

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXVI

2/2023

dossier TEATRO E FOLLIA

TEATROMONDO
Losanna
Vienna
New York
Il Cairo
Bali



ritratti / critiche / biblioteca / società teatrale





FESTIVAL DI TEATRO PER LE NUOVE GENERAZIONI

2 > 5 MAGGIO 2023
MILANO

Festival partner di **connect up**
WWW.CONNECT-UP.EU

festivalsegnali.com / info@festivalsegnali.com

follow us  



IV EDIZIONE EMERGENZE TEATRALI

4-7 MAGGIO - ARGOT STUDIO

- 6 ARTIST@ E COMPAGNIE
- 1 SHOWCASE PER COMPAGNIE E ARTIST@ EMERGENTI
- 6 INCONTRI CON OPERATORI E DISTRIBUTORI NAZIONALI
- 1 FOCUS SUL SISTEMA DELLA PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE NAZIONALE

- ANNAMARIA TROISI
- ANNACHIARA VISPI
- DRAMELOT
- FRANCESCA FEDELI
- LA CONFRATERNITA DEL CHIANTI
- TEEN THEATRE

#FOLLOWTHEKOALA



UN PROGETTO DI IN NETWORKING CON CON IL CONTRIBUTO DI IN COLLABORAZIONE CON



IN TEATRO FESTIVAL 2023

15 - 18 GIUGNO
POLVERIGI



INFO
071 20784222
www.inteatro.it www.marcheteatro.it

2	vetrina	Viaggio nell'Italia del teatro partecipato — di Elena Scolari Comizi d'amore: indagine teatrale nel Friuli di oggi — di Roberto Canziani Napoli, si spegne la luce sul Nuovo Teatro Sanità — di Alessandro Toppi Teatringestazione: la scena, sede di una socialità sperimentale — di Emilio Nigro Collettivo Amigdala, quando l'arte ascolta luoghi e comunità — di Matteo Brighenti
9	teatromondo	Losanna: il Théâtre de Vidy sull'acqua e al centro dell'Europa — di Laura Bevione A Vienna, fra scandali vecchi e nuovi — di Irina Wolf New York, quel bell'equilibrio tra memoria, passato e futuro — di Laura Caparrotti Il Cairo: alla scoperta del Downtown Contemporary Arts Festival — di Brunella Fusco Bali: Dante e il sottile confine tra rito e teatro — di Nicola Pianzola
18	humour	r(UMOR)noir — di Fabrizio Sebastian Caleffi
19	dossier	Teatro e follia — a cura di Marco Menini, Roberto Rizzente e Francesco Tei con interventi di Vittorino Andreoli, Alice Strazzi, Claudio Bernardi, Laura Bevione, Stefania Di Carlo, Gianni Poli, Marco Castellari, Andrea Bisicchia, Simone Soriani, Alessandro Toppi, Matteo Boriassi, Renata Savo, Roberto Canziani, Danio Manfredini, Giusi Zippo, Pippo Delbono, Laura Caretti, Francesco Tei, Federico Bellini, Laura Santini, Roberto Menin, Giuseppe Liotta, Letizia Russo, Manuela Cherubini, Fabrizio Sebastian Caleffi, Amelia Natalia Bulboaca, Carmelo A. Zapparrata, Vincenza Di Vita e Giuseppe Montemagno
50	anniversari	Testori: la forza profetica di una drammaturgia — di Annamaria Cascetta Franca Rame, il diritto di stare sole in scena — di Simone Soriani
53	exit	Addio a Maurizio Scaparro, Georges Banu, Maurizio Costanzo, Ivano Marescotti, Massimo Sgorbani, Gino Landi e Piero Nuti — di Claudia Cannella, Giuseppe Montemagno, Fabrizio Sebastian Caleffi, Giuseppe Liotta, Diego Vincenti e Albarosa Camaldo
56	ritratti	Roberto Anglisani, dal Terzo Teatro al ruolo politico delle storie — di Elena Scolari Luigi Dadina e l'arte come relazione — di Michele Pascarella
58	nati ieri	I protagonisti della giovane scena: Les Moustaches — di Mario Bianchi
60	critiche	Tutte le recensioni della seconda parte della stagione
86	visti in Italia	Favole distopiche e racconti iperrealistici, il teatro europeo è senza confini
88	danza	Alla ricerca della contaminazione, la stagione di danza continua
91	lirica	Da Milano a Roma attraverso i generi dell'opera
92	biblioteca	Le novità editoriali — a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
96	testi	Zorro — di Federico Bellini e Antonio Latella
112	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente

Nel prossimo numero: DOSSIER: Registe 2000/ MONDO: Londra, Parigi, Vienna, New York/HYSTRIO FESTIVAL: il programma/ RITRATTI: Michele Santeramo/ le recensioni dell'ultima parte della stagione, libri, notizie e molto altro...



Viaggio nell'Italia del teatro partecipato, dove le comunità ritrovano se stesse

Sono sempre di più i progetti attivati in Italia in cui a lavorare insieme sono artisti professionisti e gruppi di cittadini, che fanno del teatro uno strumento, un luogo d'incontro e confronto. Un'indagine sui principali esempi e sulle ragioni del successo di questo "genere".

di Elena Scolari

Quando un fenomeno si ripete per un tempo sufficientemente lungo e in più luoghi privi di un collegamento diretto, questo cessa di essere un fenomeno e diventa prima una moda, poi un movimento, poi una corrente. Quando si tratta di una forma artistica può assurgere a "genere". Gli osservatori della scena annusano elementi che accomunano creazioni diverse prima che la corrente sia formalizzata come tale: il teatro partecipato – o partecipativo (diremo in cosa si differenziano, si veda *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze* di Carmen Pedullà, ed. Titivillus) – è ormai ufficialmente codificato come una branca assai vivace dell'azione scenica recente.

Per "teatro partecipato" si intende quella pratica che costruisce un oggetto spettacolare con la compresenza di attori professionisti e non-attori, partendo dal lavoro coordinato da artisti e fatto tramite laboratori o lavori di gruppo che precedono il debutto; la declinazione "partecipativa" riguarda invece un tipo di partecipazione *hic et nunc* dello spettatore, tradizionalmente seduto in platea e chiamato a ricoprire un ruolo occasionale (per esempio, giocatore, concorrente, camminatore, giudice...), in quella specifica replica. Qui ci interessa soprattutto il primo caso, che è comunemente descritto anche come **teatro di comunità** o **teatro sociale**, comprendendo anche il sottoinsieme che può coinvolgere fasce di persone fragili

come detenuti, persone con disagio psichico, disabili.

Al di là delle definizioni, è stimolante chiedersi se ci sia una ragione (o più ragioni) per cui queste forme di interazione tra attori e spettatori, uniti in un amalgama che offusca i contorni delle categorie, stiano proliferando proprio in questi anni con le morfologie più varie. Si possono ravvisare motivazioni sociali, antropologiche, politiche per le quali nella comunità si avverte il bisogno di impegnarsi in azioni performative pubbliche, non solo per l'esposizione di sé e per la soddisfazione di vanità che ne deriva, ma anche per i processi che si attivano nelle fasi di costruzione precedenti all'esito finale: i laboratori, infatti, gestiti da registi e attori, sono sede

di confronto, dialogo, incontro tra le persone, e diventano luoghi di discussione che suppliscono all'assenza di altre occasioni di ritrovo comune, in una congerie storica e culturale in cui è ormai abituale creare e partecipare a gruppi virtuali che sono sostanzialmente la somma di solitudini.

La questione non è poi indipendente da altri due aspetti: il disamore verso la politica sempre più diffuso, sancito da quando si lamenta il famigerato "scollamento" tra il Palazzo e il cosiddetto Paese reale, e gli anni del Covid, un lungo periodo dominato da paura e diffidenza che ha reso evidente la mancanza di una forma espressiva che dia seguito alla relazione – indispensabile – tra i singoli che formano la cittadinanza.

Il teatro luogo di autentico incontro

Quando si parla di "teatro necessario", oggi, è lecito pensare che una declinazione di questa necessità sia proprio la forma partecipata del teatro, la più umana di tutte le arti. Il mezzo teatrale – e lo spazio teatrale – può essere diventato "più" necessario perché svolge la funzione dei luoghi di discussione e dialettica non più presenti nel tessuto urbano e cittadino, a maggior ragione nelle aree periferiche o di campagna, di montagna e in generale nei piccoli centri che scarseggiano di spazi aggregativi. Lo strumento teatro, dunque, può essere mezzo di espressione civica per abituare (non educare) le persone, fin da adolescenti, ma anche prima, a confrontarsi, a conoscersi e a incontrarsi davvero, senza pregiudizi e acquisendo la capacità di sostenere le proprie opinioni mettendole in discussione con l'altro, con il prossimo, simile o lontano da noi o da quello che noi pensiamo di essere.

In Francia, le aule diventano socratiche ariane teatrali e nei licei si tengono le Olimpiadi della Dialettica, la competizione si sta diffondendo anche in Italia: gare di due classi per volta, ognuna pesca a sorte una posizione su un dato argomento e la deve sostenere e argomentare davanti ai giudici, anche se non la condivide. È un modo efficacissimo per insegnare a cercare sempre di vedere le cose almeno da due punti di vista, e così il metodo spettacolare è quello che può abituare a esporre davanti a una platea i propri pensieri, quindi a renderli comprensibili, leggibili, comunicabili all'esterno e soprattutto interessanti per chi ascolta, cercando di non chiudersi nella logica asfittica del tinello di casa.

Nei casi migliori, il teatro partecipato non abdica alla propria vocazione artistica a vantaggio di quella sociale ma, anzi, la mette a disposizione perché si impari a metaforizzare ciò che nasce dalla realtà. In Italia numerose e fantasiose sono le declinazioni di progetti che coinvolgono gruppi significativi per ampiezza: scuole intere, insiemi trasversali di studenti, abitanti di determinati quartieri, gruppi eterogenei di persone diverse per estrazione professionale, economica, di studi. Faremo un "viaggio in Italia" tra le esperienze più riuscite ma non sempre largamente note.

Citiamo, per cominciare, il nostro viaggio nel teatro partecipato nostrano, un paio di casi stranieri perché hanno dato la stura, in Italia, a un filone che da questi ha preso ispirazione: la compagnia catalana **Roger Bernat FFF** e i berlinesi Rimini Protokoll. Il primo gruppo, diretto da Bernat stesso, in **Pendiente de voto** (*Voto in sospeso*, 2018) costruisce piccoli parlamenti costituiti dagli spettatori e li guida in una discussione su temi predefiniti secondo un *pattern* sconosciuto alla platea, chiamata a scegliere tra diverse opzioni (tramite cellulare o tramite telecomandi) su argomenti posti da una specie di Hal 9000 (il computerone di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick) che mostra i risultati su un grande schermo-tabellone, i gruppi che si formano per omogeneità di risposte sono poi chiamati a salire sul palco a sostenere la propria posizione in un tempo determinato. I **Rimini Protokoll**, invece, hanno più volte portato in Italia performance itineranti costruite sulla base di testimonianze raccolte su piazza in varie città, disegnando un percorso all'interno della città stessa, dove gli spettatori sono chiamati a seguire istruzioni in cuffia ascoltando un testo costruito anche sulla base delle interviste fatte in fase di preparazione.

Nord: ambiente, democrazia, discriminazioni

Partiamo da **Politico poetico** di **Teatro dell'Argine** (Premio Rete Critica 2021): un progetto di teatro e cittadinanza attiva, rivolto a ragazzi dai quattordici ai vent'anni, sui temi dell'Agenda 2030 e sulle fragilità dell'adolescenza. L'intero percorso si è sviluppato in due azioni con al centro gli adolescenti: *Il Parlamento* e *Il Labirinto* – quest'ultimo è diventato uno spettacolo in realtà virtuale realizzato con i giovanissimi e con chi sul territorio si occupa del loro disagio. *Il Parlamento* ha invece visto protagonisti in due anni oltre

800 studenti di Bologna che, grazie a percorsi laboratoriali nelle scuole, hanno realizzato 500 proposte concrete per il futuro partendo da un'unica domanda: «Cosa posso fare io, oggi, nella mia città, nella mia scuola, nel mio quotidiano per costruire un futuro più sostenibile?». Le proposte su ambiente, lavoro ed economia, disuguaglianze, città e comunità, pace e giustizia, sono state raccolte in un sito (politicopoetico.it/speakers-corners), presentate dai ragazzi attraverso un'installazione in Piazza Maggiore, e in seguito sintetizzate in cinque lettere alla città e consegnate alle istituzioni e alla cittadinanza.

Rivolta ai ragazzi è stata anche la versione "per minori" dell'indagine **Comizi d'amore** compiuta da **Kepler-452** nelle scuole superiori: il rapporto tra amore, sessualità, economia, giudizio, tabù raccontato da Pasolini nel suo viaggio attraverso l'Italia degli anni Sessanta è stato ripreso oggi incontrando studenti che hanno scelto il linguaggio a loro più congeniale per portarne in scena l'esito. Rimaniamo in Emilia Romagna con **Teatro delle Albe, La Divina Commedia**: un meccanismo che ha coinvolto tutta la città di Ravenna (per quattro anni), a ogni età, rendendola un palcoscenico in cui i cittadini sono stati chiamati a farsi comunità. Il nodo è stato riconoscersi tra artisti e cittadini in una creazione comune e democratica, perché ha messo tutti nello stesso cerchio. Partiti dalla tomba del poeta a Ravenna, si è arrivati alla porta dell'Inferno, il Teatro Rasi; dalle chiese alle piazze i giullari professionisti sono stati affiancati da centinaia di cittadini in veste di figuranti, mentre altri hanno pensato a costruire scene, costumi, luci. Una città intera che si è messa in scena.

Terra particolarmente sensibile l'Emilia, dove **Teatro Due Mondi** a Faenza ha realizzato **Senza confini**, un'occasione di socialità per tutti, per parlare di minoranze e discriminazioni, di ciò che succede nel mondo, di diritti, di accoglienza e democrazia. **Teatro delle Ariette** continua a tessere **Territori da cucire** con gli abitanti dei comuni intorno a Valsamoggia, ogni anno affrontando un tema diverso. L'ultima edizione si è intitolata **Il mondo nuovo-Esperimento per un teatro di comunità**, articolata in un varietà errante in cinque puntate in altrettante sedi del territorio.

In Lombardia è agli inizi **El nost Milan**, progetto triennale di arte partecipata da un'idea



di **Serena Sinigaglia**: ispirato all'omonima opera di Carlo Bertolazzi (composta dagli atti *La povera gente* e *I sciori*) coinvolge trasversalmente i partecipanti ai laboratori per la cittadinanza tenuti da Atir, Proxima Res, Pem ed Eco di fondo nei municipi della città; il cuore del progetto è fatto di cittadini milanesi che raccontano la città e la sua storia ad altri cittadini milanesi in uno spazio teatrale. L'esito delle attività confluirà in tre eventi presso il Teatro Carcano. La cornice narrativa del primo anno è **La povera gente**, il tema è l'esplorazione dei luoghi della povertà della Milano di oggi. La compagnia di origine milanese **Domesticchimia** porta in tournée **La banca dei sogni**: l'idea è trovare sognatori, dai bambini agli anziani, e portarli in scena a parlare di sogno come di qualcosa di vicino al reale. La restituzione scenica arriva a essere concepita solo quando sono individuate le storie e i casi dei sognatori più interessanti. Jens Hillje e Alessandro Renda hanno curato per **Zona K Non siamo niente, saremo tutto**, una chiamata pubblica per decine di cittadini che rispondono a domande sul tema del lavoro e compongono un coro di esperienze su sogni realizzati, desideri infranti, cambi radicali di prospettiva, partendo da *America* di Franz Kafka. Non è trascurata la musica: a Como l'**AsLiCo** (Associazione Lirica Concertistica) pensa ai bambini dai sei ai quattordici anni e inventa, nel 1996, **Opera domani**, un progetto dedicato alla lirica e concepito lavorando insieme a insegnanti e classi sull'opera scelta, che andrà poi in scena nei teatri coinvolgen-

do il pubblico di piccoli spettatori attraverso il canto e la gestualità: i bambini e ragazzi arrivano a teatro preparati per prendere parte allo spettacolo e diventare protagonisti, cantando alcune arie e intervenendo con piccoli oggetti di scena.

In Liguria è in corso **Equilibrio dinamico** di **Teatro della Tosse**, progetto triennale che prevede anche azioni di teatro partecipato e di comunità nel capitolo *Rete di ascolto con il territorio*, per confrontare gli sguardi tra soggetti e realtà associative, favorendo al massimo la vitalità del linguaggio teatrale e il suo ruolo come strumento di confronto e dialogo. **Carla Peirolero** (tra i fondatori del Teatro dell'Archivoltò e ideatrice con Valentina Arcuri di Suq Festival) lavora con gli abitanti del quartiere Certosa di Genova: tramite **Certo-sa quartiere condiviso** rende i cittadini autori e narratori delle storie che porteranno in scena: episodi, memorie e ferite di quartiere, come la tragedia del crollo del ponte Morandi. **Elena Dragonetti** con il **Teatro Nazionale di Genova** ha ideato **Sampierdarena-Ritratto coreografico di quartiere** partendo da alcuni interrogativi su identità e profilo di un quartiere; da qui prende vita un progetto laboratoriale che sta coinvolgendo diverse realtà locali per sfociare in momenti pubblici di restituzione del lavoro.

Centro: ridisegnare le città

Nella zona centrale della penisola, dove negli anni Sessanta il **Teatro Povero di Monticchiello** (Siena) fu capostipite della prati-

ca partecipativa e **Tovaglia a Quadri ad Anghiari** ne è un epigono, si tocca anche l'ambito della danza con l'**Accademia del gesto** di **Virgilio Sieni**: il danzatore fiorentino attua progetti nelle città e nei territori, rinnovando l'idea della trasmissione del movimento secondo un approccio conoscitivo del corpo in relazione con l'altro, con lo spazio, l'ambiente e la natura, sviluppando percorsi cognitivi, sul dialogo fisico-percettivo tra professionisti e cittadini, tra il gesto, il paesaggio e l'arte.

La **Fondazione Teatro della Toscana** ha promosso **La città visibile** in collaborazione con l'**Accademia dell'Uomo**, interessante perché parte di un piano strutturale programmato insieme all'Amministrazione di Scandicci. Si instaura, dunque, un dialogo con l'istituzione relativamente alla co-ideazione urbanistica della città, finalmente unendo gli aspetti tecnici a quelli culturali: cinque gruppi e dieci incontri per sviluppare desideri e utopie condivise, fino a disegnare un nuovo ideale di città, costruito grazie a confronti filosofici ed estetici. **Zaches Teatro** e il suo **Sandokan**, nell'ambito di **MigrAzioni#Scandicci**, attua un esperimento di partecipazione interculturale in cui coinvolge richiedenti asilo provenienti da Paesi dell'Africa. I migranti svolgono un percorso formativo, attraverso i linguaggi della scena, basato sull'opera di Sargari, attuando un interessante ribaltamento esistenziale: alcuni temerari pirati malesi, che possono contare solo su coraggio e spirito di sopravvivenza, si lanciano in una lotta impari contro i colonialisti inglesi, simbolo di un Occidente prepotente e violento, diventando gli eroi positivi in cui identificarsi.

Facciamo ora tappa a Roma: una città teatralmente vitale, priva però di un sistema che riesca a far comunicare i tanti soggetti, piccoli e grandi, che pure operano e inventano nella sterminata area della Capitale; ciononostante resistono spazi accoglienti e creativi come **Carrozzerie n.o.t.** e **Isola Teatro** che hanno ideato, progettato e ospitato **AllezEnfants!**, un micro-festival degli esiti laboratoriali allestiti con gli studenti di licei romani. **Fabio Morgan** (tra i gestori del Teatro dell'Orologio, ora chiuso) dirige **La città ideale-Laboratorio urbano di processi partecipati** con lo scopo di recuperare creativamente la consapevolezza degli spazi abitati quotidianamente, favorendo l'incontro intergenerazionale. Dal 2017 questo progetto ha realizzato più di settanta iniziative partecipate attra-

verso il continuo dialogo tra cittadini, artisti e professionisti della cultura, raggiungendo diverse aree, in prevalenza periferiche. Interessante anche l'attività di **Dominio Pubblico**, capace di attivare, in sinergia con diverse realtà, percorsi partecipativi rivolti alle giovani generazioni (ovvero under 25), coinvolte in progetti di inclusione e di cittadinanza attiva grazie a diversi linguaggi artistici come la *slam poetry* (*Slam! Poetry and Identities for Social Justice*, con il Teatro di Roma), la *street art* (*Ma@T-Millennials A@T Work* ma anche il progetto sul Quartiere San Paolo), il teatro.

Sud: le donne, la memoria dei luoghi

Il tour arriva finalmente al sud, visitando Puglia, Campania, Calabria e Sicilia. **La bottega degli apocrifi** di Manfredonia con **Teatro della Polvere** e **Avl Tek** di Foggia realizzano **SopraSotto. Teatri di periferia**: rimodulato più volte per via della pandemia, ha prodotto, tra le numerose iniziative, un laboratorio permanente a cielo aperto in cui il teatro, il racconto, le storie si sono fatti motore per un'intera comunità; il percorso di creazione musicale collettiva **Musica d'Insieme**; la maratona dei racconti **NatInCasa**.

Nel quartiere Forcella di Napoli **Marina Ripa** coordina **La scena delle donne** nell'alveo di **f.pl. femminile plurale**: negli anni, almeno quattrocento donne vi hanno partecipato, esplorando l'universo femminile attraverso le arti sceniche. Il progetto performativo in cuffia **Hosting On The Road** di **Collettivo lunAzione, Quarantasettezeroquattro, Teatro Nucleo**, ha coinvolto gli abitanti di sei città in tre regioni italiane, attraverso interviste coordinate dagli artisti; il risultato è un mosaico sonoro che ritrae le comunità, tessere drammaturgico-musicali che raccontano le persone in riferimento ai loro luoghi.

Ad Acri, in provincia di Cosenza, l'Associazione **Conimieiocchi** ha coinvolto la comunità in **Picitti Stories**, un'azione culturale che punta, attraverso il teatro e l'arte in generale, al recupero, alla rivitalizzazione dei luoghi in cui si svolge attraverso il filo della memoria; lavorando anche per un concetto di turismo attento e armonico.

In Sicilia, a Catania, **l'Associazione Neon**, coordinata da Monica Felloni e Piero Ristagno, guida un percorso teatrale e di danza nelle scuole e con soggetti disabili, mescolando le persone, con esiti finali ottenuti lavorando su poesia e testi classici che illuminano

la consapevolezza di essere parte, ancora una volta, di una compagine plurale, che deve abbattere le divisioni.

Tutti i progetti citati hanno una duplice valenza: quella più strettamente artistico-culturale e quella, altrettanto importante, di collante tra scuole, associazioni, consulte, collettivi, gruppi informali che esistono in ogni territorio; il teatro li aiuta a mettersi in rete amplificando-

ne le potenzialità e nutrendo il desiderio comune di conoscere e "abitare", in senso pieno, il luogo dove si vive, insieme, a volte anche contribuendo a modificarne l'orizzonte. ★

In apertura, una scena di *El nost Milan* (foto: Serena Serrani); nella pagina precedente, un momento di *Politico poetico* (foto: Luciano Paselli); in questa pagina, un'immagine dalle giornate di *Comizi d'amore* (foto: Alice Durigatto).

Comizi d'amore, l'amore (e il sesso): indagine teatrale nel Friuli di oggi

Si intitola *Comizi d'amore*. Come il film-inchiesta che Pier Paolo Pasolini realizzò all'inizio degli anni Sessanta. Allora, con la cinepresa alle spalle e il microfono in mano, Pasolini interrogava uomini e donne di tutta Italia sui temi della sessualità, della condizione femminile, della prostituzione. I tabù di una nazione avviata al benessere. «Signora, lei cosa pensa del divorzio?». «Credete che il matrimonio risolve i problemi sessuali?». «Volevo sapere la vostra opinione sulla Legge Merlin».

Altrettante domande, aggiornate ai tempi, la regista Rita Maffei ha posto al gruppo di persone che lavorano con lei nei progetti di laboratorio e teatro partecipato ideati per il Ciss di Udine: amore e sessualità in questi nostri anni Venti. Teatro e cinema d'inchiesta sono però cose diverse. Se il secondo può ambire a una visione panoramica della società, dei suoi comportamenti, delle percezioni collettive, inevitabilmente il primo riporta a esperienze singole, storie, racconti che sembrano possedere tanta più forza quanto più si innestano nella verità di coloro che le raccontano. Come succede spesso nel teatro partecipato, la corralità è un effetto più che un principio.

Ecco perciò che questi nuovi, teatrali, *Comizi d'amore* imboccano la strada di una rievocazione affettuosa, moderatamente nostalgica, delle esperienze che ciascuno dei partecipanti ha vissuto in prima persona.

Di quella che, ad esempio, è stata "la prima volta". Oppure di quale sia stata l'educazione al sesso e al sentimento ricevuta in casa. Di cosa sia oggi la gelosia. Quali ansietà susciti, in famiglia, una transizione di genere. "Esperti della propria vita", si potrebbe dire di questi performer, con l'espressione usata da Rimini Protokoll, il gruppo tedesco che più ha praticato il modello partecipativo. Specialisti del sé, e perciò convincenti, schietti, ironici o drammatici, giovani o più avanti nelle esperienze, posati o esuberanti, a seconda dei casi. Qualcuno metropolitano, qualcuno più rurale. Questo è il Friuli, del resto, e la campagna è lì, a due passi.

Noi spettatori veniamo messi a sedere in minuscoli banchi di scuola, e più che al comizio, più che al discorso pubblico, partecipiamo alla loro lezione d'amore. Ripercorriamo l'educazione sentimentale di almeno tre generazioni, sentiamo il battito dei loro affetti, in sintonia con la musica. *La cura* di Franco Battiato è il pezzo naturalmente più giusto. Ma alla fine a vincere è *The Power of Love* dei Frankie Goes to Hollywood. **Roberto Ganziani**



Napoli, si spegne la luce sul Nuovo Teatro Sanità

I lavori di adeguamento richiesti dalla Digos, la lievitazione dei costi di ristrutturazione e il mancato dialogo con il Comune, proprietario dell'immobile, costringono il teatro diretto da Gelardi alla chiusura. Una ferita profonda nel tessuto culturale della città.

di Alessandro Toppi



È l'aprile del 2013, il Teatro Valle di Roma è occupato e Peter Brook sostiene l'atto con un video durante il quale prima si chiede «A cosa serve il teatro?», poi si risponde dicendo che «la prima cosa che un teatro può offrire è un luogo dove, anche se fuori è buio, c'è luce». Un mese dopo, a Napoli, il Nuovo Teatro Sanità inaugura il palco con *La solitudine si deve fuggire* di Manlio Santanelli. Ebbene, Mario Gelardi, parlando dello spazio che da allora dirige, usa la stessa immagine impiegata da Brook: «È stato una luce nel buio». Letteralmente, perché a Piazzetta San Vincenzo l'illuminazione non funziona, per cui è il faro esterno della sala che rischiarava la strada. E metaforicamente, perché il Nuovo Teatro Sanità ha contribuito (prima delle pasticcerie dai nuovi dolci tipici e delle pizzerie gourmet) alla riqualificazione di un rione che ha 32.000 abitanti in meno di 2km², il 23% di popolazione tra 0 e 20 anni, il 30% di diserzione scolastica e il 42% di inoccupazione giovanile. «Il teatro è stato una luce nel buio», ripete Gelardi, poi aggiunge: «Ma la luce si è spenta». Cos'è accaduto? La Digos di zona lo convoca nell'ottobre 2022 chiedendo la presentazione dell'agibilità di uno spazio che è destinato agli spettacoli pubblici.

Gelardi risponde che il Nuovo Teatro Sanità è in una chiesa del Settecento, di proprietà del Comune ma nella disponibilità della Curia, ed è accatastato come luogo di culto. La Digos dispone la chiusura e lavori di adeguamento immediati. La programmazione interrotta il 7 novembre, la lievitazione insostenibile dei costi di ristrutturazione, la ricerca di dialogo con il Comune che si mostra ignaro dei fatti per quattro mesi. Dopo i quali il Nuovo Teatro Sanità emette un comunicato: «Abbiamo sempre tenuto al corrente le istituzioni della nostra situazione, cercando più volte aiuto e un tavolo d'incontro – si legge – ma la mancanza di azioni concrete ci costringe ad annunciare la chiusura definitiva».

Così dunque, in una città, che negli ultimi due anni ha perso altrettanti spazi indipendenti (il Beggar's Theatre di San Giovanni a Teduccio e lo Start di via San Biagio dei Librai), muore un altro teatro. Che in un decennio ha proposto in stagione 223 spettacoli, di cui (al netto del Covid) 191 andati in scena, per 487 repliche complessive tra lavori propri e ospitati. Che dal 2018 è un soggetto Fus. E che da anni partecipa all'internazionalizzazione della teatralità italiana: dal Lab con attori svedesi, spagnoli e scozzesi del 2014 (in collabora-

zione col Forum delle Culture) al R-Evolution Project che, animato da 14 realtà nazionali ed estere, nel 2021-22 ha unito drammaturghe e drammaturghi italiani, tunisini, libanesi, portoghesi, argentini, cileni e uruguaiani, generando residenze e nuova scrittura. Soprattutto: così muore un teatro che da un decennio offre formazione gratuita a una nuova generazione di teatranti campani, favorendone la maturazione professionale; che ha costruito la propria identità facendo risuonare innanzitutto le lingue parlate nei Sud d'Italia e del mondo e che ha rilanciato la propria offerta in termini qualitativi, sempre, inducendo il pubblico a uno slancio continuo di riflessione e pensiero: su se stessi, la comunità di cui si fa parte, il tempo che ci è dato di vivere.

E ora? Essendo impraticabile il ritorno nella chiesa di Piazzetta San Vincenzo – «se anche realizzassimo i lavori richiesti non cambierebbe la destinazione d'uso dell'immobile: ci ritroveremmo in un posto in cui non possiamo fare spettacolo, ovvero incontrare la società per mezzo dell'esercizio effettivo dell'arte» – Mario Gelardi e il gruppo di lavoro del Nuovo Teatro Sanità necessitano di un'azione istituzionale tangibile e immediata. «Una nuova sede, qui, perché non appassisca il legame stretto con chi abita davvero il rione». Lo chiedono al sindaco Gaetano Manfredi, che ha tenuto per sé la delega alla Cultura; lo chiedono a una giunta che ha promesso forme di collaborazione innovative e la messa a sistema delle risorse umane e creative della città, anche attraverso la riqualificazione e l'assegnazione di strutture comunali in abbandono giacché, leggo dalle linee di indirizzo del Programma Cultura 2022-24 del Comune, «una delle maggiori criticità è quella degli spazi, che a Napoli esistono, anche se spesso in condizioni inadeguate e privi degli standard minimi di servizi, e che vanno recuperati e destinati alla produzione culturale». «Vedremo cosa faranno», dice Gelardi. Già, vedremo. Se si tratta di un impegno reale o soltanto di chiacchiere. ★

In apertura, la facciata del Nuovo Teatro Sanità (foto: Vincenzo Antonucci).

Teatringestazione, la scena come sede di una socialità sperimentale

Dalla propria casa nel centro storico di Napoli, a due passi da San Domenico Maggiore, la compagnia conduce un'attività artistica dal forte impatto sociale. Nell'organizzazione di festival come nell'attività in carcere, protagonista il "cittadino" sul "consumatore".

di Emilio Nigro

Mezzocannone, Napoli. A due passi dall'Orientale e dalla Federico II, le due importanti università cittadine, in pieno centro storico, sotto San Domenico Maggiore, la zona pullula di studenti randagi e tra i vichi odore di mare. Qui ha sede la compagnia, l'abitazione di Anna Gesualdi e Giovanni Trovati, anime e fondatori. Sa delle case vissute da poeti, attori, *chansonnier*, all'ultimo piano di un palazzo settecentesco rifatto che dà sulla strada. A ogni piano balaustre a cielo aperto coronate da archetti di stile veneziano. Un via vai di gente.

Entrambi pugliesi, a Napoli da una ventina d'anni, di Foggia lei, salentino lui, sono artisti, ricercatori e curatori indipendenti. Fondano nel 2006 **Teatringestazione**, «compagnia teatrale di ricerca-azione, produzione, formazione, progettazione e curatela, sia in ambito artistico che in contesti socialmente svantaggiati, con una particolare attenzione ai processi condivisi. Incrociando diverse discipline e ambiti di ricerca, a cui si lega sempre una componente teorica, si persegue un'estetica basata sul rigore della presenza, la sobrietà degli elementi e l'uso essenziale dello spazio». La loro opera «muove dall'esigenza di svincolare l'atto performativo dal contesto spettacolare, e di qualificare la scena come sede di una socialità sperimentale». Hanno i volti modellati dalle visioni, dai movimenti mimici attoriali, dal pensiero creativo. E l'anima alla ricerca di un continuo altrove.

Attivi in progettualità eterogenee, tra cui l'azione artistica nel carcere di Poggioreale, o nell'ex manicomio criminale di Aversa, dal 2011 creano e promuovono **Altofest**, rassegna itinerante per la città di Napoli, nelle case, ripensando il concetto di pubblico. «Uno degli aspetti più visibili di Teatringestazione – confida Anna Gesualdi – ma non il più importante». Si stabiliscono in un *humus* territoriale reduce dagli splendori del ventennio 1990-2010, in cui Napoli rappresentava una capitale del teatro europeo. Recentemente in crisi, in conseguenza delle difficoltà di dialogo tra artisti e amministrazioni politiche più o meno progressiste, e per la *silhouette* borghese

della città che fa dell'arte consumo. I teatranti «sono monadi, ci rispettiamo molto ma si è persa un po' la coesione caratteristica delle comunità teatrali e questo comporta una mancanza di convergenza collettiva traducibile in azione sociale concreta. Dal canto nostro, non abbiamo mai separato l'indagine formale dalla sua incidenza politica e dai suoi effetti sociali. E per fare questo ci vuole volontà, creare i propri contenitori, altrimenti il rischio è di limitare nel proprio "laboratorio" un'azione che non può non essere d'impatto politico, collettivo, sociale, popolare. Questa città ha una sua crudeltà artaudiana, è un corpo vivo che si lascia interpretare in tutti i modi possibili, che è visibile oltre le sue linee, e quindi induce a un corpo a corpo quotidiano. E corpo a corpo è il nostro modo di vivere e di lavorare, la città ci corrisponde».

A proposito, dal 2010 si sviluppano una serie di progetti "fuori formato" (tra cui **Altofragile** e il succitato **Altofest**) indaganti la diminuzione della potenza del fenomeno spettacolo attraverso opere esplose (o implose) nello spazio quotidiano degli attori e nello spazio urbano. Il pubblico intercettato non è categorizza-

bile in modo netto o per classi. Stratificando, aumenta la possibilità di incidenza, di ricreazione. «Si esiste solo in virtù di un pubblico, e abbiamo sviluppato il pensiero di un pubblico che corrisponde al pensiero sulla città. Per noi il pubblico non rappresenta un soggetto o una pluralità di soggetti, ma la forma della città. Se si vuole sfuggire alla produzione destinata a un consumo, è necessario affrontare la composizione estremamente articolata della società in cui si vive. Ogni corpo è un universo. Per cui l'intervento sul pubblico è fatto pensando alla moltitudine, non ai singoli. Questo ci ha portato innanzitutto a chiederci, noi, che cittadini siamo, e a domandarci quali sono le occasioni per cui possiamo fare da connettori affinché i cittadini possano realmente e profondamente incontrarsi e ricrearsi, quando altrimenti non avrebbero nessuna opportunità. Che il teatro diventasse un evento sociale – concludono gli artisti – in cui la società viene richiamata tutta, sta a monte della nostra concezione. Per lasciare tracce, non esauribili immediatamente, in determinate direzioni estetico-politiche».

Un teatro accessibile, collettivo, per la *polis*. ★



Un momento di Altofest (foto: Vicky Solli)

Collettivo Amigdala, quando l'arte ascolta i luoghi e le comunità

Generare comunità temporanee di cittadini che acquisiscono, attraverso l'arte, la consapevolezza dei luoghi in cui vivono: questo uno degli obiettivi primi del collettivo di artiste e curatrici, tutto al femminile, attivo a Modena dal 2005.

di Matteo Brighenti



La città è imprevedibile: fare i conti con questa imprevedibilità e con i suoi elementi conflittuali è l'orizzonte artistico del **Collettivo Amigdala** di Modena. «Ci piacciono – afferma Federica Rocchi, curatrice e *project manager* – le città trasformate dall'azione visionaria dell'arte e dal coraggio degli abitanti di esprimere collettivamente i desideri sul futuro in cui vorrebbero vivere». Creazioni originali, *public history* e antropologia, attraversamenti urbani e paesaggio, sono le pratiche di un gruppo che ha a cuore come l'acqua la specificità dei luoghi e la tessitura di relazioni. «Una delle dimensioni primarie dell'intervento artistico di Amigdala – prosegue Federica Rocchi – si riassume nell'idea di "generazione di collettività": dare forma a collettività temporanee è una delle cose che ci riesce meglio».

Amigdala nasce nel 2005 da un'idea di Federica Rocchi e Alice Padovani, allora poco più che ventenni. Intorno al 2017 Rocchi decide, insieme alle donne con lei in quel momento, in particolare Meike Clarelli, Sara Garagnani e Silvia Tagliazucchi, di aggiungere al nome la parola "Collettivo". Siamo davanti a una realtà produttiva che è un organismo in perenne mutamento, uno spazio di alleanze, di sostegno reciproco e di ami-

nia femminile. «"Amigdala" è il nome greco della mandorla – spiega Rocchi –, seme che nelle fiabe rappresenta il potere archetipicamente femminile di generare. È stato anche uno dei primi utensili umani per dare forma al mondo. Infine, l'amigdala è un complesso nucleare situato nel cervello che gestisce le emozioni ed è coinvolta anche nei sistemi della memoria emozionale». Un nome quindi complesso e stratificato per una geometria altrettanto variabile e immaginifica.

Iniziano affittando un *open space* di un capannone in periferia, dove per quasi cinque anni ospitano la giovane ricerca artistica italiana. «Siamo legate ai siti in transizione, ai "vuoti urbani" che il centro considera scarti del processo capitalistico di riproduzione: per noi, invece, sono spazi di memoria». Nel tempo, infatti, attraversano e riaprono decine e decine di spazi dismessi, scavando nelle trame della loro esistenza per mezzo del Festival internazionale Periferico. Nasce nel 2008 in forma nomade e dal 2016 abita il Villaggio Artigiano di Modena Ovest.

«Periferico – interviene Serena Terranova, responsabile delle pratiche curatoriali – è un festival di riferimento dell'universo del *site-specific* e del *community-specific* in Italia. Il lavoro in questo campo è presente, ra-

dicale, non rimandabile». La volontà, sin da subito, è quella di indagare attraverso i processi artistici le trasformazioni appunto della città. «Nella tensione di questi due fattori in dialogo – commenta Silvia Tagliazucchi, responsabile dei progetti di comunità, architetta, *civic designer* – si snodano l'indagine e la ricerca che hanno dato origine al Festival. Si rigenera e cambia tutti i paradigmi con cui si sviluppa in ogni sua "manifestazione", di edizione e in edizione». Ovest-Lab è il primo luogo che esplorano: da sede temporanea diventa nel 2017 la loro casa, che dirigono con il Comune e con l'associazione Archivio Architetto Cesare Leonardi. *Fionda* è la rivista collettiva voluta, ideata e creata dalla comunità presente di abitanti "effettivi e affettivi". Identità e affetto fondano lo stare di Amigdala in una delle parti di Modena più rappresentative dal punto di vista sia della memoria collettiva, sia dei suoi valori sociali, politici e relazionali.

Da *Elementare* (2019), rito di attraversamento della notte attraverso il canto, a *Kin* (2023), dispositivo performativo che costruisce uno spazio sonoro femminile, passando per *Di bocca in bocca* nel decennale del terremoto del 2012, e per il coro *Le chemin des femmes*, la voce, intesa nella duplice dimensione di canto e di espressione dell'unicità di ciascun sé, in risonanza con le altre voci e con il paesaggio, è uno degli aspetti che Amigdala indaga di più. «Nella voce si edifica una città in cui stare insieme e ci si edifica come una casa. A partire da sé e poi da noi. E questo creare con la voce – riflette Meike Clarelli, direttrice musicale e musicista – è un "creare dal futuro", non dal passato. Stando con un orecchio dall'altra parte del tempo».

L'arte, in definitiva, si prende cura dei luoghi e delle comunità. «Attraverso le scoperte che l'arte permette di fare – conclude Terranova – luoghi e comunità trovano nuove strade di vita, coraggio, presa di parola». ★

Il Collettivo Amigdala (foto: Fabio Fiandrini).

Il Théâtre de Vidy di Losanna: sull'acqua e al centro dell'Europa

Due anni di lavori per una felice metamorfosi del teatro costruito sul lago Lemano quasi sessant'anni fa e diventato, negli anni, un polo internazionale di creazione e sperimentazione nelle arti dello spettacolo.

di Laura Bevione

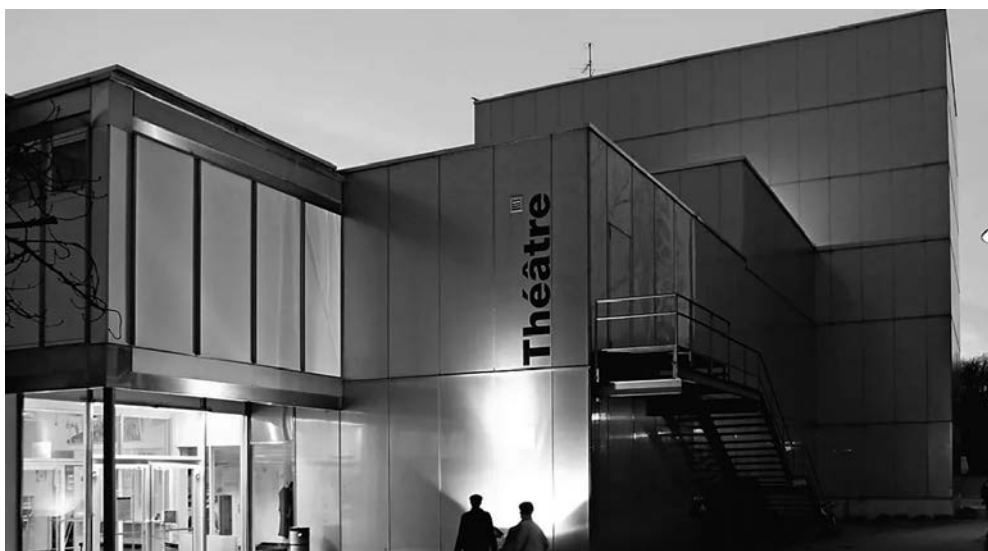
È alla terza visita guidata ma il sorriso e l'entusiasmo rimangono brillanti e sinceri: Vincent Baudriller, da dieci anni direttore artistico del Théâtre de Vidy di Losanna, illustra i lavori di ristrutturazione che hanno ammodernato all'insegna dell'accessibilità, della visibilità e della comodità – per il pubblico ma anche per gli artisti e i lavoratori del teatro – quello che nel lontano 1964 era concepito da Max Bill quale padiglione “Éduquer et créer” dell'Esposizione nazionale. Un edificio costruito su terreno sottratto al lago Lemano e che, pensato per non durare, è divenuto uno dei principali poli di creatività della Svizzera, grazie in particolare alla direzione di Matthias Langhoff (1989-91) – cui si deve anche la tutt'altro che metaforica definizione di «théâtre au bord de l'eau» – e del suo successore René Gonzalez, che nel 2013 passa il testimone a Baudriller, allora alla guida del Festival di Avignone.

Grazie alla ristrutturazione, il complesso del Vidy conta ora cinque sale, contraddistinte da un numero che corrisponde all'anno di apertura: dalla più antica e ampia – la 64, intitolata a Charles Apothéoz – di cui è stato ampliato il palcoscenico e risistemata la platea; fino alla nuovissima 23, “Studio de répétitions”, un'attrezzata e assai accogliente sala prove. I lavori, inoltre, hanno interessato gli uffici e la Kantina, il bar-ristorante che, insieme alla biglietteria e alla libreria, occupa l'ampio e accogliente foyer che, nei mesi più caldi, si allarga all'esterno, in quella *cour des arts* che è diaframma fra teatro e spazio pubblico, ma anche fra il lago e il bosco circostante.

