

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXV

3/2022

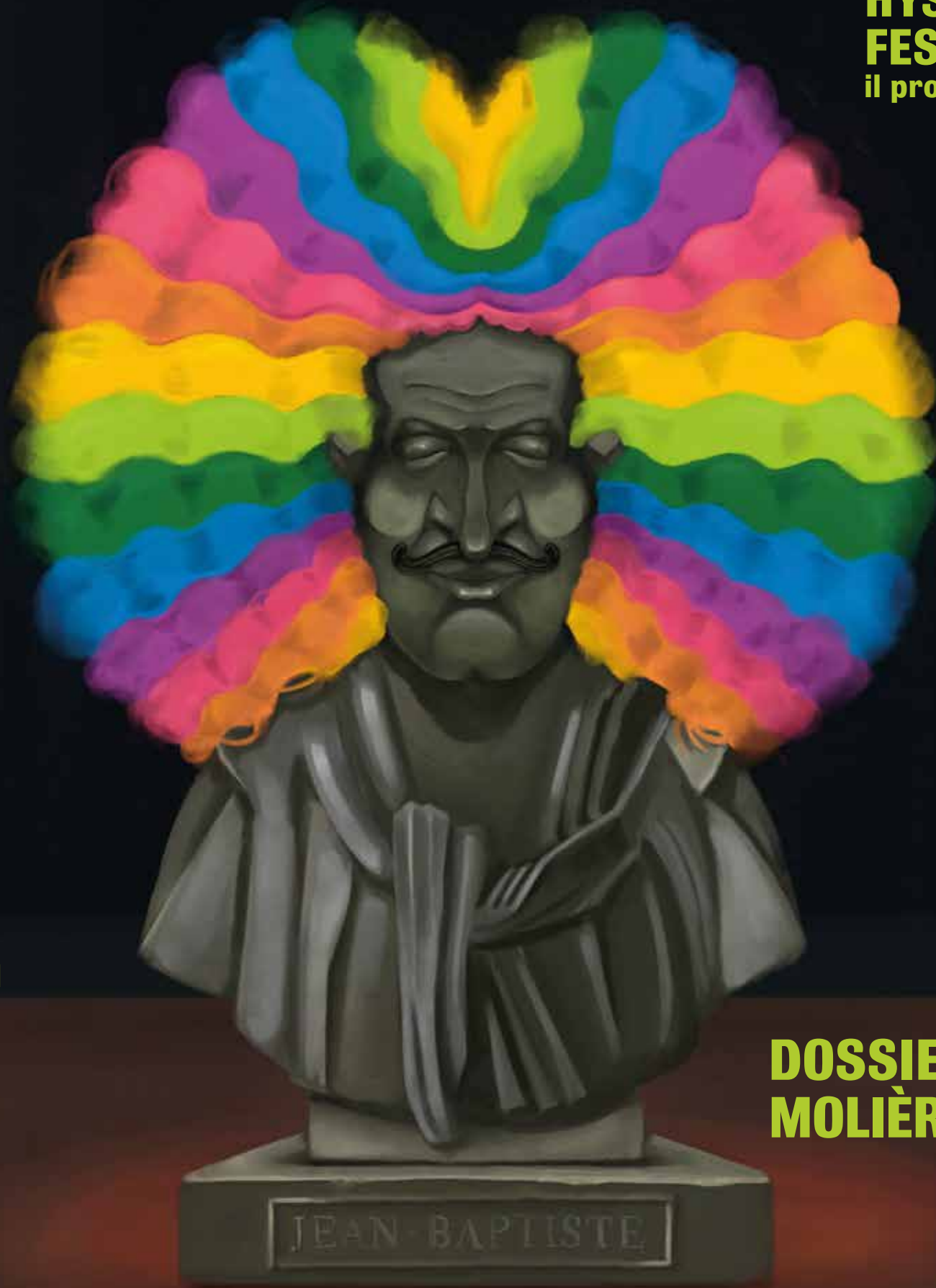
HY

**HYSTRIO
FESTIVAL**
il programma

ANNO XXXV 3/2022 LUGLIO-SETTEMBRE

EURO 12 POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N° 46) ART.1, COMMA 1, LO/MI

MONDO
Londra
Parigi
Berlino
Vienna
Ucraina
Senegal



DOSSIER:
MOLIÈRE 400

ritratti / nati ieri / danza / lirica / biblioteca / critiche

HY

TEATRO NAZIONALE GENOVA

stagione 22—23



teatronazionalegenova.it

HUMAN pride

Festival teatrale di Borgio Verezzi

8 Luglio - 16 Agosto 2022 /// 14 Spettacoli - 11 Prime nazionali

venerdì 8 - sabato 9 - domenica 10 luglio /

Prima Nazionale

IL SEQUESTRO

di Fran Fortes / regia Rosina Linaia
con Roberto Cuccia, Nino Formicola, Geran Barba,
Daria Mami, Alessandra Frabetti

mercoledì 13 - giovedì 14 luglio / Prima Nazionale

RIUNIONE DI FAMIGLIA

di Amanda Steers e Morgan Dillenshaw / regia Riccardo
con Natali Riccardi, Pio Di Stefano, Nils Prind, Paolo Ferraro

sabato 16 luglio

NO WAGS

Il calcio non è uno sport per signorine

di Pi Solari, C. Chieco, R. Foggi, B. D'Avite, C. Piro
regia Pi Solari / con Carlo Corrado, C. Chieco, P. Piro,
Roberta Pompa

lunedì 18 luglio / Prima Nazionale

LA TERRA PROMESSA

di Guillem Clua / regia Nicola Piccoli Baccioni
con Giuseppe Panbelli, Miki Andros, Stefano Maurino, Luigi Libra

mercoledì 20 luglio / Prima Nazionale

COME FOSSE AMORE

autore e regista Marco Cavalario / con Marco Cavalario,
Luca Lorenza Giacomini, Francesca Bertoni, Francesca
Margherita Russo e Paolo Pignatelli

venerdì 22 luglio / Prima Nazionale

UNA RAGAZZA COME IO

di Chiara Francini e Nicola Bongino / regia Nicola Bongino
con Chiara Francini accompagnata da Francesca Lorenza

domenica 24 luglio / Prima Nazionale

LA VITA AL CONTRARIO

Il curioso caso di Benjamin Button

di Francis Scott Fitzgerald / elaborazione Pino Lenti
regia Ferdinando Cerretti / con Giorgio Lussari e con Niccolò Cuccia

martedì 26 luglio /

ASPETTANDO GÓDOT

di Samuel Beckett / regia Massimo Andrei
con Irene Amadio, Massimo Andrei

giovedì 28 luglio / Prima Nazionale

PICCOLI CRIMINI CONIUGALI

di Eric-Emmanuel Schmitt / regia Rocco Passa
con Giancarlo Fazio e Sara Salvo

sabato 30 luglio

MEDEA

di Dario Fo / autore del copione / regia Luca D'Ambrasi
con Riccardo Scattolon, Antonio De Rosa, Sergio Vassini
e con la Compagnia Scrittore del Teatro Piacentino, composta da
agisti piacentini con

martedì 2 - mercoledì 3 agosto / Prima Nazionale

DOVE CI SEI TU

di Kristen De Silva / regia Enrico Maria Lussari
con Luca De Laurentiis, Antonio De Rosa
e con Francesco Di Leo, Alessandro Biondi

venerdì 5 - sabato 6 agosto / Prima Nazionale

LA CILIEGINA SULLA TORTA

azione e regista Diego Riccio / con Edy Angelico, Bia Rocca Res,
Mina Miconi, Adevo T. abo

martedì 9 - mercoledì 10 - giovedì 11 agosto

Prima Nazionale

I DUE PAPI

di Anthony McCarten / regia Giancarlo Nicotri
con Giorgio Costantini e Mariano Rigillo / con la partecipazione
di Anna Maria Popescu e con ia Fromm, Alessandro Gioia

sabato 13 - domenica 14 - martedì 16 agosto

Prima Nazionale / Grotte di Borgio Verezzi

LA STORIA STRAORDINARIA DI

ARTHUR GORDON PYM

liberamente tratto dal racconto di Edgar Allan Poe /
drammatizzazione Marco Bacci / regia Alberto Gagliardi
con Michele Gallo e Francesca Pitolongo

tel: 019 410197 - info@festivalborgioverezzi.it
via Garibaldi 1, Piacenza S. Rocco, 28020 Borgio Verezzi (PV)
www.festivalborgioverezzi.it - venerdì 24 luglio 2022



Comune di Borgio Verezzi



27 FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI

11 ottobre - 6 novembre 2022

TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA

realizzato da
TPE teatro astra

in partnership con
fondazione merz



festivaldellecolline.it

ESTATE TEATRALE VERONESE



TEATRO

Teatro Romano Verona ore 21.15

01.07 | 02.07

IL MERCANTE DI VENEZIA

Franco Branciaroli

07.07 | 08.07

IL MIO CUORE E' CON CESARE

Alessandro Preziosi

11.07

R+G | Stefano Cordella

15.07 | 16.07

BOOMERS | Marco Paolini

01.09 | 02.09 | 03.09

ILIADE | Natalino Balasso

14.09 | 15.09

IFIGENIA IN TAURIDE

Jacopo Gassmann

Terrazza di Giulietta Verona ore 21.00

dal 19.07 al 26.07 (escluso 24.07)

RACCONTO D'INVERNO

Piermarco Vescovo

Teatro Camploy Verona ore 21.00

dal 22.08 al 28.08

VERONA SHAKESPEARE

FRINGE FESTIVAL

Centro Skenè Università di Verona

DANZA

Teatro Romano Verona ore 21.15

19.07 e 22.07

GIULIETTA | Eleonora Abbagnato

26.07

OTHELLO TANGO | Naturalis Labor

04.08

NOTHING LEAR | Balletto Civile

dal 06.08 al 19.08 (escluso 10.08)

BACK TO MOMIX | Momix

Comune di Verona

MINISTERO CULTURA

REGIONE del VENETO

arteven

www.estateteatralerveronese.it

| | | |
|-----|---------------------|--|
| 2 | vetrina | <p>Hystrio Festival: il programma — di Ilaria Angelone e Claudia Cannella</p> <p>Il teatro ucraino in tempo di guerra: restare umani sotto le bombe — di Irina Wolf</p> <p>Presenti Accessibili: disabilità e scena contemporanea — di Valeria Brizzi</p> <p>I due fratelli Lievi: dalla carta alla scena e ritorno — di Roberto Canziani</p> <p>Faber Teater tra dimensione collettiva e ricerca sull'attore — di Michele Pascarella</p> <p>La compagnia Garbuggino Ventriglia compie vent'anni — di Marco Menini</p> <p>Spazio Matta, la Pescara aperta, luogo di attraversamenti culturali — di Emilio Nigro</p> <p>La ricerca radicale di Teatro delle Bambole — di Michele Pascarella</p> |
| 12 | anniversari | <p>Vittorio Gassman, un attore totale al servizio della parola — di Giuseppe Liotta</p> <p>L'inafferrabile vis comica di Ugo Tognazzi — di Nicola Arrigoni</p> |
| 14 | teatromondo | <p>Il meglio del West End londinese: viaggio tra i musical del Jubilee — di Sandro Avanzo</p> <p>Grand tour fra Berlino e Parigi: un diario teatrale — di Marco Lorenzi</p> <p>Vienna, alla ricerca di strategie per reinventare il mondo — di Irina Wolf</p> <p>Verso Eutopia, dal Senegal con lo sguardo sull'orizzonte — di Nicola Pianzola</p> |
| 22 | humour | <p>r(UMOR)noir — di Fabrizio Sebastian Galeffi</p> |
| 23 | dossier | <p>Molière 400 — a cura di Laura Bevione e Claudia Cannella, con interventi di Georges Banu, Giuseppe Montemagno, Giuseppe Liotta, Simone Soriani, Nicola Arrigoni, Arturo Cirillo, Sandro Avanzo, Monica Conti, Laura Caretti, Cesare Molinari, Maura Sesia, Fabrizio Sebastian Galeffi e Carmelo A. Zapparrata</p> |
| 48 | ritratti | <p>Saburo Teshigawara, la danza senza confini — di Carmelo A. Zapparrata</p> <p>I silenzi del luna park, il mondo a misura di Virginia Raffaele — di Nicola Arrigoni</p> <p>Max Mazzotta: scrollarsi di dosso la tragedia con una risata — di Paola Abenavoli</p> <p>Indagare l'inspiegabile con Andrea Cosentino — di Elena Scolari</p> <p>Livia Gionfrida, uscire dalla scena alla ricerca dell'Altro — di Matteo Brighenti</p> |
| 54 | nati ieri | <p>I protagonisti della giovane scena: Mittelyoung e In-Box — di Roberto Canziani</p> |
| 56 | teatro ragazzi | <p>Il Giro d'Italia del teatro ragazzi, tanti traguardi, tanti festival — di Mario Bianchi</p> |
| 58 | critiche | <p>Tutte le recensioni della seconda parte della stagione</p> |
| 85 | danza | <p>Tra storia, arte e ricerca, si danza da Lugano a Bari — di Carmelo A. Zapparrata, Matteo Brighenti, Renata Savo, Nicola Viesti</p> |
| 88 | lirica | <p>La primavera della lirica si tinge di passione — di Giuseppe Montemagno</p> |
| 90 | exit | <p>Addio a Gianfranco de Bosio, Eugenio Allegri, Lino Capolicchio e Catherine Spaak — di Giuseppe Liotta, Laura Bevione e Albarosa Camaldo</p> |
| 92 | biblioteca | <p>Le novità editoriali — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo</p> |
| 96 | testi | <p>L'estinzione della razza umana — di Emanuele Aldrovandi</p> |
| 112 | la società teatrale | <p>Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente</p> |

Nel prossimo numero: DOSSIER: Teatro urbano/HYSTRIO FESTIVAL: lo speciale/MONDO: Salisburgo, Vienna, Londra, Almada/RITRATTI: Lucinda Childs, Bob Wilson, Alessandro Sciarroni/le recensioni dai festival estivi e molto altro...

Hystrio Festival, ci siamo!

di Ilaria Angelone e Claudia Cannella

Siamo pronti! **Hystrio Festival**, il nostro nuovo progetto interamente dedicato alla scena italiana under 35, sta per nascere. Dal 15 al 19 settembre, al Teatro Elfo Puccini di Milano, ospiteremo 6 spettacoli (2 ogni sera), 4 letture sceniche, le fasi finali delle 2 Masterclass per giovani organizzatori e le azioni del **Premio Hystrio 2022**: le audizioni dei 40 attori under 30 finalisti del Premio Hystrio alla Vocazione davanti a una giuria di registi e direttori di teatri e la mise en espace del testo vincitore del Premio Hystrio Scritture di Scena 2022 (*Paesaggio estivo con all'occolo che ascolta* di Matteo Caniglia, regia di Sabrina Sinatti). A conclusione di tutti gli eventi, il 19 settembre, la serata delle premiazioni con il brindisi finale: una vera festa del teatro per ritrovarsi tutti insieme ad applaudire gli artisti già affermati e i giovani al loro esordio.

Gli **spettacoli ospitati** sono il frutto della selezione effettuata dai critici e studiosi attivi sul territorio nazionale che da trent'anni monitorano la giovane scena italiana sia sulle pagine di *Hystrio*, sia attraverso il Premio Hystrio, da sempre votato allo scouting dei talenti e al ricambio generazionale in ambito teatrale.

La nostra **rete di collaborazioni**, grazie alla quale lavoriamo in sinergia di obiettivi, si è arricchita nel corso del tempo e ora comprende: il Premio Scenario e Forever Young/La Corte Ospitale, di cui ospitiamo ad an-

ni alterni le compagnie under 35 vincitrici; il progetto Next di Regione Lombardia e Agis, con il sostegno di Fondazione Cariplo, che ha tra le sue linee di intervento quella di incentivare la distribuzione di spettacoli prodotti da compagnie under 35 di cui Hystrio diviene partner da quest'anno; l'Associazione Situazione Drammatica/Progetto Il Copione, che cura le letture sceniche, e inoltre, per i giovani drammaturghi, PAV/Fabulamundi Playwriting Europe, Associazione Romaeuropa Festival per Situazione Drammatica, Centro Teatrale Bresciano e In Scena! Italian Theatre Festival New York.

Hystrio Festival ha anche vinto il Bando per la Cultura 2021 di Fondazione Cariplo.

Il Festival si aprirà giovedì **15 settembre** (con replica il 16) con il primo spettacolo in programma, **'E cammarere**, della Compagnia Ri.Te.Na. Teatro, una riscrittura de *Le serve* di Genet ambientata in un basso napoletano. Il tema della femminilità irrisolta delle due serve accentua il loro essere "reiette", "scarti" relegati ai margini della società. Un napoletano potente e ritmico, intessuto di proverbi e detti, è alla base della ricerca linguistica.

Non un'opera buona di servomutoTeatro (**15 settembre**) trae invece spunto dalle 95 tesi esposte da Martin Lutero sul portone della chiesa di Wittenberg contro la pratica delle indulgenze diffusa nella Chiesa del tempo, per porsi domande sul senso della protesta: che cosa spinge qualcuno ad alza-

re la mano in mezzo alla folla per dissentire? Che cosa spinge gli altri a tacere? *Non un'opera buona* è lo spettacolo scelto in collaborazione con il progetto Next di Regione Lombardia e Agis.

Il terzo spettacolo in programma, il **16 e 17 settembre**, è **La gloria** di Fabrizio Sinisi, vincitore di Forever Young/La Corte Ospitale 2019-20, che racconta un frammento della giovinezza di Adolf Hitler quando, nel 1907, cerca invano di entrare all'Accademia di Belle Arti di Vienna, un testo sottilmente inquietante, in cui si prefigura l'ascesa del Führer.

Quarto titolo, il **17 settembre**, è **Le etiopiche**, di Mattia Cason vincitore del Premio Scenario 2021, prima parte di una trilogia incentrata sulla figura di Alessandro Magno, inteso come simbolo della curiosità per tutto ciò che è "altro": un modo per lanciare un appello a favore di un'Europa più unita e aperta alle culture straniere.

L'ombra lunga del nano della Compagnia Les Moustaches (**18 settembre**), partendo dalla fiaba di Biancaneve per indagare le dinamiche nelle relazioni di coppia, racconta la storia di Olo e Neve, marito e moglie, due sposi stanchi che troveranno in un inaspettato elemento "magico" la possibilità di riscoprirsi. Sempre il **18 settembre** andrà in scena **Oh, little man**, testo e regia di Giovanni Ortoleva, con Edoardo Sorgente. Un monologo ispirato alle crisi finanziarie che, dal Novecento all'inizio degli anni Duemila, hanno messo in ginocchio il sistema capitalista per riportarlo in vita rafforzato. Edoardo Sorgente è un broker in crociera, *homo economicus* reso inutile e inefficiente dall'assenza dei suoi strumenti di controllo.

Al programma degli spettacoli, si affiancheranno **4 letture sceniche** curate da Tindaro Granata, per Situazione Drammatica, nell'ambito del Progetto Il Copione per la promozione della drammaturgia contemporanea. Create sul modello dei *table read* di matrice anglosassone, sono un'opportunità d'incontro tra autori, attori e pubblico per svelare le dinamiche che portano alla messinscena di un testo. Gli spettatori, dotati del copione, seguiranno la lettura degli attori, con i quali, insieme all'autore, parteciperanno a un dibattito sul testo e sulla sua messinscena.

Vi aspettiamo! Siete tutti invitati! ★



HYSTRIO FESTIVAL

Focus sulla scena italiana Under 35
prima edizione

Programma

15 settembre

ore 18:00 - lettura scenica a cura di Associazione Situazione Drammatica, progetto Il Copione

ore 19:30 - *'E cammarere*, drammaturgia e regia di Fabio Di Gesto, con Francesca Fedeli e Maria Claudia Pesapane, prod. Compagnia Ri.Te.Na. Teatro

ore 21:30 - *Non un'opera buona*, drammaturgia e regia di Michele Segreto, con Roberto Marinelli, Michele Mariniello, Marco Rizzo, Camilla Violante Scheller, prod. servomutoTeatro
Progetto Next edizione 2019/2020

16 settembre

ore 18:00 - lettura scenica a cura di Associazione Situazione Drammatica, progetto Il Copione

ore 19:30 - *'E cammarere*, prod. Compagnia Ri.Te.Na. Teatro

ore 21:30 - *La gloria*, di Fabrizio Sinisi, regia di Mario Scandale, con Alessandro Bay Rossi, Dario Caccuri, Marina Occhionero, prod. La Corte Ospitale
Vincitore Forever Young 2019/20 – La Corte Ospitale

17 settembre

ore 9:30-18:30 - Audizioni dei giovani attori candidati al Premio Hystrio alla Vocazione

ore 18:00 - lettura scenica a cura di Associazione Situazione Drammatica, progetto Il Copione

ore 19:30 - *La gloria*, di Fabrizio Sinisi, regia di Mario Scandale, prod. La Corte Ospitale

ore 21:30 - *Le etiopiche*, ideazione, drammaturgia, coreografia e regia di Mattia Cason, con Mattia Cason, Katja Kolarič, Rada Kovačević, Tamás Tuza, Carolina Alessandra Valentini, prod. En-Knap, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG
Vincitore Premio Scenario 2021

18 settembre

ore 9:30-18:30 - Audizioni dei giovani attori candidati al Premio Hystrio alla Vocazione

ore 18:00 - lettura scenica a cura di Associazione Situazione Drammatica progetto Il Copione

ore 19:30 - *L'ombra lunga del nano*, regia di Ludovica D'Auria e Alberto Fumagalli, con Ludovica D'Auria e Claudio Gaetani, prod. Compagnia Les Moustaches, Società per Attori, Accademia Perduta Romagna Teatri

ore 21:30 - *Oh, little man*, testo e regia di Giovanni Ortoleva, con Edoardo Sorgente, prod. Kanterstrasse - Teatro Le Fornaci di Terranuova Bracciolini

19 settembre

ore 9:30-13:30 - Audizioni dei giovani attori finalisti candidati al Premio Hystrio alla Vocazione

ore 18:30 - Mise en espace di *Paesaggio estivo con allocco che ascolta* di Matteo Caniglia, vincitore del Premio Hystrio Scritture di Scena 2022, regia di Sabrina Sinatti

ore 21:00 - Premio Hystrio 2022 - Serata-spettacolo delle premiazioni. Segue brindisi

Biglietteria

Spettacoli: 10 euro

Lecture sceniche: 7 euro

Abbonamento giornaliero: 15 euro

Abbonamento festival: 40 euro

Mise en espace (19 settembre): ingresso gratuito con prenotazione obbligatoria (segreteria@hystrio.it)

L'ingresso alla serata finale è libero

Per informazioni e acquisto biglietti: elfo.org

Restare umani sotto le bombe, il teatro ucraino in tempo di guerra

Nei bunker e negli scantinati, i missili non fermano il teatro ucraino. Una forma di resistenza e resilienza, ma anche di affermazione dell'identità nazionale che, grazie allo streaming, arriva sugli schermi di tutta Europa.

di Irina Wolf



In Ucraina, in seguito all'inizio della guerra causata dall'invasione da parte della Russia il 24 febbraio scorso, tutti gli eventi culturali sono stati cancellati. Nelle prime settimane gli artisti si sono impegnati come volontari ma, col passare del tempo, si sono resi conto di quanto fosse importante edificare anche un fronte artistico. All'inizio di marzo sono stati dunque lanciati due progetti: **#Animaartforpeace** è stato avviato da studenti e assistenti in teatro di figura dell'Università Nazionale Kotlyarevsky di Kharkiv. Gli artisti realizzavano i loro spettacoli nei rifugi, rivolgendosi in particolare ai bambini. **Voices For Ukraine**, invece, ha avuto inizio come collaborazione transnazionale, favorita dalla Convenzione teatrale europea, una piattaforma grazie alla quale gli artisti ucraini possono rispondere alla guerra per mezzo di arte, riflessioni

e diari. Il processo creativo si svolge però nelle strade e nei nascondigli.

Di quando in quando, nel leggendario scantinato intitolato a Shakespeare del teatro drammatico di Ivano-Frankivsk gli artisti hanno messo in scena spettacoli clandestini per risollevare lo spirito di coloro che li avevano trovato rifugio. Fra i vari testi proposti, c'è *Aeneid*, lo stravagante allestimento versione burlesque creato da Rostyslav Derzhypilsky e Oleksiy Hnatkovsky e basato sull'omonimo poema di Ivan Kotlyarevsky – un testo patriottico ed eroico incentrato sull'invincibile spirito ucraino nel combattere il nemico.

Teatro in inglese a Kyiv

Malgrado la guerra, il **ProEnglish Theatre** resta una delle poche istituzioni rimaste operative a Kyiv. Questa realtà indipendente, fon-

data nel 2018 da Alex Borovenskiy, è l'unico teatro in lingua inglese in Ucraina. La compagnia avrebbe dovuto essere impegnata nella messinscena di *Hedda Gabler* e nella preparazione di un proprio adattamento dei lavori dello scrittore americano Ray Bradbury. Poco dopo lo scoppio della guerra, il teatro è stato trasformato in un "rifugio sicuro", assumendo il nome di "rifugio d'arte". La sala, che solitamente avrebbe ospitato circa quaranta spettatori, è diventata l'abitazione di dieci persone – lavoratori del teatro, vicini e moltissimi gatti. Non si vedono più le finestre ma sull'account Instagram del teatro una foto mostra un solido muro composto da libri in lingua inglese a proteggere dalle possibili esplosioni le poche finestre esistenti. Ci sono ancora sipari, luci di palcoscenico e persino un mixer.

Il 27 marzo il teatro ha proposto in diretta

streaming su Facebook una propria versione del dramma del 1991 di Harold Pinter *The New World Order*, che tratta di imperialismo, totalitarismo ed egemonia. L'attrice Tanya Shelepko è stata la regista di questo *play* della durata di venti minuti, con tre personaggi, incentrato su un uomo bendato che sta per essere torturato per motivi ignoti. Un giovane attore interpreta la parte del prigioniero seduto su una sedia. Gli altri due uomini impegnati a cianciare sul come torturarlo sono impersonati da un'attrice e dal suo collega, quest'ultimo collegato in video dall'Ucraina occidentale.

La seconda produzione della compagnia ha debuttato in diretta streaming mondiale il 9 aprile. Il monologo *The Book of Sirens* è basato sul romanzo *The Book Thief* (*Storia di una ladra di libri*) pubblicato nel 2005 dall'autore australiano Markus Zusak. Si racconta la storia della piccola città tedesca di Molching, bombardata durante il secondo conflitto mondiale. La giovane Liesel è l'unica sopravvissuta, perché al momento del raid era andata nello scantinato per leggere in segreto. Il dramma allestito a Kyiv riporta annunci alla radio sovietica risalenti alla Seconda Guerra Mondiale, canzoni di guerra anch'esse sovietiche e il suono delle sirene. C'era anche musica dal vivo, al pianoforte. Gli unici oggetti usati nel rifugio sono stati scatolette di carne e libri. Anabell Ramirez ha recitato diretta da Alex Borovenskiy. Secondo il suo sito, ProEnglish Theatre avrebbe dovuto fare una tournée in molte città spagnole dal 2 al 12 maggio proprio con *The Book of Sirens*.

La nuova normalità

Il 1° aprile, poi, a Leopoli hanno parzialmente riaperto teatri, filarmoniche, sale da concerti e musei. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Maria Zankovetska" offre uno spettacolo almeno una volta alla settimana. Nella Giornata Mondiale del Teatro, la scuola di recitazione della **Ucu (Università Cattolica Ucraina)** ha messo in scena il primo dramma a Leopoli dall'inizio della guerra. Le prove si sono svolte durante i bombardamenti con gli attori ospitati nella chiesa di Santa Sofia,

che era anche rifugio dai missili. Lo spettacolo, basato su due testi di Taras Shevchenko – uno dei poeti più importanti della storia ucraina – ha debuttato dunque il 27 marzo. Il tema principale è lo scavo della "grande cantina": sia nella chiesa di Bohdan Khmelnytskyi nel villaggio di Subotiv, sia nel proprio cuore, come nel testo *Il pozzo di Mosca*. *La grande cantina* è un ingresso per il paradiso, un'immagine della sacralità dell'identità ucraina e una via per la salvezza. La prima edizione del dramma apparve durante la rivoluzione di piazza Maidan nel 2014. Shevchenko parla chiaramente e dettagliatamente delle forze maligne che circondano l'Ucraina.

Il 3 maggio, grazie alla collaborazione fra Alireza Daryanavard e il viennese teatro **Werk X-Petersplatz**, *La grande cantina*, con la regia di Yevhen Khudzyk è stato trasmesso in streaming da Leopoli in lingua ucraina con sottotitoli in tedesco. Poiché il "palcoscenico" si trovava nello scantinato, la luce era scarsa ma la qualità del video comunque buona. Oggetti di scena erano una scatola di legno, un secchio e una pala. Un attore annunciava i capitoli della storia: tre anime, tre cornacchie, tre suonatori di lira e il Pozzo di Mosca. La trama riguarda le donne stuprate nell'era zarista, le sventure provocate da tartari e polacchi e la richiesta di libertà. La maggior parte del numeroso cast – composto da dodici attori – indossava abiti folkloristici e le donne spesso cantavano lamenti funebri. Lo spettacolo comprendeva anche un matrimonio con i suoi riti. La recitazione entusiastica e gli inserti video ben scelti erano notevoli. Il Werk X-Petersplatz di Vienna ha offerto il 17 maggio un altro streaming: lo spettacolo *Lascio andare* – testo, regia e interpretazione di **Dmytro Naumets**. Entrambe le produzioni hanno una durata di cinquanta minuti. Con il sottotitolo *Un atto poetico per orecchie e cuori*, il monologo di Naumet si focalizza su testo, voce ed esperienze personali dell'essere umano. L'attore riesce a tenere desta l'attenzione usando soltanto qualche foglio di carta, mentre la musica e le luci attribuiscono un'atmosfera poetica alla messinscena. Riprendendo ad altezza degli occhi, o più

in alto, l'attore offre una buona visione del "palcoscenico". Il flusso di pensieri ruota attorno all'amore, le paure e il desiderio di creare bellezza.

All'inizio di aprile il Ministro della Cultura ha affermato che gli eventi culturali avrebbero avuto luogo nel rispetto della legge marziale. In caso di allarme aereo, dunque, tutti gli spettatori devono raggiungere il rifugio dell'istituzione coinvolta. Anche il numero di posti disponibili è diminuito. Ne **Teatro Uzhhorod** il dramma *Un patto con un angelo* della drammaturga di Kyiv Neda Nezhdana era appena iniziato quando risuonò la sirena. Il direttore del teatro corse sul palcoscenico per invitare tutti a raggiungere il rifugio anti-missili. Aggiunse anche che, se entro un'ora l'allarme fosse cessato, lo spettacolo sarebbe ricominciato – altrimenti, sarebbe stata fissata una nuova replica. Fortunatamente, il cessato allarme arrivò dopo quarantacinque minuti e il pubblico tornò nella sala e il dramma venne recitato dall'inizio alla fine. Uzhhorod è una cittadina pittoresca situata sul versante occidentale dei Carpazi, al confine con la Slovacchia e facilmente raggiungibile dall'Ungheria e dalla Romania. Con la vicina Bucovina, Uzhhorod è oggi uno dei luoghi più sicuri dell'Ucraina. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *The New World Order*, di ProEnglish Theatre (foto: alliance.dpa.privat).

Per saperne di più

Sitografia:

<https://werk-x.at>
<https://tvoemisto.tv>
<https://thetheatretimes.com>
<https://kyivpost.com>
<https://france24.com>
<https://twi-ny.com>
<https://tellerreport.com>
<https://n-tv.de>
<https://playsinternational.org.uk>
<https://thetheatretimes.com>
<https://artsfuse.org>
<https://culture.pl>

Presenti Accessibili: disabilità e scena contemporanea

Lo scorso aprile Milano ha ospitato *Presenti Accessibili. Laboratori, incontri, spettacoli su arti performative e disabilità*, prima edizione di un evento voluto da Oriente Occidente per riflettere sul tema dell'accessibilità della scena performativa.

di Valeria Brizzi



Fine Lines
(foto: Andreas Simopoulos)

La disabilità è per molti aspetti ancora un tabù: la maggior parte delle strutture presenti sul territorio nazionale, che non sono di recente costruzione, difficilmente sono adeguate all'accoglienza di artisti e pubblico con limitate capacità motorie o altro tipo di handicap. Tuttavia sono diversi anni che il tema della disabilità riceve attenzione da numerosi progetti di inclusione sociale basati su attività teatrali, come il Laboratorio Permanente di Maurizio Lupinelli a Rosignano Marittimo (Li) (Premio Ubu 2021), o l'Accademia Arte della Diversità della compagnia Teatro la ribalta, a Bolzano, diretta da Antonio Viganò (Premio Hystrio Altre Muse 2021). Queste realtà vantano anni di carriera, ma il loro riconoscimento come possibili linguaggi della scena performativa contemporanea è recente, come si vede dai premi, entrambi del 2021. L'evento di Milano, che si è svolto tra Fabbrica del Vapore, Teatro Carcano e Palazzo Regione Lombardia, è stato organizzato da Oriente Occidente che, tra il 2018 e il 2023, è partner italiano di **Eba** (Europe Beyond Access), il progetto europeo su arti e disabilità più grande al mondo.

Occasioni come Presenti Accessibili servono ad alimentare la consapevolezza delle comunità verso la diversità, sia in scena che nelle sale; una missione politica, dunque, che, dopo due anni di pandemia, consolida anche il portato di esperienze come **Al.Di.Qua. Artist** (Alternative Disability Quality Artists),

prima associazione di categoria di artisti con disabilità nata nel 2020, che ha tra i promotori la danzatrice Chiara Bersani, e si pone come obiettivo la riscrittura dell'immaginario collettivo, perché la diversità venga intesa come una possibilità e non un limite.

Le tre giornate di Milano hanno potuto contare sulla grande disponibilità delle istituzioni. Ministero della Cultura e Regione Lombardia sono infatti stati parte attiva nella creazione dell'evento, insieme alla rete italiana Europe Beyond Access 2021-2023, un network di 51 realtà del panorama culturale nazionale «per generare consapevolezza, diffondere conoscenze ed esperienze di buone pratiche, incoraggiare maggiore partecipazione e leadership di artisti e operatori culturali con disabilità» (dal protocollo di intesa Rete Eba, 2021). Il programma prevedeva il laboratorio di **Stopgap Dance Company** con Laura Jones e Cherie Brennan sulle pratiche di danza inclusiva, incontri e tavoli di lavoro su accessibilità e "abilismo" e su strumenti di comunicazione e buone pratiche in materia di handicap dell'udito e della vista (a cura di Al.Di.Qua. Artist, Marina Cuollo, Dalila Flavia D'Amico, Camilla Guarino, Chiara di Monte, Chiara Pennetta, Maurizio Anselmo, Elia Covolani, Nicolò la Ferla e Maddalena Fragnito), e la presentazione del libro *Lost in Translation. Le disabilità in scena* di Dalila Flavia D'Amico.

Il Teatro Carcano ha accolto gli spettacoli **Triple Bill**, due duetti, *Feeling Good* e *Fine*

Lines per le coreografie di Diego Tortelli (Aterballetto) e Rosa Lopez Espinosa (Skånes Dance Theater), basati sull'interazione abile-disabile e la storica coreografia di Trisha Brown, riadattata da Abigail Yager, **Set and Reset/Reset (1983)**, con la Candoco Dance Company.

In chiusura dei tre giorni, un convegno alla presenza delle istituzioni (Stefano Bruno Galli, assessore alla Cultura di Regione Lombardia e Antonio Parente, direttore della Direzione generale dello spettacolo dal vivo del Mic) per indagare lo stato attuale dell'arte in Italia sul rapporto tra arte e disabilità, alla presenza di tutti gli ospiti e gli artisti che hanno animato le giornate precedenti. Questo evento è stato il primo nel suo genere. Come dice **Anna Consolati**, direttrice generale di Oriente Occidente e curatrice dell'intera programmazione, si è trattato di un invito a chi lavora nel mondo delle arti performative e della cultura ad aprire l'immaginario e a «lavorare concretamente per l'inclusione e l'accessibilità del proprio pubblico così come della propria forza lavoro».

Attualmente il mondo della cultura appare inaccessibile sia al pubblico che ai lavoratori con disabilità, in particolare in Italia, dove secondo un **rapporto Istat** i disabili sono 3 milioni e 100 mila (di cui 1,5 milioni con più di 75 anni), di questi solo il 9,3% va al cinema, a teatro, ai concerti o nei musei (contro il 30,8% degli abili). Eppure il teatro e le arti performative, come ricordato recentemente dalla **Dichiarazione di Dresda** (documento programmatico sul futuro delle performing arts in Europa - 2021), «promuovono uguaglianza e democrazia» ed è un diritto delle persone con disabilità avere la possibilità di partecipare alla vita culturale (art. 30-Convenzione Europea dei Diritti delle Persone con Disabilità, 2006).

La strada è stata tracciata, ora serve perseguire nell'impegno politico di assicurare l'accessibilità delle arti performative ai disabili, sia come fruitori che come protagonisti attivi, perché l'attività artistica non sia solo un vantaggio individuale ma anche un arricchimento della società (Convenzione Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità, ratificata in Italia con Legge del 3 marzo 2009, art. 30 comma 2). ★

I due fratelli Lievi, dalla carta alla scena e ritorno

Al MuSa di Salò, sul lago di Garda, una mostra ripercorre il rapporto tra scenografia e regia, attraverso 150 lavori grafici di Daniele Lievi e le regie internazionali del fratello Cesare. Disegni e collage che rivelano un lavoro alla costante ricerca della "rappresentazione assoluta".

di Roberto Canziani

«**U**na parola che Daniele ha sempre detestato è "bozzetto"». Me lo rammenta Cesare Lievi, suo fratello, regista, mentre insieme percorriamo le sale e i corridoi del MuSa, il museo di Salò, che fino al 30 novembre prossimo riserva la propria ala espositiva al lavoro di scenografo (e non solo) di Daniele Lievi.

Carte segrete <> Teatro, visioni, dice il titolo della mostra, ideata da Cesare e curata da Bianca Simoni, che in più di centocinquanta opere ripercorre il breve e intenso lavoro di Daniele nei teatri italiani e tedeschi, dalla fine degli anni Settanta al 1990. È in quell'autunno che, a soli trentasei anni, l'artista scompare lasciando che il fratello prosegua da solo il percorso che si era avviato proprio dal lago di Garda, a pochi chilometri da Salò. Nel 1987 i due Lievi, trentenni, alla guida di un gruppo di amici, in una caserma in disuso nel piccolo paese di Gargnano, avevano inventato il Teatro dell'Acqua.

«Un teatro che in realtà era uno stanzone, sei metri per dodici, muri incombenti, due porte laterali, uno spazio per il palco condiviso con gli spettatori, un luogo di trasformazioni», ricorda il fratello regista. Nel giro di pochi anni il teatro sul lago, le sue misure anguste, lasceranno spazio a sale ben più titolate e sterminati palcoscenici: quello di Heidelberg, l'Oper di Francoforte, il Burgtheater di Vienna. In Italia, i Lievi lavoreranno alla Biennale, alle Orestidi di Gibellina, e via via arriveranno fino alla Scala a Milano, per un *Parsifal* diretto da Riccardo Muti, che è l'ultima intuizione dello scenografo, nell'anno stesso in cui muore, il 1990.

Zauberer des Gardasee, maghi del Garda, li aveva definiti la stampa tedesca in quel decennio. Le "carte segrete" esposte a Salò aiutano a capire o meglio a intuire, così enigmatiche come sono, quale fosse il loro rapporto. Non tanto quello familiare, ma l'incrocio speciale che nei *Brüder Lievi* si stabilisce tra due ruoli. E attraversoflussi reciproci e progressivi arriva a definire l'architettura visiva e drammaturgica dei loro spettacoli. E non finisce là, perché con flusso inverso, dal palco-

scenico alla carta, la rappresentazione si riconverte poi alle due dimensioni della grafica e si arricchisce di sviluppi cromatici, cariche emozionali, valori pittorici. Per un ripensamento, magari. O per fissare nel tempo il segno che invece, al chiudersi del sipario, era stato, come sempre succede a teatro, un sogno.

«Perché *Carte segrete*? Cosa dicono, o tentano di dire? E soprattutto: se sono segrete perché le esponiamo?», si domanda il fratello regista, mentre mette a confronto un disegno, la fotografia dello spettacolo, e il successivo ripensamento pittorico.

«Daniele agiva sulle fotografie con matite colorate e pennarelli, fotocopiava parte del materiale documentario, lo ritagliava, lo modificava, lo trasformava cromaticamente con altra carta, imbevuta di trielina, componeva disegni o quadri, e chiamava tutto questo "carte segrete"».

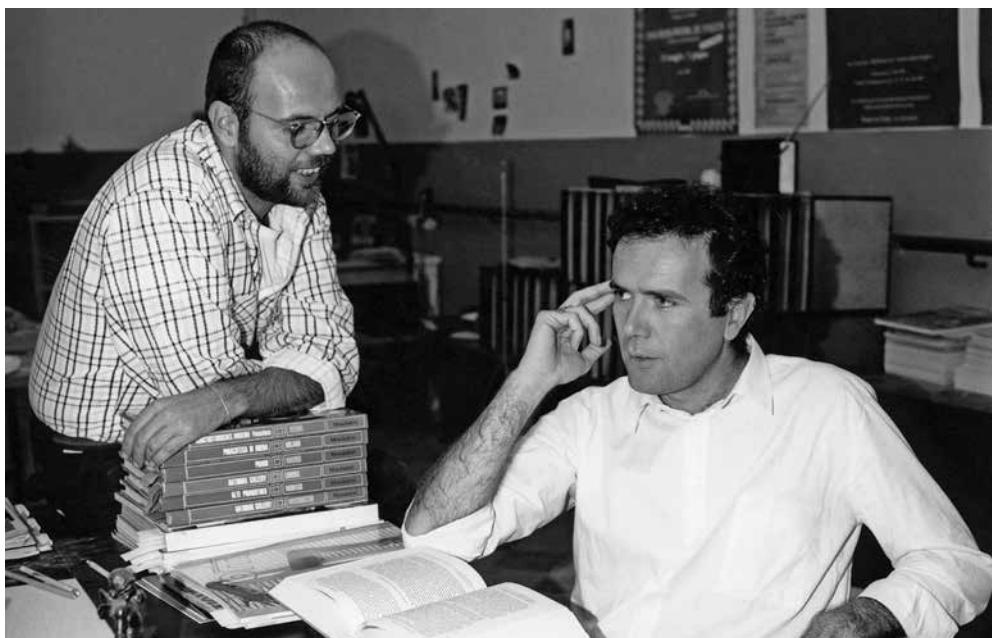
Ecco perché i fogli, le tele, i fogli di taccuino ordinati e messi in mostra, rifiutano con decisione l'etichetta di "bozzetto", che poi vorrebbe dire schizzo, abbozzo, appunto grafico. Ecco perché le *Carte* si ostinano a non essere tavole tecniche e progetti esecutivi, ma nei loro bizzarri intrecci, nel collage informale (in cui tuttavia si squadra una porta, si delinea

una linea di prospettiva) hanno una luce di lampo, una sollecitazione che riforma in termini non consueti, originali, il rapporto tra scenografia e regia. E aggiunge stimoli per una drammaturgia "a posteriori".

«Come se Daniele mirasse a una definizione sempre più precisa di ciò che sono un testo teatrale e la sua rappresentazione – spiega Lievi regista – ma dall'altro rincorresse un'idea di "rappresentazione assoluta", sapendo pur bene che non può essere raggiunta, né da una singola opera né dal più fitto e operoso degli accumuli».

«E se scruti a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te» è uno degli aforismi celebri di Friedrich Nietzsche, che nel 1880 soggiornò a Riva del Garda. Dal lacustre *Passaggi nel filo* (1980), dal *Barbablù* da Georg Trakl, apparso nell'edizione 1984 della Biennale, fino alle grandi avventure borghesi nei teatri di lingua tedesca (*La donna del mare*, *Sonata di fantasmi*, *Il nuovo inquilino*), fino al romanticismo della *Caterinetta di Heilbronn* a Basilea e al *Parsifal* maestoso della Scala (1990). Con gli occhi di chi ha vissuto di fronte allo stesso paesaggio scrutato da Nietzsche. ★

Daniele e Cesare Lievi nel 1987 (foto: Andreas Pohlmann).



Faber Teater, tra dimensione collettiva e ricerca sull'attore musicale

Da venticinque anni la compagnia di Chivasso porta in tutto il mondo gli esiti di un lavoro creativo rigoroso e gioioso, facendo suonare le chiese e pedalare gli spettatori (e non solo), mescolando tradizione e innovazione con cura e concretezza da artigiani.

di Michele Pascarella



«La scelta della direzione artistica condivisa e della creazione collettiva degli spettacoli ci ha richiesto negli anni una ricerca continua sui metodi di lavoro, sulle dinamiche di relazione, sulle strategie per favorire un clima creativo fertile, sulla gestione dei conflitti»: con pragmatismo tutto piemontese Sebastiano Amadio, Marco Andorno, Chiara Baudino, Lodovico Bordignon, Paola Bordignon, Lucia Giordano e Francesco Micca, che da un quarto di secolo danno anima e corpo a Faber Teater (per anni anche con Aldo Pasquero e Giuseppe Morrone), introducono l'attitudine che caratterizza questo progetto artistico di base a Chivasso, alle porte di Torino, ma con collaborazioni e connessioni a livello europeo et ultra. Fin dall'inizio la Compagnia ha coltivato una duplice anima geografica, attenta al proprio territorio di origine e proiettata verso l'esterno: ha creato oltre quaranta produzioni, con più di cinquemila repliche in tutta Italia e in ventuno altri Paesi.

«Da venticinque anni rendiamo concreta l'utopia del teatro di gruppo, diventando una compagnia durevole di artigiani/e-artisti/e teatrali, dove la parola "artigiano" descrive una poetica condivisa del lavoro e della creazione, costruita solidamente e attivamente

su una pluralità di competenze e specialità», continuano gli artisti, da sempre impegnati in un rigoroso e al contempo gioioso percorso di auto-pedagogia, anche in dialogo con grandi Maestri.

L'incontro con Antonella Talamonti (compositrice, insegnante, vocalista e ricercatrice, a lungo collaboratrice della Scuola Popolare di Musica del Testaccio di Roma) ha portato all'approfondimento della figura dell'attore musicale: un attore/attrice che è anche cantante ed è capace di percepire qualunque evento scenico come musicale e con esso interagire. Da diciotto anni questa indagine è il cuore della poetica della Compagnia, a fianco del lavoro in e per spazi non teatrali, che ha portato alla realizzazione di performance per cattedrali, sentieri di montagna, piccoli cortili. Fra i molti esempi possibili, almeno tre recenti creazioni possono suggerire tale proteiforme attitudine creativa.

In *Allegro cantabile* i sei artisti in abito da sera eseguono con lievità un variegato repertorio di ballate, canti di lavoro e serenate. Una serie di scritte proiettate sul fondale funge da collante drammaturgico, oltre che da stimolo alla partecipazione del pubblico. Questo nuovo esito della ricerca sull'attore musicale si propone come un ironico e articolato itinerario attraverso suono, ritmo e timbro:

dal semplice al complesso, dal silenzio al rumore e poi al suono, dalla monodia alla polifonia. *Allegro cantabile* intreccia oralità e vocalità, suono autoprodotta, parola cantata, parola scritta e proiettata, parola detta (un illuminante frammento di Demetrio Stratos), parola in lingua e parola in dialetto, voce senza parola e silenzio.

Mette in voce abbazie, chiese e cattedrali *Stabat Mater*-creazione per sei voci e un *Duomo* ogni volta ri-allestita in ascolto di uno spazio, sacro più nell'accezione prossima all'aderire a una parte profonda, antica del sé, piuttosto che all'idea di onorare attraverso il canto entità altre e alte. L'esperienza che si vive attraverso questa creazione ha a che fare col rito: è occasione di condivisione e possibilità di trasformazione. Si ascoltano «voci del lutto e del dolore, voci dello scandalo della morte, voci dell'ingiustizia contro l'innocente, voci della perdita incalcolabile, voci della ricerca di consolazione»: testi liturgici e tradizionali su cui Antonella Talamonti ha scritto musiche originali costruite sulle caratteristiche vocali dei performer e ispirate da anni di ricerca sui canti di tradizione orale della Settimana Santa in tutta Italia.

Lo spettacolo «epico-itinerante per attori e pubblico in bicicletta» *Il campione e la zanzara*, creato su testo e con la regia di Mario Chiapuzzo è dedicato a Fausto Coppi. I personaggi, tutti con maschere, sono le Guide del Tempo: accompagnano gli spettatori-ciclisti a incontrare vita e avventure del grande campione, attraversando spazio e tempo in un frammento del Novecento. Nelle diverse stazioni le imprese più memorabili sono recitate: l'assalto al Galibier, tante altre vittorie e sconfitte, fino all'incontro finale tra l'"airone" Fausto Coppi e la piccola zanzara africana che lo punse. «Tutti hanno il loro posto in questa pedalata epica», concludono gli artisti, che dopo aver realizzato la versione in lingua inglese di questo spettacolo sono al lavoro su quella francese e spagnola.

Faber Teater: arte viva, in cammino. ★

Il campione e la zanzara (foto: Diego Diaz).

Correre il rischio di bruciarsi le ali, Garbuggino Ventriglia compie vent'anni

Un compleanno, un traguardo di vita segna il percorso di una Compagnia che vanta un percorso coerente, illuminato dai grandi russi Dostoevskij, Florenskij e Tarkovskij, con la musica quale elemento drammaturgico imprescindibile.

di Marco Menini

Sembra ieri che Silvia Garbuggino e Gaetano Ventriglia portavano in scena il loro primo spettacolo, *Nella luce idiota*. E invece, in quest'anno di guerra e pandemia, la Compagnia compie vent'anni di carriera.

Li incontro in una sera di inizio maggio nella quale l'inverno sembra tornare ad affacciarsi per un ultimo saluto. Seduti al tavolo di un bar, in attesa di un aperitivo che non arriverà mai, il loro sguardo sembra ancora lo stesso di tanti anni fa, con gli stessi occhi che si accendono quando si parla di teatro e "creazione". Invece sono passati vent'anni da quando è iniziato questo lungo cammino. Vent'anni nei quali hanno messo in scena un gran numero di lavori, diciotto per la precisione, compreso l'ultimo ancora in costruzione – titolo provvisorio *Out of Joint* – spaziando tra Wilde, Cervantes, Cechov, Shakespeare e Puškin, ma sempre con alcune stelle fisse nel firmamento da seguire: Dostoevskij, Florenskij e Tarkovskij. E la musica quale elemento fondante, una costante nelle creazioni della compagine labronica, prediligendo su tutti i generi blues e punk, «musiche primigenie e attitudini importanti nella pratica del teatro», dice Ventriglia.

Nati come Malasemenza, in onore di Nick Cave and the Bad Seeds, hanno poi mutato nome nel più semplice Compagnia Garbuggino Ventriglia, attraversando quattro lustri sempre con determinazione e idee ben chiare.

Attualmente hanno tre spettacoli in cantiere, due che hanno debuttato nel 2021 e uno, *Out of Joint*, che ha appena imboccato la sua strada, con un primo periodo di prova al Teatro della Tosse di Genova. Il nuovo lavoro presenta molte novità rispetto ai precedenti, come per esempio la presenza per la prima volta in scena di una performer, Alessandra Cristiani. Il lavoro è ispirato a *Stalker*, pellicola di fantascienza diretta nel 1979 da Andrei Tarkovskij, raffinata allegoria sulla sete di conoscenza. In scena, oltre a Garbuggino e Ventriglia, Lorenzo Guerrieri con la consulenza drammaturgica di Attilio Scarpellini. «È un lavoro – affermano – su questa zona dove è possibile

realizzare i nostri desideri più intimi. Una zona che ci pone al massimo rischio, che è quello di sapere, di capire, come dice Tarkovskij, perché siamo capitati su questo pianeta».

Nel 2021, dicevamo, due nuovi lavori. Il mo, che ha debuttato al Festival Teatri di Vetro a Roma, intitolato *Se salissimo un gradino*, «è nato come uno spettacolo – raccontano – che indagasse un lato invisibile di *Mozart e Salieri*, nostra messinscena del 2020 su progetto e drammaturgia di Attilio Scarpellini». L'idea di salire un gradino è sempre del critico e scrittore romano, che ne ha curato anche la regia. In un testo di un'ora e poco più sono condensati tre capitoli de *I fratelli Karamazov*: *I fratelli fanno conoscenza*; *Ribellione*; *Il Grande Inquisitore*.

Dello stesso anno anche *Ecco le piccole stelle*, spettacolo dedicato a quegli attori del varietà di inizio Novecento che, nel momento della crisi, racconta Silvia Garbuggino, «furono cacciati dal teatro borghese e che, invece di emigrare in Argentina, Stati Uniti o addirittura suicidarsi, si riorganizzarono in sale improbabili, fumose, dove non si faceva teatro, ma numeri di vario genere. C'erano i mangiatori di spade e fuoco, le lettrici di tarocchi, le sciantose, c'era la musica... e attori che,

fino a un mese prima, avevano recitato magari *Amleto* e che si reinventavano in qualche modo, facendo di necessità virtù e facendo nascere un tipo di teatro nuovo. Lo inventavano politicamente e poeticamente». Della maggior parte dei casi di questi attori si sono persi i nomi, «ma per noi – dice Ventriglia – hanno fatto un lavoro che vaga nel cosmo e che a tratti ancora ci illumina».

Oltre a soffermarci sulle ultime novità, nella chiacchierata c'è stato anche il tempo per riavvolgere la pellicola, a partire dal primo incontro di Silvia, folgorata sulla via di Damasco da un giovane Gaetano in scena, fino ai lavori più recenti appena menzionati, passando anche per spettacoli importanti, vere e proprie tappe, quali *Delitto e castigo ai Quartieri Spagnoli*, il laboratorio diventato spettacolo *Gabbiani nello spazio* e *O pesce palla*. Con la barra dritta, sempre nella stessa direzione, in cerca soprattutto della "verità scenica", in compagnia di giganti come Dostoevskij, correndo «il rischio di bruciarsi le ali», affermano, per uscire da ogni incontro più ricchi come artisti e come persone. Una carriera con «ricordi tanti/e nemmeno un rimpianto», prendendo a prestito, dice Ventriglia, le parole de *Il suonatore Jones* di Fabrizio De Andrè. ★



Mozart e Salieri
(foto: Lucia Baldini)

Spazio Matta, la Pescara aperta, luogo di attraversamenti culturali

Uno spazio ex industriale ristrutturato, l'ex Mattatoio cittadino, è ora sede di un progetto culturale che ha il suo segno distintivo nella pluralità delle voci, delle arti, delle attività, tutte finalizzate all'inclusione e alla crescita culturale dei cittadini.

di Emilio Nigro



L'ingresso dello Spazio Matta
(foto: Mazen Jannoun)

Quando una decina di anni fa artisti di estrazione creativa diversa, ma con un comune sentire culturale, misero piede nell'edificio che sarebbe diventato da lì a poco "casa", trovarono ancora i ganci penzolanti dal soffitto dove le carni appena macellate venivano asciugate ed esposte per essere consegnate ai grossisti. Lo spirito di "portare bellezza in periferia" deve essersi notevolmente ingrossato in quel momento.

Spazio Matta nasce dall'unione di Gruppo Alhena (danza), Arterie (teatro), Ifa Scuola di cinema, Grand Hotel (arti visive), Maglab (teatro), Sottosuono (musica), Giulia Basel (attrice e direttrice artistica), Francesco Calandra (regista), Jorg Grunert (performer e artista) nell'ex mattatoio cittadino, nell'area interessata dal processo di riqualificazione seguito alla costruzione del moderno Ponte Flaiano, simbolo di una Pescara votata al cemento, alla speculazione edilizia, città mito del progresso consumista della società abruzzese caratterizzata peculiarmente per altro (turismo lento, borghi montani, autenticità culturale, enogastronomia locale, agricoltura, pastorizia, marineria).

Uno spazio in un luogo di cerniera tra centro salottiero, quartieri popolari e la zona attorno la stazione, soggiorno di uomini e donne senza fissa dimora. Un luogo accessibile, restituito alla popolazione restringendo la divaricazione tra evento spettacolare/culturale e la percezione di distanza avvertita dai non addetti ai lavori. E andare oltre, mutando lo spettatore in partecipante: «Mettendo al centro il valore dell'esperienza dello spettatore e favorire differenti modalità di interazione sociale, realizzando attività di prossimità con la comunità locale». A parlare è Annamaria Talone, presidente dell'associazione Artisti per il Matta gruppo animatore del progetto «di rigenerazione urbana con la finalità di promuovere il valore della "cultura diffusa" nel contesto territoriale attraverso la promozione dello spettacolo dal vivo e delle arti visive e la realizzazione di attività artistiche di innovazione sociale». Lo dice mentre i suoni di una videoproiezione rompono il silenzio della sala. L'atmosfera è cordiale, di vicinanza, quella prossimità voluta al centro delle dinamiche esperienziali. Un fare dell'arte un crocevia di intenti e generatore di azioni collettive ricadenti direttamen-

te sul tessuto cittadino ospitante. In che modo? «La particolarità del progetto consiste nella pluralità artistica che non contempla un unico direttore ma una curatela a più voci, per la realizzazione di una programmazione viva, ricca e sostenibile. L'approccio metodologico scelto è il lavoro in rete, per cui vengono inclusi artisti e operatori culturali della città e della regione nelle attività dello Spazio. Lo Spazio Matta è un luogo attraversabile, dove si incontrano artisti e spettatori di diverse culture, Paesi e generazioni, è un luogo aperto alle esperienze di sperimentazione tra i diversi linguaggi artistici con uno sguardo alle realtà di ricerca d'eccellenza. A questo proposito vengono coinvolti artisti e compagnie del circuito nazionale e internazionale nelle diverse iniziative multidisciplinari dello spettacolo dal vivo e delle arti visive tra cui: "Matta In Scena" rassegna di teatro, danza e altri linguaggi arrivata alla sesta edizione a cura di Annamaria Talone e Anouscka Brodacz; percorsi di alta formazione nelle arti della scena rivolte a giovani artisti e a professionisti tra cui "Atelier Matta" arrivato alla decima edizione a cura della regista teatrale Monica Ciarcelluti; esperienze artistiche per l'inclusione per diverse fasce sociali della cittadinanza in collaborazione con le realtà del terzo settore tra cui "Living Orchestra", un'orchestra inclusiva, di cui fanno parte persone senza fissa dimora del centro Train de Vie, giovani musicisti allievi del Conservatorio e musicisti di tutte le età, professionisti e non; si attivano residenze artistiche che coinvolgono compagnie per le nuove produzioni e, sempre attraverso le residenze, vengono proposti percorsi di avviamento e tutoraggio ai giovani talenti; si realizzano attività di educazione alla visione per gli spettatori; dei percorsi di avvicinamento ai linguaggi contemporanei per le giovani generazioni attraverso attività didattiche in collaborazione con gli istituti scolastici e con gli atenei».

Un'attività all'insegna della interdisciplinarietà, in un luogo liberato dal consumo. Per chiunque voglia ricrearsi attraverso i linguaggi artistici. E incontrare l'altro da sé. ★

La ricerca radicale di Teatro delle Bambole a misura della complessità delle cose

Nel 2023 compirà vent'anni il rigoroso e visionario *ensemble*, di base a Bari: guidato da un poeta, drammaturgo, pedagogo teatrale, regista e attore cortese e feroce, Andrea Cramarossa, che ibrida senza posa lingue e mondi della cultura e dell'arte.

di Michele Pascarella

Il Teatro delle Bambole nasce a Bari nel 2003 «con la provocazione (in)formale di dare spazio alle voci dell'arte attraverso lo studio e lo sviluppo di un nuovo metodo di approccio all'arte drammatica». Inizialmente come *Manifesto culturale*, l'*ensemble* si ispira al lavoro sul suono di Gisela Rhomert e al Teatro delle Orge e dei Misteri dell'artista austriaco Hermann Nitsch, massimo esponente del Wiener Aktionismus. Il fondatore e ideatore è Andrea Cramarossa che, dopo anni di studi nell'ambito soprattutto del suono e della voce applicata al canto e al parlato, teorizza «in via sperimentale» un approccio all'arte drammatica mediante l'uso e la conoscenza del suono.

La produzione artistica del Teatro delle Bambole da qualche anno è custodita dalla Fondazione Morra-Istituto di Scienze delle Comunicazioni Visive e consultabile a Napoli nell'archivio a loro dedicato.

E proprio a Napoli, al Museo Archivio/Laboratorio Hermann Nitsch (luogo di raccolta e di esposizione del lavoro dell'artista da poco scomparso, ma anche soggetto culturale attivo e accogliente, appropriata emanazione dell'attitudine fecondante e vitalissima del mecenate Giuseppe Morra) abbiamo incontrato una delle più recenti manifestazioni della ricerca di Cramarossa e del Teatro delle Bambole: *Edipo re*. Il percorso, iniziato a partire dal testo di Sofocle, si è confrontato con alcune riscritture (Seneca, Hölderlin, Dryden e Lee, Cocteau) fino ad approdare alla radicale «teoria di rappresentazione del dramma» di Hermann Nitsch del 1964, mai messa in scena fino a oggi: a Napoli è stata realizzata una densa masterclass, al cui abbacinante esito abbiamo assistito.

Nell'impossibilità di esaurire la ricchezza e varietà dei progetti recenti, presenti e imminenti – tutti rigorosamente di durata pluriennale – di questo appartato quanto attivo *ensemble*, alcune minime segnalazioni.

La lingua degli insetti è il programma di ricerca quinquennale (2012-17), di cui abbiamo personalmente incontrato tre folgoranti episodi: *Se cadere imprigionare amo-Suggerimenti dal respiro di una crisalide*, *Il fio-*

re del mio Genet-Spettacolo itinerante tra i bassifondi dell'anima e Pferd person-L'insostenibile frenesia del verbo, tutte drammaturgie originali di Cramarossa che nel 2023, in occasione dei vent'anni del Teatro delle Bambole, verranno raccolte in un volume. Dal punto di vista della scrittura: è di prossima uscita il poema *Usme del Paradiso*, edito dal Fondo Verrì di Lecce, mentre sono in essere alcuni adattamenti di testi della letteratura italiana e straniera. Ha già debuttato *La mite* (da Fëdor Dostoevskij), mentre sono in lavorazione riscritture per il teatro di testi di Giovanni Verga, Virginia Woolf, Pier Paolo Pasolini e Vladimir Majakovskij.

È in procinto di iniziare l'allestimento de *Il buio e la notte*, creazione intorno al mito del Minotauro dal racconto di Friedrich Dürrenmatt che debutterà nel 2023.

Tutto è fuori misura, negli spettacoli del Teatro delle Bambole: sono spazio di relazione in cui la percezione dello spettatore non è dominata dalla ricezione di segni e segnali, tantomeno da messaggi, piuttosto da ciò che Jerzy Grotowski chiamava «la prossimità degli organismi viventi». Dalla convenzionale, rassicurante ammirazione che la *téchne* posseduta dagli artisti (la perizia che li contraddistingue in quanto tali) suscita

nello spettatore plaudente, le loro creazioni muovono, come su un piano inclinato, verso accadimenti tenuti in equilibrio componendo campi semantici opposti. Fra i molti: misura e dismisura (in questo senso il nesso con temi e stilemi di Hermann Nitsch pare cristallino), naturalistico e stilizzato (o, più precisamente: espressivo ed espressionista), apoteosi e derisione (come direbbe il grande Maestro polacco del Novecento teatrale). Ciò non faccia pensare alla comoda semplificazione tanto in voga nelle proposizioni più à la page della scena contemporanea, con spettacoli che dicono "una" cosa, tracciano "un" segno, evocano "una" immagine: si è del tutto (e per fortuna) fuori moda, nelle barocche e al contempo minimali invenzioni del Teatro delle Bambole. Sono spettacoli complessi. Misteriosi. Molto vicini a un nocciolo selvatico dell'umano, approssimato con chirurgica esattezza. È teatro che come nelle origini, finanche nell'etimologia, contempla la visione: l'affannoso, commovente tentativo di avvicinarsi – artisti e spettatori insieme – a ciò che non conosciamo, che non possiamo dire. E che generosamente ci nutre. ★

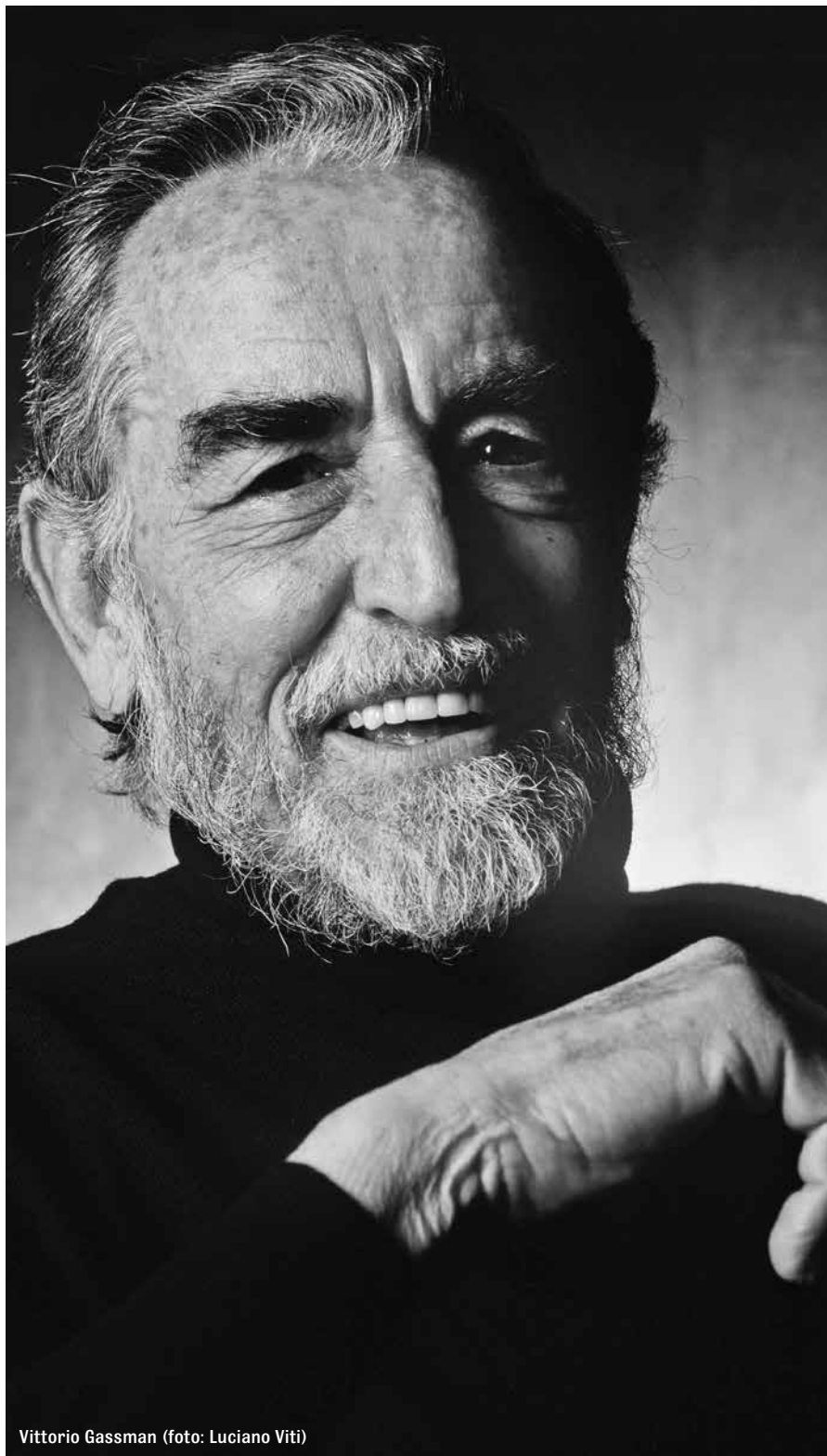
Il fiore del mio Genet (foto: Massimo Demelas).



Vittorio Gassman, un attore totale al servizio della parola

Un secolo fa nasceva il Mattatore. Amato dagli spettatori come dalla critica, era capace di imprese teatrali titaniche, interprete colto e cultore della parola poetica, uomo del Novecento ed erede dell'attore ottocentesco che celebrava col suo smisurato talento.

di Giuseppe Liotta



Vittorio Gassman (foto: Luciano Viti)

A cento anni dalla nascita, che cadranno l'1 settembre 2022, e a ventidue dalla scomparsa all'età di settantotto anni, Vittorio Gassman rimane nell'immaginario collettivo un vincente di successo, il Mattatore riconosciuto, indiscusso e osannato del teatro italiano, il mitico protagonista di imprese attoriali ambiziose, a volte titaniche, spavalde o velleitarie, ma sempre promosse da un talento smisurato e ineguagliabile, rispetto ai canoni recitativi del suo tempo, ed esaltate da una sincera e autentica passione per la scena. Come si addice a un attore di razza, segnato dal benigno destino verso un glorioso e inarrestabile avvenire teatrale che sembra si sia semplicemente limitato a favorire e ad assecondare.

Con un severo e tenace metodo di lavoro, unito a una spavalda intelligenza interpretativa, ha dato fin da subito un'immagine di sé che affondava le radici nel grande attore ottocentesco, di cui si era quasi assunta la responsabilità di divenire, per estro e genialità naturali, il magnifico e insuperabile erede. Applaudito dal pubblico fin dalle sue prime apparizioni sceniche come un *enfant prodige* del teatro italiano appena uscito dalla guerra, celebrato anche dalla critica militante più autorevole (come Silvio d'Amico che, a proposito del suo *Oreste* del 1951, scrisse: «Quanto a Gassman, seguito e salutato dai più tonanti e insistenti applausi, ci sarà consentito dire che in qualche momento ci parve addirittura troppo bravo?»), il fenomeno Gassman era tutto leggibile in quella sua straripante bravura che lo metteva spesso al di sopra dei personaggi che interpretava, classici, moderni o contemporanei che fossero, che venivano come modellati sul canone della sua "voce" e del suo infaticabile atletismo recitativo.

Nel corso della carriera teatrale, mai definitivamente interrotta nonostante gli strabilianti successi cinematografici, non si è fatto mancare nulla dell'esperienza scenica: tragedie, commedie, monologhi, recital, assoli "allo sbaraglio", regie, testi compiuti o copioni da completare in scena, ricerca, ma sempre un passo indietro dall'approfondimento decisivo, quello che caratterizza una scelta professionale identitaria, particolare, specifica.

La missione dell'attore

Importante anche il suo interesse per la pedagogia teatrale, in cui metteva la voglia insopprimibile di trasmettere quel sapere che aveva avuto come un dono e che per lui era importante tramandare ai più giovani, la sua *mission* attoriale. Nasce su queste basi,

per nulla accademiche e con questi intenti da maestro della recitazione, la Bottega fondata a Firenze nel 1979 andata avanti per oltre un decennio. Ma già il 17 di ottobre 1971, aveva illustrato, in una "cantina romana" alla presenza di amici e giornalisti, il programma (orari compresi) di una Scuola da fare, «o Club, Laboratorio o Studio Metateatrale (...) per lo studio e la realizzazione anche parziale, frammentaria, a puro titolo sperimentale, di scene, atti, brani documenti...». Per dire che in lui, animato da buona e sulfurea volontà, insegnamento, ricerca, e formazione teatrale per le nuove generazioni di attori erano un impegno vero che sentiva connaturato al suo essere attore, insieme a quell'idea di sfida perenne che aveva verso se stesso e nei confronti degli spettacoli che faceva.

Un attore "totale" che si mette in gioco anche da un punto di vista produttivo in imprese coraggiose come quella che lo portò a fondare, nel 1960, la Compagnia del Teatro Popolare Italiano per il suo Teatro Viaggiante, all'esperienza del Teatro Tenda in Piazza Mancini a Roma, con la lettura straordinaria di *Affabulazione* di Pasolini nel 1977, al colossale *Ulisse e la balena bianca* del 1992, allestito nel vecchio porto di Genova con l'architettura scenografica ideata da Renzo Piano. Mentre quei "corpo a corpo" col pubblico che, dallo spettacolo *7 giorni all'asta* del 1977 arrivano a *Camper* del 1994 a Spoleto, ci dicono che lo "spazio del teatro" era per il Mattatore anche il luogo "classico" e privilegiato per una finta, o reale che fosse, resa dei conti con se stesso, gli amici di sempre, la propria famiglia, ma anche coi critici di cui contestava le recensioni.

Resto convinto che il teatro fosse per Gassman soprattutto occasione di "puro" divertimento attorale, come quando nel 1957 si alternò con Salvo Randone nelle parti di Jago e Otello. Testo che riprende nel 1982 in una versione psicoanalitica e antropologica contrassegnata «dall'atroce meccanismo del dubbio», «dove – scrive Fabio Doplicher – il bisogno di verità si trasforma in bisogno di ricerca di salvezza».

Ma è la sua messa in scena del *Macbeth*, con Anna Maria Guarnieri l'anno successivo, quella che meglio lo definisce e rappresenta: in questo spettacolo Gassman mostra il grande gioco del teatro, dei trucchi a vista, nell'intento di spezzare l'illusione teatrale: attori che cambiano personaggio a scena aperta (Duncan trasformato in un attimo da re cadavere a portiere clown), chiare citazioni filmiche da Kurosawa a Welles, con vari momenti d'ironia ed effetti *guignol*.

Penso, alla fine, che i recital fossero il luogo in cui si trovava più a suo agio: *Poesia la vita* del 1987, o il memorabile *Non chiederci la parola*, su Eugenio Monta-

le, del 1988, o il *Concerto di parole* del 1997. Occasioni in cui la potenza della voce si mette a servizio della parola poetica per provare a mostrarne, senza scavo, la caducità e il mistero, e che ha trovato nella maratona teatrale-televisiva della recita nei luoghi danteschi di quaranta Canti della *Divina Commedia* uno dei suoi momenti più eloquenti e alti (siamo nel 1993-94), inclusa l'immagine del viaggio, l'ultima delle molte forme in cui costruisce e nasconde la sua autobiografia più intima e personale, con la drammatica consapevolezza che, al di là dei traguardi raggiunti, l'avvenire gli è rimasto sempre "dietro le spalle". ★

CREMONA

L'inafferrabile vis comica di Ugo Tognazzi

Attore poliedrico, inafferrabile, comico e malinconico, Ugo Tognazzi (nella foto), la quarta T di Cremona (torrone, Torrazzo e tettone le altre tre), è un gigante del cinema italiano, ma con le radici saldamente piantate nel teatro. La sua città natale nel giorno del suo centesimo compleanno, lo scorso 23 marzo, gli ha dedicato due giorni di convegno, organizzati dal Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, mentre Poste Italiane ha realizzato un francobollo *ad hoc*.

Per capire da dove arriva la vis comica di Tognazzi bisogna scartabellare nelle carte dell'archivio del Teatro Filodrammatici di Cremona in cui si possono rintracciare i suoi esordi. Il debutto fu affidato a una commedia, *Il tuo bacio* di De Stefano e Romualdi per la regia di Gemma D'Amora. Lo spettacolo va in scena il 21 giugno 1941. Qualche anno più tardi, nel 1944 - questa volta dall'archivio del Ponchielli - Tognazzi è di nuovo protagonista in uno spettacolo dai toni immancabilmente leggeri, *Una nuvola in vacanza* commedia in due atti e ventuno quadri scritta da lui stesso. Il debutto ufficiale è nel 1945 nella rivista *Viva le donne!*. Lavora poi con Macario, Wanda Osiris, Carlo Dapporto e arriva ad avere il nome in ditta nel 1951 con la soubrette Elena Giusti. Ed è proprio nel 1951 che fa due incontri decisivi: con Raimondo Vianello e Scarnicci & Tarabusi che saranno gli autori della coppia T&V a teatro, in televisione e al cinema. Il teatro è soprattutto rivista per Tognazzi fino a quando il cinema non ha la meglio nel 1961 con il successo riscosso da *Il federale*.

Il ritorno convinto al teatro - questa volta di prosa - appartiene agli ultimi anni. Fu Giorgio Strehler, allora direttore dell'Unione dei Teatri d'Europa, a suggerire alla Comédie Française di scritturare Ugo Tognazzi per l'allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Tognazzi studia diligentemente la parte e debutta nel 1986 nel tempio del teatro francese con un meritato e autentico successo. Nel 1988 c'è il progetto di allestire *L'avar* di Molière con la regia di Mario Missiroli. Ma Tognazzi e Missiroli non si capiscono - l'idillio nato nel 1975 con *Il tartufo* non si ripropone. Lo spettacolo debutta in prima nazionale al Ponchielli con la regia d'emergenza di Lucio Ardenzi, suscitando il consenso del pubblico e l'imbarazzo della critica. Tognazzi fu festeggiato nella sua città, il Ponchielli era strapieno, la critica nazionale schierata. Nel suo ultimo spettacolo teatrale - è la stagione 1989-90 - Tognazzi riprende un tema a lui caro: quello dell'omosessualità, e lo fa con *M. Butterfly* di David H. Hwang, con al fianco un giovanissimo ma già promettente Arturo Brachetti... ma la tournée si interrompe bruscamente il 27 ottobre 1990. **Nicola Arrigoni**





Il meglio del West End, viaggio tra i musical del Jubilee

Seguendo le scelte dei Laurence Olivier Awards, siamo andati nel West End di Londra per vedere i migliori musical della stagione. Tra *kolossal* e potenti spettacoli da camera, la città del giubileo della Regina Elisabetta riserva grandi sorprese.

di Sandro Avanzo

G iorni fondamentali quelli del Jubilee per il musical nel West End, primo momento di svolta nella programmazione dopo la riapertura dei sipari post-pandemia.

Per muoversi in un panorama generale non particolarmente brillante, s'è scelto il criterio di andare a verificare se i Laurence Olivier Awards (gli Oscar del teatro britannico) per la stagione 2021-22, assegnati in aprile, siano stati davvero meritati. Il miglior musical è stato giudicato ***Back to the Future*** all'Adelphi Theatre, che Bob Gale ha tratto dalla sua sceneggiatura scritta per il film di Zemeckis del 1985. Lo spettatore, più che un salto indietro negli anni Cinquanta descritti

nella pellicola, si ritrova immerso in atmosfere da pieni anni Ottanta già all'ingresso, in una sala allestita come il set di *Tron*. I fan della pellicola possono notare alcune differenze nel copione rispetto all'originale cinematografico, come il coinvolgimento di Doc nei piani terroristici dei rivoluzionari libici, però il plot è sostanzialmente identico, identiche le battute di culto rubate allo script, con Marty costretto ad andare e tornare nel tempo a bordo della DeLorean per salvare l'incontro tra i suoi genitori e la torre dell'orologio del paese. Ovviamente gli effetti speciali sono al top e vincono su tutto, ma anche l'aspetto più autenticamente umano contribuisce al successo del lavoro, con *song* e coreogra-

fie eseguiti ad alto livello. Anche l'impegno produttivo è evidente al massimo grado. Le nuove canzoni di Glenn Ballard e Alan Silvestri risultano piacevolissime e coinvolgenti, si fanno apprezzare per lo stile adeguato al periodo a cui si riferiscono, anche se gli spettatori attendono con ansia quelle del film *The Power of Love*, *Earth Angel* e sopra ogni altra *Johnny B. Goode*.

Interpreti di grande levatura sia per le voci che per le capacità espressive, protagonisti un Olly Dobson, quasi un clone del Michael J Fox dello schermo, accanto a un Roger Bart come Doc, che offre una prova ben più che da caratterista, ma nella memoria rimarranno le scene dell'orologio della torre al centro

di un temporale devastante o la scatenata sarabanda di fantascienza in cui Doc vola in giro per il palco su un'astronave. Puro intrattenimento? Certo! Ma di alta classe e condito di un'ironia gustosa e un tocco di misurata nostalgia, che sono state forse le più autentiche chiavi del successo dello spettacolo.

Drammi da camera

Quasi tutto il contrario di ciò che si può vedere al Noël Coward Theatre in **Dear Evan Hansen**, il musical interpretato dal giovane Sam Tutty (classe 1998) premiato con l'Olivier Award 2020 quale miglior attore. Allestimento sfortunato, questo, arrivato nel West End nel novembre 2019 sull'onda dei trionfi di Broadway e ben presto bloccato per pandemia per quasi due anni; e proprio ora è stato annunciato che terminerà le repliche il prossimo ottobre. Eppure si tratta di un lavoro molto coinvolgente, per nulla scontato nello svolgimento e nell'esito dei fatti, centrato su temi scomodi e non banali come il disagio giovanile, le difficoltà di comunicazione tra generazioni, l'uso degli psicofarmaci tra adolescenti. Una bugia, più o meno bianca, può esser causa di benefici al singolo e/o alla comunità? Il diciassettenne sociofobico Evan, dal braccio ingessato a seguito della caduta da un albero (in realtà ha tentato di togliersi la vita), scrive tutti i giorni una lettera a se stesso, su suggerimento del suo psicoterapeuta, ma uno dei suoi scritti finisce nelle tasche del cadavere di un compagno di liceo. Il ragazzo, chiuso e aggressivo, è stato rinvenuto suicida ed Evan fingerà di esser stato il suo miglior amico per riabilitarne la memoria presso i genitori e conquistare l'amore della sorella, finché tutto il pasticcio non verrà scoperto con ripercussioni diverse e non prevedibili sui differenti personaggi.

Dramma da camera contemporaneo per otto personaggi (tre adulti e i cinque compagni di scuola), si avvale di un copione solo in apparenza semplice ma ricco di implicazioni sociali e psicologiche in ogni singola battuta, e di una magnifica partitura firmata da Pasek & Paul, la nuova coppia d'oro del musical (*La La Land* e *The Greatest Showman*). L'allestimento scenico deriva da quello di Broadway, estremamente essenziale, fatto di pannelli e proiezioni che moltiplicano e incrociano le immagini degli smartphone e dei social media su cui si sviluppa gran parte del plot, mentre la band musicale è relegata

su un'alta piattaforma laterale visibile solo nel numero finale. In una scena così spoglia ed essenziale i talenti degli interpreti emergono al massimo grado, tutto è affidato alla loro espressività, ed esplodono in numeri come il trascinate finale del primo atto *You Will Be Found* o nella sequenza di chiusura *For Forever* a cui partecipano sia i cinque ragazzi che i tre adulti (magnifico Doug Colling nel ruolo del patrigno!).

Direttamente dagli Usa

Anche in **The Drifters Girl** al Garrick Theatre il cast è ridotto al minimo: sei soli performer sul palco per il *jukebox musical* dedicato al gruppo vocale americano dei Drifters. A ricostruirne le vicende artistiche e le battaglie legali per il marchio originale è il personaggio di Faye Treadwell, figura che del complesso originale fu la manager negli anni Cinquanta-Sessanta ruolo che è valso alla protagonista Beverley Knight la candidatura come miglior interprete agli ultimi Olivier Awards. Si tratta di un musical (poco più che da camera) di media produzione, praticamente senza scenografie, con un copione che prevede che gli attori (tutti di colore) ricoprano più ruoli oltre ai quattro Drifters, così li si ammira anche nei panni di Nat King Cole, Ben E. King o Peter, Paul and Mary... Voci da brivido, quasi da un altro pianeta, magnifiche metamorfosi/imitazioni attoriche e magnifici capolavori della *black music* (da *Nobody But Me* a *Sweets for My Sweet*) ben integrati in uno spettacolo a tuttotondo (candidato anche come Best New Musical) e non come semplice revival di brani vintage.

Londra nei giorni del Platinum Jubilee ha ospitato nei suoi teatri anche importazioni dirette da New York. Il regista Bartlett Sher nella produzione del Lincoln Center ha provato a rinnovare **My Fair Lady** con l'inserimento di una Eliza Doolittle di pelle nera, proponendo un personaggio più consapevole e indipendente che nel finale abbandona il prof. Higgins (e la sala teatrale) dopo avergli consegnato le celebri pantofole. Ma la novità più rilevante della regia consiste nell'aver individuato nella notte e nella nebbia dell'era vittoriana l'ambientazione principale dell'intera vicenda e insieme nell'aver abbassato l'età del glottologo protagonista, ora un professore in piena carriera universitaria, portando nuovi equilibri tra i personaggi e nello svolgimento dei fatti.

Con la sua voce meravigliosa e il carisma scenico l'Eliza di Amara Okereke basterebbe da sola a riempire il palco, la sala e finanche il foyer del Coliseum Theatre, ma si giova al suo fianco dell'apporto di Harry Hadden-Paton, un Higgins che ha nel recitar-cantando il suo punto di forza.

Oklahoma! in chiave progressista

Lo spettacolo più interessante lo teniamo per ultimo, **Oklahoma!**, firmato da Daniel Fish, vincitore del Tony 2019 e ospite per sette settimane allo Young Vic. Totalmente stravolto rispetto agli allestimenti consueti, è stato ambientato in una sala comunitaria di legno chiaro, con lunghi tavoli su cui gli interpreti continuano a bere lattine di birra e offrono agli spettatori pannocchie di mais lessate in diretta. Cast ridotto a dodici personaggi, con i cowboys dai cappelli a tesa larga e *pachs* sui jeans e le crinoline sotto le gonne delle ragazze, mentre i celebri *song* di Rodgers & Hammerstein sono stati arrangiati in stile nashville per una band di soli sette elementi. In un rapporto molto intimo e diretto tra la (non)scena e gli spettatori viene messo in discussione anche il famoso Premio Pulitzer assegnato al musical nel 1944, con l'(apparente) eliminazione del *dream ballet* (e l'accluso omicidio) del primo atto che si chiude con *Out of My Dreams* semplicemente cantato.

La sorpresa arriva all'apertura della seconda parte, quando un lungo solo femminile di *free dance*, sulle note distorte in stile Hendrix dei principali temi musicali di **Oklahoma!**, incarna e mostra nel concerto incubi, aspirazioni e delusioni della protagonista. Il cambiamento stilistico più rilevante riguarda, però, la figura di Jud, vissuto non più come individuo minaccioso e sinistro, ma sensibile ed emarginato, vittima di un pensiero conservatore e grezzo oggi preminente in uno Stato tra i più reazionari degli Usa. Tant'è che la sua morte, nel giorno delle nozze della coppia protagonista, non viene più rappresentata come incidente, ma come un delitto che macchia di sangue gli abiti degli sposi, mentre il conseguente processo assolutorio per l'omicida si trasforma in una farsa, preciso atto d'accusa politico contro una cultura e uno spirito trumpiano sempre più rampanti. Si può usare l'aggettivo memorabile per uno spettacolo? ★

In apertura, Oily Dobson in **Back to te Future** (foto: Sean Ebsworth Barnes).



Un incontro che è radice di cambiamento, un *grand tour* tra Parigi e Berlino

Il diario di un "viaggio teatrale" tra Berlino e Parigi, nell'aprile 2022, è il racconto di incontri con autori, registi, spettacoli che aprono finestre su mondi, visioni e prassi artistiche diverse. Dove l'altro è sempre fonte di rigenerazione.

di Marco Lorenzi

Il mio viaggio in giro per l'Europa parte da Torino agli inizi di aprile, transita per Parigi, incontra Barcellona e si conclude a Berlino. Attraversa grandi e piccoli teatri, la visione di molti spettacoli, incontri con artisti e operatori che in queste città lavorano e vivono. Sono arrivato da loro spesso in modo inaspettato. Ma soprattutto, questo viaggio inizia da una domanda precisa, una specie di "mappa" di orientamento: "cosa significa un incontro?".

Contaminazioni culturali

A Parigi incontro Oriòl Broggi, direttore e regista della storica compagnia catalana La-Perla29, in occasione di *28 i mig*, l'ultima sua creazione in scena al Théâtre de la Colline, Teatro Nazionale diretto da Wajdi Mouawad dal 2017. Il quartiere che circonda la Colline è un piccolo paese delle meraviglie sul confine orientale di Parigi, un mix esaltante di persone, artisti, studenti, immigrati e famiglie parigine, provenienti da ogni angolo

del mondo. Wajdi, ispirato dal suo percorso artistico, ne ha fatto un luogo-ponte, aperto a esperienze e contaminazioni. È proprio nel pulsante bistrò multietnico del teatro, gestito da un collettivo di donne di origine araba, che, dopo lo spettacolo, abbiamo modo di vederci con Oriòl e parlare del mese di repliche che li aspetta a Parigi, di come gli spettatori francesi percepiscono *28 i mig*, del rapporto tra artista e ispirazione. Ma soprattutto vuole raccontarmi de La Biblioteca, il teatro che nel 2006 ha ricavato da una chiesa gotica di Barcellona, oggi diventato uno spazio di riferimento del contemporaneo, «nel cuore della città e nel cuore stesso degli spettatori. Pensiamo alla città come a un luogo che necessita di spazi di incontro per definirsi in modo più ampio, pensando allo spettatore come a un cittadino attivo. Nel nostro spazio spesso torniamo a riflettere sulla lotta tra muri reali e muri immaginari, tra realtà e finzione».

Il mattino successivo, in volo per Berlino, si-

stemo la chiacchierata fatta un paio di giorni prima con Adele Rutigliano, giovane *chargée de production* al Théâtre du Rond-Point di Parigi. Scappata giovanissima dall'Italia, con l'idea di lavorare in teatro in Francia, espone il suo punto di vista in modo chiaro e appassionato: «Da vent'anni il Dna del Théâtre du Rond-Point è di scoprire e programmare solo autori viventi: la relazione con la città e la comunità è strettamente legata al contemporaneo. Le questioni geopolitiche attraversano sempre la nostra riflessione e programmazione. Una dinamica che sarà confermata con la nuova direzione di Laurence de Magalhaes e Stéphane Ricordel, provenienti dal mondo circense e del teatro di strada, che dal 2023 prenderanno la direzione del teatro dopo decenni trascorsi ad attraversare frontiere e continenti con le loro produzioni; l'apertura all'internazionale e l'attenzione al contesto geopolitico saranno un corollario delle loro esperienze e desideri artistici».

Rassicurare o provocare il pubblico

In questo freddo aprile, il mio aereo atterra a Berlino all'aeroporto Willy Brandt mentre il cupo rumore della guerra riecheggia dall'Ucraina alla nostra quotidianità. Mi chiedo come stia reagendo il teatro tedesco a tutte queste trasformazioni.

«La scena teatrale berlinese è piacevolmente ingestibile...», esordisce **Birgit Lengers**, drammaturgin e direttrice delle sezioni "Junges DT" e "DT International" del Deutsches Theater. «Nessuna città in Germania ha tanti teatri, estremamente diversi tra loro, come Berlino: 3 teatri d'opera e 150 teatri. Ogni palcoscenico ha un rapporto speciale con la città e il suo pubblico. Ogni istituzione reagisce in modo particolare al contesto socio-politico che la circonda. A mio parere, il Deutsches Theater e il Gorki Theater hanno preso posizione sulla situazione attuale ma non possiamo ignorare che la grande ricchezza della scena indipendente reagisca ancora più agilmente».

Quest'anno alloggioro a Schöneberg, quartiere che conosco meno, tra i caffè di Motzstrasse, i ristoranti turchi e asiatici, le gallerie eccentriche di Potsdamer Strasse. Organizzo le serate teatrali cercando di verificare le parole della Lengers. Non sono solo gli spettacoli a determinare se un teatro ha qualcosa da dare e da dire, oppure se c'è l'intenzione di spostare lo spettatore dalla sua "isola di comfort" e chiedergli a quale gioco vuole giocare. Attraversando le diverse sale di Berlino si percepisce subito quando un teatro intraprende una scelta "conservativa" nella sua linea e come questa si trasferisca nelle creazioni. L'incontro tra artista e luogo, tra artista e pubblico, vive anche di questo. Come si pongono i teatri e gli artisti invitati a renderli vivi?

A tal proposito, vale la pena ricordare come le recenti regie di René Pollesch, sul palco del Deutsches Theater, siano state meno fortunate e come invece la sua nuova direzione alla **Volksbühne** stia incontrando l'ambiente e la storia giusta per esprimersi e per riportare al centro del dibattito cittadino lo storico teatro di Rosa-Luxemburg-Platz. Proprio alla Volksbühne vengo risucchiato da *Smak! SuperMacho AntiKristo*: tre ore di musica dal vivo, teatro, polli di gomma e delirio dada, prima produzione teatrale cross-genere del regista, musicista e performer filippino Khavn. Se per alcuni aspetti il suo approccio ricorda Christoph Schlingensiefel, nella sostanza ci troviamo davanti a un gioioso e impertinente esperimento che mescola *l'Ubu Roi* di Jarry, *Kill Bill* di Tarantino, musica rock, trash e cultu-

ra filippina, fregandosene altamente di qualsiasi forma di logica.

Tappa fondamentale di questa permanenza berlinese è il **Maxim Gorki Theater**. Assistere nella stessa settimana a due lavori molto diversi come *Eine Zusammenfassung von allem, was war* di Sebastian Nübling, e al sorprendente e applauditissimo *Dantons Tod/Iphigenie*, diretto da Oliver Frlić non può lasciare indifferenti. Come non lascia indifferenti il grande lavoro di Shermin Langhoff, direttrice artistica del Gorki che dal 2019 ha dato vita all'Artistic Advisory Board, un comitato di otto artisti/registi che la supportano nella direzione, con l'intento «di stimolare ogni singolo spettatore che transita nel Gorki a prendere parte a un discorso tanto vario quanto le biografie delle persone che vivono a Berlino». Coerentemente con questa visione, il Gorki dal 2016 ha affiancato all'ensemble fisso del teatro, una seconda compagnia di artisti professionisti provenienti da Siria, Palestina e Afghanistan costretti a vivere in esilio a Berlino: The Exile Ensemble.

Proprio nella *kantine* del Gorki, incontro **Luzia Schelling**, attrice, drammaturga e regista, membro della compagnia Futur3, co-fondatrice dell'iniziativa KlimaKontor.ch. La ascolto con curiosità mentre mi spiega, rispetto al pubblico di Berlino, che «tra la strategia dei teatri che cercano una posizione autentica e decisa, e chi prova a offrire qualcosa per ogni *milieu*, Berlino è una città che gratifica il coraggio della prima strategia. La seconda comunque può essere molto efficace, se compensa un profilo meno evidente con una proposta specifica, come la "Junges DT" o il Find della Schaubühne». Al Find, Festival Internazionale della Nuova Drammaturgia che ogni primavera accende la Schaubühne, vedo *Erin-*

nung eines Mädchens di Annie Ernaux: un'intelligente problematizzazione del rapporto tra il corpo individuale e la standardizzazione dei generi sessuali. Ero molto curioso di vedere la versione proposta dal Deutsches Theater della *Brocca rotta* di Kleist di Anne Lenk. Curiosità disattesa da una messinscena piuttosto formale e rigida, nonostante la presenza di Ulrich Matthes nel cast e da una Lenk ormai protagonista del nuovo teatro di regia tedesco. Sempre del Deutsches Theater mi parla Luzia: nel 1990, lei, giovane artista appena arrivata a Berlino dalla Svizzera, si ritrovò spettatrice del mitico *Hamlet* diretto da Heiner Müller: «Non si può dimenticare uno spettacolo così, uno spettacolo sul fallimento del nostro tempo. Mi ha influenzata radicalmente, sono andata a vederlo più e più volte».

Rientrato in Italia, mi chiedo cosa rimarrà di questa esperienza, se lascerà traccia. Rileggo una delle risposte che mi ha lasciato Birgit Lengers e mi sento sollevato: «Per me "incontro" significa correre un rischio in cui le certezze vengono messe in discussione. L'incontro è opportunità di cambiamento e, allo stesso tempo, sempre un'incertezza. Come curatrice, sono sempre meno interessata alle curatele che si riducono a inviti *una tantum*. Gli incontri internazionali più importanti per me hanno avuto luogo in collaborazioni ad alta intensità di tempo. Con la "Junges DT" abbiamo realizzato tre progetti con Russia e Polonia, lavorando con un *ensemble* misto nei tre Paesi. Sono orgogliosa di questi progetti che ci hanno dato la possibilità di costruire, grazie al teatro, un incontro e un'idea di mondo a misura d'uomo». ★

In apertura, 28 i mig (foto: Tuong-Vi Nguyen); in questa pagina, *Dantons Tod/Iphigenie* (foto: Ute Langkafel/Maifoto).



Vienna, alla ricerca di strategie per reinventare il mondo

Alle Festwochen di Vienna vanno in scena contaminazioni e intrecci, di linguaggi e di tematiche. Filo rosso la volontà di guardare con nuove lenti la complessa realtà contemporanea.

di Irina Wolf



Depois do silêncio
(foto: Christophe Raynaud de Lage)

Dal 13 maggio al 18 giugno le Wiener Festwochen hanno proposto teatro, danza, musica, performance, laboratori e conferenze diffusi in tutta la città. Il programma comprendeva trentasette produzioni internazionali. Il curatore belga, Christophe Slagmuylder, sostenitore delle contaminazioni e delle cooperazioni, ha scelto dunque un approccio interdisciplinare. La regista Tanya Beyeler e l'autore Pablo Gisbert, ovvero il gruppo spagnolo **El Conde de Torrefiel**, sviluppano le proprie creazioni facendo confluire coreografia, immagini plastiche e testo che, tuttavia, non è pronunciato, bensì proiettato su uno schermo. Questa edizione del Festival ha dedicato un focus alla compagnia, che ha tenuto un laboratorio dal titolo *Movimenti cosmici* e proposto due lavori: *Ultraficción No. 1/Fracciones de Tiempo* (*Hystrio* n. 4.2021) e *Una imagen interior*. Per quest'ultimo, El Conde de Torrefiel ha creato immagini spettacolari

accompagnate in parte da suoni assordanti. Il pubblico segue le complicate riflessioni su realtà e finzione di un narratore che si trova di fronte a una pittura murale in un museo. Due scene primarie dell'umanità, separate da ben 36mila anni – attorno al fuoco e in un supermercato – vengono recitate di fronte a sipari di brillanti colori complementari. La narrazione in prima persona, però, rimane piuttosto banale, così da rendere lo spettacolo superficiale e troppo lungo: una grande delusione, soprattutto se si considera che *Una imagen interior* è coprodotto da almeno dieci fra i maggiori festival internazionali! Finzione e realtà sono intrecciati anche nello spettacolo di **Christiane Jatahy**, *Depois do silêncio* (*Dopo il silenzio*), presentato in prima mondiale. Parte finale della trilogia che la regista ha dedicato alla violenza, si basa sul romanzo *Torto arado* (*Aratro storto*) di Itamar Vieira Jr., incentrato sugli intrecci fra razzismo strutturale e capitalismo. Immagini mozzafia-

to di paesaggi, scattate dall'alto, s'intervallano a interviste a popolazioni native del Brasile. E, in mezzo a tutto questo, emergono anche i performer presenti dal vivo. Questo cinematografico spettacolo teatrale – riconferma del segno distintivo di Jatahy – appare allo stesso tempo surreale e affollato. Si riesce, nondimeno, a distinguere storia e romanzo da quanto è semplicemente teatro. Il tema principale è smettere di tacere di fronte all'ingiustizia. Il suono registrato si mescola armoniosamente con quello generato dal vivo sul palco e con il melodico portoghese-brasiliano. Tutto ciò crea una frenesia che spinge ad alzarsi e lottare contro l'ingiustizia. Una reazione normale all'opera d'arte totale di Jatahy.

Teatro di parola

Nel programma comparivano molti altri grandi nomi, come **Tiago Rodrigues** (*La Ceraisa/Il giardino dei ciliegi* – *Hystrio* n. 4.2021), **Christopher Rüping** (*L'anello dei*

Nibelunghi, una brillante decostruzione contemporanea dell'opera eponima di Wagner), la compagnia australiana **Back to Back Theatre** (*The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* – una performance riflessiva che tesse la propria narrazione intrecciando diritti umani, politica sessuale e futuro dominio dell'intelligenza artificiale); ma anche coreografi quali **Michiel Vandeveld**, **François Chaignaud**, **Gisèle Vienne**, **Lia Rodrigues**, **Marlene Monteiro Freitas**.

Oltre a invitare personalità che godono di fama internazionale, il Festival ha dimostrato una costante apertura alle nuove generazioni di artisti. Fra i nomi proposti in questa edizione, c'è stata la drammaturga e regista americana **Tina Satter**. Con la propria compagnia Half Straddle, con sede a New York, ha presentato *Is This a Room*. Ispirato a fatti reali, lo spettacolo porta sul palcoscenico il linguista Reality Winner, che fu accusato di avere fatto trapelare informazioni riguardo l'ingerenza russa nelle elezioni presidenziali statunitensi. Nel 2018 questa spia venne condannata a un periodo di detenzione insolitamente lungo. Teatro di parola che, ritraendo il duro interrogatorio da parte degli agenti dell'Fbi, si trasforma in un thriller psicologico.

La voce umana sotto il riflettore

«Con il mondo rinchiuso e gli spazi sociali sempre più ristretti, abbiamo bisogno di progetti visionari», ha affermato Slagmuylder. Annunciato come evento principale del Festival, la prima opera messa in scena da **Susanne Kennedy** e **Markus Selg**, dopo la versione-capolavoro del XX secolo realizzata da Robert Wilson e Philip Glass, *Einstein on the Beach* è frutto di un'originale collaborazione fra sei performer, un violinista, quattro solisti e due *ensemble* – i Basler Madrigalisten e il Phœnix Basel – con la direzione musicale di André de Ridder. Il duo di registi ha realizzato un lavoro futuristico che mescola installazione, rito e teatro. Con il loro peculiare linguaggio teatrale, Kennedy e Selg infrangono i confini fra umani e macchine, fra teatro, arti visive e mondi virtuali. Sul palcoscenico rotante, un nuovo genere di comunità coltiva un inusuale linguaggio del corpo. Passato e futuro svaniscono in un nuovo presente. Nel frattempo, il pubblico è invitato a sperimentare il sogno collettivo e a essere parte di questa realtà, salendo, sedendosi o addirittura sdraiandosi sul palco, in perenne movimento come un astro e come la musica di Glass. L'opera di Kenne-

dy riesce così a demolire la barriera fra platea e palcoscenico.

Anche il *Requiem* di **Romeo Castellucci** è incentrato sul rinnovamento. Programmato come prologo alle Wiener Festwochen, lo spettacolo, che aveva debuttato nel 2019 al Festival di Aix-en-Provence, parte dall'ultimo lavoro di Mozart, incompiuto. Castellucci dispiega sul palco un'impressionante serie di immagini che iniziano con la morte e terminano con la nascita. L'Ensemble Pygmalion, diretto dalla bacchetta di Raphaël Pichon, che integra il lavoro con altre sinfonie religiose di Mozart, ha contribuito in maniera decisiva al successo dello spettacolo. Particolarmente sensaziona-

li i solisti e il coro, impegnati contemporaneamente in stupefacenti danze! I morti di Castellucci non piangono, ma danzano. Simultaneamente sul fondo del palco veniva proiettato un flusso di pensieri che costringevano a confrontarsi con la natura transeunte dell'essere umano. Ma il momento più eccezionale è stato l'immagine finale con il pavimento che lentamente si alzava fino a diventare una sorta di pendio lungo il quale i residui rifiuti della civiltà venivano fatti scivolare verso l'orchestra. E poi un bambino (vero!) veniva sistemato sul palcoscenico. Così, questo *Requiem* diventa l'ultima celebrazione della vita. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

VIENNA/2

Burgtheater, negli abissi dell'uomo alla ricerca dell'inferno

È rischioso a Vienna avventurarsi nell'adattamento di un dramma di Schnitzler. Il suo *Professor Bernhardt* è a capo di un centro medico che ha in cura un'adolescente in fin di vita dopo un aborto illegale. Quando il medico impedisce a un prete di recarsi dalla ragazza morente, l'episodio scatena tensioni politiche ed etniche, in seguito alle quali Bernhardt perde il lavoro e finisce in prigione. Il dramma di Schnitzler, scritto nel 1912, prevede un cast tutto maschile. L'autore e regista inglese **Robert Icke** ne propone una versione moderna al Burgtheater. In *La dottoressa* - questo il nuovo titolo dell'opera - Bernhardt è una donna bianca, ebrea non praticante, che trova sulla sua strada un prete cattolico di colore. Icke non soltanto alimenta il tema politico e identitario, ma assesta un colpo assai brillante poiché, sfruttando la multietnicità del proprio *ensemble*, annulla la naturale corrispondenza fra personaggi e interpreti: tranne nel caso della protagonista, infatti, il colore della pelle e il genere dei personaggi non corrispondono a quello degli attori che li interpretano. Soltanto attraverso i dialoghi è possibile capire se si tratta di un uomo o di una donna, di un bianco o di un nero. Con questa grandiosa idea, Icke ha conquistato il cuore del pubblico viennese.

Uno degli obiettivi del Burgtheater è quello di far conoscere nuovi registi. Con la sua messinscena delle *Troiane* (foto: Susanne Hassler-Smith), **Adena Jacobs** si immerge in profondità nel presente. Nella sua versione dell'antica tragedia, la regista australiana intreccia una riduzione dell'opera di Euripide con testi di Seneca, Ovidio e dell'autrice sua connazionale Jane M. Griffiths, realizzando una terrificante riflessione sulla violenza. Jacobs si concentra esclusivamente sulle donne. Tutti i ruoli maschili sono soppressi. Ecuba, Andromaca, Cassandra ed Elena: per ciascuna di loro è confezionato un episodio esteso. Le quattro compiono semi-nude, con un body color carne e il capo rasato. Sono circondate da un coro silenzioso formato da donne di età ed etnie diverse, comprese alcune bambine. La strabiliante combinazione di performance dal vivo e proiezioni su un sipario trasparente, unita alla vivace coreografia e alla musica elettronica costantemente variata, concorre alla creazione di un capolavoro memorabile.

Un agglomerato di testi costituisce il corpus della messinscena de *La caduta della casa degli Usher*. In aggiunta al capolavoro eponimo, la regista svizzera **Barbara Frey** utilizza anche motivi tratti da quattro altre opere di Edgar Allan Poe: *Berenice*, *Terra di fate*, *Il pozzo e il pendolo* e *I delitti della Rue Morgue*. Questi testi hanno in comune un mondo misterioso e un'atmosfera da incubo. Fin dall'inizio sul palco ci sono due tastiere "dell'orrore": due pianisti eseguono singole note, il cui suono crea immediatamente disagio. I momenti migliori dell'allestimento di Frey sono quando gli attori interagiscono direttamente con la musica, cantando da soli o dando vita a un coro. Per due ore si assiste non tanto a teatro parlato quanto a un raffinato evento visivo e sonoro fatto di dialoghi eterei, respiri, balbettii e canzoni, mentre la tenebrosità del palcoscenico è spezzata soltanto durante i momenti più significativi. **Irina Wolf**

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



Verso Eutopia, dal Senegal con lo sguardo sull'orizzonte del mare

Parte da Dakar Beyond Borders, il nuovo progetto internazionale di Instabili Vaganti sul tema del confine e del suo superamento, nella direzione dell'umana tendenza a evolversi attraverso l'incontro, l'accoglienza, il confronto con l'altro.

di Nicola Pianzola

A Gateway to the Future (foto: Adama Nguette)



"Senegal": con questa parola inizia il canto che Samba, giovane cantante di tradizione griot (poeta e cantore che ha il compito di preservare la tradizione orale), intona come un richiamo. I corpi si avvicinano, s'intrecciano, s'inginocchiano delicatamente intorno a lui, come rispondendo a quel richiamo. Samba è seduto a gambe incrociate e imbraccia il suo bongò, strumento tradizionale che sta tra un pianoforte a pollice e una percussione. Continua a cantare, mentre i bambini incuriositi utilizzano i pochi alberi per scavalcare i muri che delimitano lo spazio di lavoro e avvicinarsi; continua a cantare, fino a che i suoni della quotidianità che provengono dal reticolo di strade di sabbia sembrano scomparire; continua a cantare fino a che i corpi diventano un unico corpo, un solo respiro, essenza di un'umanità che trascende ogni differenza, ogni confine. Siamo nel piccolo anfiteatro della Marie de Yeumbeul, nelle *banlieue* di Dakar, e stiamo lavorando a una tappa del nostro nuovissimo progetto internazionale di ricerca Beyond Borders, sostenuto dal Mic nell'ambito di "Boarding Pass Plus".

Moussa N'diaye, fondatore di Kër Théâtre Mandiaye N'diaye, partner del nostro progetto, ha accolto prontamente la nostra idea di realizzare un workshop e uno scambio di lavoro, coinvolgendo gli attori

della sua compagnia e una ventina di partecipanti tra danzatori e cantanti senegalesi.

Kër Théâtre nasce per continuare il lavoro iniziato dal padre di Moussa, Mandiaye N'diaye, storico attore del Teatro delle Albe che ha contribuito in maniera straordinaria allo sviluppo del teatro in Senegal. *Kër* significa luogo, casa, ed è proprio in questo concetto utopico di "luogo buono", tanto caro al nostro progetto, che ci siamo subito riconosciuti e sentiti in sintonia con Moussa.

Così, appena le restrizioni pandemiche hanno concesso uno spiraglio, ci siamo messi all'opera, e in pochissimi giorni, grazie anche al sostegno e alla collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura di Dakar, Moussa ha trovato lo spazio di lavoro e selezionato gli artisti interessati. Nell'organizzare questa tappa, la cosa importante è stata quella di garantire un sostegno economico ai partecipanti e alle professionalità coinvolte, dividendo il budget che avevamo a disposizione fra tutti, in un'ottica di condivisione delle risorse che, in Senegal, è un aspetto fondamentale e radicato nella cultura. Nei villaggi, ma anche nei singoli quartieri di Dakar, per esempio, sono le comunità locali a gestire un'equa divisione dei beni, garantendo così a tutti il sostentamento. D'altronde, condivisione e accoglienza sono elementi così importanti che esiste un termine specifico per indicare queste attitudini: "teranga".

Per questo motivo è importante, ancora prima di iniziare il lavoro di condivisione artistica, confrontarci con Moussa su questi aspetti culturali e sui modelli di gestione della formazione e della promozione teatrale dei nostri rispettivi Paesi, al fine di individuare un terreno comune in grado di creare le giuste condizioni di lavoro per tutti.

Il cerchio in espansione

Appena arrivati a Dakar, ci immergiamo nella cultura senegalese, così ricca di tradizione e impregnata di ritmo, danza, canto e ne percepiamo subito la propensione all'accoglienza.

Per prima cosa, andiamo alla ricerca di suggestioni da sviluppare nel workshop e nel lavoro con gli artisti. Sono soprattutto i luoghi a trasmetterci sensazioni ed emozioni: la porta del non ritorno, nella Maison des Eclaves, dalla quale gli schiavi salpavano sui galeoni verso le Americhe, così come il Centre Culturel Léopard Sedar Senghor a Pikine, il quartiere alla periferia della città, dove vive Moussa, e dove ogni lunedì si ritrovano molti degli oltre seicento artisti affiliati al Centro, per condividere il proprio lavoro.

Li assistiamo all'esito di un workshop di danza. La platea, un patio all'aperto tra gli edifici, è gremito di gente, così saliamo le scale che portano ai piani più alti per godere di un affaccio sul piccolo palco di cemento. Dalla nostra posizione, circondati da un gruppo di bambine con lo zaino di scuola ancora in spalla che danzano al ritmo dei tamburi assistendo alla performance, che mi ricordano *Les enfants du paradis*, riusciamo a vedere oltre il palco: le strade di sabbia gialla, i bambini che giocano, le signore che tornano trasportando la spesa in una cesta sulla testa in perfetto equilibrio. Questo Centro culturale s'incastona alla perfezione nella periferia di Dakar, ne è espressione pulsante, e ci restituisce un senso di armonia tra arte e vita.

Il cerchio che si crea intorno a un tamburo, dove i corpi danzanti si alternano come in un rituale, richiama da subito in noi l'immagine del "cerchio in espansione", che il ricercatore e filosofo Enrico Piergiacomi, ha individuato, durante il lavoro di indagine congiunto sui temi del progetto. Piergiacomi prende come riferimento visivo questa figura geometrica i cui limiti esistono ancora e sono ugualmente distanti dal punto centrale, ma che si muove e include nuovi spazi all'interno del suo perimetro, intravedendoci l'approssimazione a una società idealizzata perfetta che raccoglie le buone qualità di ogni individuo e gruppo, senza sopprimere le loro peculiarità e differenze essenziali.

È questa utopia che ci guida nel lavoro con gli artisti di Dakar, dove seguiamo un movimento concentrico che ci permette di far dialogare le nostre differenti culture, con l'intenzione comune di "superare i confini". Confini che diventano frontiere, da aprire, da oltrepassare, confini che custodiscono sogni, talvolta irreali, di mete utopiche che forse nella realtà non esistono davvero.

E così ci ritroviamo tutti nello stesso punto di partenza e insieme diventiamo dei viaggiatori alla ricerca di Eutopia, un logo buono nel quale non esistono confini che generano limiti ma solo quelli che proteggono e permettono ai semi di germogliare.

Se in ogni Paese toccato dal progetto il tema del confine ha preso una declinazione differente, qui in Senegal, a prevalere, è la connotazione politica di "frontiera". Volendo riflettere sulle nuove rotte migratorie, abbiamo scelto come titolo di questa tappa di lavoro *A Gateway to the Future*, interrogandoci su quanto ancora, in un'epoca pandemica che sta ridisegnando la geoeconomia globale, possa essere connotato nei giovani il desiderio di oltrepassare il mare, quella porta del non ritorno per molti, alla ricerca di una vita migliore.

Confini, non frontiere

Dopo una prima fase di conoscenza e riflessioni condivise con i partecipanti, passiamo alla parte pratica del lavoro introducendoli al nostro *training* ritmico nel quale si inseriscono i loro tamburi, creando da subito una comunicazione universale che trascende lingue e culture. Incorporiamo le suggestioni legate al confine, i corpi diventano barriere e allo stesso tempo il mezzo per superarle, i ricordi e i racconti di una storia segnata dal "folle volo" riaffiorano nelle singole azioni sceniche dei partecipanti, accomunate da un unico grido: «Ouvrez les frontières», che all'improvviso esplode, invadendo le strade intorno al piccolo anfiteatro. Guidiamo i partecipanti a sviluppare le proprie azioni in luoghi esterni: una giovane attrice costruisce un muro con dei mattoni trovati in un cantiere per poi attraversarlo, un altro attore utilizza le sbarre di un cancello come una prigione, un altro sviluppa la propria scena utilizzando del filo spinato. In pochi minuti, le azioni assumono un significato forte e alcuni giovani passanti si fermano a osservare, unendosi a quel coro che chiede ad alta voce: «Aprite le frontiere».

Siamo usciti dal teatro, da quei "muri buoni" che hanno contenuto il processo creativo, permettendoci di conoscerci e instaurare un dialogo. Quei muri, ora li abbiamo saltati, per andare oltre, e affrontare un altro confine, forse quello più sentito qui: il mare.

L'ultimo giorno, lavoriamo su una spiaggia deserta a Malika. Le stesse azioni nate nello spazio creativo acquisiscono ancora di più potenza espressiva in quel suggestivo ambiente. Il cerchio in espansione, diventa una spirale che ci porta al culmine della performance *site-specific* pensata per il video e diretta da Anna Dora Dorno, quando gli attori si ritrovano uniti, uno accanto all'altro, a contemplare quel limite invalicabile, quel confine che da sempre ha spinto l'uomo a oltrepassarlo, per incontrare l'ignoto, il diverso, l'altro. Così termina questa tappa del progetto in Senegal: insieme, di fronte all'infinito del mare, pronti a continuare il nostro viaggio verso Eutopia. ★

r(UMOR)noir

La scuola delle voglie

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Nata come *Foyer* con la rivista battezzata dal Fondatore Ronfani, questa pagina ha cambiato intestazione quando Ugo ci ha involontariamente lasciati, diventando *G(l)ossip*, sigla che desidero resti legata all'indelebile memoria di Ugo la Mascotte, rinominandola perciò *rUMORnoir*, tra rumors di retroscena e malumori da palco e malumori mal corrisposti e tuttavia ininterrotti e tenera Passion Teatrale (pressoché immortale). Argomenti e titolo coerenti al dossier.

Voglia di Frivolezza. «Tutti erano vestiti magnificamente. Nel mondo del teatro degli anni Cinquanta le attrici non avevano paura di sembrare quelle dive affascinanti che spesso erano. I colori arcobaleno degli outfit di taffetà, raso e velluto venivano complimentati dagli uomini eleganti in tuxedo nero e camicia candida», Joan Collins. Duncan, cioè Lord Dunans, e io ci conoscemmo da ragazzi, e io e Duncan facemmo insieme la conoscenza della sorella della Joan della citazione, Jackie Collins, quando l'affascinante semidiva girava con Vittorio Gassman sul lungomare di Rapallo una sequenza del film *La congiuntura*, 1964, regia di Ettore Scola su sceneggiatura sua e di Ruggero Maccari. Ci spunto sopra una cinquantina di estati dopo per parlare, in questa congiuntura di scritture di scena, di *Grosvenor 1734*, commedia assai sofisticata, *in progress*, di D.D. Dunans, *art curator* indipendente e collezionista impenitente, ora al debutto teatrale tra gli under 80. Che goduria, nell'era delle chat compulsive, leggere un copione brillante che sa di esserlo, o, quanto meno, si compiace di provare a diventarlo, dove le conversazioni telefoniche passano per un centralino, nella fattispecie quello che connette all'area londinese di Mayfair. Quartiere adatto al Milord mezzo scozzese mezzo lusitan-genovese (e naturalmente prodigo fino allo sperpero e Avaro molieriano solo per nobile congiuntura), che ha in animo anche un plot narrativo dal *working title*

di *Mayfair Lady*. Questo è l'antipasto che butto in tavola per tentare i superstiti gourmet della Trattoria Tipica Teatrale, per stimolare gli aspiranti chef del menu in tre atti, per allettare (e allertare) i maître facilmente omologati alla penitenziale dieta vegana gastro-culturalmente corretta.

Voglia di Fanciullezza. Puer Peter Pan è più affine a Senex Sapiens e viceversa (cfr. James Hillman, *Saggio su Pan*) di quanto l'Adulto Adulterato sia vicino all'uno e all'altro. Per chi suona Campanellino? «È quel che voglio offrire ai lettori che non conoscono ancora la strana e stanca dolcezza che prendono i volti, a New York, quando le prime luci si accendono a Broadway», J.P. Sartre, *Les Temps Modernes*. E che si spengano solo perché comincia lo spettacolo: uno show travolgente.

Voglia di Spregiudicatezza. «La gente crede che avere talento sia una questione di fortuna, ma nessuno pensa che la fortuna possa essere una questione di talento», Jacinto Benavente. Benavente è uno scrittore e drammaturgo madrilenno, che a Galapagar, nella comarca di Cuenca del Guadarrama, è nato e morto, 1866-1954, dopo aver vinto il Nobel per la letteratura nel 1922, raggiunta grande fama di autore acuto, acuminato, brillante, con le sue *Cartas de Mujeres* e con il *Teatro Fantástico*. Un fresco gazpacho d'antan da delibare sotto l'ombrellone come antidoto al solito cartellone autunnale. Se il presente è indolente, cerchiamo novità nel passato e capolavori da autoroidi caduti dal futuro.

Sillogismo da spiaggia, lanciato da un troll: tutti gli attori sono cani, all'italiana o alla francese, cioè cattivi o speciali. Nessun cane è cattivo, molti spettatori sì. Dunque, i cattivi attori non esistono: chi non li ama, non sa che si perde, chi non li rispetta, peste li colga. «Io non so guardare un cane senza rallegrarmi con Dio», Carlo Coccioli.

DOSSIER

Molière 400

a cura di Laura Bevione e Claudia Cannella

I quattrocento anni dalla nascita di Jean-Baptiste Poquelin, in arte Molière, sono occasione per un bilancio sull'alterna fortuna del commediografo, in Francia e soprattutto in Italia. Un viaggio teatrale nelle messinscene più significative realizzate nella seconda metà del secolo passato e, in particolare, nei primi vent'anni del nuovo millennio, ma anche una riflessione sulle diverse interpretazioni dei principali ruoli maschili e femminili, senza trascurare le incursioni cinematografiche nella vita e nelle opere dell'autore.



La solitudine e il potere: Molière sulla scena contemporanea

L'opera di Molière continua a scavare nelle pieghe e nelle piaghe della società: è questa l'opinione di Georges Banu, che ripercorre il ruolo del grande autore e attore ben oltre i confini della scena francese, rivelandone aspetti inediti e inconsueti.

di Georges Banu e Giuseppe Montemagno



Non è facile fare il punto sulla fortuna di Molière nel mondo: scrittore e saggista, professore emerito di studi teatrali alla Sorbonne Nouvelle, Georges Banu anticipa i risultati di un suo studio condotto per la Bibliothèque Nationale de France nel corso di un'intervista in cui individua le produzioni più significative dell'ultimo mezzo secolo, insieme alle tematiche che hanno risvegliato maggiori attenzioni nella drammaturgia al giorno d'oggi.

Jean D'Ormesson considerava Molière come uno degli elementi fondanti dell'identità nazionale francese, accanto a Hugo, la baguette e il vino rosso. Que reste-t-il nella Francia contemporanea?

Prima di tutto un mito, il mito di un autore nazionale, di uno scrittore per il palcosceni-

co – e in quel periodo ne esistevano soltanto due, Molière e Shakespeare. Scriveva, naturalmente, ma lo faceva per gli attori: per questo è singolare che di entrambi non possediamo alcun manoscritto! È il mito di un uomo di teatro che ha coniugato la scena alla parola in un secolo di riferimento per la storia del teatro.

Quanto è stata importante l'idea di un Molière attore di teatro, oltre che autore, nella creazione del repertorio nazionale?

La ricostruzione della carriera di Molière attore è particolarmente interessante: agli inizi girò molto in Francia, scrivendo spettacoli divertenti come *Les Fourberies de Scapin*. Solo in un secondo momento, arrivato all'Hôtel de Bourgogne, è diventato un autore ufficiale. Nella prima parte della sua vita la priorità è stata dunque data alla car-

riera dell'attore, mentre la seconda è stata una sintesi tra l'attore, lo scrittore e l'uomo di corte: intorno a Luigi XIV ruotavano intrighi e strategie politiche. La disputa tra Molière e Lully ha giocato un ruolo fondamentale in questo contesto, visto che è dovuto soccombere alle tattiche del musicista. Molière probabilmente oggi è più un punto di riferimento leggendario: non si rappresenta più tantissimo, ma il suo mito continua a essere presente, grazie anche al grande film di Ariane Mnouchkine (*Molière*, 1978).

E chi alimenta questo mito oggi?

Certamente la Comédie Française, che ha come sua missione quella di preservare e di rinnovare l'interesse; ma sul piano della diffusione a livello popolare, il film di Mnouchkine ha giocato un ruolo fondamentale. Era un film su Molière ma anche su Mnouchkine:

un modo per parlare dello spirito di una troupe, una riflessione sul leader di una compagnia teatrale. Non so se oggi riuscirebbe ad avere il medesimo impatto che ebbe all'epoca: fu un successo epocale.

Per la Bibliothèque Nationale de France ha recentemente curato uno studio sulla fortuna di Molière nel mondo. Quali risultati sono scaturiti?

Ho scoperto che i due testi più frequentati e apprezzati sono *Le Misanthrope*, perché ci parla di Alceste di fronte a una comunità che visibilmente disprezza e vuole abbandonare – e dunque della solitudine; e *Tartuffe*, che è diventato un testo estremamente politico, letto come una critica rivolta ai rappresentanti del potere, come è accaduto in molti regimi totalitari. Personalmente ricordo un *Misanthrope* straordinario, quello di Ivo van Hove alla Schaubühne di Berlino nel 2010, in cui la comunità di Versailles corrispondeva a quella borghese contemporanea, in cui Alceste era incapace di integrarsi. E quando affermava di volere «andare nel deserto», che all'epoca voleva dire ritirarsi in provincia, qui invece si suicidava. La solitudine di Alceste è stata particolarmente avvertita nei Paesi dell'Est, dove è stata riletta alla luce di un dissidio tra il singolo e la collettività: il personaggio è diventato col tempo una sorta di *alter ego* del regista, come nel caso di Ingmar Bergman (1985), per denunciare l'aggressività dei rapporti umani.

Lo stesso è avvenuto per *Tartuffe*. Già Roger Planchon, che ne firmò tre edizioni, di cui due memorabili (1962 e 1973), aveva compreso come l'ultima scena, considerata come un atto di servilismo da parte di Molière, era in realtà una sorta di "rivelazione" politica: Orgon dimostra che la sua dimora non cela alcun segreto agli occhi del monarca. Ma proprio questo gesto ha assunto un ruolo dirompente, come nel caso della straordinaria produzione di Gábor Zsámbéki (2011) in Ungheria, che si concludeva con un autentico saccheggio della casa di Orgon da parte degli agenti della sicurezza comunista: una distruzione dell'intimità, un atto intimidatorio, una dimostrazione di forza di un potere impietoso. Forse *Tartuffe* è nato contro le ingerenze della religione, ma anche come un testo fortemente politico. Per accentuare e rendere ancora più flagrante questo aspetto, in Bulgaria e in Romania è stato fuso insieme alla *Cabala dei bigotti* (1930) di Michail Bulgakov,

per ampliare la riflessione sul potere totalitario. E ancora, al Teatro Katona di Budapest, il grande attore Tamas Major ha interpretato il ruolo di Tartuffe all'interno dell'*Impostore* di György Spiró (1993), di fronte allo zar russo che assiste alla rappresentazione e interviene per turbarne lo svolgimento: lo spettatore era chiamato a prendere coscienza della continuità tra due poteri, quello del Re Sole e quello dello zar.

E gli altri titoli? Quali altre tendenze si possono enucleare nell'interpretazione di Molière?

L'Avare, per esempio, spesso si sottrae ai sentieri più battuti, quando – come nel caso di Andrei Șerban, nel 2000 alla Comédie – ha insistito sulla solitudine del protagonista, vittima delle strategie di giovani che desiderano spogliarlo di tutto con estrema crudeltà; mentre in questi giorni va in scena la versione di Lilo Baur, che ne sottolinea l'aspetto ludico e farsesco. Ma tra le riscritture vanno menzionati gli spettacoli del collettivo fiammingo TG Stan intitolati *Poquelin I* (2002) e *Poquelin II* (2017), in cui il montaggio di testi restituisce all'opera di Molière una vitalità comica irresistibile.

L'Avare di Baur fa parte del più ampio progetto Molière 2022, con cui la Comédie propone una visione a tutto campo dell'autore: sei mesi di spettacoli e dibattiti, piattaforme virtuali e reali, letture e incontri, film ed esposizioni.

Dal 2014, grazie alla nuova gestione di Éric Ruf, la Comédie conosce una fase di *renaissance*. Per questo progetto ha fatto appello a ogni sorta di artista, appartenenti a generazioni diverse, uomini e donne, francesi e stranieri: una visione caleidoscopica e non più patrimoniale di Molière. Mi sembra un gesto importante di apertura in vista della celebrazione di un autore veramente popolare, anche presso i giovani. Anche in questo caso, mi piace sottolineare il progetto di Ivo van Hove, molto discusso dalla critica per la violenza e la crudeltà con cui ha messo in scena la prima versione di *Tartuffe ou l'hypocrite*. Si è deciso opportunamente di evitare una visione unitaria dell'autore.

In questi tempi di pandemia il *Malade imaginaire* può suggerire nuovi spunti di lettura della realtà contemporanea?

È singolare che non si tratti di uno dei testi

più gettonati. Ricordo l'ultima messinscena di Jean-Luc Lagarce (1993), che sarebbe morto di lì a poco: un malato che non era affatto immaginario e che alla fine moriva veramente, in una visione fosca, intrisa dell'angoscia che nutriva nei confronti della morte.

E quali invece continuano ad attirare l'interesse dei registi e dei teatri?

Penso soprattutto a *Dom Juan*, ripreso di frequente nell'Europa orientale, nella versione originale come nell'adattamento di Bertolt Brecht. Rappresenta l'arte della seduzione e la ricerca della bellezza, certo, ma soprattutto l'insubordinazione, il desiderio di sfuggire alle regole. Tra le produzioni più significative cito quella di Jerzy Grzegorzewski (1995), in cui l'evocazione della Francia e dei suoi fasti lasciava spazio a un personaggio irrispettoso di qualsiasi norma. Ma forse il modello di questo atteggiamento è da rintracciare nella produzione rumena di Valeriu Moisescu (1980), che toccava il suo vertice nella scena con il mendicante, cui il libertino offre un luigi d'oro per bestemmiare: l'accento era posto sul desiderio di provocazione, portato alle estreme conseguenze da chi rifiutava il compromesso. Non tutto si può comprare: il pubblico apprezzò questa forma di resistenza civile. Raccolse l'entusiasmo di Peter Brook la versione montata a Tbilisi da Michail Tumanišvili (1990) all'insegna dello scetticismo politico: diverso da tutti, Don Giovanni è solo, reietto e ripudiato in una società che non gli perdona il suo (bi) sogno di bellezza.

E Molière domani?

Rimane un autore che pone delle domande: spetta agli artisti dei nostri giorni dare le risposte. Penso che movimenti come #MeToo o Cancel Culture siano talmente diffusi che molti ne sono diventati alfieri come nuovi Tartuffe. Roland Barthes sosteneva che l'opera di un autore classico dispone di una relazione dialettica di apertura "limitata": un numero ridotto di risposte che ciascuna epoca selezionerà – perché quasi si imporranno da sé – con interpretazioni capaci di cogliere lo spirito del tempo. Sono certo che l'opera di Molière appartenga a questa categoria. ★

In apertura, *Tartuffe*, regia di Roger Planchon (foto: Rajak Ohanian).



Quel genio oltre la comicità che non ha smesso mai di stupirci

Assente o quasi dalle scene italiane per larga parte del secolo breve, il drammaturgo tornò in auge a partire dagli anni Settanta, con messinscene memorabili. Eppure alcuni dei più grandi registi della seconda metà del Novecento mancarono l'appuntamento con le sue commedie...

di Giuseppe Liotta

Le alterne fortune del teatro di Molière sui palcoscenici italiani sono da attribuire, prima di tutto, alla natura stessa delle sue opere, così fortemente incardinate nella società del tempo (la Parigi del Seicento), ma anche alla complessa struttura dei testi, a quella cura maniacale nella descrizione dei personaggi e delle varie situazioni sceniche, non ultimi i problemi di traduzione dell'alessandrino francese, problemi quasi insormontabili per le compagnie teatrali italiane di giro ottocentesche e del primo Novecento, fatta eccezione per i tanti suggerimenti e pretesti teatrali, tutti volti in chiave farsesca, che le sue commedie hanno fornito al teatro napoletano

a cavallo di questi due secoli e alla comicità di Petrolini.

Il lento ritorno sulle scene italiane

Un vuoto di interesse da parte degli attori, del pubblico e della critica che neanche alcune importanti rappresentazioni sono riuscite a colmare. Come il *Tartufo* presentato da **Gustavo Salvini** al Teatro Argentina di Roma nel 1923, dove, come scrive Silvio d'Amico, il grande attore «recita il suo *Tartufo* con un odio da cui trae una forza stupenda (...). Ma un'arte consumata smorza in lui ogni eccesso volgare: e una dizione sapientissima varia i toni viscidamente sommessi della sua voce». Frase che in qualche modo fissa

uno stilema interpretativo del personaggio, che andrà avanti, con piccole variazioni, per alcuni decenni.

Occorre aspettare il primo dopoguerra e il Complesso del Teatro della Soffitta di Bologna nella stagione 1948-49 per tornare a vedere sulle scene *Tartufo*, questa volta con **Memo Benassi** per la regia di **Massimo Dursi**, che ne adatta il testo e lavora a una buona distribuzione delle altre parti, coinvolgendo nella sua regia attori come Pina Cei, Raoul Grassilli, Andrea Matteuzzi, restituendo, forse per la prima volta in Italia, a Molière la dignità d'autore teatrale. Lo stesso Benassi, nel 1954, ritorna a *Tartufo* a Milano, in una sontuosa produzione, al Teatro di via Manzoni,

diretto da un giovanissimo **Gianni Santuccio**, «uno dei più valorosi fra i nostri attori nuovi» (Silvio d'Amico), con Lilla Brignone nelle vesti di Dorina, un "umanissimo" ventiquattrenne Glauco Mauri nella parte di Orgone, e Marcello Moretti che, «camuffato in bende femminili», fa Madame Pernelle.

Ma non poteva venire che dalla Francia la spinta a guardare al teatro di Molière in maniera alta. Nel 1953 **Jean Vilar** porta a Milano il suo *Avaro* che dirige e interpreta ottenendo un grande successo di pubblico e di critica, e l'anno successivo, a Roma, **Sergio Tofano**, con la regia di **Alessandro Fersen** «ci dà nella sordida sagoma del segaligno Arpagone una delle sue prove più geniali» (Silvio d'Amico). Nel 1963 su questo personaggio si cimenta **Peppino De Filippo** al Teatro Sant'Erasmus di Milano, uno spazio a pianta centrale dove presenta la sua particolare versione dell'*Avaro*: «Sembravano, lui e Arpagone, due vecchi clown dello stesso circo che si incontrano e si fanno festa» (Ennio Flaiano), dove attraverso l'agile riduzione del testo di Carlo Terron, riesce a far passare la sua geniale irriverenza nei confronti di un testo classico; mentre Roberto De Monticelli sottolinea come «un alone patetico circonda la caratterizzazione comica di Peppino». Intanto, nel 1966, arriva a Venezia, per il Festival della Prosa, il *Tartuffe* di **Roger Planchon** che, pur riproponendo una sua regia di quattro anni prima, diventa una novità assoluta per la scena italiana, sia dal punto di vista dell'approccio registico che dell'esito formale dello spettacolo, offrendoci «un'alta lezione di stile» che costringerà interpreti e registi a guardare al teatro di Molière "seriamente", spingendoli a considerare questo autore alla stregua di Shakespeare e Pirandello: «Uno spettacolo stimolante di quelli che possono considerarsi esemplari del modo di fare teatro degli anni Sessanta». (Arturo Lazzari, *L'Unità*, martedì 20 settembre 1966).

L'entusiasmo degli anni Settanta

Ma è nei primissimi anni Settanta che comincia ad accendersi un entusiasmo registico e critico nei confronti di Molière, e di questo testo in particolare, grazie alla messa in scena nel 1971 de *Il Tartuffe ovvero vita amori autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo*, la commedia

di Bulgakov sull'autore francese, scritta fra il 1932 e il 1933, per la regia di **Luigi Squarzina** e prodotta dal Teatro Stabile di Genova. Uno spettacolo grandioso, dove la vita di Molière si intreccia con le vicende della commedia, creando un cortocircuito drammaturgico di straordinario rilievo culturale e scenico, grazie all'apporto delle scene ideate da Gianfranco Padovani e un cast di attori che hanno fatto la storia dello Stabile genovese, da Eros Pagni, nella doppia parte di Molière e Tartuffo, a Omero Antonutti, Lucilla Morlacchi, Camillo Milli e Lina Volonghi, «una deliziosa Dorina» (Roberto De Monticelli).

E fu come si fosse spalancata una porta teatrale rimasta sostanzialmente chiusa fino ad allora. Malati immaginari, avari, misantropi, borghesi gentiluomini invasero i palcoscenici italiani con rappresentazioni piene di finenze registiche e innovazioni interpretative, ma ricevendo anche clamorose stroncature, come quella di Franco Quadri nel 1973 all'*Avaro* messo in scena da **Orazio Costa** con **Ernesto Calindri** e **Lia Zoppelli**: «Si ferma alle apparenze farsesche. Anzi, ci dà una comicità di maniera, leziosa e stucchevole, falsità di atteggiamenti e incredibili mossette», delineando così il pericolo incombente in qualsiasi commedia molièriana: lo scivolamento nella farsa di quella che Goethe aveva definito «una delle opere più tragiche di Molière». Che diventa, al contrario, l'obiettivo dichiarato del *Tartuffo di Molière* di **Mario Missiroli** e **Ugo Tognazzi** nella traduzione in versi di Vittorio Sermonti, andato in scena nel 1975 al Teatro di Roma con Tognazzi che recita tre ruoli: in quello di Tartuffo, nelle vesti femminili di Madame Pernelle, e alla fine in quelle dell'Ufficiale del Re, drasticamente adattato dallo stesso Missiroli e ridotto «alla misura di una satira facilotta del costume nostrano d'oggi» (Roberto De Monticelli), con una regia che guarda soprattutto all'avanspettacolo e alle commedie di Feydeau, con Tognazzi che rimane in mutande nella scena/trappola con Elmira. La strana coppia teatrale Missiroli/Tognazzi torna a Molière nel 1988, questa volta per la messa in scena a Cremona dell'*Avaro*. Missiroli ne firma la traduzione «scalcinata e disinvolta» (Franco Quadri), ma litiga con Tognazzi e non porta a termine la sua regia. Lo spettacolo ha comunque degli spunti originali: il dialogo "fuori parte"

con il pubblico in sala, le luci psichedeliche per la scena del riconoscimento finale, la discesa in platea dell'*Avaro* dopo il furto della preziosa cassetta, o quei biglietti di banca che piovono a pioggia dal soffitto come in un finale da varietà.

Il passaggio dalla *pochade* alla *clownerie* più scoperta è breve; anzi, voluta, come nel caso dell'edizione del 1988 al Teatro Ghione di Roma, con Mario Carotenuto nella parte di Arpagone, in un adattamento di **Roberto Lerici** dell'*Avaro* che somiglia tanto a una vera e propria riscrittura: non si tratta di interpretare, seppure alla propria maniera, un personaggio, ma di cucirselo addosso. Ne viene fuori un ritratto caricaturale del personaggio: gag, buffonerie, con tutto l'ingombrante repertorio comico dell'attore di cinema, vestito in abiti vagamente seicenteschi e sormontato da un'imponente parrucca, con indosso i suoi immancabili e spessi occhiali da vista. È il momento in cui acclamati attori di cinema, con un decorosissimo passato teatrale, decidono di cimentarsi con le commedie di Molière, considerandole vere e proprie sceneggiature cinematografiche, come il caso di **Gastone Moschin** che, nel 1986, porta in scena alla Pergola di Firenze il suo *Tartuffo* per la regia di **Antonio Calenda** che, alla fine, quando le guardie del re portano via l'impostore, fa scorgere l'arrivo di un altro Tartuffo: i profittatori non finiscono mai.

L'avarò e *Tartuffo* resteranno i testi di Molière più rappresentati sulle scene italiane nella seconda metà del Novecento: ciascuno degli attori che li ha interpretati, piuttosto che assimilare o capire il personaggio, l'ha come arricchito del proprio stile recitativo e della propria natura attorale, moltiplicandone il volto e le sottili ambiguità caratteriali. Penso soprattutto a **Turi Ferro** e alla sua versione dell'*Avaro* in dialetto siciliano del 1966; o all'Arpagone perfido e maligno di **Paolo Stoppa** del 1982. Insomma, è il personaggio che assume l'identità dell'attore che lo interpreta.

Dalla commedia alla vita privata

Il teatro italiano deve a **Giovanni Macchia**, francesista colto e raffinato dell'Università La Sapienza di Roma, l'aver spostato l'attenzione dei teatranti dalla commedia da rappresentare alla vita di Molière, al suo privato



famigliare, al suo mondo teatrale e poetico messo in strettissima connessione con le sue singole opere, la cultura e la società del suo tempo, in quella perfetta sovrapposizione fra l'attore e l'autore che diventa l'imprescindibile nuova identità teatrale del commediografo francese. Ai suoi *Il silenzio di Molière* (1975) e *La caduta della luna* (1973) hanno attinto registi e grandi interpreti per la messa in scena dei suoi testi non più semplicemente o solamente comici. Da questo momento, per dirla con le parole che lo stesso Giovanni Macchia ha rilasciato in un'intervista: «Ogni buon spettatore, chiuso il sipario avverte ch'egli sulla scena non aveva detto ancora tutto». Rappresentare il silenzio, il "non-detto": questa è la sfida segreta che le compagnie italiane si danno nel rappresentare Molière.

I testi che più di altri si offrono a questo approccio interpretativo sono principalmente due: *Il misantropo* e *Il malato immaginario*. La prima rappresentazione in Italia di *Le Misanthrope* risale al 1958: lo portò al Teatro Eliseo di Roma, e poi a Milano e in altre città, la Compagnia Barrault-Renaud. **Jean-Louis Barrault**, regista e interprete dello spettacolo insieme alla moglie Madeleine, una raffinata Célimène, sembra volere cogliere in controluce nella figura di Alceste l'uomo Molière, che ha difficoltà ad adeguarsi al mondo che lo circonda fatto di filisteismo e ipo-

crisia, indifferente al suo animo che, secondo Eliante, ha «qualcosa di nobile e di eroico».

Poi un silenzio di quasi vent'anni, finché, in pieno periodo di "teatro d'Avanguardia", anche per l'impulso dato da saggi straordinari e dalle nuove traduzioni di **Cesare Garboli** per Einaudi, viene presentato al Salone Pier Lombardo di Milano, con traduzione e regia – nonché interpretazione – di **Franco Parenti** che all'autore francese dedicherà successive riprese e nuovi allestimenti. Senza crinoline e parrucche, in eleganti abiti da sera, lui in frac, con una scenografia ridotta all'essenziale, il Molière secondo Parenti, come scrive Mario Serenellini, «è un autore di cauto progressismo, abile versificatore, ricco di battute caustiche», mentre Célimène «è la donna-oggetto, la borghesuccia di successo». La traduzione è in versi a rima baciata e attualizzata nel vocabolario, il palazzo al posto della reggia, il jet invece che le vecchie carrozze, un vuoto salotto borghese invece delle sale di corte seicentesche. Nella ripresa dello spettacolo del 1981, Roberto De Monticelli intravede «una nuova interpretazione del capolavoro di Molière, stilizzata, geometrica, di un freddo e crudele bagliore»; ma, soprattutto, la perfetta identità fra l'autore e il suo personaggio: «Alceste è Molière stesso, innamorato e geloso della moglie ventenne (...). Molière prigioniero della sua nevrosi».

Malinconici misantropi e malati immaginari

Fuori dal suo tempo è anche *Il misantropo* messo in scena da **Luigi Squarzina** nel 1984 con **Aroldo Tieri** e **Giuliana Lojodice**, "in prima" al Teatro Sociale di Trento. Un Tieri irriconoscibile, con baffi e pizzetto nero, livido, cattivo, in redingote scura e pantaloni stretti da teatro d'opera ottocentesco, stessa foggia di costume, ma al femminile, per Giuliana Lojodice/Célimène, come di personaggi accomunati dalla stessa inquietudine alla quale danno risposte differenti. Tutti gli altri interpreti sfoggiano invece i classici costumi seicenteschi in coerenza col disegno di Squarzina che fa del *Misanthrope* la prima commedia dell'insicurezza, dell'incomunicabilità. Precursore del truce *Misanthrope* di **Jaques Lassalle** al Piccolo Teatro di Milano del 1999, o quello essenziale e collerico di **Toni Servillo** e **laia Forte** all'Elfo di Milano nel 1995.

In un'intervista che tanti anni fa mi rilasciò **Romolo Valli** a proposito del personaggio di Argante e della sua memorabile interpretazione del *Malato immaginario* con regia di **Giorgio de Lullo** del 1974, il grande attore affermava: «La grandezza articolata, universale, di un classico inesauribile come *Il malato immaginario* consente una più vasta gamma di inserimenti autobiografici e mnemonici di quanto non consentano certamente altri testi di autori contemporanei. Il nostro Argante è un personaggio che ha escluso la vita proprio con una preordinata, assoluta e matematica decisione. In questa sua volontà di esclusione degli altri (il rumore dei giovani, il fastidio della casa, l'odio che gli provoca la salute degli altri) noi abbiamo ben chiaro che Argante è un malato di solitudine, di malinconia, di ipocondria, è soprattutto un malato geniale che tiene in scacco la morte sapendo che, come dice bene Cesare Garboli, «finché si è malati si è vivi».

A questa linea registica, ma con una carica interpretativa più tragica e dissacrante, s'ispira la regia di **Mario Missiroli** del 1985, che immette la vicenda in un cupo ambiente fiammingo che sembra riprendere le atmosfere dei dipinti di Vermeer, con **Paolo Bonacelli** che fa un Argante alla ricerca della sua infanzia perduta, come immerso in uno stupore bambinesco, in una nostalgia del passato che pare un incessante bisogno d'amore che coltiva da quando è finito per lui il tempo dell'innocenza («non ci sono più bambi-

ni»). Nel 1999 ci pensano **Lamberto Puggelli** e **Franco Branciaroli**, con l'agile e moderna traduzione di Patrizia Valduga, a provare a conciliare le tante tensioni drammaturgiche interne al testo: il gioco, la favola, la follia, l'attaccarsi di Argante alla malattia per esorcizzare la paura della morte.

Un malato molto moderno, come cavato fuori da un teatro dell'assurdo italiano, che ci ricorda lo stupefatto candore di Eduardo della prima parte, e l'algido cinismo di Buzati della scena finale, ambientata in una camera d'ospedale, contraddistingue l'intelligente regia che fece di questo testo **Andrée Ruth Shammah**, con **Franco Parenti** che è un Argante di «losca buffoneria» (Roberto De Monticelli) e una **Lucilla Morlacchi** che fa una Tonina «tagliante scheggia di realtà» in uno spazio di grottesca finzione, e, in doppia parte, si trasforma poi, a vista, nel medico fasullo.

Incontri saltuari o mancati

Delle oltre trenta commedie scritte da Molière, queste sono state le più rappresentate sui palcoscenici italiani. Titoli come *Anfitrione*, *Il borghese gentiluomo*, *Tartufo* e *Don Giovanni* hanno avuto in **Carlo Cecchi** un interprete attento, congeniale e ostinato, senza dimenticare che con il libertino si cimentò anche **Glauco Mauri**, nel 1989. Non particolarmente memorabile, invece, l'edizione del *Don Giovanni* nell'adattamento di Bertolt Brecht con **Franco Parenti** del 1964; o quella di **Luca De Filippo** che traduce *Don Giovanni* (1985) in burla napoletana, come **Mario Santella** che traspone nel mondo della farsa – cambiando gli titoli, siamo nel 1975 – *La scuola delle mogli*. Commedia che aveva avuto il suo battesimo in Italia nel 1948 al Teatro Eliseo con Louis Jouvet. Mentre l'edizione più importante di questa commedia la dobbiamo allo Stabile di Genova che, nel gennaio del 1988, la mise in scena, tradotta da Cesare Garboli con la regia di **Gianfranco de Bosio**, scene di Lele Luzzati e costumi di Santuzza Cali, le musiche di Arturo Anzecchino, con uno straordinario **Gastone Moschin** nella parte di Arnolfo. Del tutto isolati i casi di *George Dandin*, messo in scena nel 1973 da **Franco Parenti** e da **Carlo Cecchi** nel 1989; *Le intellettuali* con la regia di **Marco Sciaccaluga**; o *Il signor de Pourceaugnac* al Piccolo Teatro di Milano del 1964, con uno strepitoso Tino Buazzelli e la regia

Per saperne di più

- M. Apollonio, *Molière*, Brescia, Morcelliana, 1947.
- J. Arnavon, *Molière, nôtre contemporain*, Paris, Les Éditions de France, 1929.
- C. Axelrad, *Molière. Le armi dello spirito*, Roma, Portaparole, 2005.
- M. Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, Tübingen, G. Narr, 1998.
- R. Bray, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
- M. Bulgakov, *La vita del signor de Molière*, Milano, Feltrinelli, 2022.
- G. Davico Bonino, *I Maestri del Grand Siècle: Corneille, Molière, Racine*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000.
- J. de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Ginevra, Droz, 2007.
- R. Fernandez, *Molière, o l'essenza del comico*, Milano, Rusconi, 1980.
- F. Fiorentino, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.
- J.-L. Gallois de Grimarest, *Vita di Monsieur de Molière*, a cura di V. Ronchey, Macerata, Liberilibri, 2006.
- D. Gambelli, *Vane carte. Scritti su Molière e il teatro francese del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2010.
- C. Garboli (saggi e traduzioni a cura di), *Molière*, Torino, Einaudi, 1976.
- W.D. Howarth, *Molière. Uno scrittore di teatro e il suo pubblico*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- L. Jouvet, *Molière e la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965.
- L. Jouvet, *Lezioni su Molière*, Roma, Officina, 2015.
- G. Macchia, *La malinconia di Molière*, in *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973.
- G. Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1992.
- G. Macchia, *La scuola dei sentimenti*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- C. Mauron, *L'evoluzione creatrice di Molière*, in *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Molière, *The Misanthrope*, versione di M. Crimp, London, Faber & Faber, 2009.
- J. Morgante, *Forme del comico nel teatro di Molière*, Milano, Cuem, 1995.
- G. Nicoletti, *Molière. Il contesto e la forma*, Bari, Adriatica, 1973.
- F. Orlando, *Lettura freudiana del Misanthrope*, Torino, Einaudi, 1979.
- S. Rossat-Mignod, *Molière*, in *Storia della letteratura francese*, a cura di P. Abraham, R. Desné, Milano, Garzanti, 1985 (vol. I).
- M. Rossi, *I medici di Molière. La medicina del Seicento nel teatro del grande drammaturgo*, Pisa, Ets, 2019.
- A. Simon, *Molière*, Milano, Mondadori, 1960.
- Voltaire, *Vita di Molière e cronaca del suo teatro*, Milano, Archinto, 1993.

di **Eduardo De Filippo**, che regala alla farsa di Molière «sfumature addirittura scarpettiane». Rimane l'interrogativo sul perché alcuni dei nostri più importanti registi come Ronconi, Trionfo, Cobelli, Scaparro, Strehler, Visconti – che, dopo avere ideato nel 1996 un *Avaro* per **Paolo Villaggio**, cedette poi la regia a **Lamberto Puggelli** – non si siano mai misurati col genio teatrale francese: personalità registiche troppo forti? Testi costruiti per attori e di scarso interesse per registi con una loro precisa e straripante poetica? Comunque sia, da questi mancati incontri, sono certo, qualcosa abbiamo perduto per sempre. ★

In apertura, Franco Parenti e Lucilla Morlacchi in *Il malato immaginario*, regia di Andrée Ruth Shammah; nella pagina precedente, Carlo Cecchi e Valerio Binasco in *Tartufo*, regia di Carlo Cecchi (foto: Bobo Antic); in questa pagina, Roberto Sturno, Glauco Mauri e Miriam Crotti in *Don Giovanni*, regia di Glauco Mauri (foto: Tommaso Le Pera).



Sulla scena del nuovo millennio trionfano i grandi personaggi

Dal 2000 i registi italiani hanno privilegiato pochi testi, realizzando, nella maggior parte dei casi, messinscena piuttosto tradizionali. Solo *Il misantropo* e *Don Giovanni* sembrano avere maggiormente stimolato creatività e letture innovative.

di Laura Bevione

Nei primi vent'anni del nuovo millennio, la presenza sui palcoscenici nostrani di opere molieriane non registra variazioni significative rispetto al quadro stabilizzatosi negli anni Novanta del secolo scorso, né in termini quantitativi né per quanto concerne la scelta dei titoli da mettere in scena. È, nondimeno, possibile riconoscere la ricorrenza frequente di alcuni testi e ricordare esperienze varieamente significative, oltre che identificare la persistenza di mode e vezzi interpretativi non sempre pregevoli...

I tanti odiatori degli uomini

Il 2000 si apre con *Il misantropo* diretto e interpretato da **Gabriele Lavia** – assiduo frequentatore dei testi del drammaturgo francese, di cui allestirà i titoli più noti – a partire dalla traduzione e adattamento realizzati da Piero Ferrero, allora *dramaturg* del Tea-

tro Stabile di Torino, il quale optò per una decisa attualizzazione, esplicita nella scenografia con bagni turchi e lascive discoteche. Una chiave contemporanea, benché più misurata, è quella scelta nel 2004 anche da **Roberto Guicciardini** che impose al suo *Alceste*/Mariano Rigillo una recitazione confidenzialmente elegante. In entrambi i casi, nondimeno, si tratta di attualizzazioni più di forma che di sostanza e bisogna dunque attendere il 2009 per assistere a un tentativo di rinnovamento non superficialmente esterno della lettura del classico molieriano: **Mario Perrotta**, regista e traduttore, trasforma il palcoscenico in un nudo ring, affidando la forza del proprio spettacolo soltanto alla recitazione – *Alceste* e *Célimène* sono interpretati dai bravi Marco Toloni e Paola Roscioli – e concedendo quali uniche evasioni dalla calvinistica essenzialità dell'allestimento la scelta di costumi variopinti –

ma di foggia secentesca – e l'uso di specchiati in cui tutti i personaggi si scrutano ossessivamente alla ricerca forse del proprio vero io. E se *Il misantropo*, che segna nel 2010 il primo e unico incontro di **Massimo Castri** con Molière, si rivela uno spettacolo visivamente inappuntabile ma senza un'anima che rifletta il pensiero del regista, assai più stimolante è la lettura, necessariamente non fedele come è nell'indole della Compagnia, che nel 2014 offre **Marco Isidori** con i suoi *Marcido Marcidorjs* e *Famosa Mimosa*. Una riscrittura che certo sottolinea con sorriso beffardo la sopravvivenza di peculiari atteggiamenti e pose ancora nella stringente attualità, ma che sa complicare la "semplice" satira sociale grazie alla stringente coesione dell'intero spettacolo costruito sull'inventiva scenografia di Daniela Dal Cin: mobili in stile rococò che, girati, diventano originali scenografie-costumi. Un gusto



per il rovesciamento arguto che rimane un *unicum* nel regesto degli allestimenti del *Misanthropo* di questo primo ventennio, che, nondimeno, vede nel 2016 misurarsi efficacemente con il grande odiatore **Monica Conti**, assidua frequentatrice dei testi molieriani (*Dispetto d'amore, Il medico per forza, Le intellettuali*, vedi intervista a pag. 35). E vale la pena segnalare anche la proposta, nel 2017, della versione della giovane Compagnia Il Mulino di Amleto: il regista **Marco Lorenzi** sintetizza la propria chiave di lettura nel sottotitolo scelto, *Una commedia sulla tragedia di vivere insieme*, combinando rappresentazione e metateatro, così da comporre una disincantata meditazione sulla difficoltà di essere comunità. E una sottesa meta-teatralità percorre pure *Il misantropo* secondo **Valter Malosti**, regista e interprete, e **Fabrizio Sinisi**, autore dell'adattamento (2019). Il loro Alceste è una sorta di Don Giovanni irritabile e isterico, 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. Ultimo, in ordine di apparizione, è l'allestimento di **Leonardo Lidi**, tutto incentrato sul tema dell'amore impossibile (vedi recensione a pag. 67).

Seduttori in crisi

D'altronde, il fratellastro di Alceste, Don Giovanni, è indubbiamente il personaggio molieriano che più patisce la caduta di certezze che contraddistingue il nuovo millennio: quello portato in scena nel 2001 da **Marco Sciacaluga**, forte della traduzione di Edoardo Sanguineti, vede un capovolgimento del mito, come ben scrisse Ugo Ronfani, «andando a chiedere lumi a Kierkegaard e a Freud, facendo del Burlador de Sevilla un fratello di latte di Tartufo. Gran seduttore, Don Giovanni? No, in realtà è un poveraccio, un sedotto». Analogamente il Don Juan protagonista dello spettacolo adattato e diretto nel 2004 da **Giuseppe Emiliani** per la Compagnia I Fratellini, appare, come annotò Domenico Rigotti, «un essere opaco, un assente che va lentamente, ghiacciato, muto, verso la sua ineluttabile fine». Due anni dopo **Andrea Taddei** tenta di rivitalizzare il personaggio con il suo *Don Giovanni Rock Party*: cast tutto femminile tranne il protagonista, interpretato da Raffaele Gangale, e testo presentato in forma di festa in maschera: «Perché il rock

è, nel mondo contemporaneo, l'energia liberatoria della disobbedienza, la forza della trasgressione, o, da altri punti di vista, la dissolutezza dei valori, la macchina comunicativa, lo *star-system*, il bluff». Nel 2011, poi, in *Don Giovanni, a cenar teco*, **Antonio Latella** ripercorre le tappe del mito letterario di Don Giovanni, fra Mozart e Molière, immergendone le vicende in una dimensione apertamente metateatrale e accentuando la disperata contemporaneità del protagonista; operazione che non riesce, invece, nel 2013, a **Filippo Timi**, regista e protagonista di un Don Giovanni ipertrofico e sconclusionato. E se, nel 2012, **Antonio Zavattoni** tenta di restaurare la magnifica assenza di scrupoli del seduttore libertino, e, nel 2015, **Alessandro Preziosi** ne offre una lettura patinata e moralistica, tutta volta a compiacere la platea, nel 2018 **Valerio Binasco** tenta di restituire carnalità a un mito ormai svigorito, portando in scena un Don Giovanni di carne e sudore, spietato e umorale, devoto alle proprie pulsioni e istintivamente egocentrico. Un seduttore compulsivo per nulla seducente, anzi corpulento e quasi brutale, trasandato e dai modi tutt'altro che aristocratici, incarnato con convincente implacabilità da Gianluca Gobbi.

Avari e tartufi, gentiluomini e ipocondriaci

L'avar e *Tartufo* sono, insieme a *Il misantropo*, i drammi molieriani più frequentati nel nuovo millennio, benché poche siano le messinscene realmente innovative. Fra quelle del primo, lascia il segno quella realizzata da **Arturo Cirillo**, regista e protagonista nel 2010, per la quale Renato Palazzi parla di «farsa nera, sull'orlo della tragedia» e, a proposito dell'interpretazione dell'artista napoletano, aggiunge: «C'è una crudeltà lucida, attualissima, e insieme una sorta di esaltazione istrionica quasi ottocentesca in questo suo Arpagone tutto sopra le righe, scuro, scarmigliato, grottescamente ricurvo a evocare non la debolezza, ma la spietata avidità della vecchiaia». Ma prima, e dopo *L'avar*, a Cirillo si devono anche le messinscene de *Le intellettuali* nel 2005 e de *La scuola delle mogli* nel 2018 (vedi intervista a pag. 34). E se gli allestimenti di **Mario Scaccia** (2003) e di **Gabriele Lavia** (2004) evidenziano con amarezza la fragilità del protagonista, quello di **Jurij Ferrini** (2016) oscilla fra livida satira sociale e genuina comicità. Ancora del 2016 è la versione di **Ugo Chiti**, fin troppo

rispettosa del dettato molieriano e soltanto nei dettagli illuminata dalla caustica penna del regista toscano. Un *Avaro* inusuale, invece, con protagonista Ermanna Montanari, è quello diretto da **Marco Martinelli** nel 2010 (vedi intervista a pag. 33).

Altrettanto disuguali gli esiti delle messinscene di *Tartufo*: il 2000 si apre con il memorabile allestimento con la regia di **Toni Servillo**, di cui Antonella Melilli scrive che «cattura con l'incisiva asciuttezza di un ritmo serrato e incalzante, scabro e sontuoso al tempo stesso, scavando nel testo, accanto alle corde grottesche della stupidità e dell'inganno, sospensioni drammatiche di sentimenti violati e smarrito sgomento». Non convince invece la versione diretta nel 2007 da **Carlo Cecchi**, mentre qualche elemento di interesse mostra quella frutto di regia, traduzione e adattamento di **Vito Molinari** (2002), arricchita dai fondali di Lele Luzzatti. Nel 2001, poi, c'è l'allestimento di **Benno Besson** che disdegna psicologismi e critica sociale, riducendo i personaggi a maschere imprigionate in una gestualità rigida e stereotipata. Protagonista di questo *Tartufo* è Lello Arena, a introdurre una pratica replicata poi varie volte, ossia quella di costruire lo spettacolo su un comico di fama: ecco, allora, *Il borghese gentiluomo* con **Giorgio Panariello** diretto da **Giampiero Solari** (2003) seguendo quasi un format televisivo. Nella stessa parte, diretto da **Armando Pugliese** nel 2017, assai più misurato e meno banale, è un altro volto televisivo, **Emilio Solfrizzi**, che tornerà a Molière nel 2021 con *Il malato immaginario* diretto da **Guglielmo Ferro**. E se **Andrée Ruth Shammah** sa tenere a bada l'istrionismo di **Gioele Dix**, protagonista del suo *Il malato immaginario* (2015) – testo messo inventivamente in scena anche da **Teresa Ludovico** nel 2009 – non conosce limiti lo spirito irrispettoso di **Paolo Rossi** che, nel 2002, crea, con Maria Consagra e Carlo Giuseppe Gabardini, un *Questa sera si recita Molière* ispirato a *Medico per forza* e *Tartufo*, in cui il comico milanese veste i panni di Sganarello, «medico che si è inventato da sé», evidente controfigura dell'allora capo del governo. Una satira contemporanea in parrucca, in cui Molière diventa mero pretesto per denunciare la deriva della politica italiana. ★

In apertura, *Il misantropo*, regia di Valter Malosti (foto: Tommaso Le Pera).

Una discendenza novecentesca: la lezione di Dario Fo

Dario Fo indicò sempre il drammaturgo francese quale maestro e modello. Un'affinità elettiva fondata sulla denuncia delle ipocrisie e sul ricorso al comico per ritrarre la tragedia del vivere.

di Simone Soriani



Durante il discorso all'Accademia svedese, in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura nel 1997, Dario Fo indica Molière – insieme con Ruzante – come il suo «più grande Maestro». Il riconoscimento tributato al drammaturgo francese dipende dalla volontà di Fo di legittimare e accreditare una tradizione teatrale incentrata sulla figura dell'autore-attore, alla quale lo stesso Premio Nobel sente e dichiara di appartenere: si tratta pertanto di un omaggio funzionale a sottrarre lo spettacolo dal vivo al dominio dei letterati (perché, scrive Fo nel *Manuale minimo dell'attore*, «il teatro non c'entra con la letteratura»), ma anche a prendere le distanze dalla prassi scenica novecentesca fondata su una dimensione performativa piuttosto che sul *logos*, perché, dichiara Fo negli anni Novanta, «in teatro, senza testo, non c'è niente da fare». In altre parole, per Fo, Molière diviene un'ideale auto-proiezione di sé, tanto che del modello preso *ad exemplum* l'autore-attore milanese evidenzia aspetti e specificità che caratterizzano il suo stesso teatro. Sempre nel discorso per il Nobel, infatti, Fo rileva come Molière e Ruzante portassero «in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia». Si tratta, com'è evidente,

di un'analisi che potrebbe definire anche la poetica militante e antagonista della gran parte delle produzioni di Fo.

Il primo esplicito riferimento a Molière risale ai primi anni Settanta quando, nel secondo atto di *Pum, Pum! Chi è? La polizial!*, Fo inserisce il cosiddetto **Grammelot di Scapino** (che, a partire dal 1976, entrerà a far parte del *corpus* di *Mistero buffo*): dopo la censura al *Tartufo* – racconta Fo – Molière avrebbe chiesto al comico italiano Scapino di recitare il finale della pièce servendosi solo della pantomima e di una lingua d'invenzione in cui poche parole di senso compiuto si mischiano a suoni onomatopeici in grado comunque di trasmettere il senso di un discorso. Trattandosi di un codice semiotico impossibile da trascrivere per poi essere usato in tribunale, Molière – conclude Fo – avrebbe evitato le eventuali reazioni di coloro cui era indirizzata la sua accusa di ipocrisia e doppiogiochismo.

Tuttavia, sarà soprattutto nel 1990 che Fo avrà occasione di confrontarsi con il magistero di Molière: Antoine Vitez, amministratore generale della Comédie Française, invita l'autore-attore italiano ad allestire presso la prestigiosa istituzione francese una pièce tratta dal repertorio molièriano. Fo decide di costruire uno spettacolo in due tempi, per cui alla ribalta si succedono **Le médecin malgré lui** e **Le médecin volant**: in un unico spettacolo

debutta il 9 giugno e resterà in cartellone fino al 30 dello stesso mese. Il progetto registico di Fo si fonda sull'intenzione di riscoprire tutti quegli elementi che Molière avrebbe appreso dalla Commedia dell'Arte: lo stesso autore-attore milanese definisce la sua come un'opera di «ristrutturazione» dei testi molièriani, dal momento che in essi inserisce lazzi, gag e acrobazie derivate dalla prassi scenica dei comici italiani attivi nella Francia del Seicento (a cominciare da Biancolelli). Non a caso nel cast, oltre agli attori, figurano cinque acrobati e quattro musicisti. Insomma, l'interpretazione registica di Fo valorizza il corpo in movimento dei vari performer: per poter meglio visualizzare gli elementi fisico-visivi da svolgere alla ribalta, Fo ha preventivamente realizzato alcuni bozzetti grafici, così da prefigurarsi la futura messinscena e illustrare agli attori della Comédie (inizialmente non poco perplessi) come impostare i ritmi, gli andamenti e le varie situazioni.

Fo torna a misurarsi con Molière nel 1997, quando collabora alla traduzione del **Don Giovanni** a cura di Delia Gambelli per le edizioni Marsilio: in quell'occasione redige la prima e la terza scena del secondo atto. Nel testo originale il drammaturgo francese usa un impasto tra il dialetto dell'Île-de-France e un linguaggio convenzionale teatrale, già presente in altre commedie molièriane come *Le médecin malgré lui*; Fo si serve invece di un dialetto pseudonapoletano, in precedenza utilizzato per alcuni recitativi de *La Bibbia dei villani*. Non un *grammelot*, dunque, ma un idioma artificiale che riecheggia il napoletano senza riprodurlo in modo filologico (molte desinenze in "u" sono per esempio normalizzate in "o"). Insomma, di Molière, Fo celebra soprattutto la dimensione trasgressiva di una comicità satirica da intendersi – dice – come «risvolto della tragedia»: anzi, se la catarsi indurrebbe un atteggiamento di rassegnazione nei confronti del reale in quanto questo risulterebbe non modificabile né trasformabile dall'azione sovversiva dell'attore militante/attivista, il riso favorirebbe un atteggiamento critico perché – conclude, citando proprio Molière – «ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!». ★

Martinelli, una vocazione eretica dall'infanzia all'adolescenza

Nei tre incontri del regista e del Teatro delle Albe con il drammaturgo francese emerge un comune denominatore: «Dare nuova vita agli archetipi e farli parlare alla contemporaneità».

di Nicola Arrigoni

Jean-Baptiste Poquelin deve il suo apprendistato teatrale al nonno materno Cressé, tappeziere, come il padre, che portava il nipotino non solo a veder recitare i comici del re, ma anche a Pont Neuf e alla Fiera di Saint-Germain dove si esibivano attori su palcoscenici improvvisati con farse e commedie. In quest'immagine del piccolo Molière si rispecchia molta della passione e dell'azione di Marco Martinelli e del Teatro delle Albe per il francese, che hanno trovato una loro concretezza creativa ne *L'immaginario malato* del progetto Arrevuoto che, dopo Aristofane e Jarry, nel 2008 vide i ragazzi della non-scuola e di Scampia confrontarsi col drammaturgo; e in *Detto Molière* a Mons in Belgio, nel 2010. Il trittico molièriano si chiuse con *L'avaro* al femminile, interpretato e adattato per Ermanna Montanari. Si tratta di tre spettacoli diversissimi, tre creazioni nello stile empatico e desituante del Teatro delle Albe che hanno raccontato e, soprattutto, agito la contemporaneità di Molière. Non è questa la sede per analizzarne le caratteristiche, ma ciò che interessa qui è capire l'approccio del Teatro delle Albe al commediografo francese di cui ricorrono i quattrocento anni della nascita.

Riandando a quelle tre esperienze della prima decade degli anni Duemila, Marco Martinelli afferma: «Molière è uno di famiglia come Aristofane e Alfred Jarry, sono i miei e i nostri antenati, sono parte di questa famiglia del teatro che ha tanto a cuore il mondo. Lo scrittore non si occupa di letteratura, ma si occupa del mondo, diceva Elsa Morante. Il Teatro delle Albe ne è da sempre convinto». E infatti questo da sempre fa la compagnia di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari: sfogliare il libro del teatro per cercare di leggere meglio e incidere, forse, sul libro del mondo, per dirla con una metafora cara a Carlo Goldoni.

In questo senso Martinelli legge anche *L'immaginario malato*, lavoro realizzato con la non-scuola a Scampia, e *Detto Molière*, una lettura del grande drammaturgo francese che parte, per ammissione dello stesso regista ravennate, dalle suggestioni dell'infanzia, dal piccolo Jean-Baptiste Poquelin che veniva

portato dal nonno materno alla Fiera di Saint-Germain a vedere i comici: «Nel Molière bambino che insegue e fa crescere la sua passione per il teatro, c'è l'eresia dell'infanzia, la potenza dell'infanzia – spiega Martinelli –. Da sempre l'infanzia e l'adolescenza mi affasciano, perché sono le parti della vita di ognuno di noi in cui non solo si pongono i semi di quello che potremmo essere, ma in potenza si può tutto, si ha la forza, l'energia, la passione per scardinare il mondo. E dopotutto Molière, accompagnato dal nonno a vedere i comici nelle strade di Parigi, cerca e costruisce la sua via e la sua scelta eretica rispetto al destino di artigiano che avrebbe voluto per il giovane Jean Poquelin il padre, tappeziere del re. Per certi versi mi piace avvicinare Molière a San Francesco, anch'egli figlio di artigiani e mercanti, con ascendenze francesi, anch'egli disposto a rinunciare a tutto pur di seguire la sua vocazione. La stessa cosa che in fondo fa Molière». E di questa ricerca della via eretica che cambi il mondo il Teatro delle Albe ha fatto la sua estetica e la sua politica teatrale, anche quando, e non sono tante le volte, ha deciso di mettere in scena un testo nella sua interezza. Ciò è accaduto con *L'avaro*, in cui Martinelli ha affidato la parte del protagonista a Ermanna Montanari: «Credo che la messinscena dell'*Avaro* rappresenti un *unicum* per le Albe – continua il regista –. Sia io sia Ermanna siamo stati conquistati e abbagliati dalla tradu-

zione e dalla lingua di Cesare Garboli. Certo, la decisione di affidare il ruolo di Arpagone a Ermanna è nata sulla scia delle suggestioni regalate da grandi attrici che si confrontarono con ruoli maschili, basti pensare a Sarah Bernhardt nell'*Amleto*. Ma, anche nel caso dell'*Avaro*, non si è trattato semplicemente di adattare il ruolo di Arpagone a Ermanna, ma di recuperare quella scrittura e quella lingua che Molière orchestrava su di sé, una parola fatta di carne e di respiro, non una parola che vive nella pagina scritta. E poi tutti i grandi caratteri che Molière costruisce sono inevitabilmente maschili, perché li plasma su di sé: mi piaceva quindi vedere come il testo e il linguaggio avrebbero reagito al femminile e credo che l'*Arpagone* di Ermanna abbia dato all'*Avaro* una tensione nuova, unica, con tutta la consapevolezza di una vita consumata dal denaro». In questo interrogare in maniera proattiva l'opera e la lingua di Molière, ma non solo, c'è «un atteggiamento cannibale – conclude Martinelli –. Noi ci cibiamo dei testi che scegliamo, li facciamo nostri, non c'è originalità, novità senza tradizione. Noi come artisti discendiamo, siamo della stessa materia di Aristofane, Alfred Jarry, Molière. Il nostro compito è quello di dare nuova vita agli archetipi, di interrogarli, di farli parlare al nostro tempo nel rispetto della loro voce, ma nella consapevolezza che il teatro agisce sempre nella contemporaneità, nell'urgenza del qui e ora». ★

L'avaro (foto: Claire Pasquier)



Cirillo: un Maestro irrinunciabile dall'Accademia al palcoscenico

Autore di riferimento, il più riletto, il più analizzato e il più amato: Arturo Cirillo non ha mai nascosto il suo debito nei confronti di Molière, con i cui testi si è più volte confrontato.

di Arturo Cirillo e Sandro Avanzo

Tre allestimenti nell'arco di nemmeno tre lustri (*Le intellettuali* nel 2005, *L'avaro* nel 2010 e *La scuola delle mogli* nel 2018 più *Il misantropo* come saggio 2020 dell'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico"), il regista e interprete napoletano racconta la sua storia con il grande autore francese.