Per testare immediatamente le novità introdotte dalla ristrutturazione, Baudriller ha architettato una sorta di festa prolungata, denominata *Ouverture*, che dal 18 gennaio all'11 febbraio, ha proposto «un gioioso percorso attraverso i diversi paesaggi artistici che amiamo produrre e invitare al Vidy: teatro, danza e arti visive, nuove creazioni, ospitalità e riprese, spettacoli per l'infanzia». Protagonisti di questo intenso mese sono artisti svizzeri e nazionali quali Ant Hampton e Rita Pauls, Jeanne Balibar, Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Émile Charriot e Valérie Dréville,

Alain Borek e Forced Entertainment. E, inoltre, **Lina Majdalanie** e **Rabih Mroué**, Philippe Quesne e La Ribot, ai cui spettacoli abbiamo assistito. La coppia di artisti libanesi ha proposto *Hartaqāt (Eresie)* – in autunno lo si potrà vedere al Festival delle Colline Torinesi che lo coproduce – in cui, per la prima volta, i due affrontano testi letterari e non scritti da loro: malgrado il filo rosso dato dalla riflessione sulla condizione del profugo, le tre narrazioni presentate differiscono non soltanto per autore e umore ma anche per modalità di messinscena, coerenti con contenuto e urgenze di ciascuno. Prevalgono denuncia e indignazione, disincantata ironia e affranta consapevolezza delle aporie del presente. Assai diverso, invece, il clima di *Cosmic Drama*, in cui il fantasmagorico e surreale talento di **Philippe Quesne** si confronta con la fantascienza, costruendo un apparato scenico tanto tecnicamente complesso quanto visivamente immaginifico. Una navicella spaziale che pare la sezione di una roccia, un gregge di asteroidi di varie dimensioni sospeso sul palco ma anche un pianoforte. E poi cinque bizzarri astronauti impegnati a risollevare il morale degli asteroidi, così da garantire l'armonia dell'equilibrio cosmico. Uno spettacolo ricco di invenzioni e di intelligente comicità, pervaso da una stralunata

leggerezza che, in verità, cela tanto una reale preoccupazione per l'ambiente quanto una bonaria satira della cinematografia di fantascienza. Meno convincente ci è apparso, invece, *DIEstinguished*, creato dalla coreografa **La Ribot**: il pubblico è invitato a seguire lo spettacolo simultaneamente dal vivo e sul proprio cellulare, con il video in diretta realizzato dai danzatori che, a turno, si passano uno smartphone per riprendere dettagli vari. Nulla di realmente originale, malgrado la generosa partecipazione del folto ed eterogeneo cast. La danza contemporanea torna, poi, nel cartellone primaverile di Vidy, che ospita due nuove creazioni del coreografo e danzatore congolese Faustin Linyekula. E, ancora, teatro e performance con artisti quali Phia Ménard, Angélica Liddell, Gabriela Carneiro Da Cunha, Romeo Castellucci, Michikazu Matsune, Christoph Marthaler... Una ricchezza di proposte che, grazie a un'intelligente politica di prezzi flessibili, risulta accessibile a un pubblico assai vasto e diversificato, dai professionisti alle nuove generazioni e agli immigrati – e, d'altronde, nel 2016 il Vidy affidò al regista Massimo Furlan l'ideazione di uno spettacolo, *Blue Tired Heroes*, i cui protagonisti erano i pensionati di origine italiana che erano soliti trovarsi a giocare a carte ai tavoli della Kantina. ★



A Vienna, fra scandali vecchi e nuovi e questioni sociali indagate con fantasia

La stagione teatrale della capitale austriaca propone adattamenti di classici della letteratura, ma anche riflessioni su casi di attualità, dall'inchiesta sugli orfanotrofi alla salvaguardia dell'ambiente.

di Irina Wolf



Dodici anni fa, un'inchiesta pubblicata su un quotidiano sollevò un'ondata di indignazione in tutta l'Austria. L'articolo descriveva il trattamento disumano cui erano sottoposti i bambini in molti orfanotrofi viennesi dagli anni Cinquanta agli Ottanta del secolo scorso. Furono vagliate più di centomila denunce, furono pagati indennizzi e le vittime furono commemorate in una cerimonia di stato al parlamento austriaco. Basandosi su un'ampia ricerca e su numerose interviste, il gruppo **Darum** affronta il tema dell'infanzia rubata nell'installazione performativa **Heimweh** (*Nostalgia di casa*). Nell'ex facoltà di economia sono state accuratamente riallestite sei aule abbandonate così da rappresentare, fra gli altri ambienti, un ar-

chivio, una chiesa e un museo. A soltanto trenta spettatori è permesso partecipare ai tre cosiddetti "processi" in cui si alternano abilmente finzione e documentario.

Il primo capitolo è l'unico realizzato dal vivo. Quattro bambini con indosso un pigiama, fra gli otto e i dodici anni, leggono moduli per la richiesta di indennizzo, chiudono con nastri di pelle pacchi regalo oppure pronunciano dal pulpito di una chiesa discorsi politici. Il secondo "processo" ricorre a conversazioni registrate e proiezioni video per indagare le istituzioni coinvolte. Per l'ultima parte, infine, Darum ha commissionato a quattro noti scrittori altrettante storie narrate adottando la prospettiva di un bambino. Il fattore decisivo è l'ingannevole dilemma in cui si trovano

gli ascoltatori, piacevolmente accomodati su una poltrona e dunque inclini ad addormentarsi. Le quattro ore risultano nel complesso persuasive e commoventi. Fondato nel 2004 dai registi Kai Krösche e Victoria Halper, Darum ha creato una messinscena sensibile e priva di voyeurismo.

Spettacolari adattamenti di romanzi

Attualmente Vienna è scossa da un grande scandalo. La direzione del Burgtheater è stata oggetto di molte critiche dopo l'esplosione del caso di pedopornografia che coinvolge l'attore Florian Teichtmeister. Egli deve rispondere di fronte alla legge del possesso di 58mila immagini che mostrano abusi su minori. Lo spettacolo in cui stava recitando

è stato cancellato. Nonostante ciò, il Burgtheater è ancora molto frequentato e può vantare alcuni spettacoli originali. È il caso de **I demoni** di Dostoevskij messi in scena da **Johan Simons**. Ispirato alla vicenda reale di un delitto politico che sconvolse i russi nel 1869, il romanzo-pamphlet è incentrato sulla piaga dell'ideologia materialista che, secondo Dostoevskij, stava infettando il suo Paese. Il materiale non è stato sottoposto ad attualizzazione, eppure risulta facile scorgervi un panorama di pensieri contemporanei. Il palcoscenico, con pareti metalliche luccicanti e senza porte, sembra una gabbia dorata ermeticamente sigillata. Unici oggetti di scena sono svariate sedie di fogge diverse. Tutti gli attori sono sempre presenti in scena. Johan Simons mostra personaggi con bizzarre nevrosi, simili ad animali in gabbia. In più occasioni, il regista interrompe la pseudo-danza macabra di una società piuttosto sovraeccitata caracollante verso un fallimento che avrà esito fatale per molti. Ogni personaggio, poi, illustra la propria visione politica. Il teatro di Simons non è esente da lungaggini. Il regista dà molto spazio alle parole, e fiducia incondizionata ai propri attori, così come agli spettatori. E, infatti, devi ascoltare attentamente. Un compito facilitato dal brillante cast. *I demoni* di Dostoevskij rimane attuale ancora oggi poiché invita all'introspezione. I rivoluzionari del romanzo non sono caricature di arcaiche credenze ma incarnano l'essenza del conflitto umano.

Umanesimo e radicalismo si riscontrano, insieme a molti altri temi, ne **La montagna incantata** di Thomas Mann. Il protagonista, Hans Castorp, va a trovare il cugino Joachim, ospite di un sanatorio sulle Alpi svizzere, ma viene presto dichiarato anch'egli malato e intanto apprende molto sull'amore, ma anche sulla vita e sulla morte. Dopo sette anni di "apprendistato", finisce quale carne da cannone nella Prima Guerra Mondiale. Il regista **Bastian Kraft** impone grossi tagli e riduce il romanzo a soli quattro attori, tutti *alter ego* di Castorp che, allo stesso tempo, interpretano anche in video quattordici personaggi secondari. I quattro hanno barba e taglio di capelli simili e lo stesso abbigliamento. Tutti e quattro sono sul palcoscenico per tutta la serata, scalando e distendendosi sulle cime di montagne stilizzate che sono utilizzate anche quale meravigliose superfici di proiezione. Kraft lavora con un sofisticato intreccio di video e recitazione dal vivo. Gli attori

sul palco ricorrono alla sincronizzazione labiale e interagiscono, spesso rispecchiati, con gli altri e con i propri *alter ego* preregistrati. Si sviluppa così un'inattesa dinamica, frutto anche della bravura del quartetto. Kraft restituisce con efficacia l'atmosfera delle mille pagine del romanzo in sole due ore. Il ritratto della civiltà europea precedente la guerra e il malcontento diffuso ricordano il nostro presente. La musica che crea suspense e le maschere superbamente ideate da Lena Damm completano la bella serata.

Magici costumi nel mondo gay

Al Burgtheater sono messe in scena anche opera teatrali vere e proprie. **Angels in America** riguarda personaggi della scena gay di New York durante l'era Reagan. Il classico moderno di Tony Kushner, scritto negli anni Novanta, narra la storia di un Paese che si crede liberale e moderno ma che, in realtà, è mosso da un nevrotico desiderio di potere, da fanatismo religioso e bigottismo. Il regista americano **Daniel Kramer** ha allestito a Vienna soltanto la prima parte (*The Turn of the Millennium is Approaching*) ricorrendo a elementi fiabeschi e gusto *glamour*. Il sipario dell'Akademietheater risplende dei colori dell'arcobaleno, dal soffitto pende una luccicante sfera da discoteca e dagli altoparlanti prorompe musica disco. All'inizio, sul palcoscenico vengono allineate alcune bare dotate di rotelle. In seguito, quando il palco viene occupato da un "virus" progressivamente gonfiato, le bare sono poste sui lati. Esse sono i letti in cui dormono i protagonisti, un mobile bar o un urinatoio. Un uomo malato di Aids è disteso in una bara di vetro completamente imbrattata con fluidi corporei. Gli elaborati e sontuosi costumi dell'artista georgiana Shalva Nikvashvili citano la subcultura *drag* e *voguing* degli anni Settanta e Ottanta. Immagini favolose che lasciano un'impressione surreale, mantenendo però viva la speranza di fronte alla morte e alla malattia. Una messinscena in cui politica e discriminazione occupano una posizione secondaria.

Costumi in bianco e nero e un'intelligente regia con una sorprendente variazione sono gli ingredienti di una serata di successo alla Schauspielhaus di Graz. **Bunbury** di Oscar Wilde è interpretato da **Claudia Bossard** in maniera umoristica e divertente. Già la prima scena dà un'idea di quanto seguirà: Algernon, vestito di nero, compare davanti

al sipario mormorando il motivo musicale di *Two Men in Love*. In aperta contrapposizione, Ernest compare vestito tutto in bianco. E bianco e nero dominano il palcoscenico, che sembra così una scacchiera sulla quale gli attori si muovono come personaggi meccanici. A differenza di quanto avviene usualmente nelle commedie, in cui le donne alla fine sposano i loro innamorati, qui i due protagonisti si baciano fra di loro. Tutti gli altri attori rimangono allineati dietro di loro, apparentemente raggelati. I due uomini, infatti, non solo ammettono pubblicamente il loro sentimento, ma infrangono anche il tabù dell'incesto. La scena è accompagnata da *Cellophane* di Fka Twig, una ballata sentimentale che rimanda alla pressione sociale che grava sulla loro relazione. Una circostanza che lo stesso Oscar Wilde dovette sperimentare.

La fiamma oscura del petrolio

Nel frattempo il Volkstheater sta dedicando molti spettacoli al ruolo da protagonista giocato dal petrolio in un'economia mondiale orientata verso una costante crescita. Il primo allestimento di questa serie è **Black Flame**. L'autrice e regista cilena **Manuela Infante** e il sound designer Diego Noguera allestiscono una serata che si autodefinisce un «saggio basato sulla musica». Un'unica attrice interpreta più ruoli: una scienziata stremata, un'allenatrice di scuse, una pilota di Formula 1 e... Elon Musk. Il monologo pronunciato dal vivo si mescola con parole proiettate su uno schermo che appartiene a un *medium*. Quattro tecnici sotto un riflettore aprono e chiudono varie volte il pavimento, mentre l'attrice si muove sopra un'impalcatura. Le musiche si confondono, creando un forte rumore. Per quanto concerne il contenuto, Infante si è deliberatamente allontanata da qualsiasi tipo di narrazione. In settanta minuti, vengono rivelate molte cose ma solo sotto forma di metafore. Il disordinato flusso di pensieri riguardo la questione petrolifera scivola verso la direzione della morte. Un modo originale per affrontare la questione del degrado ambientale. Come è consueto negli spettacoli di Infante, il teatro politico assume una forma originale, contraddistinta dalla fantasia più che dalla propaganda. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di **La montagna incantata**, di Thomas Mann, regia di Bastian Kraft (foto: Marcella Ruiz-Cruz).

New York, quel bell'equilibrio tra memoria, passato e futuro

Mentre in scena spopola *Leopoldstadt* di Stoppard, dramma fluviale su una famiglia viennese ai tempi della Shoah, il La Mama riapre dopo una poderosa ristrutturazione e gli artisti emergenti dell'Exponential Festival invadono la città.

di Laura Caparrotti

«**Q**uando sono nato, nel luglio del 1937 a Zlín, una piccola città della Moravia, in Cecoslovacchia, mi chiamavo Tomas Straussler, Tomik per mia madre e mio padre. Abbiamo lasciato la Cecoslovacchia – i miei genitori, mio fratello Peter e io – quando è arrivato l'esercito tedesco. Quando ho capito che c'era una connessione tra l'arrivo dei tedeschi e l'Olocausto, ero uno studente in Inghilterra». Così racconta **Tom Stoppard** sulla genesi del suo ultimo testo, *Leopoldstadt*, che ha debuttato nel gennaio del 2020, poco prima della chiusura dovuta alla pandemia, al Wyndham's Theatre

nel West End di Londra. Come spiega l'autore, non è un testo sulla sua famiglia, ma viene dai racconti della mamma che ha perso parte della famiglia, *in primis* i genitori, vittima della Shoah. Ambientato nella città di Vienna, il testo racconta della famiglia Metz dal 1899 al 1955, proponendo cinque quadri relativi ad altrettanti anni: 1899, 1900, 1924, 1938, 1955. Nella ripresa al Longacre Theatre di New York, diretta da Patrick Marber, si muove in scena un cast di trentotto attori che può ricordare la magnificenza degli spettacoli di Visconti e la grandezza di quelli di Ronconi. L'intento è chiaro: raccontare di una famiglia ebrea molto benestante che si tro-

va a fare i conti con eventi inimmaginabili e tragici, che faranno della loro popolata casa un posto cupo e vuoto in cui solo un dipinto torna a significare il passato bello e tremendo vissuto da tutti i componenti. Il testo è importante, soprattutto di questi tempi, come dimostra l'avviso posto all'esterno del teatro che ospita lo spettacolo a Broadway. Oltre ai normali controlli, infatti, la produzione ha dovuto richiedere dei *check-in* supplementari dove si legge a chiarissime lettere che le armi da fuoco non possono essere portate in teatro. Un testo importante, perché mostra la normalità di vite che vengono distrutte con altrettanta normalità da una popolazio-



ne che improvvisamente ritiene quelle genti, e dunque quelle vite, inferiori e senza valore. Il passaggio da una scena all'altra, da un anno a un altro, presenta una gamma di emozioni che va dalla felicità all'incredulità (è impossibile per loro credere di essere improvvisamente ritenuti inferiori, odiati, di essere visti solo come futuri schiavi o addirittura cadaveri), fino ad arrivare al terrore e alla rabbia feroce. C'è un mondo che si dispiega davanti agli occhi dello spettatore e lo colpisce per scuoterlo e ricordargli che tutto può accadere se non si è vigili e se non si combattono quelli che sono apparentemente innocui pregiudizi. La seconda rappresentazione dello spettacolo a Londra aveva avuto luogo nel Giorno della Memoria, il 27 gennaio 2020, e ogni componente del pubblico aveva ricevuto una candela all'uscita del teatro. A New York c'è solo silenzio, quando si esce, e quelle scritte all'entrata aumentano lo sgomento di un tempo che assomiglia a quello di quasi novant'anni fa. «A quanto ho capito, se ho capito – continua Stoppard – “essere ebrea” non figurava nella sua vita (di sua madre, ndr) fino a quando questo non l'ha sconvolta, e poi l'ha portata a un percorso di sfollamento, caos, lutto e – infine – esilio in un Paese straniero, l'Inghilterra, grata almeno che i suoi ragazzi fossero al sicuro. Hitler l'ha resa ebrea nel 1939».

Il nuovo La Mama

La facciata restaurata e bella come non mai, due nuove sale che possono cambiare disposizione e che sono acusticamente ben isolate, una terrazza sul tetto all'aperto, un bar, spazi espositivi e una nuova tecnologia digitale che supporta ancora più di prima i lavori concepiti con collaboratori nazionali e internazionali: questo è il nuovo spazio del **La Mama** all'interno dell'edificio che la fondatrice Ellen Stewart comprò nel 1967. Un nuovo centro che continua nella sua missione di riunire artisti locali e internazionali dando loro la possibilità di sperimentare e collaborare. L'edificio, restaurato grazie a una campagna di donazioni che ha coinvolto anche la città e lo Stato di New York, accoglie lo spettatore in una nuova grande lobby che contiene parti della lunga e importante storia del La Mama. Ogni luogo del palazzo è ora completamente accessibile, cosa che ancora oggi a New York non è così diffusa, essendo la città piena di vecchie costruzioni, non restaurate e senza possibilità di aggiungere ascensori

o piattaforme che permettano l'accesso a tutti. Quando Ellen Stewart acquistò questo palazzo del 1873 al 74 East della 4a Strada, l'edificio aveva già vari problemi, non avendo tetto, pavimento e muro di fondo. L'East Village allora era una zona considerata povera, a volte pericolosa, in cui gli artisti trovavano facilmente e a poco prezzo un luogo per vivere e creare. Da allora sono passati decenni, e la strada dei teatri off off, la 4a Strada tra la Bowery e la 2nd Avenue, ancora vede pochi edifici rimessi a nuovo come questo del La Mama. L'importanza di questo restauro, oltre a dare un futuro a un luogo che ha fatto la storia del teatro off off newyorchese, sta nell'aver conservato una storia, dando la possibilità di continuare a raccontare quella storia nel futuro. La speranza è che questo esempio possa essere seguito da tanti, soprattutto in quel pezzo di strada che è il cuore ancora pulsante del teatro off off. Decenni or sono, Ellen Stewart ha salvato dalla demolizione un luogo che è diventato un punto di riferimento a New York City e non solo. Ora mostra al mondo come si possa appunto conservare una storia dando spazio al futuro, senza bisogno di cancellare il passato.

Un festival per giovani talenti

Uno dei festival a oggi fra più interessanti risiede a Brooklyn ed è dedicato ad artisti emergenti che lavorano a spettacoli sperimentali. L'**Exponential Festival** si svolge solitamente a gennaio, e la sua finalità è quella di incoraggiare gli artisti a presentare lavori che guardino alla qualità estetica piuttosto che a quella commerciale. L'idea è venuta anni fa a Theresa Buchheister, attuale direttrice artistica del festival, che inizialmente propose un programma che si svolgeva solo a Brooklyn, un appuntamento di successo che, oggi, si è espanso a tutta la città.

«Nei primi tempi lo scopo era quello di presentare artisti con sede a New York nei luoghi di Brooklyn, in una varietà di performance sperimentali. Ma altri aspetti ci stanno portando a ripensare gli spazi e gli obiettivi – dice Theresa raccontando come vengono scelti gli spettacoli –. I primi anni ho invitato artisti sapendo a cosa stavano lavorando e quali spazi erano interessati ad abitare. Poi abbiamo iniziato ad accettare proposte, perché volevamo essere aperti ad artisti che non conoscevamo. Avendo fatto entrambe le cose, penso che finiremo per lavorare “nel mezzo”, essenzialmente chiedendo agli artisti



di invitare il nostro team di curatori alle loro letture, workshop, spettacoli e così via, in modo da poterli invitare sapendo qual è il loro processo creativo». Per gli artisti è importante essere parte dell'Exponential perché, oltre a poter usufruire di uno spazio gratuito, hanno la possibilità di mostrare i loro lavori alla comunità che negli anni si è creata attorno al festival e inoltre vengono seguiti dalla stampa che riconosce al festival la capacità di attrarre giovani talenti. L'edizione 2023 ha registrato molti *sold out* e articoli addirittura del *New York Times*, che ormai non segue quasi più il mondo off off. Però la direzione lamenta la mancanza di fondi adeguati, anche se questo non scoraggia Theresa e il suo team. «Per tre anni ci ho rimesso – conclude – ma abbiamo continuato a lavorare nonostante tutto. Oggi siamo a un buon punto, ma, visto il successo dei festival, gli artisti pensano che abbiamo possibilità maggiori di quelle che abbiamo in realtà. Dunque, il prossimo passo è quello di avere più risorse così da poter offrire agli artisti quello che si meritano». ★

In apertura, una scena di *Leopoldstadt*, di Tom Stoppard, regia di Patrick Marber (foto: Joan Marcus/Dispensa); in questa pagina, la facciata ristrutturata del La Mama (foto: John Bartelstone).



Nei vicoli del Cairo alla scoperta del Downtown Contemporary Arts Festival

Compie dieci anni il maggior festival egiziano, dove confluiscono le molte facce della creatività del mondo arabo con danza, musica, teatro e arti visive, a cui si aggiunge l'Arab Art Focus, attesa vetrina biennale sulle produzioni dell'area Swana (South West Asia and North Africa).

di Brunella Fusco

Il Downtown Contemporary Arts Festival (D-Caf) è il più grande festival internazionale multidisciplinare del Cairo e si svolge ogni anno, nell'arco di tre settimane, in più siti nel centro della capitale egiziana. Fondato un anno dopo la Rivoluzione del 25 gennaio 2011 da Ahmed El Attar di Orient Productions e Karim Shafei di Al Ismaelia for Real Estate Investment, è divenuto una pietra miliare nel campo delle arti performative e della creatività araba contemporanea. In queste dieci edizioni ha sviluppato un'importante rete di collaborazioni con istituti nazionali di cultura, ambasciate e fondazioni, come il British Council, l'Institut Français, il Goethe Institut, Pro Helvetia, il Forum culturale austriaco, l'Istituto Italiano di Cultura, il Balassi Institut, Drosos, il Tamasi Collective e le ambasciate di Stati Uniti, Danimarca, Paesi Bassi, Spagna,

Canada, Australia, Irlanda e altri Paesi. L'ultima edizione del D-Caf, svoltasi lo scorso ottobre, ha presentato al pubblico conferenze, panel tematici, discussioni tra artisti e manager, meeting internazionali, unitamente a performance multidisciplinari di danza, musica, teatro, arti visive e l'attesa vetrina biennale: l'Arab Arts Focus.

Identità, esilio e diritti negati

Tra gli spettacoli in programma merita sicuramente attenzione *Losing It*, performance da solista della coreografa palestinese **Samaa Wakim** che, attraverso suono e movimento, esplora come il trauma delle generazioni precedenti si manifesti attraverso il suo stesso corpo. Il suo "solo" è concepito per invitare il pubblico a intraprendere un viaggio personale nella storia della Palestina e della sua

lunga occupazione. Una storia che ci hanno raccontato tante volte, ma mai con la straordinaria immediatezza della danza. Crescere in una zona di guerra significa continuare a sentire il suono delle bombe anche molto tempo dopo il pericolo. Il trauma influenza il corpo e Samaa Wakim trasferisce le memorie del popolo palestinese nella sua performance, immergendosi nei suoi ricordi, nelle diverse realtà in cui ha vissuto, nelle fantasie che ha creato dalla paura e dalla speranza di sopravvivere. Un viaggio personale in cui Samaa, cresciuta sotto occupazione, ha iniziato a temere per la propria libertà. Intorno a lei, i suoni si deformano e il terreno diventa instabile. Sopraffatta dalla paura, il suo mondo inizia a disintegrarsi, confondendo i confini tra realtà e fantasia. Nel corso dello spettacolo, la coreografia e la potente voce di Wakim dialogano

con la partitura musicale dal vivo di Samar Haddad King. I suoni che un tempo incutevano paura si intrecciano con quelli che in un tempo precedente davano sollievo, fino al punto in cui il passato e il presente creano un cortocircuito sonoro con il futuro. Samaa Wakim si è laureata alla Facoltà di Teatro dell'Università di Haifa, si è esibita in varie produzioni internazionali. Sul palco del Rawabet Art Space, solo una corda tesa in scena a segnare quei confini imposti dalla geopolitica internazionale sul popolo palestinese.

Sempre dedicata alla memoria palestinese è stata l'intima installazione interattiva **Dear Layla** di **Basel Zaraq**, artista palestinese residente nel Regno Unito, che utilizza i sensi per avvicinare il pubblico alle esperienze dell'esilio e alla ricerca dell'identità. L'idea di questo delicato progetto è nato quando Zaraq ha avuto il desiderio di rivedere la sua casa d'infanzia e recuperare ricordi della sua famiglia. L'esperienza è centrata su un modello di casa in miniatura, utilizzando audio, fotografie e oggetti per riportare lo spettatore nella vita di una famiglia nel campo profughi di Yarmouk, a Damasco, prima che venisse distrutta.

Anchoring è, invece, una coreografia e performance di **Salma Salem**, che rappresenta la lotta per il potere sul corpo delle donne, dove cultura, religione e politica si scontrano. Questa creazione narra la sfida alle restrizioni che un corpo femminile combatte per spianare il cammino verso la liberazione. E ancora: la fatica di poter performare nonostante l'incoraggiamento del proprio bacino a terra, creando un rituale contro le restrizioni sociali, e finalmente alzarsi in piedi.

Al Teatro Falaki è andata in scena la coproduzione franco-egiziana **Tarakeeb**, della **Compagnie Hékau**, un ipnotico spettacolo di ombre cinesi dove un addestratore di piccioni egiziano arriva a Parigi e sceglie di rimanere in Francia, sognando una nuova vita dove poter coltivare la sua passione. Il suo viaggio verso il successo, tuttavia, è lastricato di ostacoli: Parigi si rivela dura quanto il Cairo. In questo nuovo ambiente austero, il protagonista si confronta con il proprio senso di isolamento e con i pregiudizi che alcuni parigini hanno nei confronti dei piccioni. Una metafora del rifiuto dello straniero e della difficoltà per il migrante di trovare il suo posto nel Paese d'accoglienza. **Tarakeeb** emana una nostalgia indefinibile, come una palpitante malinconia di casa che permea ogni cosa. Ciò che colpisce immediatamente lo spettatore è la meticolosità

delle ombre utilizzate, nonché l'intelligenza e la sobrietà del loro uso. La maggior parte delle ombre sono proiettate dal retro dei quattro schermi, anche se alcuni passaggi vedono i burattinai manipolare a vista.

Womb, ideazione e coreografia di **Shaymaa Shoukry**, racconta un viaggio nel grembo materno, creando una danza che rispecchia il grembo come il globo, esplorando il tempo e lo spazio attraverso il dialogo tra la musica e il movimento del bacino attraverso reinterpretazioni e scomposizioni contemporanee della danza orientale considerata come centro, origine della forza vitale, spazio di manifestazione del potere del nucleo familiare.

Un network per i Paesi arabi

Quest'anno **l'Arab Arts Focus** è stato organizzato da Orient Productions e dall'International Society for the Performing Arts (Ispa) con l'obiettivo di offrire agli operatori del settore culturale un'occasione di confronto e approfondimento per fare luce sulla produzione culturale nel mondo arabo. In particolare, il Focus – attivo dal 2014 – intende fornire agli artisti arabi opportunità professionali concrete per supportare la scena artistica contemporanea, amplificare le diverse voci dell'area Swana (South West Asia and North Africa) e aprire la strada a uno scambio internazionale. Hanno preso parte alle giornate più di cinquanta delegati da tutto il mondo, operatori culturali, festival, imprese creative e associazioni. All'interno del *board* dell'Ispa, Ahmed Al Attar, direttore artistico e manager del D-Caf, compie un'impareggiabile lavoro di network rendendo il Festival un appuntamento attesissimo ogni anno.

In questi dieci anni, il D-Caf continua a dare

una risposta resiliente e vitale al contesto egiziano in continuo cambiamento. La sua portata si sta allargando rispetto al pubblico di nicchia locale che aveva prima. Le barriere reali e percepite spesso ostacolano le collaborazioni tra artisti della regione araba e la scena internazionale. Queste barriere includono finanziamenti, lingua, percezione dei media, aspetti legali e ostacoli politici. I Paesi arabi sono tutt'altro che omogenei, nonostante spesso vengano percepiti dai programmatori in questo modo. Su questo tema veramente interessante si è sviluppato il pomeriggio dedicato alla Pitch Session New Arab Works, dove diversi artisti sono stati invitati a presentare le loro nuove creazioni come *Crossing the Desert* di Ali Chahrour (Libano); *The Lucky Children* di Omar Ghayatt (Egitto); *Ruinous Gods* di Layal Chaker (Libano); *The Return of Danton* di Collective Ma'louba (Siria); *In the Tonic Serum* di Doua Fatfat (Egitto); *The Waterproof Artist* di Youness Atbane (Marocco); *Shaeirat 1#* di Carol Sansour; *Quotidien Alien* di Khaled Ben Gharib (Marocco); *Blind di Bahaa* di El Ansary (Egitto); *Ordalie* di Chrystèle Khodr (Libano); *The Power (of) The Fragile* di Mohamed Toukabri (Tunisia); *The Discreet Charm of the Pillars of the Community* di Ahmed El Attar (Egitto). Nel mondo dei festival c'è un'evoluzione in corso ben oltre i confini dell'Europa e, per affrontare le sfide della cooperazione culturale, è fondamentale che si rafforzino le attività di network e confronto internazionali per artisti e operatori culturali. ★

In apertura, **Dear Layla**, di Basel Zaraq (foto: Mostafa Abdel Aty); in questa pagina, Samaa Wakim in **Losing It**, di Samaa Wakim e Samar Haddad King (foto: Mohab Mohamed).



Dante attraverso la giungla tropicale, Bali e il sottile confine tra rito e teatro

Una collaborazione nata quasi per caso, durante il lockdown, quella di Instabili Vaganti con Made Suteja e Kadek Budi Setiawan, artisti balinesi. Dalle prime prove online all'esperienza dal vivo, Oriente e Occidente si incontrano nelle parole del Sommo Poeta.

di Nicola Pianzola



Aromi d'incenso che si mescolano alla fragranza di candidi fiori, suoni percussivi metallofoni ed echi di preghiere che si fondono con il canto polifonico degli uccelli tropicali, creando un'unica armonia, interrotta solo dai repentini scrosci di pioggia che scuotono le grandi foglie della rigogliosa vegetazione che ci circonda.

Da un sentiero di pietre e lanterne, vediamo spuntare Made Suteja, con la sua cesta di foglie di palma intrecciate contenente le maschere del Topeng, genere drammatico tradizionale balinese.

Made raggiunge la soglia dello spazio scenico, un padiglione in legno massiccio circondato da vasche di ninfee, posa a terra la cesta dalla quale estrae un piccolo vassoio con le offerte del giorno (fiori, caramelle, biscotti) che posiziona su una delle colonne del padiglione. Poi accende un bastoncino d'incenso

e con dell'acqua bagna i petali dei fiori, spargendo gocce profumate sul suo capo e sul tavolato dello spazio scenico. Beve un piccolo sorso di quel nettare sacro, chiude gli occhi e porta le mani giunte prima sopra la testa e poi al centro del petto. Riapre gli occhi, ci saluta, e fa il suo ingresso nello spazio di lavoro. Ora, e solo ora, siamo pronti per iniziare le nostre prove insieme, in questo spazio che sembra sospeso nella giungla, in un remoto villaggio sull'isola di Bali, dove performance e rito sono ancora uniti da un legame indissolubile.

Siamo al **Yayasan Bali Purnati**, un centro di residenza artistica a Sukawati, nel centro geografico di quella che viene chiamata l'Isola degli Dèi, una delle più ricche di tradizioni performative di tutto l'arcipelago indonesiano. Al nostro arrivo, la domanda chatwiniana per eccellenza risuona forte in noi: «Che ci faccio qui?».

Terreno e ultraterreno

Siamo qui per lavorare a una nuova coproduzione sul Sommo Poeta, con il danzatore di Topeng **Made Suteja** e l'artista di Wayang Kulit, il teatro delle ombre classico balinese, **Kadek Budi Setiawan**. Abbiamo conosciuto Made e Kadek online, durante il lungo lockdown che ci ha spinti a produrre innovative *web performance series* con artisti da tutto il mondo. Ricordo i loro volti sorridenti ed entusiasti sormontati dal classico copricapo balinese, poche parole di inglese, e tanti gesti per capirci, primo fra tutti quello delle mani giunte in segno di ringraziamento. Dopo mesi di produzione a distanza, finalmente, grazie alla collaborazione e al sostegno dell'Istituto Italiano di Cultura di Jakarta, che coproduce lo spettacolo, siamo qui insieme, circondati da una vegetazione di un verde così intenso da disorientare lo sguardo, al punto che il nostro Dante

sembra smarrire la via in una giungla tropicale più che in una selva oscura.

Grazie a Made e Kadek, abbiamo la fortuna di poterci subito immergere nella ricchissima cultura balinese. Al nostro arrivo, siamo invitati ad assistere alle loro performance, che non avvengono in teatro, ma nel tempio del quartiere dove abita Made, durante una delle tante cerimonie religiose che scandiscono le giornate di quest'isola intrisa di sacralità.

Così, ci ritroviamo a vivere la giornata tipo di un danzatore di Topeng: la preghiera nel santuario di famiglia, uno degli edifici che compone la casa in tipico stile balinese, il pasto prima della cerimonia, al quale partecipano danzatori e musicisti, la complessa vestizione che avviene già nel tempio, scandita dai ritmi della musica tradizionale Gamelan e dal campanello che un'anziana sacerdotessa suona, bruciando incenso, per avvisare gli dèi dell'inizio della funzione.

Mi chiedo quando inizierà la performance, ma poi realizzo che ci sono già dentro da quando ho varcato la soglia del tempio. Ogni "spettatore" officiante inizia la propria serie di piccoli gesti rituali, compie offerte, o siede semplicemente ai lati delle pedane che ospitano l'orchestra dei musicisti o lo spettacolo di Wayang Kulit, marionette tradizionali balinesi, dove si narrano le gesta dei poemi epici induisti dal *Mahabharata* al *Ramayana*.

Non c'è un vero e proprio inizio di spettacolo, ma lo stesso, nella sua simultaneità di performance, sembra formare parte di un unico grande rituale collettivo. Più che alla rappresentazione di un genere drammatico abbiamo l'impressione di assistere a una liturgia spettacolare, nella quale anche Made entra "in scena", alternando diversi personaggi in maschera (il Principe, il Vecchio, il Demone) affiancato a volte da uno dei suoi discepoli, che dialoga con lui utilizzando altre figure del Topeng. Il *climax*, che sembrerebbe segnare la fine della sua performance, si raggiunge quando tutti i presenti s'inginocchiano e uniscono le mani sopra il capo, dando le spalle al performer, che svetta dietro al pubblico

di attuanti acquisendo una presenza ultraterrena. È un momento di un'intensità indescrivibile, dove attore e spettatori partecipano attivamente alla catarsi.

È grazie a questa esperienza che capiamo da subito che il nostro teatro, qui a Bali, deve calarsi in una dimensione "altra", incontrando quella "rituale", così presente nella vita di ogni giorno. Così, il momento dell'offerta prima di iniziare il processo di lavoro allo spettacolo o di entrare in scena, assume la stessa importanza di un *sound check* o di tutte quelle prove tecniche di settaggio dell'immagine del video-proiettore o delle luci, così come del riscaldamento o del training degli attori. La vita degli abitanti di Bali è già intrisa di una forte teatralità dei gesti rituali, tanto che la loro quotidianità è per noi già un'esperienza extra-quotidiana.

Dal tempio al teatro

Anna Dora Dorno, regista della compagnia e di questa nuova coproduzione, decide che saranno proprio quei gesti di preparazione, vestizione, disposizione delle differenti maschere su di un panno di velluto rosso, a segnare l'ingresso nel processo creativo. Le opere video, realizzate a distanza, interagiscono con il teatro delle ombre, e le terzine dantesche evocano presenze ultraterrene che prendono corpo nei tipici gesti disarticolati della danza di Made, in contrasto con una qualità di movimento fluido e organico che portiamo noi nel lavoro.

Personalmente, durante le sessioni di lavoro e le prove notturne, ho avuto più volte la sensazione di interagire con una presenza ultraterrena più che con un altro performer, tanta era la carica espressiva che la maschera era in grado di condensare. Sono così potenti anche le ombre evocate dalle tipiche marionette, costruite con pelle di bufalo e bastoncini di bambù, tanto da attirare i performer dietro lo schermo, quell'antro platonico che fa confondere le loro sagome con le ombre stesse.

Da circa due settimane di questa sperimentazione interculturale nasce il lavoro che abbiamo deciso di intitolare *The Shadow*

of Dante, e che l'ultimo giorno di residenza decidiamo di offrire in forma di presentazione aperta alla comunità locale. Viviamo in prima persona quella sensazione che avevamo avvertito vedendo la performance di Made e Kadek al tempio, quell'esperienza catartica insieme al pubblico.

Il nostro Dante è ora pronto a lasciare Bali alla volta di **Jakarta**, per debuttare al **Salihara Theatre**. Dai templi dell'Isola degli Dèi ci ritroviamo nella caotica e trafficata capitale, dagli echi metallofoni del Gamelan alle preghiere del Muezzin dai minareti. Il Salihara è un centro polifunzionale dedicato non solo al teatro ma anche alla danza e alle arti visive. Il teatro è grande e attrezzato, e il suo staff tecnico è molto preparato. Questo ci fa intuire che è Jakarta la capitale teatrale indonesiana. Qui si produce teatro, da qui transitano le maggiori produzioni internazionali, principalmente del circuito asiatico. Il pubblico è molto e variegato, e ci colpisce la presenza di tanti giovani gruppi di artisti e teatranti, incuriositi da un progetto di coproduzione in cui il teatro contemporaneo e sperimentale europeo incontra le tradizioni performative balinesi. Al termine dello spettacolo si tiene un Q&A con il pubblico, in cui gli spettatori tracciano parallelismi fra le suggestioni dantesche che hanno accolto e i propri riferimenti letterari e culturali. Ancora una volta sentiamo di aver costruito un ponte, di aver oltrepassato i confini, aprendo, ci auguriamo, nuovi canali di collaborazione con un Paese così denso di cultura e tradizione. Da un collegamento Zoom precario con due artisti mai conosciuti prima, durante il lockdown, ci ritroviamo in un grande palcoscenico della capitale per uno dei primi eventi in presenza. Io e Made scompariamo dietro il telo di proiezione, dove per tutto lo spettacolo è rimasto Kadek circondato dai suoi *puppets*. Si spengono le luci, buio. Insieme, a riveder le stelle. ★

In apertura, Nicola Pianzola con Made Suteja (foto: Anna Dora Dorno).

r(UMOR)noir

C'era una volta una matta...

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Che aveva una macchia nera sul viso: era una mascherina. Peccato Che Fosse Una Sgualdrina. Nel pregiudizio bigotton machista. Ora, girato il vento, spirante dal cul fatto trombetta del Malumor Collettivo, che investe Maciste, spetta sempre alla follia anti quaresimale teatrale opporsi al bracconaggio dell'indiscriminata, spesso scriteriata caccia all'attore su dicerie dell'untore. Possano gli spregiudicati istrioni dirne e farne di tutti i colori, pazziando in libertà (non vigilata).

«Ha l'orecchio di Van Gogh per la musica», Billy Wilder.

Rob de Matt

Riferiscono le cronache del Wild West che, sul finire del XIX secolo, un attore in tournée interpretò Iago in maniera talmente convincente che gli spararono, freddandolo sul posto. Troppo "credibile", no? Sceriffo Strasberg, il caso Otello è tuo. Non specificano, dette cronache, il colore dell'Otello Moro di Laredo.

Broadway sul Tevere

Dallo Studio 1 del Cptv Rai di via Teulada in Roma, debuttava in onda nei Sixties lo show di Antonello Falqui e Guido Sacerdote che aggiornò il varietà nazionale agli standard del musical. Si trasferì, lo spettacolo, al Teatro delle Vittorie, italico Belasco in via Col di Lana 20. Oggi che si celebrano, giustamente, i fasti di Lelio Luttazzi, l'Irving Berlin triestino, senza risarcirlo della demonizzazione imbastita a suo danno dal "caso Walter Chiari" che gli rovinò la vita, sarebbe il caso di raccontare l'intera epopea di un cast dal successo pazzesco, formato dal best of, er mejo der mejo, da Mina a Rita Pavone, da Alberto Lupo a Paolo Panelli, da Raimondo Vianello e Sandra Mondaini a Luciano Salce, duettanti con lo *star system* del momento nei modernissimi spazi ideati da Carlo Cesarini da Sinigallia, pittore e scenografo dalla firma rinascimentale, perché gli immemori non confondano, per esempio, Don Lurio con Padre Mariano. O le Kessler con le veline...

Il paradosso della lampadina

La vita a basso consumo può durare magari di più, ma splende sempre di meno, molto di meno. Meglio fool-leggiare, allora. Trinculo, Cocuzza, chiunque tu sappia essere (o non essere) senza problemi, fai delle tue notti Feste: «Non fuggire, o mio tesoro/agli amanti non s'addice il decoro/lo sa bene ogni saggio/ come termina ogni viaggio».

Attenzione, il cinismo aiuta gli audaci

Istruzioni per l'uso, per non cadere in disuso: si sconsiglia di dedicare alla scena un indiscriminato, sconfinato amore, raramente si verrà ricambiati; meglio provar passione, con una spolverata di cinismo. Quello del teatro è un dio burlone: le regole lo annoiano, i *gambler* lo incuriosiscono, i bari lo divertono.

Amaracmànd, l'Amarcord teatrale

Mi raccomando: si legga la leggenda spettacolare del secolo scorso, narrata da Francesco Piccolo in *La Bella Confusione*. Si ammirino la grandezza e le piccinerie del Visconti e del Fellini. Si studi la teatralità cinematografia del Duca e la cinematografia teatrale del Vitellone: il primo fece film di ogni suo allestimento, il secondo girò fantastiche sequenze drammaturgiche, tipo i due finali di *8 ½*, il treno, poi tagliato e il girotondo dell'astronave. Amaracmànd: si prenda il testo qui suggerito come *spin off* di un altro bipolarismo culturale, quello tra Luchino e Giorgio Strehler *vs* di Modrone: siamo ai calci di rigore. Ne va della regia come follia.

MMMilanese

Roba da Chiodi? Roba da Mieli: Mario, milanese classe 1952, che si tolse la gaia vita trent'anni fa, la testa nel forno, quasi una citazione di Sylvia Plath, andava a volantinare all'Alfa Romeo sui tacchi a spillo. Lascia una forte testimonianza teatrale con tutto il suo troppo breve, matto, intenso esistere e, per iscritto, con un testo del '77, *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì*.

Champagne carpet

Presenti solo con il collodiano Pinocchio, premiato per l'animazione, the Italians hanno fatto tappezzeria lungo il non più rosso tappeto degli Academy Awards. Ha trionfato *Everthing Everywhere Alla t Once*, che fa il metaverso al *Sogno* shakespeareano, intinto nella soia lisergica.

Battuta finale (non è una battuta)

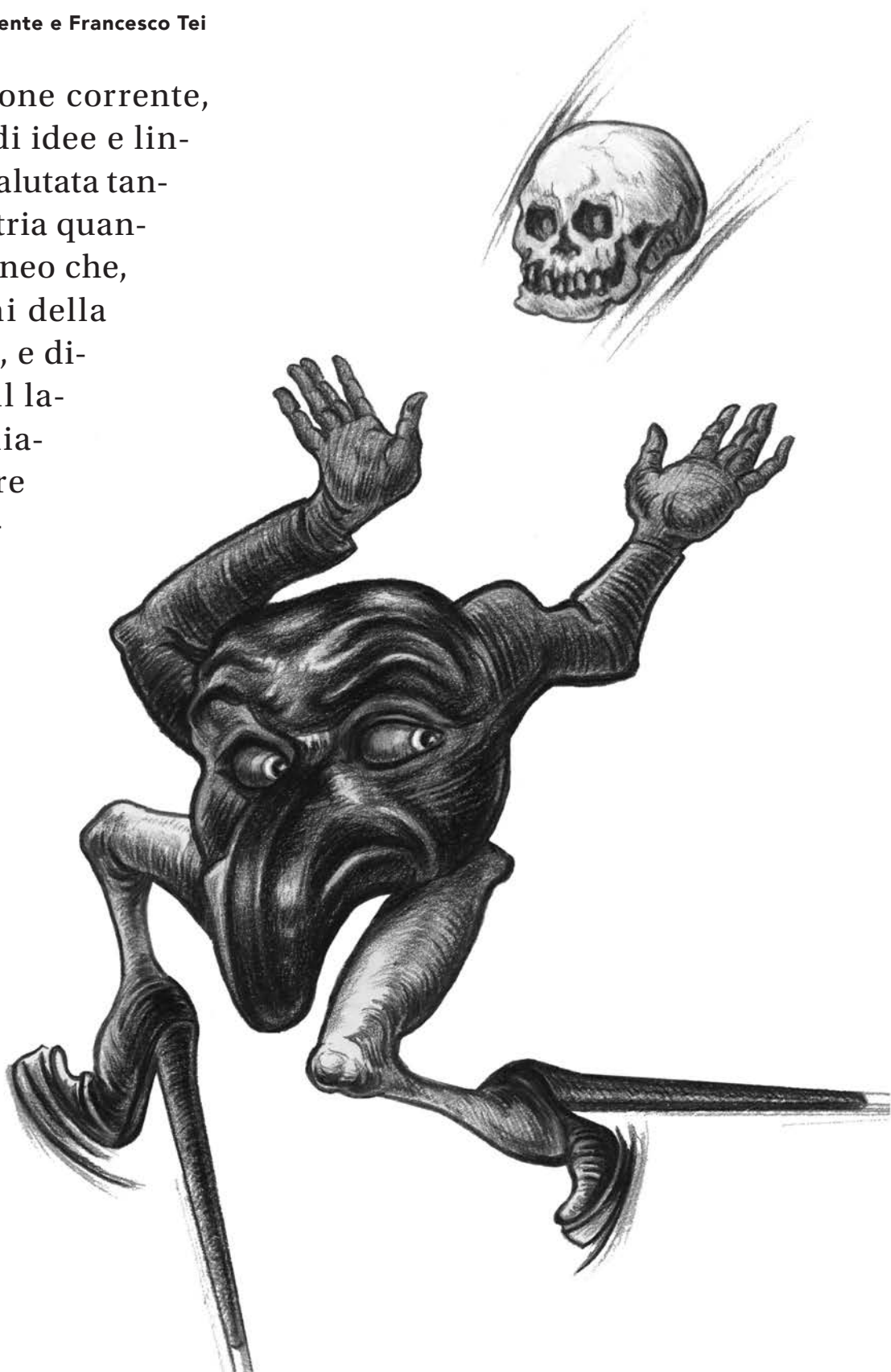
Philip Roth ha detto: «la letteratura non è un concorso di bellezza morale». Noi diciamo che il teatro è un concorso di bellezza umorale.