Quando l'ha incontrato per la prima volta? Direttamente sulla scena o sulla pagina scritta?

Facile! Il primo Molière l'ho visto in palcoscenico: *Il misantropo* con la regia di Carlo Cecchi, ancora in fase di prova. Credo che fossi ancora al liceo. Molière ha segnato anche il mio ingresso all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" nel 1988. Alla prova di accesso portai una poesia di Saba e un monologo dal *Don Giovanni*.

Cosa glielo fa amare di più?

La sua capacità di scandagliare i difetti di un mondo e di una società, ma anche i suoi stessi, la sua capacità di introspezione e critica che non esclude una posizione di osservazione. In questo sono molto in sintonia con quanto scrive Cesare Garboli. Me l'ha reso sempre molto affascinante e umanamente simpatico la sua capacità di mettere alla berlina tante mode e abitudini dell'epoca, ma intanto metteva alla berlina anche i suoi vizi e le sue abitudini. La comicità che portava in scena lo riguardava sempre direttamente, così come il lato drammatico a partire dal suo strano matrimonio con la figlia della sua amante storica.

Ha citato Cesare Garboli. Cosa ha appreso da lui su Molière? Come ne ha reso fruibile in italiano il verso alessandrino?

Quando ho iniziato con i miei Molière, Garboli era già morto. Però ho "bevuto" i suoi libri su *Don Giovanni* e su *Tartufo*, così come le sue cronache teatrali o la prefazione al fondamentale *Molière* di Ramon Fernandez. È stato lui a parlare di un teatro della malattia, morale e sociale. *L'Avaro*, il *Misantropo*, *Tartufo* sono personaggi profondamente malati e, a un certo punto, quando Molière si ammalò, la malattia entrò anche come tema importante nei suoi testi.

Garboli "tradiva" anche nei titoli?

Quando ho fatto *Le intellettuali* ho usato il suo titolo. Nell'introduzione alla sua traduzione giustifica la sua scelta al posto di *Le donne saccenti* con argomentazioni con cui concordo. Perché non è solo un testo di critica spietata verso un certo snobismo femminile in contrasto con il "buon senso" degli altri. Nella sua grandezza Molière salva le aspirazioni legittime delle protagoniste e, dunque, il termine "intellettuali" toglie un connotato eccessivamente critico rispetto a "donne saccenti".

Oltre agli studi e alla ri-scrittura di Garboli ci sono stati altri studi su Molière o esperienze teatrali che l'hanno particolarmente stimolata?

Di certo devo citare tra i primi gli scritti di Louis Juvet come *Eloge du désordre*

da *Où va le théâtre?*, che risalgono agli anni Quaranta, o le raccolte di *Les cours de Louis Juvet au Conservatoire et le personnage de théâtre*. Sono testi che ho letto in francese e che so esser stati amati e studiati anche da Strehler. *L'elogio del disordine* l'avevo divorato anni fa anche nell'edizione italiana de La Casa Usher curata da De Matteis e mi ha fatto piacere trovarlo di recente rieditato da Cue Press. Ne ho regalato copie alla mia compagnia de *La scuola delle mogli* per fornire strumenti di approfondimento prima di affrontare le prove. Lo sguardo di Juvet mi è sempre stato un'utile guida, un'illuminazione importante nella messa in scena di tutti i miei Molière.

Da teatrante, in cosa si riconosce maggiormente?

Molière nasce nel teatro e nasce per il teatro. Se c'è un autore da prendere come esempio di drammaturgo che conosce le regole e le esigenze del palcoscenico è lui l'esempio più alto. Da regista e da attore percepisco sempre il suo pensiero molto presente nel rapporto tra fruibilità di scrittura e rappresentabilità rispetto al pubblico e alle sue esigenze. Per questo ho sempre rispettato certi suoi "appuntamenti drammaturgici" in cui fa una sorta di riassunto di ciò che è accaduto fino a quel punto. Sapeva di aver a che fare con spettatori che magari erano usciti a mangiare o a tirar di spada – ne facevano di tutti i colori dentro e fuori dal teatro – per cui c'era il bisogno di ristabilire e di recuperare un ordine narrativo. Ho sempre voluto rispettare e sottolineare questo aspetto della sua scrittura.

Pronto per un prossimo allestimento di un testo molieriano?

Mi riprometto di mettere in scena tutto Molière. Forse il prossimo potrebbe essere *Don Giovanni* che, però, è molto difficile e impegnativo, a partire dal fatto che esige la figura di un attore comico che prevede caratteristiche da attore drammatico. Di certo non potrei non partire da tutto ciò che si dice nell'*Elvira* di Brigitte Jaques. ★

Arturo Cirillo e Valentina Picello in *La scuola delle mogli* (foto: Luca Del Pia).



Monica Conti: quando Garboli mi fece innamorare di Molière

Asciuttezza, minimalismo scenico, musicalità del verso e relazioni tra spazio, tempo e parola: sono le coordinate scelte dalla regista bresciana per mettere in luce la contemporaneità del grande autore francese.

di **Monica Conti e Claudia Cannella**

Sono ben quattro, negli ultimi vent'anni, le pièce di Molière messe in scena da Monica Conti. Un'attrazione fatale, nata per caso con l'(in)volontaria complicità di Gianrico Tedeschi e di Cesare Garboli in occasione de *Il medico per forza* (2002), che l'ha portata poi ad affrontare, *Dispetto d'amore* (2004), *Le intellettuali* (2015) e *Il misantropo* (2016).

Come si è avvicinata all'opera di Molière?

Gli amori sono quasi sempre casuali. Dopo il *Minetti* di Bernhard, Gianrico Tedeschi voleva fare qualcosa di più leggero e mi propose *Il medico per forza*. Lo lessi, andai da Cesare Garboli nella sua magnifica casa in Versilia e lui ne fece una splendida traduzione *ad hoc*. Lo misi in scena nel 2002 come un'operina in musica, con parti cantate: l'idea era quella di uno Sganarello di ottant'anni che cantava e ballava. Non avrei mai scelto quel testo, cosiddetto minore, ma preparandolo ci trovai comunque la zampata del genio. Lessi quindi l'opera omnia di Molière e me ne innamorai. Per tanti motivi. Per esempio perché riusciva a sbarcare il lunario senza diventare paraculo. E poi per il *sense of humor* e la battuta comica. Mi ricorda certi nostri grandi attori napoletani come Aldo Tarantino, Pietro De Vico o Anna Campori: recitavano in versi, ma erano gente del popolo.

Da quali temi della sua drammaturgia si è sentita più attratta?

Se penso alle mie messinscene, *Dispetto d'amore*, una pièce modernissima perché non ha un protagonista, si basa su un gioco di relazioni in un giorno di Carnevale, che serve a dare rilievo alle mascherature, meno evidenti ma subdole, che ci sono anche nel quotidiano. Ecco, la mascheratura è uno dei grandi temi di Molière: tutti perseguono un obiettivo e agiscono per interesse. E poi l'amore, sempre impossibile, ridicolizzato e reso inutile: è un sentimento che non può stare in una società falsa. Nel *Misantropo*, infatti, diedi rilievo a queste relazioni minate dall'interesse e dalla convenienza. E poi quasi tutte le pièce di Molière hanno un finto *happy end*, come a suggerire «bene siamo tutti contenti, però nel frattempo ho detto tutto quel che volevo dire». Nelle sue opere ci sono tutti i



Le intellettuali (foto: Filippo Venturi)

temi della nostra contemporaneità: l'amore contrastato e irrealizzabile, la costrizione in ruoli sociali, la mancanza di libertà anche nell'arte, il disinganno, la manipolazione.

Ci sono delle costanti nelle sue regie di Molière?

Asciuttezza, minimalismo scenico e dei costumi, relazioni tra spazio, tempo e parola e l'aspetto musicale. Per me ogni opera è anche una piccola sinfonia, mi piace il disvelamento delle relazioni reali, ma mantenendo la musicalità e la spoliatura scenografica. Ho sempre cercato di cogliere la contemporaneità, anche se a volte senza dichiararla apertamente, come i personaggi quasi animaleschi nel V atto del *Misantropo*, ma questa violenza, benché in chiave bonaria, c'era anche nello Sganarello del *Medico per forza*. Ho sempre provato ad andare oltre le tipologie (l'avarò, il misantropo, il malato ipocondriaco), che ci sono in Molière, mettendo in risalto tutte le relazioni che, in ogni sua opera, servono a contraddire la relazione principale. E, infine, comune a tutte e quattro le mie messinscene, la "costrizione del verso", perché credo che la libertà si esprima al massimo proprio attraverso questa costrizione.

Qualche esempio dai suoi lavori, in cui da sempre dissoda i classici per mettere in luce la contemporaneità...

Per esempio nel *Misantropo* l'abolizione del *décor* per cercare una spoliatura scenografica per creare relazioni tra spazio, tempo e parola attraverso invenzioni minimali. Erano i corpi degli attori che creavano lo spazio, inteso come drammaturgia. E anche l'aspetto musicale: non un finto parlato, un finto naturalismo per dare invece rilievo al ritmo come portatore di senso della parola poetica. Il verso come corpo e sangue.

Il verso, appunto. Come si è rapportata con l'alessandrino?

L'alessandrino è contro l'artificiosità, perché è un verso nato per essere scarno, non retorico. Ho cercato di farlo diventare come il linguaggio di chi parla, ha molto a che vedere con il jazz. L'alessandrino di Molière tradotto da Garboli è molto simile a una partitura di Miles Davis: spoliatura, ritmo, semplicità. E questo ritmo è molto bello perché stimola nell'attore invenzioni del corpo, non è un gioco mentale per eruditi.

Quali testi di Molière le piacerebbe affrontare?

Quando lessi l'opera omnia, mi dissi che volevo farlo tutto. Forse *Tartufo*, perché è consequenziale al *Misantropo*, ma anche *Il malato immaginario*, che siamo noi, e *L'avarò* per la ricerca compulsiva di denaro, molto contemporanea, come riscatto della propria esistenza. ★

Après Molière: la messinscena del teatro della sua vita

Biografie, più o meno romanzate, e pièce teatrali su di lui e sulle donne della sua famiglia, in particolare sulla seconda moglie Armande, cominciano a essere pubblicate già pochi anni dopo la sua morte.

A partire da Grimarest fino a Bulgakov, Macchia e Savoisien, passando per Goldoni e George Sand. Senza dimenticare il film di Ariane Mnouchkine.

di Laura Caretti



Oggi che la Comédie-Française ha finalmente messo in scena la prima versione inedita del *Tartuffe ou l'hypocrite* (1664) sono tornate in primo piano le traversie di quest'opera, colpita sul nascere da accuse così perniciose da impedirne la rappresentazione e imporre a Molière quella revisione arrivata a noi attraverso i secoli. Certo, sorprende che solo a quattrocento anni dalla nascita del suo autore si riscopra questa stesura originale. Del processo alla commedia, degli attacchi feroci a Molière, dei libelli che invocavano il rogo per lui e la sua opera blasfema sapevamo invece da tempo. E Michail Bulgakov nella sua *Vita del Signor de Molière* (1930) rievoca in due scene teatrali l'immediato inizio di questa ostilità.

Tartuffe a Versailles

È il 12 maggio del 1664. Sullo sfondo dei festeggiamenti per l'inaugurazione di Versailles, Bulgakov apre il sipario sulla corte riunita per ascoltare la lettura

della nuova commedia di Molière. Tra il pubblico molti membri della Compagnia del Santo Sacramento, impegnati nella difesa "bellicosa" della religione e della purezza dei costumi. Entusiasmo e viva partecipazione, all'inizio... Ma, via via che scorrono le pagine, un crescente sconcerto. E compresse reazioni di sdegno accolgono in un «gelido silenzio» la conclusione dei tre atti.

Non si accetta quel finale, dove (come rivela il testo "ricostruito" da Georges Forestier) si mette in discussione quello che Orgon (insieme al pubblico) ha "visto" nella scena di seduzione della moglie, e si delega al Cielo di smascherare l'impostore. Le conseguenze di questa prima lettura sono gravi. La regina madre abbandona Versailles, le feste s'interrompono, il re viene invitato dall'arcivescovo di Parigi a proibire la rappresentazione dell'opera di quell'autore «estremamente pericoloso». A questo primo atto, Bulgakov fa seguire l'incontro privato tra il re e il «pallido commedian-

te». I due si guardano a lungo in silenzio. La richiesta di poter recitare la commedia si scontra con l'opinione generale che questa oltraggi la religione. «Tutti affermano... tutti dicono...», ripete il sovrano, aggiungendo: «Io non mi intendo di queste cose». Il suo tono è «cortese» – dice la didascalia – ma non lascia scampo, e la sua ultima battuta vieta la rappresentazione. Nell'epilogo, le intercessioni del cardinale Chigi e del principe di Condé non valgono a mutare questa proibizione, e all'«impenitente drammaturgo» non resta che scrivere il quarto e il quinto atto.

Per Bulgakov questa vicenda è irrimediabilmente “distruittiva” per Molière. «Un fulmine a ciel sereno», che colpisce anche la sua compagnia – scriveva **Jean Léonor de Grimarest** nella sua *Vie de Monsieur de Molière* (1692). E non basta a sanare queste difficoltà, anche economiche, il gran successo della *comédie-ballet* *La Princesse d'Élide*, allestita proprio durante le feste di Versailles, in cui la seduttiva fascinazione di Armande Béjart aveva incantato il pubblico.

Armande, la fameuse comédienne

Nel teatro di Molière, Armande Béjart ha, come si sa, un ruolo protagonista. Ma se cercassimo di conoscere il suo talento, di capire come creasse in scena i personaggi scritti per lei – da Agnès ne *La scuola delle mogli* a Elmire nel *Tartuffe*, da Élide alla Célimène del *Misanthropo* – resteremmo delusi e assordati da voci che parlano e sparlano di lei e della sua vita privata, ignorando quella artistica. Esempio il libro anonimo: **La fameuse comédienne, ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière**, apparso nel 1688, che dal titolo farebbe pensare a un omaggio alla sua fama di attrice e invece la fissa, in modo infamante e caricaturale, nei ruoli di giovane sposa di Molière, impenitente adultera e amante di uomini «di ogni rango». E poi, per contrappasso punitivo, di moglie domata dal secondo marito, l'attore Guérin. Se non ci fossero in questo testo, attribuito persino a Racine, delle frecce velenosissime destinate a Molière, il libello non avrebbe la risonanza che ha avuto. Due le accuse, nate nel contesto delle sferzanti maldicenze tra attori rivali, rilanciate nel racconto scandalistico dal misterioso autore. Molière ha sposato, con un matrimonio incestuoso, la figlia avuta dalla sua amante Madeleine Béjart. E non basta! Ferito dai molteplici tradimenti della moglie e tormentato dalla gelosia, ha trovato conforto in una relazione amorosa con il giovanissimo attore

Baron. Accuse che hanno nutrito la curiosità e l'immaginario collettivo, facendo intravedere zone d'ombra nella vita di Molière.

Quanto ad Armande, le ricerche documentarie che la dicono nata da Marie Hervé non hanno dissipato l'ambiguità delle sue origini. E non ha perso la sua identità di figlia (se non di Molière) dell'attrice Madeleine Béjart, come anche la biografia di Grimarest accreditava. Da queste pagine, si è proiettato nel tempo l'intreccio di un triangolo di rivalità amorosa tra lei e la madre, molto appetibile anche per il teatro. E sul palcoscenico è Armande che muove i fili della trama. Così la vediamo, col nome di Isabella, nella commedia di **Carlo Goldoni** (*Il Molière*, 1751): innamorata ribelle al geloso controllo della madre, pronta anche a irrompere di notte nella camera da letto di Molière per forzare le nozze liberatorie (un lieto fine che la magia inventiva di Goldoni fa coincidere con il successo della rappresentazione del *Tartuffo*, finalmente concessa dal re).

Un secolo più tardi, la ritroviamo nel ruolo di *villain* nel dramma di **George Sand** (*Molière*, 1851): ambiziosa e abilissima nel tramare il proprio matrimonio. Negli ultimi atti sempre più spietata nel tessere inganni e provocare la gelosia che uccide Molière. A contrasto con questa dinamicità d'azione, il personaggio di Armande è riapparso di recente nella pièce di **Gérard Savoisien**, *Mademoiselle Molière* (2019), diretta da Arnaut Denis. In scena c'è solo un manichino con il costume secentesco di Agnès nella *Scuola delle mogli*. Una presenza astratta ma potente, che prende vita nel dialogo dei due protagonisti in primo piano, Molière e Madeleine. Un dialogo teso, a tratti modernissimo, comico e crudele, illuminato dai ricordi, da improvvisi frammenti di spettacoli recitati insieme, pervaso dal senso della fine della loro storia d'amore durata vent'anni.

Chi è Esprit-Madeleine Poquelin?

Se Armande è stata anche troppo esposta agli abbagli della scena, Esprit-Madeleine, la vera figlia di Molière, nata nel 1665, ha invece vissuto nell'oscurità, dimenticata, o giudicata poco degna d'attenzione da quanti hanno perlustrato la biografia di suo padre. Proprio questa sua esistenza nascosta ha spinto **Giovanni Macchia** a darle voce in un'intervista immaginaria (**Un personaggio non realizzato. Colloquio immaginario con la figlia di Molière**, da *Il silenzio di Molière*, 1975) che è diventata un copione teatrale e una messinscena, con il titolo *Mademoiselle Molière*,



a opera di Enzo Siciliano con Anna Maria Guarnieri protagonista. Nello scenario di un salotto, in un pomeriggio del 1705, un giovane, appassionato di Molière, incontra la figlia dello scrittore, ultima superstite della famiglia Poquelin. È una signora sui quarant'anni, da sempre ostile a ogni intrusione nella sua vita appartata. Lo riceve con distacco, ma l'invito a parlare del padre improvvisamente fa vibrare nella sua memoria «qualcosa di violento e di amoroso». E il mondo della sua infanzia riaffiora attraverso le voci, i suoni, le grida dei litigi, i colpi di tosse del padre che diventano quelli dell'avarò Harpagon. Il suo sguardo sul passato racconta di una famiglia disastata, di un padre preso da improvvise furie, o inabissato in «silenzi terribili», scosso da passioni che, invece di dirsi nei toni alti della tragedia, si duplicano in scena, deformati dal riso "crudele" della commedia.

Macchia affida così agli occhi di questa figlia poco amata la capacità di svelare la linfa esistenziale tragica che scorre nelle opere di suo padre. In questo colloquio d'invenzione non c'è dunque solo il personaggio sconosciuto della figlia di Molière con le sue emozioni inespresse, i suoi rimorsi e risentimenti, il suo ritiro dal mondo (come il misantropo Alceste, in cui si identifica). Questo geniale ritratto di Esprit-Madeleine rende visibile la fisionomia più nascosta di Molière, modifica la visione del suo teatro, lo illumina nel profondo. E questo accade ogni volta che una brava attrice lo ricrea sulla scena. Così in passato Annamaria Guarnieri (1992) e ora (febbraio 2022) Danièle Lebrun, diretta da Anne Kessler allo Studio-Théâtre della Comédie-Française.

Molière sul grande schermo

Ci volevano l'esperienza e la passione teatrale di Ariane Mnouchkine per "raccontare" la vita di Molière (*Molière ou la vie d'un honnête homme*, 1978) come

una straordinaria "epopea". E ci voleva la sua capacità di appropriarsi dell'arte cinematografica per metterla in scena sul maxischermo dell'epoca di Luigi XIV. In questa apertura spazio-temporale, nell'ardita contaminazione dei generi e soprattutto nella ricongiunzione in un unico insieme di vita e teatro, si riconoscono i meriti del film. Immaginazione creativa e documentazione storica concorrono a evocare scene e personaggi della storia avventurosa, esaltante, ma anche conflittuale e drammatica di Jean Poquelin Molière. E fin dall'inizio la fascinazione dello spettacolo teatrale modifica il suo sguardo sul mondo.

Da bambino sono i Comici dell'Arte a farlo ridere anche della paura della morte. Più tardi, lo incanta la recitazione degli attori tragici. E, giovane studente, si unisce alla folla che segue il corteo delle maschere del Carnevale, improvvisamente aggredito e disperso da gendarmi a cavallo. Una sequenza, tra le più emblematiche del film, dove la repressione della festa svela il potere violento di quei *dévots* che in nome della religione perseguiteranno anche lui. In quella stessa notte di fuga dai pestaggi avviene il suo decisivo incontro con l'attrice Madeleine e il suo ingresso nella famiglia Béjart. Prima come attore, poi come capocomico, e presto anche come autore.

Da questo momento la sua biografia diventa corale. E a questa coralità contribuisce tutto il talento della giovane compagnia del Théâtre du Soleil, che qui parla anche di sé. Il film non è infatti solo il risultato di una nuova sperimentazione cinematografica, ma anche il punto di confluenza degli spettacoli precedenti: 1789 e 1793, dedicati alla Rivoluzione Francese, e *L'Âge d'Or*. Di qui la capacità di mostrare dal vivo la fonte creativa della Commedia dell'Arte nel teatro di Molière. Di qui anche la visione politica della Francia di Luigi XIV, e del suo potere. Sulle orme di Bulgakov, che un po' accompagna Ariane Mnouchkine in questo percorso biografico, il rigetto del *Tartuffe* – nel contesto appunto delle fastose celebrazioni di Versailles – segna per Molière la perdita della protezione del re e la vittoria dei suoi ipocriti nemici. Da quel momento, si approfondisce la sua distanza dagli altri artisti, tutti tesi, come Lulli, alla glorificazione del Roi Soleil. E mentre spettacoli sempre più sontuosi si preparano per la corte, vediamo Molière, solo, che scrive le sue più aspre commedie. Nel finale, le candele illuminano il palcoscenico dove recita *Il malato immaginario* e dove comincia a morire. La maschera di Argante si copre di sangue. E impossibile appare la corsa – scandita dalla musica del *Cold Song* di Purcell – di tutti gli attori e le attrici della compagnia per portarlo in salvo. ★

In apertura, una scena di *Molière ou la vie d'un honnête homme*, regia di Ariane Mnouchkine; in questa pagina, ritratto di Molière, affiancato da Armande e Madeleine Béjart, di Jules Armand Hanriot, 1880.

"Caratteri" poliedrici e non "tipi": avari, misantropi e ipocriti ridicoli

Alceste, Arpagone, Tartufo e Arnolfo: molti gli attori e i registi italiani che li hanno portati in scena, offrendone interpretazioni originali e complesse. In alcuni casi, non trascurando comprimarie che sanno diventare protagoniste.

di Cesare Molinari



Nel quinto capitolo dei *Mémoires*, Goldoni ricorda di avere assistito, nel 1791, al Teatro Francese, a una rappresentazione del *Misantropo* di Molière, interpretato dall'attore **Grandval** nel ruolo di Alceste. La commedia gli piacque, tanto che ne fece spedire subito una copia in Italia perché fosse tradotta e, possibilmente, rappresentata. Del resto, è ben noto, Goldoni fu un grande ammiratore di Molière (alla cui vita dedicò anche una sua commedia). Ma non era il solo: nel corso dell'Ottocento le opere di Molière ebbero numerosissime edizioni, ma non so dire se a questa fortuna editoriale abbia corrisposto una altrettanto ricca fortuna teatrale.

Nel Novecento l'interesse per Molière fu rilanciato dal grande **Ettore Petrolini**, non però con uno spettacolo teatrale, bensì in un film del 1931, *Il medico per forza*, per la regia di Carlo Campogalliani. Da questo momento quasi tutti i maggiori attori italiani faranno a gara per confrontarsi con Molière – a partire da **Marcello Moretti**, il grande interprete di Arlecchino nello strehleriano *Arlecchino servitore di due padroni*. Purtroppo non trovo traccia del suo *Misantropo*, andato in scena, sempre per la regia di Strehler, al Teatro Sociale di Lecco nel 1950.

Tartufo non solo farabutto

Il 3 novembre 1948, nel piccolo teatro bolognese La Soffitta, fu rappresentato *Il Tartufo*, con l'interpretazione di **Memo Benassi**, la cui vita fu profondamente segnata dalla sua esibita omosessualità come dal rapporto professionale e affettivo con Eleonora Duse. Lo spettacolo fu ripreso al Manzoni di Milano, replica documentata da una decina di fotografie, la prima delle quali mostra l'ingresso in scena di Tartufo (ma l'attore non è Benassi), mentre le due successive ne ritraggono un breve monologare (non previsto dal testo) o, più probabilmente, una muta riflessione, un "pezzo di bravura" dell'attore che trascorre da una sfumatura espressiva all'altra. Le ultime due riguardano il tentativo di seduzione: anche in questo caso Benassi è assolutamente serio, quasi arcigno. Del resto,



essendo ancora *handsome and tall*, nonostante i suoi sessant'anni, risultava credibile anche come innamorato. Benassi è stato definito l'ultimo rappresentante della tradizione del "grande attore" ottocentesco, ma fu piuttosto il primo grande attore moderno, alieno dall'esibizione del gesto e della posa, ma attento a far trasparire la complessità del personaggio.

Nel 1975, in uno spettacolo di Mario Missiroli dalla genesi particolarmente travagliata, Tartufo venne interpretato da **Ugo Tognazzi**, il quale, da attore cinematografico e aiutato dall'allestimento in abiti moderni, conferì al personaggio una scioltezza e varietà di modi che lo facevano apparire parte integrante di una società piccolo-borghese.

Dunque, fra il 1945 e la fine del secolo, le rappresentazioni delle commedie di Molière furono numerose, in particolare proprio quelle di *Tartufo*: registi e attori erano affascinati da questo testo sospeso fra la commedia e la tragedia (è l'unico dove appare un personaggio totalmente negativo) – probabilmente Diderot la avrebbe definito un "dramma". In effetti, una lettura non pregiudizialmente negativa del personaggio è stata proposta, in un'edizione del 2000, da **Toni Servillo**

e dal suo giovane attore **Peppino Mazzotta**, il cui Tartufo è un poveraccio, un po' sporco, guardingo, forse minacciato e fuggitivo, ai limiti delle sue forze. Anche **Carlo Cecchi**, nel 2007, preferirà affidare la parte di Tartufo a un attore giovane come **Valerio Binasco** – e si ricordi che, invece, Memo Benassi aveva passato la sessantina – riservando a sé il ruolo di un Orgone che contemplava Tartufo, quasi affascinato.

Odiatori o amatori del genere umano?

Ma, per tornare al testo da cui abbiamo preso le mosse, *Il misantropo*, va segnalato che, già nel 1967, un giovane **Giancarlo Sbragia** recitava un Alceste spesso nervoso e intensamente gesticolante, senza mai un sorriso, neppure nella scena d'amore con Célimène. Il momento più divertente di uno spettacolo piuttosto pesante fu l'arrivo del poeta Acasto, (Gigi Proietti) che si attardava a giocare con il rotolino del sonetto.

Nel 2010 **Massimo Castri**, geniale regista del quale mi vanto di essere stato amico, affrontò *Il misantropo*, e chiese al suo attore, **Massimo Popolizio**, di sottolineare quelle battute che «possano far emergere quella misantropia che non è odio dell'uomo ma troppo amore per il genere umano». L'aneddoto sembra porre una rilevante questione teorica: l'attore interpreta il testo o l'interpretazione del regista? Né l'una né l'altra, se bisogna prestar fede al racconto di ciò che l'attore fece effettivamente in scena: Popolizio propone un Alceste corpulento, iroso, a tratti "bestiale", che rischia di essere mattatore, più di bel dire e ben porre la battuta che di autentica sostanza.

Avari ridicoli e infantili

Molière rappresentò *L'avar* nel 1662, vale a dire circa tre anni prima di morire in scena interpretando *Il malato immaginario* con un eccesso di realismo – se così si può dire. *L'avar*, va ricordato, fu la prima interpretazione di Memo Benassi nel teatrino bolognese La Soffitta, ripreso non al Manzoni di Milano, dove, come abbiamo visto, aveva trionfato con il *Tartufo*, ma a Torino con quella che ormai si presentava come la Compagnia stabile della Soffitta. Nel 1990 Tonino Cervi ne trasse, per la regia di Vittorio Cottafa-

vi, uno sceneggiato televisivo con la straordinaria interpretazione di **Sergio Tofano**, il quale, nei panni di Arpagone, costruì un personaggio fondamentalmente imbronciato, ma capace di esplodere in urla furibonde e in sadiche risate; oppure, al contrario, esibire la sottigliezza del ragionatore, come nella famosa scena sulla fanciulla che poteva essere sposata senza dote. Senza parlare del recitar di spalle. E varrà la pena di confrontare questa interpretazione con quella, radicalmente opposta, di **Paolo Villaggio** (1997) per la regia di **Lamberto Puggelli** (ma l'attore era stato scelto dal dimissionario Strehler). Villaggio, essendo un attore comico, intese fare del suo Arpagone un personaggio sostanzialmente ridicolo, che in qualche modo richiamasse il suo Fantozzi: una specie di vecchio bambino, al quale bisogna guardare con una certa comprensione. Del resto, all'epoca, Villaggio aveva già sessantaquattro anni, ciò che deve avergli impedito di dare al suo Arpagone quella intensità di movimento che, forse, avrebbe desiderato. Tuttavia, nel finale, scendeva in mezzo al pubblico alla ricerca della cassetta che era stata tutta la sua vita. Anche per **Gabriele Lavia**, che lo interpretò in uno spettacolo da lui stesso diretto nel 2003, Arpagone è una sorta di vecchio bambino – ma in questo caso sarebbe forse meglio dire "bambino vecchio". Ciò lo induce a evidenziare il lato *noir* sempre presente nelle commedie di Molière, forse determinato dal suo desiderio di riuscire come attore tragico, impedito da quell'*eternal hoquet*, da quel continuo singhiozzo che, se caratterizzava positivamente il suo recitare nella commedia, non poteva essere accettato in tragedia. Padrone tirannico di una casa in cui aleggia una costante paura della morte, l'Arpagone di Lavia appariva sempre scamicciato e scarmigliato, terribile ma ridicolo nella sua costante e furiosa aggressività.

Comprimarie di vaglia

I titoli delle due commedie su cui ci siamo intrattenuti più a lungo intendono definire il tratto qualificante della psicologia del protagonista – qualificante, ma non unico: l'Alceste del *Misantropo* è anche innamorato, mentre l'Arpagone dell'*Avaro* è anche un padre affettuoso, sia pure molto relativamen-

te. Ed è proprio per questo che tali commedie sono state definite "di carattere", quasi in contrapposizione alle commedie "di intreccio", anche se, soprattutto nell'*Avaro*, i personaggi sono folla e l'intreccio particolarmente complesso.

In queste commedie, i personaggi femminili svolgono un ruolo anche decisivo, ma sostanzialmente da comprimarie. Si noti, invece, come nelle commedie che recano titoli femminili, le protagoniste siano indicate al plurale, anche quando, come nell'*École des femmes* (titolo che può essere tradotto come *Scuola delle donne* o *Scuola delle mogli*) la protagonista è una soltanto. Tali commedie sono sostanzialmente tre e in esse Molière conduce un'arguta, ma spesso anche astiosa satira del mondo femminile, certo dettata dalla sua non propriamente serena vita sentimentale. La prima, *Les précieuses ridicules*, risale al 1659 ed è la sua prima commedia regolare. Qui la polemica verte sulla pretesa di un gruppo di donne borghesi di rappresentare invece il fior fiore dell'aristocrazia; mentre l'ultima, *Les femmes savantes*, 1673, variamente tradotta come *Le donne sapienti* o *saccenti*, ma anche come *Le intellettuali*, è la più ingenerosa perché pretende di negare alle donne la cultura.

Della *Scuola delle mogli*, una delle più significative, e ambigue, commedie di Molière sulle donne, fra il 2010 e il 2013 sono state proposte due edizioni, ancora una volta radicalmente diverse. Nella prima, **Valter Malosti** (sua anche la regia) costruisce il suo Arnolfo come un personaggio ossessionato dalle "corni", che cerca di imporre le sue rigide regole di vita a quella che vorrebbe fosse la sua sposa (**Giulia Cotugno**), che lo ascolta sempre più divertita. **Eros Pagni**, invece, nello spettacolo diretto da **Marco Sciaccaluga**, impartisce la sua lezione a una bella ragazzina (**Alice Arcuri**) sempre attenta e concentrata, ma, a tratti, argutamente ironica.

Ma ci sono due attrici, radicalmente diverse fra loro, sia dal punto di vista artistico sia da quello esistenziale, sulle quali varrà la pena di soffermarsi: **Laura Lucchesini** e **Paola Borboni**. Per quanto riguarda Molière, la Lucchesini recitò nei citati spettacoli di Massimo Castri e di Lamberto Puggelli, sempre nella parte di Mariane, cioè in un ruolo di "innamorata".

Ma il punto è che lei non considerava fare l'attrice un mestiere, una professione come un'altra, ma una vera e propria missione. Perciò si trasferì in Scozia, dove aprì una scuola di recitazione, ma non solo, dedicata principalmente ai bambini. Paola Borboni credeva che la vita andasse vissuta nella pienezza del piacere, perciò, già quasi ottantenne si procurò un marito di quarant'anni più giovane. E si racconta (ma la mia fonte è di prima mano) che nella sua stanza d'albergo se ne stesse sempre nuda per lasciarsi guardare da visitatori e camerieri. Ma era una grande attrice: ne diede un'ultima dimostrazione recitando alla Pergola di Firenze il lungo monologo di Elmira – la vecchia signora che metteva in guardia delle trame di *Tartufo*. Paolo Lucchesini ne diede una precisa descrizione nelle pagine del suo giornale: «I lembi del sipario si scostano appena e l'applauso schiocca irruento: basta un attimo perché gli spettatori delle poltrone centrali scorgano regalmente assisa Paola Borboni. Radiosa, meraviglia delle meraviglie, elegante nel fantastico costume barocco di raso grigio metallico creato da Elena Manini – una sontuosa gorgiera ornata di trina, un iperbolico, inamidato merletto immacolato che sbuca dietro le spalle, un giustacuore con una rosa ricamata che, insieme con le argente stampelle divaricate, ci restituiscono l'immagine incredibile, distorta di un immenso insetto uscito da un racconto di Wells.

Paola Borboni ringrazia con un lieve cenno del capo, prima di diventare per la seconda volta (nel 1979 con Bosetti) la matriarca Perinella di *Tartufo*, un personaggio ingrato; la sua tirata iniziale, un surrogato teatralissimo del classico prologo, che, una sorpresa dopo l'altra, illumina la figura del bigotto mascalzone Tartufo intrufolandosi nella casa del credulo Orgone, determinato a rovinarlo e a sedurre contemporaneamente moglie e figlia. La voce limpida, tagliente, la consueta dose di ironia, perfettamente nel personaggio, Paola Borboni incanta, stupisce, soprattutto i molti giovani presenti a questa prima nazionale della Pergola, ma anche si diverte a civettare con un libriccino di sentenze, concetti, ritratti di questo o quel parente, che sbircia disinvoltamente dribblando con grazia e astuzia sopraffine, se ce ne fosse bisogno, eventuali inciampi di memoria. Grande attrice, grande donna: lunga vita. Questo *Tartufo* nato in Sicilia, se ha come *guest star* Paola Borboni, possiede anche una propria dignità attoriale e, solo nella seconda parte, un dinamismo e una vitalità sorprendenti» (Paolo Lucchesini, *La Nazione*, 28 marzo 1991). ★

In apertura, **Peppino Mazzotta** con **Licia Maglietta** in *Il Tartufo* (foto: Marco Caselli); nella pagina precedente, **Massimo Popolizio** in *Il misantropo*, regia di Massimo Castri (foto: Serafino Amato); in questa pagina, **Paolo Villaggio** e **Alessio Boni** in *L'avaro*, regia di Lamberto Puggelli (foto: Luigi Ciminaghi).





Non è un teatro per donne? Galleria ragionata dei personaggi femminili

Agnès, Célimène, Dorine, Elmire, Toinette e le altre... In netta minoranza, i personaggi femminili creati da Molière rivelano però personalità e caratteristiche tutt'altro che secondarie, offrendosi così come opportunità di memorabili prove d'attrice.

di Maura Sesia

Sono 396 i personaggi dell'*opera omnia* di Molière, di cui 283 uomini e 113 donne, su trenta commedie e qualche farsa. Dunque non è un autore per donne, ma sono tanti i fattori che concorrono a questa secolare discriminazione, ancora ben lontana, oggi, dall'essere superata. Molière scrive a metà del XVII secolo, le donne hanno conquistato la dignità del palcoscenico da non troppo tempo e nella quotidianità sono distanti dalla parità. Però, nell'opera di uno dei maggiori autori del teatro occidentale, per la straordinarietà delle pitture di carattere, per la vivezza ed eternità delle figure che costellano le sue commedie, proprio le donne

si fanno portatrici della sua idea. Spesso più assennate degli uomini, più acute, brillanti, intraprendenti, coraggiose. Non sempre, certo. Molière sferza i malvezzi e in taluni casi, come in occasione del suo primo successo, *Le preziose ridicole*, atto unico del 1659, prende di mira proprio due fanciulle, Magdelon e Cathos, non per il genere bensì come vittime di una moda, quella dell'affettazione, della ricercatezza senza sostanza, del linguaggio forbito e astruso, del formalismo estremo. Magdelon e Cathos risultano ridicole, come buffoneschi saranno i loro ingannatori, anch'essi vittime dei mandanti di un grande inganno, per sbugiardare la vacua ostentazione.

Mogli e amanti

Nelle commedie successive si stagliano personaggi memorabili e toccanti. Come Agnès, la protagonista di *La scuola delle mogli*, squisita commedia del 1662. Agnès è una ragazza allevata da Arnolphe che vorrebbe farne la sua giovane, ingenua, ignorante e sottomessa sposa. Arnolphe è terrorizzato dall'adulterio, e per proteggersi da questa iattura ha elaborato un piano sopraffino: prodursi una moglie, crescerla per manipolarla, plagiarla, farle credere che diventare sua consorte sia il coronamento di ogni aspirazione. Nella pièce c'è un tratto a ben vedere inquietante, le *Massime del matrimonio ovvero i doveri della donna sposata*

nella pratica quotidiana: sono voci in cui Arnolphe esprime il suo ideale di donna-oggetto, incappucciata, analfabeta, trascurata, esclusa dalla società. Le massime nella commedia sono fonte di riso, ma l'elenco è spaventevole, dipinge un mondo arretrato e in molte parti del globo assolutamente contemporaneo. Agnès uscirà dal gioco innamorandosi di uno scaltro coetaneo. La natura le insegnerà la via del cuore, rendendola cosciente delle lacune intellettuali da rimediare.

È del 1666 uno dei capolavori, **Il misantropo**. La protagonista femminile è Célimène, incarnata al debutto da Armande, la giovane sposa di Molière. Ruolo difficile perché in apparenza vacuo, emotivamente ondivago, insieme fragile e forte. Una lettura scenica recente del regista Leonardo Lidi (vedi recensione a pag. 67) ne ha restituito le sensate motivazioni nel rifiutare la proposta di Alceste, il misantropo del titolo, impersonato al debutto dallo stesso Molière, che chiede alla giovane di rinunciare per lui alla mondanità, alla vita di corte. La donna, che è vedova e di cui si intuisce un passato fosco, declina l'invito pur acconsentendo *in extremis* alle nozze, che però Alceste rifiuta restando solo. In Italia Célimène è stata interpretata dal piglio deciso di **Anna Bonaiuto**, al fianco di Carlo Cecchi, regista e protagonista, nel 1986. Il difficile rapporto tra Alceste e Célimène rispecchia l'autentica e contrastata relazione tra Molière e la consorte? Quanto tracima, nelle opere di un autore, del suo vissuto? E la questione deve interessare al pubblico? È una diatriba irrisolta. Nel momento in cui si dà vita a una creazione fantastica, a un'opera d'arte, a una commedia, essa acquista autonomia come un figlio cresciuto, dunque indipendente.

Al di là delle illusioni che martoriarono l'esistenza di Molière, il cui successo, con tanto di sostegno regale, da parte di Luigi XIV, suscitò invidie e alimentò calunnie e maldicenze, non sapremo mai quanto delle vite dei suoi attori, della sua stessa esistenza, sia stato immortalato nella produzione artistica. Molière è riuscito a scardinare il proprio vissuto da opere imperiture e vivide. Célimène è una ventenne che ama la compagnia, la conversazione, il corteggiamento, ha una sua etica e coltiva il dubbio, rivendica il diritto di non scegliere. Come lei, nel mondo, sono milioni.

Serve savie e intellettuali

E chissà se in certe sue figure femminili scaltrite, intraprendenti, donne al servizio ma raziocinanti e pratiche, chissà quanto potrebbe esserci della mamma, rievocata nei vaghi ricordi di un bambino orfano a dieci anni, come ci mostra il bellissimo film di Ariane Mnouchkine *Molière* del 1978. Molière decide il proprio futuro professionale ventunenne con la creazione dell'illustre Théâtre, insieme ai fratelli Béjart, tra cui Madeleine. Ha qualche anno in più di lui. Saranno sodali e colleghi fino alla morte di lei, un anno esatto prima di lui. Molière era autore di compagnia e attore, rifiutando di essere solo un letterato, ruolo di maggior prestigio. Quanto delle donne del gruppo e di Madeleine c'è nelle sue protagoniste femminili, nelle sue serve spiritose, sfrontate, intelligenti? Domande senza risposta, ma è lecito interrogarsi e immaginare.

Così, pensando a Dorine. Siamo nel 1669, debutta **Il tartufo**, opera molto contrastata in cui si sconfessa un falso bigotto. È tra i maggiori successi. Dorine è la cameriera, la prima a svelare l'ipocrita, la più agguerrita. Tartufo, plagiando il ricco Orgon, lo convince a fare testamento a suo favore. Il delinquente sarà smascherato anche grazie all'intervento di un'altra donna, Elmire, moglie di Orgon che Tartufo cercherà di sedurre; con uno stratagemma Elmire convincerà il marito della malafede tartufesca.

Le intellettuali è tra le ultime commedie, data 1672. Un buon banco di prova per le attrici che almeno, nonostante la negatività di tre personaggi intellettualoidi, si spartiscono quattro ruoli, tra cui una ragazza di buon senso. A parte la critica a un certo mal costume stigmatizzato nell'eccesso di interesse per la filosofia, la poesia, la dissertazione salottiera, i voli pindarici sui massimi sistemi, si percepisce nell'autore la coscienza di interfacciarsi con persone pensanti, ancorché donne, capaci di dialogare alla pari. Infine, se si rispetta la misura, anche l'intellettuale donna è concessa. Non poteva ignorare Molière, che conosceva la Commedia dell'Arte, il carisma di figure come **Isabella Andreini**: prima donna della Compagnia dei Comici Gelosi, scrittrice e poetessa, muore a Lione diciotto anni prima della nascita di Molière, nel 1604, ma la sua fama ha valicato i secoli.

C'è ancora un personaggio da menzionare.

È Toinette, la vivace serva de **Il malato immaginario**. Una commedia-balletto redatta forse dopo la morte di Madeleine. Tra le più rappresentate del suo teatro, di straordinaria attualità. Chissà se in Toinette riverbera un baluginio della verve di Madeleine?

Grandi interpreti

Quali signore della scena italiana si sono cimentate con Molière? Tante, eccone alcune. Contiamo, tra le interpreti de *La scuola delle mogli*, **Loretta Goggi** nel 1967; la star del cinema **Elena Sofia Ricci** con Mario Scaccia nel 1982; **Emanuela Moschin** nel 1988 con suo padre Gastone; **Sara Bertelà** diretta da Cristina Pezzoli nel 1995 e **Valentina Picello** con Arturo Cirillo nel 2018. Nel *Tartufo* di Luigi Squarzina del 1971 con Eros Pagni c'era **Lucilla Morlacchi**. Anche **Paola Pitagora** si è cimentata con questa commedia, nel 1982. Carlo Cecchi, ancora, per *Tartufo* nel 2007 aveva assoldato **Iaia Forte**, **Angelica Ippolito**, **Licia Maglietta** (presente anche nell'edizione firmata da Toni Servillo nel 2000). Con Giuseppe Cederna, **Vanessa Gravina** è Elmire nel 2021. Ne *L'avar* del 1981 con Paolo Stoppa era impegnata **Valeria Ciangottini** che, nel 1996 è stata l'autoritaria protagonista de *Le intellettuali* con la regia di Toni Bertorelli. Ancora ne *Les femmes savantes* si ricordano **Paola Borboni** con Sergio Tofano nel 1962; **Lina Volonghi** con la regia di Marco Sciaccaluga nel 1977; un'emergente **Lucia Vasini** diretta da Giampiero Solari nel 1981; **Olga Villi** nel 1987; **Sabrina Scuccimarra** e **Monica Piseddu** per la regia di Arturo Cirillo nel 2005 (poi presenti anche nel suo *Avaro* del 2010); **Maria Ariis** diretta da Monica Conti nel 2014. Lucilla Morlacchi con Franco Parenti e la regia di Andrée Ruth Shammah è stata Toinette ne *Il malato immaginario* del 1980. Nel 1985 **Nicoletta Bertorelli** tiene testa al "malato" Paolo Bonacelli per la regia di Mario Missiroli; tra le altre Toinette **Ida Carraro**, **Pina Cei**, **Gianna Giachetti**, **Fioretta Mari**, **Paola Tedesco**, **Lia Angeleri**, **Ludovica Modugno**, **Marina Bonfigli**, **Antonella Schirò**, **Patrizia Milani** diretta da Marco Bernardi, **Anna Della Rosa**, **Lisa Galantini**. E, tra le tante Angélique, **Monica Guerritore** e **Lucia Lavia**. ★

In apertura, Patrizia Milani e Paolo Bonacelli in *Il malato immaginario* (foto: Tommaso Le Pera).

Nella Francia del nuovo millennio: mille volti senza un'unica verità

Dopo la Nouvelle Vague degli anni Sessanta, l'interpretazione di Molière sulle scene francofone, nel corso dell'ultimo ventennio, si è confrontata con nuovi linguaggi, significati e prospettive di lettura, fino all'ambizioso progetto di celebrazioni varato dalla Comédie Française.

di Giuseppe Montemagno



In principio fu subito la Storia, con l'iniziale maiuscola. A farla, a partire dalla fine degli anni Sessanta, fu un manipolo di registi della Nouvelle Vague pronta ad affilare le armi per rileggere Molière: **Roger Planchon** con il suo provocatorio *Tartuffe* (tre versioni: 1962, 1966 e 1973), che suscita in Orgon una sotterranea pulsione omosessuale; **Patrice Chéreau** con il suo *Dom Juan* (1969), «intellettuale di sinistra ante litteram», fino allo sconcerto di fronte all'enormità della morte; **Jean-Pierre Vincent** con il suo storico *Misanthrope* (1977-84), prologo alle *Fourberies avignonesi* (1990), *L'École des femmes* all'Odéon (2008) e *Dom Juan* (2012) alla Comédie; e la "tetralogia" di **Antoine Vitez** che, al Cloître des Carmes di Avignone, nel 1978, mette in scena *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Dom Juan* e *Le Misanthrope*, «tempio ideale federato dalla scenografia unica di Claude Lemaire». Certo sarebbe tornato

il tempo delle parrucche, ma Molière in Francia è stato, e continua a essere, soprattutto questo: un precursore della Rivoluzione, un antesignano di nuovi equilibri tra autore e attori, un profeta dei tempi moderni.

Nuovi linguaggi alla Maison de Molière

Seduto sghembo sulla sua storica poltrona, la statua di Jean-Baptiste Poquelin troneggia nella hall d'entrée della **Comédie Française**, la *Maison de Molière*, come viene unanimemente definita. Davanti ai suoi occhi sono sfilate produzioni che, nel corso dell'ultimo ventennio, ne hanno assicurato una fortuna mutevole e poliedrica, classici non privi di stimolanti riletture. Nuovi linguaggi sfidano l'opera di Molière nel nuovo secolo, a cominciare dall'*Avare* (2000) di **Andrei Șerban**, che fa affidamento sul mimo – citando il cinema muto, Keaton e Chaplin, fino al cartone animato – per mettere a confronto lingua e gesti,

cristallizzati dalla macchina fotografica che troneggia al centro della scena. *L'Amphitryon* messo in scena da **Anatoli Vassiliev** (2002), invece, si ispirava al criterio artaudiano della «dissociazione anarchica» nel rimescolare otto frammenti del testo: alla base il lavoro di *training* secondo le tecniche del Wu-shu, alla ricerca di riferimenti «al mondo orientale e al buddismo, a un senso del rituale che l'Europa ormai ignora». Lo scopo – contestato dal pubblico – era quello di far trovare modi di comunicazione alternativi a quello meramente verbale: la musica per Cléanthis e Sosie, il silenzio che punteggia gli scambi di Alcmena e Amphitryon.

Poi è stato il tempo dell'archeologia. Nel 2005 **Jonathan Duverger** e **William Christie**, con le sue Arts Florissants, riprendono *L'Amour médecin* e *Le Sicilien* con le musiche originali di Jean-Baptiste Lully: l'illuminazione con le candele rivela una nuova attenzio-

ne al genere della *comédie-ballet* come «laboratorio di esperienze multiple», sensibile alla musicalità della declamazione barocca. Ancora, sarebbero arrivati la lettura femminile e femminista dell'*Avare* (2009) di **Catherine Hiegel** e, soprattutto, il *Misanthrope* (2014) monumentale e ieratico, lentissimo e cinematografico di **Clément Hervieu-Léger**. Si intitola, invece, **Molière 2022** l'ambizioso progetto che la Comédie Française dedica al suo *patron*: consapevoli – nelle parole di Éric Ruf, amministratore generale del teatro e regista – che «se esiste un teatro dove non si sa come recitare Molière, questo è proprio il suo. Molière dai mille volti e dai mille teatri, impossibile possederne la versione autentica. L'unica autorità che potremmo avere è quella di tracciarne un ritratto dubitativo quanto ricco, unico modo per coglierne un briciolo di verità». Tra mostre e convegni, retrospettive cinematografiche ed esposizioni, spiccano *L'Avare* di **Lilo Baur**, che esalta la dimensione farsesca trasportando l'azione in una lussuosa villa sul lago Lemano nel Dopoguerra; e soprattutto la versione originale di *Tartuffe*, proibita nel 1664 e ricostituita adesso da Georges Forestier. **Ivo van Hove** la utilizza per raccontare il crepuscolo dell'istituto stesso della famiglia, utilizzando il servo ipocrita come oscuro oggetto del desiderio per fare deflagrare la vita nella ricca dimora di Orgon, dominata dalla brutalità della passione e dalla violenza del potere.

Molière extra muros

Analogamente a quanto accade alla Comédie, l'opera di Molière in Francia suscita letture legittimamente contrastanti. Il **Théâtre de l'Odéon** accorda un posto di rilievo a **Stéphane Braunschweig**, dapprima con un *Tartuffe* (2008) ulcerante, ordito intorno a una poltrona da psicanalista su cui si accomoderanno tutti i personaggi, sotto lo sguardo attonito di Dorine e Orgon; fino a un'*École des femmes* (2018) in cui le certezze del palestrato Arnolphe si sgretolano rapidamente come il *training* che lo tiene in forma quotidianamente. Ancora, nel 2013, ospita una versione nostalgicamente ironica del *Misanthrope* secondo **Jean-François Sivadier**, ispirata all'*Età dell'oro* di Lucas Cranach; e l'anno successivo un *Tartuffe* di **Luc Bondy** che si gioca sullo scacchiere di una famiglia disfunzionale, intorno a un tavolo da pranzo dove s'impara a riscoprire le gioie, ma soprattutto i dolori, dell'amore.

Tra i teatri pubblici e privati, almeno tre esperienze risultano significative. Con il suo Teatro Malandro, **Omar Porras** ravviva la dimensione caustica, squisitamente popolare, l'inventiva gestuale e la forza espressiva delle *Fourberies de Scapin* (2010), fra trucchi e maschere da cartone animato; mentre in *Amour et Psyché* (2017) recupera i fasti della *féerie* barocca, tra lirismo e illusioni comiche. *Enfant terrible* dei palcoscenici parigini, **Michel Fau** ha visto il *Misanthrope* (2014) come un incubo grottesco e spaventoso, decadente ma al tempo stesso prezioso, mentre con il nonagenario, leggendario Michel Bouquet come Orgon ha precipitato *Tartuffe* (2017) nell'universo sontuoso e barocco di Christian Lacroix, con cui firma anche un *George Dandin* (2022) chiuso nella *turris eburnea* di un albero in cui, a più livelli, si leggono in filigrana le gerarchie di ieri e di oggi. Al Théâtre National di Strasburgo, infine, **Julie Brochen** considera *Dom Juan* (2011) come una partita col destino, raccontata dai fratelli di donna Elvira, specchio di un'umanità vulnerabile e ferita.

Il **Festival d'Avignon**, infine, è stata forse l'ultima frontiera per la vastità di orizzonti: dal *Mariage forcé* (2010) di cui **Karin Catala** ha recuperato la struttura da Commedia dell'Arte; al *Monsieur de Pourceaugnac* (2014) che **Sébastien Lagord** con Fabrik' Théâtre contamina tra blues e tango, alle *Precious Ridiculous* (2014) di **Jeanne Béziers** in odore di *music-hall*; fino a *Le Ciel, la nuit et la fête* (2021) del Nouveau Théâtre Populaire, un teatro "povero" che rispolvera *Tartuffe*, *Dom Juan* e *Psyché* come un viaggio nel tempo e nella lingua con interventi karaoke e la partecipazione in diretta del pubblico. Tra le riscritture merita una menzione almeno *Looking for Alceste* (2016) di **Nicolas Bonneau**, indagine sulle misantropie, il "deserto" delle relazioni umane e la fuga come atto di resistenza politica; mentre **Ronan Rivière** affida al *Roman de Monsieur de Molière* (2018) di Michail Bulgakov il racconto polifonico delle fragilità di un drammaturgo inquieto, irretito nella spirale di un rapporto complesso con il potere.

Uno sguardo al di là del Mediterraneo

Nonostante un quadro di riferimento estremamente complesso, costante nel caso del teatro arabo, Molière da sempre continua a rimanere un punto di riferimento anche nella vita teatrale dei paesi francofoni

del Maghreb, vissuti all'ombra della decolonizzazione. Molta acqua è passata nel Mediterraneo dal primo adattamento in tunisino del *Bourgeois Gentilhomme* a opera di **Noureddine Kasbaoui**, nel 1934, per la compagnia al-Masrah, diventato *Il maresciallo*. La formazione in Francia, al Théâtre National Populaire, ha influito sulla formazione di **Taïeb Saddiki**, festeggiato a Rabat nel 2011 nel corso di una manifestazione, *Molière dans tous les sens*, per i suoi cinque adattamenti teatrali dell'autore francese per il pubblico del Marocco, come per la serie televisiva realizzata a partire dalla *Jalousie du barbouillé*. L'obiettivo era quello di recuperare le radici della tradizione autoctona in un teatro inteso come arte popolare, al servizio del popolo – alla Jean Vilar, in sintesi – assumendo il ruolo di chi mostra «il lato nascosto» di quanto è sedimentato nella cultura coloniale. È stato, forse, il segno del riscatto di una parabola tormentata, che ha visto tra le sue vittime più illustri **Abdelkader Alloula**, assassinato a Orano nel 1994 mentre traduceva *Tartuffe*, testo in cui leggeva, in filigrana, la difesa del fondamentalismo islamico. *Molière ou Pour l'amour de l'humanité*, scritto da Saddiki in memoria del collega algerino, è diventato un inno alla tolleranza e alla diversità, sulla scorta di un'equivalenza, Molière/Mediterraneo, capace di risolvere una relazione asimmetrica – come quella tra Don Giovanni e un mendicante – «per amore dell'umanità». ★

In apertura, *Tartuffe ou l'hypocrite*, regia di Ivo van Hove (foto: Jan Versweyveld); in questa pagina, *L'École des femmes*, regia di Stéphane Braunschweig (foto: Elizabeth Carecchio).





Dalla scena al set è in arrivo la Molièremania?

Registi, cinematografici e non, si sono spesso confrontati con i titoli più noti o con la biografia del commediografo francese, da Georges Méliès a Philippe Le Guay. Ma le potenzialità del suo teatro sul grande schermo hanno ancora ampi margini di esplorazione e di successo.

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Se, anche cinematograficamente parlando, Shakespeare è proclamato "nostro contemporaneo", geniale manipolatore d'idee altrui com'è stato, il prototipo del *creative producer*, insomma, la recente evoluzione del medium filmico è ormai propizia allo scoccare dell'ora di Jean-Baptiste Poquelin, il perfetto *storyteller* degli archetipi socio-seriali. E mo'? Molière! Un simbolico *fantateaser* della sua produzione teatrale riprenderebbe il *claim* del Carosello del polipropilene isotattico: «Spettatore, bada ben, che Molière sia di Moplen», con il faccione di Gino Bramieri (un Arpagone mancato, che avrebbe potuto ben rivaleggiare con quello di Luis de Funès del 1980) a segnalare la valenza potenziale del suo teatro nell'era del CiNetflix.

Dal cinema muto alla bicicletta

Ma partiamo dal film più recente, uscito nel 2013: **Molière in bicicletta** (titolo originale

Alceste à bicyclette), diretto da **Philippe Le Guay** con Fabrice Luchini, anche co-sceneggiatore, e Lambert Wilson, rispettivamente Serge Tanneur e Gauthier Valence, un teatrante in esilio dal palcoscenico sull'isola di Ré e una star televisiva con velleità di riqualificazione culturale. Per sorteggio, si scambiano in prova la parte di Alceste, il Misanthropo, e di Filante, l'amico. Le coinvolgenti vicissitudini dell'allestimento, nel quale rimane coinvolta anche Maya Sansa, fanno intuire in filigrana le attualizzazioni del Nostro, fino a ora non praticate: al felice risultato di un *Romeo + Giulietta* a Verona Beach potrebbe ora aggiungersi una fenomenale miniserie da **Kanhamma En Kadhali** di **Kothamangalan Subbu**, versione in tamil del 1945 di *La scuola delle mogli*, film che risulta perduto, ottimo spunto per una sorta di Bollywood da mercato globale, tipo *Gungubai Kathiawadi* (*La regina di Mumbai*) visibile e godibile in streaming.

Così come incompiuto è il film **L'École des femmes** di **Max Ophüls** del 1940, con Louis Jouvet come Arnolphe e Madeleine Ozeray, la bella teatrante belga compagna di Jouvet, che finì per innamorarsi di Ophüls, nel ruolo di Agnès. Andando ancora a ritroso, nel 1925 troviamo un **Tartufo** (*Herr Tartuff*), il *silent movie* diretto da **Friedrich Wilhelm Murnau** su sceneggiatura di Carl Mayer, che scrisse con Hans Janowitz il primo film espressionista della storia, *Il gabinetto del Dottor Caligari*, con Emil Jannings, protagonista l'anno prima di *Quo vadis?* per la regia di Gabrielino D'Annunzio, figlio del Comandante e di Maria Hardouin, duchessa di Galles, l'unica moglie del Vate Don Giovanni; Jannings risulterà vincitore nel 1929 dell'Oscar al miglior protagonista maschile alla prima edizione degli Academy Awards; nel Molière secondo Murnau è Tartuffe e la caratterista Rosa Valetti (nata Vallentin) è la governante. Altro corposo e corpulento **Tartuffe** cinemato-

grafico è stato nel 1984 **Gérard Depardieu**, anche regista con François Périer nel ruolo che fu di Molière, Orgone.

Per quanto concerne Argante, si celebri l'efficace **Malato immaginario** con Alberto Sordi diretto da **Tonino Cervi** nel 1979, con un poderoso cast, formato da figure del calibro di Laura Antonelli, Giuliana De Sio, Vittorio Caprioli, Marina Vlady. Sempre Tonino Cervi, nel 1990, sempre con Sordi, qui Arpagone, ancora con Antonelli, Frosina, ci dà la versione italiana dell'**Avaro**, preceduta nel 1908 dai preziosi cinque minuti del muto di **Georges Méliès (The Miser/L'Avare)**.

Dei **Don Juan**, va ricordato quello per la televisione del 1965 firmato da **Ingmar Bergman**, regista e adattatore della sua stessa rappresentazione al Royal Dramatic Theatre di Stoccolma, andata in scena proprio quell'anno. Per la specifica versione per le sale, nominiamo il film del 1998 di e con **Jacques Weber**, attore parigino qui alla sua unica regia, con la Elvira di Emmanuelle Béart.

Con il **George Dandin** si è misurato nel 1988 da par suo **Roger Planchon**, conosciuto e riconosciuto erede di Jean Vilar, scomparso nel 2009, con Claude Brasseur come Dandin, l'agricoltore *social climber* con velleità aristocratiche. **Le Bourgeois gentilhomme** ha prodotto la riduzione di **Roger Coggio**, anche lui di formazione *vilarienne*, già adattatore per il cinema di **Le furberie di Scapino** del 1981. Nel 1958 **Jean Meyer**, l'attore della Comédie-Française, dove aveva debuttato come Arpagone nel 1938, per esordire poco più di un anno dopo nella regia di **Le Médecin nonostante lui** (filmato da Carlo Campogalliani nel 1931), diresse per il cinema **Il borghese gentiluomo**; Meyer fu anche autore e firmò del **Borghese** una sua versione; lasciata la Comédie Française, passò poi al teatro *boulevardier*.

Poquelin vs Shakespeare

E si concluda questo zapping con due biopic: **Molière ou la vie d'un honnête homme** (1978) di **Ariane Mnouchkine** (vedi articolo a pag. 36) e **Le avventure galanti del giovane Molière** (2007) diretto da **Laurent Tirard**, dove ritroviamo il già citato Fabrice Luchini/Serge Tanneur, qui Borghese Gentiluomo e Laura Morante come partner del Jourdan di Luchini; il protagonista è Romain

Duris, l'Antoine Doinel di Cédric Klapisch, con cui ha girato sette film, tra i quali la trilogia di culto dell'**Appartamento spagnolo**, nonché **Démon** di Lars Norén per la direzione dell'argentino, naturalizzato francese, Marcial Di Fonzo Bo (il Picasso di Woody Allen in **Midnight in Paris**), al Théâtre du Rond-Point nel 2015. Le due ore e oltre di questa produzione accurata, ma un po' imbalsamata nelle convenzioni narrative, sono fruibili e sufficientemente godibili ma, tanto per semplificare, non reggono il confronto con l'epocale **Shakespeare in Love**.

Ma che cosa si può ricavare da queste veloci schermate, intessute di interessanti legami con la storia universale dello spettacolo dal vivo e riprodotto? La filmografia molieriana

evidenzia un netto sbilanciamento a favore della fruibilità di Poquelin, rispetto ai coevi Racine e Corneille. E rispetto al Bardo? L'accento al memorabile film di John Madden del 1999 ci riporta all'inizio di questa analisi: Shakespeare, chiunque sia stato, sembra fatto apposta per il cinema, l'attore-commediografo (nell'ordine) Molière è ancora tutto da fare. Da un momento all'altro... e mo' e mo' e mo', Molière... scoppierà la Molièremania alla Jane Austen, neo-romantica declinata in tutte le salse, anche quelle #MeToo, dal neo-cinema contemporaneo. ★

In apertura, Serge Tanneur in **Molière in bicicletta**; nel box, una scena di **Les Fâcheux**, di Diaghilev (foto: Sasha).

A passo di danza fino alle origini: la *comédie-ballet*

Mettere in scena Molière a passo di danza, per riportarlo alle sue vere origini. Molte delle opere composte dall'autore francese tra il 1661 e il 1672 non sono, infatti, delle semplici commedie ma *comédies-ballets*. Fare spettacolo in Francia a quell'epoca spinge Molière inevitabilmente verso la danza, arte tanto amata e praticata dallo stesso Re Sole, così chiamato per aver vestito i panni dell'astro diurno nel **Ballet Royal de la Nuit**, in cui venne eseguito il minuetto composto da Lully. Morto nel 1661 il Cardinale Mazzarino, Luigi XIV prende le redini e, come suo primo atto di governo, fonda l'Académie Royale de Danse, col suo maestro di danza Pierre Beauchamps quale direttore.

La frequentazione dell'aristocrazia prima, e della corte reale poi, da cui ottiene diverse commissioni per feste e celebrazioni, porta Molière a ideare forme di spettacolo composito, coadiuvato proprio dal compositore e musicista Lully, anch'egli provetto ballerino, e dal coreografo Beauchamps, figura magistrale a cui si deve la codificazione delle cinque posizioni del balletto classico. Nasce, così, proprio nel 1661, il genere della *comédie-ballet*, di cui **Les Fâcheux** è il primo esempio. Una novità per l'epoca dove le tre arti del teatro, della musica e della danza interagiscono tra loro in maniera armoniosa, grazie all'abilità di Molière nel giustificare il tutto sul piano drammaturgico. La danza qui si lega all'azione drammatica con esiti sorprendenti per l'espressività e le tecniche del corpo. Un'importante sperimentazione che, purtroppo, non sopravvive a Molière, colpa pure del monopolio coreo-musicale imposto da Lully poco prima. Tra le più note *comédies-ballets* di Molière vi sono **Le Mariage forcé**, **George Dandin**, **Monsieur de Pourceaugnac**, **Le Bourgeois gentilhomme** e **Le Malade imaginaire**, tutte opere che, dopo la morte del commediografo, avvenuta nel 1673, continueranno a essere rappresentate sino ai giorni nostri ma private delle proprie musiche e coreografie, senza parlare degli altri lavori caduti nell'oblio.

Nel Novecento due coreografi della cerchia di Diaghilev si segnalano per aver recuperato alcune *comédies-ballets*. Sono Bronislava Nijinska, autrice nel 1924 proprio per Diaghilev di una nuova versione de **Les Fâcheux** su musiche di Auric con scene e costumi di Braque; e Georges Balanchine, ideatore, nel 1932 per i Ballets Russes di Montecarlo, di un **Le Bourgeois gentilhomme** su musiche di Richard Strauss, confluito poi nel repertorio del New York City Ballet per la stagione 1979-80. **Carmelo A. Zapparrata**



La gioia oltre l'arte, la danza senza confini di Saburo Teshigawara

In occasione del Leone d'Oro attribuitogli da Biennale Danza 2022, incontriamo un Maestro che, a quasi settant'anni, danza con immutata energia, fa progetti per il suo Karas Apparatus celebrando senza sosta «l'esistenza delle forme viventi».

di Saburo Teshigawara e Carmelo A. Zapparrata



Maestro del corpo e della luce, con lui si perdono i confini tra Oriente e Occidente in una sublime sintesi di saperi che sfugge a ogni possibile categorizzazione. È Saburo Teshigawara, coreografo giapponese classe 1953 che, alle soglie dei settant'anni, continua a esibirsi in scena insieme alla propria musa Rihoko Sato.

Partito negli anni Ottanta dalla nativa Tokyo, ha sin da subito conquistato l'intero Occidente con la sua arte. Fondata insieme a Key Miyata nel 1985 la sua compagnia Karas, di base in Giappone, Teshigawara si è fatto apprezzare quale artista a tuttotondo, spaziando dalla coreografia alle arti visive, persino ai film. È proprio lui il Leone d'Oro alla carriera per la Danza 2022, scelto dal direttore della Biennale Danza Wayne McGregor per il suo secondo capitolo veneziano. Reduce dalla nuova produzione dell'opera di Gluck *Orfeo ed Euridice*, presentata in maggio al New National Theatre di Tokyo e di cui ha firmato la regia e l'intero allestimento, Saburo Teshigawara approda ora in Italia per inaugurare il 16° Festival Internazionale di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia, intitolato *Boundary-less* ("senza confine", appunto). Sipario il 22 luglio al Teatro Malibran sulla sua nuova creazione in prima assoluta *Petrouchka*, che ripensa il celebre titolo dei Ballets Russes, schiudendoci la conoscenza della sua affascinante poetica.

Saburo Teshigawara, come ha ricevuto la notizia del Leone d'Oro alla carriera e cosa significa per lei?

Con Wayne McGregor non ci siamo mai incontrati, anche se ovviamente so benissimo chi è. Wayne mi ha detto del Leone d'Oro tramite una chiamata su Zoom. Ricevere questo premio alla carriera per me significa, innanzitutto, poterlo condividere con tutte le persone con cui ho lavorato in questi anni.

Per l'inaugurazione della Biennale Danza lei presenterà in prima assoluta il suo *Petrouchka* al Teatro Malibran di Venezia.

In che rapporto si pone questo suo lavoro con la coreografia originaria di Michel Fokine e le musiche di Igor Stravinskij?

La partitura originaria di Stravinskij dura all'incirca trenta minuti, mentre il mio spettacolo sarà lungo un'ora. I personaggi che vi appariranno saranno solamente Petrouchka, interpretato da me, e la Ballerina, impersonata da Rihoko Sato. Sia chiaro, non voglio trasformare il balletto di Fokine, la mia è semplicemente un'operazione diversa. Farò dell'amore impossibile di Petrouchka per la Ballerina l'asse di tutta la mia creazione. È proprio questa la vera essenza del lavoro. Una pressione invisibile è imposta su Petrouchka. Il potere è una forza nascosta, a cui è difficile resistere. La tragedia è sempre nata dalla contraddizione.

Lei si è formato studiando balletto classico. Cosa le diede all'epoca tale studio e cosa le continua a dare ancora oggi?

La cosa più importante che ho appreso studiando balletto classico è che esso si basa sull'analisi simmetrica sia del corpo che dello spazio, costruita attraverso dei numeri che possono essere moltiplicati oppure divisi proporzionalmente.

Oltre ai lavori per il suo ensemble Karas, lei ha firmato diversi spettacoli per altre compagnie, tra cui il Ballet de l'Opéra de Paris e il Tokyo Ballet. Secondo lei, oggi dove si colloca il confine tra balletto classico e danza contemporanea?

Dubito che di questi tempi abbia senso classificare la danza come classica oppure come contemporanea. Ovviamente la tecnica richiesta per uno spettacolo classico è differente da quella per uno di nuova danza, il training dei danzatori però dovrebbe essere in costante aggiornamento. Inoltre, anche per gli spettacoli "classici" risulta necessario acquisire una nuova tecnica, così come è possibile creare uno spettacolo di nuova danza utilizzando la tecnica del balletto classico. In questo senso, penso che non vi sia alcun valore nell'aver dei "confini" che separino la danza tra classica e contemporanea.

Ci spieghi meglio...

I balletti classici del passato vengono riconosciuti quale arte tradizionale, ma è "danza" nel senso ampio del termine ed era contemporanea per l'epoca in cui venne creata. Inoltre, essi hanno preso molto dalle danze

popolari dell'epoca, le quali esistono ancora oggi e dovrebbero continuare a essere mantenute in vita. Anche senza formazione classica, le persone che non hanno ancora iniziato a danzare potrebbero creare un metodo di espressione fisica degno del classico, radicato nelle teorie con cui noi esseri umani siamo nati. Sin da quando ho iniziato a danzare, ho sempre focalizzato la mia attenzione su tale assunto. Credo, infatti, che un metodo di danza che contempra l'esistenza e la condizione umana debba essere ancora ampiamente sviluppato. La mia più alta motivazione per continuare a ballare è proprio imparare dal passato e credere di poter creare una teoria migliore di quella precedente. Per me, il dinamismo generato dall'interesse verso la nascita e l'esistenza delle forme viventi è ciò che ci fa sognare e ci dona gioia oltre l'arte.

Sin dagli anni Novanta lei lavora stabilmente con Rihoko Sato, con cui dividerà la scena per l'atteso Petrouchka in Biennale. Quale alchimia vi lega e come lavorate insieme durante le diverse fasi del processo creativo?

Condividiamo proprio le cose in cui siamo differenti. Ovviamente, siamo abbastanza simili e ci capiamo al volo. Allo stesso tempo, però, io e Rihoko siamo così diversi. Entrambi rispettiamo e accettiamo le differenze dell'altro, proprio per questo riusciamo a essere creativi superando noi stessi. Verificare ciò in cui siamo così diversi, capirlo in maniera profonda, ci arricchisce. Ogni giorno discutiamo tra noi in maniera molto animata, mica su cose ripetitive, ma sempre su nuove scoperte. Accettare e perdonare fa sì che si crei sempre e continuamente qualcosa di gustoso. Quindi non ci annoiamo mai, ci divertiamo a giocare senza evitare lotte e conflitti.

Lei è un artista a tutt'oggi, in grado di esprimersi non solo con la danza, ma anche attraverso le arti visive e i film. Nella sua poetica che valore dà alla "luce" e in che rapporto mette tale elemento con le "tenebre"?

Le tenebre vi sono sia dove appare la vita, sia dove è nascosta. E la luce, lo splendore, può nascondere persino l'esistenza, così come farla apparire. Non ritengo, infatti, che le tenebre equivalgano al buio e che la luce equivalga alla luminosità, io vedo e penso alla "luce e tenebre" delle cose. Tutto è "luce" e "tenebre" allo stesso tempo, quindi

le "tenebre" sono "luce". Ciò significa che vi è un eterno cambiamento, un "riflesso" dunque. La "memoria" visiva, infatti, talvolta può immagazzinare la "luce" e le "tenebre" più di quanto non siano presenti nel fenomeno stesso da noi osservato.

E come si esprime ciò nella sua arte?

Quando creo uno spettacolo, utilizzo tutti questi sensi complessi e persino funzioni ed errori della "percezione". È un errore illusorio a farci percepire il movimento di un oggetto che si allontana da noi, così come il suo riverbero motorio. Come *feedback*, continuiamo a percepire il movimento dell'oggetto anche dopo che è scomparso dal nostro campo visivo oppure dopo che si è fermato. Credo che non potremmo mai godere dell'infinità della luminosità e dell'oscurità senza questi errori illusori. Queste sono anche esperienze fisiche, un gioco vivace che si innesca tra presagio e memoria.

Nel suo percorso artistico lei ha fatto diverse regie d'opera lirica, tra cui di recente quella per Orfeo ed Euridice di C. W. Gluck al New National Theatre di Tokyo. Che visione ha avuto per questo suo ultimo lavoro?

Per l'*Orfeo ed Euridice* presentato a Tokyo, avendo la musica come base di partenza, ho creato scene, luci, costumi e diretto i cantanti, il coro e i ballerini. Tutti questi oggetti e vite concrete, li ho espressi in scena come se fossero delle sostanze astratte, rispettando così i contenuti dell'opera (*Orfeo ed Euridice* è un'opera ambientata nell'Aldilà, n.d.r.). Non vengono, quindi, adoperati da me per narrare la storia, ma come fenomeni astratti che servono a muoverne i contenuti.

Progetti per il futuro?

Svilupperò delle nuove creazioni all'interno del nostro teatro a Tokyo, il Karas Apparatus. Poi lavorerò a un nuovo spettacolo con dei giovani danzatori giapponesi che presenterò a Nagoya presso l'Aichi Prefectural Art Theater, dove sono direttore artistico. Infine, collaborerò con il violoncellista finlandese-olandese Jonathan Rooseman e poi sarò nuovamente in tournée in Europa (in Italia è atteso al Teatro Comunale di Ferrara il prossimo 6 novembre con lo spettacolo *Lost in Dance*, n.d.r.). ★

In apertura, Saburo Teshigawara (foto: Akihito Abe).

I silenzi del luna park, il mondo a misura di Virginia Raffaele

Figlia di giostrai, Virginia Raffaele racconta come la propria infanzia l'abbia formata, ispirandola all'osservazione e all'ascolto degli altri, per farli vivere attraverso di sé nella difficile arte dell'imitazione.

di Nicola Arrigoni



È un viaggio intimo, privato con i colori della fiaba, la magia della nostalgia, le atmosfere fané del Luneur, il luna park dell'Eur in cui Virginia Raffaele è nata e cresciuta. Un mondo con i suoi suoni, i suoi odori, i suoi personaggi, che come nel circo hanno qualcosa di sublime e terribile, di comico e al tempo dolcemente triste e che Virginia Raffaele racconta in *Samusà* – recital con la regia di Federico Tiezzi. *Samusà* nella lingua dei giostrai significa fare silenzio, e per Virginia Raffaele quel silenzio è il silenzio dell'estate al Luneur, delle giostre che si spengono a fine serata. L'attrice non solo si racconta ma costruisce un mondo fatto di incanto, degli occhi dei bambini, della festa di luci e colori che per lei erano il quotidiano. *Samusà* è uno spettacolo colto, raffinato, in cui fa capolino il varietà, la rivista, il circo, gli spettacoli del sabato sera, da *Canzonissima* a *Fantastico*, il mondo delle meraviglie di Alice di Lewis Carroll.

«Ho voluto raccontare da dove arrivo. Io sono figlia di giostrai, i miei lavoravano al Luneur, il luna park di Roma. Tutti i miei amici erano figli di giostrai. Ho lavorato con loro. Non c'è freddo o caldo che tenga nel lavoro al luna park, bisogna esserci sempre e comunque: una vita a contatto con la gente, una vita trascorsa a far divertire grandi

e piccoli. I miei amici di scuola mi consideravano fortunata, potevo andare su tutte le giostre che volevo». E invece per Virginia Raffaele la festa, l'eccezionalità, stavano in quello che per gli altri bambini era la normalità: «Quando mia madre mi portò al parco sull'altalena, quella per me fu una grande giornata. Sentii che quella cosa era solo per me, un momento solo mio e di mia mamma, un'attrazione per me speciale. E dopotutto il luna park che per gli altri era qualcosa di speciale per me era casa, e il parchetto normale per gli altri bambini per me qualcosa di insolito».

Un'infanzia vissuta fra le giostre con la possibilità di incontrare tante persone, osservare la varietà di un'umanità che cambia e muta col tempo, hanno rappresentato un terreno fertile per la piccola Virginia. «Mia madre mi ha sempre detto che fin da piccola facevo le imitazioni di voci e persone, poi quei maghi della Gialappa's quasi per caso mi hanno indotto a fare di questa mia "dote" un lavoro. Dopo *Mai dire gol* ho cominciato a lavorare sulla voce e sulle imitazioni creando delle maschere, un po' come Pantalone o Colombina. Io credo che i personaggi che imito alla fine diventino qualcosa di indipendente dall'originale. Mi piace giocare sul verosimile e l'improbabile del personaggio che affronto».

E infatti la forza di Virginia Raffaele sta

nella capacità e volontà di fare delle sue imitazioni personaggi che esistono al di là dell'originale, anche quando questo, magari, passa a miglior vita, come nel caso di Carla Fracci. L'attrice non nasconde di essersi interrogata sull'opportunità di continuare a tenerla in repertorio osservando che «come tutti i grandi, Carla Fracci è sempre con noi, la sua presenza, il suo bianco candore ci appartengono, anche nel taglio ironico che le ho dato e che lei amava molto – spiega –. Per questo credo che Carla non se ne avrà a male se continuo a farla vivere nella mia imitazione, anzi, sono certa che si offenderebbe se non la lasciassi in repertorio, soprattutto sapendo come amava questo mio modo di rappresentarla».

E allora sotto le luci al neon del luna park di *Samusà* si può incontrare una Carmen che non sa la parte, ma anche Ornella Vanoni o Patty Pravo in cerca d'amore e felicità. E in tutto ciò c'è anche lo spazio inatteso e dolcissimo per *La canzone dei crauti* di Bruno Lauzi, omaggio a Monica Vitti in *Canzonissima* del 1972.

Virginia Raffaele non può non pensare al silenzio dei teatri durante la pandemia e allora tornare in scena è anche ricordare quello che è accaduto: «Ci sono tecnici e maestranze che hanno cambiato lavoro, che sono andati in cantiere a fare gli elettricisti, pur avendo professionalità altissime; ma dovevano sfamarsi e sfamare le loro famiglie – afferma –. Io sono stata fortunata, ma certo il silenzio a cui ci ha condannato il Covid è stato pesante. Come tutti, sono rimasta disorientata, spaventata da quello che accadeva. Ma al di là del lavoro, mi sono rimaste appiccicate addosso le immagini di Bergamo, la morte di tanti e il dolore dei parenti che non hanno potuto salutare i loro cari. Tutto quello che abbiamo passato mi ha dato maggior consapevolezza di come sia bello il mio lavoro, quanto sia importante portare un po' di leggerezza a chi viene a teatro, quanto il percorso che mi ha portato a quello che faccio sia stato costruito pian piano e quanto io abbia la responsabilità di non dare per scontato nulla, perché da un momento all'altro tutto ciò può sfumare». ★

Scrollarsi di dosso la tragedia con una risata, Max Mazzotta e gli sconfinamenti teatrali

Autore, attore, regista, Mazzotta apprende da Strehler a valorizzare il proprio dialetto, facendo dell'intreccio tra linguaggi e generi diversi la cifra distintiva di un teatro che mira a rappresentare la realtà con sguardo sempre nuovo.

di Paola Abenavoli

Unire commedia e tragedia; usare il dialetto come strumento di verità; portare in palcoscenico l'immagine filmica; intendere il teatro come mezzo per scoprire se stessi: l'essenza di uno spettacolo, e, nello stesso tempo, di una carriera. L'essenza di *Follia di Shakespeare* (interpretato da Lorenzo Richelmy e Stella Egitto), che ha debuttato lo scorso aprile al Rendano di Cosenza e che andrà in tournée in autunno, partendo da Roma: incrociando le storie di *Macbeth* e *Romeo e Giulietta*, la commedia e il dramma, il dialetto e l'italiano, la rappresentazione e i rimandi al linguaggio cinematografico (tra elementi scenici "viventi" e uso delle luci), sembra sintetizzare anche i punti chiave del percorso artistico del suo autore e regista. Il percorso di Max Mazzotta.

Interprete, autore, regista, Mazzotta incarna la poliedricità dell'artista che sa mettere il suo talento al servizio di vari strumenti espressivi, dando a ogni personaggio una personale visione e rappresentando il *glocal*: l'identità, il legame con la sua regione, la Calabria, la capacità di esserne interprete, innovando, e l'universalità, sia del territorio che dello stesso essere artista.

Tra dramma e commedia: elementi che connotano le scelte di Mazzotta, che segue la lezione di Shakespeare, si "affida" a lui, sia nello spettacolo sia nell'approccio complessivo al teatro. «La tragedia è dentro di noi», la commedia porta fuori ciò che si è maturato; si passa dal dramma al comico per «scrollarsi di dosso la tragedia con una risata». Una grande sfida, quando si inserisce all'interno di uno stesso spettacolo (mettendo a confronto epoche e contesti, perché, spiega, «ho sempre pensato che il confronto sia l'anima della crescita e della conoscenza»). Ma una grande sfida anche nell'ambito di una carriera. Mazzotta sviluppa questo assunto con determinazione, nel suo percorso: partendo dall'esperienza e dalla formazione al Piccolo, lavorando con Strehler, che gli dà anche il "la" per un altro momento di scoperta, ovvero il valore del dialetto all'interno dell'espressione teatrale. E così, quan-

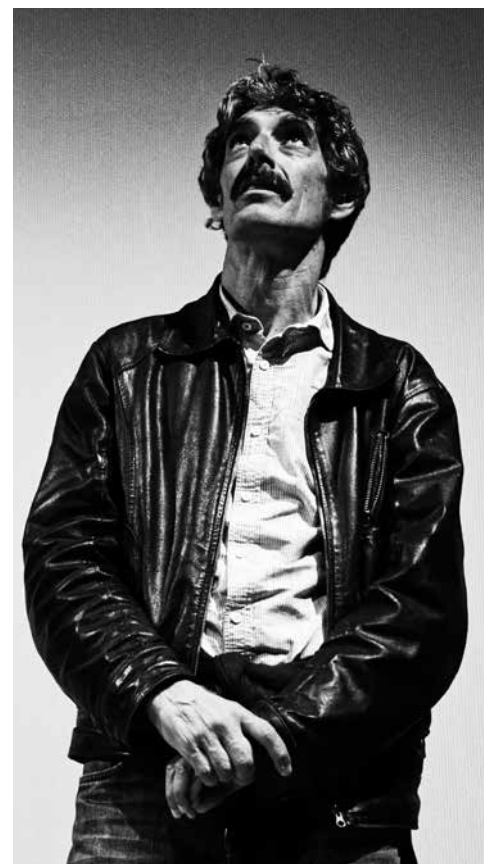
do sceglie di fare teatro nella sua Calabria, a Cosenza – dove fonda, insieme ad altri giovani dell'Università della Calabria, nel 1998, la compagnia Libero Teatro – la decisione di scrivere spettacoli in cui il vernacolo sia una rappresentazione del sé, della verità, diventa naturale, tornando con il pensiero a quando il Maestro lo invitò a usare il dialetto calabrese nell'Arlecchino. «Lì ho capito che tutti i dialetti hanno una loro forza e che il mio poteva essere una lingua che poteva dare molto al teatro».

Da qui la scrittura di *Prove aperte*: un testo «che parla di teatro, di tre attori, durante le prove di uno spettacolo» e che rappresenta «la voglia di raccontare teatro in Calabria, dove c'era bisogno di tanto. Vedevo i giovani avvicinarsi al teatro, e così mi sono fermato, cercando di costruire qualcosa: laboratori, spettacoli, senza mai fermarci». Anche con sacrifici, ma seguendo il cuore e le proprie convinzioni. E la voglia di valorizzare, unendo *local* e universalità: ad esempio, traducendo opere classiche, come i *Menecmi*, in dialetto (i *Menecchimi*, realizzato in collaborazione con il Piccolo), o facendo conoscere Giangurgolo, la maschera calabrese, unendola all'Amleto (*Giangurgolo, principe di Danimarca*). Riprendendo la lezione dei grandi autori, con sguardi nuovi, oltre quello sulla lingua vernacolare: sempre in collaborazione con il Piccolo, nascono *Visioni di Galileo*, *La notte di Brecht*, lo stesso *Follia*, nella versione del 1998, oggi ripresa per celebrarne i vent'anni e il percorso di Libero Teatro, «rappresentando un po' tutto il lavoro fatto fino a ora». Un percorso denso di tante produzioni, da *Commedia all'italiana* (in prima nazionale a Primavera dei Teatri, nel 2019), a *Vite di Genius* (debutto nel 2021 al Campania Teatro Festival).

L'incontro tra linguaggi, ma anche tra strumenti espressivi, connota sia questo percorso, che quello dell'autore: parliamo dell'incontro tra teatro e cinema (e anche tv), dai quali Mazzotta attinge, portando una esperienza nell'altra. Muovendosi tra dramma e comicità pure nella cinematografia contemporanea più innovativa: a partire dal ruolo

di Enrico Fiabeschi, il personaggio di Andrea Pazienza, nell'iconico *Paz*, che poi lo stesso Mazzotta riprende, realizzando come regista *Fiabeschi torna a casa*. Scelte cinematografiche autoriali e originali, da *L'ultimo Capodanno* di Marco Risi, al genio di Gabriele Mainetti, con il recente *Freaks Out*. Sempre con la voglia di sperimentare e portando echi del linguaggio cinematografico in teatro: «L'immagine è qualcosa che abbiamo dentro di noi, è il pensiero: per questo posso creare immagini che abbiano una dinamica simile a quella del cinema anche a teatro». Perché – sottolinea – «io sono un uomo di teatro». Quel mondo del quale si ha bisogno: «Il teatro è rappresentare noi stessi. L'unico modo per capire chi siamo è osservarci: se lo facciamo, viviamo con una consapevolezza diversa». ★

Un ritratto di Max Mazzotta (foto: Domenico Olivito).



Andrea Cosentino, indagare l'inspiegabile tra paradossi e fertile ironia

Allenare la mente, non riposare mai sulle comode convinzioni del senso comune: è questa l'attitudine che Cosentino chiede ai propri spettatori, che volentieri si lasciano condurre per territori spesso inesplorati, in compagnia di trichechi e scienziati quantistici.

di Elena Scolari

Un fisico malato di Alzheimer cerca di spiegare perché il tempo non esista secondo la teoria della fisica quantistica. Questo è il nucleo di *Rimbambimenti*, lo spettacolo cui Andrea Cosentino sta lavorando, «per indagare lo iato tra il nostro senso comune, il modo in cui ci accostiamo all'idea del tempo secondo noi e come stanno invece veramente le cose. Ho un fratello fisico teorico e forse la parentela spiega la mia curiosità».

Cosentino ha spesso accostato argomenti distanti incrociandoli per creare sensi nuovi e spiazzanti: in *Primi passi sulla luna* – in cui la profondità è acutamente mista allo *humour* – mescolava la possibile malattia della figlia con la cronaca dello sbarco dell'uomo sulla Luna visto in tv. *Rimbambimenti* affianca invece la concezione del tempo quantistico – simile allo spazio che esiste senza flusso e linearità – alle malattie della memoria, in cui passato, presente e futuro si confondono in un'unica dimensione dove tutto è compresente; ecco come l'artista abruzzese trova la maniera di provocare attriti sui piani intellettuale e poetico. Deviare le aspettative del pubblico è la sua prerogativa ed è ciò che regala gratificazione allo spettatore che, seppur obbligato alla concentrazione, gode nell'essere guidato

su una catena di montagne russe mentali imprevedibili.

L'attore/autore nato a Chieti è finalista al Premio Scenario 1998 con *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce*; è orgoglioso inventore di *Telemomò*, spettacolo/performance del 2007 che ancora circola con forme sempre in divenire e che gli vale il Premio speciale Ubu nel 2018 «per la lunga opera di decostruzione dei linguaggi televisivi attraverso la clownerie». Fin dai primi spettacoli, *L'asino albino* e *Angelica*, ci sono elementi che si ritrovano, al di là dell'aspetto stilistico, il primo si occupava già del tempo e il secondo della morte, non dimenticando mai la risata sagace: «Riguardando la sequenza dei miei lavori vedo riferimenti e tessere che si rincorrono, come anelli di una catena, mi accorgo che sto costruendo un mio bestiario personale, cambiando i punti di vista. Certi grandi temi sono quelli di cui è fatto tutto il teatro e – forse per l'età – ora li affronto avvertendo un anelito verso il trascendente che mi spinge a interrogarmi proprio su ciò che risulta meno spiegabile».

Possiamo però provare a spiegare l'origine di certi segni particolari del teatro di Cosentino che negli anni del liceo guardava film kazaki e armeni a *Fuori orario* (ma anche *2001 Odissea nello spazio*), a teatro andava distrattamente

e solo se portato, e poi si imbatte in un laboratorio con Dario Fo, grazie al quale capisce che «esiste un'autorialità di chi sta in scena, che comprende l'improvvisazione, e può essere anche più ricca della drammaturgia sistematica scritta».

Cosentino studia per un anno a Parigi nella scuola lecoquiana di Philip Gaulier e si convince che gli interessa lavorare su una scrittura personale fatta di corpo, gesti e parole combinati in modo inatteso; su questo imposterà tutta la sua produzione artistica, inventando uno stile di comicità colta, a volte demenziale, irridente, che rovescia copernicamente le prospettive. Cosentino pensa molto e prova poco i suoi spettacoli, il lavoro si compie solo davanti al pubblico, che – in un certo senso – ne fa la regia.

E per non sedersi, per rilanciare sempre «perché ormai destrutturare è diventata la norma e si rischia di avvilupparcisi», dopo *Kotekino Riff* e *Fake Folk*, nel 2022 Andrea Cosentino intraprende due nuove prove professionali: lavorare come interprete, come "semplice" attore in *Uno spettacolo di fantascienza_quantica ne sanno i trichechi* di Liv Ferracchiati; e sperimentare il cinema con Gianni Di Gregorio (regista di *Pranzo di Ferragosto* e *Lontano lontano*). «Fare l'attore interprete è rilassante in quanto de-responsabilizzante, l'opera non è tua, sei uno strumento e devi solo cercare di essere il più duttile e "remissivo" possibile. Per me una vacanza! Al cinema poi trattano benissimo gli attori teatrali, ti vengono a prendere a casa, ti curano. È un piccolo lusso fare incursioni in altri ambienti».

Frequentare abitudini professionali diverse e discipline artistiche che non sono "casa" è un atteggiamento senz'altro stimolante e fruttuoso, così come lo è lavorare con qualcuno che viene da un altro contesto: «In questo momento mi piace molto condividere il lavoro, non sono più autarchico come ero in gioventù». Cosentino collabora anche con musicisti e danzatori, sempre perché gli interessa far dialogare mestieri differenti, percorrere strade laterali e secondarie, provocare commistioni da cui possono nascere risultati inaspettati. ★



Andrea Cosentino (foto: Roberto Pavani)

Livia Gionfrida, uscire dalla scena alla ricerca dell'incontro con l'Altro

Dal progetto di ricerca Metropopolare alla scoperta di Scaldati, Livia Gionfrida, siciliana di nascita, toscana di adozione, non esita a chiamare amore ciò che definisce il suo teatro, in costante apertura agli altri esseri umani, con cui condivide paure, sogni, pensieri.

di Matteo Brighenti

Lil teatro è la sua caparbia ricerca dell'incontro. Per questo, Livia Gionfrida lavora in luoghi differenti e vivi, nelle carceri, nelle scuole, nei musei, nelle accademie, oltre che in sala. Ossia, sconfinata dove incontrarsi significa ricostruirsi come comunità. «Parto da suggestioni o temi che sento necessari e poi – afferma – li sviluppo in forma teatrale per condividerli con il pubblico. Non riesco a immaginarmi relegata in un solo posto: la mia ricerca è una partenza continua per mari aperti che richiedono uno sguardo libero e una selezione accurata dei compagni di viaggio».

Il Premio della Critica-Anct, ricevuto nel 2018, la definisce «regista, drammaturga e attrice di magica forza espressiva». «La mia forza – commenta – sta nella ferma convinzione di essere parte di un tutto che cerco di risvegliare e ricostruire in me e negli altri. Abbiamo bisogno di maggiore solidarietà e di tornare a guardarci negli occhi come fratelli e sorelle. Come diceva Testori: "L'amore. Ecco. L'amore". Cos'altro ha senso?».

Il teatro, sicuramente, e fin da bambina, quando organizzava spettacoli per la sua scuola elementare a Siracusa, per la parrocchia, per i parenti. A quattordici anni, dopo gli impegni con l'Inda giovani al Teatro Greco di Palazzolo, ha capito che il teatro sarebbe diventato il suo mestiere. A diciotto anni è partita per Bologna. Qui si è laureata al Dams e ha incontrato i suoi maestri, riuscendo fin da subito a lavorare come attrice e a fare le prime esperienze professionali come regista. «Il coraggio è assolutamente necessario – dice – in particolare per noi donne che, come in tanti altri settori, subiamo discriminazioni e soprusi davvero incredibili. Per me si tratta di mettermi in gioco in una sfida che comporta dei rischi artistici tutte le volte nuovi e delle scoperte che spero di non lasciarmi scappare». L'ultima che si è tenuta stretta è stata la scoperta del mondo del drammaturgo, attore e regista Franco Scaldati, di cui ha messo in scena *Pinocchio* l'anno scorso e *Inedito Scaldati* quest'anno. «L'incontro con Scaldati è avvenuto all'interno di un mio percorso di ritorno alla Sicilia e alle mie radici. Negli ultimi



Livia Gionfrida (foto: Enrico Gallina)

anni mi sono riavvicinata alla mia terra, da cui ero letteralmente fuggita con un certo rancore, una rabbia mista a un amore viscerale e direi ineluttabile».

Il primo lavoro riscrive il celebre burattino di Collodi, il secondo affronta la radice shakespeariana presente nell'opera del poeta siciliano. «Il filo che collega il tutto è una libertà di azione e di tempo senza limite – spiega – studiando l'opera di Scaldati ho trovato molte affinità con la mia storia, negli autori a cui entrambi abbiamo fatto riferimento, nel modo di respirare la nostra terra, nel fatto che protagonisti sono gli ultimi, anche se poi – aggiunge – tutte le creature sono sullo stesso piano e hanno lo stesso diritto a vivere come possono».

Forte è pure la corrispondenza nel modo di praticare la scena: fuori e dentro gli spazi canonici, con professionisti e non, giocando seriamente al teatro. Un'unione di alto e basso nei territori della poesia che si ritrova in Teatro Metropopolare, il progetto di ricerca ideato da Livia Gionfrida a Prato nel 2006. «Ho iniziato a pensarci all'università. La mia prima regia – ricorda – s'intitolava *Metropop*, spettacolo sul quale, con mio stupore, i miei

professori mi chiesero di costruire la tesi di laurea. Successivamente, ho deciso di creare una piccola impresa: volevo abitare un collettivo che restasse autonomo e aperto a nuove collaborazioni».

La rigorosa indagine estetica sui linguaggi del contemporaneo si affianca all'attenzione a luoghi di confine come la Casa Circondariale di Prato La Dogaia, dove Teatro Metropopolare ha una residenza artistica dal 2008. «La Dogaia è una delle esperienze più importanti della mia vita. Qui ho ricevuto una seconda e importante formazione teatrale. Ho incontrato persone che ancora oggi fanno parte del mio lavoro. Da qualche anno cerco nuovi compagni a cui dare le opportunità che ho avuto io». Come Giulia Aiazzi, sua assistente alla regia dal 2014.

L'importante è fare sempre e comunque qualcosa di utile, per sé e per la comunità: «Se non avessi la fortuna di fare teatro, sicuramente – conclude Livia Gionfrida – mi inventerei altre forme per esprimere il mio desiderio di ascolto, di condivisione e solidarietà. Condividere e ascoltare i sogni, le paure, le emozioni, la rabbia, i dubbi. Ancora una volta torno al cuore di tutto: l'amore». ★



Dove va il teatro? Mittelyoung e In-Box, due osservatori su ciò che cresce

Cividale del Friuli e Siena hanno anticipato a maggio la stagione dei festival, monitorando movimenti e sommovimenti, d'arte e di mercato, attraverso due format complementari che ospitano le proposte artistiche della scena emergente.

di Roberto Canziani

Accanto di stagione, o meglio avanguardia di ciò che da giugno in poi è il Gran Cartellone Italia, due manifestazioni hanno anticipato nel mese di maggio il calendario degli eventi estivi. La prima è stata Mittelyoung a Cividale del Friuli, recente *spin-off* del multidisciplinare e trentennale Mittelfest (che si tiene poi a fine luglio, dal 22 al 31). La seconda era In-Box dal vivo a Siena, che da otto anni, con le sue proposte e la sue selezioni, lascia pronosticare alcuni tra i titoli che rimbalzeranno poi in tante piccole sale d'Italia nella programmazione autunno-inverno.

Le differenze tra le due manifestazioni sono parecchie. Entrambe condividono però la stessa attenzione per un teatro indipendente, non maggioritario, non istituzionale. Un teatro che nelle mappe della Grande Distribuzione Organizzata (anche il teatro ha la sua Gdo, non illudetevi) è poco presente, conta niente, resta di lato. Ma di questa marginalità riesce a fare un strumento di forza. Come

le piccole imprese artigianali, capaci di vincere la sfida contro prodotti standardizzati e di natura industriale. Grazie appunto a qualità di margine.

Tanto Mittelyoung quanto In-Box condividono anche la formula concorsuale: si partecipa, si accumulano consensi, si vince (ovviamente, si perde pure) in una rincorsa ludica dalla quale, sperabilmente, potrebbe emergere il Nuovo, inteso come superamento di precedenti modelli.

Formati paralleli

Mittelyoung promuove e vanta una marginalità generazionale. Trent'anni è il limite massimo d'età nel format ideato da **Giacomo Pedini**, dal 2021 direttore artistico di Mittelfest. Rigorosamente under 30 sono quindi gli artisti e le compagnie che possono partecipare al bando e vengono selezionati e premiati da un gruppo di curatori, anche loro under 30. Le proposte sono internazionali (148 quest'anno), con un occhio più attento

ai territori che fin dall'inizio della sua storia Mittelfest ha esplorato con maggior predilezione: il Centro Europa e i Balcani, ma non solo, sostenuto sempre da Regione Friuli Venezia Giulia e Mic.

Inversamente, **In-Box dal vivo** mette a concorso proposte nazionali, senza paletti d'età. Si tratta di una "rete di sostegno del teatro emergente italiano" coordinata dai toscani **Straligut Teatro**. A selezionare i titoli in gara (e soprattutto i video che arrivano: quest'anno erano 150) è una rete di un'ottantina di teatri sparsi in tutta la penisola. I sei finalisti presentano il proprio spettacolo dal vivo nella tre giorni di Siena. Ognuno dei teatri-giurati sceglie quello che ritiene più adatto alla propria sala e acquista la replica. Vince chi porta a casa più repliche. Al concorso principale si affianca in parallelo **In-Box verde** che si rivolge a spettacoli per l'infanzia e l'adolescenza. Fondazione Toscana Spettacolo e Comune di Siena sono i *main partner* del progetto.

L'attenzione è rivolta all'esplorazione geografica e artistica nel primo caso. A onesti ragionamenti di pubblico e di mercato nel secondo. Eppure, diversità a parte, sono queste due manifestazioni, assieme all'ultra-trentennale Premio Scenario, i punti di osservazione adatti a intuire dove va il teatro. Solo guardando ai margini si percepisce infatti l'avvicinarsi delle lingue di scena, il consolidarsi di percorsi creativi, il germogliare e la crescita degli artisti. Una primavera dei teatri – se il brand non fosse stato già preso.

Questioni di genere

Il Nuovo non si presenta mai con clamore. Se ne percepiscono però via via la pressione, le spinte, la voglia di sbocciare. A Mittelyoung, che mette assieme teatro, danza e musica, il tema più propulsivo e anche il più unitario, era quello di "genere". Inteso come investimento sui temi del maschile, del femminile, e con più forza ancora sulla permeabilità di queste etichette, degli stereotipi, dei comportamenti che esse sottendono.

In *Marea*, per esempio, creazione delle giovani danzatrici italiane del **Trio Tsaba**, si può dapprima riconoscere un'ispirazione marina, o lunare. Ma presto a occupare lo spazio dell'immaginazione è il tema tutto femminile delle mestruazioni. Con palloncini rossi utili a sdrammatizzare il tabù ancestrale e a ricondurre al porto della leggerezza una coreografia che fa della ciclicità il proprio modulo espressivo.

Maschile e guerriero è invece il piglio della **Musa Entertainment Company**, proveniente dalla Repubblica Ceca. Per quanto immaginario, in questo caso, sia quello della cultura tradizionale e popolare giapponese. In *Since my House Burned Down I now own a Better View of the Rising Moon*, un samurai, un demone malvagio, due danzatori butoh, suonatori e geishe, zoccoli, maschere e canne da pesca, orchestrano un racconto macho di sfida e di vendetta. Che i quattro membri del gruppo da poco fondato presso il Dipartimento di Teatro Alternativo e di Marionette dell'Accademia delle Arti di Praga, trattano sull'ingegnoso bilico che va dalla caricatura e dall'esagerazione, a una sterminata ammirazione per la cultura contadina del Sol Levante. Più interessante ancora, dentro a un discorso di genere, il tema della transizione. La difficoltà o il piacere del non decidere da che parte si sta. La scelta non esclusiva, accettata e rivendicata come germe d'ispirazione crea-

tiva. Ne parla e la mette in pratica il biondo e magnetico leader, gender fluid e non binario, di un gruppo appena laureato al Dipartimento di danza urbana dell'Università delle Arti di Amsterdam. **Niek Wagenaar**, ventidue anni, si appella alla flessuosità delle ninfe (*Nimphs* si intitola la creazione), ma possiede strumenti tecnici solidi e idee per scompigliare, assieme ai suoi compagni d'avventura, il panorama della coreografia europea con ventate forti e rinfrescanti. È un nome da tenere a mente. Su di lui infatti si sono orientate le preferenze dei curatori under 30 che lo hanno premiato, anche per affinità di stile, assieme a *Vacation from Love*, concerto selvaggio e multiforme del **Kollektiv Cuma** (Finlandia, Lituania, Stati Uniti) su convenzioni e permeabilità, oggi, delle norme sociali.

Scelta elettiva è stata anche quella di *Assenza sparsa*. È un racconto emotivo, nato da un'attività di studio e "degenza artistica" nella sala d'attesa della Rianimazione del Policlinico Sant'Orsola di Bologna. Luca Oldani e Jacopo Bottani (**Pan Domu Teatro**) ci mettono dentro anche una personale esperienza, vissuta a fianco di un amico e compagno di lavoro in coma.

I contenuti non bastano

La situazione appare diversa se si considera invece l'esito di In-Box dal vivo. Anche perché in questo caso un solo titolo si è portato via la maggior parte delle repliche in palio. A conquistare una trentina di palcoscenici è infatti un bell'esemplare di scrittura: *Questa splendida non belligeranza*. **Marco Ceccotti**, regista e autore, la traduce in scena ricostruendo con i suoi attori l'ordinaria banalità di un tinello domestico, divano e tavolo da pranzo. È una parodia di tutte quelle drammaturgie imper-

niate su famiglie disfunzionali e mostruose, e si risolve in commedia arguta, surreale quel tanto che basta, sorniona, papabile.

Stacca infatti di molte lunghezze i concorrenti. Forse perché un teatro di soli contenuti, come quello degli altri titoli in gara, è l'esatto contrario di quel nuovo che dovrebbe emergere. Ineccepibile, ma tutto d'anniversario, è *L'ultima estate* (**Knk Teatro**) che fotografa gli ultimi giorni palermitani di Falcone e Borsellino. Giornalistica, ma superficiale, l'indagine dei milanesi **Guinea Pigs Teatro** sulle nuove povertà, trattate come in uno show televisivo di fascia domenicale. E musicaleggiante, utile semmai alla promozione turistica, risulta *Rimini* del **Gruppo Rnm** di Bologna.

Nemmeno il nome di spicco, quello di Jon Fosse, autore di *Inverno* (allestito da **PianoInBilico** con la regia di Michele Di Mauro, interpreti Silvia Giulia Mendola e Pasquale di Filippo), riesce a convincere la rete dei compratori. A parere dei quali le atmosfere nordiche e cimiteriali del drammaturgo norvegese, poco si addicono al pubblico di una piccola sala di provincia, che preferirebbe avere davanti gli interpreti di qualche avvincente miniserie tv. Cosa che ha poco a che fare, probabilmente, con un teatro che emerge.

Ma è proprio questa tensione, questo contrasto – ricerca e mercato, artisti e pubblico – che occasioni come Mittelyoung e In-Box riescono a fotografare. Punti di osservazione essenziali alla registrazione di movimenti e sommovimenti. Che la programmazione mainstream nei teatri dei capoluoghi non è quasi mai in grado di accogliere. ★

In apertura, *Questa splendida non belligeranza* (foto: Simone Marigliano); in questa pagina, *Vacation from Love* (foto: Luca D'Agostino).



Il Giro d'Italia del teatro ragazzi, tanti traguardi, tanti festival

Visioni a Bologna, Teatro tra le Generazioni a Castelfiorentino, Giocateatro a Torino, Segnali a Milano e Maggio all'Infanzia a Monopoli: sono stati i principali appuntamenti primaverili per vedere nuovi spettacoli e nuove visioni artistiche.

di Mario Bianchi



L'appressarsi della primavera, ha coinciso, dopo il complicato periodo funestato dalla pandemia, con la programmazione dei festival e delle vetrine di teatro ragazzi: Visioni a Bologna, Teatro tra le Generazioni a Castelfiorentino, Giocateatro a Torino, Segnali a Milano e Maggio all'Infanzia a Monopoli.

Tanti gli spettacoli visti, tra i quali sceglieremo quelli che maggiormente ci hanno colpito e incuriosito. Discreto il livello generale di riuscita, anche se dobbiamo rimarcare ancora una volta la quasi totale assenza di proposte dedicate alla fascia d'età dei più piccoli, che dovrebbero essere un pubblico oggetto di particolare attenzione da parte del teatro ragazzi. Presenteremo qui una prima scelta degli spettacoli di maggiore interesse ripromettendoci di tornare sulla programmazione di questi festival nel prossimo numero, dove riferiremo anche di altri due importanti appuntamenti: il Vimercate Ragazzi Festival e il romagnolo Colpi di Scena.

Cuochi, bambole e visionari

A Milano e a Monopoli abbiamo visto *sbum! yes, we cake* e *Barbie e Ken. Riflessioni su una felicità imposta*, due spettacoli coraggiosi, di eccellente e prezioso azzardo, da proteggere e inserire in un progetto mirato e condiviso tra ragazzi, genitori e insegnanti. Il primo, ***sbum! yes, we cake***, scritto e interpretato per i vicentini della Piccionaia da Marta e Diego Dalla Via, affronta in modo interessante il tema della precaria situazione ambientale del nostro pianeta. Lo fa connettendolo intelligentemente e in maniera inusuale con il generale deficit di democrazia e d'informazione che ci attanaglia. Attraverso una scrittura effervescente e comunicativa, mescolando dati effettivi e fantasticherie, propone una riflessione profonda, intrisa di amara ironia, sul futuro del nostro pianeta e della nostra civiltà. Una torta funge da metafora, alcuni personaggi esemplificativi sono introdotti da un fantomatico presidente dello Stato Unito del Mondo: due Pasticceri, due

Costruttori e due Esperti in comunicazione, alle prese con un delizioso dolce che non può essere confezionato, a causa del nostro egoismo e di un potere che non ha per niente a cuore l'interesse dei cittadini. Lo spettacolo termina ricordando ai ragazzi che nessun rimedio sarà possibile se non chiamerà in causa la responsabilità di tutti, non solo della loro generazione.

Barbie e Ken. Riflessioni su una felicità imposta, del Teatro La Fuffa/Fondazione Sat, mettendo in scena i due famosi bambochetti con il loro forzato sorriso, parla agli adolescenti, per mezzo di meccanismi ironici e mai banali, di sessualità e di differenze di genere, di modalità codificate, imposte ad ambedue i sessi. Abituati a essere modelli perfetti e stereotipati per tutti i bambini, i nostri due eroi in scena, incominciano a chiedersi se non sia davvero sbagliato affermare sempre che loro siano costruiti in perfetta somiglianza con gli esseri umani. Ma quando, a un certo punto, Ken vorrebbe fare all'amo-

re con Barbie si accorge che gli manca qualcosa e chiede raggugli al pubblico. I nostri eroi così scopriranno nuovi meccanismi reali ed emozionali inaspettati e saranno costretti a ritornare a confrontarsi con Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre.

Eccoci poi ancora alla fiaba, risolta questa volta in modo visionario, a farci riflettere sulla poca considerazione data agli artisti e all'infanzia nella nostra società. **Hamelin** della compagnia leccese Factory Compagnia Transadriatica, diretta da Tonio de Nitto, lo fa indagando su cosa potrebbe essere successo al Pifferaio della famosa fiaba e ai bambini che sono spariti con lui. Fabio Tinella, il Pifferaio, conduce adulti e bambini dentro una vera e propria indagine. Attraverso le cuffie il pubblico riceve sulla vicenda contributi che offrono un diverso punto di vista. Il Pifferaio infine racconta la sua storia con il suo carrettino di figure ma, come nella fiaba, non viene pagato. Per tutta risposta, con la sola arma che possiede, la fantasia, fornisce ai bambini degli strumenti musicali immaginari che la grande forza inventiva della scena rende visibili e portatori di suoni. E così attori e spettatori, coinvolti nel gioco teatrale che si sta letteralmente materializzando sulla scena, trainano via il teatrino dei burattini, sparendo dietro il fondale.

Storie da raccontare

Tre gli spettacoli di narrazione che ci sono parsi importanti per la loro dolorosa pregnanza messa in scena da tre interpreti di grande livello: *Garò. Una storia armena*, *Stoc ddo'-lo sto qua*, *La guerra del soldato pace*. In **Garò. Una storia armena**, di Pino Di Bello per Anfiteatro, Stefano Panzeri appare in scena come un Meddah, un antico narratore tradizionale armeno che ci racconta la storia di Garabed Surmelyan, restituendo ai ragazzi il mondo, i riti e le usanze di un popolo a loro sconosciuto, facendo nel contempo emergere dalla memoria il genocidio degli armeni, che non possiamo dimenticare, affinché non debba ripetersi. In **Stoc ddo'-lo sto qua**, della Compagnia Meridiani Perduti, Sara Bevilacqua, per mezzo di un'intensa narrazione dolente ed energica, interpreta con grande partecipazione Mamma Lella, catapultandoci al centro della sua strenua lotta contro i clan camorristici della vecchia Bari che le hanno ucciso il figlio. **La guerra del soldato pace**, diretto da Emiliano Bronzino, prende ispirazione dall'omonimo libro di Michael Morpur-

go, dove l'efficacissimo Daniele Marmi ci racconta, in prima persona, tra lampi di guerra, la vita di Tommo e della sua famiglia, impastandola di nostalgico rimpianto per una vita all'aria aperta, rovinata da una guerra che lo priverà anche dell'adorato fratello Charlie.

Relazioni possibili

Eccoci poi a due spettacoli molto particolari di due compagnie che hanno intrapreso da anni un percorso visionario sempre fuori dagli schemi. *Solitarium*, scritto e diretto da Daniel Gol per Teatro Distinto e *La migrazione degli animali* dei Rodisio.

Solitarium è uno spettacolo di poche parole, visivamente suggestivo, dove un uomo e una donna, due vicini di casa, separati da due porte all'apparenza chiuse, con molta titubanza, tramite un rapanello, come fosse un passaggio di testimone, si mettono in contatto, superando mano a mano l'iniziale timidezza, forse incontrandosi. Nello stesso modo, davvero intrigante, eccoci al nuovo spettacolo di Manuela Capece e Davide Doro della Compagnia Rodisio prodotto dal nuovo Teatro delle Briciole, **La migrazione degli animali**. Qui un piccolo palcoscenico, percorso in lunghezza da un gruppo di piccoli animali, mossi dai due artisti, attraversati all'occorrenza dalla luce di alcune pile, diventa la strada di un lungo viaggio per fuggire dalla propria terra in cerca di un futuro migliore, come accade oggi a milioni di esseri umani. Il faticoso cammino, attraverso un rit-

mo lento ed estenuante, è accompagnato da poche parole e da musiche significanti, con la presenza costante del fantoccio della Morte che incombe su tutto.

Ci rimangono, infine e fortunatamente, due spettacoli per i piccolissimi, incentrati entrambi sulla diversità e riconoscibilità delle emozioni e sulla necessità di accettare quelle di chi ci sta vicino: **A pesca di emozioni** degli Eccentrici Dadarò con al centro due buffi personaggi uno giallo e uno azzurro che si trovano uno contro l'altro armati a pescare nel medesimo posto. L'incontro diventa un'esilarante competizione dove anche i bambini più piccoli possono benissimo intravedere, anche attraverso dei palloncini colorati, tutte le varie emozioni degli esseri umani. La stessa cosa accade in **Quadrotto, Tondino e la Luna** per la Ftrg di Torino, che ha come protagonisti due esseri diversissimi tra loro, Quadrotto e Tondino: un riflessivo quadrato e un vivace cerchio. I due parlano lingue diverse e sono così lontani l'uno dall'altro da far sembrare impossibile un'amicizia. Eppure un passo alla volta arriva, accorciando le distanze tonde e quadrate. Pasquale Buonarota e Alessandro Pisci accompagnano i bambini con poesia e leggerezza nel mondo di Quadrotto e Tondino e attraverso le diversità presenti nel nostro mondo. ★

In apertura, *sbum! yes we cake* (foto: Nicola Sandrini); in questa pagina, *Hamelin* (foto: Giovanni William Palmisano).



Un festival internazionale per rendere omaggio a Giorgio Strehler

Presente Indicativo: per Giorgio Strehler (paesaggi teatrali). Il Piccolo Teatro celebra il suo fondatore, nel centenario della nascita e per i 75 anni del primo Stabile italiano, attraverso un caleidoscopio di esperienze teatrali da tutto il mondo.



THE FUTURE, ideazione, testi e coreografia di Constanza Macras. Scene di Alissa Kolbusch. Costumi di Eleonore Carriere. Luci di Hans-Hermann Schulze. Musiche di Tobias Gringel. Con Simon Bellouard, Alexandra Bódi, Emil Bordás, Fernanda Farah, Rob Fordeyn, Johanna Lemke, Sonya Levin, Thulani Lord Mgidi, Daisy Phillips, Miki Shoji. Prod. Constanza Macras/Dorky Park, Berlino-Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino - Piccolo Teatro di Milano. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Che gli dèi del teatro proteggano Constanza Macras, la sua danza sporca e sfrontata, il talento sabotatore con cui scompiglia l'allineamento del gusto alla *comfort zone* della medietà. Il suo ultimo spettacolo, *The Future*, ha fatto parecchio discutere. E a molti, forse la più parte, degli spettatori non è piaciuto. Pochi, gli *happy few*, almeno secondo chi scrive, l'hanno amato senza condizioni. Per le ragioni, ancora valide, per cui si ama il lavoro di Macras, argentina da anni berlinese ma sempre fieramente portefaña, erede non addomesticata della gloriosa stirpe del Tanztheater lungo la genealogia che va da Pina Bausch ad Alain Platel. Il nome della sua compagnia

è Dorky Park: chi ha avuto la fortuna di vederla sa che i suoi spettacoli sono le voci di un'enciclopedia coreografica antagonista, ribelle, molto politica. *The Future*, che arriva dopo *The Past*, è una fantasia per dieci scatenati performer (con musica dal vivo di Robert Lippok) intorno all'ossessione per il futuro che inchioda l'umanità a un'eterna, insensata interrogazione: oracoli, aruspici, cartomanzia, profezie, astrologia. Cambiano scenari e orizzonti, resta il grande inganno del tempo che ci condanna all'infinita riproduzione degli anacronismi. Il riferimento principale è la fisica e filosofa femminista Karen Barad, compulsata dalla voracità di Macras che ingloba pensiero ambientalista e anticapitalista, immaginario pop, musica, umorismo, mito, rito e party. Per fornire ai suoi interpreti - liberati coi loro costumi sgargianti nel vasto spazio dominato da collinette di plastica e un grande schermo curvo, gabbie, reti metalliche invalicabili e un albero sotto teca - una lussureggiante partitura che si fa beffe del galateo coreografico. Trasformandoli nel finale, volutamente smodato nella dilatazione e nell'ingannevole ingenuità da *cartoon*, nei guerrieri di tutte le epoche, vichinghi, opliti, soldati, mercenari, manager in giacca e cravatta. Le armi si evolvono, l'Occidente combatte la stessa guerra da millenni. Sara Chiappori

LOS AÑOS, testo e regia di Mariano Pensotti. Scene e costumi di Mariana Tirante. Luci di David Seldes. Musiche di Diego Vainer. Con Marcelo Subiotto, Barbara Masso, Mara Bestelli, Paco Gorriz, Julian Keck. Prod. Ruhrtriennale, Bochum e altri 4 partner internazionali. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Il presente incorpora in sé il passato, come memoria, e il futuro, come immaginazione. Non per Mariano Pensotti, che riflette sul tempo vedendo il presente come ricordo e il futuro come presente. Come racconteremo noi stessi? Come diventerà ricordo, e Storia, il nostro contemporaneo? *Los años* racconta di un uomo in due momenti della sua vita, a trenta e sessant'anni, immortalandone le due fasi in parallelo. L'oggi è il 2050, quando Manuel torna a Buenos Aires dopo un lungo periodo trascorso in Europa e ritrova il suo passato, in una borghesiana "narrazione dentro la narrazione" fatta di diversi livelli. La scena mostra due interni domestici, identici ma distanti trent'anni: lo sdoppiamento in due spazi temporali consente di osservare costantemente le due linee del tempo in contemporanea. Se il protagonista è interpretato da due attori diversi, gli altri personaggi varcano con un solo passo nella scenografia una soglia di trent'anni, in uno scambio fluido e continuo che funziona tanto dal punto di vista drammaturgico quanto da quello attoriale. Nello svilupparsi della vicenda, ben costruita e narrata, nei continui passaggi tra presente e futuro (o meglio, tra il presente di domani e il passato di oggi) emerge la differenza tra la dimensione utopica di una società e la sua effettiva esistenza: quello che immaginiamo per noi stessi spesso non coincide con quello che accade realmente. Emerge, anche, il rapporto tra vecchio e nuovo continente, negli scambi transatlantici di vite personali e di società intere. Creato durante il diffondersi della pandemia, *Los años* affronta una domanda su un futuro che acquisisce nuovo peso e ci coinvolge, a livello personale e collettivo: un futuro molto più incerto e allo stesso tempo attraente, che si apre alla visione di teatri pieni di spettatori, che vogliono arte dal vivo e in presenza; e, ironia della sorte, dove si recita veramente, non con quel "realismo" che andava tanto di moda nel 2020. Francesca Serrazanetti

CUANDO PASES SOBRE MI TUMBA, testo e regia di Sergio Blanco. Scene e luci di Laura Leifert e Sebastián Marrero. Costumi di Laura Leifert. Musiche di Fernando Tato Castro e Gerardo Hernández. Con Gustavo Saffores, Sebastián Serantes, Felipe Ipar. Prod. Matilde López Espasandín e Marea Productora Cultural, Montevideo e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Entrando in sala il ritmo di *Another Love* di Tom Odell accoglie con vivacità il pubblico, qualcuno balla e canticchia prendendo posto in platea. Sul palco ci sono già i tre attori, chitarra in mano mentre fingono di cantare e suonare la canzone registrata. L'atmosfera è subito accogliente: con gli spettacoli di Blanco ci si sente a casa. *Cuando pases sobre mi tumba* compone insieme a *Zoo* e *El bramido de Düsseldorf* una vera e propria trilogia dell'autofinzione. Il rapporto tra realtà e finzione ricorre molto frequentemente nella produzione di Blanco. Nel caso di *Cuando pases*, lo scrittore in scena, *alter ego* di Blanco stesso, ha deciso di ricorrere al suicidio assistito, rivolgendosi a una clinica situata presso il lago di Ginevra. Prima di farlo, però, decide di accordarsi con un giovane necrofilo per donargli il proprio corpo una volta morto. Attraverso l'alternarsi degli incontri dell'autore con il ragazzo e con il dottore della clinica, la drammaturgia svizzera gli aspetti più profondi che costituiscono il rapporto tra pulsione di vita e di morte. Questo legame determina, consciamente e non, le scelte dei personaggi e di ciascuno di noi. La pratica della necrofilia viene infatti assimilata all'amore per gli oggetti morti di cui tutti facciamo esperienza. Non è forse vero che riusciamo a provare un profondo attaccamento per quadri e sculture? Il teatro del regista uruguayano, soprattutto grazie al frequente impiego di meccanismi metateatrali di entrata e uscita dal personaggio, ha il grande pregio di saper avvicinare empaticamente lo spettatore alle situazioni e ai profondi stati d'animo portati in scena. L'intesa tra palco e platea si crea proprio per merito degli attori, capaci di instaurare un dialogo vivo e diretto con il pubblico, il quale non può che sentirsi coinvolto in quanto individuo, parte del microcosmo creatosi in sala. *Alice Strazzi*

THE SHEEP SONG, di FC Bergman. Costumi di Joëlle Meerbergen. Luci di Ken Hioco. Musiche di Frederik Leroux-Roels. Con Jonas Vermeulen, Joé Agemans, Marie Vinck, Yorrith De Bakker, Pedro Elias, Jan Deboom, Bart Hollanders. Prod. FC Bergman, Antwerpen e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

The Sheep Song racconta - senza una parola - un processo di trasformazione da animale a uomo, più precisamente da pecora a uomo. Le pecore in scena sono vere, ordinate, bianche e lanose: mimetizzato fra loro, un attore alza la testa ed esce dal gregge. Da qui si srotola il nastro di una vita nuova, che scorre su un *tapis roulant* largo quanto il palco. Il tappeto è metafora di molte cose: ciò che ti è scappato, ciò che hai lasciato passare ma anche quello che rincorri e quello che ti viene incontro. Il tempo, i fatti, le persone, vanno e vengono in una bellissima carrellata iniziale in cui la pecora è disorientata in mezzo a signori eleganti che inevitabilmente corrono più di lei. L'attore/pecora indossa un vello e una testa ma soprattutto calzature zoccolo che - in posizione eretta - danno un'andatura incerta e sgraziata, quella di qualcuno ancora in cerca della propria posizione in questa specie di fattoria-mondo dove circolano anche signore accompagnate da cani (veri) per ciechi, addestrati ad abbaiare. Una passeggiata ininterrotta, esteticamente curatissima, realizzata da attori che percorrono il nastro con grande precisione di movimento, assistendo al graduale, ma mai concluso percorso di mutazione del protagonista. Ci sono incursioni imprevedibili come un inserto di teatro di figura in cui un burattino spagnolo (l'unico personaggio che parla), sboccato e sorpreso dalle reazioni incontrollabili del suo membro, viene mosso da un burattinaio/dio che sparisce lasciandolo smarrito. Anche l'uomo pecora si perderà quando, affrontando la paternità, subirà la morte del figlio, ma scoprirà di non essere solo vedendo scorrere sul tappeto un trio assortito di altri esseri in metamorfosi: Pinocchio, lo scarafaggio/Gregor di Kafka e Michael Jackson in via di "chiarificazione". *Elena Scolari*

FAÇONS D'AIMER, regia e drammaturgia di Aristide Tarnagda. Scene di Charles Ouitin Kouadjo. Costumi di Ange Kouassi Bledja. Luci di Mohamed Kabore. Con Edoxi Gnoula e Safourata Kabore. Prod. Théâtre Acclamations, Burkina Faso. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Affrontare il male e la violenza che attraversano l'esistenza umana è un'esigenza naturale e costitutiva dell'uomo. Proprio a partire da questa urgenza prende forma lo spettacolo scritto e diretto da Aristide Tarnagda. La scrittura poetica, e allo stesso tempo fortemente concreta, dell'artista originario del Burkina Faso si esprime attraverso le voci di due donne costrette a fare i conti con le azioni da loro stesse compiute, ma anche con la società che le ha cresciute e plasmate. Le due attrici, madre e figlia, catalizzano la scena spoglia con la loro presenza fisica: è impossibile distogliere lo sguardo, la loro corporeità cattura magneticamente l'attenzione dello spettatore. I loro corpi diventano il tramite per veicolare una storia che esige di essere trasmessa e condivisa. Dopo essere stata accusata dell'omicidio del marito e della sua quinta moglie, la ragazza ripercorre la sua infanzia per ritrovare nel passato la presenza ricorrente della violenza inflitta, vista, subita, mostrando così la necessità di trovare uno spazio per poter esternare, e quindi fronteggiare, la brutalità della realtà circostante. La volontà di creare un gioco di rimandi attraverso la sovrapposizione di differenti voci dialoganti raggiunge solo a tratti la chiarezza necessaria per creare degli interessanti cortocircuiti di significato: purtroppo, il più delle

volte, lo spettatore rimane invece confuso, e dipanare l'intreccio è piuttosto impegnativo. La debolezza della costruzione drammaturgica passa però in secondo piano, perché la capacità di raccontare i traumi di una collettività (immagine dell'Africa intera) attraverso l'incarnazione in una storia individuale conferisce forza estrema alle parole pronunciate. Queste stesse sono il riflesso del bisogno di pacificazione interiore, fondamentale per il singolo ma anche per tutta la comunità. *Alice Strazzi*

CARNE BLU, di e con Federica Rosellini. Regia di Federica Rosellini e Fiona Sansone. Scene di Paola Villani. Costumi di Simona D'Amico. Luci di Luigi Biondi. Musiche e suono di Gup Alcaro. Prod. Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Rara avis. Federica Rosellini è un fenomeno unico. Attrice di talento straordinario (basti pensare a *Santa Estasi* e al suo personalissimo Amleto), vincitrice di una manciata di premi tra i più prestigiosi, regista coraggiosa (ha affrontato testi inusuali come *Ivan e i cani* di Naylor), autrice di *Carne blu*. Un *Orlando*, da cui lo spettacolo è tratto, artista associata del Piccolo Teatro, Federica Rosellini non si dà tregua. L'ultima sua fatica, di cui è non solo autrice e interprete ma anche regista con Fiona Sansone, è uno spettacolo di una bellezza viva mozzafiato, grazie a Paola Villani, che firma una scenografia immaginifica, allusiva, minacciosa, suggestiva: un mondo squassato, massi di cemento che si sollevano, rupi ferrose, elementi che si palesano e scompaiono. E, in mezzo a questo frammento



PRO & CONTRO

Lo scrittore, la veterinaria e il gorilla il triangolo impossibile di Sergio Blanco



ZOO, testo e regia di Sergio Blanco. Traduzione di Angelo Savelli. Scene di Monica Boromello. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Con Lino Guanciale, Sara Putignano, Lorenzo Grilli. Prod. Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Un triangolo d'amore. Parecchio bizzarro. Fra uno scrittore, una veterinaria e un gorilla. Spunto drammaturgico che affosserebbe chiunque. Non Sergio Blanco, superstar dell'autofinzione. Che gioca al solito fra menzogna, vita vissuta, rappresentazione. Qui affidando il proprio *alter ego* a Lino Guanciale, che con la scusa di uno studio sui primati, si avvicina al grandioso fusto e il resto è storia. Pare che qualcosa del genere sia successo al regista franco-uruguayano a Parigi. Ma poco importa. Quello che conta davvero è che *Zoo* è un gioiellino di emozioni e di pensiero, scuote nel profondo e nel frattempo apre decine di caselle e di rimandi. Mentre interroga su temi cardini del contemporaneo, a partire dalla distinzione tra umano e animale, civilizzato e barbaro. Scena elegantissima, la gabbia del gorilla in un angolo, le proiezioni giganti a suddividere i quadri di un lavoro che si rivolge al pubblico in un continuo entrare e uscire dai vari livelli della finzione. Eppure sorprende come non venga mai meno la sfera emotiva, nonostante una dinamica drammaturgica così dichiaratamente cerebrale, piena di trappole e di *fake*. Qualche perplessità in più la lasciano invece i riferimenti a Edda Ciano e al fascismo. Chiara la volontà di sottolineare la fascinazione del lato oscuro e gli ultimi sviluppi dell'estremismo di destra. Meno chiara l'urgenza di inserire tutto questo in un lavoro che viaggia in serenità per i fatti propri. E che si ritrova un po' buttata lì una riflessione che avrebbe bisogno di un respiro ben più ampio. Strutturato. Cast all'altezza. Compreso Guanciale, sì. Che tanto fa discutere. Non è la sua acqua, d'accordo. Ma dopo i primi momenti impara a nuotare in fretta. E a differenza di altri attori più abituati a una certa drammaturgia, la sua freschezza compensa gli inciampi. Riuscendo a condividere sfumature inattese. In generale, una delle pochissime produzioni del Piccolo affidata a un regista straniero che non delude. Anzi. Un bel segnale. *Diego Vincenti*

Sarebbe bello sapere se e quanto Blanco ha tenuto presente il soggetto di *Max, Mon Amour*, tra le ultime pellicole del maestro Nagisa Ōshima, quando ha trattato per il palcoscenico la medesima provocazione scabrosa dei temi e le stesse pulsioni erotiche dei protagonisti. Stiamo dunque al semplice sviluppo narrativo di *Zoo* e confrontiamolo con le vicende d'amore e/o di sesso (sempre coincidenti per Blanco) proprie degli spettacoli precedenti: ritroviamo l'ennesima ripetizione del medesimo andamento incontro-estasi-disillusione-abbandono, con la variante che questa volta l'essere che abbandona l'innamorato è la bestia e non l'umano. Vicenda prevista e prevedibile. Nessuna novità anche sul fronte dell'integrazione tra l'asse portante (qui la zoerastia) e la presenza dei temi dell'ebraismo e della Shoah (ri)portati sul palco attraverso le parole della protagonista femminile, Blanco non aggiunge nulla a quanto già espresso nei suoi lavori antecedenti (si scrive sempre la stessa storia?). Caso mai potrebbe essere l'interesse verso la figura di Edda Ciano, figlia di Mussolini, l'elemento fuori tema di maggior originalità, ma il modo con cui viene introdotto e integrato nel dialogo tra i due protagonisti pare assurgere all'unica funzione di diversivo, di rompere il dualismo forzato del copione. Anche quando si affrontano le titaniche tematiche filosofiche della differenza tra il genere umano e la bestialità, non si va oltre la velleità di carattere adolescenziale di dire l'indicibile e di ascrivere nel novero dei grandi pensatori. Ma qui va riconosciuta una bella dose di ironia. Proiezioni, interventi rock (in *playback*?) degli attori, telecamere per presa diretta. Più un ricorso a elementi in cui trovare una sicurezza registica che non un ribadire la propria linea stilistica. Inoltre resta da chiedersi se ambientare la vicenda a Milano risponde alle regole dell'autofinzione e cosa aggiunga in più, in quanto a verità/verosimiglianza, all'originale collocazione parigina. *Sandro Avanzo*

di universo enigmatico, si muove lei, con il suo corpo inquietante, ansioso di aprire spazi intorno a sé, con la sua voce forte, aspra, incisiva, prepotente, unica protagonista di una storia che affonda le radici in ricordi, ossessioni, domande, ricerche di identità perdute e alla fine rinascita in una nuova dimensione. Rosellini è appassionata di fiabe. E questa sua *Carne blu*, in fondo, è una complicata fiaba piena di enigmi, di tranelli, di ansie, di vicoli bui, di squarci di luce. Il blu, dice l'autrice, indica la cottura più succulenta della carne, ma è anche sinonimo di luce lunare, di maree. Luna che è il rifugio delle follie e delle furie (ariostesche). Di tutti gli elementi che compongono *Carne blu*, forse il più problematico è proprio il testo, che, pur nella sua intensità, suona ogni tanto oscuro, sfugge a una lettura limpida. Ma Rosellini è strepitosa, padroneggia la scena in modo superbo, e la sua scrittura si trasferisce nei suoi gesti con intensità ed energia ammirevoli. *Fausto Malcovati*

DEUX AMIS, testo e regia di Pascal Rambert. Costumi di Anais Romand. Luci di Yves Godin. Con Charles Berling e Stanislas Nordey. Prod. Structure Production, Parigi. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Genio del dialogo aggressivo, febbrile, spiazzante, Pascal Rambert non si è smentito con il suo nuovo lavoro, *Deux amis*, dopo esser stato applaudito due anni fa, a Milano, con *Sorelle* e ancora prima con *Clôture de l'amour*. I temi dei suoi lavori sono ricorrenti: gli scontri affettivi, le incomprensioni, le rivalità, ma è ammirevole la serrata concitazione delle voci, il ritmo indiatolato degli incontri e degli scontri. Non a caso è uno degli autori contemporanei più tradotti e più premiati in Europa. Due uomini di teatro vogliono rimettere in scena il famoso spettacolo molieriano di Antoine Vitez di fine anni Settanta, che riuniva quattro testi, *Il misantropo*, *La scuola delle mogli*, *Tartufo* e *Don Juan*. Uno spettacolo di straordinaria semplicità, due sedie, un tavolo, un bastone, ma di un'intensità, un rigore rimasti leggendari. Il progetto dei due è ambizioso: permette a Rambert di scatenarsi in una sequela di battute sulla superficialità del teatro contemporaneo, sui registi cialtroni che hanno perduto

l'inventiva di Vitez, sugli attori assestati solo di serial televisivi di successo. I due sono una coppia anche nella vita, e la scoperta di un messaggio sul cellulare di uno dei due scatena la gelosia dell'altro. La seconda parte dello spettacolo è tutto incentrato sulla dinamica altalenante della coppia in crisi e perde un po' del mordente della prima, anche se il dialogo rimane di eccellente qualità. I due attori, Charles Berling e Stanislas Nordey, sono magnifici, perfetti nella stringata asciuttezza dei toni, nell'equilibrio dei gesti, nella tensione incessante dei loro turbinosi rapporti. Una grande lezione di misura, energia, intelligenza. *Fausto Malcovati*

WAKATT, ideazione e coreografia di Serge Aimé Coulibaly. Drammaturgia di Sara Vanderiek. Scene e costumi di Catherine Cosme. Luci di Giacinto Caponio. Musiche di Magic Malik. Con Marion Alzieu, Bibata Maiga, Jean Robert Koudogbo-Kiki, Antonia Naouele, Adonis Nebie, Jolie Ngemi, Sayouba Sigué, Snake, Ahmed Soura, Marco Labellarte e i musicisti della Magic Malik Orchestra. Prod. Faso Danse Théâtre, Molenbeek-Saint-Jean, Belgio. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Elettrizzante, scatenato, pieno di invenzioni coreografiche fantastiche, questo *Wakatt* ha entusiasmato il pubblico del teatro Strehler che non si stancava di applaudire i mirabolanti interpreti. Colori, suoni, ritmi: una festa piena di vigore, esuberanza, allegria. Autore e coreografo dello spettacolo è Serge Aimé Coulibaly: nasce in Burkina Faso, studia in Belgio, è danzatore, suona vari strumenti, fonda nel 2002 una sua compagnia, Faso Dance Theater, con cui gira tutto il mondo. Considerato uno dei più interessanti maestri del balletto africano, tiene conferenze, seminari e ovunque illustra le sue idee: fondamentale per lui è non perdere le radici culturali e musicali del Burkina Faso. Infatti affonda le radici delle sue coreografie nelle danze rituali del suo Paese d'origine, innesta la formidabile energia fisica della sua gente sulle nuove ricerche della danza contemporanea. Il risultato è davvero emozionante, di una magica intensità. *Fausto Malcovati*

WILD MINDS e L'AVENTURE INVISIBLE, testi e regie di Marcus Lindeen. Con Barbara French, Anne-Sophie Ingouf, Hida Sahebi, El Hadj Abdou Aziz Diaw, Claude Thomas (per *Wild Minds*) e Claron McFadden, Tom Menanteau, Franky Gogo (per *L'Aventure invisible*). Prod. Comédie de Caen-Cdn, Normandie e altri 2 partner internazionali. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Cosa intendiamo quando parliamo di "identità"? Quante ambiguità si nascondono dentro le possibili declinazioni di questa parola? Classe 1980, Marcus Lindeen ha provato ad addentrarsi nella spinosa questione con un dittico, *Wild Minds* e *L'Aventure invisible*. Le due dramaturgie, costruite attraverso interviste e ascolto di testimoni reali, raccontano al pubblico alcune biografie "straordinarie": in *Wild Minds* prende parola un gruppo di pazienti affetti dal disturbo del sogno diurno compulsivo, mentre ne *L'Aventure invisible* ascoltiamo tre storie-limite che mettono in dubbio l'abituale nozione di identità (le vicende di una neuroanatomista sopravvissuta a un ictus; le traversie del primo uomo ad avere subito un trapianto di faccia; le riflessioni di un artista *non-binary*). A riprodurre sul palco le loro esperienze, si intende, sono attori che hanno imparato una parte, ma Lindeen chiede loro di non aggiungere alcuna enfasi recitativa al dettato, e di avvicinarsi anzi il più possibile al timbro e al ritmo del parlato dei testimoni. Sotto il microscopio, dunque, appare proprio il processo di *mise en abyme*: gli attori e le attrici replicano uomini e donne che a loro volta hanno tentato di essere altro da sé, in un meccanismo di scatole cinesi che ben illustra come la rappresentazione del sé sia necessariamente menzognera. Entrambi gli spettacoli, di cui viene dichiarata la focalizzazione prima di tutto testuale e drammaturgica, sono costruiti registicamente intorno alla figura del cerchio: in ogni replica, in un *setting* di dichiarata natura terapeutica, viene ammesso un piccolo gruppo di spettatori indotto all'ascolto e alla condivisione in una forzata intimità. Ne *L'Aventure invisible*, in particolare, una struttura lineare a gradoni su cui sono collocati attori e pubblico, sembra riprodurre le fattezze

ze di un teatro anatomico ottocentesco. Proprio in questa dimensione di esposizione chirurgica risiede il cuore della ricerca di Lindeen: a essere vivisezionato, in questo palco della conoscenza, non è un corpo ma l'animo umano, guardato sotto la lente di ingrandimento nelle sue meravigliose contraddizioni. *Maddalena Giovannelli*

ENTRE CHIEN ET LOUP, ispirato a *Dogville* di Lars von Trier. Adattamento, regia e scene di Christiane Jatahy. Costumi di Anna Van Brée. Musiche di Vitor Araujo. Con Véronique Alain, Julia Bernat, Élodie Bordas, Paulo Camacho, Azelyne Cartigny, Philippe Duclos, Vincent Fontannaz, Viviane Pavillon, Matthieu Sampaer, Valerio Scamuffa. Prod. Comédie de Genève e altri 4 partner internazionali. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Eccola, finalmente a Milano, Christiane Jatahy, star della scena internazionale, fresca di Leone d'Oro alla Biennale Teatro di Venezia. Lars von Trier a farle da nume tutelare con il suo bellissimo *Dogville*, fonte d'ispirazione per un teatro fortemente politico che si mescola al cinema, indagando il confine tra realtà e finzione, attore e personaggio. Protagonista è Graça, una giovane che, fuggendo da una dittatura latinoamericana (con chiaro riferimento al Brasile di Bolsonaro), trova accoglienza in una piccola comunità di "gente perbene". È una *troupe* cinematografica che desidera mettere in pratica il proposito di *Dogville*, ossia accogliere l'altro, riallestendo il film che inevitabilmente si intreccia con il loro vissuto e con la presenza della ragazza, "corpo estra-

neo" destinato a far deflagrare le ambiguità di tutti (è il senso dell'espressione francese, che dà il titolo allo spettacolo, in italiano traducibile con l'idiomatico "tra il lusco e il brusco"). Graça, infatti, presto diventerà oggetto di gelosie, frustrazioni, soprusi fisici e psicologici da parte dei personaggi/attori. Il progetto di evitare in scena (il presente) quel che accadeva nel film (il passato) fallisce, sia nella finzione che nella realtà. Il fascismo, inteso come violenza e istinto di prevaricazione, nasce e cresce senza che ce ne accorgiamo. E, quando diventa realtà, non ci sono più personaggi ma persone. Nessuno è innocente. *Entre chien et loup*, forte di un ottimo cast, è senza dubbio un'acuta riflessione su come nasce la violenza sociale, ma non sfugge a un certo didascalismo predicatorio, amplificato dal megaschermo d'ordinanza su cui tutto - parti *live* e parti registrate - viene proiettato. Interessante, certo. Ma poi il pensiero corre alla scabra limpidezza di Brecht, a cui già von Trier nel suo film rendeva omaggio, e alla geniale visionarietà di Pirandello e dei suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*, anno 1921. *Claudia Cannella*

EXTREMÓFILO, di Alexandra Badea. Regia di Lisandro Rodríguez. Luci di Matías Sendón. Musiche di Guillermo Rodríguez. Con Ariel Bar-On, Anabela Brogioli, Zoilo Garcés, Lisandro Rodríguez. Prod. Fiba e Estudio Los Vidrios, Buenos Aires. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Come poter conciliare dimensione privata e politica? È più accettabile scegliere di assecondare la necessità del compromesso oppure cercare di dare



forma ai propri sogni e aspirazioni? Queste domande ripercorrono il tragitto della riflessione portata avanti dal regista e attore Lisandro Rodríguez nel suo *Extremófilo*. Tre figure, apparentemente inconciliabili tra loro, si alternano in scena: sono il capo di gabinetto di un ministero innamorato di un attivista di sinistra, una biologa marina divisa tra i suoi studi ecologisti e l'offerta di una multinazionale e un soldato israeliano che combatte con i droni, attraverso i quali può osservare la vita privata dei nemici. Cosa le unisce? Con una scelta di grande efficacia, il regista argentino fornisce fin da subito indizi utili per poter dare una risposta: lo spettacolo si apre infatti con la proiezione di un video in cui alcuni robot si scontrano tra loro utilizzando ogni mezzo a disposizione per mettere fuori gioco l'avversario, tentando così di sopravvivere. E proprio in questa stessa condizione si ritrovano anche i personaggi che, a turno, prendono la parola. Le loro vicende, pur diversissime, mostrano tre tentativi di lotta per la sopravvivenza in un mondo che rende questo sforzo sempre più vano ed estremo. Rappresentano a pieno la condizione di esseri "estremofili", come dice il titolo stesso, ovvero "microorganismi che vivono in condizioni estreme", avverse, come quelle determinate dal mondo odierno. Rodríguez è capace di mostrare con evidente lucidità il proprio posizionamento politico rispetto alla contemporaneità: il teatro è per lui un mezzo necessario per scardinare i punti fermi della società, per realizzare l'incontro con l'altro (altrimenti impossibile) e per cercare di delineare una via alternativa capace di dare valore all'esistenza di una molteplicità di sguardi sul reale. *Alice Strazzi*

IO, di Etel Adnan. Regia di Theodoros Terzopoulos. Con Aglaia Pappas e Theodoros Terzopoulos. NORA, da Henrik Ibsen. Adattamento, regia e scene di Theodoros Terzopoulos. Costumi di Yiorgos Eleftheriades. Luci di Theodoros Terzopoulos e Konstantinos Bethanis. Musiche di Panayiotis Velianitis. Con Sophi Hill, Tasos Dimas, Antonis Myriagkos. Prod. Attis Theatre, Atene. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Grande Terzopoulos. Che dire di lui? Uno dei più importanti registi greci, pedagogo di fama mondiale, fondatore della Compagnia Attis Theatre. A Milano ha portato due spettacoli minimalisti: *Nora*, una riduzione di *Casa di bambola* di Ibsen, e *Io*, performance per attrice sola della poetessa libanese naturalizzata americana Etel Adnan. In questo secondo spettacolo risuona aspra, dolente, angosciata la voce della formidabile Aglaia Pappas che scandisce i versi disperati della Adnan. Di fronte a lei, Terzopoulos, silenzioso, attento, partecipa, la dirige con pochi gesti. Fuga, esilio, sradicamento, minaccia, violenza, perdita di identità. Una storia crudele di sofferenze, oltraggi, umiliazioni: una storia sconvolgente, valida per tutti i tempi e per tutti i popoli. La Pappas resta immobile, con il viso devastato, lo sguardo fisso, attonito, privo di lacrime per il troppo dolore. Un'ora di spettacolo, indimenticabile.

Nora è la dimostrazione che i veri capolavori, anche se manipolati, tagliati, malmenati, mantengono la loro forza. Del testo ibseniano rimangono i tre protagonisti: Nora,

l'inflessibile marito Torvald e il corrotto Krogstad che la ricatta. La storia dunque è ridotta all'osso: firme false, documenti compromettenti di cui Nora è responsabile, che rischiano di trascinare nel fango il marito direttore di banca. La scena è semplicissima: una lunga parete di pannelli bianchi che ruotano su se stessi, lasciando velocemente comparire e sparire i personaggi. Un'idea non nuova, la si è già vista, ma funziona. Lo spettacolo, nella sua brevità, ha ritmo, intensità, conserva tutta l'inquietudine e la tensione che Ibsen ha voluto dare al suo testo. E soprattutto bravissima è Sophi Hill, una Nora ambigua, a tratti allegra, semplice, a tratti angosciata e alla fine, come vuole il testo, decisa ad abbandonare la casa, troppo a lungo "di bambola", dunque non più adatta alla sua nuova condizione di donna ferita e maturata. *Fausto Malcovati*

STILL LIFE (A Chorus for Animals, People and All Other Lives), di Marta Górnicka. Coreografia di Anna Godowska. Scene di Robert Rumas. Costumi di Sophia May. Musiche di Polina Lapkovskaja. Con Sandra Bourdonnec, Lindy Larsson, Hila Meckier, Gian Mellone, David Myung, Vidina Popov, Sesede Terziyan, Rika Weniger. Prod. Maxim Gorki Theater, Berlino. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Otto tutine grigie di neoprene, di ispirazione spaziale, per otto performer che incarnano creature nuove, esempi di umani conservati grazie a un innovativo metodo di tassidermia che riesce a dare l'illusione del movimento. Al Museo di Storia Naturale di Berlino si cammina tra diorami talmente animati che gli esemplari in essi contenuti parlano. E cantano. I magnifici otto costituiscono un coro, diretto dalla regista che ha la sua postazione tra le gradinate; le loro parti vocali sono così ben ordinate e assemblate da sembrare in mostra nelle vetrine del museo, in attesa soltanto di farsi sentire. L'impressione è infatti di assistere a una temporanea esibizione di vita da parte di queste figure che, più che altro, ci ammoniscono con veemenza sui grandi errori che l'umanità ha commesso: contro l'ambiente, contro gli animali, contro l'uomo

stesso, citando Auschwitz attraverso alcuni pupazzi di anziane signore ebrei sedute su panche laterali. L'idea centrale è creare una voce nuova, composita ma unica, nell'ottica di costruire un nuovo modello di convivenza sociale, per evitare il baratro finale. Parole perno sono natura, violenza, capitale, Olocausto, futuro. C'è ancora uno slancio dionisiaco che non si tacita, nonostante l'attuale asservimento ai "tiranni digitali". La formazione muove voci e corpi in una coreografia spaziale e sonora precisa, geometrica, teutonica, di grande effetto energetico, ma ha però bisogno di una direttrice esterna che comandi la compagine: abdichiamo quindi all'autonomia e alla libertà di autoregolarsi anche nel disordine? Gli animali finiranno per ribellarsi alla formalina e dal museo evaderanno. Giganti e proiettati sulle pareti del teatro in una coloratissima giungla acquatica. *Elena Scolari*

BECKETT'S ROOM, testo di Dead Centre e Mark O'Halloran. Drammaturgia di Nicholas Johnson. Regia di Bush Moukarzel e Ben Kidd. Scene di Andrew Clancy. Costumi di Saileóg O'Halloran. Luci di Stephen Dodd. Musiche di Kevin Gleeson. Prod. Dead Centre, Dublino-Londra. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Curiosi, sorprendenti, impertinenti i signori del Dead Centre di Dublino. Uno spettacolo, questo *Beckett's Room*, senza attori: in scena nessuno, solo oggetti che si muovono ogni tanto, guidati non si sa bene da chi (in realtà da attori invisibili, sapientemente dissimulati dietro tende, quinte o pannelli). C'è un pianoforte che suona, una teiera che bolle, una tazza che si sposta, una sedia che si gira, una porta che si apre, un libro che viene sfogliato. L'azione/non-azione si svolge nella stanza di un appartamento parigino dove, durante la guerra, nel 1942, si rifugiano il drammaturgo irlandese e la sua compagna. Parigi è occupata dai nazisti. Perquisizioni, voci, grida, passi, risate, rumori minacciosi. Fuori dunque c'è la vita sinistra della capitale francese percorsa dalle truppe hitleriane, c'è la caccia agli ebrei, l'inseguimento dei partigiani, la paura degli arresti: tutto è fuori, sì, ma dentro arriva la paura, la sospen-





sione, l'ansia. Un esperimento che lascia al lo spettatore un'inquietudine sicuramente maggiore che se in scena ci fossero le Ss in divisa, gli ufficiali o i soldati dell'esercito occupante.
Fausto Malcovati

MAL (*Embriaguez divina*), coreografia di Marlene Monteiro Freitas. Scene di Yannick Fouassier, Marlene Monteiro Freitas, Miguel Figueira. Costumi di Marlene Monteiro Freitas e Marisa Escaleira. Luci di Yannick Fouassier. Con Andreas Merk, Francisco Rolo, Henri "Cookie" Lesguillier, Hsin-Yi Hsiang, Joãozinho da Costa, Mariana Tembe, Marlene Monteiro Freitas, Miguel Filipe, Tonan Quito. Prod. P.OR.K - Soraia Gonçalves, Joana Costa Santos, Lisbona - Münchner Kammerspiele, Monaco. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Una struttura su tre piani accoglie nove corpi incapaci di rimanere a lungo seduti composti nelle loro posizioni, sembrano spinti da una forza incontrollabile, un'ebbrezza divina - come dichiara il sottotitolo - che li spinge al movimento continuo, lasciando loro solo pochi istanti di tregua. L'interazione con questa costruzione è sicuramente uno dei momenti più interessanti della creazione di Marlene Monteiro Freitas: *Mal*. Ma cosa rappresenta effettivamente questo spazio con cui i performer si relazionano? Un tribunale per giudicare un'umanità corrotta e tormentata dal dolore? Una città infernale capace di mostrare la violenza e il disagio che la dominano? Non è necessario scegliere, infatti lo spazio identifica contemporaneamente entrambe le possibilità. La danza forsennata e sconnessa, ideata dal-

la coreografa e danzatrice capoverdiana, indaga le forme del male che trovano espressione all'interno della nostra società. E non è un caso, quindi, che *Mal* in portoghese voglia dire agonia, dolore, tormento, male. I bravissimi performer riescono a dare concretezza fisica alle pulsioni interiori dei loro corpi, trovando gesti e movenze inconsuete e innaturali. La parola è totalmente negata, ma resta la volontà di cercare di esprimersi. Essendo però il linguaggio umano ormai perso e destrutturato, versi e onomatopee restano l'unica via possibile per mettere in atto un tentativo di comunicazione tra individui, un'ultima possibilità per stabilire una forma di dialogo, anche se estremamente rarefatta.
Alice Strazzi

IS, testo e regia di Parnia Shams. Scene di Pourya Akhavan e Mohsen Banihashemi. Costumi di Pegah Shams. Luci di Alireza Miranjom. Con Parnia Shams, Parvaneh Zabeh, Yasaman Rasouli, Shadi Safshekan, Sadaf Maleki, Mahoor Mirzanezhad, Mahtab Karimi. Prod. NH Theatre Agency, Iran. FESTIVAL PRESENTE INDICATIVO: PER GIORGIO STREHLER, MILANO.

Due file di banchi di scuola stretti all'interno di un parallelepipedo metallico e una parete di armadietti: la scenografia del claustrofobico spettacolo della giovanissima attrice e regista iraniana Parnia Shams (1996) - appare una contemporanea versione della kantoriana *Classe morta*, abitata però da sette vitalissime ragazze. Siamo nella classe di un liceo di Teheran, in cui da poco si è inserita la sedicenne Mahoor, la cui "eccentricità" è segnalata dal diverso colore della divisa e del velo. La sua

presenza non omologata e la sua amicizia speciale con Parnia - le attrici mantengono nella finzione il loro nome - suscitano invidia e insoddisfazione nelle compagne e sospetto nelle autorità scolastiche, che tengono ognora la situazione sotto controllo tramite telecamere. Episodi di quotidiana vita scolastica pongono progressivamente in luce il clima di sottile ma pervicace violenza in cui si svolgono le lezioni. Vietati telefoni cellulari e libri "sconvenienti", abiti non sufficientemente "femminili" ma pure nastri rossi che fanno capolino dal velo. La scuola diventa così specchio in miniatura di una società dispotica dove vige il controllo costante da parte di autorità tanto intangibili - insegnanti e preside sono interlocutori invisibili - quanto implacabili. Parnia Shams, con tocco lieve ma ben fermo, accresce progressivamente la tensione, affidando a dettagli minimi, frasi smozzate, e gesti rubati la pittura di un microcosmo che, certo, riflette le dinamiche capricciose di un gruppo di sedicenni, ma appesantito dalla cappa soffocante del controllo sociale. Ecco, allora, che tensione e spensieratezza, invidia e affetto, aggressività e docilità si alternano nelle prove delle sette giovanissime interpreti, regalandoci uno spettacolo di minuziosa e risoluta irrimediabilità.
Laura Bevione

In apertura, *Los años* (foto: Isabel Machado Rios); a pagina 59, *The Sheep Song* (foto: kvde.be); a pagina 60, *Zoo* (foto: Masiar Pasquali); a pagina 61, *Entre chien et loup* (foto: Magali Dougados); nella pagina precedente, *Sophi Hill in Nora* (foto: Johanna Weber); in questa pagina, *Still Life* (foto: Magda Hueckel).

I seguenti spettacoli, presenti al Festival Presente Indicativo: per Giorgio Strehler, sono già stati recensiti in numeri passati della rivista. Nello specifico: *El bramido de Düsseldorf* di Sergio Blanco, *Hystrio 2.2019*; *Best Regards* di Marco D'Agostin, *Hystrio 1.2021*; *Nudità* di Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni, *Hystrio 1.2019*; *Dans la mesure de l'impossible* di Tiago Rodriguez, *Hystrio 2.2022*; *L'abisso* di Davide Enia, *Hystrio 1.2019*.

Incontri alieni oltre il Carbonio

CARBONIO, drammaturgia e regia di Pier Lorenzo Pisano. Scene di Marco Rossi. Costumi di Raffaella Toni. Luci di Gianni Staropoli. Con Federica Fracassi, Mario Pirrello e Pier Lorenzo Pisano. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa - Fondazione Teatro di NAPOLI - Teatro Bellini.

IN TOURNÉE

Una struttura cilindrica al centro della scena, due attori protetti (ma solo durante "l'interrogatorio") da una rete a maglie fittissime che circonda la pedana circolare, occupata quasi completamente da un grande tavolo tondo. La forma del cerchio è un ben congegnato elemento protagonista, grazie anche allo studio delle luci. L'aspetto è di un'area d'atterraggio per dischi volanti e, in effetti, il dialogo tra i due protagonisti, a tratti, sembra attendere questo arrivo. Fuori dal perimetro circolare, Pier Lorenzo Pisano si muove liberamente: inframezzi di realtà durante i quali l'autore-regista, con pacato sarcasmo, presenta delle immagini "affidate" al disco installato sulla sonda Voyager nel 1977 per soddisfare il velleitario desiderio dell'uomo a lasciare traccia di sé nello spazio a eventuali destinatari, un'estrema (quanto ridicola) sintesi della vita sulla Terra, «il pianeta azzurro, in fondo a destra». Intensa, sempre efficace nei cambi di registro, è incalzante Federica Fracassi; Mario Pirrello, il primo uomo entrato in contatto con l'alieno, dà alla sua interpretazione una credibile e umana reticenza mista a follia. Il mistero che governa il dialogo non viene svelato, se non nella piega (non del tutto comprensibilmente) tragica data alla vicenda. Non sono pochi i temi che si intrecciano: il raccontare, il rapporto con la realtà, la precarietà della memoria, soprattutto il diverso, addirittura alieno, un essere la cui vita, a differenza di quella terrestre, non si origina dal Carbonio, da cui il titolo. Chiude lo spettacolo il lato B del disco, 55 minuti di suoni terrestri a riprova della «presunzione del Carbonio» ma anche del suo sconfinato bisogno di cose essenziali, domestiche. Cambia definitivamente il ritmo nel poetico monologo finale, meno denso di quanto ci si potesse aspettare prima del buio.
Arianna Lomolino

REGIA DI BRUNI

Tre donne alte: un Albee da Pulitzer alla conquista della scena milanese

TRE DONNE ALTE, di Edward Albee. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Ferdinando Bruni. Scene di Francesco Frongia. Costumi di Elena Rossi. Con Ida Marinelli, Elena Ghiaurov, Denise Brambillasca, Ettore Ianniello. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Three Tall Women, premio Pulitzer 1994, forte delle 582 repliche off Broadway al Promenade Theatre, è successivo al successo planetario di *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, pièce legata anche al duo Burton/Taylor nella versione cinematografica del 1966, regia di Mike Nichols. Quattro anni fa, *Tre donne alte* approdò finalmente a Broadway con la mitica Glenda Jackson. Non meno mitica la storica "elfa" Ida Marinelli in questa versione di Corso "Broadways Aires".

Il primo atto è impostato dalla regia di Ferdinando Bruni con un severo controllo dello spazio scenico in marcatura a uomo, anzi, in questo caso, a donna. La vittoria è colta nel secondo tempo, subito dopo l'intervallo, con il travolgente *tiki taka* del magic trio Ida Marinelli, Elena Ghiaurov, Denise Brambillasca, promessa, quest'ultima, fattasi notare alle selezioni del nostro Premio alla Vocazione, qui tosto mantenuta. Della tripartizione drammaturgica di questo testo, un po' *boulevardier* e assai *bouleversante*, d'intrattenimento brillante e travolgente, Denise è il *body*, Ida l'anima, Elena il diavolo in corpo. Alle ragazze, si aggiunge un silente, carismatico Ianniello. Anche la scenografia di Francesco Frongia, in consueta sintonia con la regia di Bruni, si dischiude nel secondo atto, esplicitando la suggestione di un ambiente più metafisico che metaforico, da *brocantage* dello spirito.

E spirito allegro nella malinconia dell'epilogo fatale è quello che spira in questo Albee alla Noël Coward, colto sapientemente dalla colta regia e dalla recitazione a orologeria dello spettacolo, a cui il pubblico ha assistito con attenzione prima e con entusiasmo poi, fino alle molte chiamate finali. Le tre vite in una della Platinata Protagonista moltiplicata in tre *topoi* esistenziali paiono evocare la sarabanda elegante e disperata dei Cigni della Quinta Strada, Babe Paley, Gloria Vanderbilt, Marella Agnelli, modelli in filigrana delle interpreti di cui s'è appena lodato il talento. Si tira l'alba, pensando che, per le scene delle stagioni a venire, si preannunci un Albee di teatro ben scritto, solido, scanzonato, screanzato, diretto con cura e interpretato con italica sprezzatura. **Fabrizio Sebastian Caleffi**



Tre donne alte (foto: Laila Pozzo).

Anna dei miracoli, un riassunto per la Musy

ANNA DEI MIRACOLI, di William Gibson. Adattamento, regia e costumi di Emanuela Giordano. Scene e luci di Angelo Linzalata. Musiche di Carmine Iuvone e Tommaso Di Giulio. Con Mascia Musy, Fabrizio Coniglio, Anna Mallamaci, Laura Nardi. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Ogni nuovo allestimento italiano del testo di Gibson si ritrova inesorabilmente a fare i conti con l'*imprinting* dello spettacolo diretto da Squarzina nel lontano 1960, in cui, accanto ad Anna Proclemer, debuttava la rivelazione Ottavia Piccolo undicenne, evento entrato nella leggenda del nostro palcoscenico. La difficoltà principale resta sempre ricreare una coppia al femminile, figura adulta-ragazzina prepubere, in cui le due interpreti abbiano una pari forza espressiva. Ci si ritrova, dunque, ogni volta, davanti a un'attrice giovane truccata da bambina e anagraficamente retrocessa per età e alla richiesta allo spettatore di far ricorso alla convenzione della verosimiglianza teatrale, ma si toglie in tal modo gran parte della credibilità agli scontri anche fisici tra i due personaggi, fulcro catalizzante dell'intera pièce. Capita anche nell'attuale spettacolo, ripescato tra i *missing* del periodo pandemico, che sembra allestito soprattutto a beneficio della protagonista Mascia Musy. Per quanto siano abili a creare empatia col pubblico della sala (grazie anche a quel genere di eccessi interpretativi tanto cari nel cinema all'Academy degli Oscar) Anna Mallamaci nel ruolo della ragazzina sordo-cieca e la Musy come salvifica istruttrice offrono solo un'idea riassuntiva del lavoro originale. Non tanto per la semplicistica riduzione drammaturgica del testo (a che serve la scena dello sfogo postale della ex cieca Anna al medico suo salvatore?), per l'essenzialità della scena, o per il taglio nel numero di attori (le due protagoniste più i genitori della bambina, contro la dozzina di figure attive nell'originale) o per aver ristretto il minutaggio a una scarsa ora e mezza, quanto per la perdita degli snodi narrativi e dei mutamenti psicologici. Un consiglio? Riguardare la versione cinematografica di Arthur Penn con la mirabile Anne Bancroft. **Sandro Avanzo**

Fecondazione assistita, il figlio come prodotto

SAREBBE STATO INTERESSANTE, di Giulia Tollis e Matilde Facheris. Regia di Marcela Serli. Con Matilde Facheris. Prod. Atir, MILANO - Fondazione Claudia Lombardi per il Teatro, LUGANO - Teatro Prova, BERGAMO - Campo Teatrale, MILANO.

Il titolo si può leggere in modi diversi, che vengono in mente mentre sediamo in cerchio intorno a una scena fatta di pallet sormontati da tre strati di sacchi di terriccio. Natura del nostro contemporaneo. Di fronte al desiderio di maternità, alla donna viene chiesto di essere natura, quando natura e istinto in lei sono smarriti nel sacco della donna moderna. Creatura complessa e tormentata, allacciata alla propria identità professionale, all'urgenza di un tempo frenetico, slegata da quello della procreazione fai-da-te. La gravidanza allora è fatto tecnico-razionale. Poi però viscere e biochimica bussano alla porta della psiche. La coppia con problemi di fertilità va all'incontro con la procreazione assistita, inizia la Via Crucis: visite, colloqui, trattamenti. Produrre sperma in un bagno d'ospedale. Assumere ormoni a intervalli regolari. Restare su un lettino per ore in attesa dell'impianto. La procreazione si snatura, il corpo viene sottoposto ad attenzione ossessiva come per coltivazioni e allevamenti intensivi. Non c'è più niente di spontaneo, c'è la necessità di ottenere un prodotto il più possibile perfetto. Matilde Facheris mette grande energia nell'animare questa complessa narrazione tragicomica. Articola e spinge parole e gesti. Lotta con gli eventi. Incarna sia la sarebbe-madre sia il sarebbe-padre. Restituisce tutta l'ingenua fiducia che riponiamo nella medicina, tutta l'impazienza di chi non conosce più i cicli della vita, tanto meno quello delle proprie mestruazioni. Sa essere maschio e femmina in rapidi cambi di costume, tono, postura. Trova lo spaesamento della solitudine, dello spavento interiore di fronte alla non-vita. E allora cerca la terra come cura, come migrazione ad altro tempo vitale per elaborare quel non poter essere progenitrice. Poetico e fisico al contempo. **Laura Santini**

Zio Vanja, un dramma sulla ferocia di oggi

ZIO VANJA (*Un'indagine sulla ferocia*), di Anton Cechov. Regia e drammaturgia di Simona Gonella. Scene di Federico Biancalani. Costumi di Annamaria Gallo. Luci di Rossano Siragusano. Musiche di Donato Paternoster. Con Stefano Braschi, Stefanie Bruckner, Marco Cacciola, Anna Coppola, Stefania Medri, Woody Neri, Donato Paternoster. Prod. Elsinor Centro di Produzione Teatrale, MILANO - Teatro Metastasio, PRATO.

Bello il sottotitolo: *Un'indagine sulla ferocia*. È vero, nel suo testo Cechov parla di ferocia. Lo dice Elena a zio Vanja nel primo atto: «Voi non avete pietà di nessuno, distruggete tutto, foreste, animali, esseri umani, e fra poco sulla terra non rimarrà niente». Simona Gonella ne ha fatto il centro della sua drammaturgia, ha concentrato la sua attenzione sui conflitti, sulle aggressioni, sulle incompatibilità, sulle tensioni, asciugando il testo, affidando alcuni personaggi a un solo attore, introducendo alcuni commenti tratti dalle note di regia di Stanislavskij. Un'operazione riuscita. La pièce, non perde nemmeno un filo della sua forza, e soprattutto della sua modernità: i personaggi si affrontano con una energia, una fermezza vicinissima a noi. Le vite sbagliate dei protagonisti perdono la malinconica rassegnazione a cui siamo abituati: la ferocia non dà pace a nessuno, deforma i rapporti, cancella la pietà. Esempio perfetto è il monologo finale di Sonja, dove non ci sono lacrime di autocommiserazione, ma irritazione per quei giorni tristi e vuoti, rabbia per lo spreco di energie e per quelle vite senza senso. Ottimo anche il lavoro degli attori, a cominciare da Stefano Braschi, il professore, strampalato, egocentrico, bizzarro, lontano dal cliché dell'accademico noioso e pieno di sé. Stefania Medri dà a Sonja toni nervosi, inquieti, ne fa un personaggio forte, impulsivo. Woody Neri e Marco Cacciola sono rispettivamente Vanja e Astrov: riescono a rendere vigorosa la profonda frustrazione che accompagna l'intera loro vicenda. Una menzione speciale va ad Anna Coppola che, con una bravura davvero camaleontica, riesce a essere una balia brusca,

una *maman* sospirata, una commentatrice ironica. Stefania Bruckner ha dato a Elena un nervosismo che di solito il personaggio non ha: anche lei contribuisce a creare questa sinfonia inusuale, aspra, secca, irta di conflitti. Un Cechov adatto ai nostri giorni scontenti. *Fausto Malcovati*

Il sosia immaginario di un povero pazzo

IL SOSIA, da Fëdor Dostoevskij. Adattamento di Fabio Bussotti. Regia di Alberto Oliva. Scene di Csaba Antal. Costumi di Simona Dondoni. Luci di Paolo Casati. Con Elia Schilton e Fabio Bussotti. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Una deliziosa sonata a quattro mani. Alberto Oliva regista, Fabio Bussotti drammaturgo e interprete, Csaba Antal scenografo e il grande Elia Schilton protagonista hanno creato con *Il sosia* un ottimo lavoro di sorprendente equilibrio. Alla base il testo di Dostoevskij, il secondo racconto, scritto a ventisei anni, dopo il fulminante esordio con *Povera gente*: un racconto che non convinse la critica, lasciò perplesso il pubblico, sorpreso dai contorti grovigli interiori del protagonista, il piccolo impiegato Goljadkin, che, in una tempestosa notte piombata, crede di incontrare il proprio sosia. In realtà è una lunga, tormentata strada verso la follia: non a caso Dostoevskij fa finire Goljadkin in manicomio. Dell'originale sono qui conservati solo alcuni episodi, i più importanti: il lento disgregarsi della mente di Goljadkin è delineato con precisione, intensità, intelligenza. Bellissima la scena di Csaba Antal: quinte mobili di plexiglass scuro che diventano di volta in volta stanza, parete, via, canale. Nella riduzione di Bussotti ci sono solo due personaggi: Goljadkin e il sosia, ossia Schilton e Bussotti. Oliva ben dirige i due attori. Ma il vero trionfatore della serata è Elia Schilton, che sa alternare con misura, intelligenza, slancio tutte le sfumature del personaggio, dalla insicurezza alla furia, dalla frustrazione all'angoscia, dalla tenerezza all'avvilimento. Le ultime battute sussurrate da Goljadkin, vinto, annullato, stupito della propria sciagura lasciano allo spettatore una grande emozione. *Fausto Malcovati*



Zio Vanja (foto: Luca Del Pia)

Line, un testo senza tempo per una società nevrotica

LINE, di Israel Horovitz. Traduzione di Susanna Corradi. Regia di Renato Sarti. Costumi di Carlo Sala. Luci di Jacopo Gussoni. Con Valerio Bongiorno, Francesco Meola, Rossana Mola, Mico Pugliese, Fabio Zulli. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Flaminio (Mico Pugliese), il primo della fila, è già in prosenio mentre il pubblico si accomoda in sala. Fissato con il calcio, inganna l'attesa canticchiando *La partita di pallone* e curando la "sua" linea come un perfetto *groundskeeper*. Stefano (Francesco Meola), il primo a insidiarne il primato con un fiume di parole, è un artistoide malato di Mozart, che millanta di poter eguagliare. La coppia costituita da Arnallo (Valerio Bongiorno) e Moira (Rossana Mola) è anti-sinergica per definizione e ognuno gioca per sé, con l'handicap per lui di una tolleranza codarda e rassegnata alle intemperanze di lei, prototipo della donna "libera" di autogestirsi in un modo maschile che accetta il sesso come merce universale di scambio. Mentre Dolan (Fabio Zulli) è un malavito di piccolo calibro, spavaldo con i deboli, che tenta di asservire con le minacce, e qualche volta ci riesce. Tutti i personaggi di *Line*, formidabile atto unico di Israel Horovitz che regge perfettamente all'usura del tempo (il testo è del 1967), esprimono disagio e un cumulo di nevrosi che hanno il loro *benchmark* nella competizione sfrenata nella conquista di un simbolico "primo posto" per un non meglio precisato evento. Il lavoro corale, l'affiatamento del gruppo di attori, tra cui emerge

nel ruolo più spiazzante il versatile Bongiorno, e il ritmo impresso all'ora circa di spintoni e battute (*line*, parola polisemica, in inglese ha anche questo significato teatrale, che alla nostra lingua invece sfugge) dalla regia funzionale e in qualche modo "politica" di Renato Sarti, espungano ben presto tutte le difese dello spettatore. E hanno anche il merito di farci riscoprire una pièce dagli echi beckettiani che negli Stati Uniti, patria di Horovitz, scomparso in silenzio un paio d'anni fa, è stata forse la più longeva produzione off-Broadway di sempre. E si capisce perché. *Paolo Crespi*

Totò (o la poesia) a cavallo di una scopa

NESSUN MIRACOLO A MILANO, di Renato Gabrielli. Regia e interpretazione di Massimiliano Speziani. Scene di Luigi Mattiazzi. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

È come se qualcuno ti prendesse per mano. Ma in maniera delicata, senza nemmeno stringere troppo le dita. E ti accompagnasse da qualche parte fuori dalle mappe. Nei territori della poesia. È un po' questa la sensazione di fronte alla nuova avventura di Renato Gabrielli e Massimiliano Speziani, una delle relazioni in assoluto più stabili a Milano. Non soltanto a teatro. Inizio caratterizzato da atmosfere sospese. Affidate al candore istriano di Speziani. A cui calza a pennello questa solitaria figura archetipa in bilico fra la Commedia dell'Arte e il Ferdynurke dell'omonimo romanzo di Gombrowicz, l'adolescente perdigiorno nel corpo di un adulto. Ma poi piano piano, senza scos-

soni, si viene sedotti da un racconto di grandissima cura drammaturgica, piuttosto curioso nell'ispirazione (il film di De Sica, i disperati che prendono il volo, che così non danno nemmeno troppo fastidio), estremamente politico nel porre al centro della scena i rapporti di classe, il confronto tra ricchi e poveri, la rabbia che cova sotto le pandemie. Una sorta di divagazione zavattiniana. Con il protagonista di fronte ai resti di un museo d'arte contemporanea che racconta a dei bimbi/spettatori la storia del Totò cinematografico. La racconta come se la ricorda. Come si fa sempre. In attesa di un suo fantomatico ritorno, a cavallo della scopa. Chissà. Certo in questo futuro non troppo distante ce ne sarebbe pure bisogno. Magari con un pizzico di cattiveria antagonista in più. Sul palco è tutto ridotto all'osso: parola, attore e spazio vuoto, a parte una manciata di bastoni. E forse su questo ci si può concedere una riflessione, se aggiungere un paio di dettagli, un'evocazione. Così come la durata risulta piuttosto impegnativa. Ma per il resto si parla di un lavoro agile e di gran cura, che sembra tornare a una matrice originaria del fare teatro. Fra rigore e pulizia. Senza perdere lucidità nella lettura del presente. *Diego Vincenti*

Lotta di classe punk con bruco e procioni

L'ULTIMO ANIMALE, drammaturgia e regia di Caterina Filograno. Costumi di Giuseppe Di Morabito. Musiche e video di Francesco Emmola. Con Francesca Porrini, Alessia Spinelli, Emilia Tiburzi, Anahi Traversi, Carlotta Viscovo. Prod. Teatro i, MILANO.