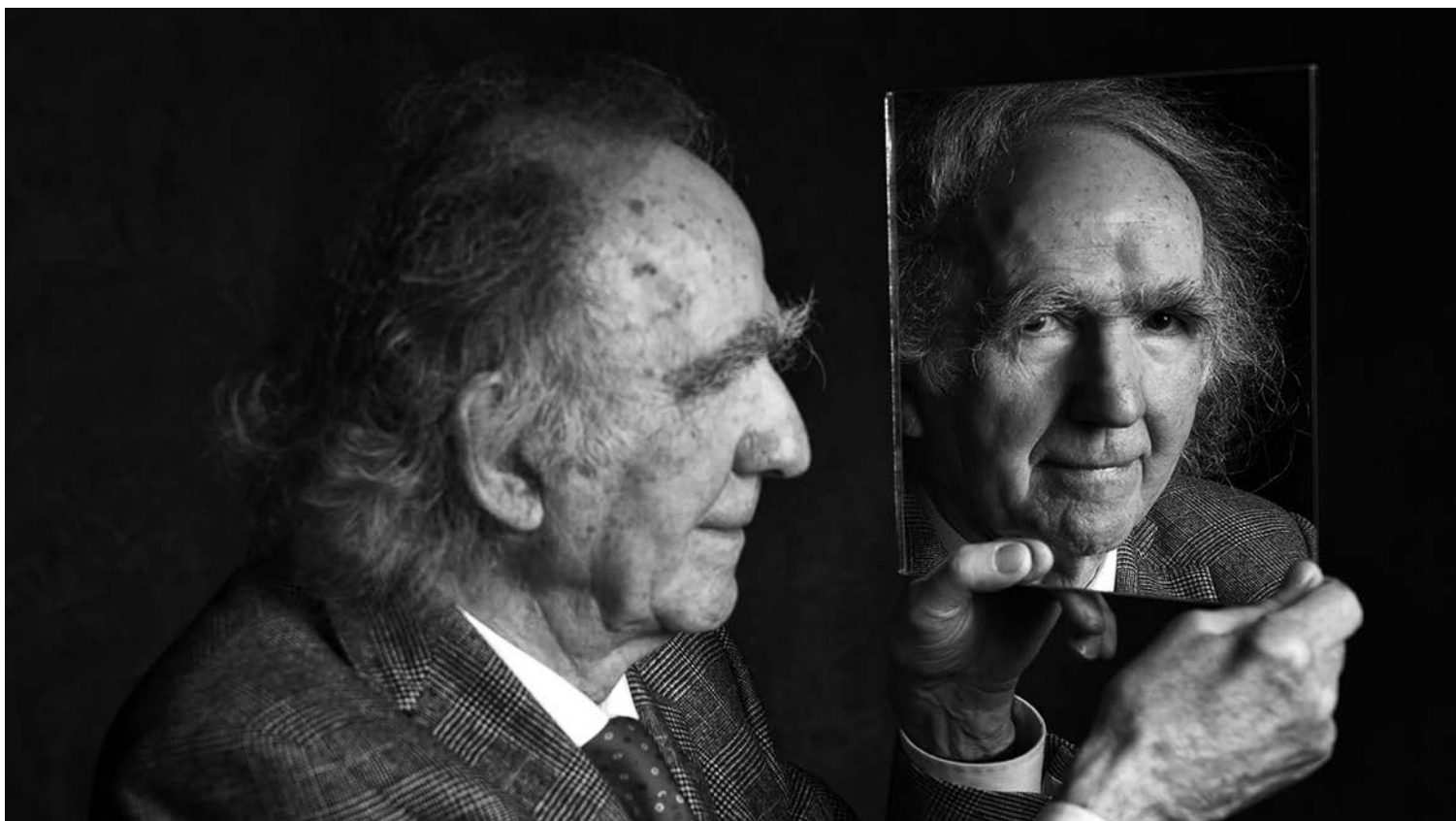
DOSSIER

Teatro e follia

a cura di Marco Menini, Roberto Rizzente e Francesco Tei

Stigmatizzata dall'opinione corrente, eppure serbatoio vitale di idee e linguaggi, la follia è stata rivalutata tanto dalla moderna psichiatria quanto dal teatro contemporaneo che, recuperando suggestioni della civiltà classica e barocca, e direttamente implicando il lavoro con i pazienti psichiatrici, vi ha saputo leggere una reazione al conformismo e all'alienazione imposti dalla moderna civiltà dei consumi. Nonostante le deviazioni masochistiche e le zone d'ombra che essa ancora conserva.





Andreoli: viva i matti, senza copione nel gran teatro dell'esistenza

Depositaria di una visione del mondo diversa da quella dominante, la follia è, per lo psichiatra Vittorino Andreoli, una risposta al rifiuto della società, cui il matto reagisce fuggendo nella depressione o rompendo il rapporto tra l'io e l'Altro. Con conseguenze benefiche per la creatività.

di Vittorino Andreoli e Roberto Rizzente

Il "concetto" di follia è mutato nei secoli.

Che definizione darebbe, oggi, della follia?

Quando nasce la psichiatria alla fine del Settecento, con Philippe Pinel, c'è una cesura. Si passa dalla follia intesa come diversità rispetto a un comportamento "comune" alla consapevolezza che, dentro quel mondo, c'è una categoria che va distinta: se il povero deve lottare per la sopravvivenza con un senso della realtà ben definito, lo schizofrenico è preso dal delirio, da idee per le quali non è compreso, adottando un comportamento "malato" che può essere trattato. Col positivismo, si intuisce che la follia è dovuta alla degenerazione del cervello (le pizie di Delfi erano malate di epilessia, per i Greci: quando entravano in crisi, ciò che dicevano era ritenuto un messaggio degli dèi, solo Ippocrate parlò di "disfunzione del cervello") e che la psichiatria può diventare una disciplina scientifica: Lombroso, Bianchi e Sighele, intrisi di darwinismo,

ritenevano che il malato si fosse fermato allo stadio evolutivo dei primati o dei cani. Contro questa posizione, dopo la Seconda Guerra Mondiale, nasce un movimento antagonista – Franco Basaglia – che nega l'esistenza di una malattia: se di malattia si parla, è quella della società, che riversa sui fragili un'induzione, una difesa patologica. Dopo questa parentesi, il tentativo di portare la psichiatria all'interno della medicina riprende e oggi abbiamo le neuroscienze; attraverso nuovi strumenti si sta studiando come la variazione del comportamento si esprima attraverso alterazioni funzionali del cervello.

Cos'è, allora, la follia? È un comportamento che può essere distinto in diverse categorie ma che deriva dalla combinazione, in diversa percentuale, di tre fattori: c'è una componente biologica, come siamo fatti; la personalità, che non è un dato fisso ma variabile, e che risente delle esperienze passate; e l'ambien-

te, inteso sia geograficamente che come ambiente sociale. Il problema è che la psichiatria, con l'idea di curare il malato, ha creato i manicomi, dei luoghi di esclusione, quasi che la follia non potesse mescolarsi con la normalità, secondo il dogma di Lombroso per cui chi è normale non diventerà mai matto, e il matto mai normale.

Dai Greci a Tennessee Williams, il teatro ha subito la fascinazione della follia: perché?

Senza le tragedie greche – amo Euripide – e Dostoevskij, senza Pirandello o Artaud, non sarei uno psichiatra: quello della follia è un teatro, il malato è sulla scena – invece che di un teatro chiuso – dell'esistenza: è uno spettacolo che insegna il senso dell'esistere. Pensi alla depressione clinica, che in Italia colpisce il 14% della popolazione: essa si fonda sulla percezione dell'incapacità di poter fare qualsiasi cosa, e la percezione della colpa

per non essere in grado di farla, ed ecco perché si pensa alla morte, che è un'altra grande scena teatrale, una scena del suicidio che arriva all'autodistruzione; pensi a Medea.

Tra l'arte e la follia c'è un legame: è, quella della follia, una forza creatrice?

Mi viene da pensare ad Artaud che, ricoverato nella clinica del dottor Ferdière, subisce 62 elettroshock, uno di questi gli rompe due vertebre lombari, per cui rimane immobile per due mesi. Nasce, allora, in Francia una reazione capeggiata da Dubuffet e Breton (anche lui psichiatra), che raccolgono un milione di franchi e lo accolgono a Parigi: è bellissimo pensare alla volontà di sottrarre un artista a quella scienza violenta. Ferdière riteneva che fosse necessario far guarire Artaud per stimolarne la creatività, senza sapere che la creatività del matto è dovuta alla visione del mondo che la follia porta con sé.

Vede, dunque, che amo la follia perché la considero una grande espressione umana: i normali sono noiosi, rigidamente legati alla logica dell'esistenza e quindi alle cose concrete, al denaro, come Paperone. Non voglio fare un elogio della follia, è già stato fatto nel Cinquecento, ma c'è in essa qualcosa di positivo. Non bisogna essere matti per diventare degli artisti, ma ogni condizione mentale anche grave può portare all'arte; è stato così per Van Gogh, Caravaggio, Soutine, Carlo Zinelli.

Ci sono compagnie che lavorano coi pazienti psichiatrici: qual è il confine tra terapia e spettacolarizzazione nell'esibizione della devianza?

Purché non la si veda come un'ergoterapia, è una gran cosa, questa: l'espressione del viso dei matti è una maschera, sono capaci di esprimersi non con linguaggi stereotipati, ma teatrali; se sono schizofrenici non fanno, magari, usare la sintassi ma parlano con la mimica, con il corpo. Credo che, tra i malati di qualsiasi categoria, ci siano persone creative che, se messe nella condizione di esprimersi, possono essere accolte nel mondo dell'arte: per nove anni ho presieduto la sezione dell'espressività nell'Organizzazione Mondiale della Psichiatria e devo dire che i folli non si distinguono dagli attori professionisti, recitavano anzi meglio, perché "vivevano" la parte. Ma perché questo accada, occorre creare le condizioni di lavoro che ci sono per i "norma-

li": vorrei che a teatro portassero i "malati di mente" perché bravissimi a realizzare le parti che un testo richiede; non mi piace l'idea di portarli sul palco per pura curiosità, per vedere "cosa ne viene fuori".

Come viene rappresentato il folle a teatro? Ci sono personaggi o spettacoli esemplari?

Enrico IV è straordinario, non è uno che fa il matto, "diventa" matto, il pubblico non sa più se la follia è quella del mondo attorno o quella recitata. Anche Amleto simula la follia. Quando dalla non follia ci si difende con la follia, finendo col diventare folli, si esprime un comportamento difensivo: il mondo mi rigetta e io vedo il mondo in modo diverso perché ho bisogno di non sentirmi rigettato. Non c'è un attore che faccia il folle, può provare, ma sarà un ottimo matto quando lo diventerà. Artaud, quando teorizzava il teatro della crudeltà, viveva la crudeltà del mondo. E Dario Fo, quando si è ammalato, ha fatto uso del deficit corporeo, lo ha "esperito" e portato sul palcoscenico.

Esiste un teatro dell'esistenza che si recita

senza copione; bisognerebbe che il copione, qualcuno, lo scrivesse dopo: è un peccato che il teatro degli anni Sessanta sia stato abbandonato, siamo ancora a Shakespeare e nessuno rappresenta il dramma che stiamo vivendo. Pensiamo al teatro come a un'attività utile al malato per guarire: il teatro non guarisce, il teatro insegna, fa fare esperienza alla stessa maniera della Grecia antica, quando le tragedie duravano una settimana. Mi piacerebbe che si portasse in scena la realtà, come faceva Goldoni: la follia darebbe una dimensione profetica al teatro. San Paolo, nella *Seconda lettera ai Corinzi*, parla dei primi cristiani come dei «folli di Dio»: del resto, il teatro sacro ha avuto una storia bellissima, pensi ai monaci che si frustano, è un teatro meraviglioso, visionario. La follia non si misura sui sintomi, si misura su una visione del mondo che permette di continuare a vivere anche nelle difficoltà, e mai come oggi il mondo, così diviso, è un teatro. ★

In apertura, un ritratto di Vittorino Andreoli (foto: Armando Rotoletti).

Per saperne di più

- M. Alessandrini, *Tra teatro e follia. Da un'esperienza storica di teatro terapia manicomiale a una lettura dell'attività teatrale*, Roma, Edizioni scientifiche Magi, 2018.
- V. Andreoli, *Un posto in platea. Trame teatrali*, Segrate (Mi), Rizzoli, Bur Saggi, 2005.
- A. Bruni, L. Piccitto, *Follia e realtà nella letteratura tragica*, Roma, Seda, 1991.
- P. Cantini, G. Scabia, *Il drago di Montelupo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2004.
- M.G. Ciani, *Lessico e funzione della follia nella tragedia greca*, Padova, Bup, 1974.
- J. Daulte, *Gioco e impegno*, in *Patalogo 31. Speciale Nueva Hispanidad*, a cura di M. Cherubini e D. Carnevali, Milano, Ubulibri, 2008.
- M. De Marinis, *Danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006.
- V. Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978.
- R. Giambone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, Milano, Mimesis, 2014.
- E. Gioanola, *Pirandello, la follia. Nuova edizione integrata con saggi su "Liola" e i "Sei personaggi"*, Milano, Jaca Book, 1997.
- A. e L. Mango, *Teatro della follia. Teatro del teatro. Saggi su Shakespeare*, Napoli, Società editrice napoletana, 1984.
- G. Paduano, *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva. Dal teatro di Dioniso al Novecento*, Roma, Garocci, 2018.
- I. Paterlini, D. Ribola, *Dialoghi sull'arte, la terapia, la cura*, Roma, Edizioni scientifiche Magi, 2021.
- A. Pianca, F. Rotelli (a cura di), *Accademia della Follia. Un viaggio lungo trent'anni*, Castel d'Ario (Mn), Negretto, 2022.
- G. Pigeaud, *La follia nell'antichità classica*, Venezia, Marsilio, 1995.
- G. Querci, *Pirandello, L'inconsistenza dell'oggettività*, Bari, Laterza, 1992.
- F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Imola (Bo), Cue Press, 2022.
- G. Scabia, *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alpha & Beta, 2018.
- A. Serpieri, *Percorsi della follia in Shakespeare*, in M. Bresciani Califano (a cura di), *Sapere e narrare. Figure della follia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 19-31.
- B. Zani (a cura di), *A teatro in compagnia. Storia di tre compagnie dei Teatri della Salute mentale*, Bologna, Pendragon, 2017.

C'è o ci fa? Duemilacinquecento anni tra finzione, esaltazione e (auto)distruzione

Avversata, idolatrata, temuta dagli uomini, epifania del divino piuttosto che conseguenza della convenzioni sociali, strumento drammaturgico per sviluppare l'intreccio o enucleare una verità, la follia ha fatto parte della storia del teatro, dai Greci fino a Strindberg e all'espressionismo tedesco.

di Alice Strazzi, Claudio Bernardi, Laura Bevione, Stefania Di Carlo, Gianni Poli, Marco Castellari e Andrea Bisicchia



I Greci e la follia: dono o castigo?

«I beni più grandi – dice Socrate – ci vengono dalla pazzia». Con questa citazione, tratta dal *Fedro* di Platone, Eric Dodds apre uno dei capitoli del suo fondamentale *I Greci e l'irrazionale* (1951). Questa affermazione non può che generare perplessità in noi spettatori. Se infatti pensiamo all'accecamento che spinge **Eracle** a sterminare la sua famiglia, al gesto estremo compiuto da **Medea** – l'uccisione dei suoi figli –, oppure ancora al rituale dionisiaco dello *sparagmòs* (lo "smembramento") e al furore che governa le **Baccanti**, la follia messa in scena nelle tragedie antiche ci appare tutt'altro che un bene.

Ciò di cui parla Socrate, però, è un dono che arriva dalla divinità e, proprio per questo, il suo statuto risulta ambivalente, contraddittorio. In effetti la pazzia era comunemente vista come manifestazione dell'incontro

con il soprannaturale, un contatto che potremmo definire, con un termine caro alla cultura greca, *deinòs*, "terribile" e "meraviglioso" allo stesso tempo. E non è un caso che **Dioniso**, anche per il fatto di essere il dio del teatro, catalizzi proprio questa ambiguità. La sua presenza risulta liberatrice e catartica, ma anche fatale e sconvolgente. Euripide lo mostra chiaramente. Nelle *Baccanti* **Penteo** viene punito per aver osteggiato Dioniso e la sua essenza divina, la sua *hybris* viene schiacciata attraverso una morte per contrappasso: è la potenza e la pervasività dell'invasamento divino delle Baccanti a ridurre il suo corpo in brandelli. A guidare il rito violento del dilaniamento del corpo di Penteo è proprio sua madre Agave, accecata dal richiamo dionisiaco.

La cecità momentanea che colpisce questa donna ricorda da vicino l'accecamento che colpisce l'**Eracle** raccontato da Euripide.

Non è un caso, allora, che Anfitrione, dopo il massacro, si riferisca all'eroe chiamandolo «baccante furiosa». Eracle si ritrova a dover spiare una colpa indiretta, viene punito da Era solo per il fatto di essere figlio di Zeus. Ma il «paradosso tragico», come lo definisce Dario Del Corno, sta proprio in questo: l'eroe non subisce solamente l'ira della dea, ma diventa soggetto agente e causa diretta del suo dolore straziante. La vicinanza con il divino, l'essere stato generato dal re degli dèi, è per lui allo stesso tempo fortuna e disgrazia. Così come lo è la follia, proprio in quanto strumento dell'azione divina: dono e castigo, liberazione e condanna.

La capacità della tragedia di mostrare le contraddizioni della pazzia, il suo oscillare tra elevazione e caduta, costituisce un vero e proprio insegnamento per lo spettatore di ieri come di oggi, accrescendone le possibilità conoscitive ed esperienziali. Alice Strazzi

Medioevo e Rinascimento: eros e misticismo

C'è o ci fa? Tra le tante invenzioni culturali della rivoluzione cristiana c'è quella della follia positiva. Nel Medioevo spicca la **Festa dei Folli**, il rovesciamento delle gerarchie per cui gli ultimi diventano i primi. Il folle condivide con i bambini l'innocenza, il fatto di dire e fare cose che non nuociono consapevolmente e volutamente al prossimo. La radice della follia cristiana è la croce, ovvero la follia d'amore di Cristo che smaschera la sapienza dei sapienti e le follie distruttive di tutti i potenti. Dalla parziale o totale imitazione di Cristo nascono le tante figure di **folli positivi**, persone che non sono pazze, ma scelgono di esserlo, o sulla scena o nella vita. Nel primo caso abbiamo le figure del *fool*, buffone, giullare, il joker, o, come genere teatrale, la *sottie* (da *sot*, "sciocco"). Nel secondo, persone che scelgono di vivere completamente per gli altri o per Dio, come i celebri asceti dei folli di Cristo. Nell'un caso e nell'altro, con le parole o con le azioni, vengono svelati, derisi, messi in crisi i comportamenti folli, negativi, della società coeva. La positività cristiana della follia include chi non fa il folle, ma è folle. Un'aura di sacralità, di misteriosa presenza dello spirito divino e del corpo di Cristo, circonda di rispetto e di cura idioti, scemi, pazzi, dementi. La figura più emblematica è lo scemo del villaggio. L'idiota (chi è e chi lo fa) è il vertice della follia cristiana. E teatrale. Vedi Grotowski.

Il tema della follia, vera o finta, fonda la fortuna della **Commedia dell'Arte**, madre del teatro moderno. La follia principale che si mette in scena è la follia d'amore. Modello e inesauribile fonte di ispirazione, negli scenari e sul palco, è *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. La pazzia amorosa che spicca è però quella al femminile. La performance del 1589 fu il cavallo di battaglia delle prime grandi comiche dell'Arte come **Isabella Andreini** (*La pazzia di Isabella*). Qui eccelle la loro qualità recitativa, di passione e grazia, di pianto e riso, di gestualità sconvolgente, come lo stracciarsi le vesti. Nelle scene di follia brillava la rivoluzione culturale più rile-

vante del teatro moderno: la donna non più oggetto di *eros*, ma soggetto, *logos* dell'*eros* ovvero l'amore. *Claudio Bernardi*

Folli veri e presunti in Shakespeare

C'è chi si finge pazzo per perseguire un razionalissimo – apparentemente – progetto di vendetta e chi nel ruolo del *fool* si immerge così comodamente da sostituirlo alla propria reale personalità. E c'è chi interpreta il ruolo del *fool* esclusivamente nella sua prima accezione, ovvero quella del buffone di corte che, nell'economia dei *plays* shakespeariani, ha il compito di spezzare la tonalità tragica e regalare al pubblico una risata di sollievo. C'è **Amleto** (1602), dunque, che simulando una pur "metodica" follia, riesce a smascherare menzogne e ipocrisie, tanto di madre e zio quanto della propria composita corte; e c'è il **Fool** fedele compagno di re Lear (1606), che lo difende dai nemici a forza di stilette verbali e che non esita nondimeno a porlo di fronte ai suoi sbagli. Una figura tanto crudemente schietta quanto tragicamente dolente: un uomo dallo sguardo suo malgrado lucidissimo sulle dinamiche più intime di chi gli è accanto e che dunque sceglie consapevolmente la pazzia quale corazza per garantirsi

almeno un'ombra di sopravvivenza. La follia shakespeariana, d'altronde, non è che il più confortevole travestimento esteriore di un'anima acutamente sensibile, un po' come sarà poi in certi personaggi pirandelliani.

Nel *corpus* di Shakespeare, nondimeno, è possibile rintracciare accanto a questi "folli" *tout court* un discreto numero di malinconici e atrabiliari – allora la cosiddetta "teoria degli umori" era assai di moda e accettata quale una scienza positiva –, anch'essi piuttosto refrattari alle convenzioni del vivere sociale. Un esempio lampante è **Jacques**, il malinconico dandy di *As You Like It* (1600), il cui egocentrico *spleen* si contrappone alla buffoneria di Touchstone, vero e proprio *jester*, ossia "giullare". Qualifica da attribuire pure a **Feste** che, se non fosse il protagonista di una commedia – *Twelfth Night* (1601) –, potrebbe essere fratello gemello del Fool del *Re Lear*, tanto limpida appare la sua consapevolezza della fragilità umana e della transitorietà della felicità. *Laura Bevione*

Siglo de Oro: la necessità dell'intreccio

Nella Spagna del Siglo de Oro il tema della follia è piuttosto comune nella produzione teatrale. Basti pensare che, tra il 1586





e il 1605, **Lope de Vega** scrisse almeno quindici commedie, appartenenti a diversi sottogeneri – agiografiche, di “cappa e spada”, pastorali, eccetera –, in cui intervengono personaggi “pazzi”: *Belardo, el furioso* (1594), *Los locos de Valencia* (1620), *La locura por la honra* (1618), per citarne alcune. Quest’interesse, riconducibile a diversi fattori, come la nascita del primo ospedale psichiatrico proprio in Spagna, a Valencia (1409), e il successo dell’*Elogio della follia* (1511) di Erasmo da Rotterdam, si alimenta dell’uso che della follia viene fatto in altri ambienti e geografie, come il Cinquecento italiano o il teatro elisabettiano. La follia diventa uno strumento all’interno dell’intreccio, utilizzato in maniera diversa a seconda della sua natura e della finalità dell’opera, facendo a volte da perno per l’intera vicenda, come nella *Medora* (1567) di **Lope de Rueda**, e altre da inserto prescindibile nella diegesi, come ne *La villana de la Sagra* (1634) di **Tirso de Molina**.

Sono due i filoni più comuni e apprezzati. Nel primo, quello della pazzia per amore, che si colloca nella fortuna dell’*Orlando furioso*, l’amante più che pazzo è follemente geloso: malato d’amore, è affetto da un disturbo emotivo che obnubila il suo raziocinio. A questo filone, talvolta mediato dalla lettura del *Don Chisciotte*, in particolare

attraverso l’episodio di Cardenio, appartengono i testi di **Guillén de Castro** (*Don Quijote de la Mancha*, 1610), il perduto *Quijote* di **Calderón de la Barca** e gli “entremeses” *Los refranes del viejo celoso* (1632) e *Las jácaras* (1674), rispettivamente di **Quevedo** e Calderón, nei quali si indaga sulla demenza provocata da una dipendenza dalla lettura. Nel secondo filone, la figura dell’amante è sostituita dal *gracioso*, personaggio che incarna la pazzia come sovvertimento dell’ordine prestabilito e utilizza la comicità per introdurre riflessioni serie, dalle quali traspare “verità”. *Stefania Di Carlo*

Molière e Racine, la moralità del teatro

Diversi per condizione, talento e vocazione artistica, nel Grand Siècle i poeti della scena s’impegnano per un teatro specchio della società e testimone di grandi passioni. Nel regime convenzionale della “naturalzza”, affrontano la *querelle* della “moralità del teatro”, rischiano o subiscono la censura, fino alla scomunica. Trattano dei rapporti fra la sagacia normalità e il pazzo errore.

In *Tartufo* (1664) di **Molière** (1622-73), ad esempio, l’impostura dell’eroe induce la pazzia nel suo sostenitore più accanito. Nell’*Avvaro* (1668) la follia s’incarna nell’ambito del possesso, nell’avidità desiderante la ricchezza, fino a negare il necessario ad Arpagone.

Ne *Il malato immaginario* (1673), più che di pazzia forse si tratta di finzione, sragione millantata per convenienza. La gelosia si fa ridicola in *La gelosia dell’Impiastricciano* (1650) e in *George Dandin* (1668), produce il “marito confuso”, non tanto perché tradito, ma perché giustificato dalle proprie sane ragioni.

L’azione di Fedra, eroina antica ammodernata da **Racine** (1639-99) nel 1677, è tragica poiché irrevocabile. Dichiaratasi nell’amore incestuoso, la sua presenza non viene “guardata” e riconosciuta da Ippolito: la risposta mancata al suo desiderio nega l’umanità della donna e la trasforma in “mostro”. Anche in *Teseo* la mostruosità appare: l’aver causato la morte del figlio sarà la causa della sua follia, nella ricerca delle ragioni di quel peccato punito dagli dèi. Colpevolezza riconosciuta e immancabilità della passione sono così il seme di una sragione incurabile, poiché nata dal fato e dalla libertà di coscienza. La parola poetica, se pure moralmente applicata, è il veicolo del tragico raciniano, che avviene nel pensiero e non richiede un’azione concretamente consumata. *Gianni Poli*

La Germania da Goethe all’espressionismo

Nel *Torquato Tasso* (1790) **Johann Wolfgang Goethe** tratteggia, sotto la levigatezza traslucida delle forme, il naufragio di un uomo, di un poeta, di una mente. Condannato dalla «sproporzione tra il talento e la vita», Tasso si affida al proprio carnefice Antonio e alla sua ossessione d’artista, fino a vedersi salvo nell’allucinata autorappresentazione finale, come un navigante che «si aggrappa stretto allo scoglio/su cui avrebbe dovuto sfracellarsi». È in questi territori parimenti lontani dalla drammaturgia borghese come dalla tragedia paludata, dalla commedia di genere come dai copioni storico-politici, che si insinua anche nel teatro un lavoro di scavo sulle misere sorti della soggettività poetico-creativa pronto a dilagare tra le nuove generazioni (Hoffmann tra tutti) e nelle letterature d’Europa. Ai margini del romanticismo è **Heinrich von Kleist** a far risuonare quel tormento anche oltre la problematica dell’artista, fra mito anticlassicista (la furia di *Penthesilea*, 1808) e storia antieroica (il disorientamento del *Principe di Homburg*, 1810). E lunga è la scia, attraverso l’Ottocento e fin ben dentro al Novecento, di personaggi-naufraghi nel mare della propria mente, magari riscoperti *ex post* come quel **Friedrich Hölderlin** che, rinchiuso come

pazzo nella torre mentre la stagione romantica lascia il passo al realismo, diventerà personaggio del teatro tedesco nel suo destino (e mito) di vita e poesia, rivoluzione e follia.

Morto Goethe, svanita «l'epoca dell'arte» (Heine), è il "figlio del tempo nuovo" **Georg Büchner** a rileggere quei tormenti per la modernità, con lo psicogramma della novella *Lenz* (1839), e a portarli nella contemporaneità, con il dramma sociale che rivoluziona il teatro tedesco, *Woyzeck* (1837). Impossibile dimenticare i frammenti di gesti e di parole con cui l'ultimo degli ultimi cerca espressione al suo tormento e rappresentazione per le sue ossessioni – creatura sofferente circondata da marionette che, nella loro crudele inautenticità, fanno sanguinare fino a oggi la «ferita Woyzeck» (Heiner Müller). Non nasce qui solo una linea di sviluppo storico-drammatico che attraverso Wedekind porterà a Brecht e oltre, ma si realizza, con un anticipo esorbitante, l'espressionismo teatrale di lingua tedesca al suo massimo livello. Pensiamo a quanto Büchner risuoni in **Ernst Toller** e ancor più in **Georg Kaiser** (ad esempio, in *Dal mattino a mezzanotte*, 1912-16), con i loro "drammi a stazioni" e i loro personaggi, sempre sul filo di autoesaltazione e autodistruzione. E pensiamo alla scena espressionista, tra slanci avanguardistici e fermenti politici, le cui allucinazioni accompagnano l'inabissarsi dell'Europa nella follia della guerra. *Marco Castellari*

Ibsen e Strindberg, la deriva delle patologie

Nel dramma moderno, la pazzia non possiede quella dimensione di assolutezza che era tipica della tragedia, perché non ha più nessun rapporto col divino. Nei drammi di **Henrik Ibsen** e di **August Strindberg**, la follia è conseguenza delle convenzioni sociali e dei conflitti che ne derivano, soprattutto interiori. Se in Pirandello la pazzia era un mezzo drammaturgico messo al servizio della verità, in Ibsen e Strindberg essa si insinua nei sentimenti ammalati, nel senso che è conseguenza di pure nevrosi che facilmente possono sprofondare in patologie e che appartengono al mondo del subconscio, dove vengono coltivate con assiduità. Come spiegare, altrimenti, il comportamento forsennato del signor Helmer in *Casa di bambola* (1879), dopo aver scoperto il peccato veniale della moglie Nora, o quello di Hedda Gabler (1890), che sarà causa della morte di Lovborg, oltre

che della propria, per una banale storia d'amore andata in fumo? E come giustificare la pazzia della signora Rosmersholm (1886), che decide di uccidersi per lasciare libero il proprio marito, salvo poi scoprire che il gesto è stato indotto da Rebecca, a sua volta innamorata del marito? L'induzione al suicidio avviene grazie all'abile uso che viene fatto del cervello, tanto che sarà Strindberg a portare in scena drammi nei quali assurge a protagonista la lotta dei cervelli. La lucidità della follia contiene una linea rossa che, a sua volta, è conseguenza di cause sociali, della malvagità altrui, se non della loro ferocia. In molti casi, è proprio la malvagità a generare la pazzia, come accade ne *Il padre* (1887) di Strindberg, dove un ufficiale di cavalleria soc-

comberà al cinismo della moglie Laura (aveva messo in dubbio la paternità della figlia), fino a regredire nella pura follia. Sono tante le conseguenze che subiscono le menti deboli nel teatro di Ibsen, come non pensare a Osvald in *Spettri* (1881) o alla Signorina Giulia dell'omonimo dramma (1888), che cadrà proprio a causa della sua debolezza, fino ad accettare il suicidio guidato. *Andrea Bisicchia*

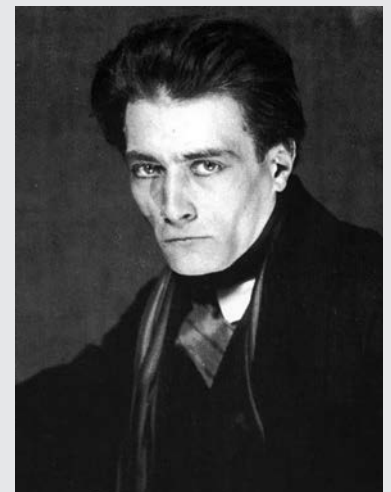
In apertura, *Woyzeck*, regia di Bob Wilson (foto: Hansen-Hansen.com); a pagina 23, *La pazzia di Isabella*, regia di Carlo Bosso; nella pagina precedente, Giorgio Strehler, Tino Carraro e Ottavia Piccolo durante le prove di *Re Lear*, regia di Giorgio Strehler (foto: Luigi Ciminaghi); in questa pagina, Antonin Artaud in una fotografia di Man Ray.

La follia creativa: il caso di Antonin Artaud

Nel lessico atto a studiare, se non a capire, l'opera di **Antonin Artaud** (1896-1948), la follia, ricorrente e ossessivamente diffusa, è stata un elemento onnipresente e misura di valutazione abnorme e rischiosa nel difficile rapporto fra esistenza e opera. Per una persona rinchiusa in cinque manicomi differenti (dal 1937 al 1946) e definita malata di schizofrenia o di «Sindrome delirante di tipo paranoide. Manie di persecuzione... Sdoppiamento della personalità... Eccitazione psichica discontinua» (diagnosi di Lacan, 1939), le conseguenze furono traumatiche eppure creative. Tanto che quella condizione psicofisica ed esistenziale sarebbe diventata strumento per realizzare un'opera significativa di poeta e di visionario della scena. Reagendo da contestatore all'arte teatrale del suo tempo, Artaud l'avrebbe abolita per rifonderla, viverla e interpretarla quale evento assoluto universale. Così, la drammaturgia e la messa in scena avrebbero preteso dall'autore un rifacimento totale per rendersi oniriche, subconscie, surreali (surrealtà come "illogica", dimensione metafisica, più che gesto letterario), folli, "poetiche". Un progetto di ripensamento, di scrittura e riorganizzazione, a partire dalla corporeità dell'unico soggetto-attore.

Pensiero e dolore sono coincidenti dall'inizio nell'esperienza d'una «spaventosa malattia dello spirito» (*Corrispondenza con Jacques Rivière*, *Le Pèse-Nerfs*, 1927), attraversata e combattuta mediante i linguaggi reinventati: recitazione (teatro e cinema), regia, disegno, scrittura, poi riassunti nella poesia, finché la glossolalia ripudia e soppianta la parola sensata. Come illustrava la mostra della Bibliothèque Nationale de France nel 2006, dove la poesia era il denominatore comune e totalizzante dell'insieme espressivo. Nell'indistinto di vita e arte, infatti, tutti gli scritti sarebbero, per Maurice Blanchot e Paule Thévenin, un'arte poetica ininterrotta.

Ma l'evoluzione del teatro di Artaud segue una metamorfosi: manifesti e visioni teoriche; teatri gestiti (l'Alfred Jarry, fondato nel 1926; il Folies-Wagram, diretto dal 1935, ove rappresentò il suo dramma *Les Cenci*); il compendio del *Teatro e il suo doppio* (1938), fino all'incarnazione nell'(in) glorioso corpo teatrale, ritrovato nel segno di *Van Gogh* (1947), ricomposto in *Artaud-le-Mômo* (1947), che anela a liberarsi dalla fisiologia organica ed espandersi in suono e movimento, con *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1948). Il nuovo demiurgo della scena, come salvato e rinato oltre la "follia" (anche dalle diagnosi che lo perseguitano e dagli studi che lo indagano), nel programma di *Aliéner l'acteur* (1948) parla di sé: «Il teatro/è lo stato/il luogo,/il punto,/ove cogliere l'anatomia umana/e con essa sanare e dirigere la vita [...]. Era questa forza.../questa petulanza d'una fiamma innata. [...] Un definitivo alienato/di membra e nervi scoppiati/era il martirio di tutto ciò che rischiava umanità,/voleva prendere figura d'essere». **Gianni Poli**



Carlo Cecchi, regista e interprete di *Enrico IV* (foto: Matteo Delbo)

Follia vera e follia simulata nel teatro di Luigi Pirandello

Più frequenti, nei testi del drammaturgo siciliano, coloro che si fingono pazzi (o sono costretti a farlo, come Beatrice Fiorica) dei folli veri. E "recitare" la parte del pazzo può diventare gioco, difesa, irrisione. La stessa signora Frola non delira, ma, come Cotrone de *I giganti*, sogna di vivere un'altra realtà.

di Andrea Bisicchia

La follia è il punto di arrivo di un processo che parte da uno squilibrio iniziale, che può essere di tipo sociale, nel momento in cui vengono coinvolti i sentimenti che, proprio a causa di questo squilibrio, soffrono l'alterazione dell'identità. Oppure può essere la conseguenza dell'eccesso di razionalità.

In Pirandello, simili squilibri che portano alla pazzia si manifestano spesso, solo che i folli di Pirandello non hanno bisogno dell'analista. Anzi, quando questo viene utilizzato, come nell'*Enrico IV*, l'autore lo assoggetta allo schermo, perché non gli riconosce quel fondo di libertà che il "pazzo" si è costruito per controbattere le menzogne e le avversità della vita, oltre che le colpe (non sue, ma degli altri). Esempio è il caso della signora Fiorica

ne *Il berretto a sonagli* (1916), così ostinata nel credere colpevole non solo il marito che la tradisce ma anche il segretario Ciampa, reo di sapere tutto e di star zitto. Si può rinunciare alla verità fino a quando essa rimane rinchiusa tra le pareti domestiche; ma, nel momento in cui diventa di dominio pubblico, la follia si rivela necessaria, persino a costo di essere simulata. Nel rapporto che si viene a creare tra la signora Fiorica e Ciampa, si intravede una specie di elaborazione costruita sapientemente dallo stesso Ciampa, perché convinto che la verità della signora Fiorica, circa il tradimento del marito con sua moglie, possa diventare non verità, se pensata da una pazza. Ciampa ha fatto della ragione il perno della propria esistenza: in ciò che dice o fa non c'è mai contraddizione, specie quando, di mezzo, c'è

il suo onore. Nello spazio del salotto borghese, la signora Fiorica è libera di dire quel che pensa, proprio perché dentro le pareti domestiche ci si può permettere d'infangare o "assassinare" gli altri.

Quando, allora, lo spettatore si accorge della messinscena di Ciampa? Nel momento in cui costui ha deciso di appellarsi alla coscienza della signora Fiorica, la stessa che le ha fatto commettere, come dice il fratello Fifi, una «pazzia», fino a utilizzare Ciampa come un "puppo", senza pensare alla reazione di lui, che la farà internare in manicomio. La signora Beatrice non è pazza, non ha mai delirato: ha, semplicemente, o se vogliamo rabbiosamente, reclamato il proprio diritto di moglie a non essere tradita. Ha, forse, commesso una colpa? Ma quale rapporto esiste tra colpa e follia?

I pazzi che sognano

Il folle pirandelliano non perde mai la libertà di congetturare, tanto da non cedere alla barbie di un mondo sociale che, pur diffidando della follia, alla fine, per pura curiosità, l'accetta per soddisfare la propria *pruderie*.

Quanto accade in **Così è (se vi pare)** (1917) è la dimostrazione dell'uso singolare che viene fatto della pazzia e del modo con cui reagisce la società dei salotti borghesi, con i suoi eccessivi pudori, ipocritamente ostentati. Pirandello utilizza la pazzia come puro stratagemma, essendo la sua indagine indirizzata a teorizzare un'idea filosofica della verità, come dimostra l'inserimento del personaggio di Laudisi. Al contrario della signora Amalia, moglie del consigliere Agazzi, della figlia Dina e degli amici che frequentano il loro salotto – vera camera di tortura per il signor Ponza e la signora Frola –, Laudisi assume un atteggiamento "epico", di distacco verso ciò che avviene dentro e fuori la scena: evidente, in questo senso, è la risata che accompagna la fine dei suoi interventi, una risata che è una specie di congedo, di dissociazione dalla curiosità folle di quel coro che si diverte a voler capire chi è il vero pazzo, se il signor Ponza o la signora Frola. Sogghignando, Laudisi non si appassiona al mistero: si appassiona di più alla follia di chi vuol sapere, di chi pretende di conoscere la verità.

E ancora: nelle modalità isteriche con cui il signor Ponza, nel finale della commedia, rivela la propria verità, si legge un modo di vivere simile a quello de *L'uomo dal fiore in bocca* (1923), di Baldovino ne *Il giuoco delle parti* (1918), di Cotrone ne *I giganti della montagna* (1937): l'isteria intesa come meccanismo difensivo, più che come disturbo psichico. Insomma, i pazzi di Pirandello non hanno bisogno del manicomio per essere curati, sono pazzi che sognano, come Cotrone, o come la signora Frola che, in quanto madre, agogna di stare insieme alla figlia.

La rivolta di Enrico IV

Diverso è il caso del protagonista dell'**Enrico IV** (1921) che aveva sognato, da giovane, l'amore della marchesa Matilde Spina, sottrattogli con la frode dal rivale, il barone Tito Belcredi, e a causa del quale cadrà da cavallo. La follia si impadronisce di Enrico, che però non viene internato in un manicomio, bensì in un castello medioevale. Il manicomio era considerato una prigione, un luogo per criminali, per gli esclusi dalla vita: era, insomma, un luogo

di segregazione, non adatto a un nobile. Al nipote di Enrico viene l'idea di fare un esperimento, d'accordo col dottore, che Pirandello presenta come un «uomo che ha una bella faccia svergognata e rubiconda da satiro, con occhi fuoriuscenti». Quasi a dimostrare che, secondo l'autore, il trattamento della pazzia non può essere affidato a un dottore qualunque o allo psicodramma un po' infantile imbastito da Di Nolli per far rinsavire lo zio, in verità (e all'insaputa di tutti) già guarito: sostituire al ritratto della marchesa la figlia Frida, a lei perfettamente somigliante, per far credere a Enrico di trovarsi di fronte alla donna amata, al tempo della caduta da cavallo.

Sono le parole, osserva Enrico, che formano le opinioni correnti: «E guai chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio "pazzo, pazzo, pazzo"». La follia, nel dramma, è utilizzata da Pirandello come un vero e proprio gioco, tanto che Enrico si diverte a far impazzire gli assistenti che, increduli, lo ascoltano dissertare

sulla follia: «Trovarsi dinanzi a un pazzo, sapete che significa? Trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni». Ecco, la follia non è altro che la degenerazione della logica, e la pazzia simulata diventa burla, rivolta contro coloro che erano venuti da Enrico come in una mascherata: «Buffoni, buffoni, buffoni», o pagliacci involontari, se non addirittura pazzi, come osserverà Belcredi: «Siamo arrivati, guarda!, alla conclusione che i pazzi siamo noi».

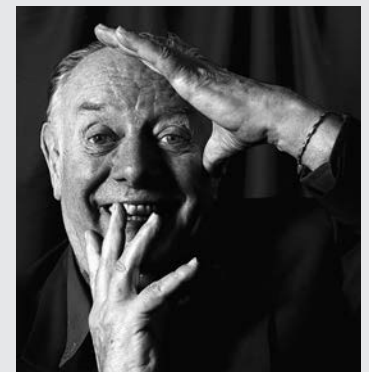
La pazzia serve dunque a Pirandello non per rivelare le inquietudini dell'uomo, ma per scoprire la verità del proprio essere in rapporto con gli altri. Si è pazzi nella misura in cui la pazzia non si consuma soltanto nella verità del pazzo. In che cosa, allora, consiste la sua malattia? Se è permesso al corpo di ammalarsi, è possibile che si ammali anche l'anima? Può un artista, nel nostro caso Pirandello, entrare a contatto con questa malattia, fino a spingersi verso la malattia mentale? ★

Balordi e svitati nel teatro di Dario Fo

Nella galleria di personaggi "spostati" che animano le pièce di Dario Fo ("balordi" e "svitati" respinti dalla società perché incapaci di conformarsi alle logiche dominanti e, quindi, emarginati ed esclusi), il matto occupa un posto non secondario, a partire da **Isabella, tre caravelle e un cacciaballe** (1963). In questa commedia, Franca Rame - compagna d'arte e di vita del Premio Nobel - interpreta la protagonista eponima e, al contempo, la di lei figlia Giovanna la Pazza. Questa incarna il ruolo del *fool* carnealesco cui - in virtù della propria follia - è concessa totale libertà d'espressione, al punto che proprio lei finisce per svelare le dinamiche e le menzogne di un potere oppressivo e dispotico: «Posso dire quello che mi pare. Tanto io sono pazza...», dichiara Giovanna nel corso dello show. Nella caratterizzazione del personaggio, è possibile riconoscere una certa eco della tradizione popolare medievale delle *sotie* francesi, in cui proprio i "matti" (*sot* in francese) godevano di straordinarie licenze satiriche, poiché era permesso loro di enunciare le verità più scomode o imbarazzanti, purché coperte dalla maschera della pazzia.