Dog eat dog. Cane mangia cane. Perché la violenza spinge oltre i margini. Diventando l'unica risposta alla fame. All'ingiustizia sociale. A quel che rimane della lotta di classe. Uno di quei temi dimenticati dal teatro. E che invece attraversa sottile *L'ultimo animale* di Caterina Filograno, prodotto da Teatro i. Dove si racconta di due ragazze. Una è la padrona di casa, l'altra è in affitto, e parla con alcune creature che vivono in un buco nel muro: due procioni e un bruco/farfalla. Situazione tesa. E quando arriva pure lo sfratto, ecco che improvvisamente tutto degenera. Bella la scena. Una scatola-

na neutra con una grande apertura in mezzo, da cui escono animali sfattissimi. Mentre la regia spinge su una comicità grottesca, gioca coi *cliché*, si appoggia a un'estetica rigida e fumettistica. Il risultato è totalmente folle. Eppure rimane lì, sotto pelle. Grazie a quello spirito un po' punk alla "Do It Yourself", che trasforma le ingenuità in freschezza. E a un ottimo (quanto divertito) cast: Francesca Porrini, Alessia Spinelli, Emilia Tiburzi, Anahi Traversi, oltre a una splendida Carlotta Viscovo. Certo Filograno ha trovato molta qualità senza economie e con le prove ridotte all'osso. Riuscendo a dare direzione autoriale alla complessità. Valorizzando il calore dell'imperfezione. L'impressione complessiva è di essere davanti a qualcosa di bizzarro ma di vivo. Che ha bisogno di tempo ma sa dove andare. E forse a quel punto emergerà meglio anche la dimensione legata al potere. Magari aprendo a uno spessore emotivo, dando misura a quel gusto un po' piacione che fa sorridere ma rischia di rendere inoffensivo un progetto capace invece di disturbare. Di urlare in faccia le cose. Senza alzare la mano per chiedere il permesso. *Diego Vincenti*

Anatomia di un pedofilo, tre anime paralizzate

GHIACCIO, di Bryony Lavery. Traduzione di Monica Capuani e Massimiliano Farau. Regia di Filippo Dini. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Aleph Viola. Con Filippo Dini, Mariangela Granelli, Lucia Mascino. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Tre personaggi - una madre, Nancy (Mariangela Granelli); una psichiatra, Agnetha (Lucia Mascino); e un assassino seriale, Ralph (Filippo Dini) - e altrettante personalità e storie, né lineari né monolitiche. Non a caso, il dramma di Bryony Lavery, stratificato e complesso ma ben reso dalla coerente regia di Dini, esordisce con tre differenti monologhi, una struttura drammaturgica che informa poi la gran parte del lavoro, costruito su linee parallele che, nondimeno, riescono a trovare pur problematici punti di incontro. Quasi imprigionati in una costruzione scenografica felicemente claustrofobica e oscura, realizzata con teli di cellophane strappati, rami secchi e terra, e colorata dal rosso di un simbolico impermeabile da bambino, i tre incarnano la tragedia di una madre che non ha rivisto tornare a casa la figlia di dieci anni e che soltanto dopo un ventennio saprà cosa davvero le è accaduto; quella del pedofilo, vittima di un'infanzia atroce; ma pure quella della psichiatra, tutt'altro che "sana" e immune da sensi di colpa, che ha dedicato la vita a indagare la mente dei serial killer. Personaggi paralizzati dal "ghiaccio" - traduzione dell'originale *Frozen* - che ne ostruisce variamente l'anima e che, sciogliendosi, ne modifica radicalmente l'esistenza. Personaggi perfettamente incarnati dai tre interpreti, capaci tanto di imprimere loro una personalità umanamente schizofrenica e cangiante, quanto di assecondare il preciso disegno registico, fermo nel preferire la problematizzazione al sensazionalismo torbido, il disinganno al sentimentalismo. E, così, perfino quel suggestivo trionfo finale di bandierine tibetane a invadere la platea è accompagnato da un saggio e pragmatico disincanto. *Laura Bevione*



Ritratti di coppia in cornice pandemica

L'ESTINZIONE DELLA RAZZA UMANA, testo e regia di Emanuele Aldrovandi. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Costanza Maramotti. Luci di Luca Serafini. Con Giusto Cucchiari, Eleonora Giovanardi, Luca Mammoli, Silvia Valsesia, Riccardo Vicardi. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Associazione Teatrale Autori Vivi, REGGIO EMILIA.

IN TOURNÉE

Una pandemia, capace di tramutare gli uomini in tacchini, funge, nella commedia di Aldrovandi, da semplice motore situazionale. Se ne cavano arcinoti *cliché* verbali, senza tuttavia che ciò impedisca ai quattro internati più uno di vivere un intimo percorso di maturazione, arginando ogni rischio di macchiettismo. Dietro faide da social network iper-estese ai limiti dell'assurdo (un assurdo *à la* Beckett, inteso quale forma di più autentico realismo), si cela il perno della non-azione, intrecciata con acume dal drammaturgo reggino: la generale riflessione sul senso della moltiplicazione umana in un mondo freneticamente destinato al collasso. In quest'asfittica cornice condominiale si fanno largo due coppie. La prima, cartesiana *res cogitans*, si affanna in questioni di principio: se lui esperto di marketing, ostacolato corridore e delatore di ipocriti - è solo in apparenza un cinico individualista, la sua lei trova invece rifugio in prodotti biologici e meditazioni bioetiche, sconfinando al fine in forme di vieppiù ottusa religiosità. Dirimpetto, i paladini della *res extensa*, terrigni neogenitori tolleranti quanto basta, totalitaristi quando serve. Unico elemento di rottura, il ciclico andirivieni di molti corrieri. Questi inconsapevoli fanti al fronte, assieme al medico, rappresentano la sola forma di contatto con l'al-di-là. Gli altri si trovano invece trincerati entro un'aula 4x4, su cui aggettano tre facciate sintetizzate in reti metalliche interrotte da finestre praticabili. A dominare quest'universo azzurrognolo a metà tra *The Brig* e la gabbia psichiatrica sono «snodi semplici che progressivamente restituiscono la complessità» di una realtà nostra contemporanea pronta a detonare.

I punti di vista incarnati da ciascuno attraggono lo spettatore con sicuro mesmerismo, anche grazie alla *vis comica* dei cinque attori (*in primis*, Giusto Cucchiari). *Matteo Tamborrino*

Se la memoria si fa azione per una Resistenza 2.0

LA STANZA DI REMO (*I can't breathe*), di Saveria Project. Luci di Orlando Bolognesi. Musiche di Stefania Megale. Con Luca Carboni, Rebecah Commey, Stefano Moretti, Giulia Valenti. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO - Saveria Project, BOLOGNA.

Esiste davvero un filo rosso che unisce la lotta partigiana con l'attivismo che, nei decenni successivi e fino a oggi, si è speso per affermare i valori immortali e imprescindibili di libertà e uguaglianza? Un interrogativo da cui il collettivo bolognese Saveria Project è partito per costruire uno spettacolo che tenta un'ardua sintesi di esperienze e microstorie ma pure di linguaggi e mezzi espressivi. Alla base del progetto ci sono le interviste ad alcuni partigiani, primo fra tutti Remo, educato quale balilla modello e poi deportato per la sua adesione alla Resistenza. Ultranovantenne, ora vive in una casa di riposo vicino a Bologna, in una stanza semplice e apparentemente anonima, eppure resa unica dalle sue memorie, come le tante foto in bianco e nero. Quella stanza, che è anche spazio scenico centrale di uno spettacolo che inizia in proskeno, con una sorta di prologo metateatrale che, fra telefonate e discussioni, vuole sintetizzare moventi e azioni alla base del lavoro stesso. Da una parte, la conservazione della memoria della guerra partigiana; dall'altra, l'urgenza della contemporaneità, con gli episodi di violenza gratuita contro emigrati di colore che esportano anche in Italia il movimento #BlackLivesMatter. Ecco, allora, l'apparizione in scena di Rebecah, giovane afro-italiana conosciuta durante una manifestazione a Bologna. Razzismo latente e potenziale passaggio di testimone della lotta fra Remo e Rebecah; desiderio di consegnare al figlio in arrivo un mondo in positiva trasformazione e necessità della memoria; ricorso a video e recitazione fintamente spontanea: tanti sono i motivi e gli idioletti di uno spettacolo certo generoso e partorito da sincera necessità, ma che

dalla concentrazione su un unico tema avrebbe acquistato sicuramente maggiore e salda incisività. *Laura Bevione*

La vita al limite di Ciara tra gangster e artisti

CIARA (*La donna gigante*), di David Harrower. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Elena Serra. Scene e luci di Jacopo Valsania. Coreografia di Isacco Venturini. Con Roberta Caronia e Isacco Venturini. Prod. Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO.

Presentato per la prima volta in forma di lettura nell'ottobre 2019 nell'ambito di Trend-Nuove Frontiere della Scena Britannica, il testo del drammaturgo scozzese David Harrower diventa concentrata ed empatica messinscena grazie alla fruttuosa collaborazione fra l'eclettica e appassionata interprete Roberta Caronia e la rigorosamente essenziale regista Elena Serra. In uno spazio non-teatrale - Area X, luogo espositivo-interattivo nel centro di Torino - una serie di parallelepipedi non uniformi e con aperture che consentono di attraversarli anche di nascosto costruisce una sorta di palco sghembo e irregolare, sul quale si muove la protagonista, Ciara, giovane e affascinante proprietaria di un'esclusiva galleria di Glasgow e figlia e moglie di gangster spietati. Il suo monologo intreccia arte contemporanea - il rapporto con il pittore Alan Torrance, che lei riscopre - rievocazione dell'infanzia dorata e inconsapevole ma pure dell'adolescenza inquieta; e descrizione significativamente un po' artificiosa della luccicante vita attuale e del disinvoltato matrimonio. Una sorta di flusso di coscienza rispecchiato, anche fisicamente, dalla figura del fratello tossicomane morto giovanissimo, incarnato in scena dal concentrato performer Isacco Venturini. Una scrittura variegata, che procede per illuminazioni ed eccentriche associazioni, con *climax* inattesi e altrettanto imprevedibili scioglimenti: una sintassi che regia e interprete assecondano con personalità, riuscendo a coinvolgere il pubblico che, al di là dell'oggettiva vicinanza fisica all'insolito palco, con i parallelepipedi di anche variamente ed emotivamente illuminati e utilizzati quali schermi per proiezioni, viene inghiottito dalla vita tutt'altro che ordinaria della protagonista. *Laura Bevione*



TORINO/1

Lidi, un *Misanthropo* romantico: l'amore, condanna o salvezza?

IL MISANTROPO, di Molière. Adattamento e regia di Leonardo Lidi. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Aurora Diamanti. Con Christian La Rosa, Giuliana Vigogna, Orietta Notari, Francesca Mazza, Marta Malvestiti, Alfonso De Vreese, Riccardo Micheletti e gli allievi della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Leonardo Lidi macina classici, attraversando i secoli. Dopo *La casa di Bernarda Alba* e prima de *Il gabbiano*, eccolo alle prese con *Il misantropo*. Lo fa da regista-autore, con una cifra ormai inconfondibile: scarnifica, sceglie il nocciolo che più gli sta a cuore, riscrive, con la complicità di interpreti con cui ha ormai stabilito un proficuo sodalizio. Riscrivere è rischioso. Perché spesso coincide con il piegare un classico alle proprie esigenze fino a stravolgerlo, non con il mettersi al suo servizio per illuminarne nuove, possibili letture. Era caduto nel tranello Lidi, in passato, forse per giovanilistici ardori, insicurezze che necessitavano prove di forza. Non che ora sia vecchio, ma sicuramente mostra i segni di un'acquisita maturità.

Per questo *Misanthropo* sceglie un tema, l'amore, fonte di salvezza o dannazione, e lo fa brillare come una pietra preziosa, ma non tradisce Molière, anzi. Amore che ogni personaggio declina a suo modo, nella gioia e nel dolore. Più nel dolore, in realtà. Tutto accade in una cupa arena, dalla ghiaia scura e dalle pareti insormontabili, felice intuizione di Nicolas Bovey, a cui si abbinano i costumi in bianco e nero, contemporanei, di Aurora Diamanti. Lì Alceste nasconde la sua fragilità dietro l'intransigenza, l'indignazione, la disapprovazione contro il mondo corrotto. Con Celimene ha una storia d'amore ricambiata, tenera, ma impossibile. Perché lei vuole vivere in mezzo ai suoi simili, nel bene e nel male, mentre lui le chiede di seguirla in un deserto dove coltivare quell'amore in modo assoluto e solitario.

A nulla valgono l'ascolto affettuoso e i consigli materni di Arsinoè (Francesca Mazza), finalmente non più maligna beghina, ma donna dolente che molto ha vissuto. Né la vicinanza di brave persone come Filinte (Orietta Notari, perché una donna?) ed Eliante (Marta Malvestiti). C'è grande intensità nelle relazioni fra tutti i personaggi, un inaspettato romanticismo che ti prende alla gola. Sono belli insieme Alceste e Celimene: Christian La Rosa, che pure dovrebbe essere tenuto un po' più a freno, offre un'interpretazione da moderno mattatore, meraviglioso nei momenti più intimistici; Giuliana Vigogna fa un bel salto di qualità da "giovane amorosa" a "prima attrice". Con una scena finale da brividi: «Ti aspetto qui», dice lui; lei se ne va (per sempre?). Buio. Cuori spezzati. **Claudia Cannella**

Christian La Rosa e Giuliana Vigogna in *Il misantropo* (foto: Luigi De Palma).



Oreste (foto: Luigi De Palma)

TORINO/2

Il senso di tornare alla tragedia: Binasco sceglie Euripide

IFIGENIA/ORESTE, da Euripide. Adattamento e regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Alessio Rosati. Musiche di Paolo Spaccamonti. Con Giovanni Anzaldo, Sara Bertelà, Valerio Binasco, Giovanni Calcagno, Giovanni Drago, Giordana Faggiano, Jurij Ferrini, Nicola Pannelli, Letizia Russo, Arianna Scommegna, Matteo Leverano. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Due spettacoli autonomi che riflettono un medesimo, serrato ragionamento sulla modalità e sul senso della messinscena della tragedia oggi. Aggiungendo il sottotitolo *Due tragedie di Euripide attraverso il mito e la famiglia*, Binasco - adattatore e regista, oltre che interprete di un cinico Agamennone - suggerisce chiavi interpretative e intenti di una ricerca finalizzata a individuare le fisionomie contemporanee degli archetipi su cui si reggeva la tragedia classica.

Ed è anche significativo che il regista scelga, del mito degli Atridi, proprio la versione di Euripide, il più "psicologico" e scettico riguardo l'azione di un fato inesorabile e alieno all'arbitrio umano. Ecco, così, che Binasco, da una parte abolisce ovvero riduce a favola consolatoria l'intervento degli dèi - l'Ifigenia trasformata in cervo non è che una bugia per alleviare il dolore di Clitennestra, mentre in *Oreste* nessun dio scende a proclamare l'innocenza del protagonista -; dall'altra, elimina il coro e asciuga le vicende ai personaggi e ai fatti essenziali. Niente scenografia - il pubblico è seduto su tribune laterali e l'azione si svolge su un lungo spazio occupato da una scrivania in *Ifigenia*, dal "cerchio" delimitato da cenere in cui sono emarginati il protagonista ed Elettra in *Oreste* - costumi contemporanei e pochi oggetti a favore dell'analisi di dinamiche familiari-relazionali contraddistinte da egoismo e incomprensione, abdicazione della responsabilità genitoriale e infantilismo protratto.

Binasco adotta, nella prima parte di *Ifigenia*, il modello un po' usurato del dramma borghese ma, quando rinuncia al macchiettismo e agli ammiccamenti al pubblico, e imprime una modulazione cupa e inesorabile, affidandosi ad azioni e correlativi oggettivi più che alle parole - la bicicletta donata al piccolo Oreste, le macchinine con cui il bimbo gioca mentre dietro un'auto, su un telo di plastica, avviene il sacrificio di Ifigenia - allora lo spettacolo acquista un'indiscutibile potenza, per quanto desolata e sconcertante. Qualità che contraddistingue il concentrato e disperante *Oreste*: la sete di sangue e la spietatezza del protagonista, di Elettra e di Pilade, discendono naturalmente dal freddo, meccanico omicidio di Ifigenia, conseguenze di un'esiziale mancata educazione al dolore. **Laura Bevione**

Marcido, ritorno ai loro *Giorni felici*

HAPPY DAYS IN MARCIDO'S FIELD, da Samuel Beckett. Adattamento e regia di Marco Isidori. Scene di Daniela Dal Cin. Con Maria Luisa Abate, Paolo Oricco, Valentina Battistone, Ottavia Della Porta, Alessio Arbustini. Prod. Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, TORINO.

Può avere un senso, al di là dell'archeologia teatrale, rimettere in scena uno spettacolo dopo venticinque anni? La risposta non può che essere positiva, allorché non di semplice "ricostruzione" si tratta ma di ripensamento e reinvenzione, fatte salve però le premesse linguistiche ed ermeneutiche dello spettacolo originario. *Happy Days* andò in scena nel lontano 1997 e, nel 2006, vide una nuova versione: la protagonista della prima era Maria Luisa Abate, della seconda Paolo Oricco, attori che, oggi, interpretano a sere alterne l'eroina beckettiana Winnie. Come nelle edizioni passate, la logorroica e innocentemente spudorata creatura è imprigionata in una struttura piramidale di legno e metallo, denominata Grande Girello, e che oggi è stata "rimpicciolita" per adattarsi al Teatro Marcidofilms. Così come ridotto è il coro di attori (da sette a tre) che sono allo stesso tempo sipario, incarnazione polifonica di Willie, il marito della protagonista, e "materia" viva che riempie le fessure della piramide. Corpi nudi che avvolgono e incalzano Winnie, offrendole ora un impertinente contrappunto, ora una premurosa complicità. I tre giovani interpreti, agili e vocalmente inappuntabili, sono completamente e chiosa della prova d'attore offerta a turno da Abate e Oricco, ciascuno dei quali imprime la propria inconfondibile e salda personalità al personaggio di Winnie, pur restando fedeli alla lettura - certo beckettiana nel suo disincantato esistenzialismo ma pure disperatamente barocca - di Isidori, regista e autore dell'adattamento. L'una fascinosa e umana, minuta e nondimeno potente; l'altro luciferino e ambiguo; entrambi capaci di infinite e ognora variate inflessioni vocali in uno spettacolo concentrato e irresistibile. **Laura Bevione**

Amore e morte tra social e pandemia

HOTEL BLANCO, testo e regia di Edoardo Ribatto. Con Sarah Pesca ed Edoardo Ribatto. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

IN TOURNÉE

Certi elementi di questo spettacolo sono ganci capaci di portare la platea dentro la storia, mani e piedi. Siamo nel domani (2029) che non è tanto diverso dallo ieri del primo lockdown del 2020. Una pandemia ferocissima ha colpito il paese e sono previsti rigidissimi protocolli sulla libertà di movimento. Siamo in una cittadina immaginaria sul mare, all'Hotel Blanco. Poche informazioni ci risucchiano in un vissuto comune che riconosciamo a pelle, che è lontano e vicino. Accresce il senso di appartenenza a questa storia un'interpretazione che è spesso straniata ed è lettura, come se l'attrice Sarah Pesca ed Edoardo Ribatto, drammaturgo, regista e attore, fossero testimoni oltre che protagonisti di quanto gli accade. Ci e si raccontano, nella nuova modalità di vivere insegnata dai social. Lui, Rolando, è uno scrittore, stretto in una solitudine traumatica. Lei, Elna, un tempo attrice poi escort, è lucida e disillusa, guardinga e pronta all'imprevisto. In uno scambio di messaggi, l'incontro è fissato davanti ai nostri occhi. In scena vanno fatti, retroscena, diari, pensieri intimi. Siamo con loro, siamo loro. L'incontro tra i due non è quello che sembra. Impacci e fraintendimenti. Stupore, fastidio, compassione, curiosità si alternano con rapidità: come attori in prova, con perizia, Pesca e Ribatto si avvicinano fidandosi, e si respingono traditi, tenendoci sul filo. Tutto è da fare e da aggiustare. Il fallimento e lo sbaglio vestono l'agire e lo rendono goffo, umano e tanto familiare da essere più vero del vero, iperrealistico. Ci ingannano, si ingannano, la finzione però sembra abbattuta. Eppure nella drammaturgia riecheggiano rimandi letterari: la storia d'amore ricorda *1984* di Orwell. La delusione che pervade la trama evoca *Il gabbiano* di Cechov. Il veleno preparato per uccidersi ci riporta all'ultima scena shakespeariana di *Romeo e Giulietta*. Interessante rivisitazione di un voyeurismo cinematografico ma iperrealista. **Laura Santini**

Storia, famiglia, religione, poesia: il trittico italo-tedesco degli Anagoor



GERMANIA (*Römischer Komplex*), drammaturgia di Simone Derai, Paola Barbon, Patrizia Vercesi. Regia, scene, costumi di Simone Derai. Luci di Jochen Jahncke. Musiche di Mauro Martinuz. Video di Simone Derai e Giulio Favotto. Con Roberto Ciulli, Bernhard Glöse, Marco Menegoni, Simone Thoma. Prod. Theater an der Ruhr, MÜLHEIM (Germania).

VOM LICHT, dal romanzo di Anselm Neft. Drammaturgia di Simone Derai e Paola Barbon. Regia e video di Simone Derai. Scene di Simone Derai e Freddy Mason. Costumi di Simone Derai e Katharina Lautsch. Luci di Simone Derai e Jochen Jahncke. Musiche di Mauro Martinuz. Con Leonhard Hugger, Berit Vander, Dagmar Geppert, Steffen Reuber, Petra von der Beek. Prod. Theater an der Ruhr, MÜLHEIM (Germania).

ECLOGA XI, drammaturgia di Simone Derai e Lisa Gasparotto. Regia, scene, luci di Simone Derai. Musiche di Mauro Martinuz. Con Leda Kreider e Marco Menegoni. Prod. Anagoor, CASTELFRANCO VENETO (Tv) e altri 5 partner.

Da qualche anno Anagoor collabora proficuamente con il Theater an der Ruhr, fondato quarant'anni fa dall'italiano Roberto Ciulli. E proprio questo regista e attore novantenne recita un autobiografico monologo in *Germania*, spettacolo che, partendo dall'omonima opera di Tacito, riflette sulla persistenza di quel "confine" che lo storico riconosceva a dividere "noi" - i Romani civilizzati - e l'"altro" - i Barbari. Le dimensioni temporali e le lingue (italiano, latino e tedesco) si intersecano e sovrappongono in un allestimento che, aperto da un video che svela la sottesa barbarie pure del sommo *princeps*, si dà nella foresta di Teutoburgo, in cui avvenne il massacro delle legioni romane e dove un'archeologa restituisce voce alle ossa di Romani e Germani, adulti e bambini. E se l'esperienza di Ciulli rivela una concreta inversione di ruoli - qualche decennio fa, in Germania, gli italiani erano i "barbari" - la regia universalizza la sopravvivenza di confini

con serrata e pregnante misura, affidandosi alla forza discreta della parola poetica, da Tacito ad Antonella Anedda. Un romanzo, invece, è l'oggetto del secondo spettacolo "tedesco" di Anagoor: *Vom Licht* (*Dalla luce*), un caso letterario tutt'altro che consolatorio su famiglia e religione, responsabilità individuale e collettiva, costruito su una densa ed eterogenea base filosofico-teologica, a partire dai Vangeli apocrifi. Derai costruisce una messinscena esplicitamente debitrice della kantiana *Classe morta* - i pupazzi/doppi dei due figli, i banchi scolastici - e, nondimeno, contraddistinta dall'originale cifra della Compagnia. Una non-famiglia (una coppia non sposata e i figli adottivi) autoisolatasi nella campagna austriaca e tesa alla preparazione di quel suicidio che permetterà loro di abbandonare le tenebre in cui è imprigionata l'umanità. La regia, grazie anche ai cinque concentratissimi e intensi interpreti, dispiega - con video, piccoli gesti, uso significativo degli spazi, compresi quelli esterni, luci a contrasto - un discorso critico parallelo alla fanatica caduta nel baratro dei protagonisti, mostrandone l'egoistico inganno nella rinuncia ad assumersi la responsabilità del nostro mondo. Un mondo che l'arte e la poesia non paiono in grado di decifrare: da qui parte, invece, *Ecloga XI*, il lavoro che Anagoor dedica al proprio conterraneo Andrea Zanzotto: una riproduzione della *Tempesta* di Giorgione, priva però delle figure umane, una selva di microfoni e una scenografia - folta vegetazione illuminata da acide luci viola - che cresce in scena. Uno spettacolo che, affidato ai corpi e alle voci degli impeccabili Marco Menegoni e Leda Kreider, partendo dalle *IX Ecloghe* del poeta, arriva a Günther Anders e alla lettera che egli inviò al pilota che sganciò la bomba su Hiroshima; e, prima ancora, denuncia il mutismo dell'arte coprendo l'opera di Giorgione di inesorabile vernice nera. Un percorso nelle tenebre che è, in verità, genuina palingenesi, dove al termine Kreider culla un simulacro di neonato, non soltanto ridando carne alla famiglia obliterata dal dipinto, ma riaffermando l'umile ma tenace potenza (ri)generativa della parola poetica. *Laura Bevione*

La lezione di Camus dal romanzo alla scena

LA PESTE DI CAMUS, da *La peste* di Albert Camus. Adattamento di Emanuele Aldrovandi. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Sandra Zoccolan. Con Marco Brinzi, Alvise Camozzi, Matteo Cremon, Oscar De Summa, Mattia Fabris. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA - Teatro Stabile di BOLZANO - Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Le pagine di *La peste* di Camus sembrano capaci oggi come allora di raccontare con esattezza scientifica il comportamento dell'uomo davanti alla paura. Certo: un conto è citare *La peste* nel 2020, un altro è affrontarla da cima a fondo due anni dopo, parlando del contagio proprio quando tutti non vedono l'ora di dimenticarlo. Serena Sinigaglia tenta l'impresa con uno spettacolo di largo respiro, pensato per un pubblico ampio. A dare vita ai personaggi dell'opera un affiatato cast tutto al maschile, composto da storici interpreti della Compagnia Atir (tra cui Mattia Fabris) ma anche da affermati autori-attori come Oscar De Summa. Al centro della scenografia, firmata da Maria Spazzi, un cumulo di sacchi di sabbia, che fungono da sedute per gli attori e finiranno per ricoprire inesorabilmente di polvere il palco sgombro, così come inesorabile avanza il contagio della peste. Emanuele Aldrovandi firma un adattamento asciutto, capace di isolare e far emergere i nuclei più forti della narrazione (notevole, per esempio, l'amicizia tra il medico protagonista Bernard e lo storico Tarrou) senza cadere in complacimenti retorici. Ne emerge un impressionante affresco socio-antropologico, che racconta senza moralismi il comportamento dell'*homo civilis* davanti al pericolo: la difficoltà ad ascoltare le prudenti voci d'allarme, le meschinità di fronte alla paura della morte, gli improvvisi slanci eroici da parte dei più imprevedibili. Né la regia di Sinigaglia né la drammaturgia indulgono in facili attualizzazioni: la mimesi e il po-



tenziale rispecchiamento tra quello che abbiamo appena vissuto e le vicende della remota Orano di Algeria è talmente evidente che non ha bisogno di sottolineature. Il pubblico applaude con un afflato che è difficile non registrare, e che sa di sollievo, riconoscimento, ritorno alla vita. *Maddalena Giovannelli*

Il Teatro dei Venti sfida l'Odissea, e vince

ODISSEA, drammaturgia di Vittorio Continelli, Massimo Don, Stefano Tè. Regia di Stefano Tè. Scene di Teatro dei Venti. Costumi di Beatrice Pizzardo e Teatro dei Venti. Con Alessandra Amerio, Vittorio Continelli e gli attori della Casa di Reclusione di Castelfranco Emilia. Prod. Teatro dei Venti, MODENA - Ert-Teatro Nazionale, MODENA.

Ulisse è l'uomo che ha errato per primo. In entrambi i sensi, ossia ha girovagato e ha sbagliato. Ha poi ingannato gli altri e se stesso, fino a smarrirsi. Un detenuto lo capisce bene. Per lui l'*Odissea* parla al presente. Nel carcere di Castelfranco Emilia, il Teatro dei Venti ha dato voce a un prodigioso gruppo di detenuti-attori diretto da Stefano Tè, su testi scritti con Vittorio Continelli e Massimo Don. Il mito non racconta solo storie: rappresenta condizioni di vita. Seguiamo dunque le orme di un Ulisse in lotta tra dovere e volere. Nell'ex falegnameria - vorrebbero farne un laboratorio di scenografia - l'immersione in un destino vivo si rivela per apparizioni di forte impatto.

La luce e il buio scolpiscono gli spazi come le parole e i silenzi fanno con i corpi di interpreti diversi tra loro per formazione e pratica. Lo spettacolo itinerante ha preso forma dopo oltre tre anni di ricerca, tra riunioni, prove da remoto e riprese video in sala, coinvolgendo pure la struttura carceraria di Modena. Il risultato è la costruzione di una mappa del coraggio che non cede alla paura: ogni soglia si apre su un teatro della pena riscattata dal dolore della «canoscenza». Non solo Omero, ma anche Dante ispira questa *Odissea*. Vittorio Continelli cita il XXVI Canto dell'*Inferno* sin dal cancello d'ingresso. È l'inizio di un viaggio che porterà l'attore-narratore di Ulisse al termine dell'incontro con la Penelope di Alessandra Amerio. Nell'avventura liberatoria di uomini in carcere, l'ultima, significativa parola è per le donne che li aspettano fuori, senza nessuna colpa. *Matteo Brighenti*

Sintetizzatori e latex per una Cassandra dark

KASSANDRA, di Sergio Blanco. Regia, scene e costumi di Maria Vittoria Bellingeri. Luci di Andrea Sanson. Musiche di Roberta Lidia De Stefano. Con Roberta Lidia De Stefano. Prod. Ert-Teatro Nazionale, MODENA.

IN TOURNÉE

Quasi settanta minuti di diffidenza nei confronti di un adattamento che sembra una scrittura originale, tanto appare distante da possibili connotazioni *à rebours* col testo di par-

tenza: cosa che ne diventa immediatamente il suo principale merito, ma anche il suo limite. L'impossibilità, infatti, di collocare geograficamente e culturalmente questa esuberante messinscena, che si sovrappone magnificamente a un'appassionata prova d'attrice, risulta alla fine spiazzante rispetto proprio al senso e alle dinamiche interne dello spettacolo, che sembrano vivere solo di luce propria, trascinati ma in sostanza finalizzate solo a un'idea di rappresentazione esteriore. Ce lo dicono quelle ossessive luci di taglio, quegli insistiti effetti di luminosità intermittente da discoteca che sembrano andare in senso opposto alla linearità di una storia privata che fatica a essere riconosciuta nel mito di Cassandra, né in una sua versione iper-contemporanea, se non nella misura di una *graphic-novel*. Dal dadaismo, all'avanguardia romana degli anni Settanta, si attraversano vari generi e situazioni teatrali: cabaret, arte concettuale e pop patinato dove annega proprio la dimensione scenica di uno spettacolo che risulta poco credibile anche nei temi d'attualità che intende proporre: l'intolleranza per il diverso, la problematica dell'identità di genere, il diritto ad affermare la propria verità. Ferite e traumi che attraversano il corpo e la voce di un'attrice dalle grandi potenzialità espressive: con i suoi stivaloni bianchi luccicanti, un costume in latex da amazzona *dark* e un altro da pagliaccio alla Ubu, Roberta Lidia De Stefano recita e canta in maniera incontentabile, senza permettersi un attimo di respiro, né concedere agli spettatori un momento di tregua. *Giuseppe Liotta*



I sogni di gloria di un giovane dittatore

LA GLORIA, di Fabrizio Sinisi. Regia di Mario Scandale. Luci di Camilla Piccioni. Con Alessandro Bay Rossi, Dario Caccuri, Marina Occhionero. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

Il testo di Sinisi (pubblicato su *Hystrio* 2.2021), vincitore di Forever Young 2020, continua il suo giro per l'Italia dopo il debutto a Inequilibrio. La gloria è ciò che si attende il giovane pittore Hitler, un adolescente come ne capitano, certo che il mondo gli sia già debitore. A questa concezione tenta di associare l'aspirante pianista August Kubizek, conosciuto all'Opera durante il *Tristano e Isotta*. Il primo già tagliente, ha la cervice protesa, la maschera tesa di Alessandro Bay Rossi; l'altro, più umano, ha contorni meno netti, come la pacata, quasi incredula risposta sul palco di Dario Caccuri. I personaggi arrivano a tre con Stefanie (Marina Occhionero) e sono posti in una geometria lineare: di qua Adolf, in un paradosso di seduttività e disprezzo verso il mondo; di là Stefanie, ragazza tutta coinvolta, invece, aperta; in mezzo Albert, tentato dal sadismo inconsapevolmente filisteo dell'amico ma anche dalla vita che lei è capace di fargli vorticare addosso. Un testo in versi, che gli attori rendono come fosse la prosa di un dramma letterario, dall'antirealista compostezza di dettato, tanto levigato da reclamare il centro dell'operazione. Mario Scandale vi erige perciò attorno una garbata impalcatura metateatrale: dietro un tulle c'è la scena dell'Opera, Hitler sembra esercitarsi con la platea per i suoi formidabili discorsi, mentre lo stesso rapporto fra i tre si avvia in una finzione nella finzione. Lascia poi i suoi attori, sulla scena nuda, vestiti di abiti attuali qualsiasi - se si escludono la cappa smeraldo, le abbaglianti scarpe ciliegia di Stefanie. Interviene infine con lievi correlativi sul tema della giovinezza - meno efficaci della semplice ma eloquente felpa col cappuccio di Adolf - intermezzi video tra scena e scena, e si prende la licenza di didascalie testuali proiettate sul fondo, l'ultima, tremenda (è nel contatto tra l'oscura precognizione e un presente di cronache adolescenziali che guizza la scintilla): «In scena cade la cenere». *Carlo Leo*

Antonio e Cleopatra partitura per due amanti

ANTONIO E CLEOPATRA, drammaturgia di Federico Bellini e Roberto Romei. Regia di Roberto Romei. Scene e costumi di Gregorio Zurla. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Giovanni Frison. Con Paolo Briguglia e Alice Spisa. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Antonio e Cleopatra in una stanza e in abiti di oggi. Non è qui, certo, l'essenza della riscrittura scenica e drammaturgica di Federico Bellini e Roberto Romei, ma è in una stratificazione sicuramente ambiziosa: c'è Shakespeare, ma anche *Tutto per amore*, dramma del secondo Seicento di John Dryden sulla vicenda del condottiero romano e dell'irresistibile regina d'Egitto. Il copione attribuisce ai due personaggi, soli in scena, anche le battute di altri: oltre agli Antonio e Cleopatra del mito tragico, ci sono anche Richard Burton e Liz Taylor, con i loro eccessi alcolici e le loro liti violente che poi lasciano il posto a nuove riconciliazioni, ad accensioni d'*eros* e di furente tenerezza. Non per nulla le immagini del film del 1963 *Antonio e Cleopatra* di Mankiewicz, il *kolossal* con i due divi protagonisti, aprono lo spettacolo proiettate sul fondale. E poi: si può non pensare a *Chi ha paura di Virginia Woolf?* a proposito di giochi al massacro di coppia nel vedere la battaglia amorosa tra Antonio/Briguglia e Cleopatra/Spisa? Ma non basta: forse questi due personaggi sono solo due persone che si amano come tante altre, senza tempo, davanti alle situazioni sghembe, alle difficoltà e alla banalità con cui si trovano ad avere a che fare tutte le coppie o quasi. Questo emerge soprattutto nel finale, forse la parte più convincente, o comunque quella in cui ciò che abbiamo visto arriva ad avere un senso compiuto. Certo, questo *Antonio e Cleopatra* è un lavoro composito, elaborato, un intarsio difficile di elementi che mette a dura prova prima di tutto i due attori. I quali, con i loro rispettabili mezzi di interpreti, cercano (e più o meno trovano) una loro linea che possa apparire plausibile e coerente nel rendere e gestire per tutto lo spettacolo questi mutevoli, sfaccettati, contraddittori personaggi. *Francesco Tei*

Pazienza e l'eroina demone generazionale

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO, di Andrea Pazienza. Testo e regia di Massimo Bonechi, Riccardo Goretti, Giorgio Rossi. Costumi di Chiara Lanzillotta. Luci e musiche di Giacomo Agnifili. Con Massimo Bonechi, Riccardo Goretti, Giorgio Rossi, Lucia Poli, David Riondino. Prod. Teatro Metastasio, PRATO - Associazione Sosta Palmizi, CORTONA (Ar).

Farsi di eroina per sentire la vita scorrere ancora nelle vene. Un'altra possibilità Pompeo non la trova. Né dentro di sé, né da nessuna parte. Sebbene in scena si faccia in tre con Massimo Bonechi, Riccardo Goretti, Giorgio Rossi. Per questo, sono di nuovo *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Il libro a fumetti della maturità artistica di Andrea Pazienza, suo testamento letterario, ha debuttato in forma teatrale al Fabbrichino di Prato grazie a un'idea di Goretti. A trentacinque anni dalla pubblicazione, lo scrittore e attore ha voluto tributare la sua riconoscenza all'opera che lo ha cambiato radicalmente. Pazienza definì il racconto «visceri sul tavolo». Similmente, Bonechi, Goretti, Rossi, sperimentano un'operazione a cuore aperto. Il tentativo è quello di non animare il disegno essenziale di Paz, quanto piuttosto quello di tratteggiarne l'azione, restituendo per lampi evocativi il rapporto del protagonista con l'eroina, oscuro demone interiore del fumettista e di un'intera generazione. Tuttavia, tra il divano e il tavolino - l'appartamento -, la lavagna e la sedia con scrittoio - la scuola dove insegna - la tragedia di Pompeo non trova un tono diverso dalla descrizione. Oltretutto, è come ingentilita, ripulita per un pubblico di abbonati. La parola la fa da padrona, mentre il corpo, centro di una storia quantomai fisica, svanisce. Eppure, siamo in teatro, davanti a interpreti in carne e ossa. *Gli ultimi giorni di Pompeo* perdono quindi il di più che offre il palcoscenico e restano molto indietro rispetto alla pagina. L'amichevole consulenza di Marina Comandini, moglie di Pazienza, scrupolosa curatrice della sua eredità, non è bastata. *Matteo Brighenti*



FINZI PASCA/ACCORSI

Quattro tifosi in Sudamerica tra fede calcistica e suggestioni mitiche

AZUL, testo, regia e luci di Daniele Finzi Pasca. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Sasà Piedepalumbo. Con Stefano Accorsi, Luciano Scarpa, Sasà Piedepalumbo, Luigi Sigillo. Prod. Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro Nuovo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Dall'incontro artistico fra Stefano Accorsi e Daniele Finzi Pasca, star globale come creatore e regista di eventi (dalle cerimonie delle Olimpiadi agli spettacoli di circo contemporaneo), esce un lavoro forse troppo ambizioso, soprattutto a livello di ideazione e di scrittura, dalle troppe stratificazioni che non si armonizzano bene fra loro.

C'è tanto, probabilmente troppo, in *Azul*: il mito e la passione, anzi la fede, del calcio, un percorso esistenziale di quattro amici che si rispecchia nel "mestiere" del tifoso, l'ambientazione in un Sudamerica luogo del fantastico ma in fondo convenzionale, e c'è infine (l'azzardo forse più arduo da gestire) l'identificazione di questi quattro tifosi di Montevideo con figure mitico-letterarie della cultura europea. E cioè Pinocchio, il Golem, Frankenstein, Adamo: elucubrando come questi personaggi di fantasia - pure immersi ciascuno in una vicenda biografica "reale", fatta di cameratismo, di amori, di risse, perfino di Daspo che allontana dallo stadio - abbiano in comune la condizione metafisica di non avere un padre biologico avendo tutti origine nell'immaginario. Con la conseguente ricaduta di suggestioni e di sconfinamenti nella dimensione indefinita ed enigmatica del favoloso, ai confini del sogno. Accorsi è Pinocchio, con tanto (più volte) di carabinieri col pennacchio alle sue spalle, che ci racconta di come lui e Gepetto emigrarono in Uruguay.

Il copione è un cocktail di ingredienti numerosi ed eterogenei, che si risolve in un accostamento meccanico di atmosfere e di situazioni del tutto differenti, che la regia di Finzi Pasca cerca di intonare tra loro il più possibile, ma senza troppo riuscirci. Forse le parti più efficaci, perché trascinate o evocative, sono proprio quelle legate al calcio, all'"eterno amor" per il Nacional di Montevideo, con le cui scarpe, alla fine, i quattro interpreti irrompono sul palco e cantano, coinvolgendo nel clima di entusiasmo gli spettatori. La convinzione, quasi la passione, con cui Accorsi dà vita al suo personaggio, alle storie che racconta e all'intero spettacolo (di fatto, quasi un suo monologo), contribuiscono a rendere plausibile e a fare accettare, anche con piacere, al pubblico questa operazione dagli esiti poco convincenti e dai precari equilibri. **Francesco Tei**

Azul (foto: Viviana Cangialosi).

Zerocalcare per Kobane dal fumetto al palco

KOBANE CALLING ON STAGE, tratto da *Kobane Calling* di Zerocalcare. Adattamento e regia di Nicola Zavagli. Musiche di Mirko Fabbreschi. Con Massimiliano Aceti, Fabio Cavaliere, Marco Fanizzi, Michele Lisi, Carlotta Mangione, Alessandro Marmorini, Cristina Poccardi, Marcello Sbigoli, Pavel Zelinskij, Andrea Falli, Martina Gnesini, Gabriele Tiglio, Matilde Zavagli. Prod. Teatri d'Imbarco, FIRENZE - Lucca Comics&Games, LUCCA.

IN TOURNÉE

L'assedio della città di Kobane raccontato con disarmante leggerezza. Un fumetto nato da un'esperienza autobiografica che ha condotto Zerocalcare, tra il 2014 e il 2015, a partecipare al progetto "Rojava Calling", una staffetta di solidarietà nei territori siriani per portare aiuti al popolo curdo che in Rojava stava promuovendo un modello di autogoverno basato sull'uguaglianza. La trasposizione dalla *graphic-novel* al palcoscenico si compie grazie alla complicità di un linguaggio vivido e semplice in bilico tra cronaca e immaginario fumettistico. *Kobane Calling* racconta gli orrori e la brutalità di una guerra troppo spesso dimenticata dall'Occidente. Il cinismo graffiante di Zerocalcare verso i soprusi quotidiani lo porta a una disamina attenta e puntuale delle disuguaglianze sociali lesive dei diritti umani senza evitare confronti in apparenza lontani, come quando la resistenza curda, circondata da un'inaudita violenza, viene messa

in continuo paragone con il quartiere romano di Rebibbia. Tredici giovani attori in scena raccontano con piglio ironico, ai limiti dell'irriverente, una tragedia umana. Non si cede all'inutile spettacolarizzazione della guerra, riuscendo in maniera efficace e mai semplicistica a restituire un racconto esaustivo della situazione tra Turchia, Siria e Iraq. *Giuseppe Zippo*

Un altro classico per Cederna e Valerio

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Adattamento e regia di Roberto Valerio. Costumi di Lucia Marinai. Luci di Emiliano Sono. Musiche di Alessandro Saviozzi. Con Giuseppe Cederna, Pietro Bontempo, Vanessa Gravina, Sonia Campironi, Alberto Mancioffi, Elisabetta Piccolomini, Massimo Grigò. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

IN TOURNÉE

Dopo il *Tartufo*, un altro personaggio classico per Giuseppe Cederna, sempre per la regia di Roberto Valerio. Il suo Vanja diventa un clown, triste, anche un po' acrobata e giocoliere; contrariato, disilluso, irrimediabilmente rassegnato al suo destino di fallimento più di quanto appaia dal testo. Una prova di interprete apprezzabile e persuasiva, dal taglio originale. Contraltare anche fisico di Vanja/Cederna è l'Astrov imponente e dominante di Pietro Bontempo, più che mai coprotagonista del dramma cechoviano. L'Elena di Vanessa Gravina è altera, distaccata, sempre atteggiata: tiene ostentatamente le distanze sia con Vanja sia, fino a un certo punto, con Astrov. Troppo concrete, di-

ciamo così, le *avances* di entrambi verso di lei: è una scelta della regia che dà un senso del tutto diverso a momenti *clou* della vicenda, infrangendone gli studiati equilibri. Davvero difficile immaginare forme di corteggiamento così esplicite da parte del timido Vanja o addirittura veri e propri assalti erotici - peraltro coronati da successo... - da parte di Astrov. Nella messinscena, complessivamente corretta e ben controllata da Valerio, troviamo anche altre piccole aggiunte, plausibili ma in fondo superflue, perché vengono ad appesantire uno spettacolo già lungo e dai ritmi (volutamente?) lenti. Buona - ed è uno dei punti forti di questa messinscena - la qualità degli attori. Poco rilievo è dato alla Vojnicknaja di Elisabetta Piccolomini, adeguato - anche se un po' vecchio stile - il Serebrjakov già irrimediabilmente decaduto, nemmeno più sgradevole o antipatico, di Alberto Mancioffi. Limitato dall'esiguità e (qui) dallo scarso peso del suo ruolo Massimo Grigò (Telegin); troppo "gridata" la lancinante sofferenza della Sonja di Mimosina Campironi nel deprecare il disgraziato destino suo e di Vanja. La misura cechoviana, che pure è il risvolto di una struggente, anche straziante drammaticità, almeno nel finale non si ritrova. *Francesco Tei*

Serini, cinque studi per ricordare Mario Mieli

ABRACADABRA (Incantesimi di Mario Mieli [#studio5]), di Irene Serini. Luci e musiche di Caterina Simonelli. Con Luca Oldani, Anna Resmini, Irene Serini, Caterina Simonelli. Prod. IF Prana, VIAREGGIO (Lu).

In tempi di sovrapproduzione, debutti obbligati e repertori inesistenti, dedicare cinque anni a un'unica ricerca è operazione ardita e visionaria. Ma di questo - di un'opera, cioè, ardita e visionaria - c'era bisogno per portare a teatro il pensiero di Mario Mieli: e così Irene Serini è al lavoro dal 2017, e ha dato alla luce in questi anni ben cinque diversi studi di *Abacadabra*. La quinta e ultima tappa di questo lungo percorso è dedicata al pensiero educativo rintracciabile in *Elementi di critica omosessuale* (1977): un pensiero geniale e anticipatore almeno quanto controverso e disturbante. Ma Irene

Serini non scantona e non semplifica, e legge persino le cinque righe dedicate alla pederastia che più imbarazzano gli estimatori di Mieli: «Cinque righe in tutto il libro! Perché non sono state tagliate!?!», si chiede ad alta voce. In scena, accanto a Serini, tre compagni di avventura: Luca Oldani, Caterina Simonelli (già al suo fianco nello studio precedente) e Anna Resmini (anche disegnatrice *live*). In una lunga e ispirata sequenza iniziale, i quattro performer giocano come bambini davanti al pubblico toccando e scoprendo i corpi dell'altro, e mostrando, così, come la morbosità, la paura e l'istinto a censurare stiano sempre nell'occhio di chi guarda. Seguono, in ordine sparso, altre tappe della (dis)educazione borghese italiana: un *coming out* senza ascolto che avviene in casa Mieli ma potrebbe avvenire ovunque, e la disamina di parole acquisite e portatrici silenziose di errori prospettici (vedi alla voce: "normalità", "inversione", "trans"). Come nelle tappe precedenti, la drammaturgia non insegue alcun intento didattico: le riflessioni di Mario Mieli sono solo il punto di partenza, una possibile rifrazione di temi e questioni, un invito di metodo a non accontentarsi del pensiero dato. Il finale dello spettacolo è uno struggente addio a Mario: un saluto dell'autrice/attrice al pensatore a cui ha dedicato cinque anni della sua vita e, allo stesso tempo, il saluto alla vita del Mieli suicida. Saper uscire di scena significa lasciare domande al pubblico. Non dare risposte. *Maddalena Giovannelli*

Una commedia ironica in ricordo di Glenn Gould

L'ARTE DELLA FUGA, drammaturgia di Andrea Cosentino. Regia di Caterina Simonelli. Con Marco Brinzi. Prod. IF Prana, VIAREGGIO (Lu).

Esistono svariati modi per parlare di Glenn Gould, l'eccezionale pianista e compositore canadese che, nel secolo scorso, all'apice della sua straordinaria carriera di concertista acclamato in tutto il mondo, si ritirò dalle scene a soli trentadue anni e scelse, quale unico mezzo di contatto col pubblico, la sala di registrazione. Quello ideato da Andrea Cosentino risulta molto efficace. E pure interessante. Inoltre ha il gran merito di non ridurre il tutto



Kobane Calling (foto: Cinzia Guidetti)

a un polpettone serio e drammatico, incentrato su ansie, paure, manie e fissazioni del grande esecutore scomparso nel 1982. Egli sceglie, con coraggio e coerenza, la via della commedia, creando una serie di personaggi che rimandano alla poetica del suo teatro, poetica che negli anni ha dato prova di costanza e intelligenza, senza mai farsi distrarre dalle sirene di mode o tematiche del momento. Ecco così, sotto l'attenta regia di Caterina Simonelli, una carrellata di personaggi ironici e periferici, il cui cammino si immagina abbia incrociato quello del pianista prima che si ritirasse, tutti affidati al bravo - e unico - protagonista in scena, Marco Brinzi. C'è l'addetta alle pulizie del teatro di Los Angeles dove il pianista tenne l'ultima esibizione, che si esprime in un marcato dialetto campano-abruzzese, c'è un musicologo che si vanta di conoscere il nome dei diciotto figli di Bach, e anche un tecnico del suono che consiglia a Gould una sala di registrazione nel profondo nord del Canada. *Fil rouge* dell'intera messinscena è il concetto di fuga, come si evince dal titolo. Che sia un'arte non lo sappiamo con certezza. Di sicuro richiede talento. Sia essa fuga dal pubblico, dalle logiche di mercato dello spettacolo oppure fuga alla ricerca della propria arte e del proprio lavoro, attraverso se stessi. Glenn Gould *docet*. Marco Menini

Relazioni di famiglia in chiave metateatrale

L'AMORE DEL CUORE, di Caryl Churchill. Regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Scene e musiche di Alessandro Ferroni. Costumi di Camilla Carè. Luci di Omar Sala. Con Tania Garribba, Fortunato Leccese, Alice Palazzi, Francesco Villano. Prod. Teatro Vascello/La Fabbrica dell'Attore - Iacasadargilla, ROMA.

IN TOURNÉE

Un padre, una madre e una zia (con successivo arrivo parentale) attendono il ritorno a casa della loro figlia-nipote. Seduti a un tavolo, tra un servizio da tè, un attaccapanni e - elemento che svela la smaccata teatralità della resa - tre microfoni. Stiamo per assistere a un momento di una giornata. E a un gioco scenico. All'unisono. Perché *L'amore del cuore* strappa cinque minuti all'esistenza di queste fi-

gure, le trascina sul palco e ne fa innanzitutto oggetto di montaggio e smontaggio. Come fossimo in un *loop* dai ritmi variabili, come avessimo davanti certe scritte di Queneau. E dunque: «Ricominciamo dall'inizio»; «ripetiamo raddoppiando la velocità»; «pronunciamo solo le ultime battute». E più piano, ripartendo nel mezzo, tornando indietro, ricapitolando celermente, compiendo «le azioni corrispondenti». D'accordo. Stanno scherzando con la materia di cui è fatto il teatro. Ma perché? Perché è in questo modo - stracciando e ricomponendo un pugno di frasi, facendo e rifacendo sempre gli stessi movimenti - che pian piano dimostrano quanto ci sia in un frammento di relazioni umanissime. Abissi. Pensieri inconfessabili. Dannazioni. E micro-gesti rivelatori: il modo con cui ti avvicini, la maniera che hai di passarci la tazza, i tuoi occhi che fissano il vuoto. Giochiamo, certo, ma la materia è seria, addirittura drammatica, potrebbero dirci gli attori. Che costituiscono un meccanismo perfetto. Tania Garribba, Fortunato Leccese, Alice Palazzi e Francesco Villano sono infatti da premio. Tutti assieme. Per coordinazione, qualità della presenza, fiducia reciproca. E per come incarnano la poetica de Iacasadargilla che, attraverso scelte coerenti, e la serietà nell'esercizio del mestiere, sta diventando un riferimento della teatralità nazionale. Tanto quanto la regia di Lisa Ferlazzo Natoli: di cui ancora una volta si comprende il bisogno, attraverso quest'arte, di parlare della vita. Davvero. *Alessandro Toppi*

La crisi del capitalismo, il teatro di Pensée Visible

PIGS, di Pensée Visible. Drammaturgia di Raquel Silva, Elisabetta Scarin, Alessandra Solimene. Regia di Raquel Silva. Scene di Alessandra Solimene. Luci di Camille Flavignard. Musiche di Daniela Cattivelli. Con Raquel Silva, Alessandra Solimene, Patoche. Prod. Pensée Visible, Francia - Teatro di Roma e altri 3 partner internazionali.

Una specie di topo-maiale dal ventre grasso e dalle zampe striminzite si aggira sul palco di *Pigs*: è solo



MUSICAL

Tutti parlano di Jamie, un manifesto generazionale

TUTTI PARLANO DI JAMIE, musiche di Dan Gillespie Sells, libretto di Tom Macrae. Adattamento e regia di Piero Di Blasio. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Francesca Grossi. Direzione musicale di Dino Scuderi. Coreografie di Laccio. Con Giancarlo Commare, Barbara Cola, Franco Mannella, Ludovica di Donato, Lisa Angelillo, Benedetta Boschi e altri 8 interpreti. Prod. Viola Produzioni-Oti Officine Del Teatro Italiano, ROMA.

IN TOURNÉE

Pubblico in visibilibio, applausi a scena aperta e ovazioni alle battute in cui il protagonista si ribella ai pregiudizi, questa l'accoglienza al Teatro Brancaccio di Roma per il debutto nazionale di *Tutti parlano di Jamie* diretto da Piero Di Blasio. Quella di Jamie non è solo la storia di un adolescente che vive nella cittadina inglese di Sheffield e che vuole vestirsi da donna, né l'ennesimo *teen drama*, è il manifesto di una generazione di ragazze e ragazzi, donne e uomini che rivendicano la libertà all'autodeterminazione, difesa anche dal pubblico che, secondo il protagonista Giancarlo Commare, è tornato più volte a vedere lo spettacolo per vivere un'esperienza di possibilità, rispetto alle condizioni di violenza che molte e molti si trovano a fronteggiare nella quotidianità, nella soggezione di dover chiedere il permesso di essere come si vuole.

Tratto da una storia vera, raccontata nel documentario della Bbc, il musical è vincitore del Critics Circle Theatre Award per miglior attore emergente e WhatsOnStage Awards per miglior musical originale, miglior attore in un musical e miglior attrice non protagonista, e candidato ai Laurence Olivier Awards. Nel 2021 è diventato un film. Nell'adattamento italiano, che la prossima stagione sarà in altre piazze, è Giancarlo Commare, attore televisivo al suo primo musical, nei panni di Jamie, un ruolo difficile non solo dal punto di vista canoro e coreografico, ma per il grado di empatia e umanità che il personaggio deve trasmettere. E Commare non sbaglia un colpo, nonostante sia la sua prima volta in un musical.

Il cast è una "macchina" travolgente con Barbara Cola nel ruolo della mamma di Jamie, ferita dal padre del ragazzo ma tenace nell'amore per il figlio e determinata al riscatto Franco Mannella è Hugo, *alias la drag queen* Logo Chanelle; la tik toker Ludovica Di Donato è Rey, l'amica della madre di Jamie. In risposta alla distanza istituzionale riguardo la tutela dei diritti civili dimostrata con l'affossamento del Ddl Zan, è sano che l'intrattenimento *mainstream* veicoli messaggi di rispetto di cui la società ha bisogno. **Lucia Medri**

Tutti parlano di Jamie (foto: Massimiliano Fusco).

REGIA DI PIZZI

Quell'equivoco che avvelena l'amicizia: Orsini e Branciaroli sulle note di Sarraute

POUR UN OUI OU POUR UN NON, di Nathalie Sarraute. Traduzione, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Con Umberto Orsini e Franco Branciaroli. Prod. Compagnia Orsini, ROMA - Teatro degl'Incamminati, MILANO.

IN TOURNÉE

L'esercizio stilistico della commedia di Sarraute s'inseriva nel clima letterario francese degli anni Ottanta e nella disputa sul ruolo dell'intellettuale, fra impegno e ricerca formale. Nato come radiodramma nel 1981, il modello ripetibile (ad esempio, in *Art* di Reza) funziona ancora egregiamente, meglio se interpretato da una coppia d'attori straordinari. Orsini e Branciaroli godono a inseguirsi e braccarsi, gustando l'agrodolce del sarcasmo e le infinite sfumature d'intelligenza fatta parola e d'intonazioni gestuali ambigue e provocatorie.

Un gioco al massacro verbale (e mentale), un rendiconto finale d'una lunga amicizia infranta per futili motivi. Dopo un periodo di distacco, i due personaggi senza nome (H1 e H2), s'incontrano per chiarire il motivo del dissidio e la loro inchiesta degenera, diventando causa di ulteriore confusione. Entra in salotto Branciaroli a chiedere il "perché" a un Orsini sdraiato sul divano. Lo scambio su quel "niente", rievocare intenzioni e sentenze, scatena ragioni e accuse rimpallate, travisando il senso del passato. Nell'autore di successo (Branciaroli) s'affaccia il difetto di "degnazione", fonte dell'"invidia" nell'amico, anticonformista mai vincente (Orsini). Connotazioni che accentuano le distanze, evidenziate in movimenti significativi, quali manipolazione di libri, l'apertura della finestra che fa entrare aria e musica dall'esterno. Anche il parere, chiesto ad amici convocati su Zoom, è un fallimento.

La regia bilancia i temperamenti irriducibili, nel conflitto che interroga lo spettatore e lascia il verdetto aperto. E dal duello, arguto e malizioso, sa trarre comicità franca e gradevole. La funzionalità e la bellezza scenografica, in bianco e nero, rende interiormente impressivo ciò che rischierà il gioco compiaciuto, l'abilità esibita. Ognuno afferma le proprie virtù espressive, il risultato è di raffinata recitazione con auto-citazione godibile. Prima della fine, una danza abbozzata da Branciaroli (invecchiato e stanco, rauco nella voce sarcastica) sembra fuga verso il gratuito, allusione alla poesia citata di Verlaine. Poi, un abbraccio commosso, ma la riconciliazione vira in ripulsa. Al buio improvviso, Orsini brandisce un cuscino e si lancia sul rivale come per soffocarlo. Un altro scherzo? **Gianni Poli**



Pour un oui ou pour un non (foto: Amati Bacciardi).

una delle numerose apparizioni mosse da tre manovratrici/attrici di Pensée Visible, in nero come nel bunraku. Prova a spronare la protagonista, la cui presenza è appena accennata nel buio da una mano, una testa, un piede bianchi che spuntano da una coperta. Deve darsi da fare - dice - a emergere, a fare per essere. Il maiale di *Pigs* non è solo presenza viva del titolo. Costituisce un'acuta convergenza tra il fallimento degli incapaci (i Paesi sul baratro, le cui iniziali formano l'abietto acronimo: Portogallo, Italia, Grecia, Spagna) e la metafora del capitale laido, il borghese di Grosz o quello di Gaber. Tra le storie c'è quella di due fratelli, lui spregiudicato, passato attraverso affari di dubbia liceità, lei semplicemente incapace di prendere il ritmo necessario al successo, ossessionata dall'abbigliamento alla moda, simbolo della riuscita e insieme gabbia soffocante. Un inesausto turbinio di trovate squisitamente analogiche (paraventi che, irrorati d'acqua, mostrano disegni prima invisibili, sezioni di vetrine d'alta moda, un cocodrillo che serpeggia, l'improvviso allungarsi della terza dimensione in scena con la comparsa di elastici rossi sui quali scivolano ora gli arti, ora il busto della donna spezzettata dal fallimento, pronti a essere spazzati via insieme alle foglie secche da un soffiatore elettrico rumorosissimo), accanto alle quali sono poste le voci, quella del maiale e quella della narratrice: il testo è alto, forse non sufficientemente valorizzato da una recitazione che deve fare i conti con la lingua straniera. Tagliente come un filo d'acciaio è il lavoro nel suo complesso; ma difficile non chiedersi se il grado di intensità promesso dalle cose e dalle manovre che le performer operano su di esse, non sia maggiore di quello che, almeno in questo caso, le cose stesse non possono garantire. *Carlo Lei*

Deflorian/Tagliarini, riflessioni sul teatro

AVREMO ANCORA L'OCCASIONE DI BALLARE INSIEME, di Deflorian/Tagliarini, liberamente ispirato a *Ginger e Fred* di Federico Fellini. Scene di Paola Villani. Costumi di Metella Raboni. Luci di Gianni

Staropoli e Giulia Pastore. Musiche di Emanuele Pontecorvo. Con Francesco Alberici, Martina Badiluzzi, Daria Deflorian, Monica Demuru, Antonio Tagliarini, Emanuele Valenti. Prod. Associazione culturale A.D., ROMA - Teatro Nazionale di ROMA - Ert-Teatro Nazionale, MODENA - Teatro Metastasio, PRATO.

IN TOURNÉE

Deflorian/Tagliarini partono dal più crepuscolare Fellini, rubando il titolo dello spettacolo a una battuta di *Ginger e Fred*. Su un palco vuoto agiscono tre coppie di ballerini/attori di diversa età (30, 45 e 60 anni), differenti aspirazioni, prospettive, bilanci, ma evidenti facce dei medesimi soggetti nello scorrere delle epoche. Tutto inizia con una bizzarra visita turistica in un futuro post-catastrofe a un luogo del passato chiamato "teatro". Ai lati del palco due camerini, luogo di transizione e di confessioni intime, in cui i protagonisti passano dall'lo privato al personaggio. Le luci, poi, giocano il ruolo fondamentale di "settimo protagonista" nel sottolineare definizione visiva e importanza delle situazioni. Le scene sono affidate solo alla voce e ai corpi degli interpreti, che recitano i testi che Deflorian/Tagliarini hanno elaborato a partire dalle esperienze proprie e dei compagni di palco. Sketch, monologhi, dialoghi al limite dell'assurdo accostati per sensazioni umorali e logiche con il dichiarato molto più ambiguo del sottinteso, fino all'inevitabile numero di danza. Le memorie si intersecano con le elaborazioni di carattere filosofico/estetico, l'esperienza personale con il generale, con la coscienza delle stratificazioni delle competenze teatrali. Si vivono momenti di intensa poesia, come quando il sipario si apre e si ragiona su cosa significhi lo svelamento della scena, sul valore simbolico del buio che unisce spettatori e attori, sull'abitudine alla *ghost light*, la lucetta lasciata accesa perché a fine serata lo spazio ormai vuoto non resti nelle tenebre. Si vibra con gli attori nell'ascoltare l'emozione alla prima visione del teatro di Pina Bausch o la loro partecipazione allo spettacolo nella Cava di Santarcangelo con Leo de Bernardis ed Enzo Moscato. Tanta nostalgia per il teatro del passato, ma anche una finestra aperta a ciò che verrà. *Sandro Avanzo*

Una redenzione laica contro l'ovvio destino

OVVI DESTINI, drammaturgia e regia di Filippo Gili. Scene di Alessandra De Angelis e Giulio Villaggio. Costumi di Paola Marchesin. Luci di Giuseppe Filipponio. Musiche di Paolo Vivaldi. Con Vanessa Scalera, Anna Ferzetti, Daniela Marra, Pier Giorgio Bellocchio. Prod. Altra Scena, ROMA.

“Ovvio destino” è un'espressione retorica per sottolineare l'ineluttabilità di una sorte che si è chiamata a sé, frutto di determinismo. Nel caso dello spettacolo *Ovvi destini* di Filippo Gili si tratta di Laura, interpretata dalla nevrotica, convincente, Vanessa Scalera, il cui destino viene a bussare alla porta per chiederle conto di un incidente avvenuto due anni prima e che procurò la perdita dell'utilizzo delle gambe a una delle due sorelle, Costanza (Daniela Marra). L'uomo (Pier Giorgio Bellocchio), onnisciente personaggio che giunge nella casa abitata dalle tre donne, è enigmatico: sostiene di lavorare nello stesso palazzo fatiscente di cui l'ala ovest crollò, e accusa Laura di aver causato la morte di due ragazzini e la disabilità della sorella minore, per un suo movimento, banale, ma fatale: il classico “battito d'ali di farfalla” che può generare un terremoto. Lo spettacolo va avanti con dialoghi serrati e scene, estremamente realistiche in partenza (come si coglie dalla cena tra le sorelle che apre la pièce), su cui si innesta a un certo punto un elemento quasi provvidenziale, legato alla possibilità laica di salvezza e di redenzione dell'individuo. L'uomo, che sa proprio tutto di Laura, anche del suo vizio per il gioco, chiede di farsi pagare il silenzio con le sue vincite; lo stesso uomo si rende disponibile con le altre due sorelle a realizzare un desiderio impossibile a loro scelta. Dalla surreale situazione descritta emerge un pensiero filosofico condivisibilissimo: i desideri inconsci cozzano con il dovere morale. Ciò porta lo spettatore a spostare l'ago della bilancia della propria empatia da Costanza, condannata alla disabilità, a Laura, tormentata da un sogno ricorrente in cui accanto a lei rivede i due giovani morti, che se potesse farebbe ritornare in vita. *Renata Savo*

Storie dimenticate di donne in guerra

LETIZIA VA ALLA GUERRA (*La suora, la sposa e la puttana*), di Agnese Fallongo. Regia di Andriano Evangelisti. Con Agnese Fallongo e Tiziano Caputo. Prod. Gitiessa Artisti Riunioni, ROMA - Ars Creazione e Spettacolo, RAGUSA.

IN TOURNÉE

Da una cornice, come foto animate, tre sguardi di vissuto di tre donne semplici. Allegra, buffa, tragica emergono vicende umane al femminile. Sullo sfondo le grandi guerre del Novecento. Simile a quella di molte altre (ahimé), si dispiega la loro esistenza tra fiducia, spavento e coraggio. I loro nomi non sono ricordati da una strada o una piazza; tantomeno i fatti di cui sono state protagoniste, un'epopea di gesta eroiche mai riconosciute. È universale. Un piccolo spettacolo dal sapore antico, anche nella struttura, in cui si alternano interpretazione, canto e musica dal vivo. Tiziano Caputo è attore, cantante e musicista (chitarra). Agnese Fallongo, anche autrice, gestisce con piglio sicuro e originalità dialetti e sonorità linguistiche del Sud e del Nord Italia, mentre agisce tre prototipiche identità femminili: la suora, la sposa, la puttana. Costrizioni, condizionamenti sociali, aggressioni. Amori mai consumati, altri imposti, alcuni capaci di andare oltre le apparenze e la morte. Sessualità inespressa, forzata o posticipata. Scelte mosse da dolore e vergogna, da voglia di vivere, da lettere mai recapitate, dall'istinto di sopravvivenza. Un filo sottile inanella queste esistenze di una progenie, sparsi rimandi drammaturgici lo tessono, per ricostruire un altro romanzo storico italiano fino al secondo Dopoguerra. Con pochissimi oggetti di scena, ogni identità ha un suo mondo evocato unico e irripetibile, il resto è immaginazione. C'è precisione interpretativa, c'è cura per i tempi della parola narrata e cantata, per la prosodia di parlate locali che riverbera nella gestualità del volto e dei corpi, portandoci personaggi veraci. C'è emozione nel canto. Una Storia al femminile con la “s” maiuscola per cui ancora troppo poco inchiostro è stato utilizzato e nessun manuale di storia dedicato. *Laura Santini*



Ovvi destini (foto: Luana Belli)

Autobiografia del cuore per ripartire dal teatro

CUÒRE: SOSTANTIVO MASCHILE, drammaturgia di Angela Di Maso. Regia di Alvia Reale. Scene e luci di Francesco Calcagnini. Costumi di Sandra Cardini. Con Daniela Giovanetti e Alvia Reale. Prod. Gruppo della Creta, ROMA.

IN TOURNÉE

Il coraggio di raccontarsi che nasce dall'urgenza della solitudine, in un periodo sospeso e senza orizzonti come quello del primo lockdown. Un confinamento fisico e dell'anima dove ognuno di noi ha potuto fare i conti con le proprie solitudini, le convivenze forzate, la paura dell'ignoto, il dolore non condiviso di perdite importanti. Vita ferma e morte. Ricordi, solo quelli, con l'angoscia di non essere più in grado di immaginare un futuro. La scatola nera di un boccascena, seppure tra le prime cose a essere interdetta, è stata il motore di una speranza, la spinta per ricominciare a immaginare un domani. Una ripartenza almeno dell'anima per smettere di pensare alla morte. Nasce così *Cuòre: sostantivo maschile*, uno spettacolo quasi su commissione, attraverso il quale due attrici, Alvia Reale e Daniela Giovanetti, hanno provato a raccontarsi e a raccontare la vita, con l'ausilio di Angela di Maso. Una divisione per capitoli, quelli dell'esistenza di ognuno di noi. La realizzazione, i legami, l'amore, gli affetti, le tenerezze. E poco conta se questo è avvenuto attraverso le indicazioni autobiografiche delle due protagoniste, facile riconoscersi,

semplice perdersi. Dolenti, ironiche, rapaci, tenere, irriverenti, smarrite, due attrici su un palco vuoto hanno avuto il coraggio di mettersi a nudo. Pochi oggetti di scena a richiamare prepotentemente assenze, desideri, ricordi. Raccontare lo smarrimento esistenziale attraverso il teatro diventa così emblematico. Tutto si amplifica come una deformazione della vita stessa. Il teatro diventa la metafora di una condizione esistenziale con cui inevitabilmente fare i conti. *Giusi Zippo*

L'irriverente ironia di un Tartufo anni '60

TARTUFO, di Molière. Traduzione di Carlo Repetti. Regia, scene e luci di Jean Bellorini. Con Federico Vanni, Gigio Alberti, Teresa Saponangelo, Betti Pedrazzi, Ruggero Dondi, Daria D'Antonio, Angela De Matteo, Francesca De Nicolais, Luca Iervolino, Giampiero Schiano, Jules Garreau. Prod. Teatro Nazionale di NAPOLI - Théâtre National Populaire de VILLEURBANNE.

Un coloratissimo focolare domestico accoglie l'andirivieni di una famiglia che cerca di ribellarsi alle influenze dispotiche di Tartufo che ha saputo soggiogare il capofamiglia Orgone e la madre di questi, Pernella, a tal punto da dettare legge in casa loro. A nulla valgono le rimostranze di Elmira, la moglie di Orgone, e dei figli, come gli inviti alla saggezza del cognato Cleante e le battute sarcastiche della serva Dorina. Un umore brioso pervade una scena anni Sessanta, un'allegria dirompente, da boom economico, che cela grigiore dettati da falsi moralismi che tutto

concedono, malgrado i proclami paternalisti. Jean Bellorini ha svecchiato Molière attualizzandolo alla seconda metà del Novecento, forse per meglio fissare la voglia di libertà. Un umorismo dirompente non influisce sulla forza della storia, che si scaglia contro il moralismo fanatico, la falsità del potere politico e di quello religioso. Un ritmo serrato caratterizza lo spettacolo dove si incontrano personaggi tipici della commedia all'italiana, e la risata è un'arma contro la stupidità. Ipocrisia e bigottismo messo alla berlina da un cast affiatato che ha saputo restituire, attraverso la caratterizzazione misurata e convincente dei singoli personaggi, uno spettacolo corale. L'ottusità di Orgone disegnata argutamente da un fumoso Gigio Alberti, l'ironia irriverente che pervade il personaggio della signora Pernelle, Betti Pedrazzi. La pratica saggezza della serva Dorina, l'impertinente Angela De Matteo, la forza mai retorica di Elmira, la convincente Teresa Saponangelo, l'untuosità viscosa e mai scontata del Tartufo di Federico Vanni. Al suo primo incontro con Molière, Bellorini decide di trasportare l'azione, nel tempo e geograficamente, avvicinando non poco la satira feroce contro il falso bigottismo borghese. *Giusi Zippo*

Il cinismo di Dürrenmatt in un cartoon colorato

IL COMPLICE, di Friedrich Dürrenmatt. Traduzione di Emilio Castellani. Regia di Renato Carpentieri. Scene di Arcangela Di Lorenzo. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Andreas Russo. Con Salvatore D'Onofrio, Renato Carpentieri, Giovanni Moschella, Valeria Luchetti, Antonio Elia, Francesco Ruotolo, Pasquale Aprile. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI-Teatro Bellini - Il punto in movimento, VERONA.

IN TOURNÉE

Renato Carpentieri prende *Il complice* di Dürrenmatt, testo acido e cinico tutto basato su quanto l'uomo possa scendere in basso di fronte a una crisi economica, e disegna un fumetto colorato che sembra uscito dalle tavole Disney, un *noir* che rievoca *Chi ha incastrato Roger Rabbit*. Già i nomi dei protagonisti ci portano dentro

l'impersonalità degli epiteti della criminalità: c'è Doc il biologo, Boss (lo stesso Carpentieri) il capo malavitoso senza scrupoli e Cop, poliziotto corrotto. La crisi ha dissolto le certezze di molti professionisti creando un esercito di persone disposte a tutto per campare: così il biologo si è riciclato come becchino grazie a una macchina di sua invenzione che polverizza i cadaveri. Sembra di stare nella Gotham City di Batman o nei chiaroscuri del Queens dell'Uomo Ragno o ancora negli anfratti londinesi di Sherlock Holmes. Testo (vagamente brechtiano, come non pensare all'*Opera da tre soldi*?) e messinscena risentono del tempo che è passato: i personaggi sono *cartoon*, mentre della scena colpisce il montacarichi che ci ha ricordato *Ascensore per l'Inferno* e quella grata semicircolare in alto che rievoca una struttura circense o l'arco con l'ignobile scritta nazista "Arbeit macht frei" all'ingresso dei campi di concentramento. Tra Doc, Boss e Cop si inseriscono due ruoli chiave per esplicitare ancor meglio l'ignavia e la sudditanza, per tornaconto economico e paura, del nostro Complice: Ann, donna del Boss e poi amante di Doc, e Bill, figlio di Doc, anarchico che vuole cambiare il sistema di questa città-Gomorra. Impossibile per il nostro eroe negativo (Salvatore D'Onofrio, generoso), anche se umiliato e sconfitto, scegliere la retta via o la strada del cuore, preferendo sopravvivere invece che vivere con dignità e integrità. Etica ed economia non vanno a braccetto. *Tommaso Chimenti*



Il complice (foto: Marco Ghidelli)

Genio e follia, la storia di Gemito

GEMITO, L'ARTE D'O PAZZO, testo e regia di Antimo Casertano. Scene di Flaviano Barbarisi. Costumi di Antonietta Rendina. Luci di Paco Summonte. Musiche di Mariano Penza. Con Antimo Casertano, Daniela Iola, Luigi Credentino, Giro Kurush Giordano Zangaro. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI-Teatro Bellini.

Su un palco vuoto c'è un blocco di marmo. Sarà letto, giaciglio, muro e peso da portare sulla schiena, per punizione. Ai lati due microfoni. Per far sentire le ossessioni che gli ronzano in testa. Dal retro invece, apparenza intermittente, la statua di Carlo V d'Aragona, destinata al Palazzo Reale di Napoli ma mai realizzata, che è la causa dell'intossicazione mentale che lo porta in manicomio. *Gemito, l'arte d'opazzo* è la resa allucinata della vita di Vincenzo Gemito, uno dei più grandi e sottovalutati scultori dell'Ottocento. È il recupero teatrale di una figura straordinaria ma semiconosciuta. Ed è il racconto della coerenza di un uomo, che non volle scendere a patti né col potere né con la mediocrità. Votato all'Arte, Gemito impazzì per l'Arte: contrastando la moglie, rifiutando l'ipocrisia dei colleghi, aspirando alla perfezione, non facendo delle sue opere un mero oggetto di mercato. In scena, Gemito è Antimo Casertano: furioso e fragile, pronto a picchiare o in preda ad attacchi di panico, convulsioni visive, crisi che lo abbattano. Accanto ha Daniela Iola (Nannina, la consorte). Ebbene, s'amano e si odiano, si abbracciano e si respingono con forza organica, vera, intensa. Viscido è il Gennaro di Luigi Credentino (l'amico), di cui Gemito scorge o immagina la falsità. L'unico dubbio, rispetto a una messinscena che per la compagnia Insania rappresenta un'evidente tappa di crescita, riguarda la statua interpretata da Giro Kurush Giordano Zangaro. L'attore compie il suo dovere, eppure mi chiedo: non c'era un altro modo per rendere quella che è, a tutti gli effetti, una proiezione fantasmatica, un guasto del cervello? Rimandano all'epoca i costumi di Antonietta Rendina; sono chiare e spettrali le Luci di Paco Summonte. *Alessandro Toppi*

Celeste, la bambina che tradì gli ebrei

CELESTE, di Liberaimago. Testo e regia di Fabio Pisano. Costumi di Rosario Martone. Luci di Paco Summonte. Musiche di Francesco Santagata. Con Francesca Borriero, Roberto Ingenito, Claudio Boschi. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI - Teatro Bellini.

Celeste Di Porto è stanca di nascondersi, fuggire, avere paura. Stanca del fatto che da un momento all'altro le possano fucilare il padre o il fratello, stuprare lei o la madre, o mandarli tutti al muro o in un lager. Celeste Di Porto è stanca del Male e, per liberarsene, diventa alleata del Male. Si vende ai nazisti o meglio: vende i compagni di scuola, gli abitanti del ghetto, ogni persona che incontra o che le passa per la mente. Ebrei di cui compila un elenco, che consegna ai gerarchi, ricevendo in cambio denaro e salvezza. Perseguitata, perseguita, insomma, e favorisce - a discapito del destino degli altri - il proprio destino. Avviene davvero, a Roma. Fabio Pisano recupera la vicenda, ne fa ricostruzione teatro-storiografica (le canzoni di allora, i dispacci dell'epoca), poi la offre al pubblico. Mostrando una biografia esemplare in negativo ma dicendoci: guardatela bene Celeste, perché è una metafora dell'Italia, che col fascismo ha fatto i conti in fretta, preferendo giustificare, rimuovere, dimenticare. Drammaticamente il testo è preciso, compatto, tradizionale nella forma: sette quadri, con prologo ed epilogo, tra italiano e romanesco. E in assito? Palco vacante, costumi da prima metà del Novecento e tre attori impegnati a rendere una decina di figure, cui si aggiungono le vittime di Celeste, che ogni tanto ritornano: ne risuonano i nomi, o riappaiono per chiedere giustizia o memoria, o si mostrano - per un attimo - dietro un velo composto da due tagli di luce, orizzontali e pallidi. Tradizionale, quasi neorealistica, anche l'interpretazione, nonostante il continuo cambio dei personaggi (maschili soprattutto). Meritano segnalazione le musiche, eseguite *live* da Francesco Santagata. *Alessandro Toppi*

I piccoli e grandi drammi della vita aprono il Campania Teatro Festival

CABARET DELLE PICCOLE COSE, di Filippo Timi. Luci di Paolo Casati. Con Filippo Timi, Erica Bianco, Livia Bonetti, Matteo Cecchi, Francesca Fedeli, Roberto Gudese, Ilaria Marchianò, Viola Mirmina, Marco Risiglione, Federico Rubino. Prod. Teatro Franco Parenti, Milano. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una candelina senza stoppino chiusa nel cassetto delle cianfrusaglie, una monetina da un centesimo, un rubinetto che gocchia a gocchia perde acqua come in un pianto ininterrotto, un temperamatite, la proverbiale ultima sigaretta, un sasso innamorato d'un altro sasso che gli sta accanto, una pulce d'acqua che vive un solo giorno e per questo vuole accoppiarsi a tutti i costi, una lumaca e le sue difficoltà d'azione con una casa sulle spalle, sono solamente alcune delle piccole cose della vita quotidiana cui non si presta alcuna attenzione. Eppure, nella loro esistenza è possibile rintracciare qualcosa di poetico. Lo ha dimostrato felicemente Flippo Timi, il quale, con sentimentale ironia, ha composto per queste inezie monologhi capaci di strapparle al silenzio e alle ovvietà rendendole adorabili protagoniste di un cabaret surreale e divertente, ma nello stesso tempo velato di malinconia con le tante vicissitudini, gli amori, i tormenti, gli istanti di gioia e le "piccole tragedie minimali", naturalmente non rintracciabili soltanto nell'esperienza di queste esistenze minuscole, ma nel mondo in generale, che troppo spesso nega, e non soltanto a loro, la dignità sentimentale ed emotiva. Insieme allo stesso Timi, sorprendente, scanzonato e delicato più che mai, un gran bel gruppo di giovani attori. In camicia bianca, gonnellino e calzettoni neri, sul viso un naso da Pinocchio, anch'esso nero e glitterato, si alternano al microfono per raccontare (all'occorrenza cantando, ballando e suonando) vite diverse dalla nostra, ma che in qualche modo fanno parte di noi. Uno spettacolo che, nella sua



aggraziata lievità, invita all'osservazione dei particolari, di quei dettagli appartenenti alle cose che a una prima occhiata possono sembrare insignificanti o sfuggire del tutto, ma che, al contrario, a uno sguardo più attento possono risultare interessanti e assumere un significato più profondo. *Stefania Maraucci*

STUPIDA SHOW! (Capitolo 1 - Cattivi pensieri), drammaturgia di Gabriele Di Luca. Regia di Gabriele Di Luca e Massimiliano Setti. Con Beatrice Schiros. Prod. Carrozzeria Orfeo, Mantova - La Corte Ospitale, Reggio Emilia - Accademia Perduto-Romagna Teatri, Faenza - Fondazione Campania dei Festival, Napoli. CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Sei drappi illuminati, a scandire l'inizio. Un *abat-jour* (da palco intimo dei night club) e una borraccia, perché «la borraccia fa figo tra gli artisti di sinistra». Uno schermo per le foto che accompagnano il dettato, microfono a filo, corpo in proscenio, interazione col pubblico. E battute su uomini e donne, bambini e maternità, ridicolo uso dei social (le foto chiappe all'aria delle bellissime, con annesse citazioni poetiche) e l'ipocrisia del politicamente corretto. Dio elettore di Fratelli d'Italia e il basso ventrale (il cibo, il sesso, la merda). Il buffet come

metafora capitalistica e la mediocrità comportamentale del teatro italiano. Così, per un'ora, in modalità *stand-up comedy*. Ma lontano ancora dai vertici del genere, con alternanza di frasi che funzionano e altre che hanno meno riscontro immediato, in attesa (com'è giusto) di trovare il ritmo e condizioni migliori rispetto a quelle del debutto (all'aperto, la platea distante e il passaggio di aerei che disturba di continuo). Diremmo: è un tentativo interessante, una variazione in forma di monologo di Carrozzeria Orfeo, che usufruisce dell'ormai nota bravura dell'attrice e che è destinata a maturare con le repliche. Ma poi ci sono cinque minuti, pre-finali, in cui (forse) *Stupida Show!* si svela davvero. Hanno a che fare con l'amore, il dolore, la solitudine. E con la morte delle persone care, contro cui non c'è parola che valga. È qui che la Schiros si dice, sotto luci leggermente più opache. La stanchezza di dover fare la buffona, ad esempio. E la vita, che non va come desideri. «Ma non la vedete la mia faccia sotto la mia faccia?». *Stupida Show!* mi appare allora un'autobiografia, truccata da esercizio comico. E una rivelazione delle ferite, di solito celate dalla maschera. Rispetto alle quali o ti arrendi, patendole, o reagisci, rimettendoti in piedi e tornando sul palco. A far ridere gli altri. E così provando a stare meglio anche tu. *Alessandro Toppi*

BEE RIOT, drammaturgia e regia di Linda Dalisi. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Federica Furlani. Con Valia La Rocca e Isacco Venturini. Prod. Stabilemobile, FORLÌ (Fc). CAMPANIA TEATRO FESTIVAL, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Alcuni bauli neri e tanti oggetti compongono l'Eden in cui agiscono Adamo ed Eva: un girasole, un visore per diapositive, un piccolo mappamondo, un binocolo, una maschera da sub, un asciugacapelli, una scopa, dei quaderni e la ben nota mela, il frutto della conoscenza del bene e del male che costerà la cacciata dei due giovani dal Paradiso. Tutta corpo e movimento lei, prevalentemente pensiero, parola e (magnifico) canto lui, utilizzano questi oggetti per compiere azioni finalizzate ad accrescere la coscienza di se stessi e di se stessi in relazione all'altro. Per Eva il mondo circostante si configura come qualcosa di affascinante e traboccante di meraviglie; Adamo, invece, pare ci viva secondo un approccio più riflessivo e introverso. Non a caso, quando giunge il "preavviso di sfratto", alla compagna, immediatamente attivasi nella rapida preparazione dei bagagli per la partenza, ripete più d'una volta di non essere pronto. Ma un potere superiore, sottolineato da un inesorabile *countdown* da lancio spaziale, oltre a cacciarli fuori dal Paradiso, li separa, condannandoli a un esilio solitario. Un lungo distacco destinato a consumarsi nella continua ricerca reciproca: Eva la conduce muovendosi come in un labirinto, Adamo provando a captare tracce nell'etere con l'ausilio d'una radio, rendendosi conto di non riuscire a portare avanti la propria ribellione senza le risorse della compagna. Quando finalmente si ritrovano, possono ricominciare una nuova vita che significativamente riparte con la semina di un giardino. Fra echi del *Paradiso perduto* di Milton e dei *Diari di Eva* di Mark Twain, la bella scrittura drammaturgica e scenica di Linda Dalisi, ha dato vita a uno spettacolo pieno di sollecitazioni emozionali e intellettuali, forse "asciugabile" in qualche punto. Veramente bella la scena finale, con i due bravissimi interpreti impegnati a spargere sementi sul palcoscenico che sembrano delineare il simbolo dell'infinito. *Stefania Maraucci*



MARCO MARTINELLI

Nel Teatro di Pompei volano gli *Uccelli* di Aristofane

UCCELLI, da Aristofane. Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Scene e luci di Vincent di Longuemare. Costumi di Roberta Mattera. Musiche di Ambrogio Sparagna. Con sessanta adolescenti provenienti da Istituto "E. Pascal" di Pompei, Istituto "E. Pantaleo" di Torre del Greco, Dalla Parte dei Bambini/Focus Fondazione Quartieri Spagnoli, Arrevuoto-Teatro di Napoli. Prod. Parco archeologico di POMPEI.

IN TOURNÉE

Avere un dono e saperlo donare. Non è scontato. Quando penso al lavoro di Marco Martinelli con gli adolescenti di varie parti d'Italia e del mondo, penso a questo. Non trovo un'unica parola per definire quel dono, ma tante, spesso antinomiche: autorevolezza e umiltà, capacità di ascolto ma anche di governare il caos, tenere in equilibrio apollineo e dionisiaco, essere artista ma anche psicologo, padre, compagno di gioco. Una lunga storia che comincia con la non-scuola ravennate agli inizi degli anni '90, a cui seguono Arrevuoto a Scampia, poi Lamezia Terme, Santarcangelo, Mons, Chicago, Nairobi... Esperienze di vita e di teatro con gruppi di adolescenti, spesso provenienti da realtà disagiate e mescolati a colleghi più fortunati. Centro e periferia. Alto e basso. Molière, Jarry, Aristofane, Majakovskij a far da numi tutelari.

Accade anche a Pompei, dove Gabriel Zuchtriegel, direttore del parco archeologico, lo ha chiamato per replicare l'impresa. Centinaia i ragazzi coinvolti, provenienti da due Istituti superiori di Pompei e Torre del Greco e da un paio di associazioni partenopee, con Valeria Pollice e Gianni Vastarella, figli ormai cresciuti dell'Arrevuoto di Scampia, a fare da aiuto registi. Una sessantina infine in scena nel Teatro Grande a fine maggio (poi a Ravenna Festival e, a ottobre, all'Arena del Sole di Bologna).

Dieci mesi di lavoro in compagnia di un ragazzo di venticinque secoli fa, Aristofane, riottoso e vitale quanto loro, e di una sua commedia, *Uccelli*, in cui metteva alla berlina lo sfascio della democrazia ateniese. Tanto da volerne fuggire, come fanno i due protagonisti, per creare una nuova città fra cielo e terra, alleandosi agli uccelli e ribellandosi anche al potere degli dei. I ragazzi capiscono subito che la cosa in qualche modo li riguarda: quel degrado lo vivono tutti i giorni, gridano il loro bisogno di essere ascoltati e la voglia di scappare, ma anche di cambiare il mondo. E lo fanno, serissimi e scanzonati al tempo stesso, come coro dai colori dell'arcobaleno, affiatato stormo in volo, da cui talvolta emerge una voce solista per ribadire sogni e bisogni. Rito insieme apollineo e dionisiaco, scandito dalle musiche di Ambrogio Sparagna e del suo ensemble, per immaginare un futuro migliore e magari, proprio a partire da questa esperienza, cominciare a costruirlo. Martinelli ha gettato un nuovo prezioso seme.

Claudia Cannella

Il dramma di una vedova muta per umiliazione

SUPERNOVA, drammaturgia e regia di Mario De Masi. Con Alessandro Gioia, Monica Chiara Vitti/Lia Gusein-Zadé, Fiorenzo Madonna, Luca Sangiovanni. Prod. I Pesci, NAPOLI.

Il racconto di una dura dinamica casalinga. Una testimonianza di quanto siamo fragili. E la biografia di una donna che, umiliata dalla morte del marito (crepato mentre va a prostitute) perde la voce. Tant'è. A dire la sua storia sono i tre figli, mentre lei parla soltanto danzando. Sul piano tematico siamo dunque nella tradizione drammaturgica meridionale: ambito domestico, collocazione periferica, figure proletarie. Cui si aggiungono lo sfaldamento tra fratelli (uno ottiene l'ascesa sociale mentre gli altri due restano tra panificio di famiglia e disoccupazione) e il tema del malanno psichico, giacché la madre muta negli anni il dolore in malattia. Ma si farebbe torto allo spettacolo considerandone prettamente la trama. Perché il meglio di *Supernova* non sta in cosa narra ma in come tenta di farlo. Assito povero (palco vuoto, pochi oggetti: una sedia, una borsa, un po' di abiti per un *doubling* attoriale femminile), tagli di luce chiara e uso dominante del proscenio sono i presupposti di un lavoro che colpisce per ambizione poetica. Sono certe immagini, insomma, il bello di *Supernova*. Sono i tre figli, che si prendono cura della madre accerchiandola. Sono gli slanci di lei (corse, salti, abbracci, morsi): a dimostrazione di una vitalità che perdura, nonostante la sofferenza. Sono gli ultimi istanti della messinscena, in cui la morte è uno sbuffo di polvere che, prima del buio, sfarina nell'aria. Qui c'è la poesia de I Pesci; qui c'è un lessico (autorale, registico e interpretativo) che è degno di segnalazione; qui c'è un gruppo che sta provando a crescere, a migliorare, a maturare. Un difetto invece? Quando gli attori - forse per il bisogno di ottenere calore o consenso dal pubblico - interrompono la magia e gigneggiano con la platea, sabotando dall'interno la composizione. Come non credessero fino in fondo a ciò che stanno creando. Che peccato. *Alessandro Toppi*

Mirandolina nell'Italia post-bellica di De Fusco

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Luca De Fusco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigì Saccomandi. Musiche di Paolo Coletta. Con Lara Sansone, Giacinto Palmarini, Gennaro Di Biase, Francesco Biscione, Vittorio Ciorcalo, Cinzia Cordella, Gilda Postiglione. Prod. Tradizione e Turismo srl - Centro di produzione teatrale-Teatro Sannazaro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Nella locanda di Mirandolina è un po' come stare al *Musichiere*. Basta dare una botta al coloratissimo *jukebox* che troneggia in fondo alla scena ed è subito musica: Fabrizio attacca con *Amorevole* di Arigliano, per proseguire poi con *I Sing Ammore*; il finale secondo si addensa sulle note di *Abatjour* mentre l'ultimo atto si apre con *Unforgettable*. Cintura e tacco a spillo scarlatti, è naturalmente Mirandolina a far la parte della leonessa: inforca al contrario una delle sedie, che costituiscono parte fondamentale dell'arredo scenico, e scomoda nientedimeno che *Someone to Watch Over Me* e *The Man I Love* per il monologo. De Fusco è affezionato a Goldoni: come per il suo *Impresario delle Smirne*, anche questa *Locandiera* racconta vizi e virtù dell'Italietta post-bellica, di una borghesia rampante che dovrebbe apparenare il Settecento goldoniano con il boom economico. Da una parte per ripulire il testo, sin dall'essenzialità della geometrica scena di Crisolini Malatesta; dall'altro per ragionare sulle simmetrie, sul gusto delle agnizioni (interessante l'ultimo atto, quando i personaggi emergono dall'intrico di lenzuola che occupano la scena), sul ruolo di un provincialismo becero e cafone. E qui sta il problema. Perché se Palmarini salva il piglio nobile e altero di Ripafratta; se Di Biase intreccia con la protagonista un'intesa basata proprio sulla comune passione musicale; se lo spettacolo trova un apparente punto di equilibrio nella solidità del Forlipopoli di Ciorcalo e nello spirito pratico dell'Albafiorita di Biscione; il resto vira rapidamente verso i toni della sit-com, eccede

RAMONDINO/CIRILLO

Due coppie in esilio: ritratti speculari per ripercorrere mezzo secolo di storia

VILLINO BIFAMILIARE, di Fabrizia Ramondino. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi e Nika Campisi. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Francesco De Melis. Con Sabrina Scuccimarra, Franca Penone, Arturo Cirillo, Rosario Giglio, Roberto Capasso, Francesco Roccacaccia. Prod. Teatro Nazionale di NAPOLI.

IN TOURNÉE

La convivenza forzata tra due coppie che dividono un villino bifamiliare in Alto Adige, diventa l'incontro tra due mondi distinti quanto distanti. La prima formata da un ex alto dirigente del Partito Socialista tedesco e sua moglie, dirigente ma con una carica inferiore. L'altra composta da un ex dirigente politico italiano di fede cattolica e sua moglie. Già nel gioco dei nomi, Hogger e Giuliotti, si coglie l'allusione poco velata ai due statisti, Honecker e Andreotti. Hogger, o Hoggie come lo vezzeggia la moglie, maniaco depressivo che si perde dietro i deliri di una mente che lo impegna in battaglie con i soldatini su un plastico, e confonde la Battaglia dei Ghiacci del 1242 con quella di Stalingrado del 1942. Giuliotti paralitico e muto. Gretel e Lucrezia, le mogli, deluse e corrose dalla vita. Ognuna a suo modo si prende cura del suo uomo. Gretel razionale e pragmatica, Lucrezia bigotta ma follemente attratta da Hogger. Un esilio per le famiglie, forse più precisamente una reclusione, per la presenza di due guardie a piantonare le abitazioni. Le case rispecchiano l'animo delle donne. Minimale e ultramoderna, quella dei coniugi Hogger, tirolese con nastrini e suppellettili leziosi quella dei Giuliotti.

Villino bifamiliare testo inedito di Fabrizia Ramondino con l'imminente pubblicazione per la collana di Teatro Le foglie di Gray, diretta da Roberto Andò, della casa editrice Marotta&Cafiero, viene messo in scena dal Teatro Nazionale di Napoli per la regia di Arturo Cirillo. Si avvale di una scrittura densa quella della Ramondino, ricca di citazioni, minuziosa nel descrivere un mondo di cui si è persa memoria, seppur così poco distante, articolata nel descrivere stati d'animo, risvolti psicologici, riferimenti storici, e con una matrice molto politica.

La regia di Cirillo indugia intelligentemente sul grottesco, ritagliando siparietti esilaranti accorciando l'inevitabile distanza di un testo che parla di un passato così recente. Impeccabili e argutamente ironiche Sabrina Scuccimarra e Franca Penone che tengono tenacemente la scena facendo da contrappunto dialogico alla mimica di Cirillo e ai silenzi di Giglio in un testo ambizioso che ha saputo condensare mezzo secolo di storia.

Giusi Zippo

Sabrina Scuccimarra e Arturo Cirillo in *Villino bifamiliare* (foto: Marco Ghidelli).

nella dimensione farsesca delle due comiche, s'incrina nella Mirandolina di Sansone, fin troppo "rustica" nei modi, sbrigativa nell'arte della seduzione. Alla ricerca di una facilità che presto sfocia nella banalità: così lontana da Goldoni, e fors'anche dal pubblico. Giuseppe Montemagno

Horovitz, ritorno a casa con resa dei conti

IL BACIO DELLA VEDOVA, di Israel Horovitz. Traduzione di Mariella Minozzi. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Diletta Acquaviva, Alessandro Lussiana, Michele Schiano Di Cola. Prod. Teatri di BARI-Teatro Kismet.

Scritto una ventina di anni fa, *Il bacio della vedova* è un serrato atto unico di Israel Horovitz, concepito come un thriller, un passo a tre dal ritmo sempre più incalzante che vede impegnati personaggi prigionieri del proprio passato che trovano l'occasione per una definitiva resa dei conti. Come quasi sempre avviene nel teatro anglosassone, il tema principale della vicenda viene passato al vaglio del contesto sociale che lo produce o ne favorisce lo sviluppo. E anche questa volta Horovitz si mostra fedele ai contenuti "forti" che contraddistinguono le sue opere - razzismo, odio, violenza - guardando qui alle contraddizioni di una società maschilista che giudica il corpo della donna come qualcosa da asservire. Margy, rimasta vedova, torna dalla città al paese che un tempo lasciò e incontra vecchie amicizie tra cui George, suo spasimante ai tempi dell'adolescenza. Decidono di vedersi a cena per una rimpatriata, serata a cui si aggiungerà un altro compagno di studi, Archie, grande amico di George e suo collega di lavoro. Dalla leggerezza dei momenti iniziali, man mano che i ricordi si fanno strada, grazie anche a qualche bicchiere di troppo, si passa a rivangare vecchie memorie sepolte, ricordi tremendi che porteranno a un epilogo inaspettato. La regia della Ludovico, pur rispettosa del testo, tende però a svelarne le ragioni profonde, a insistere su una lettura che, tramite i personaggi, si fa inquietante testimonianza del buio profondo che alberga in ogni anima, in ognuno di noi. Margy, George ed Archie sono



L'eccezione e la regola (foto: Tommaso Le Pera)

carnefici e vittime nello stesso tempo, figli bastardi del loro mondo e dei loro ruoli. Il maschile e il femminile si fronteggiano in un gioco al massacro in cui la regista affida agli uomini - i bravi Michele Schiano di Cola e Alessandro Lussiana - una recitazione naturalista che si scontra con l'impostazione straniata, quasi distante ed enigmatica dell'altrettanto efficace Diletta Acquaviva. Due mondi contrapposti dolorosamente estranei l'uno all'altro in cerca di vendetta ed espiazione. Nicola Viesti

Riscoprire Brecht, l'eccezione di Pagliaro

L'ECCEZIONE E LA REGOLA, di Bertolt Brecht. Traduzione di Laura Pandolfi. Regia di Walter Pagliaro. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Annalisa Di Piero. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Micaela Esdra, Silvia Siravo, Carla Ferraro, Giada Lorusso, Martina Carpi, Valeria Cimaglia. Prod. Diaghilev - Associazione Gianni Santuccio, CONVERSANO (Ba).

Durante gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso *L'eccezione e la regola* di Bertolt Brecht era il testo irrinunciabile da studiare e rappresentare in ogni laboratorio teatrale degno di questo nome. Un teatro erroneamente legato solo alle ideologie tanto che, con la sopravvenuta crisi delle stesse, ci si ricorda di esso solo attraverso un piccolo gruppo di testi ormai classici come *L'opera da tre soldi*, *Madre Courage* o *L'anima buona del Sezuan*. Benissimo

quindi ha fatto Walter Pagliaro a riproporci l'austero atto unico de *L'eccezione e la regola* facendoci riscoprire un capolavoro. Ormai lontani da battaglie ideologiche, ci si ritrova di fronte a un autore la cui importanza è dovuta al connubio inscindibile tra molteplicità di contenuti e grandezza poetica. Pagliaro, con una semplicità che richiama le regole del teatro didattico, mette in evidenza nella sua regia proprio questo: la necessità della poesia per veicolare al meglio i messaggi forti di critica al potere e smascheramento della violenza presente nella società. *L'eccezione e la regola* mescola spietatezza a ironia, dispiega una logica aberrante e stringente in maniera secca e sorprendente, utilizzando uno stile compositivo che tanto può insegnare alla nuova drammaturgia. Il regista lavora anche sulle fonti, rintracciate in una favola cinese, e segue una nota dello stesso Brecht che auspicava una messa in scena tutta al femminile, sull'esempio del teatro kabuki giapponese, per un dramma agito solo da personaggi maschili. Coperto dunque il volto da maschere efficacissime, il gruppo di brave attrici, capeggiate da una formidabile Micaela Esdra, concorre così a rendere possibile lo straniamento - marchio di fabbrica dall'autore tedesco - con la necessaria sospensione del tempo, dello spazio e dell'azione. *Nicola Viesti*

Di padre in figlio, una tragedia moderna

F-AIDA, testo e regia di Salvatore Arena e Massimo Barilla. Scene di Aldo Zucco. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Luigi Polimeni. Con Salvatore Arena. Prod. Mana Chuma Teatro, REGGIO CALABRIA.

Una storia attuale e insieme d'altri tempi questa che i Mana Chuma portano in scena, che ha segnato un territorio, imbevendone la terra di sangue. Massimo Barilla, scrittura e regia, e Salvatore Arena, con il suo impeto sul palco, sono le punte dell'iceberg di una compagnia più ampia che produce, crea e che tra pochi mesi aprirà un suo spazio polifunzionale proprio a Reggio Calabria. In questa tragedia greca dei nostri giorni, *F-Aida*, due famiglie iniziano

Siracusa: profezie, tradimenti e sacrifici per Carsen, Livermore e Gassmann



Edipo re
(foto: Tommaso Le Pera).

AGAMENNONE, di Eschilo. Regia di Davide Livermore. Scene di Davide Livermore e Lorenzo Russo Rainaldi. Costumi di Gianluca Falaschi. Video di D-Wok. Luci di Antonio Castro. Musiche di Mario Conte. Con Sax Nicosia, Laura Marinoni, Linda Gennari, Gaia Aprea, Olivia Manescalchi, Stefano Santospago, Maria Grazia Solano.

EDIPO RE, di Sofocle. Regia di Robert Carsen. Scene di Radu Boruzescu. Costumi di Luis F. Carvalho. Musiche di Cosmin Nicolae. Con Giuseppe Sartori, Maddalena Crippa, Graziano Piazza, Paolo Mazzarelli, Rosario Tedesco, Elena Polic Greco, Massimo Cimaglia, Antonello Cossia, Dario Battaglia.

IFIGENIA IN TAURIDE, di Euripide. Regia di Jacopo Gassmann. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Gup Alcaro. Con Anna Della Rosa, Ivan Alovio, Massimo Nicolini, Stefano Santospago, Rosario Tedesco, Alessio Esposito.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, SIRACUSA.

Il mito ci (ri)guarda. È quanto accade in *Agamennone*, che colpisce per la gigantesca parete a specchio - lunga ben 20 metri - in cui Livermore e Russo Rainaldi riflettono il pubblico. Lo spettacolo s'impone non già per la consueta predilezione per una crossmedialità in cui il racconto incespica faticosamente; quanto per il soffio epico di una saga che diventa sintesi del mondo: dallo spettro horror di Ifigenia bambina accompagnata dall'*Offerta musicale* di Bach alla travolgente, regale Clitennestra di Marinoni, scarlatta anticipazione dell'eroticismo di Lady Macbeth; dal discorso del re di un Agamennone (Nicosia) vittorioso ma ignaro di essere vinto, alla lucida, commossa follia della Cassandra di Gennari. Su tutto campeggia un occhio che è pupilla raggrumata di sangue, storia di miti (la maschera di Agamennone) e di presagi di morte (Laocoonte), volo di farfalla e monito di guerra: Glory Box, come quello del *trip hop* dei Portishead con cui la Sentinella di Solano suggella la tragedia, squadernando rabbia e malinco-

nia, decadenza e desiderio d'amore.

Per *Edipo re* lo sguardo s'infrange sulla monumentale scalinata che sublima, in purezza, la visione in bianco e nero di Carsen. È spettacolo tra i più poetici dell'ultimo ventennio perché confida nell'intensità del coro, ottanta elementi guidati dalla potente Corifea di Polic Greco, che le rigorose coreografie di Marco Berriel vogliono ora cittadini portatori dei cadaveri della peste, ora sostenitori e sodali delle indagini del re, infine ali di una linea che si muove all'unisono e improvvisamente squarcia la scena, quando emerge la verità. Rimane solo la forza della parola, nella limpida traduzione di Francesco Morosi: potente, lacerante nel Tiresia di fortissimo impatto di Piazza; burocratica ma partecipe, nel Creonte di Mazzarelli; ironica e poi materna, protettiva, sensitiva nella Giocasta di Crippa. Sartori giganteggia come Edipo, dapprima nel recuperare la dimensione squisitamente thriller del testo; quindi in un finale soggiogante, quando precipita dall'alto della scala, completamente nudo, piagato dalle ferite che si è inferto. Coperto dalla veste candida di Giocasta, verrà esiliato dal palcoscenico, provvisto solo del bastone da raddomante di Tiresia, per diventare uno di noi, quando attraversa la cavea al fosco rintocco dei suoi passi incerti.

Vorrebbe essere onirico, ma risulta sfocato lo sguardo di Jacopo Gassmann su *Ifigenia in Tauride*: segna il ritorno del *peplum*, che valorizza la figura di Anna Della Rosa, Ifigenia algida e sentenziosa, sullo sfondo di un tempio stilizzato, tre pareti su cui scorrono immagini da enciclopedia digitale, da Tiepolo a Serov, fino alle ultime battute del testo, ingigantite a scopo didascalico. Tra spade sguainate e mantelli agitati dal vento, procede senza emozioni il racconto di un teatro museificato, cristallizzato nelle innumerevoli teche di vetro che raccolgono simboli sfuggiti alle maglie del ricordo, dalla cerva sacrificata alla nave della fuga. Nel finale, Ifigenia, Oreste (un vigoroso Alovio) e Pilade (Nicolini) sonnecchiano in una platea rimasta vuota mentre guardano con distacco la storia delle loro vite: le stanche note di *Rock Bottom Riser* fungono da titoli di coda. *Giuseppe Montemagno*

a farsi una guerra per un futile motivo che lascerà sul campo di battaglia del paese morti dell'una e dell'altra fazione. Le colpe dei padri ricadono sulle spalle dei figli costretti a perpetuare una battaglia in nome dell'onore, dell'orgoglio, della dignità, della vendetta. I grugniti dei maiali che si mixano con *Casta Diva* della Callas. Una prova d'attore di Arena che si immerge nella struttura imponente creata dall'artista Aldo Zucco, una scena con tre segni forti: la casa-fondale, il cadavere del padre che ha originato la catastrofe familiare e una statua della Vergine. *F-Aida* è un testo di guerra ma anche d'amore, una sorta di *Romeo e Giulietta* dove i due rampolli ed ex amici, Alfredo e Rocco, alla fine si ritroveranno in un faccia a faccia e dove, per interrompere l'ecatombe, l'intelligenza e la sensibilità del secondo, dopo tanta inutile sofferenza e rancore, sarà di non cedere

alla violenza cieca della vendetta ma di rinnegare quella stessa brutalità, accettando la sua parte femminile e allontanandosi dal machismo rozzo e arrogante che ha distrutto due famiglie. *Tommaso Chimenti*

Attori e pupi per celebrare Verga

DAL TUO AL MIO, di Giovanni Verga. Adattamento di Nino Bellia e Alessandro Napoli. Regia di Elio Gimbo. Scene e costumi di Bernardo Perrone. Luci di Gaetano La Mela. Con Graziana Lo Brutto, Savi Manna, Loredana Marino, Plinio Milazzo e i Marionettisti Fratelli Napoli. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.

Eppur si muove. Al giro di boa del centenario, l'opera catanese fondata

da don Gaetano Napoli, oggi saldamente nelle mani del nipote Fiorenzo, rinnova con intelligenza e sensibilità il repertorio, pur rimanendo ancorato alla tradizione siciliana. Demiurgo di questo traghettamento è la mano accorta di Gimbo, che opportunamente fonde solide presenze attoriali con l'irresistibile fascino dei pupi. Spunto della spettacolo, in occasione del centenario verghiano, è la rievocazione della storica serata del 9 luglio 1920, in cui Nino Martoglio presentò al Valle di Roma *Dal tuo al mio*, per celebrare gli ottant'anni dell'autore dei *Malavoglia*, perorandone l'elezione a senatore del Regno (ed è geniale la presenza di Orlando, che non è il paladino bensì il Presidente del Consiglio dei Ministri). Da qui la "prova generale" di uno spettacolo, affidato al regista stesso (Manna), che però tutto vuol essere tranne che una stanca reviviscenza della pa-

gina verghiana, bensì ironica, a tratti anche divertente presa di distanza dall'originale. I riferimenti si moltiplicano, le allusioni opportunamente allontanano per poi far deflagrare la vis polemica di un testo incentrato sul passaggio di proprietà di una solfatara dal barone Navarra allo speculatore Rametta, sullo sfondo dei fasci siciliani. Si va dalla fiaba - le due figlie del nobile decaduto come le sorellastre di Cenerentola - alla mela rossa del desiderio, dalla *Ballata di Mackie Messer*, applicata al faccendiere, alla mediterraneità materica di scene alla van Gogh, tutto un *melting pot* eteroclitico che tuttavia nulla sottrae alla forza del racconto dei *parraturi*. Lo scontro finale contro i minatori in rivolta ritrova infatti l'impatto epico degli antichi pupi, aggiornato a una modernità che apre la strada alle grandi lotte del Novecento. *Giuseppe Montemagno*

Teatro Contatto 40

Chi ha paura del Futuro?

CSS è sui social
f t i

CSS Teatro stabile di innovazione FVG
T x 2 Teatri Palamostre e S. Giorgio

cssudine.it

OPERAESTATE

FESTIVAL VENETO 42



illustrazione di Elena Xausa

Operaestate Festival 2022 si concentra sul tema delle RELAZIONI: umane, con il patrimonio culturale, con l'ambiente, con il benessere originato dai processi culturali. Ne deriva un programma originale che declina il tema in danza, teatro, musica, coinvolgendo grandi artisti e giovani talenti, per un'estate spettacolare tra i luoghi d'arte e i paesaggi di Bassano e della pedemontana veneta. E per gli anniversari 2022, focus speciali su Canova, Zanzotto, Pasolini, Meneghelo.

Tutto il programma su www.operaestate.it



Tanzmainz/Sharon Eyal

Toni Servillo

Liquid Loft/Chris Haring

Mario Brunello

Compagnia Pippo Delbono

Roberto Latini

Dalla scena internazionale il trionfo del contemporaneo

A parte due pièce di Pirandello firmate da Braunschweig e Demarcy-Mota, sono le nuove drammaturgie a farla da padrone negli spettacoli di Vienne, Koohestani, Ostermeier, Liddell, Rodrigues e Rambert.



L'ETANG, ideazione, regia, scene e drammaturgia di Gisèle Vienne. Luci di Yves Godin. Musiche di Stephen F. O'Malley & François J. Bonnet. Con Adèle Haenel e Henrietta Wallberg. Prod. Dacm/Company Gisèle Vienne, Strasburgo, e altri 19 partner internazionali. FOG 2022, TRIENNALE MILANO TEATRO.

Gisèle Vienne è una delle registe-coreografe *cult* della scena europea; *I Apologize*, *Jerk* e *Crowd* tra i suoi spettacoli più noti. Inconfondibili, per forma e contenuti, dove il perturbante fa da basso continuo. Come anche nel suo ultimo lavoro, *L'etang*, presentato a Triennale Milano Teatro nell'ambito del Festival Fog. Tratto dall'omonimo dramma giovanile di Robert Walser (1878-1956), tra i maggiori scrittori svizzeri di lingua tedesca del Novecento, è la storia di un ragazzino, Fritz, che, non sentendosi amato dalla madre, inscena il suicidio nel tentativo disperato di riceverne l'attenzione. A proposito di perturbante, un invito a nozze per l'artista franco-austriaca che lo affronta in un gioco complesso di dissociazione, come fosse una par-

titura vocale a più voci per attrici e pupazzi. Questi ultimi sono sette, in sembianze di adolescenti a dimensione umana, inquietanti come cadaveri, lentamente portati in quinta a inizio spettacolo. Fantasmatico teatrino di morte. Sulla scena di un bianco allucinato, con grande letto sfatto al centro, entrano le due attrici, Adèle Haenel e Henrietta Wallberg, a cui toccano tutti i personaggi: i giovani (Fritz, l'amico Paul, la sorella Klara) alla prima, gli adulti (i genitori) alla seconda. Magnifiche nel dare corpo e voce ai segni identitari del teatro della Vienne: i movimenti a un esasperante *ralenti*, che fanno da contraltare alla musica elettronica a tutto volume e al tumulto emotivo dei dialoghi, dei sospiri, dei pensieri interiori in parte recitati a microfono, in parte registrati, spesso con distorsione delle voci, a cui si aggiungono luci acide, pupazzi antropomorfi, atmosfere alla David Lynch. Un dramma sulla famiglia come istituzione malsana e vessatoria che diventa, nelle mani diaboliche della Vienne, una performance disturbante e ipnotica, allo stesso tempo morbosamente attraente e respingente. Obiettivo centrato. *Claudia Cannella*

IN TRANSIT, adattamento e testo di Amir Reza Koohestani, Massoumeh Lahidji, Keyvan Sarreshteh. Regia di Amir Reza Koohestani. Scene e luci di Eric Soyer. Costumi di Marie Artamonoff. Musiche di Benjamin Vicq. Con Danae Dario, Agathe Lecomte, Khazar Masoumi, Mahin Sadri. Prod. Comédie de Genève e altri 6 partner internazionali. FOG 2022, TRIENNALE MILANO.

Un evento biografico - l'arresto all'aeroporto di Monaco per un visto scaduto - sembra riecheggiare la vicenda narrata da Anne Seghers nel suo romanzo *Transito*, su cui il regista iraniano stava lavorando. Nasce così uno spettacolo sospeso fra passato e presente, realtà e finzione, vita e morte. Dimensioni apparentemente antitetico che sul palcoscenico convivono armoniosamente, scivolando ognora l'una nell'altra, grazie anche al ricorso a pannelli trasparenti mobili e a telecamere in scena che proiettano sul fondo, o sui pannelli stessi, i primi piani delle quattro misurate interpreti. C'è la regista bloccata a Monaco - controfigura al femminile dello stesso Amir Reza - e la poliziotta involontariamente

ottusa nella sua preoccupazione di applicare alla lettera i regolamenti. C'è l'avvocata che difende i diritti dei migranti e c'è una ragazza che, pur di non ritornare in patria, si auto-induce il coma diabetico. E, infine, la donna che vorrebbe tenere per sé il visto richiesto dall'amico che si è suicidato... Mescolando i piani temporali, le lingue (francese, farsi...) e i personaggi, le due attrici interpretano diversi ruoli. Amir Reza conduce ovviamente una riflessione sulle frontiere reali e sovente invalicabili che separano gli Stati, condannando chi fugge per paura o per fame; ma, allo stesso tempo, amplia e astrae la propria meditazione, riconoscendo la condizione di "transito", di non appartenenza ad alcuna realtà ovvero identità definite, quale quella propria all'essere umano. Il regista iraniano, mai retorico né ridondante, crea così uno spettacolo concentrato e struggente, onirico e impalpabile eppure potente nella sua acuta ed empatica comprensione dell'animo umano. *Laura Bevione*

QUI A TUÉ MON PÈRE (Chi ha ucciso mio padre), di e con Édouard Louis. Regia di Thomas Ostermeier. Scene di Nina Wetzel. Costumi di Caroline Tavernier. Luci di Erich Schneider. Musiche di Sylvain Jacques. Prod. Schaubühne, Berlino e Théâtre de la Ville, Parigi. LA MILANESIANA, TEATRO FRANCO PARENTI, MILANO.

Quasi un pamphlet. Autobiografico. Contro le derive neoliberiste, la società classista, le decisioni della politica che hanno ripercussioni irreparabili sulla vita e sulla salute dei cittadini. Eppure in tutto questo non perde mai di profondità letteraria *Qui a tué mon père (Chi ha ucciso mio padre)* breve romanzo di qualche anno fa di Édouard Louis, *enfant prodige* di una letteratura francese a stretto contatto con la sociologia (Pierre Bourdieu, Didier Eribon). Una visione critica non frainten-

abile, la sua. Che tuttavia ha molto a che fare con le emozioni. Qui alimentandosi dei ricordi d'infanzia e del difficile dialogo con il padre. Per comporre uno struggente viaggio nella memoria, intimo per le atmosfere, universale nel respiro. Dove lentamente si fa strada un perentorio *j'accuse*. Contro quelle scelte apparentemente innocue, che continuano invece ad alimentare una lunga catena di violenze e di disperazione. Libro bellissimo, si presta al teatro. E qui lo si era già visto nella versione di Deflorian/Tagliarini, interpretata da un ottimo Francesco Alberici. Ma Ostermeier decide di portare in scena lo stesso autore francese, sorprendentemente intenso e a suo agio con la macchina teatrale e i suoi inciampi. E questo nonostante la materia trattata sia totalmente autobiografica. Gonfia di cicatrici. Affrontata con tagli drammaturgici che sacrificano alcune pagine bellissime (la gita al mare), in favore di un lento *climax* su uno degli episodi fondanti la scoperta identitaria di Édouard Louis. Prima del celebre finale dove si condividono nomi e cognomi di quei politici francesi che con le loro scelte hanno portato all'isolamento e alla malattia il padre. Ora osservato con un pizzico in più di compassione. Ostermeier si limita a costruire un accogliente acquario per il protagonista: una scrivania, il computer, un divano. Al centro, un microfono dove cantare e ballare: popstar da cameretta. Mentre alle spalle scorrono immagini di queste province più o meno disperate, sicuramente poco capite. Si sente la mano del regista tedesco. Ma forse è la mano sinistra. Il lavoro però è solido e fascinoso come ci si immagina, sostenuto da un Louis che affronta la prova con grande carisma. Cercando di dare una misura alle emozioni. *Diego Vincenti*

COMME TU ME VEUX, di Luigi Pirandello. Traduzione, regia e scene di Stéphane Braunschweig. Costumi di Thibault Vancraenenbroeck. Luci di Marion Hewlett. Musiche di Xavier Jacquot. Con Sharif Andoura, Jean-Baptiste Anoumon, Cécile Coustillac, Claude Duparfait, Alain Libolt, Annie Mercier, Thierry Paret, Pierric Plathier, Lamya Regragui Muzio, Chloé Réjon. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, Parigi. **TEATRO CARIGNANO, TORINO.**

Un Pirandello immerso nell'oscurità del primo dopoguerra è quello proposto da Stéphane Braunschweig che fa dell'Ignota, la protagonista di *Come tu mi vuoi*, un'incarnazione di quel disperato desiderio di seppellire il doloroso passato bellico che aleggiava nell'Europa degli anni Venti. L'allestimento, fedele all'originale, pone in evidenza proprio il particolare contesto storico-geografico in cui si svolge la vicenda dell'Ignota, cantante-ballerina di cabaret a Berlino, dove viene riconosciuta quale Lucia, la moglie scomparsa di un italiano. La capitale tedesca appare ammantata da una disperata euforia, da un *horror vacui* che cela l'umiliazione subita al termine del conflitto mondiale; d'altro canto, però, neppure la Venezia in cui l'Ignota infine accetta temporaneamente di interpretare il ruolo di Lucia riesce a occultare l'opprimente atmosfera del neonato regime fascista. L'Europa - dichiara Braunschweig, rendendo esplicito quanto Pirandello si limitava necessariamente a suggerire - è oramai caduta in un baratro da cui faticherà a uscire, anzi, nuove macerie ne contraddistinguono il futuro. Ecco, dunque, le immagini in bianco e nero che mostrano le tragiche conseguenze della guerra e che, nell'atto finale, sostituiscono i precedenti, anonimi fondali di tendaggi verde scuro e poi bianchi. Immagini che, insieme alla grata semitrasparente sollevata in verticale alla fine del primo atto, e contro la quale l'Ignota schiaccia il proprio viso, quasi a suggerire la fluidità del proprio volto e, dunque, della propria identità, costituiscono l'originale cifra registica di una messinscena coerente e solida, che può contare su un ammirevole cast, a partire dall'Ignota di Chloé Réjon, fascinosa senza essere superficialmente ammalatrice, razionalmente empatica con il proprio tormentato personaggio. Una donna che sceglie una volontaria amnesia, mentre il resto d'Europa la stava volontariamente mettendo in atto. *Laura Bevione*

LIEBESTOD-El olor a sangre no se me quita de los ojos - Juan Belmonte, testo, regia, scene, costumi di Angélica Liddell. Luci di Mark Van Denesse. Musiche di Antonio Navarro. Con Angélica Liddell, Gumersindo Puche, Palestina de los Reyes, Patrice

Le Rouzic, Borja Lopez, Ezekiel Chibo. Prod. NTGent - Atra Bilis Teatro, Barcellona e altri 3 partner internazionali. ARENA DEL SOLE, BOLOGNA.

Basterebbe l'audacia di rivendicare l'arena come ultimo luogo dove l'Occidente può ritrovare il senso del tragico. Basterebbe, con la stessa sfrontatezza di Hemingway, ma con molti più rischi. Perché lei è femmina - e che femmina -, quando il discorso pubblico si è fatto così corretto da diventare censorio. E dunque, dove collochiamo Angélica Liddell, musa posseduta e visionaria, che se ne frega di tutto se non di se stessa, così espansa da contenere moltitudini dentro e fuori di sé? Dove collochiamo il suo teatro, tutto estasi e strazio, stupri e orgasmi, cazzi e crocifissi, corpo erotico e corpo mistico, nell'era del piagnisteo inclusivo, vegano e ambientalista, che allontana la morte violenta inneggiando ai diritti ma senza essere più capace di invocare Dio? C'è già molto dello spettacolo nel suo lungo titolo tripartito: il morir d'amore, Tristano e Isotta, il torero Belmonte e il sangue, soprattutto il sangue, che regge la violenza di una sinestesia definitiva e cola sulle sue gambe bianche per le ferite che si infligge con una lama. Ma dal momento che Liddell non è Abramovic, la performance è solo uno degli elementi di una composizione teatrale che, quanto più nitida nelle linee dello spazio, nell'eleganza dei colori, nella pulizia della visione e dei piani prospettici, tanto più accoglie l'incandescenza di un immaginario che si assume i rischi delle altezze a cui vola. Sfilano gatti al guinzaglio, giovani maschi con neonati in braccio, la scultura di un grande toro da celebrare con l'incenso, ci sono

del pane e del vino, Cioran e Rimbaud, un fazzoletto candido con cui penetrarsi - cosce aperte in faccia al pubblico - per restituirlo immacolato. E poi il testo, che è poesia, preghiera, bestemmia, confessione, invettiva (quella contro il teatro e il suo pubblico è da antologia), canto d'amore e di morte. Sacra e sacrilega, molto più ironica di quanto siano disposti a riconoscerle sia i devoti sia i detrattori, Liddell sta in scena come il matoro sta nell'arena. Si torea come si è. Si torea come si ama. *Sara Chiappori*

CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS, testo e regia di Tiago Rodrigues. Scene di F. Ribeiro. Costumi di José António Tenente. Luci di Nuno Meira. Musiche di Pedro Costa. Con António Fonseca, Beatriz Maia, Carolina Passos Sousa, Isabel Abreu, Marco Mendonça, Pedro Gil, Romeu Costa, Rui M. Silva. Prod. Teatro Nacional D. Maria II, Lisbona e altri 13 partner internazionali. **TEATRO STORCHI, MODENA.**

Un normale pranzo di famiglia, fra ricette tradizionali e smanie vegane, piccoli battibecchi e inossidabile affetto: un rito annuale che, nondimeno, prevede una "cerimonia" tutt'altro che convenzionale. Da settant'anni la famiglia delle "Catarina" si riunisce in un paesino nelle campagne del sud del Portogallo per eliminare un fascista, il cui cadavere verrà poi seppellito così da fertilizzare la crescita di un nuovo albero. Sette Catarina - quattro uomini e tre donne, di età e indoli differenti ma accomunate da una lunga gonna e da una medesima missione - si ritrovano come ogni anno per assistere al "battesimo" della più giovane di loro, artefice del rapimento di un politico di estrema destra, muto e impaurito fino alla provocatoria "tirata" finale. Agendo



di fronte a una casa di legno grezzo, attorno al tavolo imbandito ovvero in proscenio, i sette rievocano l'origine del loro rito, intonano canzoni patriottiche e discutono fra loro, con intensità maggiore allorché l'ultima Catarina esita e non riesce a eliminare il "suo" fascista. Ha ancora senso quel rito? Esiste davvero un delitto "giusto"? O la logica di eliminare il nemico per salvaguardare la democrazia si basa in fondo su una consapevole mistificazione di quei valori che si vorrebbero salvaguardare? Tante sono le questioni etiche sollevate nello spettacolo che Tiago Rodrigues ha creato insieme ai suoi splendidi attori - misurati e convincenti, anti-retorici e capaci di mirabile auto-ironia - scegliendo una tonalità che combina lucida e necessaria serietà a non scontata ironia ma pure a un'esplicita volontà di interrogare fattivamente il pubblico. Ecco dunque l'exasperante finale, in cui il regista fa concretamente testare agli spettatori quale possa essere la conseguenza di una mancata opposizione all'estrema destra. Rodrigues mostra così, con intelligenza e tutt'altro che gratuita provocazione, la possibilità di un teatro politico costruttivamente inquisitorio e non rassicurante, di cui si sente quanto mai bisogno. *Laura Bevione*

ANTONIO E CLEOPATRA, testo e regia di Tiago Rodrigues. Scene di Angela Rocha. Costumi di Angela Rocha e Magda Bizarro. Luci di Nuno Meira. Con Sofia Dias e Vitor Roriz. Prod. Teatro Nacional D. Maria II, Lisbona e altri 3 partner internazionali. TEATRO STORCHI, MODENA e FONDERIE LIMONE, MONCALIERI (To).



Maestro riconosciuto del teatro internazionale, con questo suo sorprendente *Antonio e Cleopatra*, spettacolo dinamicamente "sperimentale", il regista Tiago Rodrigues prova a coniugare drammaturgia e visione in una forma binaria tendendo al massimo la dismisura del possibile scenico, attraverso una rappresentazione anomala che prende a pretesto il testo teatrale più complesso di Shakespeare ma anche quello più ricco di situazioni, di luoghi, di vuoti drammatici, di scomposta cronologia degli eventi, per restituircelo in una forma soprattutto "mentale", dove i personaggi non sono altro che la memoria di se stessi e i due straordinari attori sulla scena testimoni e narratori di una storia irrimediabilmente perduta. Vicenda che affiora soltanto in relitti di frasi, memoria che va a coincidere col presente di uno spazio "onirico" in cui ogni incontro è possibile e gli attori sono allo stesso tempo ombre che camminano, parlano, comunicano fra di loro e persone in carne e ossa che con quelle parole si confrontano, o si sono confrontate, e pronunciano, in uno scambio reciproco anche di ruoli ("tu sei me") che partendo dalla terza persona arriva nel finale alla prima, come un vicendevole autosvelarsi o rivelarsi. Sembra che Sofia Dias e Vitor Roriz stiano giocando a un gioco dove i nodi del dramma shakespeariano - passione, incertezze, gelosia - possano trovare la loro ultima destinazione in quei corpi che stanno provando forse a viverli un'ennesima volta, o, al contrario, per disperderli, dimenticarli definitivamente. Lievi cambi di luce, una scena che somiglia a un'installazione, cambi di punti di vista come in un film di Godard, estratti musicali dalla colonna sonora del film *Cleopatra* (1963), la perfezione dei gesti, dei movimenti e delle azioni dei due interpreti, compongono uno spettacolo-enigma che confina col teatro-danza. *Giuseppe Liotta*

8 ENSEMBLE, testo e regia di Pascal Rambert. Luci di Thierry Morin. Con Souad Arsane, Sekhou Drame, Felipe Fonseca Nobre, Yuming Hey, Liora Jaccottet, Jisca Kalvanda, Mouradi M'Chinda, Marie Rochand. Prod. Adami, Festival d'Automne, Parigi. POLIS TEATRO FESTIVAL, TEATRO RASI, RAVENNA.

Otto ragazzi, otto mondi, otto monologhi con una cesura: la danza di quel

gruppo di giovani che balla e che noi spettatori sbirciamo come voyeur affamati di vita. *8 ensemble* di Pascal Rambert è il racconto a otto voci e in otto corpi della potenzialità dei giovani, della loro voglia di essere, indipendentemente dal Paese di provenienza, energia in potenza che cerca la sua strada in una Parigi quasi metafisica. Tutti e otto sono impegnati in un casting. I loro volti, i loro corpi sono scrittura, ma anche l'affermazione che viene ripresa in ogni monologo: «Chiunque a un certo punto è uscito dal proprio corpo», dice in apertura Yuming. Quell'uscire dal corpo è anche un uscire allo scoperto - dopo il distanziamento pandemico? -, un svelarsi, un andare in cerca di chi si è o si vorrebbe essere. Uscire dal proprio corpo è anche dirsi nell'immobilità di un casting, nel costruire un racconto di sé e poi ritrovarsi, andare a zonzo senza una meta. In ogni monologo c'è il riferimento a un camminare in gruppo e solitari, a un abitare la città con i suoi punti di riferimento in cui ci si ritrova anche senza essersi messi d'accordo. Per contrasto, quei corpi di ragazzi sono in piedi, fermi, illuminati da una luce fredda e dicono di voler andare, di essere pronti a tornare nel mondo, a cambiarlo forse, ma anche semplicemente a non rinunciare a ciò che sono e che potrebbero essere. Sono belli, freschi, veri, hanno l'energia dell'autenticità, si offrono a noi spettatori nella loro indeterminata volontà di mettersi alla prova. La scrittura di Rambert ci regala questa possibilità di scegliere, di non essere ingabbiati in una lingua morta e funzionale ma poter ancora frequentare la parola che evoca e costruisce perché è poesia. Commosi e calorosi applausi a un lavoro che regala l'autenticità della gioventù in una partitura drammaturgica precisa, chirurgica, secca, nello stile dell'autore francese. *Nicola Arrigoni*

SIX PERSONNAGES EN QUETE D'AUTEUR, di Luigi Pirandello. Regia di Emmanuel Demarcy-Mota. Scene e luci di Yves Collet. Costumi di Corinne Baudelot. Musiche di Jefferson Lembeye. Con Hugues Quester, Valérie Dashwood, Alain Libolt, Sarah Karbashnikoff, Stéphane Krahenbuhl, Sandra Faure, Charles-Roger Bour, Céline Carrère, Philippe Demarle, Gerard Maillet,

Pascal Vuillemot, Jauris Casanova, Julia Demarcy, Chloé Chazé. Prod. Théâtre de la Ville, Parigi e altri 3 partner internazionali. TEATRO DELLA PERGOLA, FIRENZE.

Suscitava curiosità e interesse l'allestimento del Théâtre de la Ville. Non portano però nulla di particolarmente innovativo né originale la lettura registica e lo spettacolo allestito da Demarcy-Mota, L'impressione è che l'attenzione della regia cada principalmente sull'azione, sui nodi e le tensioni dell'intreccio, mentre, rispetto a quanto accade di solito nei *Sei personaggi* italiani, l'accento va molto meno sulle parti filosofico-esistenziali e dialettiche delle battute rivelatrici del Padre a cui è affidato il nucleo del pensiero di Pirandello. Alcune di queste battute sono addirittura (parzialmente) tagliate. Questo è in linea con l'impronta data al personaggio del Padre dall'interpretazione di Hugues Quester, attore di solida, vigorosa presenza scenica (dalla recitazione, in verità, un po' "cantata") che punta soprattutto sull'aspetto emozionale della figura del protagonista e del suo dramma, reso in maniera intensissima. Un duello, il suo, aspro più che mai, quasi fisico, con la Figliastro: Valérie Dashwood, interprete certamente dotata, ma dal protagonismo fin troppo traboccante, a momenti esasperato. Incisiva, molto efficace la giovane Sarah Karbasnikoff nel ruolo della Madre, asciutta ma, quando serve, straziante. Molto energico il Figlio di Stéphane Krahenbuhl; ma la presenza di maggior spicco è senz'altro quella di Alain Libolt: la figura dai diversi risvolti, accennati eppure ben percepibili, del suo Capocomico resta nella memoria, per la trattenuta tensione, la spiritualità (in senso lato) di un personaggio curatissimo di cui avvertiamo l'animo, il sentire, perfino le reazioni interiori. È l'Artista, vero, quanto modesto, maturo se non anziano che improvvisamente prova il brivido di veder balenare la prospettiva della creazione teatrale e poetica suprema: sua, ma non necessariamente sua. *Francesco Tei*

In apertura, *Liebestod* (foto: Christophe Raynaud de Lage); nella pagina precedente, *Catarina e la beleza de matar fascistas* (foto: Jaime Machado); in questa pagina, *Six personnages en quete d'auteur* (foto: Agathe Pouponet).

Tra Storia, arte e ricerca, si danza da Lugano a Bari

Dal nuovo Lugano Dance Project all'universo di Leonardo da Vinci di Barucchieri/Orchi, dalle ultime creazioni di Alessandro Sciarroni e Cristiana Morganti, fino alle sperimentazioni *cyborg* di Dunja Jovic.



FABLES, coreografia di Virginie Brunelle. Drammaturgia di Nicolas Berzi. Scene di Marilène Bastien. Costumi di Elen Ewing. Musiche di Laurier Rajotte. Con la Compagnia Virginie Brunelle. **A SPACE FOR ALL OUR TOMORROWS**, coreografia di Annie Hanauer. Drammaturgia di Silja Gruner. Costumi di Valentina Golfieri. Musiche di Deborah Lennie. Con Annie Hanauer, Laila White, Giuseppe Comuniello. **ANOTHER BREATH**, coreografia di Lea Moro. Scene di Lea Moro e Nina Krainer. Costumi di Nina Krainer. Musiche di Andrés Bucci aka Futurelegend. Con Compagnia Lea Moro. Prod. Lac Lugano Arte e Cultura. **LUGANO DANCE PROJECT 2022**.

Un nuovo polo internazionale per la danza è nato, proprio a due passi dai nostri confini. La prima edizione

del Lugano Dance Project che abbiamo seguito ci ha suscitato questa riflessione. Realizzato dal Lac-Lugano Arte e Cultura, il Festival si è svolto nella città svizzera, ma di lingua e cultura italiana, riuscendo a declinare una visione a tuttotondo di quest'arte. Nel medesimo palinsesto, infatti, sono apparsi sia la ricerca performativo-concettuale di Cindy van Acker sia l'ellettizzante festa hip hop di Muhammed Kaltuk, e persino tavoli di approfondimento storico. Appena battezzato, il Lugano Dance Project si è subito contraddistinto grazie alla volontà di affidare ben tre nuove produzioni ad altrettante coreografe. Invitate a confrontarsi con l'esperienza ticinese di Monte Verità - colonia utopica che all'inizio del Novecento accolse persino la scuola estiva del padre della danza moderna europea Rudolf Laban - le tre autrici han-

no così plasmato spettacoli diversi, accomunati dall'esigenza di esplorare il concetto di unisono e le relazioni di comunità. La canadese Virginie Brunelle in *Fables* ha creato uno spettacolo onirico e dal forte impatto visivo per porre l'accento sulla questione femminile, tra dolore e resilienza. Qui il sapiente lavoro ritmico su dodici corpi e sui loro spasimi si lega alle melodie emesse dal pianoforte in scena, catturando la nostra attenzione dall'inizio sino alla fine. Questa fiaba gotica, con venature da thriller nei suoi diversi quadri, espone donne in una selva di cinghie, colte per il rito sociale del matrimonio e persino destinate a subire parti multipli. Ricorrenti e simili a danze infinite alla Matisse, le scene di nudo - pure tipiche della Brunelle, così come di altri coreografi canadesi - qui richiamano inevitabilmente al nudismo

e all'uguaglianza tra i sessi distintivi di Monte Verità.

Già interprete della Candoco Dance Company, l'angloamericana Annie Hanauer nel suo *A Space for All Our Tomorrows* ha diviso la scena insieme ai danzatori Laila White e Giuseppe Comuniello per indagare il concetto di utopia proprio attraverso la disabilità che li accomuna. Qui il canto *live* di Deborah Lennie accompagna le interazioni tra i corpi, volte a disegnare scale di movimento che evocano il magistero di Laban, mentre diversi testi declamati in una babele linguistica pongono l'accento sull'urgenza di rendere concreto un mondo senza barriere.

La svizzera Lea Moro in *Another Breath*, infine, ha focalizzato la sua ricerca sul respiro. La performance per sei interpreti, autrice compresa, calata all'interno di una *blackbox* è stata fruita su quattro lati. L'unisono, ricercato nel respiro e nelle percussioni corporee, dà vita a un affascinante dispositivo acustico che rilassa la fredda tensione cerebrale in divertenti *jingle*, legati alla tematica di partenza. Con il pulsare respiratorio, che accomuna danza moderna e pratiche olistiche, si è concluso questo triplice sguardo al femminile su Monte Verità. Carmelo A. Zapparrata

PLAY, di Alessandro Sciarroni. Regia video di Enrico Re. Costumi di Ettore Lombardi. Luci di Valeria Foti. Musiche di Aurora Bauzà e Pere Jou (Telemann Rec.). Con Luca Gigli, Sara Miccoli, Rodolfo Sorcinelli. Prod. Fondazione Fabbrica Europa - Comune di FIRENZE.

La resistenza è una partita solitaria con i propri limiti. Sei tu e loro, e basta. Chi la dura continua imperterrita a guardare davanti a sé. Né indietro né di lato: davanti. L'orizzonte è l'avversario. Ci vogliono tanto impegno



e tanta fatica, perché un colpo solo non risolve niente. È uno scontro di scelte e di attese, che *Play* restituisce con una malia di gesti senza tempo, arcaici e contemporanei insieme, nell'immensità dello Sferisterio delle Cascine di Firenze (80 metri di lunghezza per 18 di larghezza). La nuova creazione di Alessandro Sciarroni, commissionata e prodotta da Fabbrica Europa nell'ambito di Secret Florence, progetto strategico dell'Estate Fiorentina 2022, trae origine, infatti, dall'antico gioco del pallone al bracciale, rendendolo una pratica performativa. È una dualità dichiarata fin dal titolo: *play* in inglese significa sia "gioco" che "spettacolo". In comune hanno la ripetizione: una sfida, come una pièce, è sempre uguale eppure è sempre diversa. Luca Gigli, Sara Miccoli, Rodolfo Sorcinelli, giocatori di *Play* e nella realtà, compiono si

le medesime azioni - indossare il pesante manicotto di legno a centro campo, scagliare la palla di cuoio lungo il muro d'appoggio, affrontarsi l'un l'altro -, ma le riempiono della loro presenza unica e della loro tecnica irripetibile. Pochi segni compongono, dunque, una partitura siderale, ripresa anche in video, e accompagnata da echi di rimbaldi, frammenti di tifo, e una musica carezzevole. Il morale va e ritorna, come quella palla: tenerlo alto, più alto, è non arrendersi alla distanza che ci separa da noi stessi. Perché fa alzare gli occhi al cielo dei desideri. *Matteo Brighenti*

ANOTHER ROUND FOR FIVE, regia e coreografia di **Cristiana Morganti**. Luci di **Jacopo Pantani**. Musiche di **Bernd Kirchhoefer**. Con **Justine Lebas, Antonio Montanile, Damiaan Veens, Anna Wehsarg, Ophelia Young**.

Prod. Il Funaro, PISTOIA - Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI e altri 5 partner.

Parlare divide, danzare unisce. La parola in *Another Round For Five* racconta storie passate, memorie spesso gravate da giudizi, colpe, incomprensioni. Il corpo, invece, è un presente che per la coreografa **Cristiana Morganti**, storica danzatrice del Tanztheater di Pina Bausch, torna e ritorna ad aprirsi sempre all'incontro. Un altro giro nello spazio vuoto del Teatro Fabbricone di Prato, un'altra corsa che fa del superamento delle differenze la sua ragione di esistere. Il cerchio, figura del tempo che riparte e si rinnova insieme, è la geometria dell'attrazione di **Justine Lebas, Antonio Montanile, Damiaan Veens, Anna Wehsarg, Ophelia Young**. I cinque interpreti sono tutti di nazionalità, esperienze professionali e fisicità visibilmente diverse. È una babele di lingue e confidenze costruita ad arte, che trova unità di intenti e accordo di movimenti nei gesti quotidiani tipici di un club o un circolo. *Another Round For Five* procede dunque per accumulazione, alternando *flashback* e anticipazioni. A volte è allegro come un "giro" di bevute, altre volte è duro come un "round" di boxe. Le danzatrici e i danzatori si spendono e spandono in ogni direzione. Recitano, suonano, cantano. A lungo andare, però, la partitura si avvita, finendo per girare a vuoto. Il passo dopo non aggiunge niente di nuovo a quello prima: la ripetizione non conduce più a una scoperta ulteriore, è solo e soltanto la riproposizione virtuosistica del già accaduto. **Cristiana Morganti** non ha trovato quella misura di sviluppo tra poesia e ironia autobiografica che infonde nei suoi lavori da solista. *Matteo Brighenti*

THE PREVIOUS OWNER, coreografia di **Dunja Jovic**. Testo di **Rik van den Bos**. Drammaturgia e scene di **Marinus Groothof**. Costumi di **Maartje Prins**. Luci di **Wil Frikken**. Musiche di **Renger Koning**. Con **Kalin Morrow**. Prod. **Club Guy & Roni, Groningen (Paesi Bassi)**. DANZA ORBITA ROMA.

Per la stagione di Danza Orbita, diretta a Roma da Spellbound, è andato in scena *The Previous Owner*, della core-

ografa di origine serba e residente ad Amsterdam **Dunja Jovic**. Transumanesimo. È questa la deriva sempre meno immaginaria esaltata dalla corrente di pensiero che lo spettacolo si propone di indagare, e che riguarda l'aumento delle prestazioni di un corpo umano grazie ai progressi della scienza e alla tecnologia: quanto il decadimento fisico può essere rimpiazzato da elementi non biologici? Quali pensieri, immagini, potrebbero attraversare la mente di un uomo in fin di vita, quando questa viene installata su una giovane *cyborg*? La performance della danzatrice **Kalin Morrow** risponde con grazia impressionante, che oscilla tra linee morbide, neoclassiche e sinusoidali, e movimenti scattosi con sguardo dagli occhi sbarrati: sintesi ideale della fusione tra umano e robot. Non siamo di fronte a un androide, ma è il corpo umano che prova a rappresentare il robot. Eppure, la sicurezza nell'interpretazione suscita emozioni simili a quelle descritte in *Uncanny Valley, ricerca (1970)* di **Masahiro Mori** che dava il nome al sentimento perturbante che si prova quando le macchine antropomorfe somigliano in modo ineccepibile agli esseri umani, resa nota sulle scene da un omonimo spettacolo dei Rimini Protokoll. Una voce *off* maschile e matura risuona in scena, descrive minuziosamente la terza età da un punto di vista biologico, poi, su note mozartiane, la danzatrice con un tablet occultato dal costume che copre il suo tronco-schermo, si lascia andare in una danza incantevole, che amalgama in direzione espressionista luci e ombre. *Renata Savo*

I SOGNI DI LEONARDO (L'uomo che intuì il volo), coreografia di **Elisa Barucchieri** e **Giordano Orchi**. Scene di **Deni Bianco**. Costumi di **Barbara Petrecca**. Luci di **Stefano Limone**. Con la Compagnia **ResExtensa**. Prod. **ResExtensa, BARI**.

Elisa Barucchieri ha creato **ResExtensa** quasi vent'anni fa, e dunque la sua è una delle più longeve tra le compagnie di danza del Meridione. La sua ultima produzione, *I sogni di Leonardo*, dedicata alla figura del genio rinascimentale, ha finalmente debuttato con un esito sorprendente per vari motivi. Presentando lo spettacolo

l'artista ha sottolineato come «la parola può narrare il genio di Leonardo ma sono il corpo e la luce che ne possono evocare la meraviglia e l'immensità». Un allontanamento da una drammaturgia comprendente anche la parola risulta quanto mai opportuno alla definizione spettacolare di una messinscena che non ci sembra voler raccontare ma entrare in un mondo. Insomma, non sono tanto svelati *I sogni di Leonardo* quanto i sogni di chi ha creato lo spettacolo guardando all'universo leonardesco. Così la messinscena si colora di astrazioni, di visioni inquietanti, di un universo citazionista in cui ogni immagine sembra scaturire dalla precedente. Un magma in cui il palcoscenico diventa il contenitore di moti fiammeggianti, un unico cuore pulsante. Nello stesso tempo, però, la messinscena rimane sempre accessibile, rifugge da complicazioni concettuali fidando sul livello veramente alto dei linguaggi messi in gioco. Dalle coreografie all'uso della tecnologia per creare immagini che possano dialogare con i corpi, dall'efficace tappeto sonoro alla cura estrema dell'allestimento, *I sogni di Leonardo* è un piccolo miracolo produttivo che riesce, all'insegna della qualità, a mettere insieme un cast che, tra maestranze e interpreti, conta ben più di venti elementi. Un lavoro di squadra che non è cosa scontata specialmente al sud e che rivela il "mistero" che ha consentito l'eccellente esito di una proposta che spesso incanta - come nei bellissimi momenti in cui la danza in aria si confonde con quella a terra o come nell'assolo maschile sospeso nel vuoto - risultando nello stesso tempo pop e di sofisticata complessità. *Nicola Viesti*

ANASTASIA (L'ultima figlia dello zar), ideazione e coreografia di Roberta Ferrara. Drammaturgia, regia, scene e luci di Michelangelo Campanale. Costumi di Franco Colamore. Con Alberto Chianello, Giulia Bertoni, Beatrice Netti, Serena Angelini, Luca de Santis. Prod. Equilibrio Dinamico Company, BARI - La Luna nel letto, RUVO DI PUGLIA (Ba).

Anastasia avrebbe dovuto debuttare nel 2019 ma, come tanti spettacoli,

ha dovuto attendere momenti migliori. Nel frattempo si è trasformato in un *work in progress* anche grazie a nuovi incontri, primo fra tutti quello con Michelangelo Campanale. Un connubio particolarmente felice, anche perché ha facilitato il desiderio di Ferrara di creare una messinscena *tout public*, ambito nel quale il regista è un vero maestro. *Anastasia* inoltre, e inaspettatamente purtroppo, si è caricato di ulteriori significati con i venti di guerra che attualmente spirano. È infatti dedicato a un personaggio in bilico tra storia e leggenda, quello dell'ultima tra le figlie dello zar Nicola II, la cui morte per mano dei bolscevichi è stata spesso messa in dubbio. La scena è divisa in due parti, uno stretto corridoio laterale funge da luogo di costrizione, clinica per malattie mentali in cui la protagonista è preda di ricordi, schegge di memoria di un passato che rivive in palcoscenico. In bilico tra sogno e realtà, *Anastasia* è un viaggio onirico, un'immersione nelle profondità di un'anima che reinventa un'esistenza tramite un'altra se stessa, nel rapporto con il padre, nei giochi con la zia Olga, in un amore adolescente e con l'inquietante figura del monaco Rasputin. Una coreografia narrativa che la bravura di Ferrara e la visionarietà di Campanale sanno come fornire di levità ed emozione. La prima con un impianto coreografico che, pur essendo al servizio della storia, in qualche modo si rende autonomo dalla stessa con momenti di grande bellezza e di notevole pregio, come nei passi a due o nell'assolo maschile. Il secondo firmando un appassionante spettacolo grazie all'utilizzo di un apparato visivo di particolare potenza, in cui la tecnologia si sposa mirabilmente all'azione scenica. Così *Anastasia* riesce a essere non solo una riflessione sull'essere e l'apparire, ma anche sulla Storia e le sue sconfitte. *Nicola Viesti*

In apertura, *Fables*, di Virginie Brunelle (foto: David Wong); nella pagina precedente, in alto, *Play*, di Alessandro Sciarroni (foto: Monia Pavoni); in basso, *Anastasia*, di Roberta Ferrara (foto: Stefano Sasso); nel box, *Alcune coreografie*, di Jacopo Jenna (foto: Jacopo Jenna).

SALERNO

New Italian Dance Platform 2022: gli Stati Generali della danza italiana

La sesta edizione della Nid-New Italian Dance Platform, itinerante e biennale, fortemente voluta dal Mic e da Rto (Raggruppamento Temporaneo di Operatori, aderenti ad Adep in seno a Federvivo/Agis), ha bypassato i lockdown continuando così il proprio percorso ormai decennale. Nel 2021 ha avuto luogo a Salerno in due fasi distinte, grazie all'organizzazione del Teatro Pubblico Campano. Dopo gli Open Studios mostrati in settembre, è stata la sezione di maggio, Programmazione, dedicata ai lavori finiti, a farci entrare nel vivo. Qui, un elemento positivo è subito dato dalla presenza di 38 operatori internazionali provenienti perlopiù da Canada, Germania e Francia. Risulta ancora massiccia la presenza degli operatori nostrani, tanto da connotare l'evento come Stati Generali della danza italiana. Tra gli spettatori convenuti a Salerno va sottolineata la presenza del coreografo Emio Greco, in qualità di direttore del Ick Dans Amsterdam, e di Wayne McGregor, direttore della Biennale Danza di Venezia.

Rispetto alle precedenti, l'edizione salernitana ha proposto sui palcoscenici del Teatro Verdi e del Teatro Augusteo un minor numero di spettacoli. Tra i dieci selezionati dalla commissione artistica, a nostro parere meritato di essere segnalati: *Alcune coreografie* di Jacopo Jenna, sagace lavoro che mette in dialogo la sublime Ramona Caia con una potente videoteca per cucire una partitura fisica in grado di esperire vera cultura; *Suite Escape-Fuga* dal passo a due di Riccardo Buscarini, raffinato quartetto per Equilibrio Dinamico su musiche dal vivo che, attraverso il sistema della doppia coppia, scompone la struttura del *pas de deux* alla Marius Petipa per riflettere sulle dinamiche dell'incontro con l'altro da sé; *Zoé* di Luna Cenere, potente lavoro sul nudo interpretato da cinque danzatori, tra cui la stessa autrice che, grazie a una continua metamorfosi delle posture, disegna lentamente e in maniera evocativa paesaggi fatti di carne. A essi si aggiunge la valida ricerca dei maturi Michele Di Stefano e Cristina Kristal Rizzo, presenti rispettivamente con *Bayadère-II Regno delle Ombre* e *Toccare_The White Dance*.

Inoltre, novità di quest'edizione è stata la realizzazione di residenze artistiche bilaterali volte a favorire sia la mobilità dei nostri coreografi verso l'estero sia l'arrivo di autori internazionali desiderosi di creare in Italia. Così sono stati avviati accordi con Canada, Germania, Gran Bretagna e Francia, che si completeranno nel corso del 2022. Farà, invece, tappa in Sardegna la prossima Nid Platform, in programma a Cagliari per settembre 2023. **Carmelo A. Zapparrata**



Intrighi, drammi, storie vicine e lontane, la primavera della lirica si tinge di passione

Riscoprire i personaggi: l'identità multipla della Cleopatra di Michieletto, l'Elvira-moderna Giocasta di De Rosa, Turandot secondo lo sguardo dissidente di Weiwei e l'omaggio crossmediale di Marina Abramovic a Maria Callas.



GIULIO CESARE IN EGITTO, di Georg Friedrich Händel. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Agostino Cavalca. Luci di Alessandro Carletti. Coreografie di Thomas Wilhelm, Ensemble Artaserse. Direttore Philippe Jaroussky. Con Gaëlle Arquez, Sabine Devieille, Franco Fagioli, Lucile Richardot, Carlo Vistoli, Francesco Salvadori, Paul-Antoine Bénos-Djian, Adrien Fournaison. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI - Oper LIPSIA - Opéra Orchestre National, MONTPELLIER - Théâtre du Capitole, TOULOUSE.

Basta un gesto, non appena si alza il sipario, per comprendere la penetrante lucidità con cui Michieletto legge *Giulio Cesare*: l'opera comincia infatti con l'uccisione di Pompeo, motore della travagliata conquista dell'Egitto, per farne un appassionante thriller, una saga storica che racconta - in sintesi - l'Antichità classica, il tardo Barocco händeliano, perfino i nostri giorni. Come sempre colpisce l'eleganza, la luminosità, l'essenzialità del tratto scenico di Fantin che, grazie alle luci nitide di Carletti, disegna, scolpisce una scatola bianca, incubatore di "affetti" dove raccontare ciò che va ben oltre la vita:

tre parche tessono una rete di fili, rossi di sangue, un inestricabile ordito dove vengono imbrigliate passioni estreme, ineffabili, sublimi. Anima del racconto è una Cleopatra (Devieille) che coniuga l'arte della seduzione a un'identità mobilissima, multipla, imprevedibile: cambia di continuo abiti e parrucche, lusinga come serva e irretisce come donna, commovente quando la morte si avvicina e la fa regredire a scheletro - alla Castellucci - di un'umanità primordiale. E proprio questa regressione allo stato di natura mette a nudo quanto l'opera sia folgorante contraltare del *Leviatano* di Hobbes, guerra di tutti contro tutti che, non a caso, si conclude con la fosca premonizione del cesaricidio, fedelmente ricostruito sulla scorta del dipinto neoclassico di Camuccini. Ma per il regista è, più in generale, una storia di formazione, un intreccio machiavellico a sfondo didascalico: in cui Tolomeo soccombe, roso dalla smania di potere, Sesto - sommerso dalle ceneri, dall'ombra incombente del padre - impara a elaborare il lutto, Cesare a governare, Cleopatra, forse, ad amare. Un albero, sullo sfondo, mette radici e comincia a fiorire, lì dove tutto sembra finire, inghiottito nel buio. *Giuseppe Montemagno*

I PURITANI, di Vincenzo Bellini. Regia di Andrea De Rosa. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Mariano Tufano. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Direttore Roberto Abbado. Maestro del Coro Roberto Gabbiani. Con John Osborn, Jessica Pratt, Franco Vassallo, Nicola Ulivieri, Roberto Lorenzi, Rodrigo Ortiz, Irene Savignano. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA.

L'Ottocento belcantista di De Rosa non è mai didascalico o illustrativo. Accade così anche per i suoi *Puritani*, che focalizzano l'attenzione sul personaggio di Elvira, oltre che sullo stratosferico talento di Pratt. Vive in una fortezza puritana che, in realtà, è un granitico palazzo di primo Novecento, in cui lo stilizzato modernariato dei lampadari illumina un'interminabile fuga di colonne, una scalinata che diventa opprimente *hortus conclusus* di uno spazio nero, minerale, pietroso. A scalfirlo i costumi dei nemici Cavalieri, senape per Arturo, pugna per la regina Enrichetta; ma soprattutto l'abito bianco da sposa che è al centro dell'immaginario della ragazza, gigantesco totem che troneggia in scena sin dall'inizio, dono di nozze su cui piovono fiori e piu-

me, oggetto di un desiderio totalizzante. Per questo (non senza difficoltà) lo indossa, ne sciorina il velo infinito, vorrebbe farne le ali di un volo lungo tutta la vita: e invece - alla notizia della fuga improvvisa dello sposo per motivi politici - diventa un bozzolo, una prigioniera, una soffocante camicia di forza. De Rosa carica il finale primo di un gesto lacerante quando, novella Giocasta, Elvira si cava gli occhi: semplicemente non vede più la realtà, la attraversa con passo incerto e con lo sguardo obliterato della *Large Girl with No Eyes* di Julian Schnabel. «Vivrò d'amore/morrò d'amor» è l'ossimoro enucleato per illuminarne la lucida pazzia, rito di passaggio di un trasognato racconto di formazione. Il ricordo della memorabile Molly Sweeney plana sulla seconda parte dello spettacolo, in cui lo spettatore è invitato ad abitare l'oscuro mondo della protagonista: una prigioniera di luce fatta di due pareti orizzontali, che lentamente si avvicinano fino a schiacciarla. De Rosa sposa il meccanismo della *pièce à sauvetage* dell'originale francese fino al magistrale colpo di scena finale, con la repentina verticalizzazione di una parete: quando finalmente cade «l'orribil benda» che offuscava lo sguardo di Elvira, restituito a un amore «pietoso e tenero», maturo e consapevole. *Giuseppe Montemagno*

TURANDOT, di Giacomo Puccini. Regia, scene, costumi e video di Ai Weiwei. Luci di Peter van Praet. Coreografia di Chiang Ching. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Direttrice Oksana Lyniv. Maestro del Coro Roberto Gabbiani. Con Oksana Dyka, Michael Fabiano, Francesca Dotto, Antonio Di Matteo, Alessio Verna, Enrico Iviglia, Pietro Picone, Rodrigo Ortiz, Andrii Ganchuk. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA.

È difficile leggere e capire *Turandot* secondo Ai Weiwei - regista, performer, dissidente e attivista politico cinese - al debutto con una forma d'arte, quella dell'opera, che considera «lontana dalla [sua] sensibilità». Ne cura ogni aspetto con meticolosa attenzione: la scena, che frontalmente appare come un cumulo di macerie - però potrebbero anche essere grattacieli mozzati o rovine dell'antichità - mentre dall'alto si rivela come una mappa terrestre in stile Risiko. E ancora i bizzarri costumi, impreziositi da curiosi accessori: uno zaino-ramarro per il Principe ignoto, una mantella con pipistrelli per Timur, un cappello-dirigibile per Pang, perfino un ragno sul capo della protagonista, che indossa uno splendido abito da crisalide-farfalla. A questo aggiunge il "linguaggio nuovo" dei video, che si muovono lungo quattro dimensioni: le catastrofi mondiali, dagli ospedali durante la pandemia alle proteste di Hong Kong all'assassinio di Kennedy; il documentario paesaggistico; e soprattutto gli ologrammi "meccanici", che accompagnano il personaggio di Turandot, e le opere di grafica, sfondo ideale della notte in cui precipita la principessa cinese. Immobilizzato il coro, l'azione viene delegata ai suggestivi movimenti coreografici

di Chiang Ching grazie all'intenso lirismo di Chao Hsin, che veste i panni dello sgomento Principe di Persia, quindi il candore fantasmatico dell'ava Lu-Ling, e infine di un messaggero di morte, che protegge il cadavere di Liù. C'è tanto, forse troppo, nella ricerca di Weiwei, in una visione ridondante, politicamente *engagée*, teatralmente discontinua, il cui senso risiede forse in una creatività intesa come potere di agire: vicino al finale, la scritta «Open the Border» illustra il triste cammino dei rifugiati, sospesi tra la vita e la morte. Forse per dire che Turandot è un'ardita sintesi del mondo, così lontano ma così vicino, vibrante di commovente poesia. *Giuseppe Montemagno*

7 DEATHS OF MARIA CALLAS, ideazione, regia, scene, performance di Marina Abramović. Costumi di Riccardo Tisci. Luci di Urs Schönebaum. Musiche di Marko Nikodijević. Video di Nabil Elderkin. Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo. Direttore Yoel Gamzou. Maestro del Coro José Luis Basso. Con Willem Dafoe, Selene Zanetti, Valeria Sepe, Nino Machaidze, Kristine Opolais, Annalisa Stroppa, Jessica Pratt, Roberta Mantegna. Prod. Teatro di San Carlo, NAPOLI e altri 5 partner internazionali.

«Si può morir d'amor?», l'interrogativo, reso celebre dal melodramma ottocentesco, è forse la miglior chiave di lettura per *7 Deaths of Maria Callas*, folgorante performance crossmediale in cui Abramović da un lato esorcizza la sua paura della morte - lo aveva già fatto con la complicità di Bob Wilson nell'autoreferenziale *Life and Death of Marina Abramović* - e dall'altro persegue un percorso di identificazione con Maria Callas, qui assunta co-

me essenza stessa del melodramma, artista tanto vulnerabile nella vita quanto potente sulla scena. Sprofondata tra le coltri di un letto, Abramović vive, sogna vite e morti di eroine rese celebri da Callas, sfumate dalle rarefatte nuvole sonore di Nikodijević: l'ultimo addio di Violetta, Tosca che si lancia da un grattacielo, Cio-Cio-San che si immola in un deserto contaminato, Carmen scannata come un toro, Lucia di Lammermoor che infrange specchi e vasi di vetro con cui si ferisce mortalmente. Video che squadernano la scena, soggioganti nei casi di Otello/Dafoe che strangola Desdemona tra le spire di un serpente, o di Norma che impavida ascende il rogo. Raggiungendo *d'emblée* il *climax* di altrettante, celeberrime arie, sette soprani attraversano la scena con gli abiti di Bruna, la cameriera che assiste al risveglio di Mari(n)a. L'improvviso trapasso alla scenografia "costruita" della camera da letto dell'ultima dimora parigina del soprano sembra riportare alla realtà: degli amori e delle amicizie per Meneghini e Pasolini, Bernstein e Zeffirelli, ma anche di una solitudine straziante. Risucchiata dalla luce, ritornerà al proscenio per l'ultima volta con lo sfavillante abito dorato di Norma: sulle rapinose scale semitonate di *Casta Diva*, intonate da Callas, il gesto dell'artista doppia la voce della cantante, perché si compia il processo di immedesimazione, fusione, sublimazione. *Giuseppe Montemagno*

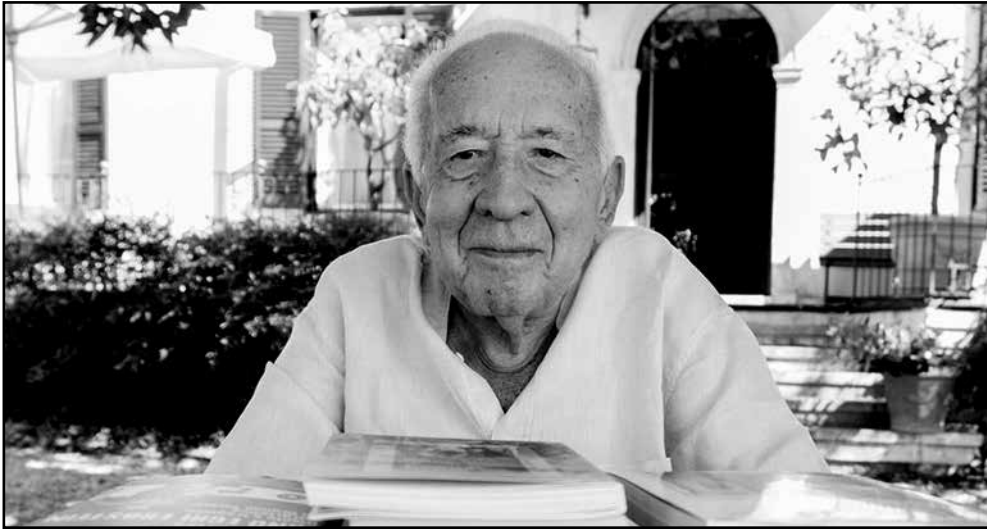
In apertura, una scena de *I puritani*, di Vincenzo Bellini, regia di Andrea De Rosa (foto: Fabrizio Sansoni); in questa pagina, Oksana Dyka in *Turandot*, di Giacomo Puccini, regia di Ai Weiwei (foto: Fabrizio Sansoni/Opera di Roma) e Willem Dafoe e Marina Abramović in *7 Deaths of Maria Callas*, di Marina Abramović (foto: Marco Anelli).



Da de Bosio a Catherine Spaak, addio a tre generazioni di spettacolo

Con Gianfranco de Bosio, Eugenio Allegri, Lino Capolicchio e Catherine Spaak si intrecciano le vicende di uomini e donne nati in tre decenni del secolo scorso che hanno segnato in modi diversissimi la scena italiana, dal Novecento a oggi.

di Giuseppe Liotta, Laura Bevione e Albarosa Camaldo



A novantasette anni, dopo una intera vita dedicata al teatro («Fin da piccolo amavo giocare col teatro dei burattini e delle marionette»), si è spento **Gianfranco de Bosio** uno dei registi italiani più importanti del secondo dopoguerra: è stato il primo a mettere in scena Brecht in Italia nel 1953 con *Un uomo è un uomo*, e poi nel 1961 a inaugurare la sua direzione dello Stabile di Torino con *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, grazie anche alla stima professionale divenuta poi grande amicizia di Paolo Grassi, che gli concesse i diritti che deteneva dei testi brechtiani. Ma nel mondo teatrale, non solo italiano, è ricordato per le sue messe in scena dei testi di Angelo Beolco, detto il Ruzante, che è stato il suo «compagno di vita teatrale da allora fino a oggi», da lui scoperto ancora studente all'Università di Padova, dove aveva fondato una compagnia di teatro universitario e di cui mise in scena *La moschetta*, affascinato «dalla dirompente potenza della lingua originale».

Veneto per nascita e formazione culturale, a soli ventitré anni, nel 1946 de Bosio si trasferì a Parigi, al Théâtre Marigny a seguire i corsi insieme a Marcel Marceau, che aveva conosciuto un anno prima, dell'appena nata Compagnia Renaud-Barrault: e qui incontra uomini di teatro straordinari come Louis Jouvet, di cui assistette alla storica interpretazione e

regia del *Dom Juan*, Charles Dullin, Jean Vilar, e Roger Blin, già assistente di Artaud, e che poi invitò allo Stabile di Torino nel 1965 per la prima italiana di *Oh les beaux jours* di Beckett con Laura Adani. Grazie alla sua grande intelligenza e sensibilità teatrale fu un grande anticipatore di testi che sarebbero diventati poi patrimonio della cultura scenica del secondo Novecento; penso anche all'allestimento che fece al Teatro Carignano di Torino nel 1964 del testo di Jean-Paul Sartre *Les mains sales* (*Le mani sporche*) con Giulio Bosetti, Gianni Santuccio e Paola Quattrini e *Il re muore*, di Eugène Ionesco, due capolavori del teatro esistenzialista e dell'assurdo: insomma, il teatro d'Avanguardia di quel periodo.