Fo svilupperà questo stesso meccanismo in alcuni dei **Testi della Passione**, pubblicati in appendice all'edizione einaudiana di *Mistero buffo* (2005): ne *Il matto e la morte* e nel *Gioco del matto sotto la croce*, ad esempio, è proprio il Matto a denunciare la degenerazione della Chiesa temporale e, al contempo, a svelare la trasgressività di un Cristo raffigurato - dirà Fo in anni recenti - come un «vero antesignano dei diritti umani», sempre dalla parte dei poveri e dei diseredati. Allo stesso modo, in **Morte accidentale di un anarchico** (1970), il Matto sbugiarda le tesi delle autorità e smaschera le menzogne elaborate dal sistema per depistare l'opinione pubblica e nascondere le proprie responsabilità nel caso della morte dell'anarchico Pinelli. Il Matto giunge a proclamare una verità antagonista rispetto a quella ufficiale, funzionale agli interessi del potere, attraverso i suoi ragionamenti (apparentemente) squinternati e irrazionali, che si nutrono anche dei *qui pro quo* e dei *calembour* di tutta la tradizione comica popolare, come quando utilizza un gioco di parole da avanspettacolo: «Come diceva Totò in una vecchia farsa, "a quest'ora il questore in questura non c'era"».

Insomma, nel teatro di Fo, il matto è - per usare le parole dello stesso Premio Nobel - «il personaggio di contrappunto, il capovolto, fuori-regola che non accetta né consuetudini né logica [...]». Il rappresentante allegorico di tutti gli scombinati che si chiamano fuori». **Simone Soriani**



Napoli: da Eduardo a Borrelli la metamorfosi della corda pazza

Il teatro napoletano ha fatto un uso politico e singolare della follia, servendosene come di un grimaldello per rivelare lo sporco che è nella società, stretta tra l'abusivismo edilizio, la criminalità, e l'omologazione imposta dal capitalismo.

di Alessandro Toppi

Eduardo De Filippo (1900-84) incontra Pirandello per la prima volta nel 1933, dopo una replica di *Sik-Sik*. Dalla conoscenza diretta deriva la versione napoletana di *Liolà*, la stesura a quattro mani de *L'abito nuovo* (1935) e l'interpretazione, nel 1936, de *Il berretto a sonagli*, che gli consente (dopo *Uomo e galantuomo*, 1922, in cui la follia assume ancora tratti giocosi e farseschi, quasi in continuità con il celebre *'O miedeco d'e pazze*, 1908, di Eduardo Scarpetta, e *Ditegli sempre di sì*, 1927) di rimaneggiare la corda pazza. «Potente la commedia, potente l'interpretazione», commenta Renato Simoni (1875-1952). «Ciampa era un personaggio che aspettava da vent'anni il suo vero interprete», afferma

invece Pirandello, obliando Angelo Musco. D'altronde è da quando ha visto *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) che Eduardo s'è fissato con le opere del siculo: «Ricordo ancora lo sgomento. Alla fine dello spettacolo attraversammo i corridoi del teatro, muti tra la folla che discuteva di Pirandello. I sei personaggi mi avevano scombuscolato e mi pareva impossibile continuare a far ridere la gente coi quadri delle riviste». La dichiarazione è un manifesto poetico che si concretizza col secondo conflitto mondiale. «Poche settimane prima della liberazione mi affacciai al balcone della mia casa di Palazzo Grifeo e detti uno sguardo al panorama di questa città martoriata: così mi venne in mente la commedia e la scrissi tutta d'un fiato». Dinnan-

zi alla mostruosità dell'uomo che massacrò l'uomo, cinto dalle rovine (materiali e morali), Eduardo muta indirizzo e, per dirla con Anna Barsotti, decide di «testimoniare e accusare la nuova malattia sopravvenuta a macerare il ventre di Napoli» e l'Italia tutta e l'Europa e il mondo. Scrive *Napoli milionaria!* (1945) in cui interpreta Gennaro Jovine che, tornato a casa a più di un anno dalla fine d'ogni battaglia, sente nella testa ancora le bombe, e si vede i morti negli occhi e ai familiari che s'abbuffano sugli stenti degli altri annuncia che «la guerra non è finita».

È il principio di un impegno che dura una vita e con il quale smaschera di continuo, attraverso il ghigno dell'individuo, i disturbi della società. Lo fa lasciando intuire la presenza



di monacielli e fantasmi, imponendo al reale l'influenza degli incubi, tramutando l'immaginazione in una distorsione ossessiva o portando i suoi personaggi a un passo dal gesto insensato. Due *frame*: l'ultimo istante di *Le voci di dentro* (1948), in cui i fratelli Saporito siedono uno accanto all'altro dopo aver tentato di eliminarsi e dopo aver quasi mandato in galera degli innocenti (è il sonno ormai definitivo della coscienza); Peppino Priore che in *Sabato, domenica e lunedì* (1959), mentre la moglie serve il ragù, per gelosia è tentato di uccidere Luigi Ianniello: «Ero ossessionato da un pensiero: adesso vado dentro, piglio la rivoltella e sparo al ragioniere». Pazzi, questo stiamo diventando.

In preda al morbo del capitale

Il fondaco, pieno di rifiuti, è abitato da un travestito che sbrodola un coagulo di parole con cui rende i rapporti visionari che ha con la stanza-dormitorio e le presenze che l'attraversano. È il 1982, l'opera è *Scannasurice* e il Personaggio senza nome che ammattece e che recita è la prima delle tante figure del proletariato marginale che caratterizzano, da allora a oggi, la teatralità di **Enzo Moscato**. È così d'altronde ch'egli rende lo sterminio d'ogni logica prodotto dall'affermazione del consumismo e della lebbra capitalistica dell'omologazione. La pazzia che abbruttisce le facce, che spezza le voci e conduce alla disperazione e alle lacrime, a Napoli ha radici economiche e commerciali. Tant'è. Due anni prima un altro travestito arranca in una stanza, zuppa d'oggetti kitsch. Si chiama Jennifer, pare uscito da uno sceneggiato televisivo e aspetta impaziente la telefonata del suo innamorato. Nell'attesa muore sparandosi in bocca. *Le cinque rose di Jennifer* (1980), dice **Annibale Ruccello** (1956-86), «è il primo dei miei studi sulla vita quotidiana, che sono tutti condotti sotto la specie dell'angoscia». Pensate a *Notturmo di donna con ospiti* (1983) in cui Adriana, che passa le notti davanti alla tv, in preda a un'allucinazione impugna un coltello e uccide i suoi bambini (ma è vero o soltanto un delirio?); pensate ad *Anna Cappelli* (1986), che termina il monologo che prende il suo nome dicendo di aver fatto a pezzi Tonino, di cui s'appresta a mangiare il cadavere per poi suicidarsi: «Così non mi abbandonerai più...». Sono gli emblemi di una città stuprata dal cemento laurino prima e dal malgoverno democristiano poi. Sciagure tremen-

de, cui tocca aggiungere la devastazione sismica del 1980, la pervasività feroce della camorra e l'invasione dei dettami massmediatici, che annulla ogni (presunta) alterità antropologica e culturale napoletana.

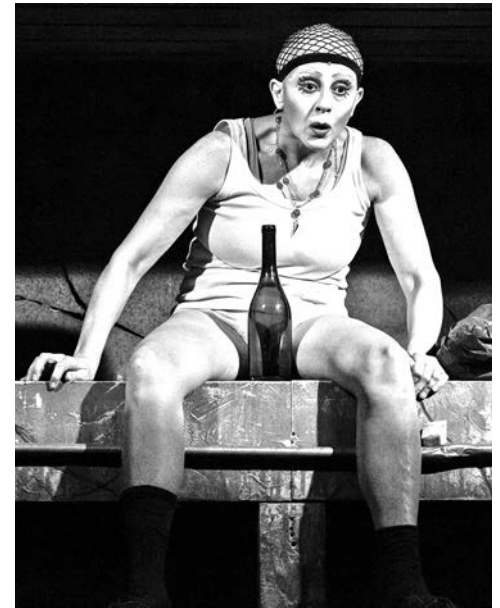
Ma sul piano drammaturgico è **Manlio Santanelli** l'autore che più investiga l'incertezza mentale, il crollo psicologico. Lo fa con trame dal taglio europeo (la sua scrittura dialoga con Beckett e Ionesco, Mrozek e Pinter), ambientate in decorosi interni borghesi nei quali si svelano, per mezzo d'un dettaglio, manie e fissazioni. *Uscita di emergenza* (1978), *Regina Madre* (1984), *Disturbi di memoria* (1988), *Virginia e sua zia* (1988), *Il baciavano* (1993) certo, ed *Ercole e Antea*, che in *Tanto per animare la serata* (1991) spiano l'esistenza dei vicini, o le madri de *Il chiodo fisso* (2002) e di *Tu piccolo Iddio* (2011): la prima, per bramosia di controllo, taglia i genitali a suo figlio; la seconda indora il cadavere del neonato facendone una statua da adorare.

Non basta. Perché le gracilità patologiche trovano un corrispettivo, oltre che nelle storie, nei volti e nei corpi delle attrici e degli attori. Tre esempi. Le urla laceranti degli ultimi, di cui si fa carico **Antonio Neiwiller**. **Isa Danieli**, che – scrive Vanda Monaco – «è l'attrice del malessere napoletano». **Francesco Silvestri** (1958-2022), che nel teatro ragazzi immette con delicatezza il disagio (anche psichico) frequentato lavorando coi carcerati del Filangieri e i disabili dell'Istituto Tropeano.

La malattia della speranza

«Nun so' pazza di bipolare scizzofrenia./È vero, parlo a me stessa senza nisciuno attuario:/ fingo sempre di vaneggiare un rosario,/ areto a sta croce 'i musechije, necessarie/perché tanti vvote me conto je sola/la mia storia, per cercare di capire/l'esperienza, 'u trauma ca nun me cunzola,/irrapresentabile anche nel dire./Sciagurata madre songh'je, n'infelice./ La tragedia ha inizio: chi è di scena!», grida Maria Sibilla Ascione, ubriaca fradicia, dal buco terreno de *La madre* (2010), blaterando dei figli (Pascale e Totore) e della loro uccisione. È uno dei vaneggiamenti irrecuperabili dell'epopea di **Mimmo Borrelli** (*Nzularchia*, 2005; *A Sciaveca*, 2008; *Opera pezzentella*, 2014; *La Cupa*, 2018), in cui una violenza produce liti, delitti, vendette e perdita definitiva del senno, demenza, «scemità».

Borrelli è l'apice del nuovissimo teatro napoletano che (da Eduardo a oggi) continua



l'uso biopolitico della follia, per cui nel singolo s'aggruma il male di tutti. Dalla biografia manicomiale de *La femme acéphale* (2014) di **Libero De Martino** all'inettitudine tenue di *Carmine Verricello* (2021) di **Alberto Mele** e **Marco Montecatino**, in cui il giovane interpretato da Renato Bisogni s'innamora d'una *real doll*; dal *Gemito* (2021) di **Antimo Casertano**, che usa la vera storia dello scultore pazzo per descrivere la condizione alienata degli artisti, al progetto *Nevrotika* (dal 2016) di **Fabiana Fazio**, in scena con Valeria Frallicciardi e Giulia Musciacco, che da anni monta un cabaret di tic, paure, insicurezze e fissazioni derivanti dalla relazione perturbata tra il singolo e la società.

Ebbene, come termina l'elenco? Con **Davide Iodice**, che con gli spettacoli e i laboratori, la fondazione della Scuola Elementare del Teatro e le infilate d'immagini e di ricordi dolcissimi rievocati tra le stanze di un dormitorio pubblico o i corridoi di un ex ospedale psichiatrico (da *La fabbrica dei sogni*, 2010, a *Vestire gli ignudi*, 2014) continua a credere sia possibile guarire la realtà prendendosi cura delle parole dei più fragili. Smania quotidiana e utopica la sua, tiene in sé l'amore per l'arte e un'affezione indistruttibile per l'umano. Dona speranza. Pare perciò perfetta per chiudere l'articolo. ★

In apertura, una scena di *La Cupa*, di Mimmo Borrelli (foto: Marco Ghidelli); in questa pagina, Imma Villa in *Scannasurice*, di Enzo Moscato, regia di Carlo Cerciello (foto: Giovanna Parato).

Sogno, delirio e profezia nell'opera di Pier Paolo Pasolini

L'inconscio e l'irrazionale, spesso confinanti con la bestialità e la malattia, sono per Pasolini legittime forme di resistenza contro l'omologazione imposta dalla società borghese, e il viatico per una conoscenza più piena (e profetica) delle cose.

di Matteo Boriassi

Seguendo le tracce impresse dalla follia all'interno dell'opera di Pasolini, queste sicuramente ci conducono fino ai personaggi delle tragedie scritte nei secondi anni Sessanta: testi dove il delirio si fa foriero dell'esteriorizzazione dell'inconscio, dell'irrazionale, del sacro. Tematicizzazione che si riflette parallelamente – intrecciandosi col teatro – anche nel cinema del periodo: basti citare *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) e *Medea* (1969). Dedicandoci invece alla drammaturgia, la follia si declina nella poetica di Pasolini identificandosi in tre situazioni inevitabilmente collegate.

La prima è proprio il legame tra follia e **irrazionale**. Lo sguardo nei meandri dell'inconscio che conduce alla perdita della ragione dei personaggi assume un aspetto marcatamente politico: è da una parte netto smarcamento da un evolversi repentino e squilibrato della società e delle sue convenzioni, e contemporaneamente antro in cui rifugiarsi, fuggire da un mondo che diventa sempre più irriconoscibile agli occhi di un poeta che aveva descritto nei suoi versi la realtà contadina del Friuli come quella delle borgate sottoproletarie; mondi che scompaiono di pari passo con il tramontare dell'orizzonte

ideologico marxista di cui Pasolini si è nutrito e a cui si afferra accogliendone la crisi. Il mutare del mondo rivela e spalanca la dimensione dell'irrazionale che si manifesta nel **bestiale**: le Eumenidi in *Pilade* (1966) ritornano Furie, Julian in *Porcile* (1966) si reca nello sprofondo dove stanno i maiali per farsi da loro divorare, scoperchiando una distesa infernale che si ricollega con gli abissi dell'inconscio. L'irrazionale e la follia si manifestano, infatti, attraverso il sogno sia in Julian come più marcatamente nei risvegli di Rosaura in *Calderón* (1966). È dopo l'incubo nel primo episodio di *Affabulazione* (1966) che il Padre protagonista della tragedia inizia a percepire i contorni della realtà attraverso una lente misterica che lo porta fuori dai confini della ragione («C'è forse differenza tra un industriale cattolico normale e un industriale cattolico pazzo?», ricordando anche il deragliamento del padre nella famiglia di *Teorema*). La fuga nel sogno e nell'inconscio sembra dunque essere, per i personaggi di Pasolini, una soluzione più accettabile che vivere nel lager della società borghese. La **diversità** è la seconda accezione con cui ci rivolgiamo alla follia all'interno del teatro di Pasolini. Il folle, come il poeta, resta ai margini della società per il suo deviare

dalla norma, dall'omologazione. Il mite Pilade, appena dissenziente dall'entusiasmo modernizzatore della città e di Oreste, viene additato dal coro come pazzo. Così è per Rosaura nel sogno che la vede come una prostituta matta rinchiusa in una baracca, e così è per Julian, il cui segreto è ciò che lo allontana dalla società facendone un capro espiatorio. Vi è poi l'Uomo in *Orgia* (1966), che con il suo suicidio in abiti femminili rivendica la diversità e la espone davanti agli occhi dell'ipocrisia sociale.

Vi è, infine, una terza, e forse meno visibile, modalità con cui la follia si presenta in queste tragedie borghesi, ovvero la follia come **malattia**, aspetto indissolubilmente legato agli altri due. La rivelazione, che porta i personaggi pasoliniani a imboccare la direzione che li conduce verso la tragedia, è guidata dal manifestarsi di un contagio che, come una *trance*, fonde mistero e delirio psichico. Gli esempi sono presenti in tutte le tragedie, a partire da Julian che – come Odetta in *Teorema* – sprofonda in uno stato di non-vita e, contemporaneamente, non-morte; è tramite l'afasia di Rosaura che la ragazza tenta l'ultima possibilità di fuga dalla realtà borghese. Vi è poi lo stato febbrile che coglie il protagonista di *Affabulazione*, come vi è il vomitare e lo svenimento di quello di *Orgia*. La malattia e la follia in questi casi sono dunque fonti profetiche: è infatti la madre pazza a vaticinare a Jan gli orrori della Storia in *Bestia da stile* (1974). Proprio in questa tragedia, il protagonista e poeta Jan reclama la sua lotta contro «la Follia dei poeti dell'Occidente». È Pasolini stesso a parlare tramite le parole del suo personaggio? In parte sicuramente lo scrittore si schiera a favore dell'impegno, della funzione prima di tutto politica della poesia; tuttavia la poetica di Pasolini si risolve sempre come anfibia, contraddittoria, e quindi di fianco al poeta della razionalità marxista troviamo un poeta che – in particolare col teatro – svela gli abissi deliranti dell'inconscio e della sacralità. ★



Una scena di *Calderón*, regia di Federico Tiezzi (foto: Achille Le Pera).

Il teatro nelle aree del disagio psichico, piccola guida tra le iniziative in Italia

Dai Dipartimenti di Salute Mentale e Opg al palcoscenico, dall'esperienza terapeutica ed espressiva alla scommessa (a volte riuscita) di creare attori "veri", capaci di inserirsi in un contesto professionale, sono numerose, in Italia, le occasioni per riscattare, tramite l'arte, le cosiddette patologie psichiatriche.

di Renata Savo



Quanti sono in Italia i paesaggi teatrali della follia? Non sono mancate titaniche imprese di censimento. La prima e più generica cartografia risale al 2003: *Teatro e disagio, primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, a cura di Ivana Conte, Ilaria Fabbri, Bruna Felici, Vito Minoia, Claudio Piretti, Emilio Pozzi, Giorgio Testa, Stefano Viali (edizioni Cartoceto e Urbana). Nel gennaio 2022, **Volabo** (Centro Servizi per il Volontariato della città metropolitana di Bologna) pubblica l'esito di una ricerca sul territorio nazionale che raccoglie informazioni sulle realtà che si occupano di teatro nell'ambito della salute mentale e sui Dsm che promuovono progetti di teatro e salute mentale con il coinvolgimento del terzo settore. Il report conta 173 soggetti. Qui ne selezioniamo molti di meno, per cercare di offrire una rapida panoramica sulla varietà di espressioni in cui la terapia prova a incontrare l'arte o viceversa: un campione di realtà teatrali che lavorano o hanno lavorato in anni recenti a stretto contatto con pazienti degli ex Opg.

Trentino, Lombardia ed Emilia-Romagna

Ha avuto, e ha ancora, un ruolo centrale nel veicolare l'idea di un teatro d'arte portato in scena da persone con disabilità psicofisiche in Italia la compagnia di Bolzano **Teatro La Ribalta-Accademia Arte della Diversità** di Antonio Viganò. Formatosi con gli Oiseau Mouche, con cui ha lavorato in qualità di regista per cinque anni, Viganò dichiara di essersi ispirato nella gestione della compagnia al gruppo francese, che si compone di attori con handicap mentale che seguono una scuola di addestramento completa, per portare avanti il progetto di formare attori perfettamente capaci di integrarsi in compagnie di normale produzione e distribuzione. A Milano si segnala il lavoro di **Arianna Scommegna** della compagnia Atir Teatro Ringhiera, che ha tenuto nel 2022 tre mesi di laboratori educativi e creativi per gli ospiti del Centro Sant'Ambrogio-Fatebenefratelli. Il percorso, volto al coinvolgimento dei pazienti psichiatrici in un progetto teatrale comune per una piena espressione individuale, si è concluso con la messa in scena del racconto fiabesco *L'albero di Shel Silverstein*, davanti ad amici e parenti dei partecipanti.

Dal 2009 in avanti, l'Emilia-Romagna si vede attraversata dalla presenza di compagnie teatrali con attori provenienti da vari Dipartimenti di Salute Mentale. Salda è la collaborazione fra Usl, ex Opg e alcune compagnie teatrali: tra queste, **Arte e Salute Onlus** di Nanni Garella a Bologna. Per Garella, l'incontro tra il teatro e la follia ha inizio nel 1999, da un corso di formazione orientato a sdoganare i pregiudizi di una differenza qualitativa dai teatri che percorrono i circuiti "normali". Per l'accesso al corso, a fare il casting al gruppo di pazienti dell'allora Usl di Bologna non è stato il regista, bensì i medici, con l'obiettivo di creare, nella direzione indicata da Franco Basaglia, occasioni di professionalizzazione e di riscatto per i pazienti. Garella ha da subito compreso che una delle difficoltà del suo lavoro è il tête-à-tête con testi di differenti tonalità, e che la comicità può risultare inefficace o volgare quando si esprime attraverso dei corpi portatori di sofferenza. Di conseguenza, implica un impegno tecnico maggiore. Sin dal *Sogno di una notte di mezza estate* (1999) la compagnia ha così messo in scena testi classici e contemporanei, drammatici e comici, che hanno avuto fortuna su tutto il territorio nazionale.

Storia di Marco, cavallo azzurro, e di Giuliano, poeta d'oro



La rivoluzione nella psichiatria, quella degli anni Settanta, quella a cui tutti associano il nome di Franco Basaglia, l'hanno fatta anche gli artisti. Uno di loro era **Giuliano Scabia**. Si deve a lui, allo scultore Vittorio Basaglia (cugino di Franco) e allo psichiatra Beppe Dell'Acqua, l'avventura di Marco Cavallo, il quadrupede azzurro di cartapesta diventato simbolo di un cambio di passo radicale nella percezione del disagio psichico.

Ma lo si deve soprattutto ai "pazienti" dell'**Ospedale Psichiatrico di San Giovanni** a Trieste, i quali non vollero proprio mandare al macello il vecchio animale che trascinava il carretto della biancheria sporca. E lo trasformarono in un azzurro monumento all'apertura di quelle carceri che fino ad allora erano i manicomi, al riconoscimento dei diritti di chi vi era rinchiuso, alla riconquistata libertà.

Il gesto che all'inizio degli anni Settanta cambiò la vita dei "matti" fu l'uscita di **Marco Cavallo** dal recinto del manicomio. A Trieste tirava la bora il 25 febbraio 1973. Lui, il cavallo Marco, nato dalle loro mani, legno e cartapesta dipinta di azzurro-libertà, altezza quattro metri, non sarebbe potuto passare oltre il recinto di ferro che imprigionava la vita. Franco Basaglia e i suoi collaboratori sollevarono una panchina e con quella, come un ariete, sfondarono il cancello. Marco, e dietro a lui i matti, gli artisti, il personale del manicomio, si misero in cammino per le vie della città. In quel gelido inverno. Mancavano ancora cinque anni affinché la **Legge 180** (la "Basaglia") riconoscesse, nel 1978, che tanti altri cancelli, tante altre istituzioni psichiatriche andavano sfondate. Ma intanto il teatro e l'arte avevano fatto da apripista. Adesso, cinquant'anni dopo, soddisfatto ma stanco di tanti viaggi, simbolo e opera d'arte, Marco Cavallo si godeva la meritata pensione in un magazzino del Comune di Muggia, a pochi chilometri da dove era nato. Con pretestuose ragioni burocratiche, il sindaco leghista di quella cittadina ha intimato lo sfratto a quell' "ingombro". Marco non se l'è presa più di tanto, ha lamentato solo l'ignoranza delle istituzioni, e si è trasferito a **Castiglione**, dove un altro sindaco gli ha subito offerto asilo. Così, a Castello Pasquini, squadrandoli dall'alto dei suoi quattro metri, ha potuto accogliere tutti i visitatori della grande mostra che Massimo Marino e Andrea Mancini avevano ideato l'estate scorsa per ricordarli tutti e due: Marco, il cavallo azzurro, e Giuliano, il poeta d'oro. **Roberto Ganziani**

Sempre in Emilia, un'altra compagnia che ha fondato la propria estetica sulla figura di attori portatori di disagi psichici è **Lenz Fondazione**, diretta da Maria Federica Maestri e Francesco Pititto a Parma. Protagonista di una drammaturgia fortemente contaminata dalle arti visive (definita da Lenz «imago-turgia»), l'«attore sensibile» scatena con la sua presenza visioni che, sul piano drammaturgico, lo connettono al personaggio interpretato. *Hamlet* (2010-12), *Macbeth* (2016), *l'Orlando furioso* (2015-16) sono alcuni dei testi messi in scena da Lenz Fondazione, opere in cui il tema della follia attraversa la drammaturgia e si rinfrange, sotto una luce di profonda umanità, con il vissuto degli attori.

A Rimini, Claudio Misculin (1954-2019) fonda insieme a Cinzia Quintiliani e Angela Pianca nel 1992 l'**Accademia della Follia**, ma il suo percorso artistico parte da prima e altrove, all'interno dell'ex ospedale psichiatrico di Trieste, proprio nel periodo in cui le mura del manicomio triestino venivano "abbattute" da Basaglia. Misculin è infatti un attore che ha vissuto in prima persona l'esperienza del ma-

nicomio criminale e che è riuscito a uscirne attraverso il teatro, grazie a Giuliano Scabia. Nel 1976 fonda il primo gruppo e apre il primo "teatro di matti" e, insieme ad altri, partecipa alla costruzione di quella idea che poi diventerà la Legge 180. Dopo una pausa, riprende la propria ricerca con il **Velemir Teatro**, fondato a Trieste assieme ad Angela Pianca nel 1983. Misculin definisce i suoi attori «matt-attori», «attori a rischio», e il suo teatro «un'esperienza singolare-universale», lasciando intendere il valore terapeutico del fare teatro, e la possibilità di "reversibilità" dallo stato della malattia psichica, da lui stesso esperita.

Liguria e Toscana

A Genova si segnala **Teatro dell'Ortica**, fondato da Mirco Bonomi e Anna Solaro (prematamente scomparsa lo scorso 28 novembre), esperienza che la rivista *Catarsi. Teatri delle diversità* ha premiato in occasione del Premio Anct 2022. Stretto collaboratore ne è Giancarlo Mariottini, che oggi coordina – subentrando a Solaro – il Gruppo Stranità, un progetto di Teatro dell'Ortica. Pazienti psi-

chiatrici, attori, operatori socio-sanitari e volontari sono tutti impegnati in un laboratorio teatrale settimanale e nella realizzazione di produzioni teatrali che forniscono supporto ai percorsi di riabilitazione psichiatrica, attraverso l'apertura con l'altro e il contatto sulla scena.

Da dieci anni, a Pisa, ha sede la compagnia **Animali Celesti/Teatro d'arte civile**. L'esperienza di Alessandro Garzella con gli attori portatori di handicap psichico si nutre di più di vent'anni di laboratori, sfociati nel desiderio di sviluppare una serie di spettacoli con in scena attori professionisti, non attori, utenti di vari servizi, educatori. La compagnia è riconosciuta e finanziata dal Mibact e dalla Regione Toscana per la sua specifica vocazione verso la ricerca artistica nell'ambito del rapporto tra teatro e follia, e collabora con Asl Nordovest Toscana e con la Clinica Psichiatrica dell'Università di Pisa, dove Garzella svolge attività di docenza presso il corso di laurea per Tecnici della Riabilitazione Psichiatrica.

Restando in Toscana, troviamo Maurizio Lupinelli, singolare attore e regista che ha iniziato il suo percorso con il Teatro delle Albe e ha poi proseguito l'esperienza fondando nel 2006 **Nerval Teatro** insieme a Elisa Pol. Lupinelli ha portato avanti progetti importanti anche in città come La Spezia, dove il lavoro con l'associazione **P.Le.I.A.Di.** di Renato Bاندoli (Per Lerici Insieme Associazione Disabili) ha dato vita a *Hello Katrin!* (2000), ispirato a *Madre Courage e i suoi figli* (1941) di Bertolt Brecht. Nel 2008, a Milano, il *Marat* di Nerval Teatro, da Peter Weiss, ha inaugurato il **Teatro La Cucina** nell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini. Il ruolo di guida riconosciuto al regista nel teatro di Lupinelli conserva l'autorevolezza e l'autonomia di chi costruisce giorno dopo giorno, con i suoi allievi-attori, un teatro d'arte perfettamente equivalente a quello di attori normodotati. Gli stessi interpreti di Nerval Teatro conquistano l'autonomia: esempio incarnato da Federica Rinaldi, che ha dato corpo e voce a un testo dal lessico forte e spregiudicato come *Le presidentesse* (2013) di Werner Schwab.

Da Roma alla Sicilia

Ubicata a Roma, l'associazione **Teatro Patologico** diretta da Dario D'Ambrosi nasce da una storia eccezionale. Nel 1979, un anno dopo l'entrata in vigore della Legge Basaglia,



un ex calciatore della sezione giovanile del Milan, dimessosi per accondiscendere al volere paterno, si fece internare con l'aiuto di alcuni psichiatri per tre mesi all'Ospedale Paolo Pini di Milano. È Dario D'Ambrosi, che, attraverso quell'esperienza, ha scoperto il desiderio di occuparsi di teatro e disabilità psichica. Così, nel 1991, fonda un teatro in cui le persone provenienti dagli ex manicomi possano esprimere le proprie emozioni, frustrazioni e personalità: il Teatro Patologico, un nome che deriva dal commento di un critico a uno spettacolo degli esordi. L'associazione di D'Ambrosi è stata anche volano per la realizzazione della Prima Scuola Europea di Formazione Teatrale per ragazzi disabili psichici e del primo corso universitario di teatro per portatori di handicap mentale, nato in collaborazione con l'Università di Tor Vergata e intitolato "Teatro integrato dell'emozione".

A Napoli, si segnala l'attività trascorsa di **TeatrInGestAzione**, compagnia diretta da Anna Gesualdi e Giovanni Trono che per nove anni, dal 2006, ha svolto laboratori per l'Opg di Aversa, dove sono nate numerose produzioni, da *Noi aspettiamo* (2007) a *Fratello mio*, *Caino* (2011) a *La giostra* (2009). Così come s'inserisce nel casertano l'esperienza di **Teatro Civico 14** guidata da Rosario Lerro presso l'Unità Operativa Salute Mentale di Santa Maria Capua Vetere, il quale, nel 2007, ha dato vita a un percorso di ricerca a tappe rivolto a cittadini e a utenti dell'Uosm. Attualmente sono attivi diversi laboratori espressivi per pazienti psichiatrici in Campania: quello dell'Associazione **Luna Rossa Onlus**, con sede a Bacoli; e il percorso "Cultura e Salute Mentale" dell'Asl Napoli 1 Centro e Fon-

dazione Campania dei Festival, che, nel nome del welfare culturale, favorisce la partecipazione e l'inclusione sociale, contribuendo a trasferire sempre di più i luoghi della cura fuori da quelli strettamente sanitari.

Un salto, infine, in Sicilia con la compagnia di Erice (Tp) **Teatro di Fuori**, fondata nel 1997 da Turi D'Anca con Maurizio Monte. Oltre centocinquanta i progetti teatrali realizzati, volti alla formazione di ragazzi, alla riabilitazione, all'abilitazione di soggetti con disagio psicofisico e alla prevenzione di fenomeni d'isolamento. Nel 2017, in collaborazione

con l'Azienda Sanitaria Provinciale di Trapani, Teatro di Fuori fonda presso la Cittadella della Salute a Erice il Teatro delle Radici, per svolgere attività terapeutica riabilitativa nel trattamento delle patologie psichiatriche. ★

In apertura, *Cenerentola Peep Show*, del Teatro La Ribalta (foto: Vasco Dell'Oro); nella pagina precedente, Marco Cavallo nell'attuale collocazione, a Castiglioncello; in questa pagina, in alto, *Miseria e nobiltà*, di Arte e Salute Onlus (foto: Raffaella Cavaliere) e *Medea*, di Teatro Patologico (foto: Federica Di Benedetto) nel box, *Da vicino nessuno è normale* nel 1998 (foto: Fulvia Farassino).

Se i matti non vanno a teatro, il teatro va dai matti

Sembra quasi un paradosso, un bellissimo paradosso, che alcuni manicomi, quelli ante-Legge 180 (anche chiamata Legge Basaglia) considerati dei veri e propri luoghi di pena, detenzione ed emarginazione, abbiano convertito la propria funzione diventando suolo di manifestazioni artistiche e di incontro sociale. Alcuni esempi. L'associazione **Olinda** nel 2008 ha trasformato la mensa di un ex ospedale psichiatrico, il Paolo Pini, nel Teatro La Cucina; qui dal 1997 si svolge il festival il cui titolo è in qualche modo slogan: Da vicino nessuno è normale.

Ancora è il teatro ad andare nei manicomi con **Teatro Periferico** che ha sede a Cassano Valcuva (Va): qui organizza infatti, dal 2015, Case Matte, un tour simile a un teatro itinerante in cui il pubblico visita gli ex manicomi italiani e scopre realtà e storie delle persone che vi sono state rinchiusi.

Alle porte di Firenze, dal 1997, il padiglione 16 di una "città-manicomio", San Salvi, diventa con **Chille de la bilanza**, compagnia capeggiata da Claudio Ascoli e Sissi Abbondanza, una sala teatrale grazie all'ultimo direttore della struttura Carmelo Pellicanò, che chiamò la compagnia a prendere in gestione lo spazio. C'è anche però un movimento opposto, dai Dsm al teatro. È il movimento compiuto, ad esempio, dalla realtà bresciana **Teatro19** prima con il *Metamorfosi Festival-Scena* mentale in trasformazione, che ha promosso oltre ai laboratori per gli utenti anche la visione di spettacoli, poi con il progetto *Culture Care*, grazie al quale i pazienti delle strutture sanitarie partecipano a un processo artistico e culturale dentro e fuori la struttura sanitaria stessa. **Renata Savo**



Manfredini: con la coscienza negli stati sublimi, divini e infernali

Nel suo trentennale lavoro, Danio Manfredini ha saputo guardare alla follia con sguardo lucido e partecipato, concependo personaggi che lo hanno accompagnato negli anni. Uno su tutti quello di Luciano, che nasce da *Tre studi per una crocifissione* del 1992, diventando poi il protagonista dell'omonimo lavoro del 2017.

di Danio Manfredini e Giusi Zippo



Danio Manfredini in *Al presente*
(foto: Umberto Costamagna)

Il lungo lavoro presso la comunità psichiatrica Casa Nuova di Milano, in cui conduceva un atelier di pittura, ha molto segnato il suo percorso artistico...

Sono entrato in quel luogo che avevo trent'anni e credevo di avere problemi esistenziali. Quando poi mi sono confrontato con quel mondo ho molto relativizzato le mie problematiche personali. Ho avuto modo così di relazionarmi con delle persone molto trasparenti da un punto di vista emotivo. Pur esprimendo rabbia, dolore, ilarità, scherzo, erano capaci di rivelarsi in un'infinità di sfumature sempre con grande sincerità. Una trasparenza da cui trapelava la verità delle cose. Osservarli interagire sia tra di loro che con me, spiarli mentre passeggiavano tra i corridoi o i giardini della struttura, o sorprenderli a combattere con i loro demoni, mi ha permesso, come attore, di capire cosa significasse mettermi in contatto con le mie emozioni.

In scena, comunque, sempre e solo attori...

Non ho mai portato in scena, né avrei potuto, ospiti della struttura, malati estremamente gravi quasi tutti provenienti dall'ex manicomio, ma ho voluto restituire il pensiero,

lo stato d'animo, le parole, come il radiodramma registrato da poco per Radio3 (*Aperti o cielo*), che parte da un copione dettata da un paziente nel 1997, attorno al quale ho costruito un impianto drammaturgico. Un lavoro rimasto venticinque anni nel cassetto: la persona che me lo dettò mi disse di non pubblicarlo, perché chi diventa famoso diventa superbo e destinato all'inferno, ma io lo trovo molto attuale e interessante, sia per le tematiche che per il flusso di coscienza che si evince. Quindi mi sono detto: correrò io il rischio di andare all'inferno.

Al personaggio di Luciano si è accompagnato per anni...

Il personaggio di Luciano nasce per il primo quadro dello spettacolo *Tre studi per una crocifissione* nel 1992, diventando poi il protagonista dello spettacolo omonimo del 2017. Dai corridoi della psichiatria, nel quale è rimasto per sessant'anni, Luciano entra nel teatro della sua mente: intorno a lui si materializzano oggetti e presenze illusorie, senza le quali non sarebbe sopravvissuto, riprodotte poi sulla scena attraverso il mio corpo e la mia voce. Luciano, tutte le volte che andavo

alla comunità, mi raccontava dei suoi viaggi con l'infermiera a Miami, delle cose che aveva fatto, dei luoghi che aveva visitato. La fantasia gli permetteva di sopravvivere. Anche per lo spettacolo *Al presente* (1997) la frequentazione dei pazienti della comunità psichiatrica è stata una grandissima fonte di ispirazione.

Per Danio Manfredini qual è, quindi, il legame tra la follia e il teatro?

«Il folle con la sua coscienza, va in stati sublimi, divini, metaforici, infernali. L'artista, con la sua coscienza, va in stati sublimi, divini, metaforici, infernali». Questo il luogo di incontro tra il teatro e la follia, così come recita il personaggio di Caterina nello spettacolo *Il sacro segno dei mostri* (2007).

La follia, allora, non è solo fonte di ispirazione, ma elemento fondamentale della sua crescita artistica. Nella sua poetica sono assimilabili l'uno all'altra...

Tra il teatro e la follia c'è un territorio comune, la catarsi in stati d'animo dalle svariate sfumature, come dice appunto il personaggio di Caterina. Ma nel teatro esiste la ritualità. Per cui l'attore si spoglia dei suoi panni per vestire quelli di un personaggio. Finito lo spettacolo, l'attore torna nel suo mondo lasciando il personaggio. Questo entrare e uscire dalla dimensione teatrale del palcoscenico restituisce un ordine di approccio a quel territorio comune tra follia e arte. Nei pazienti quel territorio è abitato senza ritualità. Si entra e si esce senza alcun rito. Questo, ovviamente, sovrappone i piani della coscienza in una contemporaneità che non distingue tempo e spazio. Il sogno, poi, è considerato reale. E grazie alla dimensione onirica si traccia la linea di sopravvivenza. Concepire il sogno come un accadimento reale della propria esistenza, nel paziente, fa sì che il suo raggio di presenza sulla terra evada dalla reclusione di un istituto e da una vita fatta di pillole da assumere a orari stabiliti. Quindi, proprio come un attore, il folle è capace di evocare altri mondi ma senza un pubblico che li attraversi con lui. ★

Pippo Delbono: rimpiango Bobò e sono il capo del Teatro-follia!

Attore, autore e regista, Delbono si è confrontato a più riprese con il disagio mentale, attraverso figure ai margini che, dal 1997, hanno contribuito a plasmare un linguaggio peculiare, avverso tanto al teatro sociale quanto a quello *mainstream*, legato al personaggio.

di Pippo Delbono e Marco Menini

Partiamo dal suo ultimo lavoro, *Amore* (2021), dove si dice che una creatura non può far altro che amare. E forse l'amore è la forma che più ci avvicina a una "follia" che sia accettabile da tutti: l'amore è follia creatrice del nostro vivere...

Amore è uno spettacolo sulla pazzia dell'amore, l'amore che ti fa perdere il tuo centro, la lucidità, ti fa perdere anche la vita, ti fa perdere comunque la testa. Ho sofferto tantissimo per amore, in questo spettacolo si sente. Quindi cantare l'amore per me è anche un atto di liberazione. È un atto di pace. Noi parliamo d'amore in un tempo in cui l'amore è scomparso: ci sono guerra, stragi, epidemie, terremoti. Vedo il rapporto che un governo come il nostro ha con i rifugiati: li manda tutti via, non li vuole più avere... questa è mancanza di amore. Quindi *Amore* è anche la mancanza di amore. Questo è lo spettacolo: amore e mancanza di amore.

Se pensiamo a *La gioia* (2018), la follia è molto presente...

Sì... poi io sono abbastanza un pazzo, un matto, lo so. E sto soffrendo nel senso vero della parola. Però in qualche modo il teatro è l'unico luogo in cui questa follia può diventare poesia, vita, può diventare qualcos'altro. Ne *La gioia* c'è anche un vuoto di persone che sono scomparse: per Bobò io soffro più che in amore, non ho ancora superato la perdita. Vorrei fare un film su Bobò, perché è importante farlo, poi dopo ho paura di farlo un film su Bobò. È stato un genio dell'arte poco riconosciuto, cioè riconosciuto dal pubblico che lo amava tantissimo in tutto il mondo, però mai sentito che gli abbiano dato un premio, non è stato celebrato. A Napoli si parla sempre di Eduardo, ma Bobò è altro che Eduardo. È stato sulle prime pagine di *Le Monde*, non credo che Eduardo ci sia stato.

***La gioia* è l'ultimo lavoro che ha visto in scena Bobò. Come è stato l'incontro nel 1995 nel manicomio di Aversa e che influenza ha avuto nel suo modo di lavorare?**

Bobò ha cambiato completamente il mio modo di lavorare. Era il punto su cui basavo tut-

to. Qualsiasi cosa faceva era molto buona, non ha mai fatto qualcosa di sbagliato. Tutto quello che faceva – a volte bello, a volte meno – aveva un pizzico di genio. Mai visto un attore che qualsiasi cosa facesse era geniale. Così può capire come mi ha influenzato, come mi ha sconvolto letteralmente la vita. Lo potevo abbracciare per ore e baciare. Non avere più quell'omino tra le mie braccia mi ha fatto molto male, sta facendo ancora molto male.

In che modo i pazienti psichiatrici che ha incontrato hanno influenzato la sua poetica, il suo linguaggio e i meccanismi della creazione?

Nel mio percorso sono entrati persino un ragazzo down, Gianluca, un ragazzo ipercinetico, Mister Puma, poi Nelson. Nelson non prendeva mai l'aereo e ora va sempre in aereo, aveva problemi molto grossi e adesso non prende nemmeno più farmaci. È diventato un grande attore, precisissimo. Faceva delle cose meravigliose con Bobò. Diciamo che, per quanto riguarda la mia compagnia, mi fa un po' ridere parlare di "fuori di testa". In questo momento il più fuori di testa sono io, sono andato fuori di testa per queste morti, sono uno molto di cuore, il dolore e la morte di Bobò me li sono presi tutti.

Quanto la follia, secondo lei, può aiutare la creazione? Condividi il concetto della follia come linfa e fiamma della creazione?

Non so se ha visto *Amore*... Lo spettacolo è molto bello e c'è una grande sofferenza, una grande follia. Ma, devo dire la verità, se fosse uno spettacolo tipo la storia di Cenerentola o Biancaneve e la gente uscisse dicendo: «Delbono c'è un po' scaduto stavolta» e però Delbono fosse un po' più tranquillo, sceglierei questa ipotesi; stare un po' più tranquillo nella vita e magari fare qualche spettacolo un po' più bruttino, cioè un po' più come sono gli spettacoli in giro, non brutti, ma tutti un po' convenzionali. In teatro sono tutti sempre a ricordarsi di Carmelo Bene. In questo Paese, come in Francia, mi dicono che ricordo Carmelo Bene... io veramente non c'entro niente! Bene era un grande egocentrico! Grande attore, sì, va bene... io preferisco essere meno Carmelo Bene ma forse un po' più sereno, che me ne vado a sciare come facevo una volta, in vacanza. Però la mia arte sta andando bene, sono contento. Ho fatto ultimamente l'attore nel film *La chiesa liberata* di Antonio Bellia, ed è andata benissimo. *Amore* va molto bene e i risultati sono buoni. Però... quanta sofferenza, quanto dolore, quanta sensibilità. Bisogna distinguere. Nei miei spettacoli alla fine le persone hanno sempre la lacrima, sempre applausi lunghissimi, però se a un certo punto tutto questo sentimento me lo butto sul mio vivere, un po' è dannoso (*ride, ndr*). Io sono assolutamente il capo del "Teatro-follia", il leader, e quindi è chiaro, potrei fare una pièce di Pinter, che ne so? Magari mi calmo... ★



Pippo Delbono in *La gioia* (foto: Luca Del Pia)



Scomposizioni e acrobazie interiori: le attrici raccontano e recitano la follia

Tre ruoli femminili di "pazze" della storia del teatro, dall'Ofelia di Shakespeare alla Sarah Kane di *4:48 Psychosis*, passando per la Blanche DuBois di Tennessee Williams, nella restituzione di interpreti di diverse età. E c'è chi è specializzata nel personaggio...

di Laura Caretti

«**S**ono specializzata in pazze – dice di sé **Patrizia Zappa Mulas** –. La pazza è un personaggio difficile. Un personaggio che esige una scomposizione interna, un'acrobazia interiore». Possiamo partire da questa frase per vedere come alcune attrici hanno inscenato la follia, chiedendo anche a loro: quali sono state le difficoltà? Come le hanno affrontate? Che idee, invenzioni hanno messo in atto? Domande che trovano una risposta anche se parziale rispetto alla com-

piessità del processo creativo. Misteriosa e più insondabile resta quella "scomposizione interna", quella "acrobazia interiore" che il personaggio "esige".

Lo sguardo di Ofelia

Parlando di **Ofelia**, Zappa Mulas collega questa "acrobazia interiore" alle parole sconnesse del suo delirio. Ritraccia il suo percorso di ricerca, partendo dalla prima difficoltà: quella di liberarsi del "fantasma della dolce Ofelia", nato dall'immaginario ottocentesco. «È stato

il Romanticismo – scrive Zappa Mulas – a fare di Ofelia un archetipo culturale, e cioè la figura di un proprio assunto ideologico: l'idealizzazione del delirio, il suo carattere sublime». Può sembrare sorprendente che ancora nel 1989 (quando è Ofelia nell'*Amleto* diretto da Carlo Cecchi) l'attrice senta la persistenza di questa figura idealizzata, ma è proprio dal distacco da questo archetipo potente che si innesca quel processo irreversibile che modifica la visione del personaggio e della sua follia. La sua tragedia non è più vista come un "a parte".

Accade sullo stesso palcoscenico di Amleto. Di qui una similarità tra i due personaggi, entrambi pericolosi e da sorvegliare perché anche Ofelia vede “gli inganni del mondo”. In questa prospettiva, il personaggio rivoluziona la visione amletocentrica della tragedia. Abbandonato il candido costume si veste di nero (Zappa Mulas indossa il cappotto di Amleto). E spariscono i fiori. Le parole del delirio guidano lo spettatore a vedere con il suo sguardo. La battuta «O woe is me/to have seen what I have seen, see what I see!» acquista una pregnanza inedita e una valenza scenica. È qui che Ofelia comincia a impazzire?

Così nell'*Amleto* diretto da Ingmar Bergman (1986). Da quel momento, **Pernilla Östergren** resta sempre in scena, onnipresente e silenziosa, permeata da quel che vede accadere. E si trasforma. Si copre la veste con uno scialle color terra e si taglia ciocche di capelli che getta via. Quando ritorna impazzita in scena ha addosso un abito rosso da gran dama, ma l'orlo è infangato e in mano stringe un mazzo di chiodi.

La partitura della follia, sottratta al patetico e ai tagli della censura, risuona nel nostro tempo in tutta la sua discordante polifonia. Difficilissima per l'attrice, nella sua mescolanza di toni acuti e gravi, infantili e sensuali, dolenti ma anche rabbiosi, com'erano quelli dominanti di **Glenda Jackson**. «Dov'è? Dov'è? Dov'è, la bella maestà di Danimarca?» è l'urlo magnificato dal microfono con cui Ofelia (**Flaminia Cuzzoli**) stana la regina che la sfugge. Siamo nel 2021, sul palcoscenico di *Hamlet*, con la regia di Antonio Latella. Al centro è aperta una grande botola piena d'acqua – ruscello e tomba – intorno a cui si aggira la figura nera di Ofelia, fino a quando, improvvisamente, salta oltre la riva della vita, e si tuffa. Una sequenza indelebile nella memoria, insieme a quella in cui accoglie tra le cosce nude la testa di Amleto, si appropria del microfono e parla alla corte, e a lui. Non è sola! Sono con lei gli uomini che ha amato. «Ofelia è tutta in balia del suo amore che viene tradito...», mi dice Flaminia parlando della forza esplosiva della passione amorosa, a cui sente di aver dato più voce nella seconda ripresa dello spettacolo. Di qui la “lacerazione” e la sua “lucida pazzia”. «Ofelia non si nasconde, mostra cosa ha provocato su di lei la macchinazione politica... Vuol far vedere fino a dove è stata spinta!».

La straziante teatralità di Blanche

Parliamo di follia, ma quante diverse varianti si sprigionano da questa parola potente e insieme gentile! E quante il teatro ne ha svelate! Perturbanti nella loro imprevedibilità, improvvisamente esplosive o tenute segrete. Pensiamo a **Blanche DuBois** di *Un tram che si chiama desiderio*, che si nasconde (o cerca di farlo) recitando ruoli presi a prestito da una fittizia normalità fino a che non viene smascherata. Anche in questo caso, l'attrice trova sul suo percorso un archetipo potente nella Vivien Leigh del film di Elia Kazan (1951). E anche qui si genera uno scarto creativo rispetto al passato, un dialogo a distanza. Quella «interpretazione magistrale» può anche diventare «una grande fonte d'ispirazione» come dichiara nelle interviste **Mariangela D'Abbraccio**. Per lei, la follia di Blanche corre sul filo di una “fragilità” che va in pezzi. «È una donna – dice – che non accetta la realtà e si protegge sognando. Lo scontro con questa società dura, aggressiva... la schiaccia». Avvicinando il dramma al nostro presente, la follia si aggiorna. Perde la straziante teatralità che Williams ha donato al suo personaggio e che invece vediamo nella Blanche di **Mariangela Melato** (1994, regia di Elio De Capitani). Quando si rende conto che la sua recita è fallita, esplose in una furia distruttiva. Cacciato via Mitch che ora la spregia, l'attrice, con un grido magnificato da suoni dirompenti, vortica su se stessa come presa in un turbine. Afferra e lancia in aria le sedie. Rovescia il suo baule pieno di abiti e falsi gioielli (il guardaroba del suo teatro esistenziale). Poi di colpo si ricompone. E ride... Si avvolge in una stola dorata e, con una tiara in testa, accoglie Stanley, vaneggiando di una crociera ai Caraibi.

Di questo ruolo “delicatissimo” parla in varie interviste **Laura Marinoni**, chiarendo, in modo davvero illuminante, il suo lavoro d'attrice sedotta da questo personaggio. «Mi incantano la sua bellezza, la sua prepotente femminilità, la sua intelligenza e capacità di lottare, i suoi squilibri». Il suo lavoro – dice – è stato «soprattutto sulle emozioni», sulla natura «contraddittoria e autobiografica» della Blanche di Williams. Sola in proscenio (come la vuole Latella, 2012), «sovraesposta e in un continuo primo piano», è lei a rievocare in flashback gli eventi della sua storia. Siamo nella clinica dove termina il dramma di Williams. Tutto è già accaduto e tutto

si rimette in scena come in «una proiezione della memoria». «È stato un percorso molto duro perché Antonio mi ha tolto tutto: il costume, il trucco, il parrucchetto, i vestiti, gli oggetti. Un percorso verso l'interno invece che verso l'esterno».

Le voci di dentro di Sarah Kane

L'ultima opera di **Sarah Kane** *4:48 Psychosis* (1999) sfida in modo ancora più estremo l'attrice a quella spericolata «acrobazia interiore» di cui parla Patrizia Zappa Mulas. Come dare visibilità a quel labirintico flusso di coscienza dove non ci sono accadimenti? Dove il tempo è un onnivoro presente invaso dal senso della fine? Monologo o dramma a più personaggi? **Monica Nappo** è la prima, nel 2001, a metterlo in scena come uno spartito per una sola attrice. «Affascinata – mi dice – dalle potenzialità teatrali, dai ritmi, dalla pluralità delle sue voci». Attraverso le sue parole, la vedo in scena. Ha i capelli corti ossigenati, una maglietta bianca e dei jeans. Si muove correndo «all'interno di un grande cilindro di ferro e di plexiglass», dove esplose «la guerra dentro di lei». Immagini proiettate si riflettono sul suo corpo: visioni, incubi... «l'inferno del nostro presente». A tratti, esce, e va a sedersi su una poltroncina. Il soliloquio si sdoppia in dialogo. Parla con qualcuno (un dottore?, un amante?), nel vuoto. «C'è dolore. E rabbia. Sì, molta rabbia. Ero incazzatissima!».

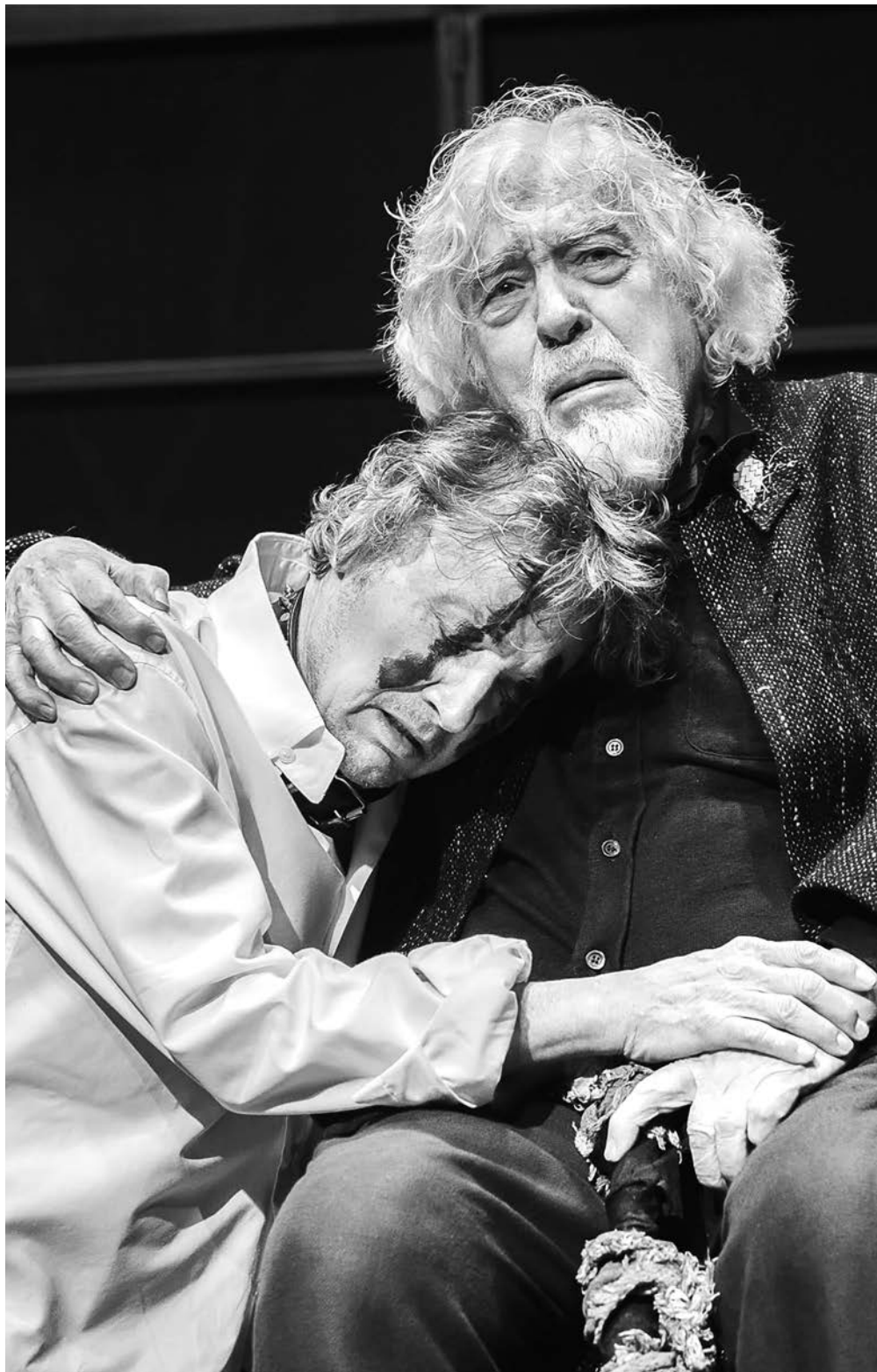
Da allora abbiamo visto altre attrici in questo spericolato a solo: **Micaela Esdra, Elena Arvigo, Elisa Pol...** Col tempo è meno forte l'impatto del suicidio di Sarah Kane sul legame simbiotico tra lei, il suo personaggio e la sua interprete. Anche la rabbia si è attenuata. «Cerco di far sentire che questo stato depressivo appartiene a tutti», mi dice Elena Arvigo. La sua vibrante performance (2011), applaudita anche in questo febbraio a Roma al Teatro Argot, parla al pubblico «di dolore, fragilità, assenza d'amore...». Il suicidio è presagio incombente nel flusso magmatico del racconto di sé. Ma il cappio che pende dal soffitto è uno dei tanti oggetti nella tragica *Wunderkammer* della sua mente, dove cammina scalza su un tappeto di terra e specchi rotti. I «cocci aguzzi di bottiglia» (direbbe Montale) della sua vita. ★

In apertura, Flaminia Cuzzoli in *Hamlet*, regia di Antonio Latella (foto: Masiar Pasquali).

Lear e gli altri, tra delirio e poesia, vittime degli uomini o degli dèi

Re Lear, Oreste, Woyzeck e Osvold Alving: quattro grandi ruoli al maschile di folli raccontati da interpreti di diverse generazioni, dal veterano **Glauco Mauri** a **Claudio Morganti**, fino agli emergenti **Giovanni Drago** e **Gianluca Merolli**.

di **Francesco Tei**



«**S**offiate, venti!». La parte di folle più famosa e illustre (almeno al maschile) della storia del teatro è quella di

Re Lear. E chi far parlare su questo personaggio se non **Glauco Mauri**, interprete per tre volte, nella sua vita (1955, 1984, 2022), della tragedia di Shakespeare, l'ultima a novant'anni compiuti. «Come tecnica d'attore – disse Mauri prima di quest'ultima ripresa – sono più o meno allo stesso livello della volta scorsa; ma come uomo la mia esperienza della vita è cresciuta, è più completa, e per questo la mia interpretazione sarà diversa, più profonda». Tuttavia, confessa Mauri, «la parte della tragedia in cui Lear è impazzito è la parte più difficile, e io non mi sono mai sentito completamente all'altezza, neppure l'ultima volta». Per Mauri il punto cruciale è che «la follia di Lear non è un fatto fisico, cerebrale, non ha un'origine organica. È creata dal male che gli hanno fatto gli esseri umani. È il punto di approdo di un percorso. Quando è scacciato e respinto dalle figlie, prima per lui c'è la solitudine, poi la desolazione estrema, poi il dolore, poi lo strazio insopportabile. La sua è la follia di un animo ferito, graffiato fin nel profondo».

Va precisato, però, che «è una follia strana: via via Shakespeare ci conduce fino al comico, al farsesco, in questo contesto di atroce sofferenza. C'è la scena in cui, con il Folio, il re prende due sedie, fa impersonare a queste sedie Gonerilla e Regana e mette in piedi un processo immaginario con tanto di accusatore e giudice». Insomma, per Mauri, citando idealmente Beckett, «la tragedia del vivere diventa la farsa del vivere». Il delirio di Lear ha anche momenti di paradossale, sublime lucidità. «Proprio quando il dolore esplose, il re folle arriva a una consapevolezza superiore, al rimorso, alla pietà per i derelitti, alla coscienza della sofferenza altrui: "Poveri disgraziati ignudi, dovunque siate... i vostri fianchi digiuni, i vostri stracci tutti buchi e finestre. Troppo poco pensiero mi sono preso di voi. Ecco la tua medicina, o lusso: esponi te stesso a soffrire ciò che soffrono i miseri"».

Insomma, nella follia c'è la vera saggezza. Per Mauri la pazzia di Lear non è da vedere – anche nell'interpretare il ruolo – in chiave clinica, e nemmeno tecnica. Ma semmai poetica. «È lì il mistero. Quando ho cominciato a provare, mi sono avvicinato alla parte in maniera razionale. Ma a un certo punto scatta qualcosa, per cui due più due non fa più quattro, o soltanto quattro. È questo mistero che crea l'emozione. Perché ricordiamolo, *Re Lear* non è la storia di un uomo, ma dell'uomo, di tutti gli uomini, colpiti dalla vita, dal destino».

Oreste, psicopatico dai deliri mistici

Tra i ruoli di "folle" del teatro greco emerge, tra gli altri, quello di **Oreste**. **Giovanni Drago** ha interpretato il figlio di Agamennone nell'*Ifigenia-Oreste* di Euripide, messo in scena per lo Stabile di Torino da Valerio Binasco (2022). Per il quale, stando alle note di regia, la sua visione del personaggio era quella di un «terrorista psicopatico». Il punto di partenza del lavoro di Drago, ci spiega, è nel testo della tragedia, «quando il Coro – dice il giovane attore – esplicitamente usa la parola "paranòia" per indicare la condizione in cui si trova il figlio di Agamennone chiamato alla vendetta. Proprio etimologicamente, in questa parola greca troviamo il concetto di "un'altra mente" (*nous*) che sta "accanto" (*parà*) a quella normale. Clinicamente, oggi, la paranoia, con i relativi deliri paranoidi, è una delle due principali tipologie della malattia mentale». Quindi Drago ha dato al suo Oreste «deliri paranoidi che si nutrono anche di manie di persecuzione, in questo caso di impronta religiosa, mistica. Apollo per i greci è il dio del delirio del singolo, Dioniso del delirio collettivo. La follia di Oreste sta nell'applicare alla lettera quelli che lui crede i comandi del dio. Non c'è differenza tra "rivelazione" del dio e follia, tant'è che Oreste, che è solo un ragazzo, difende anche, innocentemente, Apollo e la crudeltà delle sue prescrizioni».

Un ragazzo, Oreste, anche fragile, che ha colloqui con parenti (Menelao, Tindaro) che cercano di farlo ragionare. «C'è una componente forte di senso di colpa, in lui: è la sua parte

di *nous* che cerca di resistere al comando del dio. Ho cercato di discendere nelle profondità del rapporto che ho con mia madre, cercando di capire e di sentire che cosa mi facesse provare anche la semplice idea di ucciderla». Drago ha anche cercato di rappresentare fisicamente lo sconvolgimento della follia: nella scena in cui Oreste è assalito dalle Erinni. In Eschilo, le Erinni appaiono come veri personaggi, che qui in Euripide non ci sono più, sono nella testa di Oreste. Per questa scena l'attore si è ispirato, racconta, a *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber: «Il personaggio è preda di una vera e propria crisi, come se venisse torturato e colpito fisicamente dalle invisibili persecutrici».

Woyzeck: i veri matti sono intorno a lui

Claudio Morganti, invece, ci parla di **Woyzeck**: ha lavorato molto, come si sa, sul testo di Georg Büchner, anche mettendone in scena un "sequel", quello che l'autore non ha scritto, ne *Il caso W* (2019). «Ho interpretato il personaggio soltanto in lettura, recitando invece la parte del Capitano. È lo stesso, però, perché la follia nella storia di Woyzeck non è tanto in lui, quanto intorno a lui. Il Capitano, il Dottore sono folli». Morganti spiega: «Nella scena in cui fa la barba al Capitano, Woyzeck non dice nulla di illogico, è il Capitano che dice cose assurde, del tutto deliranti. Woyzeck è solo vittima della follia che lo circonda, delle vessazioni e delle condizioni di vita che gli sono imposte. Anche dell'alimentazione a base di soli piselli...».

Però ha delle visioni, delle ossessioni che lo spingono al delitto. «È una reazione. A quel punto, vede quello che gli suggerisce il suo immaginario, la sua unica cultura, che è quella della Bibbia: "Un fuoco corre in cielo e un frastuono rimbomba, come di trombe", "pareva che il mondo prendesse fuoco quando una voce terribile mi ha parlato". Vede l'Apocalisse. Io ho fatto uno spettacolo su Lenz, partendo dal racconto di Büchner. Lenz è un uomo colto, per questo la sua follia è diversa, è un fatto più strettamente patologico, strutturale».

In verità, continua l'attore-regista, «nel pen-

sare alla "follia" di Woyzeck, e quindi a come restituirla, bisogna andare alla battuta chiave, quella più importante: "Ogni uomo è un abisso, a guardargli dentro gira la testa". È proprio quel "guardare dentro l'abisso" che ha fatto Büchner».

Osvald, gli spettri di una tara genetica

Infine un giovane, **Gianluca Merolli**, sul ruolo (che sta rappresentando attualmente in tournée), di **Osvald** in *Spettri* di Ibsen, il dramma di fine Ottocento che chiama l'attore esplicitamente a rappresentare la follia, o meglio lo scivolare gradatamente in essa. La pazzia di Osvald è dovuta alla trasmissione in via ereditaria della sifilide e quindi – secondo le credenze del tempo – della follia, del "rammollimento cerebrale". Il protagonista torna a casa da Parigi con un intento preciso: trovare qualcuno che gli stia accanto, la madre o l'innamorata Regine, al momento del fine-vita. Qualcuno, cioè, che gli procuri l'eutanasia quando arriverà l'attacco definitivo di pazzia (inutile sottolineare la modernità del testo di Ibsen in questo senso).

Per quanto riguarda il "come" rappresentare il deperimento mentale inarrestabile, graduale ma in pochissime ore, di Osvald, «l'attore – dice Merolli – deve tradurlo in termini scenici, che siano visibili, concreti. Io e il regista Rimas Tuminas non abbiamo fatto un lavoro di tipo intellettuale ma fisico, cercando di mostrare in maniera sufficientemente plausibile che cosa può accadere in un caso del genere». Si è tenuto presente, quindi, un punto di vista – diciamo così – clinico: «Abbiamo scelto di mostrare una sorta di paralisi, dal lato destro del corpo e non dal sinistro come avviene nell'ictus: prima i segni sulla parte alta del volto, poi alla bocca, poi alle braccia. Osvald si muove sempre con più fatica, parla con sempre maggiore difficoltà». Questa modalità è stata, secondo l'attore, «quella che ci è sembrata più leggibile per lo spettatore». ★

In apertura, **Glauco Mauri** e **Roberto Sturno** in *Re Lear*, regia di **Andrea Baracco** (foto: **Filippo Manzini**).

Scrivere per la scena sulla follia: l'Italia in cinque tappe esemplari

Ispirata ai grandi del passato, la drammaturgia italiana contemporanea legge nel disagio psichico un'occasione di conoscenza e riscatto, invisita alla società. Come dimostrano, tra i tanti, alcuni spettacoli di Perrotta, Massini, Celestini, Carullo/Minasi e Scaldati.

di Federico Bellini



Mario Perrotta in *Un bès* (foto: Luigi Burroni)

Prima di alimentare la fortuna della psichiatria, la follia apparteneva al divino; come ricorda Platone nel *Fedro*, sono gli dèi a eleggere l'"invasato", dove il vaso non è che il contenitore del messaggio trascendente. Nella logica divina, sarebbe singolare vedere gli dèi forzarsi a riscattare Medea da una struttura sanitaria che ne classifichi le scellerate azioni; appena commesso l'omicidio dei figli, Medea ascende al cielo sul carro del Sole. A quanto ci è dato di sapere, Woyzeck non finisce in un manicomio ma in un'osteria; a Peer Gynt è concesso vedere gli elfi e viaggiare indisturbato in mezzo mondo. Amleto smette di essere l'uomo del dubbio appena uccide Polo-

nio e la nuova lucidità lo porterà a sradicare tutto il marcio di Danimarca. È un momento di lucida follia che porta Edipo ad accecarsi; in quel gesto c'è la sintesi dell'uomo che troppo ha visto e vede, e che, come tutti i ciechi indovini, potrebbe portarlo così vicino al divino da diventare lui stesso profeta ed esecutore di altrui profezie.

Scrivo questa breve ricognizione perché la follia nasce insieme ai nuovi parametri di sanità elaborati dalla scienza medica, dove la divisione tra "malati" e cosiddetti "sani" è sancita spesso dalla reclusione in strutture; ma, a un primo sguardo, mi pare che gran parte della drammaturgia italiana contemporanea non abbia dimenticato la lezione

dei grandi del passato, dove il pazzo è colui che troppo vede, troppo è vicino agli dèi per non spaventare la nostra quotidianità, in un ribaltamento in cui l'integrazione sociale non è che un tentativo di contenimento delle possibilità conoscitive che solo l'attraversamento della follia può offrire.

La solitudine di Ligabue e Van Gogh

Mario Perrotta, in *Un bès* (2013), prima tappa del trittico su Antonio Ligabue, deve scontrarsi con il Toni internato e il Ligabue capace di dipingere ciò che solo lui e gli dèi sanno. Il protagonista è il contenitore che raccoglie nel suo dire tutta la sua vita non distinguendo tra presente, futuro

e passato. I fatti che l'lo monologante rivolge a un ideale pubblico di una comunità svizzero-emiliana sembrano accadere sempre qui e ora. Come un dio, Ligabue rende immagine la parola e l'immagine oggetto o corpo. Tutta la sua vita avviene in una singola frase ed è per questo, credo, che Perrotta inventa un *pastiche* linguistico in cui il tedesco sgrammaticato dell'infanzia in Svizzera convive con l'emiliano sporco di Guastalla; nella narrazione non c'è cronologia, perché la cronologia è convenzione del tempo, laddove l'artista è il *medium* scelto dalla divinità per produrre nuove forme emancipandosi dal "nostro" tempo. Perrotta apre e chiude lo spettacolo con la richiesta di Ligabue di un bacio; ma è richiesta d'amore o desiderio cannibale d'appropriarsi di un'altra identità? Perrotta lascia l'interrogativo aperto; perché Ligabue potrebbe non rendersi più conto di chi è Toni, ma sa perfettamente chi è Ligabue. Perrotta gli fa ripetere ossessivamente la frase «Te sei 'n artista», aggiungendo poi «Se arrivano i fantasmi te dipingi l'artista». Seguendo la logica della sanità mentale, il pazzo non dovrebbe avere questa consapevolezza, ma qui entriamo nel cortocircuito di cui già ci aveva avvertito Polonio a proposito della presunta follia di Amleto: chi potrebbe definire la follia se non il folle stesso? Il bacio di Ligabue può essere tutt'altro che un segno d'affetto, l'artista non è abituato a condividere, ma a divorare.

Don Chisciotte, in un passaggio di Cervantes, ci avvisa che deciderà lui quando diventare pazzo: «Pazzo sono, pazzo sarò fin tanto che tu non torni con la risposta a una lettera con cui voglio mandarti dalla mia signora Dulcinea. Se essa sarà quale si deve alla mia fedeltà, cesseranno la mia stoltezza e la mia penitenza; ma, se fosse il contrario, diventerò davvero pazzo, e come tale, non sentirò più nulla». Beh, se c'è follia c'è del metodo. Strana follia, questa dei cavalieri-artisti; non è che siano loro a *voler* vedere i giganti nei mulini a vento? Ne *L'odore assordante del bianco* (2004) di **Stefano Massini**, Van Gogh, recluso in un manicomio, non pare rispondere alle domande del fratello Theo in visita. È *l'incipit* del testo. Guarda oltre la finestra, probabilmente i campi della Provenza che trasformerà in giganti di un colore che solo lui può vedere. Questo Vincent lo sa, come lo sa Ligabue. Appena decide di rivolgersi al fratello gli chiede: «Dammi la tua parola». E, a seguire, «giurami che ci sei, che respiri...

che non sei vivo solo qui dentro, in questa testa di merda». Si potrebbero leggere le parole di Massini in senso letterale: «dammi la tua parola», che significa, anche, non parlare mai per me. Quindi, se la tua parola è diventata mia, allora è certo che esisti. È questa la prova a cui forse Vincent sottopone il fratello: sei disposto a rinunciare a te stesso per accompagnarmi? È il motivo per cui Vincent chiederà a Theo di firmare il suo rilascio, ovvero chiederà a Theo di portare da solo la croce. Nel testo il forse folle Van Gogh è il Chisciotte che chiede a Sancio l'estremo sacrificio: stare con lui, ovvero essere lui, parlare con le sue parole, ricordare come lui, ma mai vedere quello che vede lui. Perché solo lui è il cieco Edipo che mette a rischio il suo corpo pur di attraversare la vista dell'invisibile.

I testi di Massini e Perrotta partono dalla richiesta del personaggio-artista di non essere solo, e lasciano intendere che, se accompagnato, otterrà il possesso dell'amico-assistente-fratello. Ricordiamo ancora Amleto far giurare a Marcello e Orazio di non aver visto lo spettro. Non lo fa tanto perché i due amici potrebbero riportare ad altri quella visione; forse il vero intento di Amleto è un manifesto di egocentrismo: se esiste lo spettro l'ho visto solo io, e questo mi dà la licenza di fare il pazzo quanto voglio. È una possibilità che agli altri non è data. Orazio sarà l'assistente-testimone fino in fondo, e non sarà lui a deciderlo, come il fratello Theo con Vincent.

Vite da manicomio

Se ciò che vede l'artista è invisibile agli altri, probabilmente si può estendere il concetto a tutti coloro che portano con sé la luce della follia. Uno dei personaggi di **Ascanio Celestini** ne *La pecora nera* (2006) è capace di vedersi da morto: «... E questo morto che sono io mi sta qua davanti... io che sto davanti al morto chi sono?». Nel manicomio elettrico di Celestini si distribuiscono «pillole marziane» ai pazienti, ma Nicola stesso, uno dei protagonisti della storia, era già stato su Marte, dove «a una donna che lecca gli uomini nudi non gli dicono che è una puttana». Scritto dopo un'indagine sui manicomi/strutture psichiatriche italiane durata quattro anni, *La pecora nera* riafferma, in una lingua modulata sull'oralità, ciò che è sotteso alle opere di Perrotta e Massini, la capacità del cosiddetto "matto" di vedere ed esperire un tempo "totale" che affonda le certezze

di chi è stato destinato a prendersene cura. Come Perrotta e Massini pare affermare, nella narrazione, un sottinteso che un grande scrittore come Emmanuel Carrère aveva già sintetizzato nel raccontare la biografia di un altro grande scrittore, Philippe Dick: *Io sono vivo, voi siete morti*. Chi può dire che non esista il raggio rosa che influenzò tutta l'ultima produzione dell'autore? Di certo c'è che può vederlo solo chi lo nomina, ovvero Dick stesso, che, per ovviare alla solitudine del profeta, inventa un amico a cui confidarlo, Phil, ovvero se stesso; l'universo del matto/artista/fool è di nuovo riferito solo a se stesso, egli è il regista del suo agire.

Anche **Carullo/Minasi**, in *Delirio bizzarro* (2016), ambientando il testo in un centro diurno di salute mentale, paiono ribadire alcuni concetti cardine; Mimmo, il personaggio "malato" al centro della scena, alterna siciliano e italiano. Nel suo stretto dialogo con la volontaria Sofia, i ruoli di assistente e assistito finiscono per confondersi, rivelando l'inefficacia del sistema sanitario dopo la rivoluzione di Basaglia. Ma, ancora una volta, l'accento è su ciò che Mimmo "vede": le stelle. Qui ci spostiamo dal campo dell'invisibile a quello dell'oblio del visibile. Così il matto Mimmo sa esattamente "cosa" pregare, mentre Sofia non l'ha mai capito; abbagliata da un'idea di carriera, si sente «una privilegiata testimone della sofferenza altrui». Nel gioco del dialogo tra un folle e un cosiddetto sano, non c'è spazio per la retorica. La posta in palio è l'esistenza di entrambi, perché è attraverso lo sguardo dell'assistito che colui che l'assistente sa di esistere. Assistente e assistito sono forse la faccia della stessa medaglia, e questo è forse il riflesso di una grande lezione che, andando a ritroso, ritroviamo in gran parte dell'opera di **Franco Scaldati**, come accade ne *Il pozzo dei pazzi* (1974). Benedetto, uscito dal manicomio, non chiede altro che una gallina da cui forse ricavare il brodo che nella struttura sanitaria gli era garantito. La follia sa essere più feroce della povertà, che in Carullo/Minasi e Scaldati partecipa a caratterizzare la psiche dei personaggi. Anche in Scaldati, ogni dialogo tra due personaggi/persona è un mondo dove l'uno non ha senso senza l'altro, perché l'uno è anche l'altro. Non può esserci struttura, qui, adatta ad accudirli, contenerli, normalizzarli. Il loro rito si consuma in un'ipotetica strada, o, per essere più precisi, nell'originario contenitore di ogni sacra follia, il teatro. ★

Americani ed europei contro le «imprese di sicurezza delle coscienze»

Occasione di fuga per evadere o, viceversa, soccombere alla realtà; patologia ereditaria con la quale convivere o tecnica per rivelare gli orrori del presente, le pretese totalitarie del potere piuttosto che la tragicità del destino umano: la follia domina nella drammaturgia del secondo Novecento, europea e americana.

di Laura Santini, Roberto Menin, Gianni Poli, Giuseppe Liotta, Letizia Russo, Manuela Cherubini e Fabrizio Sebastian Caleffi



Beckett, la tensione verso il tutto

Estragon, in *Waiting for Godot* (1953), fine secondo atto: «We are all born mad. Some remain so». L'asciutta schiettezza della forma esalta l'umorismo e pone la follia come condizione comune e tragicamente comica che pervade tutta l'opera beckettiana. Fragilità e vulnerabilità umana non sono temi, bensì ambiti di indagine che **Samuel Beckett** abbraccia fin dagli albori della carriera – come dettaglia James Knowlson in *Damned to Fame* (1996). Sfogliando letture annotate da Beckett stesso – dall'*Iperione* di Hölderlin (1797-99) a Rousseau e Kleist – è

Damian Love nel saggio *Samuel Beckett and the Madness of Hölderlin* (2006) a individuare precise influenze fondanti. Beckett cita Hölderlin già in *Dream of Fair to Middling Women* (1932) e vi tornerà spesso nei romanzi (*Murphy*, 1938), nel teatro (*That Time*, 1976) e anche in *Ghost Trio* (1976), testo per la tv. In *Watt*, finito nel 1944, in stampa nel 1953, confluisce l'avversione per il nazismo, per creare una satira sulla pazzia della ragione, manifestata (tra l'altro) nella spiccata predilezione ossessiva per l'arte combinatoria – presto cifra stilistica. Tra le forme di disorientamento psicologico, spicca il fascino

per la schizofrenia su cui modella tante figure assillate da voci: Mouth in *Not I* (1973), May in *Footfalls* (1976), W in *Rockaby* (1981). L'essere folli non è contro-natura, bensì tensione verso uno stato di natura perduto, che è anche scontro interiore tra due forme antagoniste di piacere: quello della solitudine versus quello delle relazioni umane – l'irresistibilità delle carezze (Rousseau). Tra ascese e cadute (*All that Fall*, 1957), nella vita, la conoscenza, portando alla presa di coscienza del proprio sé, è "caduta" che interrompe lo stato di armonia con il tutto. Nell'essere folli, condizione tanto comune quanto

innata, risiede l'inquieta complessità dell'uomo, mai del tutto priva del fanciullesco, né delle tensioni tra istinto vitale e rifiuto dello stesso, che nei testi beckettiani oscilla tra un compulsivo muoversi senza scopo/meta e stati di introversione e immobilità.
Laura Santini

Bernhard: la follia per soccombere

La follia, in **Thomas Bernhard**, è uno dei modi del soccombere al presente, insieme all'impulso suicida, e convive con la stoica e lacerata accettazione del vivere. Mentre nella narrativa c'è agio nello scendere nei meandri di queste metonimie del soffrire, a teatro le tre posizioni si incarnano in personaggi diversi: c'è chi soccombe alla follia (o all'ignoranza), chi al suicidio e chi sopravvive a stento. La drammaturgia, più che scandagliare le posizioni, le mette a confronto, incarnandole in destini diversi, ma quanto mai simili, anche se non intercambiabili. Ognuno ha il suo destino nel dolore. Il teatro enfatizza non solo il connubio personaggio-malattia ma anche personaggio-età. Vedremo sempre coppie o triadi di persone mature, e assistiamo a una resa dei conti, dove, a volte, chi sopravvive può raccontare il destino degli altri. Ad esempio, ne **L'ignorante e il folle** (1972), una cantante lirica in procinto di interpretare la Regina della Notte nel *Flauto magico* è circondata da un padre sempliciotto (l'ignorante) che non capisce la sua montante sofferenza e da un ammiratore, che da medico anatomopatologo sciorina per tutto il tempo la caustica descrizione di un'autopsia. Costui è il folle, in preda a un'ossessione della scienza che pretende di dominare la morte con la sua minuziosa descrizione. Nel mentre, la cantante muore davvero, nell'incomprensione generale. Le commedie hanno così il sapore agro delle tragedie e alla forza ontologica della morte si affianca un dissonante gusto di commedia. Questa macchina teatrale la ritroviamo in **Piazza degli eroi** (1988). Nella Vienna del dopoguerra assistiamo alla vicenda di due fratelli ebrei, già professori a Oxford. Uno, Josef, si è da poco suicidato. L'altro, Robert si incontra con la cognata Edwig e i figli al funerale. Partecipiamo così alla preparazione della veglia e poi al pranzo funebre. Il luogo è di fronte alla Piazza degli Eroi, da cui Hitler dichiarò l'Anschluss nel 1938 di fronte a una folla osannante. La donna, Edwig, già ricoverata allo Steinhof,

sente ancora le urla delle folle esaltate, mentre Robert ricorda il fratello che non ha retto al dolore del presente. Insomma, una cellula di sofferenti che testardamente riaffermano se stessi e nel loro sradicamento smascherano tutta la vanagloria del mondo. Nella pièce si consuma il più radicale attacco di Bernhard alla società austriaca del dopoguerra, che ha perso i fasti del gran tempo che fu. La pièce poi si chiude con il rumore assordante della Piazza degli Eroi, a monito di un nazismo mai sradicato. *Roberto Menin*

Camus: la necessità dell'impossibile

Nel pensiero di **Albert Camus**, espresso nel "ciclo dell'assurdo" (con *Lo Straniero*, 1942, *Il mito di Sisifo*, 1944, e *Il malinteso*, 1943), **Caligola**, rielaborato in diverse versioni (1938-58), inglobava alle mozioni filosofiche esigenze vitali per l'autore, con un linguaggio tendenzialmente poetico. La follia, doppio o conseguenza dell'assurdità dell'esistere, diventava l'alibi del tiranno nell'imporre una crudeltà anarchica, gratuita e disumana. Mediante la sua "mostruosità", l'"uomo assurdo" in cui il drammaturgo si identificava, usava paradossalmente l'imperatore romano per contestare il potere ch'egli incarnava. In lui, Camus riconosceva l'uomo tragicamente solo di fronte al destino, che cerca di affermarsi sublimando la propria follia, più ostentata e strumentale che patologica. Come rapporto fra potere e anomalia mentale e comportamentale, avrebbe potuto segnalare i pericoli e i danni che la prevaricazione può imporre ai più deboli. Ma, oltre la denuncia delle storture sociali, la scelta "eroica" di Caligola doveva sovvertire i valori delle relazioni personali. Funzione e finzione teatrali sono da lui incarnate per scalzare le verità acquisite, come quando recita Venere e dileggia gli dèi del mito, o smaschera la falsa consistenza delle Arti con il concorso di Poesia imposto ai cortigiani. L'ultima versione del dramma, in particolare, postulava una sopravvivenza simbolica del protagonista che, pur essendosi offerto quasi suicida al pugnale dei congiurati, si proclamava vivente e più potente per contestare utopicamente l'inaccettabile condizione umana.
Gianni Poli

Dürrenmatt: I fisici, matti (ma forse no)

Ascrivibile o meno al Teatro dell'Assurdo, **Friedrich Dürrenmatt** ha sviluppato una tecnica e un linguaggio teatrale molto partico-

lare, caratterizzato dal forte umorismo delle situazioni cui spesso si contrappone la manifesta follia dei personaggi, alle prese coi propri deliri di onnipotenza (*Romolo il Grande*, 1950) o che si fingono, come ne **I fisici**, pirandellianamente pazzi per nascondere al mondo i risultati di una spaventosa ricerca scientifica: la formula di tutte le invenzioni, compresa la scoperta dell'energia nucleare. Dürrenmatt scrive il suo testo nel 1962, nel pieno della crisi politica fra le due superpotenze. Per spiegare la paura del mondo, utilizza il paradosso e il grottesco come chiavi per mostrare la tragica realtà del momento storico, e usa la parodia e il *non-sense*. Il fisico nucleare Moebius si finge pazzo per farsi internare in un manicomio, cechovianamente, beffardamente chiamato Les Cerisiers, ed evitare che le sue scoperte scientifiche cadano in mani sbagliate. Qui si trovano già un agente segreto americano che dice di essere Newton, e una spia comunista che si crede Einstein e che in mano, invece del classico gesso bianco, ha un violino col quale suona la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven. Troppe vicende, troppi colpi di scena vicini alla "farsa", neppure tanto tragica, minano una scombinata vicenda da racconto poliziesco senza che alla fine scatti la metafora su una condizione umana sull'orlo della catastrofe nucleare, o l'allegoria del suo significato politico e morale. *Giuseppe Liotta*

Giraudoux: Chaillot, l'amore per la vita

Rappresentata postuma nel 1945, **La pazza di Chaillot** fu scritta da **Jean Giraudoux** nel 1943, in piena occupazione tedesca del suolo francese. Come il titolo indica, protago-





nista della vicenda è una “pazza”, Aurélie, donna solo apparentemente prigioniera di ricordi e illusioni romantiche. Il testo, diviso in due parti per altrettanti luoghi (l'esterno di un caffè nel quartiere Chaillot di Parigi, e un seminterrato in cui Aurélie vive parte delle proprie giornate), è l'unione armoniosa di una fiaba e una commedia, ma i temi sono terribilmente seri e profetici per noi che viviamo ottant'anni dopo. Aurélie, le sue amiche “pazze”, i personaggi impegnati con lei a salvare Parigi dalla furia di spietati, ridicoli capitalisti: non è vera follia, ci dice Giraudoux, semmai è amore per la vita, eccentrica fiducia nella possibilità della fratellanza umana. Davvero folle, è la china su cui il mondo ha iniziato a precipitare, da quando al capitalismo sfrenato e alle sue aberrazioni, come la finanza, l'umanità ha deciso di sacrificare quanto ha di più caro: l'ambiente, la Storia, la vita stessa. *Letizia Russo*

Spiegelburd e Daulte: il fool contro il potere

Nel paese di Borges, il teatro è il luogo della verità del fool. La migliore drammaturgia porteña contemporanea – Rafael Spiegelburd, Javier Daulte, Matías Feldman, Mariano Pensotti, Federico León, Andrea Garrote – scarnifica, rovescia o letteralizza le costruzioni rassicuranti della logica folle della realtà, le addita e le denuncia attraverso l'utilizzo della *fiction*, la costruzione

di realtà artificiali, dove vigono altre logiche, in grado di far emergere quelle che governano le nostre vite, ormai invisibili ai nostri occhi. È il caso di opere come *La stupidità* e *La paranoia* di **Rafael Spiegelburd**, che fanno parte dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, dedicata ai peccati dell'umanità contemporanea. *La stupidità* (2003-07) gioca col genere del *road-movie*, con un divertentissimo e altrettanto amaro sguardo sull'incapacità della vita d'insegnarci alcunché. Lo spirito guida è il capitale, l'illusione del progresso rappresentata dal denaro. *La paranoia* (2007-10) è incentrata sulla capacità umana d'immaginare ciò che non c'è, cibo di cui sono ghiotte le Intelligenze che governano la galassia e che minacciano di distruggere la Terra se non verrà data loro altra *fiction* di cui nutrirsi. In queste opere, gli unici personaggi in grado di leggere le trame del presente, o di crearle nel caso de *La paranoia*, sono Ivy e Brenda, esseri deficitari, senza parola che tutto spiega e schiaccia in una logica lineare, ma capaci di leggere le trame che sottendono la costruzione delle narrazioni che edificano la realtà, di sostituirle con altre possibili. Così è anche Andy in *4D Óptico* (2003) di **Javier Daulte**, un thriller scientifico basato sulla teoria delle stringhe: Andy, fratello di uno degli scienziati del laboratorio, è un tuttofare con problemi mentali e attraverso di lui

avverrà il contatto fra universi paralleli. Sembra che Spiegelburd e Daulte indichino in questi personaggi fuori dalla norma la chiave per recuperare la nostra capacità d'immaginare nuove regole di funzionamento in un mondo che, così com'è, non funziona più per nessuno. Nel saggio ***Gioco e impegno*** (2001), Daulte affronta una polemica sulla funzione del teatro sorta in Argentina fra autori di diverse generazioni – dittatura e post-dittatura: i primi accusano i secondi di trattare tematiche leggere, di indulgere alla *fiction*, piuttosto che denunciare le storture del presente. Daulte ricorda l'importanza di essere fedeli a “Gioco e procedimento” nella drammaturgia, e indica il rischio che corre il fool, sempre fedele a questi principi, in ogni tipo di regime: «Il fool gioca a un gioco le cui regole sono appannaggio del re [...]. Il re di oggi è la Cultura. L'arte è libera nella misura in cui giochi un gioco delle cui regole sia sovrana la Cultura. Ma è qui che si annida il paradosso. Se la Cultura è un'istituzione nata a partire da manifestazioni umane, perché diavolo è lei, la Cultura, a dettare le regole? La Cultura funziona come un'impresa di sicurezza delle coscienze. La tranquillità di coscienza, dopo quella economica, è il bene più apprezzato del nostro mondo borghese». *Manuela Cherubini*

La violenza rivoluzionaria di Weiss

C'è follia e follia: quella esplorata nel ***Marat-Sade*** (1962-65) di **Peter Weiss** sconfinata nel crimine e nella violenza politica e rivoluzionaria. Oltre a essere, come sostiene Peter Brook, un grande tributo allo “straniamento”, «questo dramma è concepito per colpire in piena faccia lo spettatore, buttarlo nell'acqua gelata, costringerlo a valutare con intelligenza ciò che gli è successo, dargli un calcio sulle palle e infine riportarlo a galla». Nell'universo manicomiale di Charenton, dove provano a tenersi insieme distanze sociali, culturali e mentali, nasce e si consuma una delle più esemplari e tragiche vicende teatrali novecentesche dove si misurano momenti storici, situazioni individuali e collettive, utopie generali e bisogni privati, in uno spazio reale e immaginario dove ogni cosa, dal gesto all'urlo, dal discorso filosofico alla parola che uccide, trova il suo naturale habitat drammatico e compimento: la persecuzione e morte di Marat non è che il fuoco centrale in cui

si specchiano e infrangono i sogni impossibili, o le illusioni mancate, di personaggi tesi nell'ossessiva ricerca del loro posto nel mondo e del ruolo che intendono darsi per la Storia: aristocratici e plebe, matti compulsivi e disperati e lucidi, raffinati intellettuali, tutti stretti nella morsa di un intrigo filosofico e politico che invece di esaltarli, o risolverli, ne favorisce e decreta la fatale e ineluttabile, per qualcuno irrinunciabile, dissoluzione. Geniale l'intuizione di Peter Weiss di mettere su uno stesso piano drammatico il «divin Marchese de Sade» e Marat, «l'amico del popolo» e rivoluzionario sanguinario, montando una dialettica, soprattutto verbale, degli opposti estremi, che ha come esito la rivolta dei ricoverati condotta sotto il segno beffardo e capovolto di una libertà «ritrovata». Fra le messinscene più importanti del dramma di Weiss ricordiamo l'edizione teatrale e quella cinematografica di Peter Brook e la versione scenica del Teatro Due di Parma con *Le quattro stagioni* di Vivaldi eseguite dal vivo e la regia di Walter Le Moli. Giuseppe Liotta

Williams: storie di straordinaria follia

Apriamo con un quesito dal *flavour* marzulliano: il teatro è follia o la follia è teatrale? *The answer, my friends, is blowin' in a play: nel "dramma psicotico" Suddenly, Last Summer* (1958). In *Improvvisamente, l'ultima estate* (mia proposta di traduzione rinfrescata) si coglie nell'lo diviso della giovane Catherine e del suo doppio Sebastian (e viceversa) lo *Zeitgeist* malato di una nazione in un'era dorata, spesso luccicante d'oro matto. Siamo in piena rappresentazione della follia secondo **Tennessee Williams**? Sì e no, poiché il tormentato Tennessee non si limita a spettacolarizzare la pazzia, ma la assume su di sé come espiazione del proprio Es scatenato che l'ha reso grande. È della follia, della sua genesi ed eziologia secondo il commediografo di Columbus che stiamo parlando? Allora focalizziamo l'attenzione sullo **Zoo** cristallino dove figura in vetrina la sorella Rose, Laura Wingfield all'anagrafe teatrale, nella *Glass Menagerie* (1944) che battezza il fratello autore di successo. Sfidando, con l'assenso del regista Kazan, l'interdizione a collegare biografia e drammaturgia, s'identifici nella schizofrenica Rose il prototipo del personaggio bipolare ricor-

rente in Williams, che sarà suggellato dalla successiva *La notte dell'iguana* (1961), dove il reverendo Shannon, dimesso dal neurodeliri dopo Tso, per dirla all'italiana, disposto per glossolalia ereticale, si ricicla guida turistica in Messico e viene accusato di *sex harassment* su minorenni. Quasi al capolinea della drammaturgia del Tennessee, sul **Tram che si chiama desiderio** (1947) incontriamo Blanche DuBois, la "schizzata" scritta e ben descritta da Williams per un ruolo immortale destinato all'amica Tallulah Bankhead (ma a debuttare a Broadway fu Jessica Tandy). In Italia, Rina Morelli, diretta da Visconti, nel 1949 ha cambiato la storia del teatro contemporaneo. Blanche impersona l'"andare in bianco" esistenziale. Siamo al punto nodale della sintetica trattazione del tema "la follia nel teatro". Se la malattia mentale è un nodo che imprigiona la psiche alla coazione a ripetere, la cura (cfr. Franco Battiato: vagavo

per i campi del Tennessee/come vi ero arrivato, chissà/ non hai fiori bianchi per me?) non può che essere gordiana. Scioglierli, recidendoli, i nessi sconnessi: un taglio netto. Si può dire, a conclusione dell'*excursus* a volo d'uccello (glorioso) su salute teatrale e insania: per TW, malattia e terapia si sovrappongono, sublimazione e sedazione della sintomatica coincidono; sarà il tappo di un medicinale, fortuitamente, sfortunatamente e simbolicamente inghiottito dal Nostro, a soffocarne l'ultimo *elan*. Fabrizio Sebastian Caleffi

In apertura, Eros Pagni e Ugo Pagliani in *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, regia di Marco Sciaccaluga (foto: Marcello Norberth); a pagina 43, Rina Morelli in *Un tram che si chiama desiderio*, di Tennessee Williams, regia di Luchino Visconti (foto: Pasquale De Antonis); nella pagina precedente, una scena di *L'ignorante e il folle*, di Thomas Bernhard, regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia (foto: Luca Piva); in questa pagina, Antonio Rezza in *Io* (foto: Stefania Saltarelli).