Le sue regie erano caratterizzate da un approccio filologico al testo, come quando nel 1953 mette in scena i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, proprio con le maschere indicate dall'autore in didascalia, costruite da Amleto Sartori suo collaboratore di fiducia, o *La celestina* dello spagnolo Fernando de Rojas con Sarah Ferrati e Franco Parenti, o *La sua parte di storia* di Luigi Squarzina allestita al Festival della Prosa di Venezia nel 1962. Pochissimi "classici" (e rimane curioso il fatto che pur essendosi laureato con una tesi su Molière nel suo *palmarès* di regie non figurì un titolo molièriano) e moltissime "novità", per dire della sua natura teatrale di instanca-

bile sperimentatore e coraggioso inventore, promotore di sodalizi artistici come quelli avuti con Franco Parenti, Giulio Bosetti, Virginio Zernit, e Mischa Scandella, il suo scenografo preferito. È riuscito a lasciare un segno indelebile in qualsiasi nuova cosa, anche episodica, si è accinto a fare, come lo straordinario film d'esordio *Il terrorista* o la leggendaria *Aida* del 1982, all'Arena di Verona, secondo le disposizioni sceniche di Giuseppe Verdi, o la lettura integrale del *Milione* di Marco Polo al Teatro Fondamenta Nuove di Venezia nel 2006. Scopritore di giovani talenti, nel 1966 dirige Albertazzi, Mauri e Buazzelli in *Corruzione a palazzo di giustizia* di Ugo Betti. Personaggio assolutamente unico nel teatro italiano del secolo scorso, potremmo dire con una battuta del *Giulio Cesare*, uno dei suoi spettacoli più intensi: «Ne nascerà mai uno simile?». *Giuseppe Liotta*

Eugenio Allegri se n'è andato improvvisamente, mentre si stava recando ad assistere allo spettacolo di una giovane compagnia, sempre curioso di nuovi talenti cui regalare generosamente la propria esperienza. Se n'è andato a sessantasei anni lo scorso 6 maggio, a Torino, città in cui sono ambientati molti capitoli della sua lunga carriera e nella cui estrema periferia, a Collegno, era nato. Il suo nome è certo indissolubilmente legato al personaggio di Danny Boodman, il Novecento dell'omonimo monologo di Alessandro Baricco, che Allegri portava in scena regolarmente da quel lontano 1994 in cui debuttò al Festival di Asti, diretto da Gabriele Vacis. Regista, quest'ultimo, con cui realizzò poi spettacoli indimenticabili come *La storia di Cyrano*, e poi *Zio Vanja* e *I Rusteghi*.

Policroma e ricchissima è, nondimeno, la teatrografia di Allegri, specchio della sua altrettanto eclettica formazione: il diploma alla scuola Galante Garrone di Bologna nel 1979 e poi le esperienze con Leo de Berardinis e Dario Fo e, ancora, il magistero di Jacques Lecoq, di cui è stato riconosciuto erede, e da cui trasse la passione per la Commedia dell'Arte, che volle rinverdire, superandone la polverosa e museale tradizione, inoculandone il felice mor-

bo in giovani di talento come Matthias Martelli. Insegnante appassionato – alla Scuola per attori dello Stabile di Torino e non solo – ma anche direttore artistico: con la sua compagnia – la Piccola Società Cooperativa Artquarium, fondata nel 1998 – si occupò per molti anni dell'attività del teatro comunale di Avigliana (To); e attualmente aveva assunto la guida del teatro Fonderia Leopolda di Follonica.

Eugenio Allegri, tuttavia, è stato soprattutto un magnifico attore, eclettico e autoironico, generoso e curioso: abbiamo già ricordato gli spettacoli realizzati con il Laboratorio Teatro Settimo, ma c'è stata anche la lunga e fruttuosa collaborazione con il Teatro dell'Archivoltò e poi, più recentemente, con Leo Muscato; così come le esperienze cinematografiche – diretto da Daniele Segre, Mario Martone... Interpretazioni memorabili: il volto inconfondibile incorniciato dalla zazzera di ricci, l'entusiasmo e l'accurata professionalità che donavano originale vitalità ai suoi personaggi. Eugenio Allegri ci mancherà, per la sua arte sbarazzina e impeccabile, ma soprattutto per la sua candida umanità, che la fama non incrinò ma, anzi, mise in sfavillante risalto. *Laura Bevione*

Lino Capolicchio, noto al grande pubblico per la sua interpretazione di Giorgio nel pluripremiato *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, diretto da Vittorio De Sica, aveva iniziato la sua carriera, trasferendosi da Mera-



no a Torino, in cui debuttò in teatro, diretto da Massimo Scaglione; a Roma, poi, frequentò l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, contro il volere del padre. Dopo aver recitato nel 1964 in *Le baruffe chiozzotte*, viene diretto da Giorgio Strehler in numerosi altri allestimenti del Piccolo Teatro, tra cui nel 1965 in *Il gioco dei potenti*. In teatro ha lavorato con molti registi: Luca Ronconi in *La commedia della seduzione* di Arthur Schnitzler (1985), Giuseppe Patroni Griffi in *La dolce ala della giovinezza* di Tennessee Williams (1980), ne *La locandiera* di Carlo Goldoni (1987) e nel suo *Persone naturali e strafottenti* (2002). Oltre che attore cinematografico – diretto fra gli altri, da Franco Zeffirelli in *La bisbetica domata* (1967), da Dino Risi in *Il giovane normale* (1969), da Patroni Griffi anche nel film ispirato a *Metti, una sera a cena* (1969) e da Pupi Avati in numerosi film come nel recente *Il signor diavolo* (2019) – è stato anche docente di recitazione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e scopritore di talenti (per esempio Alessio Boni e Pierfrancesco Favino). Regista cinematografico, sceneggiatore e doppiatore, si è cimentato anche nella regia teatrale al Festival del Barocco di Foligno (1987) con *Segni barocchi*. Nel libro autobiografico *D'amore non si muore* (Rubbettino, 2019) racconta i suoi incontri straordinari e la sua ricerca di padri artistici come i suoi registi prediletti. *Albarosa Camaldo*

Attrice, cantante e conduttrice televisiva **Catherine Spaak** ha sempre alternato le sue passioni, affrontando con coraggio dispiaceri, come la separazione dalla figlia Sabrina, per cui lottò invano, e recentemente la lunga malattia. Figlia d'arte, aveva debuttato adolescente nel cinema, diventando la "Lolita italiana". Lavora con i più noti registi cinematografici, Alberto Lattuada, Dino Risi, Antonio Pietrangeli, Luciano Salce, Mario Monicelli. Alterna poi la carriera di cantante alla recitazione come nel musical televisivo *La vedova allegra*, con la regia di Antonello Falqui, durante il quale conosce il suo secondo marito, Johnny Dorelli, padre di suo figlio Gabriele. Con Dorelli interpreta in teatro *Aspet-*

tando Jo di Alec Coppel e Claude Magnier e *Promesse, promesse* di Neil Simon, recita poi in *Cyrano*, con la regia di Daniele D'Anza. Diviene anche modello di stile ed esempio per l'emancipazione femminile, attraverso i suoi programmi televisivi come *Harem*, oltre che all'interpretazione di alcuni toccanti ruoli teatrali, come in *L'uomo del destino* di Yasmina Reza, *Vivien Leigh-L'ultima conferenza stampa* di Marcy Lafferty e la messinscena dei suoi testi autobiografici, *Storie parallele* e *Racconti dal faro*. *Albarosa Camaldo*

In apertura, Gianfranco de Bosio; in questa pagina, Eugenio Allegri (foto: Paolo Ranzani); nel box, Peter Brook (foto: Simon Annand).



Addio Mr Brook

Domenica 3 luglio è scomparso, a 97 anni, Peter Brook, un Maestro dallo stile inconfondibile che, dall'Inghilterra al suo parigino Bouffes du Nord, ha regalato al mondo un teatro rigoroso, intenso, capace di toccare l'essenza della vita; un regista e un teorico del teatro che è stato punto di riferimento per intere generazioni.

La notizia ci arriva mentre stiamo andando in stampa, ma riapriamo il numero per dare spazio a questa brevissima ma doverosa nota, riservandoci di ricordare il grande artista, con lo spazio che merita, sul numero di ottobre-dicembre 2022.

Edoardo Erba, tra avanguardia e letteratura

Maria Dolores Pesce

Il testo e la scena. Il teatro di Edoardo Erba
Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2022, pagg. 302,
euro 20



Monografia su un drammaturgo originale e completo, con un'opera che dimostra grande libertà d'espressione e autonomia professionale. Per il metodo chiaro e le fonti probanti e aggiornate, lo studio garantisce autorevolezza all'attenta e appassionata esegesi

testuale. L'uso della bibliografia assicura scrupolo ed efficacia all'analisi comparativa, che recupera modelli storici significativi. Da Pirandello a Bontempelli, fino a Sanguineti, l'autrice segue e coinvolge il suo protagonista in un iter estetico, consapevole d'una scrittura riconoscibile in rapporto sia con la scena sia con lo spettatore. «Tra avanguardia e letteratura», si seguono l'intento e la vocazione dell'autore, sempre responsabile della natura letteraria del testo teatrale, nel dargli una dignità spesso misconosciuta da fautori - interessati e/o in malafede - della scrittura così detta "di palcoscenico". Il libro chiarisce lo sviluppo della drammaturgia italiana (soprattutto nel transito secolare), il suo dilagare legittimo, ma incongruo per scopi e orientamenti artistici. Maria Dolores Pesce compone un mosaico ragionato, con estratti da temi e strutture delle opere tipiche di Erba e con notevoli inediti, fra i quali *L'onesto fantasma*, pubblicato integrale. La carriera trentennale dell'autore - da *La notte di Picasso*, *Maratona di New York* e *Venditori*, a *Buone notizie* e *Rosalyn* - si trova così la prima volta antologizzata e studiata, con cura affettuosa e acuta visione critica. *Gianni Poli*

Unire arte ed economia, un manuale per organizzatori

Francesca D'Ippolito

Produrre teatro in Italia oggi

Roma, Dino Audino Editore, pagg. 128, euro 16

Non c'è teatro senza organizzazione. Se nell'immaginario comune l'attore continua a essere, come nell'Ottocento, genio e sregolatezza, la concezione odierna di teatro come impresa deve invece la sua forza all'esistenza di pratiche, politiche e poetiche ben organizzate. Quelle che nel corso del Novecento si sono consolidate, tanto sul versante artistico quanto su quello mercantile. Quelle che oggi rispondono alla nuova posizione dei processi creativi, prima che culturali, in società in rapida evoluzione. Affamati di palcoscenico e magari talentuosi, i giovani artisti dello spettacolo dal vivo non sanno però da che parte cominciare quando, al termine della formazione, affrontano la pratica professionale. Termini come produzione, di-

stribuzione, repertorio, per loro sono astratti. E non meno indecifrabili le sigle: Tric, Ccnl, Durc, Persino Fus. Per questi *absolute beginners*, Francesca D'Ippolito ha scritto *Produrre teatro in Italia oggi*. Un libro che mette a sistema e divulga il risultato delle molteplici esperienze dell'autrice nell'organizzazione di festival e giovani compagnie, tutte oramai affermate. D'Ippolito, inoltre, è presidente di C.Re.S.Co, la più importante rete di rappresentanza per chi opera nell'innovazione dello spettacolo dal vivo. Fin dal titolo dei capitoli (esempio: *Cosa devo fare per produrre uno spettacolo*), il piglio pragmatico e discorsivo introduce e illustra informazioni indispensabili a coniugare desiderio artistico ed esigenze economiche, a orientarsi tra la normativa di settore, a intercettare i cambiamenti in atto: residenze, sostegni alla produzione, presidi di comunità, reti... Utile aggiornamento ai volumi di Mimma Gallina e Lucio Argano, capisaldi della bibliografia di Organizzazione Teatrale, il libro si avvale anche di un compendio multimediale di documenti, esplorabile sul web. *Roberto Canziani*



Ventidue modi di pronunciare Strehler

Sara Chiappori (a cura di)

Strehler. Il gigante del Piccolo

Milano, Mimesis, 2022, pagg. 160, euro 17

Un ritratto polifonico del regista-maestro e fondatore del primo teatro pubblico italiano e del suo potentissimo progetto culturale, "un teatro d'arte per tutti", attraverso la viva voce di persone che, per diverso motivo, lo hanno conosciuto da vicino, per aver lavorato con lui, sul palcoscenico e dietro le quinte, o per aver attraversato la sua vita, attori, registi, allievi, organizzatori, chi lo ha amato, chi lo ha avuto come maestro, chi ha assistito alle sue messe in scena. Il volume vede la luce nell'occasione del centenario della nascita di Giorgio Strehler, ma rimane un prezioso racconto corale fatto da uomini e donne di teatro, una raccolta di memorie, pensieri, che restituiscono un'arte nel suo realizzarsi, il senso - forse - di una vita, quella del Maestro, nel segno lasciato sulle vite altrui. E così gli attori (Ferruccio Soleri, Giulia Lazzarini, Ottavia Piccolo, Gabriele Lavia, Giancarlo Dettori, Monica Guerritore, Laura Marinoni), i registi (Filippo Crivelli e Lluis Pasqual), i "collaboratori" (Ezio Frigerio), gli "organizzatori" (Carlo Fontana, Giovanni Soresi, Sergio Escobar), le donne che lo hanno amato (Ornella Vanoni e Andrea Jonasson) e tanti altri (22 in tutto) disegnano un ritratto "unico", come unici sono i ricordi e le relazioni personali. Tra chi lo considerava un genio della scena (Lavia) e chi ne rivendica una distanza (Crivelli), chi fa tesoro del suo immenso magistero (Lazzarini) e chi ne racconta i lati in ombra (Vanoni).



Emerge la complessità, la contraddittorietà dell'uomo Strehler, così come la sua grandezza, il suo essere un genio interamente consacrato al teatro. Le interviste sono raccolte da Piero Colaprico, Angelo Foletto, Simona Spaventa, ma soprattutto da Sara Chiappori, che cura l'edizione di un volume bello e necessario, da leggere e da trattenere come memoria viva. Completano le pagine le introduzioni di Maurizio Porro e Piero Colaprico, una postfazione di Claudio Longhi e una selezione di belle immagini dall'archivio del Piccolo Teatro di Milano. *Ilaria Angelone*

Shakespeare e l'invenzione del cinema

Fabrizio Sebastian Caleffi

Shakespeare e il suo cinema

Milano, BookTime, 2022, pagg. 61, euro 9

Si inizia con la traduzione in "milanese internazionale" di due celeberrimi monologhi - l'"Essere o non essere" di Amleto e l'orazione funebre per Giulio Cesare pronunciata da Antonio - e si prosegue con nove smilzi ma scoppiettanti capitoli che mirano a dimostrare, con estrosa ma rigorosa scientificità, non soltanto come Shakespeare abbia in fondo "creato" il cinematografo ma, soprattutto, come «il nostro contemporaneo è shakespeariano». Caleffi ricorre ai propri molteplici talenti e interessi per ripercorrere il repertorio cinematografico tratto da - o ispirato a - l'universo narrativo-archetipico evocato dal Bardo. Non tanto un percorso storico cronologicamente organizzato, quanto un flusso di coscienza che procede per suggestioni e rimandi - letterari e cinematografici certo, ma attinti pure dalle cronache reali anglosassoni e da quelle mondane - conditi da esperienze biografiche e passioni ovvero idiosincrasie affatto personali. Il risultato è una godibilissima lettura che, se da una parte stimola curiosità e voglia di (ri)scoprire pellicole e registi pressoché sconosciuti, dall'altra ribadisce ancora una volta l'imprendiscibilità di Shakespeare nella cultura occidentale, non solo teatral-cinematografica. *Laura Bevione*



Fabio Pisano, autore dalle molte voci

Fabio Pisano

Prossimità. Celeste. Hospes, -itis.

A.D.E. A.Icesti D.i E.uripide. La Macchia

Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2022, pagg. 278,
euro 18

Una raccolta, composta da quattro testi, dovrebbe aiutare a comprendere come scrive l'autore, che ritmo identitario emerge dalle sue frasi. *Prossimità* insomma dovrebbe chiarire che drammaturgo è Fabio Pisano, vincitore del Premio Hystrio-Scrittura di Sce-

na nel 2019. E invece, leggendo il volume, aumentano i dubbi. Ad esempio. Pisano non teme la complessità compositiva e l'ampio novero di figure (*Hospes, Itis* ne ha 14, *A.D.E.* ne conta 7), eppure la cura degli entra ed esci, ovvero l'alternanza tra presenza e assenza, permette (e ha già permesso) realizzazioni sceniche con un numero d'attori ridotto. C'è dunque una grandezza che s'adatta agli spazi minuscoli, in cui Pisano si è formato come autore e regista. O ancora. Trancia Pisano il legame con la dialettalità localistica e meridionale: è un drammaturgo italiano. Eppure d'improvviso adopera (come in *Celeste*) il lessico da borgo, la cadenza della strada. Oppure, le didascalie. Che fungono da completamento funzionale all'intreccio delle battute (definendo un'atmosfera, un movimento, un'attesa) ma che sono anche un ulteriore elemento letterario e poetico, messo a disposizione di registi, interpreti e lettori. Insomma, chiuso il volume pare di saperne meno di prima. Ma è qui il valore del libro. Perché ci fa capire che siamo dinnanzi a un autore plurivocale, che non ha una voce ma che invece la voce



la rimodula ogni volta a seconda del tema e delle cose che ha bisogno di dire. Non c'è uno stile, uno solo, in Pisano. C'è invece una forma: cercata, limata e rinnovata ogni volta. Attraverso cui ci parla del male, di razzismo, incomprensione, dolore e di affetto, amicizia, perdono. Della vita, in definitiva. *Alessandro Toppi*

Bene, dall'uomo privato al suo milieu sociale

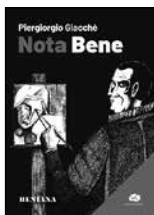
Piergiorgio Giacchè
Nota Bene

Calimera (Le), Kurumuny Ed., 2022, pagg. 208, euro 16

Franco Ungaro (a cura di)
Carmelo Bene e altre eresie

Calimera (Le), Kurumuny Ed., 2022, pagg. 183, euro 15

I testi di Piergiorgio Giacchè, raccolti con grande cura e tenace passione di studioso, sono molto di più che «oneste testimonianze di un impegno ostinato»: illuminano il multiforme percorso, inimitabile e indecifrabile, dell'attore-scrittore, tenuto insieme dalla risoluta tensione accademica di un intellettuale che ha sposato la causa teatrale di Carmelo Bene e si è fatto onesto propugnatore e fiero custode della sua opera, o meglio dell'idea di teatro che l'attore salentino rappresenta ai suoi occhi. Si tratta di venti interventi tratti da convegni, conferenze, prefazioni, programmi di sala, interviste che coprono l'arco temporale che va dalla scomparsa di Bene nel 2002 a oggi, con l'inserimento di un incontro del 2000 dopo il suo ultimo spettacolo-testamento, *Invulnerabilità di Achille*. In questa privata antologia di Giacchè c'è l'essenza del pensiero teatrale di Carmelo "fuori dalla scena", il substrato concettuale, strutturale, antropologico e materiale che sostiene l'unicità, la complessità e anche l'evanescenza di un'esperienza attoriale irripetibile. Fondamentale per chi non ha potuto mai vedere i suoi



spettacoli dal vivo, e utile a chi li ha visti per cogliere l'intricata, spesso sublime, radicalità del suo essere in scena.

Gemello del primo, ma non identico, il volume di Franco Ungaro amplia i tanti sguardi che si hanno su Carmelo Bene attraverso i contributi, sia in forma di saggio che di interviste, che amici, studiosi, artisti hanno dato in occasione di una sessione di lavoro tenutasi a Copertino nel 2021 su "Carmelo Bene e altre eresie". Personaggio sommamente "eretico", Carmelo vive "le altre eresie" fin dalla prima gioventù nel Salento, traboccante di una sua specifica, autentica "verità": da San Giuseppe da Copertino, al Sud dei Santi, agli eretici laici che l'hanno popolato. In questo quadro di riferimenti sociali e culturali, Carmelo Bene assume un ruolo centrale proprio perché l'eresia non era lontano da lui, l'aveva addosso. *Giuseppe Liotta*

Prassi critica e presenza online

Sergio Lo Gatto

Abitare la battaglia.

Critica teatrale e comunità virtuali

Roma, Bulzoni, 2022, pagg. 196, 19 euro

Vent'anni. Che uno non ci pensa. Sembra sempre di ragionare su un fenomeno relativamente nuovo, fresco, certo in mutazione. Ma intanto sono due decenni che il teatro si confronta con la critica online e le comunità virtuali, concetto che Lo Gatto sottolinea fin dal titolo. Esperienza ormai matura. Ramificata. Che il docente della Sapienza (responsabile delle Attività Culturali per Ert) affronta con l'obiettivo di storicizzare e problematizzare il fenomeno. Taglio accademico. Supportato da diverse interviste ai colleghi critici e da una meticolosa ricerca sul campo. Per un volume che nasce dal lavoro già confluito nella propria tesi dottorale. Il rigore scientifico non appesantisce la lettura. Anche per lo sguardo transdisciplinare che caratterizza il progetto, dove la teoria dei media e l'analisi della comunicazione giornalistica, s'intrecciano con lo studio della prassi critica, soffermandosi su metodologie, strumenti, questioni stilistiche, parentesi sociologiche. Ne emerge un quadro strutturato, con una manciata di spunti particolarmente densi. Come il legame fra testate online e teatro indipendente, che fa intuire dinamiche identitarie e di accreditamento reciproco; il tema dell'auto-revoluzione; il ruolo dei social; le mutazioni radicali che ha subito la figura del critico. Forse si poteva ampliare il confronto con la carta stampata, la cui analisi poggia su un numero un po' risicato di voci. E lascia qualche dubbio la scelta



di includere alcuni commenti e post comparsi sui social, fra cui un infelice episodio sulla bacheca di Celestini che, al di là del colore, non sembra mostrare particolare scientificità. Ma sono scelte metodologiche. In un lavoro che rimane di grande rigore. E di cui si sentiva anche una certa necessità. Per mettere un punto. Concedersi un respiro. E poi ripartire. *Diego Vincenti*

Storia del musical italiano: gli esordi di G&G

Costanza Filaroni

Garinei e Giovannini. Le commedie musicali dal 1952 al 1962

Novara, Ed. Scuola Del Teatro Musicale, 2020, pagg. 207, euro 20

Finalmente si colma un vuoto che data dal 1985, quando i figli del duo G&G pubblicarono la propria versione della storia del teatro musicale all'italiana, che ha avuto il baricentro produttivo nel Teatro Sistina. Il nuovo progetto editoriale è pensato in tre tappe: dopo l'attuale primo volume, un secondo sarà dedicato agli spettacoli fino alla morte di Giovannini e un



ultimo all'attività in solitaria di Garinei. Questo testo iniziale prende in esame il decennio degli esordi, dall'incontro come giornalisti sportivi fino alla grande affermazione sulle scene in occasione delle celebrazioni del primo centenario dell'unità nazionale con *Enrico '61* e *Rinaldo in campo*, passando attraverso le tappe basilari dei programmi radiofonici, della rivista con Anna Magnani, dalle storiche trasmissioni televisive come *Il Musicchiere* e *Canzonissima* fino alle prime "favole musicali" in rima *Attanasio cavallo vanesio* e *Alvaro piuttosto corsaro* con Rascel protagonista. Con perizia e ricerche encomiabili l'autrice ha rintracciato e incrociato articoli di giornali, foto, copioni originali, riprese cinematografiche e filmati televisivi arricchendo via via di note interessantissime un testo quanto mai vivace nella narrazione e nella ricostruzione storica. Spettacolo dopo spettacolo - ciascuno descritto secondo lo stesso schema in una scheda esauriente che, oltre ai crediti di locandina, indica anche le varianti e le differenze tra i diversi copioni e allestimenti - viene descritta l'intera parabola che ha portato la commedia musicale italiana dai primi vagiti amatoriali alla maggior età artistica e produttiva. Il volume è inoltre arricchito di un'ampia selezione di foto inedite (stampate in un'ottima qualità), molte delle quali provenienti dall'archivio dell'Istituto Luce in cui, oltre a immagini essenziali degli spettacoli, compaiono ritratti di grandi nomi come Franca Valeri, Vittorio De Sica, Vittorio Gassman, Luchino Visconti, ripresi anche in atteggiamenti ironici e inaspettati. Di fondamentale valore la ricca bibliografia originale, testimonianza della certosina ricerca intrapresa prima della stesura del volume, e insieme imprescindibile punto di riferimento per futuri studi sull'argomento. *Sandro Avanzo*

Hans-Thies Lehmann

TRAGEDIA E TEATRO DRAMMATICO

Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 260, euro 35,99

Un complesso studio critico sulla tragedia e sul concetto di tragico: dalla visione classica di Aristotele a quella di Hölderlin e Kleist, fino alle sperimentazioni contemporanee di Sarah Kane e della Societas di Romeo Castellucci, l'autore decostruisce il pensiero del tragico e la storia del dramma, concentrando la propria riflessione intorno al filo conduttore che collega la tradizione con i nuovi linguaggi dello spettacolo dal vivo.

Umberto Albini

NEL NOME DI DIONISO.

VITA TEATRALE NELL'ATENE CLASSICA

Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 312, euro 35,99

Cue Press ripubblica un volume caposaldo degli studi teatrali, uscito per la prima volta presso Garzanti negli anni Novanta. Una lettura ancora fondamentale che osserva il mondo teatrale della Grecia classica, la radice di tutto il teatro occidentale, dal punto di vista della prassi teatrale. Non unicamente i testi, dunque, ma la loro messa in scena, quell'opera collettiva di scrittori, attori, tecnici, scenografi e anche del pubblico, dove il contesto storico conferisce sempre nuovi significati ai testi e alla loro rappresentazione.

Giorgio Strehler

SHAKESPEARE, GOLDONI, BRECHT

a cura di Giovanni Soresi, Milano, Il Saggiatore, 2022, pagg. 248, euro 22

Il rapporto di Giorgio Strehler con le opere di William Shakespeare, Carlo Goldoni e Bertolt Brecht è al centro della sua ricerca artistica come emerge nella messa in scena, nel ragionamento su copioni e adattamenti, nel confronto stesso con le figure di questi tre autori provenienti da secoli diversi ai quali il regista ha dato nuova vita. Grazie a questo testo si entra nel laboratorio creativo di Strehler, leggendo le sue riflessioni sul teatro in preparazione alla rappresentazione di dodici opere di Shakespeare, otto di Goldoni e sette di Brecht. La prefazione è di Maurizio Porro.

Martina Treu (a cura di)

A LEZIONE DI REGIA TEATRALE, QUADERNO, VOLUME 3, CONOSCERE LO SPETTACOLO TEATRALE ATTRAVERSO IL RACCONTO DEGLI ALLESTIMENTI

Milano, Led Edizioni, 2022, pagg. 266, euro 12,90

Prosegue il lavoro di analisi condotto dall'autrice sulle drammaturgie antiche, parte della pratica teatrale a cui andava ad aggiungersi la dimensione della messinscena. I due testi raccolti e pubblicati per la prima volta, *Nuvole* di Aristofane, nella traduzione di Martina Treu, e *Gli Uccelli - Un'Utopia* di Giovanna Scardoni, libera trasposizione dell'omonima commedia di Aristofane, restituiscono ai lettori (registi, interpreti, studiosi e spettatori) un utile strumento per apprezzare due testi classici e la loro dimensione drammaturgica e registica.

Patrice Pavis

DIZIONARIO DEL TEATRO

a cura di Paolo Bosisio e Paola Ranzi, Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 520, euro 55,99

Arricchito nella nuova edizione di numerosi nuovi lemmi e aggiornamenti il *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis è un punto di riferimento preciso e utile per gli studi teatrali. Il filo conduttore nella scelta e nell'estensione dei lemmi prevede un punto di vista complesso che comprende diverse discipline, dalla semiologia, all'antropologia, all'estetica, all'ermeneutica, dedicandosi ad argomenti attuali come il rapporto tra il teatro, i media e la tecnologia.

Rodolfo Sacchetti,

Francesco Brusca, Nella Califano
ARCIPELAGO TEATRO RAGAZZI.
UN'INCHIESTA SUL TEATRO IN TOSCANA
PER/CON I BAMBINI E LE BAMBINE,
I RAGAZZI E LE RAGAZZE

Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 158, euro 24,99

Ideato da Altre Velocità, un gruppo di osservatori e critici teatrali, il volume propone un'indagine nata dall'osservazione del teatro toscano per l'infanzia e la gioventù, utilizzando differenti

strumenti: un questionario sul senso artistico del teatro ragazzi, analisi quantitative su produzione e distribuzione, testimonianze dei protagonisti, con saggi di approfondimento e una breve cronistoria.

Ferdinando Taviani

CONTRO IL MAL OCCHIO.

POLEMICHE DI TEATRO 1977-97

Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 182, euro 25,99

La polemica come punto di partenza e come occasione per parlare del teatro e della sua grandezza. Gli scritti di Taviani, che coprono l'arco temporale dal 1977 al 1997, parlano del teatro nel suo complesso, in stretta relazione con l'attualità. Ne viene una riflessione sul destino, sulla crisi del teatro nel passaggio tra un secolo e l'altro, sulla necessità di scegliere se essere «arte di minoranza» oppure «arte minorata» dai mezzi di comunicazione di massa.

Alessandro Nicosia,

Diletta D'Andrea Gassmann,

Alessandro Gassmann (a cura di)

VITTORIO GASSMAN IL CENTENARIO

Milano, Skira, 2022, pagg. 400, euro 35

Nel centenario della nascita, Alessandro Gassmann e Diletta D'Andrea Gassmann curano una mostra dedicata a Vittorio (Roma, Auditorium Parco della Musica) che espone foto di scena, oggetti, documenti della sua vicenda personale e della sua attività nel cinema, a teatro, in televisione, relativi al suo lavoro di scrittura e a servizio della poesia. Il catalogo ne raccoglie l'essenza, foto inedite, materiali privati e altre testimonianze del lavoro di una vita, in teatro e fuori, che ricostruiscono il ritratto dell'uomo di spettacolo, del Mattatore per antonomasia, come dell'uomo con le sue scelte, i suoi successi e anche le sue sofferenze private, da lui stesso spesso raccontate.

Ivan Buttazoni

ARLECCHINO. ANTROPOLOGIA

DELLA MASCHERA TEATRALE

DA ALESSANDRA GALANTE GARRONE

A CLAUDIA CONTIN

Capriano del Colle (Bs), Cavinato, 2022, pagg. 154, euro 16

L'indagine parte dalle origini e dalle funzioni rituali, culturali e teatrali della maschera di Arlecchino, per interrogarsi sul significato ancora oggi espresso da questa come da altre maschere. Traendo spunto dall'esperienza di studio dell'autore con quattro maestri: Alessandra Galante Garrone, Maurizio Fabbri/Ciccio Clown, Pierre Byland e Claudia Contin, si va alla ricerca degli interrogativi filosofici, psicologici e antropologici a cui la maschera prova a dare risposta.

Elisabetta Castiglioni

RENATO RASCEL. UN PROTAGONISTA DELLO SPETTACOLO DEL NOVECENTO

Guidonia (Rm), Iacobelli editore, 2022, pagg. 400, euro 19,80

Un omaggio a uno dei personaggi fondamentali del teatro e del cinema italiano del Novecento, Renato Rascel, autore, interprete e cantante capace di spaziare tra i più diversi generi dello spettacolo, dall'umorismo del "Corazziere" alla poetica dell'assurdo di Beckett e Ionesco, dalle commedie musicali di Garinei e Giovannini alla toccante *Arrivederci Roma*. Attraverso la sua vita, l'autrice ricostruisce parti della storia dell'avanspettacolo, della rivista, della commedia musicale, della prosa, del cinema, della televisione e della musica leggera del Novecento.

Laura Wade

TEATRO: PIÙ FREDDO CHE QUI, CADAVERI CHE RESPIRANO

Imola (Bo), Cue Press, 2022, pagg. 36, euro 19,99

Laura Wade affronta con ironia e profondità la crisi contemporanea davanti alla morte: in *Più freddo che qui* la morte diviene il punto di partenza per una riflessione universale su come sia difficile, anche fra parenti stretti, comunicare veramente. In *Cadaveri che respirano* tre personaggi, imbattendosi per caso in un cadavere, riallacciano il significato della loro vita e riflettono sulla solitudine e sulla caducità della vita umana.

Remo Binosi

L'ATTESA

Milano, La Nave di Teseo, 2022, pagg. 160, euro 14

Un'immagine di *Game Over*, di inQuanto Teatro, tratta dal volume *Arcipelago Teatro Ragazzi*, di Rodolfo Sacchettini, Francesco Brusca e Nella Califano, edito da Cue Press (foto: Sarah Melchiori e Irene Cappelli).

La storia di due donne di ceto sociale diverso, ma unite dal destino nel Veneto di fine Settecento: Cornelia, aristocratica di vent'anni avviata a un nobile matrimonio, vive reclusa in un'enorme tenuta, immersa nella campagna, aspettando un figlio concepito prima delle nozze. La sua solitudine è alleviata dalla serva Rosa, una donna semplice che la aiuta con la sua vivacità. Cornelia e Rosa si confessano i reciproci segreti in un crescendo di affetto che si trasforma lentamente in un'attrazione. Due personaggi cui Anna Foglietta e Paola Mignaccioni hanno dato corpo in scena.

Michele Ciliberto
SHAKESPEARE. IL MALE,
IL POTERE, LA MAGIA

Pisa, Scuola Normale Superiore, 2022, pagg. 256, euro 20

Il volume analizza i rapporti tra Shakespeare e gli umanisti, tra cui Alberti, Machiavelli, Guicciardini, Bruno, Campanella, autori che interpretano la dimensione drammatica e tragica dell'esistenza umana e che si ricollegano per tematiche al drammaturgo inglese.

Orazio Costa
PARLANDO DEL METODO MIMICO.
LEZIONI INEDITE TRASCRITTE
DI ORAZIO COSTA

a cura di Alessandra Niccolini, Roma, Audino, 2022, pagg. 144, euro 18

Orazio Costa non ha mai scritto un libro dedicato al suo Metodo, ma in questo libro il lettore ascolta l'insegnamento di Costa dalle sue stesse parole, trascritte da alcuni seminari e lezioni tenuti da lui nel corso degli anni, il libro offre la possibilità di entrare nel laboratorio del Maestro, tra gli altri, di Nino Manfredi, Gabriele Lavia, Pierfrancesco Favino, così come Monica Vitti, Gian Maria Volonté e Luigi Lo Cascio.

Elena Randi
LA GRANDE STAGIONE DEL BALLETO
RUSSO. FRA OTTOCENTO E NOVECENTO:
TRADIZIONE E AVANGUARDIA

Roma, Audino, 2022, pagg. 136, euro 18

L'autrice analizza la produzione classica del balletto russo tra gli ultimi decenni del XIX secolo e i primi trent'an-

ni circa del Novecento, ossia sulla stagione che va da Petipa e Ivanov fino ai Ballets Russes di Djagilev. Tre le sezioni tematiche: *Fra tecnica classica e ribellione al codice*, *Il mito dell'opera d'arte totale* e *Il nodo gordiano della trasmissione* che introduce la questione spinosa del modo in cui le coreografie del passato siano state tramandate fino a noi.

Maurice Maeterlinck
PELLÉAS ET MÉLISANDE,
ARIANNA E BARBABLÙ

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2022, pagg. 226, euro 16

Pelléas et Mélisande e *Arianna e Barbablù* sono due opere concepite in periodi diversi della vita di Maurice Maeterlinck e che caratterizzarono diverse visioni della sua arte. I testi, nella nuova traduzione di Annamaria Martinolli, vengono confrontati, analizzandone l'evoluzione nell'ambito dell'opera dell'autore anche attraverso numerosi articoli di critica e saggi di approfondimento, nonché attraverso le versioni di Claude Debussy e Paul Dukas nelle prime rappresentazioni al Teatro alla Scala di Milano.

Corrado D'Elia
IO, MOBY DICK

Milano, Edizioni Ares, 2022, pagg. 160, euro 14

Moby Dick è uno dei grandi libri della letteratura universale, un viaggio attraverso il mare spinti dal desiderio, dalla ricerca ossessiva di un obiettivo, metafora del viaggio dell'esistenza, del continuo movimento di uscita da se stessi correndo tutti i rischi di perdersi. Confrontarsi con Achab e la balena bianca è confrontarsi con se stessi. Questa la lettura di Melville che Corrado D'Elia compie in scena, specchiandosi nel testo, ripercorrendo la propria vita, le proprie scelte, i propri desideri/ossessioni. Un bel volume da leggere in un respiro.

Angélica Liddell
NON DEVI FAR ALTRO
CHE MORIRE NELL'ARENA

Roma, Luca Sossella editore, 2022, pagg. 80, euro 12

Angélica Liddell sceglie una delle più famose storie d'amore, quella fra Tristano e Isotta, alla ricerca dell'esperienza dell'assoluto. La storia d'amore, nelle sue versioni musicali e letterarie, è infatti una via di accesso alle emozioni più profonde e primordiali, tragica composizione di piacere e dolore. Da qui, l'esplorazione di Angélica Liddell si spinge alle origini del teatro, della corrida (esperienza catartica di sacrificio e di morte), al rapporto con il tempo.

Agnese Doria e Francesco Brusa
(a cura di)

CRESCERE SPETTATORI:
IL TEATRO VA A SCUOLA

Roma, Luca Sossella editore, 2022, pagg. 190, euro 18

Per offrire a docenti ed educatori l'opportunità di esplorare e approfondire l'educazione alla visione, con particolare riferimento agli spettacoli teatrali, il volume offre i racconti di esperti del settore componendo un mosaico di voci e pratiche, competenze e sperimentazioni, così da rendere consapevoli gli spettatori grandi e piccoli.

Rosario Mastrota
MANUALETTO SENZA TITOLI

Borghetto Lodigiano (Lo), Porto Seguro, 2022, pagg. 134, euro 13,90

A chi è capitato di ascoltare audizioni, come l'autore di questo libro, sarà certo capitato anche di interrogarsi sul motivo per cui ventinove attori su trenta scelgono Shakespeare e poco più. Scarsa propensione al rischio? Paura di esporsi con testi e interpretazioni poco note? Rosario Mastrota, regista e autore, compone un'antologia di testi utili per prepararsi a un provino, dove i classici (tesi e personaggi) si incontrano con la modernità attraversandola e venendone attraversati. Un lettura sottile e piacevole anche per uno spettatore.



testi

L'ESTINZIONE DELLA RAZZA UMANA

di Emanuele Aldrovandi



Personaggi:

Andrea
 Marco
 Anna
 Giulia
 Corrieri
 Medico
 Presidente

PROLOGO

Il Presidente parla alla nazione.

PRESIDENTE - Buonasera a tutti. A poco più di un mese dal primo contagio, la situazione – come ben sapete – è molto grave.

Fortunatamente, alcuni fra coloro che per primi hanno contratto il virus sono già tornati alle loro sembianze umane. Questa è una notizia importantissima, perché ci conferma che la mutazione è reversibile e nella maggior parte dei casi non comporta alcun danno permanente, soprattutto quando gli effetti del contagio si manifestano in forme lievi, che possono anche limitarsi alla comparsa di alcune piume sul dorso.

Purtroppo però il numero dei contagiati cresce in modo esponenziale e noi abbiamo il dovere di dedicare il massimo dell'attenzione alle situazioni più complesse: i soggetti che subiscono una mutazione completa possono infatti avere gravi difficoltà respiratorie, dovute alla nuova conformazione del collo ma soprattutto all'improvvisa comparsa, al posto della bocca, del becco.

Per far fronte all'aumento dei pazienti che necessitano cure ospedaliere, abbiamo precettato tutti i medici veterinari chiedendo loro, a malincuore, di sospendere le attività con gli altri animali per dedicarsi interamente ai pazienti umani affetti da mutazione. Nonostante questa misura estrema, la tenuta del nostro sistema sanitario è fortemente a rischio collasso.

Per bloccare la diffusione del virus abbiamo perciò deciso di sospendere su tutto il territorio nazionale ogni spostamento non strettamente necessario. Si potrà uscire di casa, quindi, solo per comprovate esigenze lavorative o per motivi urgenti e improrogabili.

Ci rendiamo conto che si tratta di un provvedimento senza precedenti, ma confidiamo nella collaborazione di tutti i cittadini. Solo se resteremo uniti, riusciremo a superare quest'emergenza terribile, che ha messo in una situazione di profonda crisi tutti noi, sia come società che come, oserei dire, specie umana, e che nei suoi risvolti più drammatici arriva quasi a lambire i confini più remoti dell'assurdo.

ATTO UNICO

Tutta l'azione si svolge nel cortile interno di un palazzo storico, su cui si affacciano finestre e balconi. Da una finestra si affaccia Giulia, che canta una canzone, rivolgendosi al cielo. Quando finisce di cantare, richiude la finestra. Suona un campanello. Marco risponde al citofono.

MARCO - Sì.

CORRIERE UNO - Sono il corriere. Devo consegnare un pacco. Bianchi.

MARCO - Sì, è mia moglie. Ti apro il portone. Lo puoi lasciare dentro?

CORRIERE UNO - Va bene.

La Locandina

L'ESTINZIONE DELLA RAZZA UMANA, testo e regia di Emanuele Aldrovandi. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Costanza Maramotti. Maschera di Alessandra Faienza. Luci di Luca Serafini. Consulenza progetto sonoro di GUP Alcaro. Musiche di Riccardo Tesorini. Con Giusto Cucchiari, Eleonora Giovanardi, Luca Mammoli, Silvia Valsesia, Riccardo Vicardi. Prod. Associazione Teatrale Autori Vivi, Reggio Emilia - Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, in collaborazione con La Corte Ospitale Centro di Residenza Emilia-Romagna, Rubiera (Re).

Lo spettacolo ha debuttato dal 17 al 29 maggio 2022 (Teatro Gobetti, Torino, recensione a pagina 66). Le successive repliche previste sono: 10 agosto 2022 (Teatro Capovolto, Trento); 10 ottobre 2022 (Teatro Filodrammatici, Piacenza); 14-16 ottobre 2022 (Spazio Rossellini, Roma); 16-17 dicembre 2022 (Teatro Asioli, Correggio); 20 dicembre 2022 (Teatro Foce, Lugano) e 11-16 aprile 2023 Bologna (Teatro delle Moline).

Il portone si apre. Entra un corriere, indossa un paio di guanti e una mascherina, sta portando un pacco. Gli viene uno starnuto e lo fa dentro alla mascherina, ma gli dà fastidio, allora se la abbassa e ne fa un altro, proprio sul pacco. Poi appoggia il pacco a terra ed esce. Dalle scale scende Marco, con indosso una mascherina che gli copre il naso e la bocca. Estrae dalla tasca uno spruzzino pieno di disinfettante. Lo spruzza su un lato del pacco, poi con il piede gira il pacco e spruzza anche sull'altro lato. Poi lo spruzza anche sulla maniglia del portone e rimette lo spruzzino in tasca. Dalle scale scende Andrea. Ha una tuta e un paio di scarpe da ginnastica, la mascherina la tiene infilata nel braccio.

ANDREA - Ciao.

MARCO - Ciao.

ANDREA - Come va?

MARCO - Eh, un po' dura, ma andiamo avanti.

ANDREA - Avete avuto un bambino, no?

MARCO - Sì, una bambina.

ANDREA - Complimenti. Ho visto l'altro giorno tua moglie con la carrozzina e ho immaginato. Come si chiama?

MARCO - Olivia.

ANDREA - Livia? Bello.

Marco si abbassa la mascherina sotto al mento.

MARCO - Olivia.

ANDREA - Bello anche Olivia.

MARCO - Grazie.

ANDREA - E tua moglie sta bene?

MARCO - Sì, a un certo punto durante il parto pensavo che sarebbe morta, però adesso sta bene.

ANDREA - Addirittura?

MARCO - Guarda, non hai idea, dopo ogni spinta controllavo che fosse ancora viva. Faceva delle urla che se a un certo punto l'ostetrica mi avesse detto: «Mi dispiace, tua moglie non ce l'ha fatta» non mi sarei stupito. Cioè, ovviamente mi sarebbe dispiaciuto, eh, però non è che avrei detto: «Che sorpresa, non me lo aspettavo».

ANDREA - Meno male che noi non vogliamo averne.

MARCO - Ah, no?

ANDREA - No, guarda, la mia ragazza ha avuto un piccolo ritardo, ma per fortuna falso allarme, altrimenti mi sarei buttato dal balcone.

MARCO - Addirittura? Ma no, dai, guarda che è un'esperienza stupenda. Cioè, un po' splatter, ma stupenda. E poi adesso tenerla in braccio è fantastico.

ANDREA - Beh, dai, allora non c'è periodo migliore per essere obbligati a stare chiusi in casa, no?

MARCO - Sì, beh, a parte per il lavoro.

ANDREA - Certo.

MARCO - E voi come state?

ANDREA - Bene, dai.

MARCO - Com'è che si chiama la tua ragazza?

ANDREA - Giulia.

MARCO - Giulia. La sento tutti i giorni che canta.

ANDREA - Sì, si è messa a fare questa cosa di cantare sul balcone.

Io gliel'ho detto che rompe le palle alla gente, ma lei è così, fa di testa sua.

MARCO - Ma no, non rompe le palle, è brava.

ANDREA - Contenti voi. Io non riesco a lavorare.

MARCO - Ogni tanto Olivia si sveglia, ma...

ANDREA - Ecco, vedi, lo sapevo. Adesso glielo dico.

MARCO - No, no, non te l'ho detto perché volevo...

ANDREA - No, hai fatto bene. Stasera glielo dico e vedrai che...

MARCO - Ma no, non preoccuparti...

ANDREA - Guarda, se anche non me ne fregasse niente di tua figlia, almeno poter avere una scusa per dirle di smettere.

MARCO - Sì, ma non voglio...

ANDREA - No, no, lei ci tiene a tutte queste cose del buon vicinato, della convivenza... finché glielo dico io, che rompe le palle, niente, ma vedrai che se glielo dice un altro...

MARCO - Io non ho detto che rompe le palle. Anzi, mi sembra una bella iniziativa.

ANDREA - Però sveglia tua figlia.

MARCO - Eh, sì.

ANDREA - E questo non va bene.

MARCO - Potremmo scambiarci i numeri, così se vuole cantare, mi manda un messaggio e io le dico se Olivia è sveglia o dorme. Anzi, ancora meglio, le do il numero di mia moglie, così scrive direttamente a lei.

ANDREA - Va bene. Ma voi ditele sempre che dorme. È una bambina che dorme tantissimo.

MARCO - Ok. Cioè, sì, in effetti dorme tanto.

ANDREA - Fantastico.

MARCO - Ti do il mio, intanto? Il suo a memoria non lo so.

ANDREA - Eh, non ho il cellulare. Posso darti io il mio?

MARCO - Neanch'io ce l'ho, sono solo sceso un attimo per prendere questo pacco.

ANDREA - Passo quando torno, ok?

MARCO - Va bene.

ANDREA - Che interno siete?

MARCO - Quattro. Ti direi di venire con Giulia a prendere un caffè, ma vista la situazione...

ANDREA - Non preoccuparti.

MARCO - Però recuperiamo appena finisce questa storia assurda.

ANDREA - Volentieri.

MARCO - Perfetto.

ANDREA - Ci vediamo dopo, allora.

MARCO - Aspetta, scusa.

ANDREA - Sì?

MARCO - Posso chiederti una cosa?

ANDREA - Certo.

MARCO - Dove stai andando?

ANDREA - Sto uscendo.

MARCO - Non per farmi gli affari tuoi, eh, ma... per fare che?

ANDREA - Una corsetta.

MARCO - Una corsetta?

ANDREA - Sì.

MARCO - Ma...

ANDREA - Eh, lo so che non si potrebbe, però non ce la faccio più a stare seduto.

MARCO - Sì, lo capisco. Però potresti... non so, fare su e giù per le scale.

ANDREA - No, ho bisogno di aria fresca.

MARCO - Potresti andare in balcone.

ANDREA - Di muovermi all'aria fresca.

MARCO - Dei saltelli in balcone?

ANDREA - Eh, non è la stessa cosa.

MARCO - Lo so, ma in una situazione così bisogna adattarsi.

ANDREA - E infatti per tutto il resto mi sto adattando, eh, ma adesso, davvero, ho proprio bisogno di correre.

MARCO - Sì, ho capito, però non si può uscire.

ANDREA - Se non per motivi necessari e improrogabili.

MARCO - Beh, non mi sembra che andare a correre sia necessario.

ANDREA - Per me sì.

MARCO - E comunque di sicuro non è improrogabile.

ANDREA - Ascolta, sono stato quattro ore davanti al computer.

MARCO - Anch'io.

ANDREA - Mi si stanno seccando le gambe.

MARCO - Anche a me.

ANDREA - Fra un po' mi escono le radici dai piedi. Mi trasformo in un albero.

MARCO - Sì, guarda, anch'io.

ANDREA - E allora vieni anche tu, no? Dai, vatti a mettere un paio di scarpe da ginnastica, ti aspetto.

MARCO - Ma no.

ANDREA - Perché?

MARCO - Scusa, mi prendi in giro?

ANDREA - No. Facciamo solo una corsetta qui intorno. Non diamo fastidio a nessuno. Stiamo uno da una parte della strada e uno dall'altra e se ci fermano diciamo che siamo andati a buttare la plastica.

MARCO - Senza plastica.

ANDREA - Eh, beh, perché l'abbiamo appena buttata.

MARCO - Scusa, non voglio sembrarti invadente, ma...

ANDREA - Non preoccuparti, se non vuoi venire, non mi offendo.

MARCO - Certo che non voglio venire, ma il punto è che... sì, insomma, credo che non dovresti andarci neanche tu.

ANDREA - Perché è vietato?

MARCO - Eh, certo.

ANDREA - E tu... scusa, eh, non voglio essere invadente neanche io, ma visto che ne stiamo parlando...

MARCO - No, no, dimmi pure.

ANDREA - Tu... non hai mai fatto niente di vietato? Non so, un parcheggio in doppia fila, un conto al ristorante pagato in nero, una cannetta coi tuoi amici?

MARCO - Ma cosa c'entra, scusa?

ANDREA - L'avrai fatto, no?

MARCO - Beh, sì, può darsi, ma...

ANDREA - Come tutti. E non c'è niente di male. Perché non è che la legge è una cosa assoluta. Uno può rispettarla - e io infatti di solito la rispetto - ma certe volte può anche non farlo. Magari perché

non è d'accordo, o perché tanto se anche non la rispetta non fa del male a nessuno. Tipo passare col rosso in una strada deserta.

MARCO - Beh, la situazione mi sembra un po' diversa rispetto a un semaforo in una strada deserta.

ANDREA - Ma sì, era un esempio.

MARCO - Qui c'è della gente che sta morendo.

ANDREA - La gente, purtroppo, sta sempre morendo.

MARCO - Sì, ma adesso di più.

ANDREA - Questo non è detto.

MARCO - Ah, non è detto?

ANDREA - No, è solo il leone più vicino.

MARCO - Cioè?

ANDREA - È un esempio che faccio sempre all'università.

MARCO - Insegni all'università?

ANDREA - Mi chiamano per dei seminari. Allora, tu immagina di essere nella savana con due leoni, uno vicino e uno lontano, qual è quello che ti fa più paura? Quello più vicino. Ma non ha senso, perché anche quello più lontano, se vuole, ti mangia.

MARCO - Perché?

ANDREA - Perché corre molto più veloce di te. Dovrebbero farti paura uguale, o al massimo dovresti chiederti: «Qual è che digiuna da più tempo?» Ma chi è che riesce a fare un ragionamento del genere quando è in mezzo alla savana con due leoni che vogliono mangiarlo? Nessuno. Perché il nostro cervello non è programmato così. L'amigdala, che regola le emozioni, si occupa per due terzi di rilevare i pericoli - è un retaggio di quando eravamo scimmie - e per farlo semplifica tutto, tipo "vicino/pericolo", "lontano/meno pericolo", che vale per tanti animali mortali, tipo i serpenti o gli scorpioni, e quindi in generale è utile, ma in certi casi ci fa prendere degli abbagli, tipo con i leoni.

MARCO - Che cos'è che insegni?

ANDREA - Marketing.

MARCO - Mi sembrava più una cosa da, non so... biologia.

ANDREA - No, guarda che il marketing si basa proprio su questo.

MARCO - Sui pericoli della savana?

ANDREA - Sugli abbagli percettivi. Se io su un barattolo di yogurt ci scrivo: "50% frutta fresca" di sicuro lo vendo meglio che se ci scrivo: "Il restante 50% invece è merda chimica". Frutta fresca/mi fa bene/non muoio/compro questo.

MARCO - Ok, però ti mangia lo stesso.

ANDREA - Chi?

MARCO - Il leone più vicino. Cioè, è pericoloso come quello più lontano, però è pericoloso anche lui.

ANDREA - Certo, è un leone.

MARCO - Infatti.

ANDREA - È il re della savana.

MARCO - Quindi bisogna stargli lontano.

ANDREA - Beh, quando lo vedi è troppo tardi per stargli lontano. A quel punto puoi solo sperare che non abbia fame.

MARCO - Ok, però non è che gli corri incontro e gli dici: «Mangiami, mangiami!»

ANDREA - No.

MARCO - Così come a un virus vicino, anche se magari è pericoloso come tanti altri più lontani, non è che lo vai a cercare e gli dici: «Contagiami, contagiami».

ANDREA - Io e te sugli esempi non ci capiamo.

MARCO - Mi sembra di no.

ANDREA - Quello che volevo dire è che la situazione ci sembra grave solo perché...

MARCO - (*Interrompendolo*) Ci sembra grave? Quindi secondo te non lo è?

ANDREA - Non più di tante altre.

MARCO - Scusa, eh, ma li hai visti i video delle persone che si trasformano? L'hai ascoltata l'intervista a qualche medico o a qualche veterinario?

ANDREA - Certo, però è normale che quando uno vive da vicino un'esperienza dolorosa, poi assolutizza il suo punto di vista.

MARCO - Cioè, scusa, non ho capito: uno che rischia la pelle tutto il giorno e fa un video per dire: «Vi prego, state a casa» è uno che assolutizza il suo punto di vista?

ANDREA - Beh, è un discorso più complesso di così.

MARCO - A me non sembra complesso.

ANDREA - Eh, lo vedo. Ma è questo il problema.

MARCO - Cioè?

ANDREA - Che a te non sembra complesso e quindi ti comporti come se non lo fosse, ma in realtà lo è.

MARCO - Illuminami, allora.

ANDREA - Non è questione di illuminazione, ma solo di prospettiva. E mi interesserebbe molto continuare a parlarne, però non adesso. Se ti va, quando torno ti suono il campanello così finiamo il discorso e ci scambiamo anche i numeri, cosa ne dici?

MARCO - Tu non ci vai a correre.

ANDREA - Come, scusa?

Marco si mette di fronte al portone, impedendo ad Andrea di uscire.

MARCO - Ti ho detto che non ci vai.

ANDREA - In che senso? Me lo vuoi impedire?

MARCO - Sì.

ANDREA - (*Scherzando*) Guarda che però se facciamo a botte non stiamo più a un metro di distanza e quindi violiamo la legge.

MARCO - Sto dicendo sul serio. Non ci puoi andare.

ANDREA - Perché?

MARCO - Perché c'è un cazzo di virus che trasforma la gente in tacchini!

ANDREA - D'accordo. Ma la domanda è: questo cazzo di virus che trasforma la gente in tacchini... peggiora, se io vado a correre mezz'ora?

MARCO - Sì.

ANDREA - Perché?

MARCO - Perché è molto infettivo.

ANDREA - Ma se non sono ancora riusciti a capire da dove arriva?

MARCO - Però sanno che cosa fa.

ANDREA - No che non lo sanno. Ogni settimana dicono qualcosa di diverso. Prima sembrava che saremmo rimasti tacchini per sempre, adesso...

MARCO - (*Interrompendolo*) Sì, va beh, non è che potevamo essere preparati a una cosa del genere, però questo non toglie che...

ANDREA - (*Interrompendolo a sua volta*) Ma io comunque ti ho detto che sto lontano da tutto e non tocco niente, eh.

MARCO - Ascolta, c'è gente che non lavora, gente che non guadagna, gente che ha investito e che rischia di fallire. Sai cosa ho fatto, io, alla fine dell'anno scorso? Ho lasciato lo studio tecnico e ho investito tutti i soldi che avevo, anche la liquidazione e il Tfr, tutto, per ristrutturare il casolare di mia nonna e farci un agriturismo.

ANDREA - Dove?

MARCO - In Umbria, vicino a casa dei miei, un posto bellissimo. E avevo già tutte le stanze prenotate, da aprile fino ad agosto e un po'

anche a settembre, e invece adesso stanno disdicendo tutti, e sai cosa vuol dire? Che non posso finire di pagare i fornitori, nel giro di un mese rimango senza un euro e il mutuo per questa casa lo devo far pagare a mia moglie coi soldi della maternità, ti rendi conto? Però rispetto la legge e non esco.

ANDREA - Ci sono anche degli animali, nell'agriturismo?

MARCO - Cos'è, una battuta?

ANDREA - No, è una domanda seria. Non tacchini, eh. Intendo cavalli, conigli, pecore...

MARCO - Per adesso no.

ANDREA - Peccato, a me e Giulia piacciono gli agriturismi, ma soprattutto quelli con gli animali. Comunque dopo, quando ci scambiamo i numeri, mi scrivo anche il nome, così lo guardo e magari ci veniamo.

MARCO - Se me lo fanno riaprire.

ANDREA - Eh, guarda che però allora non dovresti sperare che i contagi calino, ma che aumentino, così ci trasformiamo prima, torniamo normali prima e finisce tutto più in fretta.

MARCO - Sì, ma se ci trasformiamo tutti insieme, muore più gente.

ANDREA - Questo però non è colpa del virus, ma del sistema sanitario. Se ci fossero più posti e più personale...

MARCO - E questo è un problema, d'accordo, ma...

ANDREA - Non è problema, è una scelta. Meno sanità pubblica, più sanità privata, quindi gli ospedali...

MARCO - Beh, per me è una scelta sbagliata.

ANDREA - E allora protesta.

MARCO - E infatti protesto.

ANDREA - Bravo. Ma non contro di me, che non c'entro niente.

Marco non sa cosa dire, cerca di trovare un altro approccio.

MARCO - Senti, lo so che è dura, ma ognuno deve fare la sua parte. Serve solo per evitare che muoiano dieci, venti o trenta persone? Va bene, bisogna farlo lo stesso, perché fra quelle persone ci potrebbero essere i nostri genitori. I medici dicono che fra un po' dovranno fare delle scelte, su chi curare e chi no. Che quelli over sessantacinque, se si trasformano e non riescono a respirare, li lasciano crepare.

ANDREA - Non hanno detto proprio così.

MARCO - Mio padre ha sessantasette anni e ti giuro che se muore per colpa di uno come te che è andato a correre, vengo a casa tua e ti ci butto giù io, dal balcone.

ANDREA - Ok, senti, io non credo che tu mi possa minacciare così.

MARCO - E io non credo che tu possa andare a correre. Come la mettiamo? Vuoi che chiamiamo la polizia e gli chiediamo chi ha ragione?

ANDREA - Ascolta, io non voglio litigare.

MARCO - E allora torna su dalle scale e rientra in casa.

ANDREA - No.

MARCO - Va bene, rimaniamo qui tutto il pomeriggio.

ANDREA - Ma perché te la prendi tanto? Cioè, pensi davvero che il mio andare a correre sotto casa senza incontrare nessuno possa creare dei problemi a tuo padre? Che fra l'altro, mi sembra di aver capito, è in Umbria.

MARCO - Lascia stare che è in Umbria, tu fai rischiare la gente di Milano e lui rischia per quelli che fanno come te in Umbria.

ANDREA - Io faccio rischiare la gente di Milano?

MARCO - Sì.

ANDREA - Lo sai cos'è che fa rischiare la gente di Milano? Il fatto di vivere in uno dei posti più inquinati del mondo. Tu prova a guar-

dare quanti morti ci sono di tumore in un anno e fai il confronto. Lo so che questa è una cosa che fa più effetto, ma tu dici che adesso c'è un'emergenza solo perché qualcuno ha scelto di considerarla "un'emergenza". Ma ci sono cose molto più gravi che vanno avanti da dieci, venti, trent'anni, che però nessuno considera emergenze.

MARCO - E allora, visto che non facciamo abbastanza per tutto il resto, dobbiamo andare in giro a contagiare la gente?

ANDREA - Non ho detto questo.

MARCO - «Non ho detto questo, non ho detto questo», allora cosa stai dicendo?

ANDREA - Che il nostro stile di vita è fondato sulle emergenze. Ne creiamo continuamente, in ogni parte del mondo. Adesso ti dicono che se vai a correre fai morire qualche vecchio, ma non ti dicono mai, non so, che quando vai a fare benzina fai crepare un sacco di gente nel delta del Niger.

MARCO - Chi è che faccio crepare io?

ANDREA - Sì, lì muoiono da trent'anni come delle bestie e non per colpa di un virus, ma per colpa dell'Eni e della Shell, cioè di quelli che fanno arrivare la benzina nelle nostre macchine. Ed è solo la prima che mi è venuta in mente, ce ne sono altre mille di emergenze, se dovessimo fermare tutto per ognuna, la nostra società collasserebbe in tre giorni.

MARCO - E quindi?

ANDREA - Quindi, o uno cerca di occuparsi di tutte - e in quel caso io comunque partirei da quelle più gravi - oppure se ne frega. E io me ne frego.

MARCO - Io no.

ANDREA - Bravo.

MARCO - E infatti il mio agriturismo è completamente ecologico e a zero impatto ambientale.

ANDREA - Mi dispiace che non te l'abbiano lasciato aprire, allora, altrimenti avresti già risolto tutti i problemi del mondo.

MARCO - Mi prendi per il culo?

ANDREA - No.

MARCO - A me sembra di sì.

ANDREA - Te l'ho detto, è una questione di prospettiva.

MARCO - Non provare ad avvicinarti alla porta, altrimenti, te lo giuro, ti do un cazzotto in faccia.

Si sente il suono di un campanello. Anna risponde al citofono.

ANNA - Sì.

CORRIERE DUE - Sono il corriere. Devo consegnare un pacco. Bianchi.

ANNA - Sì, sono io. Ti apro il portone. Lo puoi lasciare dentro?

CORRIERE DUE - Va bene.

Il portone si apre. Entra un corriere, ha solo un guanto, la mascherina abbassata sotto al mento e tiene in bocca una sigaretta spenta.

ANDREA - Ciao.

CORRIERE DUE - Ciao. Devo consegnare un pacco.

MARCO - Sì, ho sentito. È per mia moglie.

CORRIERE DUE - Ecco.

MARCO - No, no, appoggialo lì.

CORRIERE DUE - Sull'altro?

MARCO - Di fianco.

CORRIERE DUE - Ok.

Il corriere appoggia il pacco.

MARCO - (*Indicando la mascherina*) Non serve a niente se la tieni così.
 CORRIERE DUE - Anche tu ce l'hai così.
 MARCO - Solo per un attimo mentre parlo.
 CORRIERE DUE - Solo per un attimo mentre fumo. Ciao.

Il corriere esce. Dalla finestra si affaccia Anna.

ANNA - Amore, li hai presi gli altri pacchi?
 MARCO - Sì, l'ho preso, è lì.
 ANNA - Come «l'ho preso»? Uno solo?
 MARCO - Sì. Due con quello di prima.
 ANNA - Ma perché fanno tutte le spedizioni separate?
 MARCO - Ma che ne so, saranno ordini diversi.
 ANNA - Sì, ma c'era scritto che arrivava tutto oggi.
 MARCO - Eh, boh, c'avranno anche loro i loro problemi.
 ANNA - Tutto a posto?
 MARCO - Sì, adesso arrivo. Mi sono fermato a parlare con il nostro vicino di casa.
 ANDREA - Ciao.
 ANNA - Ciao, non t'avevo visto. Come va?
 ANDREA - Bene, tuo marito stava per darmi un cazzotto in faccia.
 ANNA - Cosa?
 MARCO - No, l'ho detto, ma non l'avrei fatto.
 ANNA - Ma perché? Ma sei impazzito?
 MARCO - Ma no, era così per dire.
 ANDREA - Allora posso andare?
 MARCO - No.
 ANDREA - Dai, tu dovrai tornare su da tua moglie, no?
 ANNA - Sì, infatti.
 ANDREA - Ah, complimenti per la bambina.
 ANNA - Grazie.
 ANDREA - E scusa se la mia ragazza canta, ma stasera glielo dico che ti disturba.
 ANNA - Ma no, non mi disturba. (*A Marco*) Perché gli hai detto che mi disturba?
 MARCO - Non gli ho detto che ti disturba.
 ANNA - Scusa, e allora perché lui sta dicendo...
 MARCO - Gli ho detto che Olivia si sveglia.
 ANNA - Olivia si sveglia perché vuole mangiare. (*Ad Andrea*) La musica ci fa compagnia.
 MARCO - Ma se l'altro giorno...
 ANNA - L'altro giorno sei stato tu che hai sbattuto la porta. (*Ad Andrea*) Io sono contenta, se canta.
 ANDREA - Ok.
 ANNA - Davvero.
 ANDREA - Peccato.
 MARCO - Voleva avere una scusa per farla smettere.
 ANNA - Ma come? È così brava.
 ANDREA - Sì, è che non riesco a lavorare.
 ANNA - Beh, e allora diglielo, no?
 ANDREA - Eh, ma Giulia fa di testa sua. Invece con la scusa della neonata... lei ci tiene a queste cose del buon vicinato.
 MARCO - (*Ad Anna*) Vedi, dice «lei» perché invece a lui non gliene frega niente.
 ANDREA - Non ho detto questo. È che ho poco tempo. Infatti, anche adesso, mi ero ritagliato giusto un'ora...
 MARCO - Prima era mezz'ora.

ANDREA - E adesso è diventata un'ora perché mezz'ora me l'hai fatta perdere tu. Quindi, se non ti dispiace...
 MARCO - Ti ho detto di no!
 ANNA - Ma cosa fai, ma cosa urli?
 MARCO - Non te la prendere con me, è lui. Vuole andare a correre.
 ANNA - Vuole andare a correre?
 MARCO - Sì.
 ANDREA - Faccio solo un giro qui intorno senza incontrare nessuno.
 ANNA - E tu sei davanti al portone perché non vuoi farlo uscire?
 MARCO - Certo.
 ANNA - E cosa te ne frega se va a correre?
 ANDREA - Esatto, è quello che gli ho detto anch'io.
 MARCO - Scusa, amore, ma da che parte stai?
 ANNA - Ma non è stare da una parte o dall'altra, se lui vuole andare a correre...
 MARCO - Sì, ma il decreto dice che non può.
 ANNA - Va beh, e tu la rispetti sempre la legge?
 ANDREA - Infatti.
 MARCO - Ma che c'entra?
 ANNA - Ma se sei tu quello che dice sempre che ognuno è libero di pensarla come vuole, che ognuno ha il suo punto di vista, che...
 MARCO - (*Interrompendola*) Sì, ma non in una situazione in cui da un momento all'altro potrei trasformarmi in un tacchino! Ti rendi conto, dice che nessuno ha bloccato tutto per la gente che muore nel delta del Niger, e quindi non ha senso farlo neanche adesso.
 ANDREA - Questa è un po' una banalizzazione.
 MARCO - Non hai detto così?
 ANDREA - Era un discorso più complesso.
 MARCO - Sempre discorsi complessi, è mezz'ora che parliamo e a forza di discorsi complessi non ho ancora capito cosa vuole dire.
 ANNA - (*Ad Andrea*) Guarda, quasi quasi vengo anch'io.
 MARCO - Cosa?
 ANNA - Non a correre, eh, a camminare col passeggino.
 MARCO - Ma sei diventata matta?
 ANNA - Te l'ho detto mille volte, Olivia ha bisogno di aria fresca e della luce del sole.
 MARCO - Sì, va bene, ma...
 ANNA - Guarda, lui ci tiene chiuse qui dentro come se fossimo in gabbia.
 MARCO - Non sono io, dai, è...
 ANNA - Ormai mi si stanno seccando le gambe.
 ANDREA - Anche a me.
 ANNA - Fra un po' mi escono le radici dai piedi. Altro che tacchino, mi trasformo in un albero.
 MARCO - Ma cos'è, uno scherzo? Ci hai ascoltato? Vi siete messi d'accordo?
 ANNA - Perché? Scusa, basta stare attenti a non incontrare nessuno.
 ANDREA - Infatti.
 ANNA - E se ti fermano dici che sei andato a buttare la plastica.
 MARCO - Senza plastica.
 ANNA - Perché l'hai appena buttata.
 ANDREA - Bravissima. Dai vieni.
 ANNA - Sì, figurati, sai che scenata mi fa.
 MARCO - Io non faccio nessuna scenata, cerco solo...
 ANNA - Sì, «non fai nessuna scenata».
 MARCO - Non faccio nessuna scenata!
 ANNA - La stai facendo anche adesso.
 ANDREA - In effetti.
 MARCO - Va beh, allora vai. Andate. Fate quello che vi pare.

ANDREA - Oh, bene.

MARCO - Poi però se Olivia si trasforma in un tacchino... O se ti trasformi tu e devi andare in ospedale e la lasci da sola...

ANNA - (*Interrompendolo, ad Andrea*) Vedi, fa sempre così. Dice «sì, sì» e poi rinfaccia.

MARCO - Non mettiamoci a litigare di fronte a degli estranei, però, dai.

ANNA - (*Ad Andrea*) Vacci tu. Prendi un po' d'aria anche per noi.

MARCO - No! Tu non ci vai!

ANDREA - (*A Marco*) Scusa, io non voglio entrare nei vostri litigi...

MARCO - E non entrarci, allora.

ANDREA - Ma è molto più facile prendere il virus, non so, da uno di questi pacchi.

MARCO - Li disinfetto.

ANDREA - Con cosa?

MARCO - Con questo.

Marco estrae lo spruzzino.

ANNA - (*Ad Andrea*) Questa storia lo sta facendo diventare paranoico.

MARCO - Non sono paranoico. Cerco solo di proteggere mia figlia.

ANDREA - Prima hai detto che lo fai per tuo padre.

ANNA - Tuo padre? Ma cosa c'entra tuo padre che è in Umbria?

ANDREA - La stessa domanda che gli ho fatto io.

MARCO - Mio padre, mia figlia, me stesso, lo faccio per proteggere la collettività, perché è una questione di principio, per evitare che collassi il sistema sanitario, è così difficile da capire, cazzo?

ANNA - Ma perché ti arrabbi?

MARCO - Perché mi fate girare le palle!

ANNA - Beh, non ne vale la pena! Per una cosa che poi non sappiamo neanche se è vera o no.

MARCO - Ma dai, non ricominciare con...

ANNA - Perché, tu li hai visti, gli uomini che si trasformano in tacchini?

MARCO - Sì che li ho visti.

ANNA - In video. Non dal vivo.

MARCO - Ma cosa vuol dire?

ANNA - Allora esistono anche gli Hobbit del *Signore degli anelli* e gli elfi di *Star Wars*.

ANDREA - Non credo siano elfi.

ANNA - (*Ad Andrea*) Anche quelli li ha visti in video. (*A Marco*) Si può fare tutto, in video. Noi qui siamo chiusi in casa, non possiamo vedere niente coi nostri occhi e possono farci credere...

MARCO - (*Interrompendola*) Scusa, amore, ma questa però è una cazzata. Perché mai...

ANNA - (*Interrompendolo*) Bravo, fai sempre quello che rispetta tutti: «Ognuno può pensarla come vuole», e però poi appena qualcuno non è d'accordo con te...

MARCO - (*Interrompendola*) Sì, ma questo non vuol dire che ognuno può inventarsi quello che vuole e dire che è vero, dai.

ANNA - E invece sì, con la gente come te che crede a tutto. (*Ad Andrea*) E io non ho detto che non è vera questa storia dei tacchini, eh. Ho solo detto che non possiamo saperlo.

MARCO - Certo che possiamo saperlo.

ANNA - Perché te lo dicono?

MARCO - (*Sforzandosi di stare calmo*) Senti, io non voglio litigare con te di fronte a uno che non conosco neanche, quindi...

ANNA - (*Interrompendo*) E allora smettila di dargli fastidio, prendi i pacchi e vieni su.

MARCO - No.

ANNA - (*Indicando il pacco*) Quelle sono le scarpe?

MARCO - No, i pannolini.

ANNA - E l'altro?

MARCO - Ci sono delle scritte in cinese.

ANNA - Un gioco per Olivia.

Si sente il suono di un campanello. Marco risponde attraverso il portone.

MARCO - Chi è?

CORRIERE TRE - Il corriere. Devo fare una consegna. Bianchi.

ANNA - Apri, saranno i pacchi che mancano.

Marco apre il portone e si sposta. Entra un corriere, è senza guanti e senza mascherina.

CORRIERE TRE - Bianchi?

MARCO - È mia moglie.

CORRIERE TRE - Ecco.

MARCO - No, no, appoggialo lì.

CORRIERE TRE - Su quale dei due?

MARCO - Nessuno dei due. Di fianco.

CORRIERE TRE - Ok.

ANNA - Ce n'è uno solo?

CORRIERE TRE - Sì.

ANNA - Non ci posso credere.

Il corriere appoggia il pacco.

MARCO - E la mascherina?

CORRIERE TRE - Ce l'ho, ce l'ho, tranquillo.

MARCO - È un modello invisibile?

CORRIERE TRE - Ce l'ho in furgone.

MARCO - Eh, ma...

CORRIERE TRE - Ciao.

ANDREA - Ciao.

Il corriere esce.

MARCO - Eh, ciao.

ANDREA - Non assomigliava a quello di prima?

MARCO - Boh, a me sembrano tutti uguali.

ANNA - Sono le scarpe?

MARCO - Non lo so, ci sono delle scritte in inglese.

ANNA - No, è la lampada nuova.

Si sente la voce di Giulia che canta.

ANDREA - Eccoci.

ANNA - È brava.

ANDREA - Sì, sì, bravissima. Quando potrò tornare a lavorare in ufficio, poi, la apprezzerò ancora di più.

Giulia sente la voce di Andrea, smette di cantare e si affaccia dalla finestra.

GIULIA - Ma sei ancora qui? Non dovevi andare a correre?

- ANDREA - Eh, non mi fanno uscire.
 GIULIA - Come non ti fanno uscire? Ma chi?
 ANDREA - Quelli del primo piano.
 ANNA - Ciao.
 GIULIA - Ciao.
 ANNA - Non è che non lo facciamo uscire, guarda, anzi, io sarei stata anche d'accordo, è solo che mio marito è un po' nervoso e quindi...
 MARCO - (*Interrompendola*) Io non sono nervoso! (*A Giulia*) Ciao.
 GIULIA - Ciao.
 MARCO - È solo che... Non so tu cosa ne pensi, ma a me non sembra giusto andare a correre in una situazione del genere.
 GIULIA - Sono d'accordo. Gliel'ho detto anch'io.
 MARCO - (*Ad Anna*) Visto?
 GIULIA - Ma lui se ne frega. È insensibile.
 MARCO - Beh, questa però non può essere una scusa.
 GIULIA - Neanche secondo me.
 ANDREA - Dai, non metterti anche tu a fomentare questa cosa. Se non mi avesse bloccato, sarei già tornato a casa e non se ne sarebbe accorto nessuno.
 GIULIA - Ma cosa vuol dire che non se ne sarebbe accorto nessuno? Il decreto dice che non dovresti in ogni caso.
 MARCO - Infatti.
 GIULIA - Per evitare tutti i possibili rischi di contagio.
 MARCO - Esatto. Dice proprio così. Se tutti facessero come te, le strade sarebbero piene di gente che va a correre "per conto suo". Io lo capisco che tu dici: «Ah, ma tanto se lo faccio solo io», però uno deve chiedersi: «Se tutti facessero come faccio io, cosa succerebbe?»
 ANDREA - Va beh, nel mondo delle favole.
 MARCO - No, nel mondo vero.
 ANDREA - Nel mondo vero, se ci facessimo una domanda del genere, sarebbe la fine.
 MARCO - La fine di che?
 ANDREA - Di tutto. Se il resto della gente avesse lo stile di vita che abbiamo noi, non basterebbero tre pianeti uno di fianco all'altro.
 MARCO - E questo secondo te non è un problema?
 ANDREA - Certo che è un problema, ma di sicuro non mio.
 MARCO - E di chi?
 ANDREA - Di chi ha avuto la sfiga di nascere nel posto sbagliato. Io ho avuto culo, mi va bene così. L'unica cosa che posso fare è spezzare di continuare ad avercelo.
 GIULIA - Ve l'ho detto, è totalmente insensibile.
 ANDREA - Non sono più insensibile di tutti gli altri, solo che io lo ammetto.
 GIULIA - Non possiamo più fare video-chiamate coi nostri amici, li ha fatti arrabbiare tutti.
 ANDREA - Sono tutti degli ipocriti. Si sono svegliati una mattina con la televisione che diceva: «Attenti, rischiamo di diventare dei tacchini» e hanno cominciato a far finta che gliene fregasse qualcosa della vita degli altri. «Chiamo la mamma, la zia, oddio, tragedia, è morto il nonno che non vedevo da sei anni», ma la verità è che non ce ne frega un cazzo di nessuno, abbiamo solo paura che gli altri se ne accorgano e ci lascino soli.
 MARCO - Per me non è così.
 ANNA - Neanche per me.
 GIULIA - Neanche per me.
 ANDREA - Va beh, bravi, allora se dobbiamo stare qui a parlare per finta, che senso ha? Io sto perdendo la mia corsa, ma voi che me la state facendo perdere, cosa ci state guadagnando?
- MARCO - Non è sempre una questione di perdita e guadagno.
 ANDREA - Ah, no? Ti sei appena lamentato che dal mese prossimo devi pagare il mutuo con la maternità di tua moglie.
 ANNA - Ma che figure mi fai fare?
 MARCO - Non ho detto così.
 ANNA - E allora come fa a saperlo? È il nostro commercialista?
 MARCO - Gli ho solo detto dell'agriturismo.
 GIULIA - Hai un agriturismo?
 MARCO - Sì, ho finito di ristrutturarlo, ma non me lo fanno aprire.
 ANDREA - In Umbria, posto fantastico, zero impatto ambientale, niente animali ma forse ce li mette, ti piacerebbe. State a parlare mentre io vado a correre.
 GIULIA - Perché devi sempre essere sgarbato?
 ANDREA - Giulia, non sono sgarbato, è che fra un po' cala il sole, viene freddo e se corro col freddo mi viene mal di gola e dopo tossisco e quando esco la gente mi guarda come se fossi un untore.
 MARCO - In che senso: «Quando esco»?
 GIULIA - Non farmi dire niente, guarda, non voglio infierire.
 ANDREA - Non faccio le video-chiamate coi suoi amici, ma ho una vita sociale.
 MARCO - Tu sei veramente un irresponsabile.
 ANDREA - Io? Solo perché uso la testa?
 MARCO - La userai anche, ma non per pensare.
 ANNA - Ma basta, Marco.
 GIULIA - No, no, ha ragione. Quando fa così è insopportabile.
 ANDREA - Va beh, allora se domani fanno un decreto in cui vi dicono di andare in fila indiana sull'orlo di un burrone, voi rispettatelo e buttatevi giù.
 GIULIA - Non ci sono burroni, a Milano.
 ANDREA - Cosa c'entra?
 GIULIA - È una risposta che avresti potuto dare tu. Danno fastidio, eh?
 ANDREA - Fa così perché abbiamo appena litigato.
 GIULIA - Sei tu che hai litigato. Io ero tranquillissima.
 ANDREA - Mi stai facendo esplodere la testa, pensa se fossi stata agitata.
 GIULIA - Sono qui, chiusa in casa, e non posso neanche cantare, vi rendete conto? Se non riesci a lavorare, mettimi i tappi per le orecchie, no?
 ANDREA - Mi danno fastidio, i tappi, te l'ho detto, non riesco neanche a sentire le cose che penso.
 GIULIA - Certe volte sarebbe un bene.
 MARCO - (*Ad Andrea*) Dimmi una cosa, scusa, sono curioso, tu cosa faresti, se fossi al governo?
 GIULIA - Lui è sempre più furbo degli altri.
 ANDREA - Più coerente. (*A Marco*) Farei una guerra.
 MARCO - Contro chi?
 ANDREA - Contro le altre nazioni.
 MARCO - E come? Manderesti i tacchini a tossire verso nord per far scappare gli svizzeri e allargare i confini?
 ANDREA - Lascerei aperte tutte le aziende. Così rubano il mercato a quelle degli altri Paesi che si fermano.
 MARCO - E i morti?
 ANDREA - Caduti di guerra. E poi la maggior parte sono vecchi e malati, no? Quindi più ne muoiono, più risparmi sulle pensioni.
 MARCO - Non stai dicendo sul serio.
 ANDREA - E le eredità? Nel giro di qualche mese i soldi passano da gente che non sa cosa farsene a giovani con la voglia di investire. Diamo una svolta all'economia che per i prossimi dieci anni siamo a posto. Però ci vorrebbe un governo forte e un popolo pronto

alla guerra. Noi invece le guerre le abbiamo tutte perse, al governo abbiamo le sorprese degli ovetti Kinder e la nostra è una cultura democristiana, quindi ci piacciono le vie di mezzo: aziende aperte, parchi chiusi, a far la spesa sì, a correre no. E ci fanno credere che tutto questo abbia un senso, ma l'unico senso che ha è dare l'impressione di star facendo qualcosa che abbia un senso, in attesa che arrivi un vaccino. Fine della lezione. Sono tremila euro. Posso andare a correre?

GIULIA - Sei insopportabile.

MARCO - (*Ad Anna*) Vedi?

ANNA - (*A Marco*) Comunque sono le stesse cose che hai detto tu, quando ti hanno fatto saltare tutte le prenotazioni.

MARCO - Ma non è vero.

ANNA - Avreste dovuto vederlo. (*Imitandolo in modo eccessivo*) «Il mio agriturismo è chiuso e i centri commerciali aperti, è una vergogna, adesso vado all'Ikea», cos'è che dicevi? «Ci butto una bomba».

MARCO - Non ho mai detto che ci butto una bomba...

ANNA - Va beh, se adesso vuoi negare...

MARCO - E comunque sì, va bene, mi ero arrabbiato. E avevo sottovalutato il virus, lo ammetto. Ma adesso ho cambiato idea. Si può, no? Solo gli stupidi non cambiano mai idea.

ANDREA - Bravo. Questa è la prima cosa su cui siamo d'accordo. Quindi per favore, dimostraci che non sei stupido, cambia idea e lasciami uscire.

MARCO - No.

Suona il campanello.

ANNA - Eccoli, finalmente. (*A Marco*) Apri.

Marco apre il portone. Entra il corriere. Indossa i guanti e la mascherina.

CORRIERE QUATTRO - Devo fare una consegna. Bianchi?

ANNA - Sono io. Dai pure tutto a mio marito.

CORRIERE QUATTRO - Ecco.

MARCO - No, no, appoggialo lì.

CORRIERE QUATTRO - Su quale dei tre?

MARCO - Nessuno dei tre. Mettilo di fianco.

ANNA - Ma c'è solo quel pacco?

CORRIERE QUATTRO - No, ce ne sono anche altri tre, ma due sono pesanti, prima di scaricarli volevo vedere se eravate a casa.

MARCO - E perché, dove dovevamo essere?

CORRIERE QUATTRO - Eh, non so, a lavorare.

ANDREA - Vuoi una mano, se sono pesanti?

CORRIERE QUATTRO - (*Stupito*) Sì, grazie.

MARCO - Non pensarci neanche. (*Al corriere*) Scusa, eh, ma non vuole veramente darti una mano.

ANDREA - Sì, invece.

MARCO - Vuole scappare.

ANDREA - Voglio solo andare a correre. Ma prima ti aiuto volentieri.

MARCO - Ti ho detto di no!

CORRIERE QUATTRO - È tutto a posto?

MARCO - Sì, sì, non preoccuparti.

CORRIERE QUATTRO - Va beh, vado a scaricare, allora.

Il corriere esce e poi rientra con tre pacchi grandissimi.

ANDREA - Ma cos'avete comprato, una collezione di sassi?

CORRIERE QUATTRO - Un frullatore, un lettino, tre vestiti e un pa-

io di scarpe. (*Ad Anna*) Che poi sono le stesse di due giorni fa che sono tornato a prendere ieri, e che sono le stesse della settimana scorsa che sono tornato a prendere tre giorni fa.

Tutti guardano Anna.

ANNA - Va beh, prima mi erano strette e poi mi erano larghe.

CORRIERE QUATTRO - Mi ha preso per un commesso, questa. Cioè, se domani mi fa tornare a prendere il reso e dopodomani ne ordina un altro paio di un altro numero apro il pacchetto e ci sputo dentro.

ANNA - Cosa?

MARCO - Ma come ti permetti, scusa?

CORRIERE QUATTRO - Eh, Madonna, era una battuta, stavo scherzando. È che con la mascherina non si vede la faccia e non si capisce quando uno scherza.

MARCO - Cosa sono quelle?

CORRIERE QUATTRO - Niente. (*Dai pantaloni del corriere, spuntano delle piume*) Vi prego, per favore, non dite niente. Ve lo giuro, è una forma lieve. A casa sto in isolamento, tengo i guanti e la mascherina, disinfetto tutto...

MARCO - Sì, ma...

CORRIERE QUATTRO - Non sono neanche assunto, sono un collaboratore esterno, se dico che sono malato mi lasciano a casa e poi sono nella merda perché in questo periodo non assume nessuno. Io ho bisogno di lavorare, sono da solo, devo mangiare, ho l'affitto e le bollette, non posso tornare a casa dai miei genitori perché non mi aiutano, per favore.

MARCO - Beh, hanno detto che daranno dei sussidi, no?

CORRIERE QUATTRO - A chi? E poi secondo te bastano?

MARCO - Senti, non parlarci così, guarda che anch'io ho i miei problemi. Ho fatto degli investimenti e sono molto in difficoltà, però...

CORRIERE QUATTRO - (*Interrompendolo*) Però continui a fare ordini online? Sì, lo vedo.

MARCO - Non sono io che li faccio.

ANNA - Sono io. Non è una cosa illegale, no?

CORRIERE QUATTRO - (*Abbattuto*) No, non è illegale.

ANNA - E allora?

ANDREA - Stai tranquillo, non faremo nessuna denuncia.

MARCO - Sì, però...

ANDREA - Dai, cazzo! Ma non ti vergogni?

CORRIERE QUATTRO - Adesso devo andare, altrimenti non riesco a finire le consegne in tempo. Buona giornata. (*Ad Andrea*) E grazie.