Antonio Rezza e Antonin Artaud: il teatro nasce da un delirio organizzato

Tra Antonin Artaud e Antonio Rezza c'è un'inevitabile aria di famiglia sulla quale lo stesso Rezza ha spesso giocato con diabolico umorismo. Ma se Antonin non legge i libri di Antonin, spesso lo ricalca per comune appartenenza a una stirpe di folli anarchici della scena e della parola. Sono teste d'ariete che sbriciolano, come voleva Artaud, «con diligenza e malvagità, su tutti i piani e a tutti i livelli», ciò che intralcia il libero esercizio del pensiero. La furia annientatrice è rivolta in particolar modo a ciò che Artaud definiva «il mestiere di smerciare spettacolo».

Al centro della lucida follia creativa di Rezza ci sono, come in Artaud, un corpo martoriato sul palcoscenico e una parola sterminatrice, sovversiva alla radice, elementi imprescindibili di una poetica dello spasimo. L'inestricabilità del binomio corpo/parola e l'assenza di un netto confine tra di essi indica, sulla scia della lettura derridiana di Artaud, «una parola che è corpo» e un «corpo che è teatro» e che non vuole scadere «in segno e in opera». La comprensione è il demone del supplizio e noi i suoi succubi. Scrive Artaud: «È latina la necessità di servirsi di parole per esprimere idee chiare. Per me invece le idee chiare, a teatro come ovunque, sono soltanto idee morte e liquidate» (*Il teatro e il suo doppio*, 1938). Per Rezza il filo del discorso è il cappio che strozza «l'autore pezzente».

Se in Artaud la crociata contro la vile parola e il progetto (abborrito e abortito) che ne sta alla base sfociò in una fascinazione senza limiti per il teatro balinese e l'idea di attori come «geroglifici vivi e in movimento» che esso gli ispirò, nel teatro di Rezza-Mastrella c'è una grammatica della scena che diventa habitat del corpo-geroglifico-scultura del performer. Siamo di fronte a opere che non tollerano alcuna parete divisoria delle arti, come scriveva ancora Derrida pensando all'universo creativo di Artaud, laddove la figurazione non riguarda solamente pittura e disegno ma anche il testo discorsivo e il teatro. Siamo di fronte a un'ostinazione «in cui la vita viene troncata a ogni minuto» (*Teatro della crudeltà*, Primo Manifesto, 1932) perché ininterrotta è l'urgenza di «farla finita col giudizio di Dio». Antonio Rezza il suo dio lo fischia direttamente sul palcoscenico in un sublime atto di *hybris*. **Amelia Natalia Bulboaca**

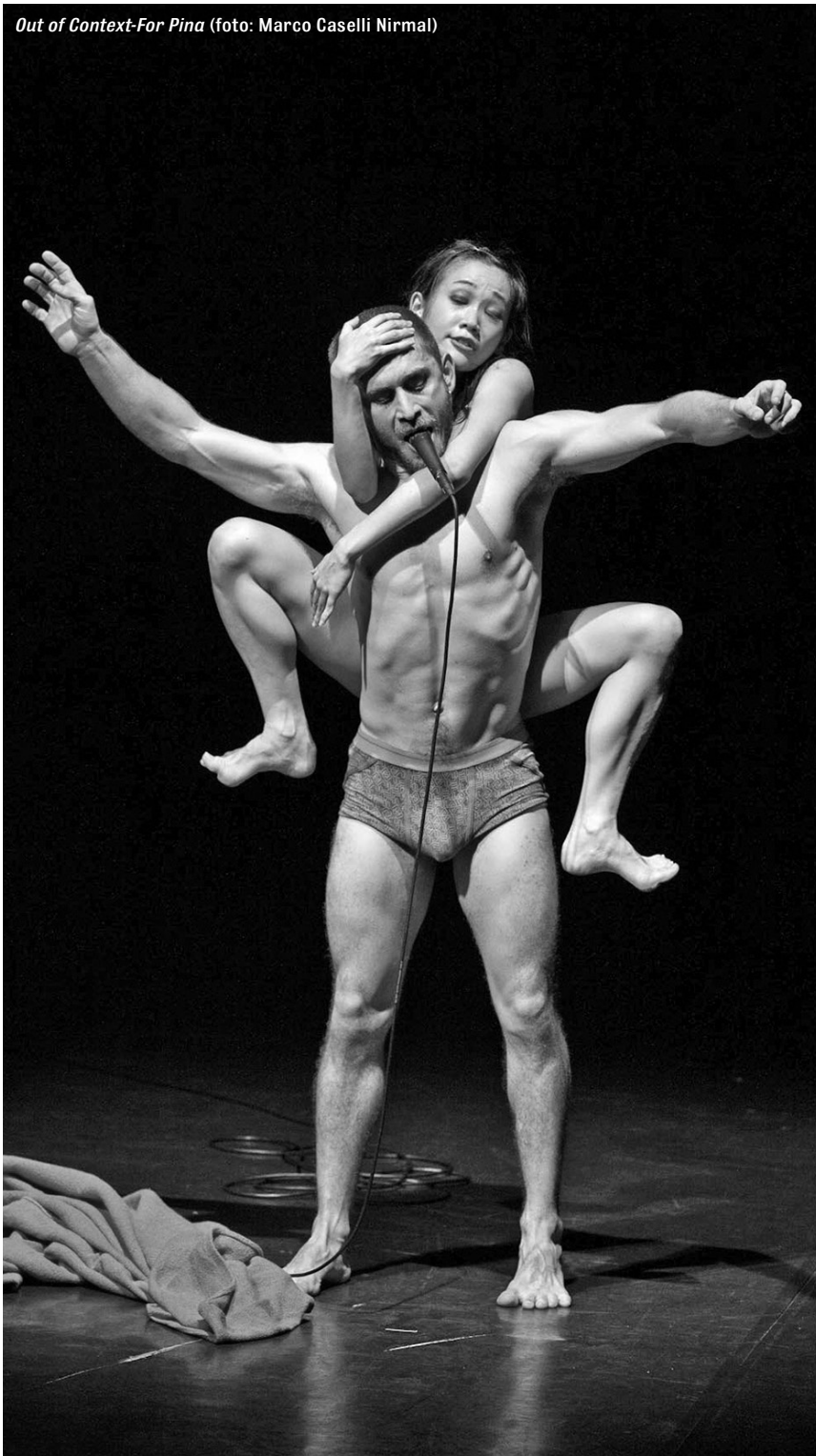


Danzare la pazzia: declinazioni possibili di corpi, drammaturgie e movimento

Indagata già dai tempi di *Giselle*, la follia ha enormemente arricchito il repertorio della danza contemporanea, tanto come tema drammaturgico quanto come motivo ispiratore di una ricerca originale sul corpo e il movimento da Mats Ek e Neumeier fino a Roberto Zappalà.

di Carmelo A. Zapparrata

Out of Context-For Pina (foto: Marco Caselli Nirmal)



Danza e follia, magico binomio che rimanda a diversi stati della percezione fisica e sensibile. L'arte del corpo in movimento sin dalle sue origini ha intessuto legami profondi con le alterazioni psichiche, viste come stati quasi "sacrali" del corpo, grazie ai quali mettersi in comunicazione col divino oppure carpire verità nascoste. Variamente declinato, il rapporto danza e follia contempla diverse possibilità che vanno da scelte drammaturgiche a vere e proprie ricerche sulle diverse condizioni psicofisiche del corpo.

Tra i padri della critica di danza, il letterato francese Théophile Gautier sceglie la follia quale ago della bilancia del balletto di cui cura il libretto, *Giselle*. Presentato per la prima volta nel 1841 sulle scene dell'Opéra di Parigi, questo capolavoro del Romanticismo, coreografato da **Jean Coralli** e **Jules Perrot**, pone proprio la scena pantomimica della follia, interpretata dalla protagonista, quale anello di congiunzione tra due mondi. Da un lato il primo atto, diurno e umano, e dall'altro il secondo atto, notturno e soprannaturale, messi in comunicazione grazie alla pazzia. Sulle musiche di Adolphe-Charles Adam, infatti, la scena della follia conduce Giselle, passo dopo passo, verso la morte e la successiva metamorfosi in una "Villi". Momento tra i più ardui di tutto il repertorio ballettistico, rappresenta da sempre il cavallo di battaglia delle grandi ballerine-attrici, vedi l'interpretazione di Carla Fracci rimasta negli annali.

Ad accentuare poi il peso della follia nel classico *Giselle* è stato **Mats Ek**, autore di una sua versione contemporanea per il Cullberg Ballet di Stoccolma nel 1982. Qui la protagonista diventa una *outsider* sempliciotta, ferita nel cuore e nell'animo, e il secondo atto è ambientato all'interno di un ospedale psichiatrico, dove le Villi prendono i panni delle degenti, non più al comando della loro regina Myrtha ma di una suora infermiera.

Ispiratrice di riflessioni profonde, artistiche e non solo, è stata, nel corso del Novecento e oltre, la biografia del ballerino e coreografo **Vaslav Nijinsky**. Nato a Kiev nel 1889, all'epoca sotto l'Impero russo, il divo dei Ballets Russes di Diaghilev, nonché autore del magistrale *Le Sacre du Printemps* (1913), manifestò i primi segni di schizofrenia, a ventotto anni, nel 1917. Di lì a poco arrivò la diagnosi medica, quale lasciapassare per Nijinsky verso vari ospedali psichiatrici e sanatori. Un calvario senza pace, durato trent'anni e terminato solo con la morte, sopraggiunta nel 1950. Questo geniale artista, davvero fuori dagli schemi, è stato, ed è tutt'ora, fonte di ispira-

zione per diversi coreografi, tra cui **John Neumeier**. Americano di base in Germania, dove dal 1973 dirige l'Hamburg Ballet con cui ha istituito il celebre Nijinsky Gala, Neumeier ha indagato a tuttotondo la sua figura dedicandogli diversi spettacoli sul crinale tra arte e vita. Per la Stagione 2024-25 si vedrà al Teatro alla Scala la serata *Aspects of Nijinsky*, firmata da Neumeier quale sentito omaggio allo sfortunato e fragile divo. Entreranno così nel repertorio scaligero le sue originali riletture dei balletti interpretati e creati da Nijinsky per i Ballets Russes di Diaghilev, quali *Le Pavillon d'Armide*, *Petruška* e *L'Après-midi d'un faune*. Facendo tesoro delle sue esperienze di educatore per bambini e persone con diverse disabilità, il belga **Alain Platel** ha dedicato svariati lavori della sua vasta produzione ai disturbi psicofisici, da lui indagati quali pratiche resilienti per presentare un nuovo virtuosismo dei corpi. Ne è un esempio *Out of Context-For*

Pina, creato nel 2010 e di recente riapparso sui nostri palcoscenici grazie all'interpretazione dell'ensemble laGeste, erede dei suoi Les Ballets Contemporains de la Belgique. All'isterismo in senso lato è da sempre interessato **Emio Greco**, coreografo brindisino di base ad Amsterdam, che in tandem col Pieter C. Scholten ha plasmato nel corso degli anni diversi spettacoli attraverso l'utilizzo di movimenti parossistici del corpo, esprimendo così una rivolta profonda agli schemi pre-costituiti, siano essi estetici oppure sociali (basti citare, tra gli altri, *Teorema*, da Pasolini, 2003).

Infine, da ricordare è lo spettacolo *Il berretto a sonagli-La filosofia* di **Roberto Zappalà**, creato dal coreografo catanese nel 1994 sulle musiche originali di Nello Toscano ispirandosi proprio all'omonimo testo teatrale di Luigi Pirandello, inglobandone la riflessione filosofica sulla pazzia e la sua connotazione sociale, grazie alla relazione dinamica tra i corpi. ★

Tra femminile e cretinismo la grazia folle di Carmelo Bene

«Tutto il grande teatro è follia», secondo Carmelo Bene. Il suo *Manfred* (1978, da George Byron) invoca la follia come una grazia. «Quando si finisce con la follia è segno che s'è cominciato col *cabotinage*» rivela Bene citando Jules Laforgue. Grazie alla follia si ordiscono le trame dei vissuti rappresentativi, in una spinta artaudiana che ha radici fondative nel Novecento. Da un punto di vista prettamente clinico, l'elemento sacrale del rituale teatrale trova respiro nella litania blasfema di un teatro della crudeltà che inneggia a re coprolalici e afasici personaggi cari agli studi delle psicopatologie. Hölderlin, con la descrizione dell'*Alles ist innig*, il "tutto interiore", "intimo", presenta il nodo essenziale di una ricerca artistica che assume senso perché ripiegata sulla conoscenza socratica della propria profondità psicologica.

Ma la follia di Carmelo Bene ha due matrici o direttrici interpretative, da una parte il **femminile** e dall'altra il **cretinismo**. Secondo Bene: «Antiartistiche per "eccellenza", queste amazzoni tanto più feroci, quanto più innamorate Pentesilee, sollevano ancor oggi il malinteso storico-sociale della "questione donna", e tanti stolti piangono sullo stato delle "misere", convenendo che da sempre la donna è sfigurata dalla historia maschile; che questa "donna", insomma, ha in sé tanti miracoli a sorpresa, che soltanto l'arroganza politica omaccia interdica loro di compiere; sissignori: "d'esprimersi". Follia. Dal momento che dai e nei secoli dei secoli, quella pur nominata "storia dell'arte" (senza storia) avrebbe con la storia sorellastra trescato, sì; ma pur sempre nel suo manifestarsi "femminile"». La follia starebbe quindi nel sottovalutare la potenzialità del femminile che è invece radicata alla e nella storia umana. Lo stesso Bene si definisce "Notre-Dame-des-femmes" e "appare" alla Madonna, archetipo del femminile cristiano, proprio per esaltare questa sua dichiarazione: «Un attore privato in sé del femminile non sarà mai un artefice, un artista» ed è follia intrattenere la Madonna.

Infine, c'è il monologo dei cretini presente nel film *Nostra Signora dei Turchi* del 1968, che ritrae la visione di un'esistenza cretina, di individui che «hanno visto la Madonna» e di altri «cretini che la Madonna non l'hanno vista mai». Il cretinismo da "santo folle" di Bene è da ravvisare nell'etimologia della parola; tale termine viene fatto derivare dal francese *chretien* da intendersi come "cristiano", e *crétin*, aggettivo che identifica il "cretino". Da questa assonanza si genera una comunanza di significati che dirige i sensi e la mente sullo stereotipo dell'ingenuo cristiano idiota, perché fin troppo benevolo seguace dei dettami della sua legge di religione. **Vincenza Di Vita**



Per l'amore o per il potere, la follia nel melodramma

La scena della pazzia figura sin dalle origini tra i *topos* del melodramma. Il modello settecentesco, basato sulla reversibilità della patologia, cede presto il passo ad approcci più complessi, tra articolati richiami alla mitologia e impietose diagnosi della realtà.

di Giuseppe Montemagno



Le donne, si sa, sono pazze. Forse per definizione. Non tardò molto ad accorgersene il melodramma, che sin dai suoi albori può fregiarsi di una **Finta pazza** (musica di Francesco Saccati, libretto di Giulio Strozzi, per inaugurare il Teatro Novissimo di Venezia nel Carnevale del 1641): era, costei, Deidamia, pronta a tutto («in donna consigliata/la pazzia simulata») pur d'impedire la partenza del consorte Achille per la guerra di Troia, ignara che l'astuzia di Ulisse ne avrebbe smascherato «frodì e ruine».

Oltre un secolo più tardi, manca meno di un mese alla presa della Bastiglia quando, il 25 giugno del 1789, il Teatro del Belvedere di San Leucio, non lontano dalla Reggia di Caserta, ospita il debutto di **Nina, o sia La pazza per amore**, voltata in italiano da Giuseppe Carpani a partire dall'originale francese su musica di Nicolas Dalayrac (1786). Il «capo d'opera» di Giovanni Paisiello si rivolge

alla *sensiblerie* di un nuovo ordine sociale: «La musica, per chi ha un cuore e legge que' pezzi di cielo, è un di più perché si pianga.» La commedia, capostipite del nascente genere semiserio, sposa infatti il paternalismo illuminato e progressista del Codice Leuciano, appena promulgato nella colonia reale in cui Ferdinando IV di Borbone intendeva creare una "città modello", provvista di strutture educative e sanitarie. Per questo, «gli acerbi casi e i lagni dell'amorosa impazzita», che culminano nel prototipo della celeberrima scena di pazzia «Il mio ben quando verrà», saranno risolti nel finale, quando l'inatteso ritorno dell'amato Lindoro innescherà la reversibilità della patologia, celebrata nel tripudio generale.

«Dalla tomba uscita»: le pazze per amore

La follia di Ermengarda, vertice dell'*Adelchi* manzoniano, si staglia quale modello in-contrastato di una teoria di pazze per amo-

re, destinate tuttavia a tragica fine: la prima è forse Imogene, protagonista del **Pirata** (1827) di Vincenzo Bellini su versi di Felice Romani, dimidiata tra la fedeltà a Ernesto, cui è stata costretta a sposarsi, e l'amore giovanile per Gualtiero, capo dei pirati aragonesi, animato da un *cupio dissolvi* che travolgerà i personaggi. La pazzia diventa l'unico modo per sottrarsi a un mondo intriso di violenza e di coercizione: e si traduce, musicalmente, nella reminiscenza di fugaci momenti di felicità, che emergono nella presenza di "voci di dentro" affidate a strumenti solisti (generalmente fiati) capaci di penetrare la psiche malata e narrarne i tortuosi meandri.

Pochi anni più tardi, sarà **Lucia di Lammermoor** (1835) di Gaetano Donizetti, su libretto di Salvatore Cammarano, a cristallizzare il modello della "scena della pazzia", siderale anticamera della morte: lontano dalle convenzioni dell'opera coeva, piegato all'esigen-

za di evocare quell'«armonia celeste» che anticipa la dimensione oltremondana dove avrà compimento l'amore negato sulla terra. In fecondo dialogo con l'orchestra, il richiamo alla realtà avviene sempre grazie all'improvviso esplodere di qualche «suono ferale», che in **Anna Bolena** (1830) annuncia le nuove nozze di Enrico VIII, o della «canzon d'amore» che, ne **I puritani** (1835), restituisce Arturo all'amata Elvira, superando i contrasti politici dell'Inghilterra di Cromwell.

Il vento del Romanticismo porta con sé l'adesione al canone shakespeariano, non necessariamente tragico. La follia si confonde con altri stati di alterazione mentale, a cominciare dal sonnambulismo: è il caso di Amina, protagonista de **La sonnambula** (1831) di Bellini e Romani, il cui sogno – il pianto sulla «gentil viola», pegno di un amore contrastato – ricorda gli effetti del fiore che Puck distilla nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Ma sarà soprattutto Lady Macbeth a giganteggiare in **Macbeth** (1847) di Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave: nella confessione ad alta voce del suo sonnambulismo, quando descrive i misfatti di cui è lastricata la via del potere, «tanto sangue» da cui è impossibile mondare «queste mani». Il modello Lady Macbeth attraversa il secolo e sfocia nell'isteria di Anita, protagonista della **Navarraise** (1894) di Jules Massenet, su versi di Jules Claretie e Henri Cain: una sorta di Giuditta che per guadagnarsi i soldi della dote uccide il comandante dei nemici, durante la guerra carlista, in cui muore però anche il suo fidanzato. La scena della pazzia lascia il posto a una risata isterica, raggelante, nel segno di una sintesi di stampo verista.

La pazzia per amore ritorna in auge grazie al tardivo interessamento per la figura di Ofelia. Si deve al soprano svedese Christina Nilsson la creazione di due personaggi chiave: fu la prima interprete di **Hamlet** (1868) di Ambroise Thomas, su libretto di Michel Carré e Jules Barbier, che nel quarto atto prevede un'articolata pazzia in linea con i gusti del pubblico del Secondo Impero, con tanto di valzer e ballata finale. Appena due anni prima, tuttavia, aveva vestito i panni di Catherine Glover ne **La Jolie fille de Perth** di Georges Bizet, ricavata dall'omonimo romanzo di sir Walter Scott, in cui il provvidenziale intervento di Mab, regina degli zingari, permette alla ragazza di ritornare in sé dopo una virtuosistica scena di pazzia: che svanisce come un sogno, alla vigilia di San Valentino.

«Di furor pieno»: la variante maschile

Non c'è solo Orlando, dietro la teoria di uomini che improvvisamente perdono il senno nel mondo del melodramma: quanto piuttosto Oreste, perseguitato dalle Erinni per il matricidio compiuto. Dopo una lunga serie di opere del Settecento dedicate all'eroe ariostesco (da *Orlando generoso* di Agostino Steffani e Ortensio Mauro, del 1691, fino all'*Orlando di Händel*, nel 1733, e all'*Orlando Paladino* di Haydn, nel 1782, passando attraverso i due capolavori di Antonio Vivaldi del 1714 e del 1727), la follia maschile sarà infatti l'esito inesorabile della *hybris*, punizione di crimini familiari o, peggio, contro l'autorità costituita, con cui vengono infrante le leggi divine, naturali e civili. Da fonte volterriana, è la **Semiramide** (1823) di Gioachino Rossini, su versi di Gaetano Rossi, a raggiungere il vertice drammaturgico nella gran scena della pazzia di Assur: con la regina babilonese si è macchiato del regicidio di Nino, sul modello shakespeariano di *Amleto*. Il delitto perpetrato, che inizialmente porta alla conquista del potere, catalizza in un secondo tempo allucinazioni e spaventose visioni, fino alla morte per mano del legittimo erede al trono.

È singolare come il melodramma di Gaetano Donizetti, anche grazie alla progressiva specializzazione di alcuni interpreti di rango, contenga il maggior numero di pazzie maschili: per il basso Luigi Lablache scrive *L'esule di Roma* (1828) e l'opera buffa *I pazzi per progetto* (1830), ma soprattutto per il baritono Giorgio Ronconi *Il furioso all'isola di San Domingo* e *Torquato Tasso*, entrambe del 1833, fino alla follia tenorile di Domenico Donzelli in *Maria Padilla*, che inaugura la stagione scaligera del 1841. Tre mesi più tardi, **Nabucco** di Giuseppe Verdi, su libretto di Temistocle Solera, avrebbe idealmente concluso il percorso: il re di Babilonia perde la ragione quando – autoproclamatosi non più solo re, ma dio – un fulmine esplose sulla sua corona e «la follia appare in tutti i suoi lineamenti». Un gesto estremo gli fa perdere il senno e il soglio, condannandolo a un'infermità mentale dalla quale si riscatterà solo quando invocherà il «dio di Giuda», salvando il popolo degli Ebrei deportati a Babilonia.

Il Novecento in compagnia di Freud

Secolo di ordinaria follia, il Novecento moltiplicherà gli esempi di scene di pazzia: brevi, frammentarie, oppure estese tanto quanto lo consente l'opera. Ad aprire la galleria c'è for-

se il grido finale di **Elektra** (1909) di Richard Strauss, in cui l'originale sofocleo è filtrato attraverso lo sguardo freudiano di Hofmannsthal: il matricidio è accompagnato da una danza folle e necessaria, fragile trionfo prima del tracollo. Ma è forse **Wozzeck** (1925) di Alban Berg a farsi diagnosi impietosa della follia degli eserciti di inizio secolo: ben prima della diagnosi del Dottore di «aberratio mentalis partialis», l'intero operato del soldato è accompagnato da un *mal de vivre* che sfocerà nell'omicidio e nel suicidio. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, almeno due esempi diventano specchio dei tempi. **Peter Grimes** di Benjamin Britten e Montagu Slater, con cui rinasce l'opera in Inghilterra nel 1945, si chiude con il pietoso suicidio di un pescatore omicida *malgré lui*, incapace di gestire i mozzi che gli vengono affidati. «Rimettete indietro i cieli e ricominciate daccapo» è l'impossibile auspicio di chi vorrebbe tornare sui propri passi per correggere una vita di miserie e di errori. E di misfatti è lastricato pure il cammino di Tom Rakewell, protagonista del **Rake's Progress** di Igor' Stravinskij su testo di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman (1951). Finirà i suoi giorni nel manicomio di Bedlam, «in una notte che non ha mai fine»: in un Olimpo senza dèi, ultimo Orfeo a intonare sulla sua lira «il canto del cigno per Adone che Venere amò». ★

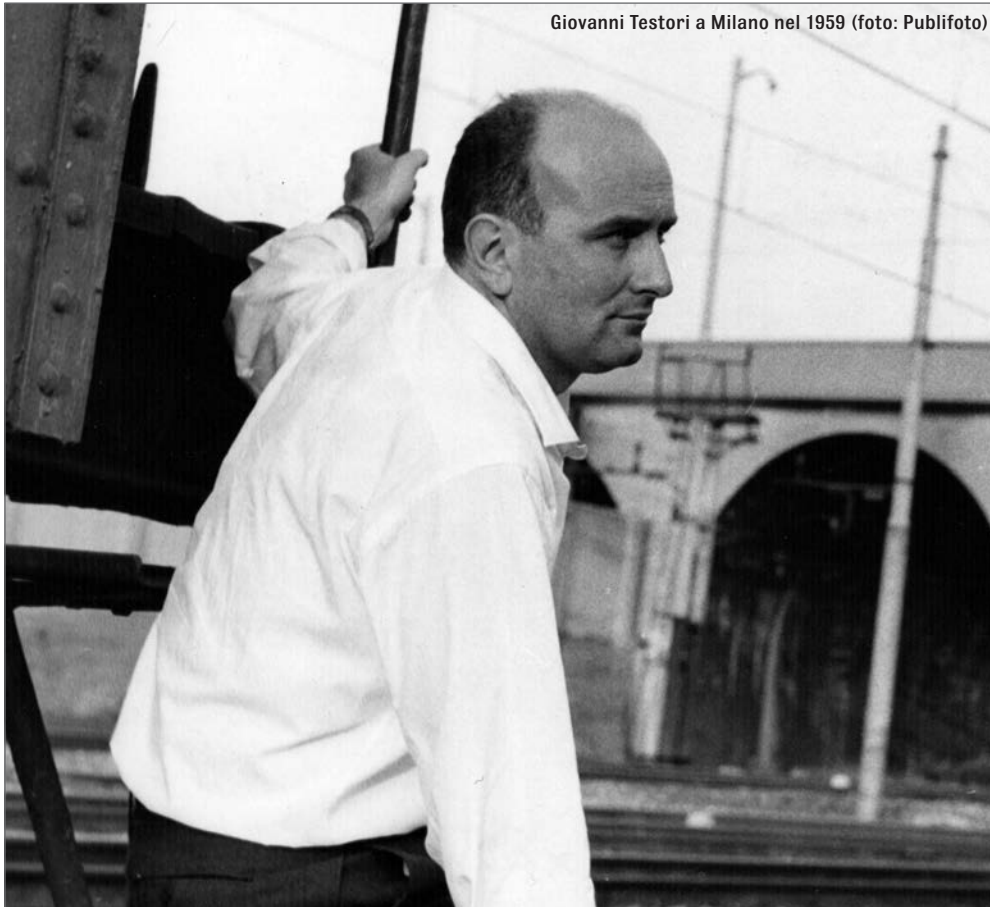
In apertura, una scena di **Rake's Progress**, di Igor' Stravinskij, regia di Simon McBurney (foto: Pascal Victor/ArtComPress); in questa pagina, Sonya Yoncheva in **Il pirata** di Vincenzo Bellini, regia di Emilio Sagi (foto: Brescia e Amisano|Teatro alla Scala).



Testori per il teatro oggi, la forza profetica di una drammaturgia

Testori e il magistero del suo lavoro teatrale si impongono oggi, a cent'anni dalla nascita, con sorprendente attualità. Dal rapporto tra romanzo e teatro all'invenzione di una lingua, proponiamo qui alcuni temi sui quali l'autore interroga ancora il teatro contemporaneo.

di Annamaria Cascetta



Emblematico è il lavoro di Testori su Manzoni, lo scrittore verso il quale ha un trasporto che lo accompagna tutta la vita e lo porta a "reinventarlo" più volte: *La monaca di Monza*, testo dedicato a Lilla Brignone (1967) e *I promessi sposi alla prova* (1984). Mi soffermo brevemente su quest'ultimo, esemplare per la metodologia di approccio e per il taglio interpretativo. Il tema della parola appare con forza fin dall'inizio. Il narratore si incarna nel Maestro, *magister* degli attori. Egli li guida a esprimere in una scenografia semplice e quotidiana, lo statuto drammaturgico del testo narrativo esplicitato da Testori: il passaggio dal racconto al dialogo e al monologo, l'entrata e uscita dai personaggi e dai ruoli, il colpo di scena, la dialettica fra silenzio e animazione, la molteplicità dei registri, alto e basso, le interpolazioni testoriane nel dettato manzoniano. Soprattutto li guida a penetrare il guadagno del loro essere attori come un farsi coro e la pregnanza della parola che pronunciano.

È nell'avvio che un aggettivo dimostrativo, con la funzione deittica propria del teatro, rivela, attraverso la reprimenda e l'esempio del Maestro, la sua profondità, l'apertura e l'annuncio del non detto. Non dunque un semplice deittico con un'indicazione di luogo, ma, nella sua sospensione di parola apocopata, rinvio a un moto dello sguardo, carico di memoria, di annuncio di una perdita ancora ignota.

Riascoltiamo: «RENZO - Quel...; MAESTRO - No, quel, quel...; RENZO - Quel...; MAESTRO - Non ci siamo proprio. Proprio non ci siamo, Quel; RENZO - Quel...; MAESTRO - Ma "quel" è parola tronca, la cui finale è caduta. Quel è quello. [...] Però l'eco della o che gli è stata strappata, la si deve avvertire; deve tremare; come se uno, cui manca un braccio, tentasse di sollevare il moncherino che gli resta. [...] Presago che tu, proprio tu, Renzo Tramaglino, stai per iniziare, non già a ornare e decorare, ma a trasformare, ecco trasformare, queste povere, vituperate, dileggiate e sconstate assi, nel luogo scelto e deputato, nel luogo unico e solo, nel quale e nel quale solamente, può generarsi e svolgersi la gran storia; anzi la gran tragedia».

Una tendenza diffusa sulla scena europea di spiccato impegno artistico e civile è oggi il passaggio dalla narrazione al teatro, dalla parola alta della letteratura alla scena. A essa Testori ha rivolto un'attenzione "profetica" che, dopo le grandi interpretazioni storiche di Franco Parenti o Lilla Brignone, ha ispirato numerosi allestimenti registici e interpretazioni attoriali del suo teatro negli anni Duemila.

Custodire la parola: dal romanzo al teatro

Non si tratta tanto di un fatto tecnico volto a sperimentare transcodificazioni fra generi, ma piuttosto di una giusta reazione della cultura teatrale al profilarsi di una deriva della parola che Testori constata e del cui aggravarsi, ora evidente, ha un doloroso e indignato presentimento. Si tratta

di una vera e propria "assenza storica" direbbe Adorno, cui il linguaggio dell'arte, col suo orizzonte autonomo, può contrapporsi. Spessore dei contenuti, riposo fluire dei pensieri, densità della memoria, struttura formale, stringente argomentazione, spessore di significato, efficacia espressiva sono le attese cui il *logos* vivo del teatro ispirato alla letteratura, ma tutta diretta alla voce e alla recitazione, pare in questa prospettiva poter soddisfare. Attingere alla narrativa alta è per il teatro, oltretutto un volano per la creatività di scena meno vincolata così dalle strutture del dramma, un potente antidoto alla povertà di senso e di espressione di un linguaggio sempre più misero e burocratizzato e un allarme che risponde alla vocazione critica ed educativa del teatro, alla sua dignità di esperienza conoscitiva.

La tragedia moderna

Il termine "tragedia" è qui un annuncio della chiave interpretativa che Testori propone del romanzo manzoniano. Essa si focalizza sul «pilastro nero [...] su cui poggia, tutta intera, la tragedia», cioè Gertrude, la cui voce si fa sentire per la prima volta con un lamento: «Ahidimè! Ahidimè!». E in questo si scosta, col suo tormento che pure alla fine sembra aprirsi alla «speranza» (ultima parola del testo) dalla visione saldamente provvidenziale di Manzoni. Il termine "tragedia" ci introduce a un altro dei nodi fondamentali e profetici della produzione teatrale testoriana: il tragico come struttura permanente della coscienza e la sua declinazione nella forma della tragedia contemporanea (vedi il dossier *Ritorno al tragico*, in *Hystrio* n. 1.2023) di cui lo scrittore offre nella trilogia degli Scarozzanti un grande esempio, a partire da *Edipus*, rivisitazione del mito e riscrittura, non traduzione, del testo sofocleo.

Nella modernità, come è noto, i nuclei della tragedia antica si ripresentano trasformati: il fato (*ananke*) come necessità ineludibile e impenetrabile che preme dall'esterno si trasferisce nell'interiorità, nel conflitto irriducibile di pulsioni contrapposte. Così anche nella Gertrude e nell'*Edipus* di Testori. La *hybris*, eccesso rispetto alla giusta moderazione, spinge alla trasgressione rovinosa e alla catastrofe.

Ma quello che nell'antico funziona da detonatore e finale riequilibrio catartico, attraverso la catastrofe manovrata dal destino, diventa in Testori un volontaristico atto di ribellione, esce di nuovo dal segreto dell'interiorità e diventa un atto d'accusa pubblica non contro un destino senza volto nell'orizzonte impenetrabile del sacro, ma con il volto ben riconoscibile, strutturato del potere, del dominio arrogante, avido, violento. Qui Testori dà la mano a Pasolini.

«EDIPUS - Meglio el Citarone mamma, meglio la foresta vergina e ipervergina, che 'sta civis qui tutta enquadrate, tutta batesemata, tesserata, capponata e imbrisonata!».

Inventare una lingua

L'ultima citazione richiama un altro fondamentale aspetto dell'eredità testoriana: l'invenzione di una lingua, tema di un ciclo di tre conferenze che Testori tenne al Teatro Out Off di Milano nel 1988, dal titolo *La parola, come*.

Lungo la linea plurisecolare della questione della lingua italiana (e specificamente del rapporto scritto/parlato) e lungo la linea della ricerca, particolarmente serrata nel Novecen-

to, di una lingua per il teatro, la drammaturgia testoriana segna una tappa importante e densa di futuro. Per dare al teatro una lingua di carne e di sangue, capace di toccare i nuclei dell'esistenza con verità, lontana dagli accademismi, e in grado di "dare la parola a chi non ce l'ha", Testori cala la parola del suo teatro nella vivezza del dialetto, nelle cadenze del parlato, negli strati profondi di una memoria che affiora dai secoli e da contrade lontane. La cuce da e sul corpo e la voce dell'attore. È una lingua inventata eppure sempre "motivata" e mimetica, rispetto ai parlanti.

Esempio emblematico è quello dello "scarozzante" della prima trilogia. Termine popolar-dialettale, forgiato sull'italiano "scarozzare" con scempiamento della r, designa un genere di attore ormai scomparso, erede della tradizione dei cantambanchi, dei giullari. Per lui Testori costruisce una lingua coerente col suo andare senza confini e con la sua memoria che viene da lontano, una lingua a base dialettale lombarda con prestiti molteplici dalle tante contrade e tempi visitati, il libere formazioni, metaplasmici arditici, cioè alterazioni forti rispetto alle strutture abituali.

La lingua in questa fase è travolta in una conflagrazione di passione, rabbia, protesta, una lingua piena di suggestioni fonetiche, morfologiche, lessicali, sintattiche, retoriche mutate dai dialetti settentrionali con inserti di latinismi, anglicismi, francesismi fino a giungere a una lingua di forza espressiva e libertà «che per necessità ha bisogno di essere detta, ha bisogno di essere recitata».

Altro esempio emblematico di invenzione motivata è la parola della Mater, quella dell'oratorio della seconda trilogia. È parola pacificata, di un coro valligiano che sale a pregare e a interrogare una Madonna vicina alle proprie madri semplici, scabre e dolenti e contemporaneamente lontana, vibrante di echi secolari della poesia, dell'arte, della liturgia.

Altresì emblematica di questa ricerca di una lingua è, nell'ultima fase, la lingua del tossico all'ultimo stadio in *In exitu*. La parola si disgrega nei vuoti di una memoria devastata e negli smottamenti di una mente stravolta fino all'afasia. Quella di Testori è una lingua in contrapposizione con l'impoverimento dei tecnicismi, degli idioletti, dei burocratismi, dei gerghi, della lingua pratica e operativa, ma anche dell'intellettualismo e dell'accademismo. Qui Testori ancora una volta dà la mano a Pasolini. Ed è una lingua che matura in fasi successive della produzione e della vita di Testori ben

espresse da testi cruciali, strettamente saldata con il contesto della storia italiana: inizialmente si modella sul realismo dei primi anni Sessanta (*La Maria Brasca*, *L'Arialdia*), poi è travolta dalla ribellione degli anni Settanta (la trilogia degli Scarozzanti), poi si sbriciola nella corruzione degli anni Ottanta (*In exitu*), e infine si pacifica nel "laio" di speranza della *Mater strangosciàs*.

Lingua e storia: una correlazione intuita ed espressa da Testori che meriterà di essere studiata e approfondita.

Riflessione esistenziale e impegno civile

Dunque, un teatro esigente quello che ci lascia Testori e cui sprona gli artisti e il pubblico. Non cerimonia borghese, appagamento estetico-intellettuale, elefantiasi registica. Testori chiede al teatro, la più pubblica delle arti, di non chiudersi in una nicchia aristocratica o residuale, ma di adempiere alla funzione che in modo forse unico può avere: dare la parola a chi non ce l'ha, dar voce alle domande radicali e contemporaneamente mordere nella realtà dei problemi della convivenza civile.

Testori è un esempio. La sua voce si fece sentire forte in momenti di grande tensione, come gli anni Settanta, quando lui, versato nelle più intime esplorazioni, si lanciò con passione nella contemporaneità e con urtante e profetica violenza bacchettò la *civis* amata e traditora. E lo fece dalle assi di scena in cui il verbo si fa carne, radicato nel corpo e nel coro, quello che sentì vibrare all'unisono intorno a sé nel contatto rigeneratore con gli artisti e con il pubblico. ★

Per saperne di più

- *Ritorno al tragico*, a cura di Maddalena Giovannelli e Martina Treu, *Hystrio* n. 1.2023.
- Andrea Carabelli, *L'"intoppico" di Amleto*, in *Comunicazioni sociali*, cit., pp. 395-417.
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, due volumi (I, 1983; II, 1995), Milano, Mursia.
- A. Cascetta, *Modern European Tragedy. Exploring Crucial Plays*, London, New York, Delhi, Anthem Press, 2014.
- L. Peja, in *Comunicazioni sociali*, anno XXIV n.s., n.3 sett-dic 2002 (contiene il testo delle tre conferenze *La parola, come*, di G. Testori).
- L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)*, Bari, Edizioni di pagina, 2021.
- G. Testori, *Teatro*, a cura di Fulvio Panzeri, I (1996), II (1997), III (2013), Roma, Bompiani.

Quel che resta di Franca, il diritto di stare sola in scena

A dieci anni dalla scomparsa di Franca Rame, una riflessione su quale sia il suo lascito nel teatro contemporaneo. Sdoganare gli assoli al femminile di cui è stata antesignana? Rivendicare il diritto all'autorialità delle donne? Portare avanti tematiche scomode mai toccate dal teatro?

di Simone Soriani

Durante la tournée di *Tutta casa, letto e chiesa*, il suo primo *one woman show* in scena a partire dal 1977, Franca Rame notava il disorientamento di molti organizzatori teatrali che le chiedevano se, durante lo spettacolo, si sarebbe spogliata o avrebbe almeno cantato. Infatti, gli operatori dell'epoca non riuscivano nemmeno a immaginare come un monologo per attrice solista avrebbe potuto stimolare e attirare l'attenzione del grande pubblico. Del resto, si tratta di una novità radicale nel panorama teatrale degli anni Settanta: una donna sola in scena, con il supporto di un apparato scenotecnico minimale ed essenziale, che alterna il dialogo diretto con l'*audience* a recitativi stralunati e talora tragici sulla condizione femminile. Insomma, una modalità scenica monologica che – con le ovvie differenze – pare riprendere l'archetipo elaborato per *Mistero buffo* dal marito Dario Fo.

Il primo grande lascito della Rame – scomparsa giusto dieci anni fa – alla storia



dello spettacolo italiano consiste, dunque, nell'aver sdoganato e legittimato una modalità scenica incentrata sull'attrice solista, autrice o coautrice del testo da portare alla ribalta. In altre parole, gli assoli della Rame hanno contribuito all'emancipazione del ruolo della donna nel sistema produttivo e distributivo del teatro nazionale, favorendo il superamento di quei *cliché* (perlopiù ideologici) per cui le attrici, nella gran parte delle pièce dell'epoca, erano relegate a posizioni subalterne per quanto riguarda la distribuzione delle parti, e decorative per quanto concerne la caratterizzazione dei personaggi femminili. Senza ignorare la rivendicazione del diritto all'autorialità e alla scrittura che, dalla Rame in poi, connota l'opera e l'attività di una nutrita e significativa generazione di attrici e autrici (da Lella Costa a Laura Curino, solo per fare qualche nome).

Oltre a questo, il teatro al femminile scritto dalla Rame, da sola o con la collaborazione di Fo, ha portato sulle scene nazionali questioni e tematiche che all'epoca erano perlopiù assenti dai grandi palchi del circuito ufficiale e commerciale italiano. In particolare, la "coppia d'arte" Rame-Fo ha cercato di svelare l'oppressione che la donna ha subito e subisce a causa di una cultura dominante maschilista e patriarcale: anzi, si tratta di una duplice oppressione dal momento che, agli occhi della Rame, la donna sarebbe sottoposta allo sfruttamento padronale sul lavoro, ma anche in casa – come nel caso esemplare del monologo *Il risveglio* da *Tutta casa...* – nei rapporti con un marito che, per di più, tenderebbe a concepire il sesso come "possesso" nei confronti della donna (si pensi a *Una donna sola*, sempre da *Tutta casa...*).

Da questo punto di vista, il primo monologo della Rame avrebbe accolto «tutti i fermenti e i temi più importanti – ha detto la stessa autrice-attrice – del movimento femminista, emersi nel decennio che andava dal 1968 al 1977». Tuttavia, il rapporto della Rame con le femministe è stato piuttosto complesso: se l'attrice-autrice ha tentato di contribuire con *Tutta casa...* alla liberazione dai tabù e dai sensi di colpa connessi alla sessua-

lità femminile (come anche in *Sesso? Grazie, tanto per gradire* negli anni Novanta), molte femministe hanno accusato la Rame di combattere battaglie che le donne avrebbero già vinto negli anni precedenti. Non si deve però dimenticare che *Tutta casa...* si rivolgeva a un pubblico popolare ancora lontano dalla conquista dell'emancipazione rivendicata dal movimento femminista, colto e borghese: «Le avanguardie fanno tutto; ma c'è ancora una massa di donne – ha detto la Rame negli anni Settanta – che non ha trovato la maniera giusta di uscire. E il mio spettacolo è fatto per queste donne».

Le pièce successive, realizzate negli anni del "riflusso" (come nel caso degli atti unici *Coppia aperta, quasi spalancata, Una giornata qualunque* e *Grasso è bello!*), si concentrano soprattutto sulle tematiche della "micropolitica" e del "privato" e, quindi, sul ruolo della donna all'interno del *ménage* familiare. La Rame ambisce a svelare la natura asimmetrica del rapporto tra uomo e donna: da una parte, la dedizione femminile nei confronti del marito; dall'altra, l'egoismo dell'uomo proiettato sulla propria realizzazione personale e professionale (qui è impossibile non notare un certo autobiografismo, in riferimento al rapporto, all'epoca turbolento, della stessa Rame con Fo). Si tratta di una produzione in cui l'attrice-autrice contrappone all'individualismo alienante ed edonistico degli anni Ottanta – e il conseguente disinteresse per la politica e per l'impegno civile e sociale – la necessità di riscoprire e recuperare il valore della solidarietà e di quegli ideali comunitari che avevano animato le lotte delle donne tra gli anni Sessanta e i Settanta. «Ti mancano i sentimenti. Non ti conosco un solo gesto di generosità. Non hai interesse alcuno se non del tuo corpicino»: l'accusa che la protagonista di *Grasso è bello!* rivolge alla figlia diviene, così, una condanna nei confronti dell'epicureismo personalistico dell'intera società contemporanea. ★

Franca Rame in *Mamma! I sanculotti*, di Dario Fo (foto: Tommaso Lepera).

Ultime parole, ultimi passi di danza i frammenti di storia che se ne vanno

Le regie di Scaparro, le visioni critiche di Georges Banu, la drammaturgia televisiva di Costanzo, il sorriso di Marescotti, la parola poetica di Sgorbani, accanto alle coreografie della tv di Gino Landi, e all'impegno di Nuti: gli addii di questo inizio di primavera.

di Claudia Cannella, Giuseppe Montemagno, Fabrizio Sebastian Caleffi, Giuseppe Liotta, Diego Vincenti e Albarosa Camaldo



Scaparro, due vite per il teatro

«La strada percorsa è stata tanta. Il cammino che resta mi auguro che sia tantissimo. Le ambizioni e le speranze sono di restare giovane dentro, finché posso, saper comunicare i miei sogni, al pubblico di oggi e di domani, tentare di essere romano, italiano, europeo. Utopia per utopia, cercare di avere, perché no, due vite». In queste parole (*Hystrio* n. 1.2000) c'è tutta l'essenza di **Maurizio Scaparro**, scomparso novantenne lo scorso 17 febbraio. Ai tempi di quell'intervista, Maurizio, di anni ne aveva sessantotto e io lo inseguivo per tutta Italia nell'ardua ed entusiasmante impresa di mettere insieme un dossier sui 100 anni del Teatro Eliseo di Roma, che allora dirigeva e dove ricordava di aver vissuto le prime emozioni da spettatore grazie alle firme illustri di Giorgio Strehler e Luchino Visconti. Poi le frequentazioni con Romolo Valli a Roma e con Paolo Grassi a Milano, gli esordi come critico teatrale dell'*Avanti!*, carriera presto abbandonata per passare "dall'altra parte della barricata" come regista (*La Venexiana* a Spoleto nel 1965 il suo debutto) e come organizzatore di alto rango. Con una forte vocazione al teatro pubblico (mai nascoste le simpatie socialiste) secondo quell'idea di teatro d'arte per tutti che aveva assorbito nelle frequentazioni milanesi del Piccolo Teatro. Curioso, av-

venturoso, ironico, sognatore (ma con molta concretezza): nulla sembrava intimorirlo e così, talvolta, le utopie si trasformavano in realtà. Come la re-invenzione del Carnevale del Teatro, che aveva invaso campi e campielli di Venezia durante la sua prima direzione della Biennale (1979-82, poi farà il bis dal 2006 al 2009). Ma prima e dopo era stato direttore dello Stabile di Bologna, dello Stabile di Bolzano, del Teatro di Roma, dell'Eta, dell'Olimpico di Vicenza, dell'Eliseo, del settore spettacolo dell'Expo di Siviglia, del Théâtre des Italiens a Parigi, dove già era stato al fianco di Giorgio Strehler nella direzione del Théâtre de l'Europe. Romano, italiano, europeo. Convinto sostenitore, in tempi in cui ancora se ne parlava poco, dell'importanza del ruolo del teatro in un'Europa ricca di diversità da preservare, far convivere, interagire in un dialogo fecondo per un nuovo possibile sviluppo del vivere civile.

E di vite ne sognava di vivere due, ma in realtà le aveva sempre vissute, perché accanto all'instancabile organizzatore, con lo sguardo aperto all'Italia e al mondo, c'era anche il regista multiforme, colto e popolare. Una sessantina le sue regie di cui mi piace ricordare, come spettatrice, *Cyrano di Bergerac*, *Vita di Galileo*, *Liola*, *Amerika*, *La coscienza di Zeno*, *Teatro Excelsior*, *Viviani Varietà* e il mitico

Memorie di Adriano. Anche se, attraversando la sua vasta teatrografia, non si possono non citare, tra i tanti, *Lunga notte di Medea*, *Il fu Mattia Pascal*, i goldoniani *Memoires* insieme a *Il teatro comico* e *Una delle ultime sere di Carnovale*, *Chicchignola*, *Pulcinella*, *Don Chisciotte*, *Morte di un commesso viaggiatore*, *Il gabbiano*.

Il regista e l'organizzatore, si diceva. Due facce della stessa medaglia unite da un comune denominatore: una formidabile empatia che lo faceva dialogare alla pari con l'usciera dell'hotel come con il ministro di turno, con i grandi attori dei lunghi sodalizi (Pino Miccol, Massimo Ranieri, Peppe Barra, Giorgio Albertazzi...) e con i giovani (Max Malatesta, tra i tanti). In quel caos apparentemente ingovernabile con cui ti travolgeva, si imparava comunque tanto a stargli accanto. Anche perché a Maurizio, intelligenza picaresca e sguardo sornione, bastava una romanissima battuta per farsi perdonare qualsiasi cosa. *Claudia Cannella*

Banu, il critico dallo sguardo illuminato

«Rendez-vous au Sarah-Bernhardt» era la frase con cui mi dava appuntamento nella celebre brasserie di place du Châtelet, all'ingresso del Théâtre de la Ville, a pochi passi dalla sua casa-museo in rue de Rivoli. Sempre generoso e prodigo di preziosi consigli, **Georges Banu** (1943-2023) si è spento a Parigi, città che lo aveva accolto esattamente cinquant'anni or sono, il 1° gennaio del 1973, quando aveva idealmente seguito il volo di Puck, il genio del *Sogno* shakespeariano che Peter Brook aveva presentato all'Opera di Bucarest, sua città natale. Sfuggito alla Romania di Ceausescu, aveva fatto dell'apertura mentale e della curiosità intellettuale le sue armi privilegiate per comprendere l'evoluzione del teatro d'arte: per questo era diventato l'antenna parigina di *Hystrio*, contribuendo attivamente ad alcuni dossier (da Brook a Molière) con visioni inedite e illuminanti, autentico «archivio vivente del teatro europeo», come lo ha definito Thomas Ostermeier. Professore di Studi teatrali a Paris III - Sorbonne Nouvelle come a Louvain-la-Neuve, condiret-

tore della rivista belga *Alternatives théâtrales*, fondata nel 1979 e condiretta dal 1998 al 2015, è stato presidente dell'Associazione Internazionale dei Critici di Teatro dal 1994 al 2000. Cechov prima, Brook poi (su cui aveva scritto l'insostituibile *Vers un théâtre premier*, nel 2005) erano stati i punti nevralgici del suo filtro interpretativo, al quale aveva progressivamente integrato le prospettive di Vitez e di Kokkos, di Grüber e di Strehler, di Kantor e di Grotowski, di Mnouchkine, Bondy e Chéreau, artisti tutti di cui era stato amico e compagno in un percorso avvincente, in cerca di «quella luce, in cui per qualche istante abbiamo vissuto», che brilla sulla scena. Nel suo penultimo saggio, *Les Récits d'Horatio*, aveva condiviso lo sguardo vigilante e onesto dell'amico di Amleto sui nuovi maestri della scena europea, da Vasil'ev a Warlikowski, da Delbono a Mouawad. Per fortuna adesso non sarà il silenzio, grazie a un imponente lascito bibliografico di rara sensibilità e lucidità critica. *Giuseppe Montemagno*

Costanzo e il teatro da (tele)camera

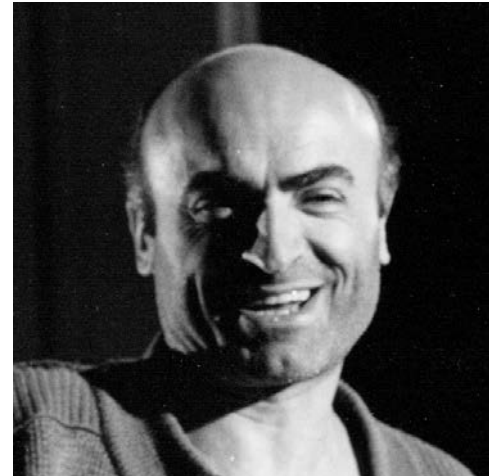
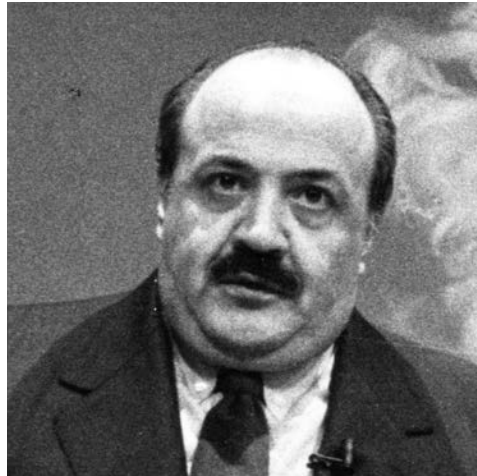
Questo non è il solito coccodrillo. E non prende in considerazione gli starnazzi di quegli avvoltoi senza ali, gli *haters*, chiamati a raccolta dalla loro stessa nullità. Questo è il commiato di un teatrante da un altro teatrante. Ma chi si credeva di essere il Signor Maurizio? Se lo domandava Costanzo stesso in *Chi mi credo di essere*, autobiografia pubblicata per Mondadori nel 2004. A proposito di teatro della nostalgia, penso che spettacolo straordinario si potrebbe allestire... con gli assenti: si potrebbero chiamare Giorgio Strehler e Paolo Grassi, si potrebbe mettere su, convocata dall'al-

dilà, una compagnia che nessuno potrà mai eguagliare. A tale eterno stabile dei Campi Elisi, a cui si accede lungo gli Champs-Élysées delle Rimembranze, ora si aggrega anche lui, il signor **Maurizio Costanzo** Show. Venuto il momento degli ultimi applausi, lo si saluti creatore del Teatro da TeleCamera. Poiché tale è stato il suo *talk*, costruito sulle solide fondamenta del commediografo, memore di copioni di non effimero successo, portati alla ribalta da interpreti del calibro di Valeria Valeri e Paolo Ferrari, in *Vuoti a rendere*, Paola Mannoni, Renzo Palmer, Enzo Garinei in *Il marito adottivo*. Un costume teatrale del teatro di costume, scritto da chi ha saputo cogliere il costume, lo *Zeitgeist*, lo spirito dei tempi, al punto da diventare lui stesso un fatto di costume. Luci e ombre che disegnano un quadro epocale ospitato al Parioli, colto al volo e pilotato verso l'immediato consenso o dissenso dello spettatore, come ho potuto sperimentare io stesso, da ospite del fortunato format: una commedia dell'arte, improvvisata, sera dopo sera, da un gran conoscitore dell'arte della commedia. Maurizio lamentava l'estensione della sua qualifica a chiunque firmasse una qualunque *tranche de vie* autoreferenziale. Autore? Ma chi l'ha detto? L'autore ha delle idee, carisma, l'autorevolezza per parlare con gli attori... Costanzo Autore: chi lo dice? Lo dico io, per esempio. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Marescotti, attore per caso

Il vero colpo di genio della vita **Ivano Marescotti** lo ebbe a trentacinque anni quando decise di lasciare il posto "sicuro" di impiegato comunale a Ravenna per tentare l'azzardo di un mestiere di cui non aveva alcuna base pro-

fessionale se non quella della "sostituzione" occasionale di un amico attore in uno spettacolo per ragazzi diretto da Patrizio Roversi e Susy Blady. Forse con un padre che si chiamava Amleto il suo destino teatrale era già scritto da qualche parte, ma certamente lui l'ha perseguito con caparbia e assoluta determinazione, piacere e divertimento. Non si è mai sentito "arrivato", né un "divo" e alternava con la medesima cura professionale il teatro popolare (*Don Camillo* e *Peppone*) agli spettacoli più raffinati con Giorgio Albertazzi (*Il genio*), Carlo Cecchi, Leo de Berardinis (*Amleto*), Mario Martone (*Woyzeck*): scelte d'istinto, d'affezione, di curiosità, d'amicizia. Quasi mai in ruoli di protagonista: quasi un'astuzia del mestiere che lo portava a conoscere, imparare accanto a "mostri sacri" della scena italiana, o a persone che stimava. Un suo privato *cursus honorum* l'aveva spinto a un certo punto ad abbandonare il teatro per il cinema («non ce la facevo più a fare quelle tournée massacranti»). Aveva una sua saggia e privata coerenza che gli veniva tutta dalle origini romagnole. Come quando si presentò a Milano, in casa del poeta romagnolo Raffaello Baldini, chiedendogli di scrivere un monologo teatrale, quel *Zitti tutti!* che, con la regia di Marco Martinelli, divenne uno dei suoi cavalli di battaglia (1993), e a cui seguirono, sempre con straordinario successo, altri monologhi come *Carta canta*, con la regia di Giorgio Gallione (1998), e *La Fondazione*, regia di Valerio Binasco (2012). Fu anche regista e drammaturgo con i testi in dialetto romagnolo *Bagnacavà* e *Linguàza (vinart)*. Poi tanto cinema – anche splendido contraltare di comici come Roberto Benigni e Checco Zalone – e tanta televisione. *Giuseppe Liotta*





Sgorbani, la voce dell'animo

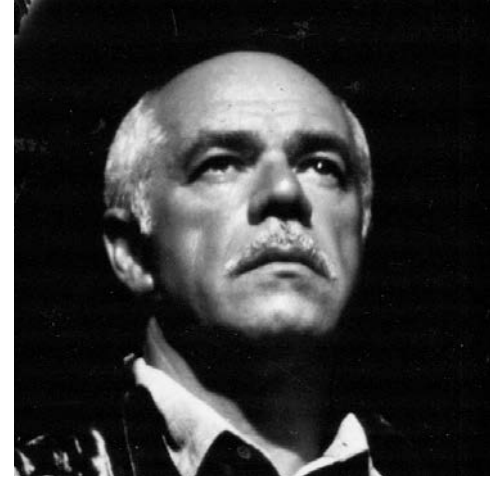
Forse si doveva scrivere di più di **Massimo Sgorbani**. Anche adesso, all'ultimo, in ritardo. Forse c'era pure da portarlo più spesso in scena. O almeno leggerlo a letto, andare a cercare quel passaggio che una sera d'inverno ci aveva emozionato nel profondo, scoprire che le prime battute di *Causa di beatificazione* sono ancora lapidarie e struggenti. Nato a Milano nel 1963, laureato in Filosofia in Statale, si diploma poi alla Scuola Paolo Grassi e nel 2001, non giovanissimo, conquista il Premio Speciale della Giuria al Riccione con *Angelo della gravità (un'eresia)*. È l'inizio di una manciata d'anni sfolgoranti, racchiusi in un prezioso volume della Ubulibri e nell'ampia personale che gli dedicò il Teatro Franco Parenti. La successiva trilogia *Innamorate dello spavento (Blondi, Eva, Magda e lo spavento)* si rivela un apice drammaturgico, anche grazie alla preziosa collaborazione con il milanese Teatro i: Renzo Martinelli alla regia, Federica Fracassi sul palco a dare complicatissima vita a tre figure femminili legate a Hitler. Scritture in cui torna a sorprendere l'uso meticoloso della parola poetica come credibile espressione dell'animo umano. Non stucchevole. Non fittizia. Ma pura altezza febbricitante, fra gli intralci della quotidianità. E della mente. Perché capiva i sopraffatti Sgorbani. Capiva il cane e capiva Eva. Le pulsioni e i disagi. La ferita e l'ossessione. Quanto ci si prende in giro (quanto siamo nudi) in quei momenti in cui il pensiero pare un paese straniero. Degli ultimi anni si ricordano la nuova trilogia *Dopo Salò* e il lavoro per *Fabulamundi*. Poi arriva il 6 febbraio e ciao.



Rimane la sensazione di qualcosa che è andato un po' troppo storto per non rimanerne scossi. Di essersi lasciati scivolare fra le dita un'unicità autoriale troppo spesso osservata con pigrizia, quando non infilata a forza in quel profilo dell'esclusione che aveva ormai i contorni di un'etichetta. Sgorbani faceva spallucce al mondo e proseguiva per la sua strada, forse senza nemmeno troppi rancori, anche nelle nottate più storte. Chissà. Rimane il dolore. Ma su questo lui avrebbe certo saputo usare parole migliori. *Diego Vincenti*

Gino Landi e la voglia di ballare

L'allegria incontenibile e la voglia di alzarsi dalla poltrona e ballare sulle coreografie di **Gino Landi**, in spettacoli come *Aggiungi un posto a tavola* e *Rugantino*, rimane ineguagliabile. Capace di dare armonia a corpi in movimento, insieme ai ballerini professionisti riusciva a far ballare anche gli attori più refrattari delle commedie musicali di Garinei & Giovannini. Oltre a essere coreografo, Gino Landi, scomparso lo scorso 17 gennaio alle soglie dei novant'anni, è stato regista teatrale e televisivo, ha reso iconici, grazie ai suoi passi, artisti come Lorella Cuccarini, in partiture come *lo ballerò*, codificate e ripetute da tutte le ragazze che sognavano di ballare, ben prima dell'invenzione dei video virali di TikTok. Una vita dedicata alla danza e alla disciplina, dopo aver appreso i primi rudimenti dai suoi genitori, artisti di varietà, ed essere stato un ballerino, si è dedicato alla creazione delle coreografie, lavorando per il teatro, la televisione e il cinema. *Albarosa Camaldo*



Piero Nuti, tra teatro e giustizia

Nato a Genova nel 1928 e scomparso lo scorso 24 gennaio, **Piero Nuti** inizia a recitare con il Teatro Universitario, poi lavora con la Compagnia Stabile della sede Rai di Torino, il Teatro Stabile di Genova, la Compagnia di Dario Fo e Franca Rame e recita al Teatro Stabile di Torino, diretto da Franco Enriquez, Gianfranco De Bosio e, recentemente Valter Malosti. A Roma, con Maurizio Scaparro, fonda il Teatro Popolare, poi si trasferisce a Torino con la moglie, l'attrice Adriana Innocenti, ispiratrice di Giovanni Testori, e dirige, per più di vent'anni, la Compagnia Torino Spettacoli, con la codirezione artistica di Germana Erba e poi Irene Mesturino. Attore e regista, ultranovantenne, ha recitato fino a novembre 2022 in *Finestre sul Po*, interpretando don Felice Cavagna, e in *Processo a un cittadino*, tratto da Cicerone, da lui riscritto e diretto, seguendo la sua vocazione di unire teatro e giustizia nel ciclo "Grandi Processi dell'antichità - lo spettacolo della giustizia". È stato anche maestro di attori, comportandosi con gli allievi come nelle sue interpretazioni di *Processo a Socrate* in cui ha cercato di incarnare l'essenza del maestro, immedesimandosi nel filosofo greco per parlare di giustizia e stimolare il ragionamento. *Albarosa Camaldo*

In apertura, Maurizio Scaparro (foto: Fabio Campana|Ansa); nella pagina precedente, Georges Banu (foto: Ciprian Hord), Maurizio Costanzo (foto: Velio Cioni) e Ivano Marescotti (foto: Giampiero Corelli e Massimo Fiorentini); in questa pagina, Massimo Sgorbani, Gino Landi (foto: Virginia Farneti) e Piero Nuti (foto: Valerio Soffientini).

Roberto Anglisani, dal Terzo Teatro al ruolo politico delle storie

Con un talento naturale per la narrazione, l'attore ne ha perfezionato col tempo la complessa arte. Dall'esperienza con Marco Baliani alla ricerca solitaria, alla regia, le sue sono piccole-grandi storie di esclusi capaci di riscatto, che parlano a ogni essere umano.

di Elena Scolari

«Sono arrivato al teatro per motivi politici». Ma non è come pensiamo: la politica era la sua passione fin da giovanissimo ma il suo innato spirito collaborativo lo portava a essere troppo disponibile anche con gli avversari, così i compagni lo scoraggiarono dal proseguire, per eccesso di apertura. **Roberto Anglisani**, che già aveva una certa inclinazione al racconto, pensa allora che il teatro possa essere un modo per fare politica senza impegnarsi direttamente: «Il teatro è un atto politico, parlare alle persone lo è, il rito di una comunità che si riunisce è azione politica».

E così il futuro narratore, nel 1977, si reca al grande incontro internazionale sul Terzo Teatro organizzato a Bergamo dal Teatro Tascabile (Ttb). «Fu il primo atelier aperto dedicato al teatro di gruppo e si concluse con una maratona di trenta ore sul palco. E da lì comincio la mia carriera professionale». Entra nella Comuna Baires di Milano dove si concentra per alcuni anni sul lavoro scenico attraverso il corpo, qui avviene la prima "sgrezzatura" attoriale: lavora con l'argentino Raul Manso e incontra Dominique De Fazio, docente dell'Actor's Studio che esegue su Anglisani quella che lui stesso definisce "lucidatu-

ra". Trasferitosi a Roma, inizierà la sua lunga collaborazione con Tiziana Lucattini e Ruotalibera Teatro, compagnia attiva anche nel settore del teatro ragazzi, a prevalenza femminile, dove c'era richiesta di attori. Qui conosce Maria Maglietta e Marco Baliani e con quest'ultimo affina le tecniche di narrazione proprio quando il genere teatrale omonimo stava nascendo. Anglisani trova il suo stile personale e gira Italia, Europa e Sud America con una Fiat Uno portando in tournée il fortunatissimo **Enidutilos o del brutto anatroccolo**: «Ottanta repliche armato solo di una radiolona come oggetto di scena».

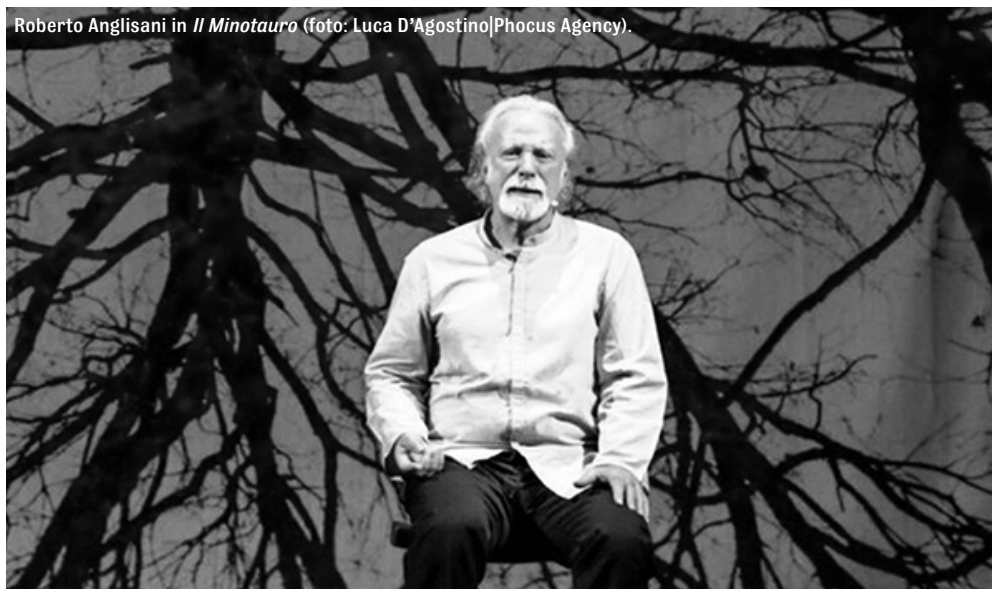
La valenza politica del teatro, per Roberto, si esplicita anche nelle scelte delle storie da raccontare: «lo scelgo quasi sempre storie di persone (o animali) che – per qualche motivo – stanno ai margini, povere, sfruttate, trattate ingiustamente. È perché sono stato allevato ascoltando dai miei genitori storie di lavoratori come loro: sarte oppure operai di fonderia. E nei miei racconti spesso vivono un riscatto». Tra i suoi spettacoli di maggior successo ricordiamo **Giovanni Livigno**, ispirato al *Gabbiano* di Jonathan Livingstone, storia di un piccione nato in periferia che si affrancherà dal suo luogo d'origine; il folgorante **Giungla** (testo scritto a quattro mani con Ma-

ria Maglietta, pubblicato da Rizzoli), in cui il magnetismo di Anglisani, dato dalla mistura trasparente di movimento e parola appassionata, avvince lo spettatore con una trasposizione de *Il libro della giungla* collocata alla Stazione Centrale di Milano e con il racconto pieno di ritmo di peripezie mirabolanti.

Da esperto in tecniche di narrazione, Anglisani firma anche numerose regie di spettacoli con attori e attrici emergenti: tra i tanti segnaliamo *Corpi al vento* (produzione Teatro Evento, con Ilaria Gelmi e Antonella Ruggiero) in cui sono al centro affascinanti miti classici, da Pasifae ad Arianna, donne fragili ma "luminose" della Grecia antica; *Paolo dei lupi* di e con Francesca Camilla D'Amico (produzione Florian Metateatro/Bradamante Teatro), racconto ambientato nei boschi in cui la natura è in relazione con l'animalità dei lupi. Negli ultimi anni Anglisani ha affrontato autori complessi: con **Il minotauro** (testo di Gaetano Colella) ha lavorato su Dürrenmatt e Borges in una versione del mito che tocca il tema della diversità; Joseph Roth è stato poi un incontro particolarmente felice: lo spettacolo **Giobbe, storia di un uomo semplice** è andato in scena con successo al Teatro Franco Parenti nel 2022 per più di un mese e lo ha confermato come uno dei migliori narratori italiani, capace di coinvolgere chi lo ascolta grazie a mille sfumature di toni e a una carica emotiva inarrestabile. La storia del maestro polacco Mendel Singer, uomo insignificante e tanto devoto al Signore, racconta allo spettatore la vicenda della sua famiglia ma anche un pezzo di Storia del Novecento.

Anglisani è un artista che non abbandona la disciplina, mente e corpo non sono mai disgiunti: tutti i giorni un'ora di camminata sostenuta, mentre immagina le prossime storie da raccontare. «Andrò a Bratislava per un progetto di narratori europei – dice – e sto pensando, per il futuro, di dedicarmi ai grandi temi classici come amore, dramma, tradimento... Mi piacerebbe affrontare Brecht e poi ho appena riletto *I promessi sposi*: voglio trovare il modo di far entrare i ragazzi nella meraviglia di questo romanzo». E Anglisani è l'attore giusto per riuscirci. ★

Roberto Anglisani in *Il Minotauro* (foto: Luca D'Agostino|Phocus Agency).



L'opera è nel mondo e tra chi lo abita, Luigi Dadina e l'arte come relazione

Co-fondatore, nel 1983, del Teatro delle Albe, l'artista ravennate è da sempre attento alle connessioni di cui il teatro è luogo principe: tra generazioni, culture, età. Ora è al lavoro su una nascente esperienza di teatro comunitario a Lido Adriano, alla periferia di Ravenna.

di Michele Pascarella

"Tra" teatro e mondo, "tra" arte e vita: nel caso di Luigi Dadina del Teatro delle Albe – che ha fondato a Ravenna

nel 1983 insieme a Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Marcella Nonni – una possibilità per sintetizzare (e rilanciare) quarant'anni di intenso lavoro sta, forse, in questa semplice preposizione, "tra".

A differenza di altre donne e altri uomini collocabili prioritariamente, se non essenzialmente, in un ambito specifico dell'universo teatrale, Luigi Dadina da sempre abita diverse funzioni e ruoli.

In *primis* attore, incarnando le visioni di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari: partecipa a numerosi spettacoli della Compagnia, dall'iniziale *Mondi paralleli* del 1983, passando (tra gli altri) da *Ruh*, *Romagna più Africa uguale*, *Siamo asini o pedanti?*, *Bonifica*, *Lunga vita all'albero*, *I refrattari*, *Incantati*, *All'inferno!*, *Perhindérion*, *Baldus*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Salmagundi*, *Sterminio*, *Stranieri e Pantani* (per il quale ha ricevuto la nomination al Premio Ubu 2013 come miglior attore non protagonista), fino a *Saluti da Brescello* del 2018.

Come regista e drammaturgo (sempre in collaborazione con altre persone, tale è l'attitudine relazionale che ha sempre mosso ogni suo fare) ha creato innanzitutto *Griot Fulêr* (1993) con l'attore senegalese Mandiaye N'Diaye, spettacolo in cui si intrecciano – in prospettiva interculturale – le tradizioni dei narratori romagnoli e senegalesi (menzione al Premio Nazionale Stregagatto 1995-96). Ha approfondito queste tematiche e lingue sceniche nel successivo monologo *Narrazione della pianura*, storia di un viaggio che parte dalla Romagna per arrivare nel cuore dell'Africa. Negli anni a seguire ha scritto, diretto e interpretato, tra gli altri, *Al placido Don*, creato a quattro mani con Renata Molinari; *Amore e anarchia* (scritto insieme a Laura Gambi, da cui è tratto l'omonimo volume a cura di Cristina Valenti); *Il volo-La ballata dei picchettini* accanto allo studioso algerino Tahar Lamri che, insieme a Dadina e a Laura Gambi, è anche autore del testo; *I fatti*, ideato, scritto e interpretato



insieme al musicista e compositore Francesco Giampaoli; *Pane e petrolio*, creato e interpretato insieme al Teatro delle Ariette a partire da una profonda consonanza etica ed estetica, fino al più recente *Mille anni o giù di lì*, creato insieme al fumettista Davide Revati.

Per molti anni ha curato materialmente gli allestimenti tecnici di tutti gli spettacoli del Teatro delle Albe e, dal 1996, è presidente di Ravenna Teatro, cooperativa che oggi dà lavoro a decine di persone.

"Tra", si diceva: una parte essenziale dell'operato artistico di Luigi Dadina è sempre stata dedicata al creare connessioni e relazioni. In scena, come si è or ora accennato, *et ultra*. Da *Voci della Resistenza*, progetto in cui ha coinvolto i protagonisti di eventi che hanno segnato la nostra Storia fino a *Le vie dei canti*, intreccio di teatro, musica, cibo e letteratura rivolto alle comunità immigrate del territorio ravennate; dai *Trebbi nella pineta di Classe*, narrazioni notturne intorno al cammino sull'arte dell'incontro attraverso il cibo e le storie, fino a *Lido Adriano, porta d'Oriente*, serie di interventi-eventi e indagini socio-culturali sull'atipico sviluppo territoriale di Lido Adriano, località balneare alle porte di Ravenna a fortissima componente interetni-

ca (vi si parlano, attualmente, oltre cinquanta lingue), da molti percepita come problematica, se non addirittura pericolosa, nella quale ha dato avvio, insieme al gruppo rapper Il Lato Oscuro della Costa, al centro culturale multidisciplinare Cisim.

"Tra" le discipline, "tra" le età, "tra" le provenienze geografiche e sociali: il più recente esito di questa tensione ibridante è il Grande Teatro di Lido Adriano, progetto pluriennale che trae origine dalla ricchezza e dalla complessità di situazioni artistiche e umane che il Cisim ha generato e ri-generato.

L'opera collettiva *Mantiq At-Tayr-II verbo degli uccelli* sarà il primo esito pubblico, diretto da Luigi Dadina, di questo percorso che vede la co-creazione di circa duecento persone e che andrà in scena tra la fine di maggio e i primi di giugno 2023 nell'ambito del prestigioso Ravenna Festival. Punto di partenza (o «trampolino», come direbbe Jerzy Grotowski): il testo sapienziale di Farid Ad Din Attar, poeta persiano del XII secolo, da cui già Peter Brook nel 1979 trasse *La conférence des oiseaux*.

L'opera è nel mondo e tra chi lo abita. Nel segno di un'arte meticciosa e insolente: teatro vivo, "tra" vivi. ★

Surrealisti, poeti e spietati sognatori il graffio alla realtà di Les Moustaches

Un collettivo di giovani artisti, attivi in teatro e pronti a sperimentarsi con i linguaggi dell'arte visuale: sono la giovane compagnia di Fara Gera d'Adda. Tre spettacoli, molti progetti aperti, talento e intelligenza il loro motore creativo.

di Mario Bianchi



Ho incontrato per la prima volta Alberto Fumagalli alla finale del Concorso Direction Under 30 a Gualtieri, dove aveva presentato lo spettacolo *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza*. Subito dopo il responso della giuria, che non lo aveva promosso, Alberto mi si avvicinò esprimendomi il suo dolore per la sconfitta e manifestando l'idea di lasciare il mestiere teatrale. Mi fece molta tenerezza e gli risposi prontamente che alla sua giovane età anch'io ero stato sconfitto a un concorso di improvvisazione, arrivando ultimo. Gli raccontai come, dopo un dovuto attimo di smarrimento, avevo reagito, e avevo deciso di restare sulla mia strada. L'inciampo aveva rafforzato la mia determinazione, spingendomi caparbiamente a continuare. Da quell'episodio così intriso di tenerezza e passione, seguo con grande attenzione questo giovane regista e la sua promettente compagnia Les Moustaches. Li seguo anche perché quello spettacolo di originale impostazione mi aveva colpito per la sua potente carica espressiva, che impastava la dura realtà del contesto messo in scena con un surrealismo poetico di forte rilevanza.

Da Riccardo III a Ciccio Speranza

Il giovanissimo gruppo teatrale nasce in un piccolo paesino in provincia di Bergamo a Fara Gera d'Adda per poi professionalizzarsi e costituirsi nel 2018, come compagnia under 30.

Formano il nucleo iniziale del gruppo artisti attivi in diversi settori dello spettacolo, nello specifico Alberto Fumagalli, autore, regista e attore e Ludovica d'Auria, regista, attrice. Entrambi si formano a Roma all'Accademia Stap Brancaccio. A loro si aggiungono Giulio Morini, costumista e direttore di scena; Tommaso Ferrero, regista e sceneggiatore e Pietro Morbelli, responsabile organizzativo.

Tre sono da quel fatidico anno le produzioni messe in atto dal collettivo. La prima creazione è *Il giovane Riccardo* che si presenta subito alla grande, vincendo il Milano Off Fringe Festival 2019 e venendo selezionata al Festival di Avignone per "Le Off 2020". Lo spettacolo proposto in chiave contemporanea trae ispirazione dal *Riccardo III* di Shakespeare. Protagonista è Riccardo York, il tristemente famoso Riccardo III: ha diciassette anni ed è figlio di Edoardo York, proprietario di una gloriosa azienda petrolifera. Con il padre in fin di vita, il destino del ragazzo pare immediato e segnato. *Il giovane Riccardo*

– su regia e drammaturgia sempre di Fumagalli, che è in scena, tra gli altri, con Ludovica d’Auria, Antonio Muro, Diego Tricarico – racconta le difficoltà del giovane, deforme dalla nascita, con una madre che non lo ama, finti amici che lo detestano e tradiscono. Riccardo è uno sventurato, su cui si riversa l’odio degli altri. Ma se “gli altri” avessero ragione, a odiarlo così tanto?

Il lavoro successivo è **La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza** che ha reso celebre il gruppo con più di cento repliche in tutta Italia dopo essere stato semifinalista al Premio Scenario, vincitore del Roma Fringe Festival 2020 (Premio Fersen per la ricerca e l’innovazione e premio della stampa), risultando anche finalista a In-Box dove si è guadagnato numerose repliche. Lo spettacolo, scritto sempre da Fumagalli, si presenta come un apologo surreale, cifra distintiva della scrittura scenica della compagnia. *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza* è ambientata in una provincia (forse non tanto immaginaria) di un’Italia sperduta, in cui vive la famiglia Speranza, formata dal padre Sebastiano e dai figli Dennis e Ciccio. Si esprimono in una lingua reinventata che sottolinea in modo convincente l’ambiente in cui viene parlata. Mentre il padre e il fratello vivono la loro esistenza scandita dal ripetersi di azioni sempre uguali, legate alla terra da coltivare, fra cassette di frutta e ortaggi (molto espressivo anche l’utilizzo in scena degli oggetti) avendo come unico diversivo il gioco della morra, Ciccio ha un sogno troppo grande per poter rimanere chiuso in un luogo così buio e monotono: vuole danzare. Pianifica la fuga da quel luogo, immaginando una vita diversa e illuminando con la sua luce di cambiamento e d’amore anche il fratello. Ma il suo è un sogno impossibile e irrealizzabile. Grasso e sgraziato in tutù rosa, non smetterà mai di danzare, raccontandoci di una vita possibile, ahimé, solo sognata e desiderata.

Nuovi linguaggi per nuove sfide

Nel frattempo, nel 2019 Les Moustaches decidono di ampliare il proprio campo operativo e oltre a continuare a produrre e coprodurre spettacoli per il palcoscenico, si dedicano alla realizzazione di soggetti e sceneggiature per film e serie tv.

Il loro primo cortometraggio *Blu* ha avuto una menzione speciale al Meihodo International Youth Media Festival, in questo ambito, con *Dear Fucking Toons*, Les Moustaches

ha creato un progetto di serie tv di genere poliziesco. Alla fervida narrazione di eventi e personaggi delinquenti, con riferimenti diretti alla scena milanese (dove Milano è una città/personaggio, come Roma per *Romanzo criminale* e Napoli per *Gomorra*) si aggiunge l’elemento fantastico e misterioso, buffo e affascinante. L’esito è una commistione di generi, quasi sperimentale, che diverte e sorprende, diventando nel contempo un esempio di *fantasy-crime*.

Il collettivo organizza anche esperienze di pedagogia teatrale e laboratori di scrittura. Tra le esperienze recenti, i laboratori *Come nasce e si sviluppa un progetto artistico*, pensato per le scuole secondarie di secondo grado, e *Il naso del pugile*, ideato sulla pratica della scrittura teatrale e cinematografica che si terrà dal 16-21 maggio 2023 al Teatro Elfo Puccini di Milano.

Il loro terzo lavoro teatrale, **L’ombra lunga del nano**, ha per protagonisti Olo e Neve (Ludovica D’Auria e Claudio Gaetani) una coppia di lungo corso formata da un nano, lavoratore indefesso, e una donna sognatrice, ormai insoddisfatta di una vita sempre uguale a se stessa. Olo e Neve si parlano, ma non comunicano. La scena si limita a un letto: una volta era alcova, ora è solo il rifugio per il sonno. Lo spettacolo sembra raccontare, di primo acchito, la storia di due differenze. A comporsi sul palcoscenico in modo poetico e ironico, è invece uno stralunato elogio dolcemente amaro della giovinezza. Una giovinezza che Neve percepisce trasfigurata nell’ombra di Olo, che vede grandissima sul muro di casa e con cui entusiasta interloquisce, riempiendo di desideri l’atmosfera banale di ogni giorno, rinnovata da questo “gioco”. Lo spettacolo debutta nel 2021 al festival Colpi di Scena a Forlì ed è rappresentato per oltre un mese

con più di 30 repliche ad Avignone ancora per “Le Off”. Poi l’improvviso arresto, a dieci giorni dalla partecipazione alla prima edizione di Hystrio Festival al Teatro Elfo Puccini di Milano, per la morte improvvisa di Claudio Gaetani.

Nel 2021 Les Moustaches arriva in semifinale al Premio Scenario con **Canarini**, dove è protagonista, ancora, una famiglia del tutto speciale, che cela risvolti assai inquietanti dietro un’apparenza di ordinaria normalità.

Ora attendiamo fiduciosi gli esiti di **Il presidente** e di **Ho sognato di mangiarvi il cuore**, due progetti in cerca della loro forma spettacolare. Il primo, una storia sul potere, sulle sue distorsioni ma anche sulla possibilità (forse utopica) del suo buon uso; il secondo, un apologo poco conciliante sulle dinamiche di una famiglia disfunzionale, è stato scelto da Tindaro Granata per il programma di promozione della nuova drammaturgia e dei giovani autori, organizzato dall’Associazione Situazione Drammatica, ed è stato protagonista di una lettura scenica presso il Teatro Carcano di Milano lo scorso marzo. Per non dimenticare **Pigs**, scritto a quattro mani da Alberto Fumagalli con Daniele Prato, dissacrante metafora sulla crudeltà dell’egoismo umano, che ha incontrato il pubblico in una *mise en espace* presso il Teatro di Cassano D’Adda e ora attende di proseguire il proprio cammino sulla scena.

I progetti non mancano, quindi, per la compagnia lombarda, né le idee: nuovi traguardi, nuovi obiettivi da raggiungere, nuove sfide, di cui saremo sempre felici di scrivere. ★

In apertura, Francesco Giordano in *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza* (foto: Dietrich Steinmetz); in questa pagina, il gruppo Les Moustaches (foto: Lorenzo Morbelli).



PRO & CONTRO

Il linguaggio eterno dell'amore: da Shakespeare a Martone



ROMEO E GIULIETTA, di Shakespeare. Traduzione di Chiara Lagani. Adattamento e regia di Mario Martone. Scene di Margherita Palli. Costumi di Giada Masi. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Video di Alessandro Papa. Con Alessandro Bay Rossi, Emanuele Maria di Stefano, Benedetto Sicca, Licia Lanera, Alice Torriani, Francesco Gheghi, Michele Di Mauro, Raffaele Di Florio, Anita Serafini, Leonardo Castellani, Libero Renzi, Federico Rubino, Josef Gjura, Francesco Nigrelli, Gabriele Benedetti, Lucrezia Guidone e altri 14 interpreti. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

Romeo e Giulietta (foto: Masiar Pasquali).