Il corriere esce. Marco, Giulia, Andrea e Anna si guardano. Marco e Andrea si rimettono la mascherina. Marco inizia a disinfettare tutto.

GIULIA - Volete una birra?

ANNA - Sì, dai, bella idea. Facciamo un aperitivo condominiale, per calmarci un po'. Io non scendo perché Olivia sta dormendo e magari si sveglia. Bevo un succo di frutta dalla finestra, va bene lo stesso?

GIULIA - Certo. Voi volete qualcosa?

ANDREA - Mi piacerebbe, amore mio, ma non posso bere prima di fare sport.

GIULIA - Non credo che tu oggi farai sport.

MARCO - Neanche io.

ANDREA - Beh, io invece credo di sì. (*A Marco*) Perché resto qui fino a quando tu non ti addormenti o non muori di fame.

MARCO - Sono molto resistente.

ANDREA - Anch'io.

MARCO - (A Giulia) Se mi porti una birra, la bevo molto volentieri.

GIULIA - Certo. Scendo subito.

ANDREA - (A Giulia) Portami anche lo scaldacollo e un maglioncino, allora, così posso correre anche al freddo.

GIULIA - Va bene.

ANNA - Prendo un po' di patatine.

Anna e Giulia rientrano nelle loro case. Marco e Andrea restano soli in cortile.

ANDREA - Sai perché fa così? A te sembra gentile, ma il motivo è che gestisce un gruppo d'acquisto a chilometro a zero: «È un po' come fare la spesa, solo che è tutto bio», «costa un po' più che al supermercato, però ti dico, per me ne vale la pena», «guarda, con la quarantena c'è stata un'impennata di ordini», a un certo punto ve lo dirà, sembrerà naturale, voi cascherete nella trappola e farete un ordine. Quanto ci scommettiamo?

MARCO - Non mi piace scommettere.

Anna si riaffaccia. Giulia scende dalle scale con tre birre.

GIULIA - Ne ho presa una anche per te.

ANDREA - Non la voglio.

GIULIA - Se cambi idea.

ANDREA - Non cambio idea.

GIULIA - (A Marco, mentre gli passa la birra) Disinfettata.

MARCO - Grazie.

ANDREA - Il maglioncino e lo scalda-collo?

GIULIA - (Con un sorrisino) Me li sono scordati. Scusa.

MARCO - Ti verrà mal di gola.

Giulia alza la birra per brindare a distanza.

GIULIA - Alla quarantena.

ANNA - Alla quarantena.

MARCO - Alla quarantena.

Marco, Giulia e Anna bevono. Andrea esita e poi beve un goccio anche lui.

GIULIA - Tu di cosa ti occupi?

ANNA - Faccio l'ostetrica.

GIULIA - Davvero? E com'è stato essere dall'altra parte?

ANNA - Bellissimo. Cioè, molto doloroso...

MARCO - Urlava talmente tanto che se fosse morta non mi sarei stupito.

ANNA - (Completa la frase di Marco) «Non mi sarei stupito». Sono tre mesi che fa sempre la stessa battuta.

ANDREA - Anche prima con me l'ha fatta.

MARCO - Funziona sempre, col tempo l'ho perfezionata.

ANNA - (A Giulia) Comunque non vedo l'ora di tornare a lavorare.

Dopo che l'ho fatto anch'io, so davvero cosa si prova e questo cambia tutto, perché le donne lo sentono quando gli parli di una cosa che hai visto e basta o quando invece l'hai proprio vissuta sulla tua pelle. È un'esperienza che ti cambia la vita. La nostra responsabile, che fa i corsi pre-parto, dice sempre: «Ricordatevi che nel momento in cui nasce un bambino, nascono anche due genitori».

MARCO - (Completa la frase di Anna) «Due genitori», questa invece l'ho sentita pochissime volte.

ANNA - Beh, è una cosa vera.

AUTOPRESENTAZIONE

L'iper-estensione dei punti di vista, affrontare il futuro senza semplificare il presente

Unità di tempo, unità di luogo, cinque attori che agiscono dall'inizio alla fine all'interno di una situazione, interpretando dei personaggi, senza momenti meta-teatrali, slittamenti temporali o cortocircuiti formali. Scrivere un testo con questi presupposti può sembrare un ritorno al passato, ma per me rientra in un approccio radicale alla ricerca drammaturgica che, con uno sguardo retrospettivo a questi dieci anni di scrittura per il teatro, credo sia sempre stato un punto di partenza del mio lavoro.

Ho scritto testi molto diversi fra loro dal punto di vista strutturale, ma accomunati dal tentativo di mettere ogni volta in discussione quello che Richard Rorty chiama «vocabolario decisivo», cioè le parole, i concetti e le idee che ogni essere umano utilizza per definire se stesso e la propria visione del mondo. Ho sempre cercato di affrontare queste visioni del mondo senza nessun pregiudizio morale, per poi spingerle alle loro più estreme conseguenze, non de-costruendole col tipico approccio post-moderno, ma piuttosto iper-estendendole, fino al punto di rottura, o al paradosso.

Anche nel caso di questo testo è stato così. Quando ho iniziato a lavorarci, a gennaio 2020, ero appena diventato padre e mi stavo interrogando sul desiderio assurdo di generare altri esseri umani in un mondo che probabilmente non arriverà al 2050. Volevo scriverne attraverso personaggi che viaggiavano per il mondo, ma poi è arrivato il lockdown, io sono rimasto bloccato in casa e anche i personaggi, in un certo senso, sono finiti lì, nell'androne di un palazzo, durante una pandemia. Non volevo scrivere una cronaca del Covid - e infatti nel testo il virus è un altro - ma ho deciso di nutrirmi di ciò che stavo vivendo, prendendola come una sfida: partire dai litigi "da bar" o "da social network" - che tutti abbiamo dovuto affrontare, subire o alimentare - per raccontare cinque esseri umani nel periodo di passaggio all'età adulta, scavando dentro di loro senza pietà per trovare l'ultima cosa a cui si aggrappano quando tutto sembra franargli sotto ai piedi.

Con gli attori - che hanno condiviso parte del processo creativo - abbiamo lavorato sul senso e la necessità di ogni passaggio, divertendoci molto nel trovare anche numerosi spunti di commedia, ma dandoci l'obiettivo di essere rigorosi nel viaggio verticale all'interno della visione del mondo dei personaggi. In un contesto comunicativo dominato da immagini accattivanti e contenuti brevi che si affastellano l'uno sull'altro per attirare la nostra attenzione, non è certo lo stimolo sensoriale che manca, ma la precisione del pensiero. Costantemente sabotata da algoritmi che ci propongono contenuti sempre più in linea con le nostre posizioni, rafforzando i nostri giudizi e impoverendo la nostra dialettica interiore. La ricerca teatrale a cui mi riferisco, invece, si dirige proprio nella direzione opposta: affrontare percorsi profondi in modo diretto, attraverso una serie di snodi semplici che progressivamente ne restituiscono la complessità in modo coinvolgente, con l'obiettivo però di arrivare, attraverso l'iper-estensione, a mettere in crisi il proprio punto di vista - e quindi quello dello spettatore. **Emanuele Aldrovandi**



MARCO - Sì, sì.
 ANNA - E poi sono contenta di aver resistito e non aver fatto l'epidurale.
 GIULIA - Ah, sì?
 ANNA - Sì.
 GIULIA - Pensavo che aiutasse a diminuire il dolore.
 ANNA - Sì, però rallenta le contrazioni e fa durare tutto di più. Una volta ho avuto una paziente: epidurale, due giorni di travaglio, ti lascio immaginare. E poi è un dolore che non è fine a se stesso, è un dolore che serve a far nascere una vita e - beh, non so se tu sei religiosa o no, lui dai discorsi di prima mi sembra di no...
 ANDREA - No.
 GIULIA - Neanch'io.
 ANNA - Beh, comunque certe cose le sentiamo lo stesso, secondo me. È come... è come se attraverso quel dolore, tu fai accadere un miracolo.
 ANDREA - Pensa se te lo dicesse il dentista: «Senza anestesia, sto facendo un miracolo».
 ANNA - È una cosa molto diversa.
 ANDREA - Immagino.
 ANNA - Quello ai denti è un dolore che non serve a niente, invece il parto...
 GIULIA - (*Interrompendola*) Sì, ma lascialo perdere. Quando fa così, non vale la pena rispondergli.
 MARCO - Infatti.
 ANNA - Tu che cosa fai?
 GIULIA - Gestisco un gruppo d'acquisto alimentare.
 ANNA - Cioè?
 GIULIA - È un'idea nata in Francia, però in Italia ce ne sono già più di duecento. Praticamente, ci sono una serie di prodotti disponibili, frutta, verdura, farinacei, legumi, tutto quello che vuoi, che arrivano direttamente dai produttori.
 ANNA - Francesi?
 GIULIA - No, no italiani, è tutto a chilometro zero.
 ANNA - Ma solo frutta e verdura?
 GIULIA - No, no, anche carne e pesce, io sono vegetariana ma li prendo per lui.
 ANNA - Ma posso scegliere quello che voglio o mi mandano già...
 GIULIA - No, no, è come fare la spesa. Solo che è tutto bio. Costa un po' di più che al supermercato, però ti dico, per me ne vale la pena.
 ANNA - Che bello. (*A Marco*) È interessante no?
 MARCO - Sì.
 ANNA - Proviamo?
 GIULIA - Guarda, adesso con la quarantena c'è stata un'impennata di ordini.
 ANDREA - (*Completa la frase di Giulia*) «Un'impennata di ordini».

Anna non capisce. Giulia guarda Andrea.

GIULIA - Cosa gli hai detto?
 ANDREA - Niente.
 GIULIA - (*A Marco*) Cosa ti ha detto?
 MARCO - (*Dopo una breve esitazione*) Che sapeva che ne avresti parlato.
 GIULIA - Di cosa?
 MARCO - Del gruppo d'acquisto.
 GIULIA - Va beh, è il mio lavoro. Non l'ho mica detto per cercare di vendervi qualcosa, lei me l'ha chiesto...
 ANNA - Infatti, sono stata io che gliel'ho chiesto.

GIULIA - (*Ad Andrea*) Sei proprio stronzo, oggi.
 ANDREA - Sono nervoso. Se mi lasciate andare a correre, magari espello un po' di tossine e quando torno sono pronto anch'io a fare tutti questi bei discorsi finti da buoni condomini.
 ANNA - Non era un discorso finto.
 GIULIA - Stavamo solo parlando.
 ANNA - Cosa c'era di finto, scusa?
 ANDREA - Posso non rispondere?
 ANNA - Io non ho detto niente di finto. Anzi, ho raccontato una cosa molto intima e personale, ecco. Se poi tu non sei d'accordo...
 GIULIA - Dice a me.
 ANNA - Ma neanche tu hai detto niente di finto.
 ANDREA - Perché non sai come la pensa.
 ANNA - Su cosa?
 GIULIA - Perché vuoi per forza farmi litigare?
 ANDREA - Io non voglio far litigare nessuno. Anzi, cercavo di uscire proprio per non litigare con te.
 MARCO - Pensavo fosse perché avevi le radici nei piedi.
 ANDREA - Ci possono anche essere delle concause.
 ANNA - Perché dobbiamo litigare, scusa?
 GIULIA - Infatti, non c'è nessun motivo per litigare.
 ANDREA - Ecco, brava, infatti. Fai finta, come sempre. Se ti vergogni così tanto delle tue idee, forse dovresti farti delle domande.
 GIULIA - Io non mi vergogno di niente.
 ANDREA - E allora perché non lo dici?
 GIULIA - Perché non mi sembra il caso. Non sono tutti come te che dicono continuamente come la pensano su qualsiasi argomento.
 ANDREA - Beh, ma ne avete appena parlato. Scusa, lei ti ha appena detto quanto è bello fare dei figli e tu: «Sì, sì, wow, che bello».
 GIULIA - Non ho detto: «Sì, sì, wow, che bello».
 ANNA - Non ho capito, scusate, cosa c'è di male nel...
 ANDREA - (*Interrompendola*) Ah, per me niente. Fattelo dire da lei.
 ANNA - Cosa deve dirmi?
 ANDREA - Dipende se ha il coraggio di dirtelo.
 MARCO - Senti, scusa, ma perché stai...
 GIULIA - Io sono contraria, va bene? (*Ad Andrea*) Sei contento?
 ANNA - Sei contraria a cosa?
 ANDREA - All'aver figli.
 MARCO - Va beh, cosa c'è di male? Ognuno è libero di pensarla come vuole, se a te non piacciono i bambini...
 ANDREA - No, lei li adora i bambini.
 MARCO - Ah. Ok.
 ANDREA - E non è neanche perché non può averne.
 MARCO - Eh, no, infatti, perché prima tu mi hai detto...
 GIULIA - Che?
 ANDREA - Che hai avuto un ritardo e io stavo per buttarmi dal balcone.
 GIULIA - Non ce ne sarebbe stato bisogno, perché tanto non l'avrei tenuto.
 ANNA - Ma perché? Se ti piacciono i bambini...
 GIULIA - Sì, ma poi diventano adulti.
 ANNA - E cos'hai contro agli adulti?
 GIULIA - Che sono già tanti.
 ANNA - E quindi?
 MARCO - Infatti, che problema c'è se siamo tanti?
 GIULIA - Sentite, sarebbe un discorso lungo. E poi non voglio convincere nessuno. L'hai appena detto anche tu, no? Ognuno è libero...
 ANNA - (*Intervenendo*) Beh, sì, però quella che hai detto è una cosa abbastanza forte.

MARCO - Perché forte? Dai, ci sono tante persone che non vogliono avere figli.

ANDREA - Lei non ha detto che non li vuole, ha detto che è contraria.
ANNA - Sì, infatti, è molto diverso.

GIULIA - Sì, ho detto che sono contraria. (*Ad Andrea, che sorride*)
Non pensare che facendoci litigare riuscirai ad andare a correre.

MARCO - (*A Giulia*) Ma perché dovremmo litigare per questa cosa?

GIULIA - Perché si litiga sempre quando si parla di queste cose. Soprattutto con una persona che ha appena avuto un bambino e che magari ha un approccio così.

ANNA - Così come?

GIULIA - Beh, un approccio come il tuo.

ANNA - Perché, che approccio ho io?

ANDREA - Ahia.

GIULIA - (*Ad Andrea*) Io non ti sopporto più, lo sai?

ANNA - Quindi, scusa, tu sei contraria nel senso che pensi che neanche gli altri dovrebbero avere figli?

GIULIA - Ti prego, non affrontiamo questo argomento, non mi va di...

ANNA - Secondo me non c'è niente di più bello. Ma ti rendi conto di cosa significa dare la vita a un'altra persona? Cosa viviamo a fare, se no? Siamo stati creati proprio per questo, no?

MARCO - Sì, certo, come ogni altro animale, ma questo non vuol dire che se uno invece non vuole...

ANNA - Beh, Marco, siamo un po' diversi dagli altri animali.

GIULIA - (*Con un sorrisino*) Sì, molto diversi.

ANNA - Perché hai fatto quel sorrisino?

GIULIA - Non ho fatto nessun sorrisino.

ANNA - Sì, invece. Non siamo diversi dagli altri animali, secondo te?

GIULIA - Sì... ma non è detto che sia un bene.

ANNA - Ah, no? E perché?

GIULIA - Beh, loro per esempio non stanno distruggendo il pianeta in cui vivono.

MARCO - Questo però non è perché siamo tanti, dai, ma perché siamo stupidi.

GIULIA - E pensi che aumentando di numero, aumenteremo anche d'intelligenza?

ANNA - E comunque non stiamo aumentando di numero, dai, ma cosa state dicendo? Lo sanno tutti che i tassi di natalità sono in calo.

GIULIA - Perché ogni persona ne fa meno, ma siamo talmente in tanti a farli che la popolazione...

MARCO - No aspetta, scusa. Se io e lei siamo in due e facciamo dieci figli, è chiaro che la popolazione aumenta, ma se siamo in due e ne facciamo solo due, non aumenta.

GIULIA - Se foste dei salmoni, che dopo aver deposto le uova morite di sfinito. Invece voi sarete ancora vivi quando i vostri figli faranno dei figli, sarete nonni, bisnonni... da due diventate quattro, da quattro otto, è un moltiplicatore. Se non ci credete, basta guardare un grafico della popolazione mondiale. Tre persone in più al secondo. Tre. Tre. Tre.

ANNA - Va beh, e cosa c'è di male?

GIULIA - Niente. A parte il fatto che per colpa nostra nel giro di vent'anni la temperatura si sarà alzata talmente tanto che ci saranno zone in cui gli esseri umani non riusciranno più a vivere.

ANNA - In vent'anni? Ma dai.

GIULIA - Forse anche meno. Ma non è una cosa negativa, eh, senza di noi la natura si riprenderà i suoi spazi.

ANNA - Sì, vabbè.

MARCO - E comunque, se anche fosse, la soluzione secondo me è cercare di cambiare le cose, non certo...

GIULIA - (*Ironica*) Stiamo andando alla grande, allora.

ANNA - E tu quindi cosa proponi, scusa? A parte non fare figli.

ANDREA - No, lei non propone niente, fa una cosa molto più utile.

ANNA - Ah, sì? E cosa?

ANDREA - Dai, diglielo.

GIULIA - Ma perché siamo arrivati a parlare...

ANDREA - Diglielo, non vedi come sono curiosi? E poi tanto abbiamo tempo, no? Hai portato le birre, stiamo chiacchierando in modo piacevole coi nostri nuovi amici, non tenere nascosto quello che pensi.

MARCO - Guarda che non c'è bisogno di...

GIULIA - Io maledico.

MARCO - In che senso?

ANNA - Chi maledici, scusa?

GIULIA - Gli esseri umani. Prima lottavo, protestavo, cercavo di convincere la gente a cambiare stile di vita... ho fatto manifestazioni, raccolte firme, rompevo le palle a tutti i miei amici, a vent'anni sono anche andata sei mesi ad assaltare le petroliere con Greenpeace... ci ho provato in tutti i modi che mi sono venuti in mente, però poi crescendo ti rendi conto che ogni cosa che fai è come se... è come se non influisse sulla direzione in cui stiamo andando, come se non riuscisse a spostare niente... perché la verità è che non riesci mai a risalire fino in fondo alle vere cause dei problemi. Secondo voi cos'è che fa essere il nostro mondo così? Quando abbiamo iniziato? È come... è come se il modo in cui siamo oggi fosse stato scritto nel nostro Dna da milioni di anni, da sempre, e tutta la nostra storia viene da lì, ha delle radici lontanissime... come fa un singolo a lottare per cambiare una cosa del genere? Su cosa può agire? Da dove deve iniziare? Sai l'unica possibilità cosa poteva essere? Che qualcuno fosse arrivato nel momento in cui Eva ha deciso di aprire le gambe di fronte ad Adamo e le avesse detto: «No, dai, non farlo». Ma come si fa? Anche perché non sono mai esistiti.

ANNA - Ma quindi, scusa, tu stai dicendo che sarebbe meglio che l'umanità non fosse mai esistita?

GIULIA - Beh, per il resto del pianeta, sì.

MARCO - Quindi sei contenta che ci sia il virus?

GIULIA - No, a me dispiace per la gente che soffre e che muore.

ANDREA - È sensibile, lei.

GIULIA - Però lo capisco se la natura, in un qualche modo, sta cercando delle soluzioni per... per curarsi.

MARCO - Una cura? La gente che muore?

GIULIA - Un anticorpo. Guardate il cielo, adesso che siamo tutti bloccati in casa. Da quant'è che a Milano non c'era un cielo così azzurro? Da quant'è che non vedevate le Alpi?

ANDREA - Pensa, io dico che l'hanno creato i cinesi per fottere i Paesi occidentali, tua moglie non sa se è vero, ma lei ha uno spirito romantico e ci vede un anticorpo.

GIULIA - Basta, Andrea, ti prego.

ANNA - (*A Giulia*) Tu saresti felice di non esistere?

GIULIA - Se non esistessi, non mi porrei il problema di non esistere, quindi è una domanda che non ha senso.

ANNA - Guarda, mi dispiace ma a me sembra solo una scusa.

GIULIA - Per cosa?

ANNA - Per non...

MARCO - (*Non la lascia parlare*) Per non fare azioni concrete. Perché questi sono tutti dei bei discorsi, ma alla fine è solo con le azioni concrete che...

ANDREA - (*Interrompendolo*) Sì, dai, parla dell'agriturismo sostenibile.

MARCO - No, pensa, stavo parlando della cultura.

ANDREA - La cultura?

MARCO - Sì, la cultura, la politica, la solidarietà, il volontariato e anche... sì, anche le scelte personali. E se voglio parlare del mio agriturismo che male c'è? Io parlo di quel...

ANNA - Ma cosa c'entra l'agriturismo, adesso?

MARCO - Beh, insomma, c'entra come tante altre cose, lei ha detto...

ANNA - Perché devi sempre riportare tutto al tuo ombelico?

MARCO - Il mio ombelico?

ANNA - Sì, sei sempre fermo lì, «l'agriturismo, l'agriturismo», non hai nient'altro, in quella testa? Come se l'idea di andare via da Milano e chiuderci in campagna in mezzo alle bestie fosse questo gran sogno!

MARCO - Beh, amore, scusa ma io pensavo che anche tu...

ANNA - (*Interrompendolo*) Perché lo dai per scontato e non mi ascolti quando parlo!

MARCO - Ma no, io ti...

ANNA - (*Senza lasciarlo parlare*) E poi non c'entra niente! Ma ti rendi conto? Lei sta dicendo che bisognava chiudere le gambe a Eva per non far esistere l'umanità e tu rispondi con l'agriturismo, ma secondo te?

MARCO - Perché, tu invece cosa rispondi?

GIULIA - Che è una scusa.

MARCO - Eh?

GIULIA - (*A Marco*) Ha detto così, no?

ANNA - (*A Marco*) Vedi che non mi ascolti?

GIULIA - (*Ad Anna*) Una scusa per cosa?

ANNA - Per non mettersi in gioco. (*Dopo un'esitazione*) Perché sì, è vero che il mondo a volte è uno schifo e che noi esseri umani facciamo cose terribili, però siamo anche capaci di fare cose stupende. Ma è faticoso. Invece dire: «È tutto uno sbagliato, non so neanche da dove cominciare, quindi non faccio niente»... beh, è molto facile. E non sto dicendo a te, eh... dico in generale. Anche a me stessa, perché dentro ognuno di noi ci sono tutte e due le forze. Quella creatrice e quella distruttrice. Dio e Satana. E sta a noi scegliere.

ANDREA - (*A Giulia*) Ottimo tentativo di aperitivo condominiale, ti ha appena paragonato a Satana.

ANNA - Ma no, non l'ho paragonata a Satana. Perché devi sempre...

ANDREA - Perché sono nervoso e voglio andare a correre. Non l'ho detto abbastanza volte? Vuoi che lo dica ancora?

GIULIA - (*Ad Anna*) Guarda, ognuno ha la sua sensibilità e crede in quello che vuole, io non voglio di certo mettermi a...

ANNA - Scusa, perché mi parli con superiorità, adesso?

GIULIA - Ma no, non ti sto parlando con superiorità.

ANNA - Cosa c'entra la mia sensibilità, allora?

GIULIA - Beh, hai appena detto...

ANNA - Perché non lo ammetti e basta? Pensi che non l'ho visto come mi hai guardato quando ho detto che il parto è un miracolo? Sì, credo in Dio. E se ti sembra una cosa ridicola è solo un problema tuo.

GIULIA - Ma no, assolutamente. Non mi sembra una cosa ridicola. Anche perché io maledico, quindi, in un certo senso siamo pure simili...

ANNA - Mi stai prendendo per il culo?

GIULIA - No.

ANNA - Stai paragonando le tue maledizioni alle mie preghiere?

GIULIA - Beh, sono sempre un modo per rivolgersi...

ANNA - A chi? Rivolgersi a chi? Se non credi che ci sia nessuno? Ma che cazzo stai dicendo?

GIULIA - Ma non lo so! Non lo so! Io lo faccio solo... lo faccio solo per non impazzire. Perché io ci sto male ogni volta che vedo, non so, gli oceani pieni di plastica, le foreste bruciate, gli animali torturati,

ma non solo cose che riguardano la natura, eh, anche tipo... i bambini che lavorano nelle miniere di coltan per farci avere gli smartphone... mi sembra che sia tutto sbagliato. Tutto. Maledico, maledico perché maledire è un modo per buttare fuori la rabbia che ho dentro e tranquillizzarmi, penso: «Ok, c'è un sacco di dolore, c'è un sacco di sofferenza, però almeno prima o poi ci estingueremo».

MARCO - Cioè, tu quindi non vuoi avere figli perché vorresti che...

ANDREA - Sì, che ci estinguessimo. Ti rendi conto? Anch'io ho fatto quella faccia, quando me l'ha detto. Era la prima volta che uscivamo insieme, eravamo lì mezzini nudi: «Aspetta, aspetta, se vuoi venire a letto con me, devi sapere una cosa: io non voglio avere figli, mai».

MARCO - La prima sera?

ANDREA - Di certe cose se ne parla sempre troppo tardi, no? Si stava già innamorando di me...

GIULIA - Sì, guarda...

ANDREA - Non è andata così?

GIULIA - Ti diverti così tanto a raccontare a tutti la nostra intimità?

MARCO - E tu le hai risposto che ti andava bene?

ANDREA - Cosa non si fa, per scopare.

GIULIA - Mi fai schifo.

ANDREA - Alla fine non è stato un gran sacrificio, i bambini mi stanno sulle palle. Non la vostra, eh, non la vedo mai. Dico che mi starebbe sulle palle averne uno mio, che mi sta fra i piedi tutto il giorno. Voi invece, se vi piace, avete fatto bene a farla, io non sono mai contrario alle scelte egoistiche.

ANNA - Ecco, ci mancava solo questa, secondo te aver fatto una figlia è una scelta egoistica?

ANDREA - Beh, sì. Ma non sentitevi in colpa. Le facciamo tutti. L'importante è essere coerenti e non intralciare quelle degli altri.

MARCO - Non t'avvicinare!

ANDREA - Non fare così, siamo tutti sulla stessa barca. Io le accetto, le tue meschinità, e tu dovresti accettare le mie.

ANNA - Meschinità? Cioè, tu ci stai davvero colpevolizzando perché abbiamo fatto una bambina?

ANDREA - Io non colpevolizzo nessuno.

ANNA - Solo perché gli esseri umani sono tanti e perché ci sono un po' di problemi con l'ambiente?!

GIULIA - «Un po' di problemi con l'ambiente» mi sembra riduttivo.

ANDREA - Vorrei solo non essere colpevolizzato io per una corsetta.

ANNA - Va bene, «stiamo distruggendo il pianeta», ti piace di più? Ma se anche fosse vero, la soluzione non è certo smettere di fare figli!

GIULIA - E qual è, allora, la soluzione?

MARCO - E poi dai, noi ne abbiamo fatta una. Ci sono posti nel mondo in cui ne fanno dieci, al massimo prenditela con loro. È questo il vero problema, se proprio vogliamo parlarne: si riproducono le persone sbagliate.

GIULIA - Sì, questo lo diceva anche Hitler.

ANNA - Infatti, possibile che dici sempre la cosa sbagliata?

ANDREA - Va beh, non è che solo perché uno ha sterminato sei milioni di ebrei, allora tutto quello che ha detto era sbagliato.

ANNA - Basta! Io non lo accetto! Non accetto di sentire queste cazzate e di essere attaccata così solo perché ho fatto un gesto d'amore!

GIULIA - Amore verso chi?

ANNA - Verso mia figlia.

GIULIA - Farla nascere in un mondo che non arriverà al 2050 ti sembra un gesto d'amore?

ANNA - Ma cosa ne sai? Certo che ci arriveremo!

GIULIA - Sì, ma come? Con posti invivibili, altre epidemie, gente che cerca di spostarsi, frontiere chiuse, guerre per accaparrarsi

le risorse disponibili e milioni di persone che muoiono per liberare spazio a quelli che rimangono.

ANDREA - Beh, la loro speranza sarà che la loro figlia sia fra quelli che fanno morire gli altri e non fra quelli che muoiono.

MARCO e ANNA - Ma cosa stai dicendo?

ANDREA - Se io avessi un figlio, spererei quello.

GIULIA - Bravo, perché gli esseri umani è questo che sono: un cancro insensibile che si riproduce all'impazzata, distrugge tutto e finisce per morire anche lui. E se siamo figli di un Dio che ci ha fatto così, vuol dire che era un cancro anche lui.

ANNA - Basta, se lo fai apposta per provocarmi non ha senso stare qui a parlare. Marco, ti ho detto di venire su!

MARCO - E io ti ho detto che non posso.

ANNA - E allora non tornarci più!

MARCO - Ma insomma, lo vuoi capire che è una questione di principio? Io non lo lascio andare a correre! E se non lo capisci, fattelo andare bene lo stesso, perché ci sono tante cose che non capisco e che mi faccio andare bene lo stesso!

ANNA - Ah, sì?

MARCO - Sì.

ANNA - Tipo?

MARCO - Tipo comprare seimila pacchi al giorno durante una cazzo di pandemia!

ANDREA - Quella è la forza creatrice. Crea il Pil.

MARCO - Eh, sì: «Perché noi siamo capaci di fare cose stupende».

ANNA - (*Fulmina Marco*) Ma come ti permetti? Tu lo sai tutto quello che ho passato in questi mesi, tutta la fatica che ho fatto e quanto sono stata male, quindi se nei dieci minuti liberi che ho, scelgo di spendere i soldi che mi sono guadagnata...

MARCO - Ma infatti tu puoi...

ANNA - Certo che posso! Io posso fare quello che mi pare! E voi non avete il diritto di giudicarmi! Anzi, dovrete capirmi, dovrete essere comprensivi! Io quando lavoro sono comprensiva con tutte le mamme, anche con quelle che perdono la testa e mi trattano male, ma che cazzo ne sapete voi? Che cazzo ne sapete di cosa vuol dire passare tutti le giornate a prendersi cura di una cazzo di bambina che non capisce niente e cerca solo di farsi male?!

GIULIA - Senti, io non lo volevo neanche iniziare questo discorso, non volevo mancarti di rispetto e non volevo essere poco gentile, è lui che fa sempre uscire la parte peggiore di me.

ANNA - Io lo sono stata, gentile, con te! «Canti bene, sei brava», invece hai una voce di merda e svegli sempre mia figlia! (*Si sente il pianto di una bambina. Anna urla e chiude la finestra, sbattendola*) Vaffanculo!

Breve momento di imbarazzo.

ANDREA - Secondo me non te li comprano più, i pomodorini bio.

GIULIA - La vuoi smettere?

ANDREA - È un'ora che la voglio smettere! Se mi lasciate uscire, la smetto subito! Il tentativo di fare i condomini che vanno d'accordo e brindano alla quarantena è fallito, ognuno ha la sua vita e i suoi problemi, fate come ha detto lei: andate affanculo e lasciatemi uscire.

MARCO - No. Non me ne frega niente di quello che pensate dei figli, del virus, della natura o del fatto che la vostra relazione sia distrutta...

ANDREA - Beh, non più della vostra.

MARCO - Non credo proprio.

ANDREA - Lo vedrebbe anche un cieco che non ti sopporta più. E la capisco, neanch'io ti sopporto più.

MARCO - Perché invece lei ti sopporta?

ANDREA - Sì, queste sono le nostre dinamiche normali. Vero amore che sono le nostre dinamiche normali?

GIULIA - Mi sta venendo un attacco di panico. (*Giulia si sposta in un angolo, cercando di respirare, poi torna verso Andrea*) Guarda che lo so che non ti sei arrabbiato perché cantavo. Il fatto è che lo volevi. Fai tanto quello che: «Mi butto dal balcone, non mi piacciono i bambini», ma te lo si vedeva in faccia che non vedevi l'ora. Non perché ami me o perché avresti amato un figlio, ma solo per cercare di illuderti che la tua vita abbia un senso, ma sai cosa? Non ce l'ha. Non ce l'ha mai avuto e non ce l'avrà mai. Perché pensi solo a te stesso. Mi dispiace.

Giulia sale le scale e se ne va. In cortile restano solo Marco e Andrea, che si guardano in silenzio.

ANDREA - Lo sai qual è la cosa peggiore della nostra età? Che alla fine le cose migliori le abbiamo già fatte. Almeno, io le ho fatte. Se tu non le hai fatte, peggio per te. Ho viaggiato, ho scopato, ho guadagnato, ho bevuto... e sì, potrò fare anche altri viaggi, guadagnare di più, bere sempre meglio e scopare con ragazze più giovani che non mi fanno sentire che sto invecchiando... però le cose sono quelle, sempre quelle... e non è vero che lo vorrei, un figlio, perché lo so che anche quello sarebbe solo un modo per provare una cosa nuova, per riempire un vuoto, lo so... (*Non sa più cosa dire*) Vedi, io da quando sono chiuso in casa non ce la faccio più. Non riesco più a distrarmi e alla fine l'unica cosa importante per andare avanti è quella: distrarsi.

MARCO - (*Dopo una lunga esitazione*) Anch'io non ce la faccio più. Probabilmente se non fosse nata Olivia ci saremmo già lasciati. Ci stiamo provando, però è dura. Poi tutto il giorno, tutti i giorni...

ANDREA - Su questo almeno siamo d'accordo.

MARCO - Almeno una cosa.

ANDREA - Dai, andiamo a correre.

MARCO - Te l'ho detto: una questione di principio.

ANDREA - E contano così tanto, per te, i principi?

MARCO - Sono l'unica cosa che mi è rimasta. L'unica cosa che voglio insegnare a mia figlia.

Bussano al portone.

MEDICO - Scusate, mi potete aprire? (*Marco apre, entra il medico, con in mano un casco*) Grazie. Ho sentito delle voci e allora ho pensato di bussare.

MARCO - Appoggialo lì.

MEDICO - Come scusa?

MARCO - Il pacco.

MEDICO - No, non ho nessun pacco. Abito qui. Solo che stamattina mi sono scordato le chiavi e quindi...

MARCO - Scusa, pensavo che fossi il corriere.

ANDREA - L'abitudine. (*Al medico*) Ne sono arrivati solo quattro in un'ora.

MARCO - Beh, anche la somiglianza.

ANDREA - Sì, in effetti.

MEDICO - L'ho fatto, per un po', in realtà. Per pagarmi l'Università. Dicono tutti: «Fai medicina, che poi guadagni bene, ti compri la casa», però ci devi arrivare, al momento in cui guadagni bene.

MARCO - Medicina?

MEDICO - Sì.

MARCO - Quindi adesso sei un medico?

MEDICO - Sì. Sto finendo il praticantato.

MARCO - E stamattina sei uscito perché sei andato in ospedale?

MEDICO - Sì.

MARCO - (*Ad Andrea*) Chiediamolo a lui, no?

ANDREA - Ma dai, scusa, non vedi che è stanco, lasciamolo...

MARCO - Ma tanto ci mette due minuti.

ANDREA - Sì, ma...

MARCO - Anzi, trenta secondi, è una cosa talmente ovvia.

MEDICO - Se posso aiutarvi, volentieri.

MARCO - Grazie. (*Ad Andrea*) Visto?

MEDICO - Sono stanco, eh, ma non saranno trenta secondi in più.

MARCO - Infatti. Allora, la situazione è abbastanza semplice. Lui vuole uscire per andare a correre. E io invece dico che non ci dovrebbe andare. Tu cosa ne pensi?

MEDICO - Beh, che non ci dovrebbe andare.

MARCO - Perfetto. Possiamo tornare a casa, allora? (*Ad Andrea*) O vuoi metterti anche a contestare uno che sta tutto il giorno a contatto col virus? (*Al medico*) È vera la storia dei tacchini, no?

MEDICO - Certo che è vera, purtroppo.

MARCO - (*Ad Andrea*) Visto?

ANDREA - Io non ho mai detto che non era vera.

MARCO - Beh, hai detto cose ben peggiori.

ANDREA - Posso? (*Breve pausa, al medico*) Scusa eh, io rispetto il tuo lavoro, però che problema ci sarebbe se corressi mezz'ora qui intorno senza toccare niente?

MEDICO - Non è tanto il toccare, è che il virus si diffonde anche nell'aria.

MARCO - Visto?

ANDREA - Sì, grazie alle pm10, no?

MEDICO - C'è questa possibilità.

MARCO - Cosa sono le pm10?

ANDREA - Polveri sottili che derivano dal fumo e dall'inquinamento. Quelle che fanno venire i tumori.

MEDICO - Beh, è un po' più complesso di così.

MARCO - Oh, finalmente qualcuno che glielo dice a lui.

MEDICO - Come?

MARCO - Niente, niente, piccole rivincite personali.

ANDREA - Ma allora, scusa, perché dici che non dovrei andare a correre ma non dici che non bisognerebbe produrre così tante pm10?

MEDICO - Se vuoi dico anche questo.

ANDREA - E la tua moto lo produce?

MEDICO - Sì, certo, ma...

MARCO - Ma lui sta andando in ospedale per salvare delle vite, dai, ma che discorsi sono?

ANDREA - E quando riaprirà tutto, andremo tutti in giro a fare i nostri lavori. Ma nessuno ascolterà i medici che diranno: «Le pm10 sono pericolose», invece adesso vogliamo tutti ascoltarli quando dicono...

MEDICO - (*Interrompendolo*) Scusa, non ho capito, quindi tu cosa diresti di fare?

MARCO - Niente! Lui vuole solo andare a correre perché se ne frega di tutto. Adesso parlerà del delta del Niger, ci scommetto. Guarda, ce l'aveva lì sulla punta della lingua. Il delta del cazzo del Niger.

MEDICO - Ragazzi, vedo che siete un po' tesi. Non perdiamo la calma, non mi sembra il caso di...

MARCO - Lo so, lo so, scusa, ma non ne posso più. (*Ad Andrea*) Dai, su, smettila con questa storia, ti prego, siamo tutti e due stanchi,

abbiamo i nostri problemi. Lui è un dottore, non insistere, vuoi contestare anche i dati scientifici?

ANDREA - Guarda, i dati scientifici sono infiniti, ce ne sono su qualsiasi argomento e saranno anche tutti veri, ma se uno ne prende in considerazione solo alcuni, può dire una cosa, se invece ne prende in considerazione solo altri, arriva a dirne un'altra. La scelta è politica. E a me va bene, eh, che ai nostri politici non fregghi niente della gente che muore fra dieci anni, ma vogliono bloccare tutto per quelli che rischiano di morire fra dieci giorni, perché quelli che muoiono fra dieci giorni sono quelli che poi li devono rivotare, quelli invece che muoiono fra dieci anni cazzi loro perché tanto si saranno già dimenticati di chi è la colpa. Ok, farei così anch'io se fossi un politico in un sistema democratico in cui l'orizzonte massimo del futuro è una legislatura, però fra persone intelligenti non prendiamoci per il culo. (*Dopo un'esitazione*) Sentite, è una brutta giornata, ho solo bisogno di sfogarmi un po' e di prendere un po' d'aria. Vi prego.

MEDICO - (*Ad Andrea, dopo un'esitazione*) Tu lo sai com'è morire soffocati perché improvvisamente al posto della bocca hai un becco che non riesce a tirare abbastanza aria? Cerchi di aprirlo e chiuderlo, ma non ci riesci, perché è una cosa estranea, sei dentro a un corpo che non è il tuo e non riesci a controllare niente, però non perdi conoscenza, rimani lucido. Muovi le zampe e con quegli occhi che non sono più i tuoi occhi guardi la persona che hai di fronte. Non sai neanche se è un uomo, una donna, un giovane, un vecchio, perché è coperto dalla testa ai piedi da un camice sterile. Vorresti dirgli saluta i miei figli, dai un bacio a mia moglie, dai una carezza ai miei nipoti, ma non riesci più a dire niente, puoi solo fare dei versi senza senso. Però resti lucido. Continui a lottare. Come un'animale. E poi muori. (*Silenzio*) E la persona che hai di fronte, il povero stronzo che dieci anni fa si è iscritto a medicina perché pensava di poter guadagnare bene e comprarsi la casa aiutando gli altri, prende il telefono, su cui ha salvato il numero di un tuo caro, e deve trovare le parole giuste per dirgli che tu sei morto. «Ha sofferto?». Sì, ha sofferto, è stato terribile vedere la vita che gli moriva in gola e non poter far niente, non poter dire niente, non potersi neanche togliere i guanti per stringergli una zampa e dirgli non stai morendo da solo, sono qua io, non sei da solo, siamo esseri umani, no, neanche quello, devi restare lì a guardarlo con gli occhi sbarrati che corrono di qua e di là e poi si fermano e vorresti che si fermassero anche i tuoi per non vedere più una cosa del genere. Ma quella persona, quel povero stronzo, invece dice: «No, era sereno». Poi mette giù il telefono e non ha neanche il tempo di piangere, va da un altro paziente che magari sta un po' meglio perché la mutazione sta regredendo e magari non ha più il becco e allora quel povero stronzo s'illude di poter riuscire in qualche modo a fermare quello che sta succedendo... ma dopo mezz'ora lo chiamano e riparte tutto da capo. E poi ancora. E ancora. Tutto il giorno così. A veder morire dei tacchini come in un macello, sapendo che però sono esseri umani. E poi non poter neanche far vedere il corpo ai parenti. (*Fa una pausa*) Ieri una mia collega ha scoperto di essere positiva e dopo che le sono spuntate le prime piume si è buttata dal balcone. Quarant'anni. Quindi se anche avessi ragione sulla scienza e su tutte le altre cose che hai detto, fidati: rimani in casa.

MARCO - Dai, torniamo su e cerchiamo di recuperare il rapporto con le nostre famiglie. Sono queste le cose importanti.

ANDREA - (*Al medico*) Come ti chiami?

MEDICO - Luca.

ANDREA - Luca. (*Pausa*) Quello che hai raccontato è terribile e an-

che se la mia ragazza dice sempre che sono un insensibile... beh, mi ha fatto stare male. Ma non è un motivo sufficiente per non andare a correre. È solo un racconto emozionale. E se vuoi ti faccio un video, poi lo pubblichiamo su qualche social e sono sicuro che avrà milioni di visualizzazioni, così come però ne hanno milioni quelli delle mamme che per convincere la gente a non vaccinarsi raccontano la storia del figlio che è diventato autistico. È una cazzata, chi se ne frega? La regola è solo una: se ti emoziona, funziona. Perché siamo un branco di pecore che si lascia portare di qua e di là in base a quello di cui c'è bisogno. Emergenza, tutti in casa. Saldi, tutti a comprare. Dittatura, tutti in piazza. Guerra, tutti al fronte. E a me va benissimo perché ci lavoro con queste dinamiche. Però, proprio perché ci lavoro, ho sviluppato una specie di immunità.

MEDICO - Che lavoro fai?

ANDREA - Pubblicità.

MEDICO - Vuoi venire in ospedale due ore con me, domattina? Sono sicuro che ti passerebbero subito sia l'immunità, sia la voglia di correre.

ANDREA - Ma certo! E se entrassi in un macello mi passerebbe subito la voglia di mangiare la carne. E se facessi un viaggio nel delta del Niger (*a Marco*) - così sei contento - (*di nuovo al medico*) mi passerebbe la voglia di fare benzina. Ma io non voglio né andare nel delta del Niger, né in un macello, né nel tuo ospedale. E non voglio neanche passare la vita a preoccuparmi del resto del mondo. Non ci riesco. Non ci riesco a essere così, a fare come Giulia, a prendermi sulle mie spalle tutta questa sofferenza... mentirei, lo farei solo per non sentirmi in colpa, ma che senso ha? Che senso ha fare finta di essere diverso da come sono? Io voglio solo... voglio solo farmi i cazzi miei nel poco tempo che ho da vivere.

MARCO - Lo sai che prima, per un attimo, mi è dispiaciuto per te? Ho pensato che ti capivo e invece no, non ti capisco. Anzi, penso che per quelli come te ci vorrebbe l'esercito, cazzo! A ogni angolo della strada! Con i fucili in mano! Che appena ti vede correre, ti ferma e ti arresta. E quando cominci a dire le tue cazzate da fighetto che non si è mai sporcato le mani, bam, ti comincia a prendere a pugni e a calci e ti spacca le ginocchia col calcio del fucile! Così non ci pensi più, a correre, perché non riesci neanche ad alzarti in piedi.

ANDREA - Sei patetico. Se i soldi che spendiamo per l'esercito li avessimo spesi per la sanità, lui adesso avrebbe dieci colleghi in più con cui fare i turni.

MARCO - Io sarò patetico, ma tu sei proprio una testa di cazzo.

ANDREA - E quindi cosa vuoi fare? Vuoi mandarmi in un campo di concentramento?

MARCO - Cosa c'entra? Perché cambi sempre discorso?

ANDREA - Non ho cambiato discorso, hai parlato da fascista e i fascisti è questo che fanno con chi non la pensa come loro, no?

MEDICO - Dai, basta, smettetela.

MARCO - Cosa hai detto?

ANDREA - Che quello che hai appena detto, sull'esercito che mi prende a calci e pugni se vado a correre...

MARCO - (*Senza lasciarlo parlare*) Io non sono un fascista.

ANDREA - Che mi spaccano le ginocchia col calcio del fucile...

MARCO - (*Senza lasciarlo parlare*) Ti ho detto che non sono un fascista!

ANDREA - Non so chi voti e come ti auto-definisci, ma...

MARCO - Mio nonno era un partigiano!

ANDREA - Si starà rivoltando nella tomba, allora, perché la cosa che hai appena detto...

MARCO - Dimmelo ancora, se hai il coraggio!

ANDREA - Hai detto una cosa da fascista.

MARCO - Dimmelo ancora.

MEDICO - Basta! Smettetela!

MARCO - (*Al medico*) Stai lontano, tu sei appena arrivato, non hai idea di quanto mi abbia rotto i coglioni questa testa di cazzo! (*Ad Andrea*) Ci credo che la tua ragazza non vuole fare un figlio con te, sei solo un pezzo di merda arrogante!

ANDREA - E tu sei solo un poveretto che s'illude di essere una brava persona per non ammettere a se stesso di essere un fascista.

Marco dà un pugno in faccia ad Andrea. Andrea cade sbattendo la testa: intorno alla sua testa si allarga una chiazza di sangue. Suona il campanello. Anna risponde al citofono.

ANNA - Sì.

CORRIERE CINQUE - Bianchi?

ANNA - Sì, sono io.

CORRIERE CINQUE - Sono il corriere. Sono venuto a ritirare un reso.

ANNA - Sì, ho già preparato il pacco. Adesso mio marito lo viene a prendere e te lo porta subito.

Il portone si apre. Entra un corriere completamente trasformato in un tacchino. Fa due passi poi guarda verso gli altri due, che guardano verso di lui, poi guarda il pubblico.

BUIO

In apertura e a pagina 105, due scene di *L'estinzione della razza umana*; in questa pagina, un ritratto di Emanuele Aldrovandi (foto: Luigi De Palma).



EMANUELE ALDROVANDI (Reggio Emilia, 1985), dopo la laurea in Filosofia, ha studiato alla Civica Scuola Paolo Grassi di Milano e ha iniziato subito a lavorare come autore, scrivendo vari testi fra cui *Homicide House* (Premio Riccione-Tondelli), *Farfalle* (Premio Hystrio e Mario Fratti Award), *Felicità* (Premio Pirandello), *Il Generale* (Premio Fersen), *Scusate se non siamo morti in mare* (Finalista Premio Scenario e Premio Riccione), *Allarmi!* (Finalista Premio Testori), *Isabel Green* e *La donna più grassa del mondo*, rappresentati in numerosi teatri italiani e tradotti, pubblicati e messi in scena in inglese, tedesco, francese, spagnolo, polacco, sloveno, ceco, rumeno, catalano e arabo. Si è occupato anche di traduzioni (*Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* e *Il seme della violenza* per l'Elfo Puccini), adattamenti (*Il mago di Oz* e *Molto rumore per nulla* per lo Stabile di Torino, *L'isola del tesoro* e *Jekyll e Hyde* per MaMiMò, *Tamburi nella notte* per il Teatro Filodrammatici di Milano, *La bottega del caffè* per il Lac di Lugano, *La peste* per lo Stabile del Veneto e *Otello* per l'Opera di Pechino), installazioni museali e progetti *site-specific*. Insegna scrittura alla Paolo Grassi, è fondatore e direttore artistico dell'Associazione Teatrale Autori Vivi e attualmente collabora come autore e regista con il Teatro Stabile di Torino ed Ert. Per il cinema ha scritto e diretto vari cortometraggi, fra cui *Un tipico nome da bambino povero* e *Bataclan* (Premio speciale Rai Cinema e Nastro d'Argento 2021 come miglior corto italiano), sta lavorando al suo primo lungometraggio.

Harold Pinter a Napoli in scena e sullo schermo

di Laura Caretti



Tradimenti (foto: Luca Del Pia)

Sul proscenio illuminato, alcune sedie, microfoni, un leggìo, uno schermo sul sipario rosso, una scala tra palco e platea. Ecco lo spazio che ha accolto il Convegno dedicato a **Harold Pinter-La scena del potere, il potere della scena** al Mercadante.

Se inizio a parlarne partendo da qui, dal Teatro Nazionale di Napoli - diretto proprio da Roberto Andò, regista dell'opera del drammaturgo inglese (*La stanza e Anniversario*, 2001; *Vecchi tempi*, 2003) e autore di un film su di lui - è perché la natura speciale dell'incontro va vista in questo scenario, animato, per due giorni (16-17 maggio) da un dialogo appassionato tra critici, traduttori, registi, attori, scrittori... Un circuito virtuoso in cui si sono congiunte insieme nuove prospettive di ricerca, analisi testuali, questioni di traduzione, vibranti testimonianze, esperienze vive di artisti che hanno messo in scena le opere di Pinter, o che, come Manlio Santanelli, ne sono stati influenzati nel corso del proprio processo creativo.

Ma non solo! L'orchestrazione del Convegno, curato da Roberto D'Avascio insieme ad altre due docenti universitarie, Annamaria Sapienza e Bianca del Villano, ha avuto dei momenti eccezionali in cui le parole e i silenzi del teatro di Pinter hanno invaso la scena. **Andrea Renzi** ha dato voce e respiro alla partitura solista di *Monologue* (1973), rendendone visibile la pluralità immaginaria dei personaggi. **Cristina Donadio**, attingendo ai versi delle poesie, ha ideato una performance dal titolo *D'amore, di si-*

lenza e di guerra. Un montaggio di immagini e variazioni esistenziali di vita e di morte, in un tempo, come il nostro, in cui "there are no more words..." e parlano solo "the bombs".

Nelle due serate, il Mercadante ha aperto al pubblico il Ridotto per la messinscena di *Tradimenti* (*Betrayal*, 1979) di cui **Michele Sinisi** è regista e interprete. Un doppio ruolo che gli permette di irridere allo stereotipo del marito cornuto, per svelare tutta l'ambiguità e la violenza compresa del personaggio di Pinter. Con lui Stefano Braschi e Stefania Medri in una storia d'amore adultero, rivista, per punti di svolta, a ritroso nel tempo. Le riflessioni fatte nel corso della giornata sul non detto dei personaggi, sulla loro emozionalità nascosta, sul gioco delle parti e dei poteri, sul sottotesto, sulla tessitura inestricabile di commedia e dramma, hanno dato ai partecipanti al Convegno uno sguardo particolarmente percettivo delle componenti più profonde, e anche perturbanti di quest'opera e di questa messinscena. All'uscita dal teatro sono continuati i discorsi, gli scambi di impressioni, i giudizi e anche gli applausi.

Tra i partecipanti al Convegno, alcuni hanno potuto parlare di Pinter avendolo conosciuto ed essendogli stati amici. I loro interventi hanno evocato in modo vivo l'uomo e l'artista, ricordando gli incontri, citandone le parole, le idee, dando rilievo al suo impegno civile e politico come strettamente connesso al suo teatro. Così **Rodolfo Di Giammarco**, che ha puntato l'attenzione sui «contenuti politici presenti nei suoi

primi drammi», dove è già in atto quella violenza fisica e verbale che è stata il suo "assillo" e l'obiettivo principale della sua azione militante.

Sottratte alla posticcia etichetta del teatro dell'assurdo, queste opere sono state riviste in modo nuovo anche da altri critici presenti al Convegno. **Mark Taylor-Batty** ne ha parlato come di «allegories of despair»; **Margaret Rose** ne ha indagato il legame con i testi scritti negli anni Ottanta, che più esplicitamente mettono in scena i processi di oppressione, di tortura, di annientamento della persona. Scene di un teatro della realtà, di oggi! Come Michael Billington ha subito detto. E i frammenti dei discorsi di Pinter - inclusi nel suo video-messaggio - sulle atrocità della guerra e sulle menzogne della propaganda che le giustifica - hanno fatto risuonare la voce di Pinter in tutta la sua forza e tragica attualità.

Su questi toni si conclude anche il film di **Roberto Andò**, *Ritratto di Harold Pinter* (1998). Un lungo flashback che parte dagli anni della guerra, dai ricordi di Pinter bambino nella Londra sotto i bombardamenti, quando essere ebrei voleva dire «sapere che saremmo morti se Hitler avesse invaso l'Inghilterra». Uno straordinario viaggio in cui Pinter si racconta, svela anche esperienze molto intime come se "avesse voglia di parlare di sé" a quell'occhio amico dietro alla cinepresa, e a noi. ★

A Torino, Tedacà compie vent'anni

Lo scorso aprile, con la cena-spettacolo *Anni: 20*, ha festeggiato il suo ventesimo compleanno Tedacà, fondata nel 2002 dall'attore-regista Simone Schinocca - attuale direttore artistico -, dalla ballerina Simona Maggi e dalla cantante Isabella Derosa. L'espedito del viaggio nel tempo permette a Schinocca, affiancato in scena da artisti "storici" ma anche dalle nuove leve, di ricostruire le tappe fondamentali di questi vent'anni di attività. La compagnia, il cui nome è un acronimo delle parole teatro, danza e canto, debuttò con un *Romeo e Giulietta* «al Centralino, un locale storico della città, dove un dj ci chiamò per provare lo spettacolo prima e dopo la serata disco. Lui in consolle, con le cuffie, provava i dischi e noi, in pista, provavamo lo spettacolo: giovani, folli, spensierati; tutto sembrava un gioco». Così Simone Schinocca, che sottolinea poi come, da allora, Tedacà sia cresciuta, «diventando un'impresa culturale con quindici dipendenti, di cui il 70% donne, e oltre trenta collaboratori», plasmandosi quale originale realtà del paesaggio culturale torinese.

Info: tedaca.it

Catania: una danza più in equilibrio

Bisogna riequilibrare geograficamente la danza nel nostro Paese. È la sintesi del convegno *Una danza più in equilibrio-visioni, idee e proposte per uno sviluppo organico della danza in Italia*, svoltosi in giugno a Catania presso Scenario Pubblico, Centro Nazionale di Produzione della Danza diretto da Roberto Zappalà, che lo ha promosso affidandone la curatela a C.Re.S.Co. Seguita in loco da un centinaio di uditori, la due giorni ha visto il confronto propositivo tra diverse figure (operatori, artisti, studiosi, economisti, funzionari pubblici, parlamentari) del Nord e del Sud, invitate a discutere su un effettivo riequilibrio territoriale della danza.

Se è stata condivisa la visione che uno sviluppo più organico delle iniziative di danza nell'Italia meridionale e insulare porterebbe maggiori benefici al Settentrione in termini di potenziali partner, diverse sono state le proposte in relazione alle peculiarità geografiche. Il quadro presentato ha sottolineato che la diversa morfologia socioeconomica dei territori incide sulla progettualità e realizzazione delle attività di danza, così come l'effettiva capacità di mettersi in ascolto degli assessori locali. Una diversità che, secondo gli operatori, dovrebbe essere più attenzionata dal Ministero della Cultura, specialmente per progetti che prevedano un sostegno concreto da parte degli enti locali, spesso assenti o peggio sordi.

Occasioni sprecate? Ebbene sì, poiché al Meridione si registra per la danza una grande progettualità che purtroppo va arenandosi proprio nel dialogo con gli enti locali, preposti a garantire il primo sostegno alle realtà del proprio territorio desiderose di crescere. Una questione da risolvere, visto che si ripercuote sul welfare culturale dei cittadini quali potenziali spettatori, oltre a incidere sulla stessa geografia nazionale della danza. **Carmelo A. Zapparrata** **Info: scenariopubblico.com**

Drammaturgia della memoria

Futuro Passato-Ricordare la memoria, progetto di Tinaos in collaborazione con il C&S Teatro stabile di innovazione del Fvg, attraverso la scrittura teatrale, declina il tema della memoria in ogni suo aspetto. Selezionati tramite bando, quattro drammaturghi - Caroline Baglioni, Alessandra Di Lernia, Jacopo Giacomoni e Alice Torriani, guidati da Federico Bellini - hanno svolto un'indagine sul campo per più di cento ore sul tema della memoria. Hanno partecipato a laboratori tenuti da esperte psicoterapeute della Cooperativa Athena nelle scuole di ogni ordine e grado e nella casa di riposo di Cervignano del Friuli e sono stati in residenza artistica negli spazi del C&S. La ricerca drammaturgica si concluderà ad agosto con la stesura finale di quattro nuovi testi teatrali: uno vincerà il premio di produzione, agli altri tre sarà garantita la presentazione al pubblico e agli operatori del settore in forma di lettura scenica. I testi saranno pubblicati in un unico volume.

Info: tinaos.com

428 teatri chiusi: il silenzio delle istituzioni

Nella puntata del 18 aprile il programma *Report* ha provato a fare il punto sugli spazi teatrali chiusi in Italia, in alcuni casi da decenni: in totale sono 428, di cui alcuni abbandonati o incompiuti. La metà di queste strutture è di proprietà pubblica e una su quattro è un edificio storico, vincolato dalle sovrintendenze ai Beni Culturali, eppure il Piano di Ripresa e Resilienza non prevede nessun investimento su questi immobili. Non c'è regione che non sia interessata dal fenomeno: spiccano, su tutte, la Sicilia e la Lombardia, rispettivamente con 59 e 57 sale chiuse.

Info: raipay.it

Il Teatro della Toscana assorbe Rifredi

Ad aprile è stata annunciata la fusione del Teatro di Rifredi con la Fondazione Teatro della Toscana. Un nuovo capitolo che mette in dialogo le storiche esperienze della Compagnia Pupi e Fresedde con quella del Teatro della Pergola, del Teatro Era e della scuola l'Olttrano,

e che prevede tre nuovi progetti: i "Neolatini", dedicato ad autori francesi, belgi, spagnoli, catalani, portoghesi e italo-americani; "Scritture di scena", riservato alle drammaturgie di autori italiani viventi; "Drammaturgie per nuove generazioni", rivolto alla creazione di spettacoli per le scuole.

Info: teatrodellatoscana.it

Jump, un network per la danza

Nasce Jump, rete per sostenere gli artisti in percorsi di produzione e avviamento alla circuitazione. La compagnia scelta per il 2022-23 è Panzetti/Ticconi, il cui lavoro, *Insel*, verrà presentato al Tanz Im Autumn di Berlino. Capofila della rete è Oriente Occidente, cui si uniscono MILANOltre, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Lavanderia a Vapore/Piemonte dal Vivo, Marche Teatro/Inteatro Festival, Orbita, Scenario Pubblico/Compagnia Zappalà Danza, Fondazione Teatro Comunale di Vicenza, Teatro Stabile dell'Umbria.

Info: orienteoccidente.it

Residenze Digitali: ecco i vincitori

Dei 104 candidati, sei artisti sono stati selezionati per la residenza di sette mesi e il contributo di 3.500 euro: Christina G. Hadley, Kamilia Kard, ultravioletto, BOTH Industries, gruppo nanou, Teatrino Giullare. I lavori sono stati selezionati dalle tre tutor Laura Gemini, Anna Maria Monteverdi, Federica Patti e da una giuria di rappresentanti dei nove organizzatori (Centro di Residenza della Toscana, Amat, Centro di Residenza Emilia-Romagna, Fondazione Luzzati Teatro della Tosse, Associazione Zona K, a cui si sono aggiunti quest'anno la Fondazione Piemonte dal Vivo e Romaeuropa). La prima restituzione online dei progetti si terrà tra novembre e dicembre.

Info: residenzedigitali.it

Anticorpi: la danza d'autore in vetrina

Quindici i coreografi selezionati da Anticorpi XL per la Vetrina della giovane danza d'autore eXtra, in programma a settembre all'interno del Festival Ammutinamenti: Simone Arganini, Daniele Fabris e Amerigo Piana; Nicholas Baffo-

ni; Sissy Bassani e Martina Piazzì; Bianca Berger; Sara Capanna, Barbara Carulli e Michele Scappa; Marco Di Nardo e Juan Jose Tirado; Fabritia D'Intino e Federico Scettri; Gloria Dorliguzzo; Ludovico Paladini; Nunzia Picciallo; Emanuele Rosa e Maria Focaraccio; Elena Sgarbossa; Antonio Taurino; Giada Vailati e Francesco Sacco; Matteo Vignali e Noemi Dalla Vecchia. Al contempo, sono stati individuati i dieci artisti esordienti che parteciperanno al percorso Nuove Traiettorie.

Info: networkdanzaxl.org

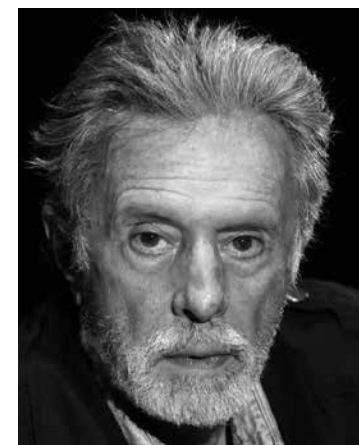
Mauri e De Francovich premiati alla carriera

Glauco Mauri e Massimo De Francovich (**foto sotto**), tra i più grandi attori della scena italiana, sono stati premiati nei giorni scorsi al Teatro Greco di Siracusa e al Teatro Romano di Verona. Al primo è stato assegnato dalla Fondazione Inda l'Eschilo d'Oro, mentre al secondo il Premio Renato Simoni di fedeltà al teatro di prosa.

A.I.D.A., un hub per la formazione

A.I.D.A. Danza Community, nata per volontà di alcuni docenti della Scala, è una nuova realtà di formazione per la danza contemporanea, presieduta da Marisa Caprara. Il progetto ingloba tre anime: la Scuola di formazione docenti supervisionata dal direttore del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, Frédéric Olivieri; il Centro formazione allievi, attivo dal 2008; e il Junior Ballet che si occupa di perfezionamento formativo e di produzione coreografica.

Info: aidadanzacomunity.it



Premio Eolo per il teatro ragazzi: si torna in presenza, finalmente

Sono stati assegnati lo scorso maggio al Teatro Munari di Milano, in occasione della 32a edizione del Festival Segnali, gli Eolo Awards, i premi d'eccellenza del teatro ragazzi dedicati a Manuela Fralleone, dopo due anni di assenza dal vivo a causa della pandemia. Undici i premi consegnati dal cerimoniere e direttore dell'omonima rivista Mario Bianchi, nel corso della serata dedicata a Roberto Corona: miglior spettacolo per l'infanzia è *Esterina Centovestiti* di Daria Paoletta della Compagnia Burambò (foto: Massimo Bertoni); mentre *Storia di un no* della Compagnia Arione De Falco, *Cenerentola* di Zaches Teatro, *Kafka e la bambola viaggiatrice* di Teatro delle Apparizioni e Unima Italia vincono, rispettivamente, nelle categorie spettacolo per adolescenti, novità, teatro di figura (dedicato a Giovanni Moretti) e progetto (dedicato a Tinnin Mantegazza).

Completano la rosa le menzioni a *A+A Storia di una prima volta* di Giuliano Scarpinato (spettacolo per adolescenti) e *Paloma ballata controtempo* di Factory Compagnia Transadriatica e Teatro Koi (figura); i riconoscimenti speciali alla compagnia piacentina Teatro Gioco Vita per i suoi cinquant'anni e a Tiziana Monari per la carriera; i premi alla riconoscenza a Stefano Cipiciani e a Marino Pedroni; e i premi alla cura della scena (dedicato a Paolo Baroni) e alla figura del tecnico andati, rispettivamente, a Lucio Diana e a Graziano Venturuzzo.



Roberto Rizzente
Info: eolo-ragazzi.it

Museo delle marionette nel rione Danisinni

L'accordo siglato tra il Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino e il Museo Sociale Danisinni si pone l'obiettivo di promuovere tradizione e arte contemporanea nelle periferie. A partire da settembre, questa sinergia porterà l'opera dei pupi nell'antico rione palermitano con mostre, laboratori, spettacoli, incontri e azioni performative.

Info: museodellemarionette.it; museosociale danisinni.it

Kilowatt: archiviata la vicenda del dopofestival

Si risolve nel migliore dei modi per Kilowatt Festival la vicenda giudiziaria che nel 2021 ha coinvolto i direttori artistici, Lucia Franchi e Luca Ricci, costringendoli a interrompere le attività del dopofestival nei Giardi-

ni di Piero della Francesca a Sansepolcro. La questione, che riguardava anche il direttore organizzativo Alessandro Marini e l'allora Sindaco Mauro Cornioli, è stata archiviata dalla Procura della Repubblica di Arezzo poiché le infrazioni denunciate da un cittadino, residente nell'area limitrofa, sono state ritenute di "particolare tenuità".

Info: kilowattfestival.it

Cento anni di teatro a Ostia antica

Fino al 23 ottobre è possibile visitare la mostra *Chi è di scena! Cento anni di spettacoli a Ostia antica (1922-2022)* nel Parco Archeologico di Ostia antica. Un percorso nella storia del teatro romano nell'area archeologica, attraverso una selezione di materiali d'archivio inediti. L'esposizione è a cura di Alessandro D'Alessio (direttore del Parco), Nunzio Giustozzi e Alberto Tulli.

Info: ostiaantica.beniculturali.it

Mathieu Jouvin al Regio di Torino

Mathieu Jouvin, attuale direttore aggiunto al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, è stato designato ad aprile sovrintendente del Regio di Torino. In precedenza, Jouvin era stato direttore amministrativo e finanziario all'Opéra National de Lyon e del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles.

Info: teatroregio.torino.it

Gli alberi di Eurovision

Guido Rossi, responsabile del Centro di Produzione Tv della Rai di Torino, ha donato alla Casa Teatro Ragazzi e Giovani numerosi alberi di bosso utilizzati come scenografie per l'Eurovision Song Contest, accettando la proposta del presidente della Fondazione Trg Alberto Vanelli.

Info: casateatoragazzi.it

Patrizia Coletta, presidente dell'Adep

Interamente femminile è la *governance*, eletta a giugno, che guiderà il prossimo triennio dell'Adep (Associazione Danza Esercizio e Professione), aderente a Federvivo/Agis: presidente è Patrizia Coletta, vice Anna Consolati e Gabriella Stazio. Completano il consiglio Angela Fumarola, Selina Bassini, Luisa Cuttini, Natalia Casorati e Flavia Vecchiarelli.

Info: agisweb.it

Theatron 2.0 per la drammaturgia

Nell'ottica di approfondire la funzione artistica e sociale della drammaturgia nel contesto contemporaneo e stimolarne la diffusione, Theatron 2.0 lancia il progetto Omissis, un osservatorio sul sito della webzine, in cui protagonisti sono gli autori con le loro opere e materiali in continuo aggiornamento.

Info: webzine.theatronduepuntozero.it

Anghiar Dance Hub: le borse di studio

Sono state assegnate le borse di studio trimestrali dell'8a edizione del bando indetto da Anghiar Dance Hub. Quattro i coreografi vincitori: Michele Ifigenia Colturi, Nicola Manzoni con Lu-

nella Cherchi, Gruppo Damiano e YoY Performing Arts.

Info: anghiaridance.eu

Margot Theatre fa Scintille

Pasolini-sotto gli occhi di tutti di Margot Theatre Company ha vinto gli 8.000 euro per la produzione messi in palio dal Teatro Menotti, in collaborazione col Festival AstiTeatro e la Fondazione Piemonte dal Vivo, per la dodicesima edizione del Premio Scintille, rivolto a compagnie under 35.

Info: piemontedalvivo.it

Riapre il Teatro Verde

Ha riaperto il Teatro Verde, situato sull'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia e sede della Fondazione Cini. Realizzato negli anni Cinquanta del Novecento e oggetto di recente restauro, sarà momentaneamente visitabile solo per le mostre.

Info: cini.it

Vimercate Festival: i vincitori ex aequo

Renart, processo a una volpe di Kronoteatro e *C'era una volta* di Teatro dell'Argine hanno vinto *ex aequo* il Premio Città di Vimercate 2022, attribuito da una giuria di bambini coordinata da Campsirago Residenza, Teatro Invito, delleAlli e Artevox.

Info: vimercateragazzifestival.it

Milano: i premi del Fringe

Fag/Stag di Jeffrey Jay Fowler e Chris Isaacs è lo spettacolo vincitore del Fringe Festival di Milano, e sarà ospitato dall'Elfo nella prossima stagione. È andato invece ad *Arturo* di e con Laura Nardinocchi e Nicolò Matcovich il premio della redazione di Stratagemmi.

Info: fringemi.com

Quattro compagnie per Citofonare PimOff

Quattro sono le compagnie selezionate dal bando Citofonare PimOff: Maria Stella Pitarresi/Marco Pergallini; Cie Babacar Mané; Caterina Basso/Aldes; Sarah Deppe/LA360. In palio, una residenza presso il PimOff di Milano e l'ospitalità in stagione.

Info: pimoff.it

MONDO

Massini trionfa ai Tony Awards

È la prima volta che un autore italiano viene candidato e, addirittura, vince agli Oscar del Teatro e del Musical di Broadway. È successo il 12 giugno al Radio City Music Hall di New York, per la 75a edizione dei Tony Awards: *The Lehman Trilogy* di Stefano Massini (**foto a lato**) ha conquistato ben 5 premi su 8 nominations: miglior opera teatrale, regia (Sam Mendes), progettazione luci (Jon Clark), scenografia (Es Devlin) e attore protagonista (Simon Russell Beale). Segnaliamo, tra gli altri vincitori, *A Strange Loop* (miglior musical e libretto), *Company* (miglior remake, regia, attore e attrice non protagonista, scenografia nella categoria musical), *MJ* (attore protagonista, luci, suono e coreografia, nella categoria musical), e il premio speciale conferito ad Angela Lansbury.
Info: tonyawards.com

Aja, una compagnia contro la guerra

Al Conservatorio dell'Aja, dove molti danzatori e professionisti della danza ucraini hanno trovato rifugio, è nata



la United Ukraine Ballet Company, guidata dall'ex prima ballerina del Dutch National Ballet, Igone De Jongh. Al lavoro si sono uniti altri coreografi, come il russo-americano Alexei Ratmansky e il ceco Jiri Kylian. La prima sarà proprio la *Giselle* di Ratmansky.
Info: unitedukrainianballet.com

Il Piccolo partner dell'École de Maître

Il nuovo partner italiano dell'École des Maitres è il Piccolo Teatro di Milano che condividerà il progetto con il C5s Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, storico partner e capofila dell'École. La trentesima edizione del corso itinerante di perfezionamento, previsto dal 25 agosto al 1 ottobre a Udine, Liegi, Lisbona, Coimbra, Milano, Caen e Reims, sarà diretta dal regista e drammaturgo argentino Claudio Tolcachir.
Info: piccoloteatro.org

Regione e Piccolo Teatro: una battaglia infinita

Non c'è pace sotto il cielo del Piccolo, dove è scoppiata una nuova crisi. A scatenarla, una verifica amministrativo-contabile del Ministero dell'Economia che il dicembre scorso ha inviato due ispettori a Milano. L'indagine ha prodotto una relazione di 55 pagine in cui vengono elencate alcune anomalie: nel conferimento di incarichi di collaborazione e consulenza, nelle modalità di accesso al Fis (Fondo d'Integrazione Salariale) durante l'emergenza Covid, nel mancato ricorso alle convenzioni Consip per la fornitura di gas, negli adempimenti anticorruzione e trasparenza.

Il Piccolo ha 120 giorni di tempo per rispondere punto per punto, ma nel frattempo la Regione Lombardia, tramite il suo assessore alla Cultura, Stefano Galli, è tornata a chiedere a gran voce le dimissioni del presidente, Salvatore Carrubba, e di tutti i vertici della Fondazione, compreso il direttore Claudio Longhi, "colpevole", sempre secondo la Lega, di essere stato nominato attraverso «un uso improprio dell'articolo 10 dello Statuto», quello che nel 2020 ha consentito l'allargamento del *board* da 6 a 8 membri per aggirare l'ostruzionismo della Regione Lombardia che bloccava i lavori del Cda. Nella relazione degli ispettori del Mef però si parla di «impiego strumentale ma legittimo dell'articolo 10». Nessuna irregolarità, dunque. Certo, lo Statuto andrebbe rivisto ma intanto c'è da risolvere l'ennesima battaglia politica che si sta giocando sul più importante teatro pubblico italiano. **Sara Chiappori** Info: piccoloteatro.org

Condanna a Fabre: un sistema sotto accusa

Lo scorso aprile è arrivata la sentenza del processo a Jan Fabre, celebrato ad Anversa: l'accusa è per violenza, molestie sessuali e atti di bullismo sul lavoro. Diciotto mesi di pena (assenza di reclusione), sospensione dei diritti civili per cinque anni e risarcimento alle vittime. La corte ha sottolineato l'importanza di una prospettiva umana nel lavoro artistico: «La libertà artistica deve essere regolata dalla tutela legale a difesa della salute psichica e fisica delle persone».

Zucchetti trionfa in Inghilterra

C'è anche Valentino Zucchetti, solista al Royal Ballet, tra i vincitori dei National Dance Awards 2022, assegnati dall'Associazione dei critici di danza britannici. Al suo *Anemoui* va il riconoscimento per la miglior coreografia classica. Segnaliamo, tra gli altri vincitori, i migliori danzatori Edward Watson e Marianela Nuñez, l'emergente Emily Suzuki, la compagnia indipendente Yorke Dance Project e la coreografia contemporanea di Matthew Bourne *The Midnight Bell*.
Info: roh.org.uk

La Germania per la danza

Il German Dance Prize 2022 è stato attribuito a Marco Goecke, direttore del Balletto di Hannover, al coreografo Christoph Winkler, e, onorario alla carriera, a Reinhild Hoffmann. La cerimonia di consegna si terrà il 15 ottobre al Teatro Aalto di Essen.
Info: theater-essen.de/oper

Jaffe all'American Ballet

Susan Jaffe, già prima ballerina dell'American Ballet Theatre, è stata nominata a maggio nuova direttrice della formazione newyorkese dopo l'uscita di Kevin McKenzie, il quale lascia dopo aver retto la direzione per trent'anni.
Info: abt.org

Hilaire nuovo direttore a Monaco di Baviera

Laurent Hilaire è, da maggio, il nuovo direttore del Bayerisches

Staatsballett, succedendo a Igor Zelensky. Hilaire si era dimesso a febbraio dalla direzione dello Stanislavskt Ballet, a seguito dell'invasione dell'Ucraina.

Info: staatsoper.de/en/staatsballett

Tiago Guedes a Lione

Il portoghese Tiago Guedes è stato nominato a maggio nuovo direttore della Maison de la Danse e direttore artistico della Biennale della danza di Lione, subentrando a Dominique Hervieu. L'edizione 2025, da lui firmata, s'intitolerà *Presente!*

Info: maisondeladanse.com

PREMI

Galleria Toledo per il contemporaneo

Fino al 31 luglio è possibile candidarsi al bando Stazioni d'Emergenza - XII atto. Galleria Toledo selezionerà tre creazioni da inserire in cartellone a settembre, una delle quali entrerà nella stagione 2022-23. La quota d'iscrizione è di 25 euro, è previsto un premio in denaro. Le domande devono pervenire entro il 31 luglio all'indirizzo proposte.galleriatoledo@gmail.com.
Info: galleriatoledo.it

Torna il Premio Ipazia

Il tema del Premio Ipazia 2022, nell'ambito del 18° Festival dell'Eccellenza al Femminile-Next Generation Women, è la "voce della donna". I testi, inediti, devono pervenire entro il 29 ottobre all'indirizzo premioipazia@eccellenzalfemminile.it. Il costo d'iscrizione è di 30 euro; sono previste la pubblicazione e l'eventuale rappresentazione del testo vincitore.
Info: segreteria@eccellenzalfemminile.it

Caserta: spettacoli cercasi

Fino al 30 settembre è possibile inviare le proprie proposte al Piccolo Teatro Cts-Centro Teatro Studio di Caserta per la stagione 2022-23.

Il rimborso spettante alla compagnia sarà il 50% dell'incasso totale; la trasferta è a carico della compagnia.

Info: angelo.bove@libero.it

CORSI

Teatri Possibili: l'Accademia

Nello spazio di via Voghera 9 a Milano ha inizio la nuova esperienza dell'Accademia di Teatri Possibili. Un corso di formazione professionale biennale rivolto ad attori tra i 18 e i 28 anni. L'ammissione all'Accademia avviene tramite selezione su provino (26-27 settembre). Le lezioni (20 ore a settimana) saranno da novembre 2022 a giugno 2023.

Info: teatripossibili.org

Laurea triennale in circo contemporaneo

In coincidenza con il ventennale di Circo Vertigo, il Corso di Formazione Professionale per Artista di Circo contemporaneo ha ricevuto l'equipollenza a laurea triennale in Dams da parte della Commissione interministeriale. Il prossimo bando è atteso per l'autunno.

Info: elena.lobetti@accademiacircovertigo.it

Darec, un'accademia per il musical

Darec Academy, la prima accademia internazionale di musical a Roma, ha annunciato i suoi *audition day* per le iscrizioni al biennio 2022-23. Sono previste, oltre alle date del 10 settembre e 1 ottobre, audizioni private su Zoom.

Info: info@darec-academy.it

Alta sartoria a Parma

Inizierà il 3 ottobre il corso di alta sartoria *Dal segno alla nascita di un sogno*, diretto da Lorena Marin e promosso dal Regio di Parma. Il termine l'iscrizione è il 31 agosto; le ore previste sono 1.200; il costo 4.800 euro.

Info: accademiatr@teatroregio-parma.it

Pordenone, un atelier per costruire maschere

Ortoteatro e Porto Arlecchino presentano a Pordenone, fino al 25 settembre, un ciclo di laboratori dedicati alla costruzione delle maschere della Commedia dell'Arte, con Claudia Contin Arlecchino e Luca Fantinutti. Il costo è di 10 euro all'ora.

Info: staff@portoarlecchino.com; info@ortoteatro.it

ERRATA CORRIGE



Lo scorso numero (*Hystrio* 2.2022), in questa rubrica, nel box a pag. 117 "Il Workcenter di Jerzy Grotowski: un'eredità in frantumi", non è stato riportato il credito dell'immagine che ritrae Grotowski insieme a Thomas Richards. Ce ne scusiamo con l'autore e amico **Maurizio Buscarino**.

Hanno collaborato:

Laura Bevione, Laura Caretti, Sara Chiappori, Arianna Lomolino, Chiara Viviani, Carmelo A. Zapparrata



ASSOCIAZIONE
SCENARIO

PREMIOScenario2023



nuovi linguaggi per la ricerca
e per l'inclusione sociale

on line il bando della diciannovesima edizione
scadenza 31 ottobre 2022

5ª EDIZIONE
BOLOGNA - MANIFATTURA DELLE ARTI
1-4 SETTEMBRE

SCENARIOFESTIVAL2022



f Associazione Scenario
@PremioScenario
Associazione Scenario

www.associazionescenario.it

immagini: Vedute / paesaggi ©Tommaso Mario Boia

immagini: Geografie contaminate ©Tommaso Mario Boia

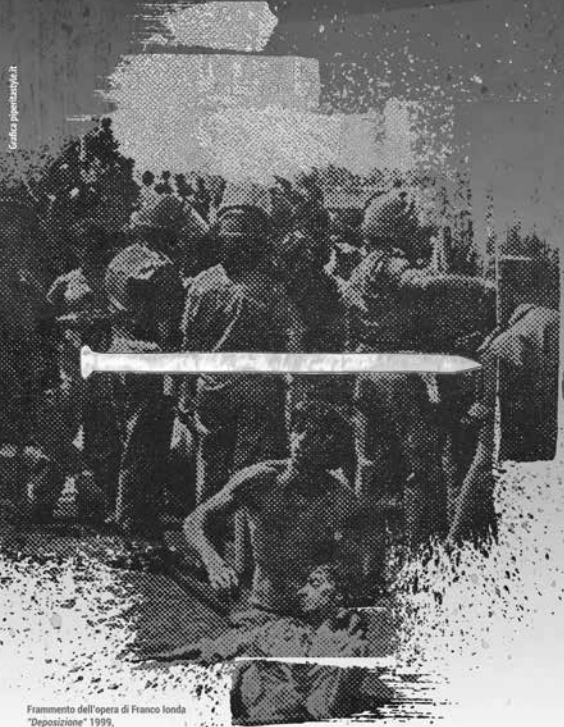
Radicondolifestival 2022

XXXVI edizione

Le orme del nostro pensiero

Direzione artistica Massimo Luconi

9 luglio
1 agosto



immagini: Geografie contaminate ©Tommaso Mario Boia

Frammento dell'opera di Franco Zeffirelli
"Deposizione" 1999,
tecnica mista su tavola cm. 88x116

Paesaggi contemporanei, Premio Radicondoli per il Teatro, Destinazione sud,
Orchestra da Camera di Radicondoli, stages di formazione, raccontafiabe.

ANTONIO AIAZZI
SARA ALZETTA
ELENA RUSSO ARMAN
FRANCO ARMINIO
LEONARDO BRIZZI
BEPPE BROTTO
LISA CAPACCIOLI
GEMMA HANSSONN
CARBONE
MARIA CASSI
LAMBERTO CURTONI
MIRIO COSOTTINI
ROBERT DA PONTE
FRANCESCO DENDI
GIOVANNA FAMULARI
FLO
LARRY FRANCO QUARTET
GABRIELE GIACOMELLI
LIVIA GIONFRIDA
DANIELA GIOVANETTI
LUCA LAZZARESCHI
LUNE ET SOLEIL
LEONARDO MANZAN
FERNANDO MARAGHINI
VERONICA MARCHI
I MARCIDO
GIANNI MAROCCO
HELMY M'HADHBI
ANTONELLA MIGLIORETTO
ALESSANDRA NOVAGA
VINCENZA PASTORE
ULDERICO PESCE
ELISA POL
MASSIMO POPOLIZIO
STEFANO RANDISI,
ALVIA REALE
MARIA ELENA ROMANAZZI
PAOLO ROSSI
NICOLA RUSSO
ARIANNA SCOMMEGNA
DALAL SOULEIMAN
MOHAMED TRAORE
ALESSANDRA VANZI
VIRGINIA VERONESI
ENZO VETRANO

MINISTERO DELLA CULTURA

COMUNE DI RADICONDOLI

radicondoli arte

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.

comitato scientifico: Alberto Bentoglio, Laura Caretti, Mimma Guastoni,
Gerardo Guccini, Isabella Innamorati, Fausto Malcovati e Paolo Mereghetti.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente,
Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Emanuele Aldrovandi, Nicola Arrigoni,
Sandro Avanzo, Georges Banu, Mario Bianchi, Andrea Bozzo, Matteo Brighenti,
Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caretti,
Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Arturo Cirillo, Monica Conti, Paolo Crespi,
Maddalena Giovannelli, Carlo Lei, Giuseppe Liotta, Marco Lorenzi, Fausto
Malcovati, Stefania Maraucci, Lucia Medri, Marco Menini, Cesare Molinari,
Giuseppe Montemagno, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Nicola Pianzola,
Gianni Poli, Laura Santini, Renata Savo, Elena Scolari, Francesca Serrazanetti,
Maura Sesia, Simone Soriani, Alice Strazzi, Matteo Tamborrino, Francesco Tei,
Saburo Teshigawara, Alessandro Toppi, Nicola Viesti, Diego Vincenti, 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 40, Estero: euro 70 Paesi europei, euro 110 Paesi extraeuropei
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 IT6620760101600000040692204

oppure
on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo
completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 12, arretrati euro 25. In caso di mancato ricevimento della rivista,
la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

ANDREA BOZZO



Andrea Bozzo, che ha realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier *Molière 400*, è nato a Torino nel 1969. Negli anni ha lavorato per le Nazioni Unite, *The New York Times*, *Vanity Fair*, *Il Corriere della Sera*, *la Repubblica*, *Internazionale*, *L'Espresso*, *Linus*, *La Stampa*, *Il Sole 24ore*, *il Foglio*, la Feltrinelli, Einaudi, Marsilio, Sonzogno e Storie Libere.

È il coordinatore del dipartimento di Communication e Graphic Design dello Iaad di Torino e Bologna dove insegna Art direction. Nel 2020 ha vinto il Premio Satira Politica di Forte dei Marmi. Dal 2022 è il vignettista de *il Post*.

PUNTI VENDITA

Ancona

Bookshop delle Muse
via Antonio Gramsci 2
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

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani 30/32R

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Chiostro Nina Vinchi
Libreria Popolare
via Rovello 2

Factory32
via Giacomo Watt 32
Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
Libreria Popolare
via Tadino 18

Napoli

Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
via Venezia 61

Pescara

La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
largo Torre Argentina 11
Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Vittorio Emanuele 230

Siracusa

Libreria Gabò sas
corso Matteotti 38

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2
Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19
Librerie Feltrinelli
piazza C.L.N. 2311

FONDAZIONE
**PIEMONTE
DAL VIVO**
CIRCUITO REGIONALE MULTIDISCIPLINARE

Ill. Francesca Capellini



Teatro Danza Musica Circo
**IL PIÙ GRANDE PALCOSCENICO
DEL PIEMONTE** estate 2022



f t i y | piemontedalvivo.it