L'intenzione era precisa. Rigenerare *Romeo e Giulietta*. Togliere allo Shakespeare più romantico tutte le croste, i luoghi comuni, le traduzioni d'antiquariato. Un *peeling* teatrale. Di più: anche dare il benservito a una mitologia, teatrale e turistica assieme, che da sempre porta a Verona, sotto il balcone, mille mila persone. C'è riuscito, Mario Martone? Sì. Con un disegno di regia audace e voluminoso (come facevano Strehler e Ronconi) *Romeo e Giulietta* esce rigenerato, fresco, appena appena oltranzista, e occupa in altezza e in larghezza, per intero, il palcoscenico grande del Piccolo Teatro. Che non è poco. Rigeneratori erano stati, a tempo debito, Sondheim e Bernstein in *West Side Story* (1961). E Baz Luhrmann, nel californiano e pulp *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996). Lo è anche Martone. Niente Verona. Né balcone né cripta. Invece, con colpo d'occhio maestoso, un bosco lussureggiante, un intrico d'alberi, di foglie, di rami, camminamenti pericolosi, una stellata notte del cuore: la strepitosa scenografia di Margherita Palli, d'impatto fin dal primo minuto. E poi nuvole video, ombre minacciose dentro le quali si nascondono e si dipanano amore e coltelli, Bach e l'*house* da discoteca, pestaggi e *dance party*. Ma anche "aperitivi", occhiali da sole, felpe, rottami polverosi e la jeep per il fuoristrada. Segni contemporanei. Attenti: non è "attualizzazione". È uno Shakespeare "infiltrato" dal presente, cortocircuito tra il volo metaforico delle battute celebri (qui cantano ancora le allodole e gli usignoli) e l'aggressivo vocabolario di una Treccani aggiornata. Nella quale "daspo" (che poi sarebbe l'esilio) e "troia" (inutile precisare) rifulgono alla luce blu delle sirene dei caramba. Storceranno il naso, parecchi, lo so. Ma credo che tutto l'impianto, e la traduzione di Chiara Lagani, cui Martone aggiunge un ulteriore carico di slang, piacerà a una generazione che ha la stessa età dei protagonisti: quindici anni lei (Anita Serafini), diciannove lui (Francesco Gheghi). Proprio giusti per questo Shakespeare alcolico, sballato, giovanilmente scurrile. *Roberto Canziani*

È possibile sbagliare una ricetta pur avendo a disposizione ingredienti di qualità e ottime idee su come accostarli? Certamente. Affidare l'amore di Romeo e Giulietta ai corpi di due veri adolescenti è una splendida intuizione. Negli ultimi vent'anni, il Teatro delle Albe e tanti altri ci hanno dimostrato quanta potenza e quanta energia possono sprigionarsi sul palco. Perché questo avvega, però, ci vogliono metodo e alchimia. Serafini e Gheghi, invece, vengono imbrigliati (come gli altri venti attori) all'interno di un enorme impianto scenico - di difficile gestione persino per un professionista di lungo corso - e a entrambi vengono affidati lunghi brani di testo da pronunciare immobili, camminando avanti e indietro o abbarbicati sugli alberi. In alcuni passaggi recitano persino in playback per facilitare i movimenti scenici. A cosa serve l'adolescenza se poi si viene chiamati a vivere il palco come giovanissimi accademici, o come il corpo di un'opera lirica? E a proposito di gioventù: il testo (ben tradotto da Chiara Lagani) già svela e rivela l'erotismo, l'oscenità, la vita che ribolle. In questo contesto, gli hamburger, le magliette dei Nirvana, le chitarre elettriche, i cocktail paiono una tautologica scritta al neon che recita: «Attenzione signori: quest'opera è attuale!». Lo spettatore viene insomma accompagnato per la via più ovvia a collegamenti e associazioni - quasi lo si reputasse incapace di farlo in modo autonomo - e gli si toglie anche il piacere dell'evocazione. Ricordate gli usignoli che segnalano agli sposini che la loro unica notte insieme è già finita? Li potete ascoltare grazie a un nitido cinguettio fuori campo. E le stelle che accompagnano i primi baci? Le vedrete comparire in video proiezione, come sul vostro schermo Windows. A sinistra, sotto la maestosa installazione arborea di Margherita Palli, se ne sta una vecchia automobile che ricorda la scenografia delle *Rane* di Ronconi. Viene utilizzata in un'unica scena, e per il resto se ne sta come dimenticata, sotterrata dalla miriade di segni visivi. Un'ottima metafora di tutto lo spettacolo. *Maddalena Giovannelli*

Omaggio a Italo Calvino con le imprese del *Barone*

IL BARONE RAMPANTE, di Italo Calvino. Adattamento e regia di Riccardo Frati. Scene di Guia Buzzi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Davide Fasulo. Animazione di Davide Abbate. Con Mauro Avogadro, Giovanni Battaglia, Nicola Bortolotti, Michele Dell'Utri, Diana Manea, Marina Occhionero, Francesco Santagada. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

Per i cento anni della nascita di Italo Calvino il Piccolo Teatro di Milano ha affidato al giovane regista Riccardo Frati la messa in scena de *Il barone rampante* (1957), di cui è protagonista il baroncino Cosimo (Francesco Santagada) che, all'età di dodici anni, per un piatto di aborrite lumache, litiga con il padre arrampicandosi sugli alberi per non scendervi mai più. Di questa sua nuova vita faranno parte anche un cane fidato, Ottimo Massimo, l'innamoramento per la giovane vicina Violante (Marina Occhionero) e l'amicizia col bandito Gian de Brughi (Michele Dell'Utri) che intraderà sulla via della redenzione attraverso la lettura. La storia, ambientata nel Settecento e narrata dal fratello del protagonista (Giovanni Battaglia), diventa al contempo, attraverso la liberazione da una classe ormai in disfacimento, un percorso di formazione e di maturazione, un'educazione sentimentale di stampo illuminista. In quasi tre ore di durata, lo spettacolo segue fedelmente tutte le sue avventure, irrorandole a tratti di gustosa ironia, reinventando efficacemente il mondo arboreo di Cosimo, soprattutto attraverso le funzionali scene di Guia Buzzi, che disegnano un bosco fatto di mobili passerelle pensili, i costumi d'epoca di Gianluca Sbicca, le animazioni di Davide Abbate. Al di là di qualche eccessivo bamboleggiamento, non necessario nella prima parte, la trama calviniana è ricomposta con garbo e delicatezza, ponendo visivamente lo spettatore in un universo cangiante. Tuttavia, ci pare anche che lo spettacolo scorra senza l'effettiva capacità di meraviglia del romanzo, imbrigliato come è in una sorta di accademismo che frena la gioiosa capacità

poetica inventiva dell'universo calviniano. Così, spesso, la parola, pur surrogata da un impianto scenico di tutto rispetto, rimane parola, senza riuscire a inerparsi nei meandri dell'immaginazione per restituirci un immaginario fecondo e composito oggi più che mai necessario e vitale. *Mario Bianchi*

Il corpo a corpo tra Cecchi e Roth

LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE, di Joseph Roth. Adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Costumi di Barbara Petrecca. Luci di Marcello Jazzeiti. Con Carlo Cecchi, Roberta Rovelli, Giovanni Lucini. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

In uno scritto della fine degli anni Settanta, Roberto de Monticelli si chiedeva se il "grande attore" fosse definitivamente morto, o stesse preparando «la propria complicata metamorfosi nell'alambicco degli ultimi stregoni». Ecco: *La leggenda del santo bevitore* è innanzitutto un tributo di Andrée Ruth Shammah a uno degli ultimi stregoni, Carlo Cecchi. Con questo intento la regista ha rimesso in produzione un fortunato spettacolo del 2007, che vedeva nel ruolo del protagonista il milanese Pietro Mazzarella. Del resto, il romanzo di Joseph Roth ben si presta a sovrapposizioni e interferenze tra autore, personaggio e attore. Dietro al protagonista Andreas Kartak, che evoca e ripercorre a ritroso tutta la sua esistenza trascinando le parole davanti all'ennesimo bicchiere, fa capolino lo scrittore Roth, che riversa su pagina le illusioni perdute e il suo ultimo sguardo sul mondo (muore proprio nel 1939, l'anno dell'uscita del libro). A questi due livelli Shammah e Cecchi ne aggiungono un terzo. Sul palco, davanti al bancone di un bar che occupa quasi tutta la scena, c'è un uomo: il suo corpo, la sua voce stanca ma ferma, il suo sguardo limpido, raccontano di qualcuno che ha attraversato la vita e non si è risparmiato. Mentre Andreas elenca gli incontri, le ubriacature, gli amori, pare di vedere in filigrana il racconto silenzioso dell'attore Cecchi, e della sua biografia artistica: l'apprendistato con Eduardo, la sua lunga attività da capo-

LACASADARGILLA

Donne condannate all'autodistruzione, vita e morte di tre generazioni

ANATOMIA DI UN SUICIDIO, di Alice Birch. Traduzione di Margherita Mauro. Regia di Lisa Ferlazzo Natoli e Alessandro Ferroni. Scene di Marco Rossi. Costumi di Anna Missaglia. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Alessandro Ferroni. Con Caterina Carpio, Marco Cavalcoli, Lorenzo Frediani, Tania Garribba, Fortunato Leccese, Anna Mallamaci, Alice Palazzi, Federica Rosellini, Camilla Semino Favro, Petra Valentini, Francesco Villano, Anita Leon Franceschi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa.

Un teatro della crudeltà. Dove non c'è speranza e non c'è amore. Con il determinismo genetico a segnare tre generazioni di donne, condannate all'autodistruzione. Spunto feroce. Su cui poggia la nuova produzione del Piccolo firmata dal collettivo lacasadargilla. Testo di Alice Birch (a Londra l'ha voluto Katie Mitchell), regia di Lisa Ferlazzo Natoli e Alessandro Ferroni. È il racconto delle tormentate esistenze di madre, figlia e nipote. Tutte spinte a togliersi la vita: come interrompere la catena del dolore? Tre epoche vissute sul palco in maniera sincrona, lo spazio suddiviso in altrettante zone temporali nella macro-cornice della casa di famiglia, assediata dai fantasmi e dalle cicatrici. Splendida la struttura. Che sfida lo spettatore nello sguardo, nell'attenzione. Grazie a un curatissimo *carillon* di pause, di rimandi, di linee orizzontali di senso. Pura rappresentazione applicata al contemporaneo (perché parlare sempre di dispositivo?). Da tradizione rivisitata.

Non deludono le tre protagoniste: Tania Garribba, Petra Valentini, Federica Rosellini. Loro a tenere in piedi la macchina, per quanto i ruoli si rivelino più bidimensionali dell'atteso. Quasi di servizio i colleghi. In una visione drammaturgica dove risulta del tutto marginale il maschile. Mentre emerge un trattato sul determinismo che fa a pugni con alcune teorie psico-sociali ma va dritto sui suoi binari, verso il trauma e l'ineluttabile. Concedendo poco (nulla) alle emozioni. Sensazione che si ripete ultimamente a teatro. Varrebbe la pena farci una riflessione. Ma mostrandosi raffinato a livello formale. Spettacolo a tesi. Che conferma la maturità del collettivo romano. Nonostante qui l'exasperazione teorica appesantisca il progetto, riflettendosi in un rigido meccanicismo scenico e drammaturgico. Si sente un po' la mancanza dell'inatteso. Del ginocchio sbucciato. Di aprirsi davvero alla vita. Anche nelle sue pagine non scritte. **Diego Vincenti**



Anatomia di un suicidio (foto: Masiar Pasquali).



La Maria Brasca (foto: Lorenzo Barbieri)

comico, persino le celebri e irresistibili intemperanze sulla scena. E proprio in questo labirintico confondersi di una voce nell'altra - Andreas, Joseph, Carlo - risiede il cuore pulsante dello spettacolo e la sua più profonda ragione di interesse. C'è altro? Sì: video-proiezioni, oggetti di scena e persino due pazienti interpreti (Giovanni Lucini, Roberta Rovelli) a cui lo spettacolo concede qualche battuta e un lungo piano d'ascolto. Ma tutto quello che non è il corpo a corpo dello stregone Cecchi con la parola estrema di Roth finisce per risultare quasi del tutto irrilevante. *Maddalena Giovannelli*

Il doppio compleanno di Testori al Parenti

LA MARIA BRASCA, di Giovanni Testori. Regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gianmaurizio Fercioni. Costumi di Daniela Verdenelli. Con Marina Rocca, Mariella Valentini, Luca Sandri, Filippo Lai. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO. IN TOURNÉE

Andare all'ultima replica domenicale della *Maria Brasca* è come andare a una merenda di compleanno in casa di amici. Il compleanno di questo teatro, il Salone Pier Lombardo, poi Franco Parenti. Il compleanno di un autore maiuscolo, Giovanni Testori. Questa è dunque la festa della teatralità milanese secondo Shammah. Andrée ci riceve con il consueto garbo: applaudiamo il suo annuncio che la *Brasca* tornerà anche nel prossimo cartello-



Nell'occhio del labirinto (foto: Barbara Rocca)

ne. Ad apertura di sipario, spira una cert'aria alla Tennessee Williams. La Marina/Maria Rocca in *Brasca* dispiega la sua coazione sentimental-sessuale, duettando con la sorella, disegnata da Mariella Valentini nelle modalità di una *desperate housewife*, duellando con il cognato, un Luca Sandri fu giovane normale segnato dalle disillusioni perdute, flirtando col suo Romeo (perché, Lai, sei tu Romeo, tutto tartaruga e routine?). Un treno da retropalco fa tremare le pareti del quartierino dove stenta la convivenza forzata della famigliola disfunzionale. La *Brasca* è *cisgender* e *transgender* nello stesso tempo e la sua disforia di genere è esistenziale, se non esistenzialista. Lo show è gratificato da un sonoro successo di pubblico. Ma la messa in scena a cui abbiamo assistito, come detto, è una merenda, che titilla con l'assaggio di un possibile, auspicabile *dinner party* neo-tondelliano, dove il viver quotidiano s'intorbida di una malinconia che coraggiosamente la Maria non lascerà degenerare in melanconia, cioè malattia. Insomma, lo spettacolo può crescere nello sviluppo di un apparato sottotestuale più profondo e attuale. Oppure, sviluppando un'altra opzione, potrebbe rendere più circostanziale il contesto storico in cui Testori l'ha pensato e l'ha fatto debuttare, il 17 marzo 1960, con la regia di Mario Missiroli per Franca Valeri. La citazione sonoro-subliminale di Adriana Asti, Maria qui al Salone nel 1992, regia Shammah, non basta. Del mal di vivere il teatro sia sempre la cara cura. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Il caso Enzo Tortora: il dovere della memoria

NELL'OCCHIO DEL LABIRINTO, scritto e diretto da Chicco Dossi. Con Simone Tudđa. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO. IN TOURNÉE

Biografia e cronaca giudiziaria in dialogo tra loro. Passando attraverso queste due polarità, la scrittura cesellata di Chicco Dossi - giovane autore classe 1994 - recupera un episodio di malgiustizia che ha scosso profondamente l'opinione pubblica italiana nel 1983. La rievocazione della vita di Enzo Tortora si interseca con il tentativo di rimettere insieme le fasi di un caso giudiziario pieno di incongruenze e decisioni affrettate e superficiali. Simone Tudđa, solo in scena, guida il pubblico attraverso la ricostruzione degli eventi e dei diversi sguardi prospettici necessari per raccontare una storia così complessa e intricata. La linea registica limpida ed efficace, scelta da Dossi, segna le diverse fasi della narrazione con semplici cambi di luce e d'abito, simbolo dei continui e repentini sconvolgimenti della vita di Tortora. Tudđa riesce a entrare in empatia con gli spettatori senza rivolgersi loro direttamente, ma trasmettendo, con grande incisività, il senso di smarrimento e di mutamento imprevisto: anche il pubblico si ritrova improvvisamente, come Tortora, bloccato dentro un incubo la cui realtà è fin troppo concreta. Da un giorno all'altro, infatti, uno dei presentatori più noti della tv italiana viene portato in carcere, accusato di associazione camorrista e spaccio di droga. Inizia così la sua permanenza "nell'occhio del labirinto", tra le quattro mura asfissianti e opprimenti della prigione. Il continuo passaggio dal racconto diegetico in terza persona alla presa di parola in prima persona permette l'intervallarsi e il sovrapporsi di piani narrativi differenti, necessari per far emergere anche il posizionamento dell'opinione pubblica rispetto agli eventi, condizionata dalla grande risonanza mediatica che contribuì a offuscare i fatti, piuttosto che gettare luce su di essi. Dossi e Tudđa scelgono di raccontare come verità e giustizia non sempre siano l'una il riflesso dell'altra e, proprio per questo, ricordare può forse essere un tentativo per impedire che ciò accada di nuovo. *Alice Strazzi*

Albee, due atti unici per solitudini esistenziali

A CASA ALLO ZOO, di Edward Albee. Traduzione di Enrico Luttmann. Regia di Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Carretta. Con Tommaso Amadio, Valeria Perdonò, Michele Radice. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - Viola Produzioni, ROMA.

Nel recente ritorno di Albee sulle scene italiane, lo spettacolo di Bruno Fornasari occupa uno spazio del tutto particolare per aver presentato *La storia dello zoo* (1958) in abbinamento con *Vita casalinga* (2007) come *prequel indoor* alla vicenda ambientata negli spazi aperti del giardino zoologico. Con sempre più evidenti elementi speculari e complementari del tentativo dell'individuo contemporaneo di uscire dalla propria solitudine sia nel privato del nucleo familiare che nel contesto sociale. Il protagonista Peter può solo fuggire nel finale, così come all'iniziale invito della moglie, «noi dobbiamo parlare» non era riuscito a trovare un reale confronto, diviso tra i testi filosofici da pubblicare e i due figli, i due gatti e i due parrochetti, ignaro perfino della noia e del vuoto del suo matrimonio. Non è un caso se la scena pensata per quest'allestimento è un unico non-luogo dai chiari significati metafisici, un prato stretto tra una serie di alti tronchi, sbarre di una prigione più allusa che fisica; come è un segno non trascurabile la battuta in anticipo sull'inizio dell'azione, quando si mettono sull'avviso gli spettatori che solo l'essere attenti può condurre a fare viaggi meravigliosi. Nell'accostamento dei due testi si compie, dunque, e si chiude la parabola dell'intellettuale contemporaneo di cultura Usa, anche lui in attesa di risposte da un suo Godot, ma che, a differenza dei fratelli maggiori europei, potrà trovare - novello Caino - un percorso d'esilio a Est dell'Eden. Il trio di attori in scena regge bene i difficili ritmi di una recitazione sempre serrata e allusiva al sottotesto: Michele Radice come tormentato editore impegnato, Valeria Perdonò come moglie disillusa dai sogni della vita modello e Tommaso Amadio superbo interprete del *clochard* balordo che, con le sue domande all'ap-

parenza senza senso, mette sotto accusa la filosofia quotidiana dell'*american way of life*. Sandro Avanzo

Rive al Gerolamo la Milano di Pagliarani

LA RAGAZZA CARLA, di Elio Pagliarani. Regia di Luca Formenton. Con Carla Chiarelli e Gigi Marson (pianoforte). Prod. Teatro Gerolamo, MILANO.

Un ritorno al personaggio prediletto, tante volte interpretato, per Carla Chiarelli, attrice milanese doc, e un debutto alla regia per un editore curioso come Luca Formenton, che nel catalogo del Saggiatore aveva ripubblicato di recente il celebre poemetto di Elio Pagliarani ambientato nella Milano in bianco e nero, piena di aspettative, del secondo dopoguerra. Agli occhi adolescenti ma già disincantati di Carla Dondi, orfana di padre, una convivenza un po' asfittica con madre, sorella e cognato nella casetta-dormitorio di periferia, l'ascensore sociale e la strada per la personale emancipazione di giovane donna non ancora al guinzaglio di un uomo passano attraverso la cruna di un impiego fisso come stenodattilografa in un'agenzia di *import-export* all'ombra del Duomo. I milanesi over 50 ricordano ancora, con un pizzico di nostalgia, la grande insegna luminosa della "signorina Kores" che batteva a macchina sulla prospiciente facciata di palazzo Carminati. La nostra Carla è la versione umana, palpitante, quasi contemporanea di quella ammiccante figurina stilizzata, che avvicinava la Milano in grande fermento di Grassi e Strehler ai fasti londinesi di Piccadilly Circus. Carla Chiarelli - la cui lunga consuetudine con il personaggio comprende anche un film del 2015, con la regia di Alberto Saibene - si cala ancora una volta nei panni della ragazza di Pagliarani. Il primato è sempre quello della parola, centellinata e compresa in ogni sua sfumatura, della prosa poetica e sperimentale di un Maestro del Novecento. La regia in punta di piedi di Luca Formenton ne chiarifica la scansione, affiancando alla coralità del racconto a cura dell'attrice un misurato contrappunto musicale, *live*, con un nucleo centrale (il *leitmotiv Vincenzina e la fabbrica* di Enzo Jannac-

ci) e altri brani d'appoggio eseguiti al pianoforte da Gigi Marson. Una gemma preziosa al Gerolamo, un piccolo, grande e milanesissimo teatro. Paolo Crespi

Una Medea scurissima tra liturgia e tragedia

MEDEA, UNA STREGA, da Euripide. Riscrittura e regia di Filippo Renda. Scene e costumi di Eleonora Rossi. Luci e suono di Fulvio Melli. Con Salvatore Aronica, Gaia Carmagnani, Filippo Renda, Sarah Short, Alice Spisa. Prod. Mtm MILANO.

Si inizia con un *rave*. Ma si conclude con Medea che ride volando su un'alatena, neanche fosse la versione *black* di quella pubblicità Chanel, con Lily-Rose Depp. In mezzo ci sono la tragedia e la liturgia, un'estetica primitiva e la ritualità orientale. Ciccobelli fatti a pezzi e simboli antichi, legati alla natura. Perfino una trentina di secondi di musica *death*. Troppo? Decisamente. Perché anche se c'è un valore in questo accumulo di spunti e di riferimenti, finisce per pagare una certa confusione *Medea, una strega* di Filippo Renda. Antichi officianti gli interpreti. Protagonisti di una riscrittura euripidea tesa verso il sacro, in una pluralità linguistica e formale che a tratti appare come una sorta di *patchwork* antropologico sul rito. Ostacolata da una parola troppo spuria per risultare alta. E con una recitazione corale ancora fragile di fronte all'ambizione del progetto. Mentre nel finale emerge un veemente atto d'accusa sul patriarcato che, per quanto chiaramente condivisibile, appare un filo forzato. Bella però quella scena vuota, così carica di senso; l'uso impavido delle verticali, fino alla (splendida) immagine conclusiva; l'energia di questa visione prismatica, che quando eccede, eccede per entusiasmo. Nel racconto della prima moglie dell'eroe Giasone, abbandonata come una pezza da piedi. Idea pessima. Considerando che già di suo non è persona propensa a ridimensionare le cose. E oltretutto ha dimestichezza con le arti magiche. Una Medea scurissima. Affidata a un'ottima Alice Spisa. Qui strega feroce e vagamente barricadiera. Al cuore di un lavoro che potrebbe concedersi

CARNEVALI/RIONDINO

Autofiction, desaparecidos e fascismo: una detective story fra Italia e Argentina

RITRATTO DELL'ARTISTA DA MORTO (Italia '41-Argentina '78), testo e regia di Davide Carnevali. Scene e costumi di Charlotte Pistorius. Luci di Luigi Biondi e Omar Scala. Musiche di Gianluca Misiti. Con Michele Riondino. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Comédie de CAEN-CDN de Normandie - Comédie-Centre Dramatique National de REIMS - Théâtre de LIÈGE.

L'arena del Teatro Studio Melato è un'aula in cui gli spettatori assistono alla cronaca di un'indagine: c'è un mistero, ci sono personaggi sfuggenti e forse inesistenti, c'è il viaggio in un paese - l'Argentina - che ha visto scomparire persone per anni. Michele Riondino indaga, imbattendosi nella tragica vicenda dei *desaparecidos*, a partire da una lettera ricevuta dal Ministero della Giustizia argentino riguardante un appartamento a Buenos Aires, appartenuto forse a un suo parente emigrato di cui non c'è più traccia. Lo stile dell'indagine è condotto in maniera avvincente, spontanea e naturale da Riondino, con esplicito riferimento al suo passato da giovane commissario Montalbano; al mistero non c'è vera soluzione come sempre sospesa rimane la materia teatrale in cui - per un tempo limitato - il falso diventa più vero del vero, in un patto di fiducia tra attore e spettatore.

In una scenografia da ricostruzione di scena del crimine, ovvero quell'appartamento da cui negli anni della dittatura di Videla (1976-81) fu "prelevato" un compositore dissidente durante il "Processo di riorganizzazione nazionale" si snocciolano i pensieri e gli interrogativi etici di un attore italiano che scopre anche collegamenti - un poco posticci - con gli anni del regime fascista.

Carnevali scrive una melodia testuale in cui certe frasi tornano con la cadenza di un ritornello, ogni volta calate però in una circostanza diversa. Una girandola di coincidenze disseminate chiaramente ad arte avverte lo spettatore che c'è la mano dell'autore dietro alla costruzione di un ingranaggio in cui, più che contare cosa sia vero e cosa no, conta la consapevolezza di essere davanti a un'opera di finzione, travestita da verità. Non importa davvero quanto di autobiografico (o autoriferito) ci sia nel racconto, ma quanto il pubblico riesca a percepire la manipolazione narrativa e a comprendere i meccanismi che indirizzano l'uditorio in una direzione o nell'altra. In questo senso *Ritratto* è un grande gioco drammaturgico, attentamente montato per disorientare la platea finché alla fine non sa più a cosa credere. Forse nemmeno alla Storia. Elena Scolari



Michele Riondino in *Ritratto dell'artista da morto* (foto: Masiar Pasquali).



La dodicesima notte (foto: Luca Del Pia)

un rigore diverso. Meno inquinato. Ma che certo si merita di crescere. Di confrontarsi con il pubblico e con il tempo. *Diego Vincenti*

Karamazov, un delitto in forma di legal drama

IL DELITTO KARAMAZOV, di Fëdor Dostoevskij. Drammaturgia di Fausto Malcovati. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Stefano Sgarrella e Lorenzo Loris. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Saba Kasmaei. Con Mario Sala, Fausto Malcovati, Antonio Gargiulo, Matteo Vitanza, Giuseppe Gambazza. Prod. Teatro Out Off, MILANO - Ctb, BRESCIA.

Resta una coincidenza curiosa che i due adattamenti per il palcoscenico del capolavoro di Dostoevskij nell'attuale stagione teatrale, questa milanese/bresciana e *Le memorie di Ivan Karamazov* con Orsini, prendano spunto dal processo per il parricidio del vecchio Fëdor Pavlovič, tirannico e vizioso, concentrandosi particolarmente sulla seconda parte del romanzo. L'allestimento di Loris si struttura come un vero e proprio *legal drama* vissuto dal vivo, pensato e riscritto da Fausto Malcovati, che agisce anche in platea nel ruolo del giudice inquisitore a interrogare i testimoni e mettere sotto accusa i sospetti. Attraverso le loro deposizioni, vengono ricostruiti per intero tutti gli antefatti del delitto ed evidenziati i caratteri dei personaggi, Ivan l'irrequieto (Antonio Gargiulo), Alëša lo spontaneo (Matteo Vitanza), Grigorij il servitore (Giuseppe Gambazza) e Smerdjakov l'illegittimo (Mario Sala). Assente giustificato (ma

presente in mille evocazioni) Dmitrij il primogenito, principale indiziato ma innocente per comprovato alibi. Ciascuna figura viene plasmata da un'attenta regia che individua nelle differenze dei linguaggi e degli idiomi il modo di rivelare le singole personalità. Così si procede per sovrapposizioni linguistiche, la narrazione in terza persona si incastra nel dialogo diretto, il monologo nella disquisizione lessicale, con i temi teologici che si intrecciano lucidamente ai temi umanitari e dell'etica. Il resto lo fa la pratica dello spazio architettonico naturale del Teatro Out Off con l'aggiunta di pochi, essenziali, elementi scenografici, panche, supporti, scivoli usati in modi discreti ma efficaci. Così anche la geometria delle posizioni dei corpi e delle voci degli attori nella sala (abolita la quarta parete) diventa altrettanto importante delle parole che si ascoltano in un calibrato disegno sonoro/spaziale. E se gli interpreti tutti offrono una prova attorica più che convincente lo devono a una struttura drammaturgica decisamente solida, quasi di taglio anglosassone. *Sandro Avanzo*

Ortoleva, amori fluidi sotto il cielo d'Illiria

LA DODICESIMA NOTTE, di William Shakespeare. Adattamento e regia di Giovanni Ortoleva. Scene di Paolo Di Benedetto. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Fabio Bozzetta. Musiche di Franco Visioni. Con Giuseppe Aceto, Alessandro Bandini, Michelangelo Dalisi, Giovanni Drago, Anna

Manella, Alberto Marcello, Francesca Osso, Edoardo Sorgente, Aurora Spreafico. Prod. Lac, LUGANO - Teatro Carcano, MILANO - Teatro della Tosse, GENOVA - Arca Azzurra SAN CASCIANO (Fi). IN TOURNÉE

Una favola d'amore con tanti amori. Fluidi, per giunta, risultato di un frenetico turbinare di identità e di genere con spregiudicato rimescolamento delle regole dell'attrazione. Creando gorgogli di ambiguità tutt'alto che fiabeschi. Nella *Dodicesima notte*, sotto il cielo di Illiria c'è molta confusione, ma soprattutto insoddisfazione. Tutti sbagliano l'oggetto dei loro desideri. Orsino ama Olivia che lo respinge ma si innamora del suo servo, Cesario, che in realtà è Viola travestita da uomo, a sua volta pazza di Orsino nonché gemella di Sebastiano, creduto morto durante un naufragio e invece pronto a comparire al momento giusto, prima per complicare, poi per sciogliere l'intricatissima vicenda. Dove non manca la farsa, con la beffa ai danni del patetico Malvolio, maggior-domo convinto di aver conquistato il cuore di Olivia, ma soprattutto il suo titolo aristocratico. Giovanni Ortoleva, o del talento di mettersi al cospetto di testi difficili da domare. Questa sua *Dodicesima notte* deve molto alla sapiente traduzione di Federico Bellini e all'invenzione dello spazio con lo scenografo Paolo Di Benedetto: una struttura a gradoni, intinta in un verde acido e sarcasticamente benedetta da un fregio di putti, che obbliga gli attori a una continua ricollocazione lungo traiettorie orizzontali e verticali. Rappresentazione plastica delle classi sociali, che non si mescolano, come del resto le coppie, destinate a riallinearsi secondo la morale, ma solo dopo averla scombinata. L'intuizione di far interpretare le parti di Viola e Sebastiano allo stesso attore (Alessandro Bandini) è brillante e consente traslazioni impertinenti quanto filosofiche. Incisivi il nitore nervoso della visione e il faro acceso sulla figura di Feste, il *fool* che qui diventa "idiota" (la brava Francesca Osso, quasi da cabaret brechtiano), ma la robustezza della composizione finisce per imprigionare lo spettacolo nelle geometrie dell'estetica. Congelando un cast pur generoso, a cominciare dalla pallida dolenza del Malvolio di Michelangelo Dalisi. *Sara Chiappori*

Scambio di vite di madre in figlia

BURN SKIN, di e con Carolina Cametti e Claudia Salvatore. Prod. Campo Teatrale, MILANO - Mare culturale Urbano, MILANO - Fortezza Est, ROMA.

In un non-luogo dove sembra scomparire tutto inghiottito dal buio che lo contorna, due corpi accovacciati susstano sopra la scabra superficie del palcoscenico. A cadenza regolare, come in preda a un ritmo che viene dall'inconscio, vibrando in trasalimenti fetali, paiono sfuggire al reale attraverso un nuovo immergersi nel mondo ovattato del grembo materno dove tutto ebbe inizio. Da corpo nasce corpo. La madre continua a vivere nelle cellule della figlia. La morte, come il ritmo dei corpi che cercano l'aria e lo spazio, scandisce il susseguirsi di luce e buio, di salite e discese. Il rapporto tra madre e figlia si nutre della compartecipazione della stessa istanza: l'utero da cui si esce, l'utero che è immerso nel nuovo corpo, voragine di nuova fuga. Insidiosa e oscura la divisione delle cellule, uguali e diverse, galleggianti sulla deformante visione speculare del pensiero che è amore e poi odio. Traumatico, crudele, sadico nell'infido dubbio che pone la vita stessa: venire al mondo è un prodigio oppure un «inconveniente»? Questo è uno spettacolo che mette il corpo al centro delle riflessioni e della poetica, scervo di artifici e fronzoli, pochi gli oggetti usati per una serie di improvvisazioni perturbanti che evocano fraintendimenti e attese disilluse, reciproche sopraffazioni e frustrazioni. Se la parola non giunge al *climax* del suo riesame della realtà, a prendere le fila del racconto sono i corpi atletici e nervosi delle attrici. Corpi che si impossessano di chi li guarda, onnipotenti oppure bambole rotte, senza vita. Lo sguardo della madre sul corpo della figlia che cresce, reclamando la propria identità che è per il genitore negazione della norma, può avere effetti devastanti: i disturbi alimentari a cui si accenna brevemente senza aprire il precipizio che sotto si scorge appena. Lo sguardo fa soccombere il corpo, precipita la vita nella rovina. Eppure, cura la ferita, accompagna, lenendo il dolore dell'ultimo addio. *Amelia Natalia Bulboaca*

Un'Antigone corale per la Generazione Z

ANTIGONE E I SUOI FRATELLI, da Sofocle. Adattamento e regia di Gabriele Vacis. Dramaturg Glen Blackhall. Scene di Roberto Tarasco. Con Davide Antenucci, Andrea Gaiazza, Chiara Dello Iacovo, Pietro Maccabei, Lucia Raffaella Mariani, Eva Meskhi, Erica Nava, Enrica Rebaudo, Edoardo Roti, Letizia Russo, Daniel Santantonio, Lorenzo Tombesi, Gabriele Valchera, Giacomo Zandonà. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Pem, TORINO.

L'Antigone di Sofocle ma anche Fenicie di Euripide, affinché la vicenda immortale della figlia di Edipo ribelle alle leggi dello Stato sia compresa nella sua pienezza, antecedenti familiari compresi. E, ancora, per rendere evidente il riproporsi del classico nella contemporaneità, esperienze e riflessioni biografiche dei giovani interpreti, diplomati alla scuola del Teatro Stabile di Torino e costituiti in compagnia - Pem-Potenziali Evocati Multimediali - sotto l'ala protettrice - ma non paternalistica - di Vacis e Tarasco. Coro affiatato e personaggi allo stesso tempo, gli attori sono costantemente in scena e, a tratti, protagonisti di intermezzi metateatrali in cui si presentano col proprio nome e sottolineano la propria data di nascita. Azioni corali dunque - numerosi i canti a cappella salvo, nel finale, l'invasione della sala da parte di un pianoforte - ma anche monologhi, indirizzati esplicitamente al pubblico, invitato ad alzarsi durante l'empatica invettiva per la pace pronunciata con lacrime agli occhi e voce spezzata. E, ancora, un'americana al centro del palco, poi sollevata per rovesciare su di esso terra; suggestivi giochi con gli specchi e teli dispiegati sulle prime file. Azioni sceniche, canti e movimenti coreografici, monologhi e dialoghi accorati concorrono a creare uno spettacolo che utilizza il mito per dare voce alle domande e alle inquietudini di una generazione apparentemente privata di punti di riferimento stabili. E un *ensemble* di attori - alcuni ancora acerbi, altri più saldi - appassionati, decisi a sviluppare ulteriormente quell'idea di teatro quale pratica "necessaria" per conoscere e curare la realtà concepita quarant'anni orsono dai loro maestri. Laura Bevione

La storia vera di una falsa libertà

COME TUTTE LE RAGAZZE LIBERE, di Tanja Šljivar. Traduzione di Manuela Orazi. Regia di Paola Rota. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Angelo Elle. Con Sofia Celentani, Lara Ceresoli, Silvia Gallerano, Sara Mafodda, Martina Massaro, Sylvia Milton, Irene Petris, Simonetta Solder, Sandra Toffolatti. Prod. Teatro Stabile di TORINO - 369 gradi, ROMA - PAV/Fabulamundi Playwriting Europe, ROMA. IN TOURNÉE

Un tentativo di libertà in una piccola città: questo il sottotitolo del testo, risalente al 2017, ispirato alla dramaturga bosniaca Tanja Šljivar da un evento effettivamente accaduto in un piccolo centro della ex repubblica jugoslava, dove sette tredicenni tornarono incinte da una gita scolastica. Una situazione simile per certi versi a quanto accaduto qualche anno prima a Gloucester, nel Massachusetts, allorché diciassette giovanissime amiche fecero di tutto per rimanere incinte: una vicenda da cui trassero spunto il film francese *17 ragazze* ma anche lo spettacolo *Sorry, boys* di e con Marta Cuscunà. Ma se quella delle adolescenti americane fu una scelta consapevole e "responsabile", e dunque portata avanti fino al parto, le tredicenni bosniache sembrano non rendersi neppure conto di come possa essere avvenuto un concepimento che la maggior parte di loro decide infatti di cancellare ricorrendo all'aborto. Il copione rimane così ambiguamente vago sulla cognizione sessuale delle protagoniste, interpretate, con inevitabile effetto straniante, da attrici mature, e solo la schietta presenza della vera tredicenne Lara Ceresoli ci ricorda il particolare punto di vista da cui la vicenda è rappresentata. Una narrazione che procede per lampi e costanti salti temporali, alternando monologhi che svelano realtà familiari e interiorità delle protagoniste, a scene corali, queste ultime contraddistinte da una certa anarchica irriverezza - contraccettivi trasformati in palloncini, uso compulsivo dei social e balli collettivi. Alla fine pare che, prima ancora della libertà sessuale, le sette ragazze vogliano reclamare il diritto

TORINO

Tra fake news, reality e attualità, lo Shakespeare satirico di Kriszta Székely

RICCARDO III, di William Shakespeare. Adattamento di Ármín Szabó-Székely. Traduzione di Tamara Török. Regia di Kriszta Székely. Scene di Botond Devich. Costumi di Dóra Pattantyus. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Claudio Tortonici. Con Paolo Pierobon, Matteo Ali, Stefano Guerrieri, Manuela Kustermann, Lisa Lendaro, Nicola Lorusso, Alberto Boubakar Malanchino, Elisabetta Mazzullo, Nicola Pannelli, Marta Pizzigallo, Francesco Bolo Rossini, Jacopo Venturiero. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Stabile di BOLZANO - Ert, MODENA. IN TOURNÉE

I drammi shakespeariani sono per loro stessa natura predisposti a sopportare adattamenti e rivisitazioni che, allorché condotti con rigore e filologica fedeltà al loro nucleo intimamente umano, ne riescono a ribadire l'indiscussa universalità. Non stupisce quindi la scelta di regista e dramaturgo di trasportare nella più nevroticamente perversa contemporaneità la vicenda del *villain* per eccellenza disegnato da Shakespeare.

In uno chalet di montagna, fra telecamere, calici di vino ed eleganti completi scuri, si dipana l'intricata vicenda di Riccardo III, tramutato in una sorta di attualissimo gerarca bramoso di dominio, spalleggiato da Buckingham, divenuto suo spregiudicato addetto stampa. *Fake news* e campagne di beneficenza truffaldine, *reality* televisivi e indici di Borsa, diplomazia internazionale e appelli in mondovisione: Székely e Szabó-Székely spingono energicamente sul pedale del grottesco, descrivendo una realtà meschina e quasi infantilmente attratta dal potere, esplicitamente plasmata sulla nostra. Nella parte finale, dunque, è dichiarato il rimando alla situazione dell'Ucraina, con una Elisabetta - Richmond non compare ed è lei, non a caso una donna, a prendere il comando dell'opposizione e, poi, del governo - che chiede armi alle democrazie mondiali per vincere il tiranno Riccardo...

Un adattamento che, non soltanto mescola alto e basso, interpolando brani dall'originale shakespeariano che, immersi in tale volgarmente stereotipato flusso, si sfibrano irrimediabilmente; ma confonde la satira con il bozzetto caricaturale, il ghigno con la smorfia. Né il ricorso a linguaggi differenti - video per gli eventi fuoriscena, tentativo di coinvolgimento diretto del pubblico - contribuisce a sostanziare una messinscena che non riesce, malgrado le intenzioni, a ritrarre la persistenza della fascinosa attrazione del male incarnata da Riccardo, cui lo stesso Pierobon - un braccio paralizzato invece della consueta gobba - solo a tratti arriva a restituire luciferina grandezza, anch'egli penalizzato da una regia che non sa prescrivere al cast l'indispensabile salda omogeneità. Laura Bevione



Riccardo III (foto: Luca De Palma).

to a non essere ancora sicure di ciò che sono e di ciò che intendono diventare da adulte. Uno spettacolo con molti spunti interessanti, quindi, indebolito nondimeno da un cast discontinuo e da alcune farraginosità del testo. *Laura Bevione*

Frankenstein-Prometeo alle prese col progresso

FRANKENSTEIN, testo, regia e scene di Filippo Andreatta. Costumi di Lucia Gallone. Luci di Andrea Sanson. Musiche di Davide Tomat. Con Silvia Costa, Stina Fors. Prod. Oht - Tpe, TORINO - Snaporazverein, GINEVRA - Operaestate Festival, BASSANO DEL GRAPPA (Vi). IN TOURNÉE

Il romanzo di Mary Shelley - *Frankenstein o il moderno Prometeo* - ma anche il libro postumo di Clarice Lispector, *Un soffio di vita*, in cui l'autrice dialoga con la propria creazione/creatura. E, ancora, l'eruzione del vulcano Tambora, le cui conseguenze, dalla lontana Indonesia, si irradiano su tutto il pianeta, generando quell'«anno senza estate» durante il quale Mary Shelley scrisse il proprio capolavoro. Germi e suggestioni alla base di uno spettacolo/installazione che segna un'ulteriore tappa nell'originale percorso creativo di Filippo Andreatta, ognora sospeso fra performance e installazione, utilizzo artigianale delle tecnologie e composito sostrato culturale, coesistenza non antitetica di fisicità e immanenza, parola e gesto significativo. Ecco, dunque, un palcoscenico circoscritto da sipari di plastica trasparente, occupato da un grande ventilatore, da una teca e da un parallelepipedo da cui fuoriesce un braccio, da vari tubi e busti di cera cui viene dato fuoco. A intervallare le varie parti del lavoro, viene calato un sipario dipinto che riproduce quella sezione delle Alpi fra Francia e Svizzera, con i suoi ghiacciai, attraversati da Shelley e diventati rifugio della creatura plasmata da Frankenstein. In scena due performer - Silvia Costa e la svedese Stina Fors, in empatica sintonia - danno voce in primo luogo ai tormentosi pensieri del "mostro", alla sua scoperta del potere generativo e insieme distruttivo del fuoco; e, soprattutto, il suo balbettante apprendistato alla parola che, rag-



In crociera (foto: Luca Del Pia)

giunta, si rivela contemporaneamente conquista di "umanità" e dolentamente rabbiosa ammissione di insufficienza alla vita. Il *Frankenstein* di Andreatta, certo stratificato e complesso, appare così un'argomentata e concretamente visionaria illustrazione dello stato della società degli uomini nel 2023, novelli Prometeo incapaci però di "addomesticare" la propria vertiginosa progressione scientifica e tecnologica. *Laura Bevione*

Marilyn e il circo, omaggio critico al cinema

EFFETTO MARYLIN, ideazione e regia di Caterina Mochi Sismondi. Costumi di Agostino Porchietto e Federico Bregolato. Luci di Massimo Vesco. Musiche di Beatrice Zanin. Con Alexandre Duarte, Elisa Mutto, Federico Ceragioli, Ivan Ieri, Michelangelo Merlanti, Vladimir Ježić, Filippo Vivi, Guenda Bournens, Sofia Kemmerich, Simone Menichini, Luca Morrocchi, Ylenia Monno, Eleni Fotiou, Gabriel Taiar, Gonzalo Jeremias Alarcón. Prod. blucinQue/Nice, TORINO. IN TOURNÉE

Un omaggio alla diva bionda per eccellenza ma anche una celebrazione "critica" del mondo del cinema, come suggerito in quel titolo che rimanda al mitico *Effetto notte* di Truffaut. Lo spettacolo creato da Mochi Sismondi - terzo capitolo di una trilogia dedicata a figure divenute altrettante incarnazioni emblematiche della femminilità, quali Giulietta e la felliniana

Gelsomina - è una sorta di itinerario immaginifico nell'universo cinematografico compiuto ricorrendo a un'originale combinazione di linguaggi artistici, non diversamente da quanto d'altronde avviene proprio nella settima arte. Le discipline del circo contemporaneo - sospensione capillare, cerchi e tessuti, acrobazie e camminate sul filo - sono i puntelli di una drammaturgia composita eppure coesa che innesta fra di essi sipari di sinuosa danza contemporanea, di musica eseguita rigorosamente dal vivo e di recitazione - con brani tratti certo dalle memorie di Marilyn ma anche da Pasolini. Il pretesto, forse un po' fragile, è quello di ritrovarsi in un frenetico e popolarissimo set cinematografico e a tratti uno dei performer riprende quanto avviene sul palco con un cellulare le cui immagini sono duplicate su schermi. Ciò che informa e definisce lo spettacolo, tuttavia, è l'armonioso eclettismo linguistico, frutto di una fertile volontà di sperimentare la compenetrazione di vocabolari differenti, superando gli staccati fra le discipline dello spettacolo. Obiettivo condiviso dal nutrito e appassionato cast, che concorre così a costruire una messinscena densa e stratificata, che riesce a stupire ma anche a suggerire pensieri non fugaci. *Laura Bevione*

Una varia (dis)umanità tra i turisti di Kronoteatro

IN CROCIERA, di Fiammetta Carena. Regia di Maurizio Sguotti. Movimenti di Nicoletta

Bernardini. Scene di Kronoteatro e Francesca Marsella. Costumi di Francesca Marsella. Luci di Alex Nesti. Suono di Hubert Westkemper. Con Tommaso Bianco, Viola Lo Gioco, Consuelo Barilari, Maurizio Sguotti, Filippo Tampieri. Prod. Kronoteatro, ALBENGA (Sv). IN TOURNÉE

Potrebbe sembrare l'ennesimo spettacolo sui migranti e sull'indifferenza dell'agiata società occidentale nei confronti di chi abita la parte più sfortunata del mondo ma, in realtà, il nuovo lavoro di Kronoteatro mira a indagare, con un certo gusto per il grottesco, quanto si cela dietro l'apparente assenza di empatia verso i propri simili. Cinque eterogenei ospiti di un villaggio turistico, mansueti esecutori di danze e canzoncine proposte loro dall'animatore Alfredo - entità significativamente immateriale a cui dà voce Ferdinando Bruni - vedono le proprie giornate turbate dalla comparsa, al largo, di una nave, che forse ospita croceristi o, più probabilmente, migranti. Il gruppo - abbigliamento da mare sul tono del blu, stesso colore della sezione di barca le cui parti componibili sono anche flessibili oggetti di scena - è nondimeno rapido nell'affogare il turbamento nell'allegria forzata che regna nel villaggio. Un non-luogo appositamente pensato per far dimenticare fragilità e paure, quelle che, a turno, i cinque protagonisti rivelano rivolgendosi direttamente al pubblico, illuminati da una luce algida: la timida aspirante esteta, il vedovo con madre anziana, l'infermiere anarchico di un reparto oncologico e l'ultracinquantenne separata con figlio nullafacente. Personaggi incarnati con efficacia dall'affiatato cast, coeso nel sottolineare tanto la latente disperazione quanto l'egotica inettitudine che li contraddistingue, tramutandoli in epitome di un'umanità che ha illusoriamente scelto di ignorare la propria insicurezza rinchiudendosi in una "fortezza" in verità assai permeabile. "Croceristi" destinati a un inevitabile naufragio, il medesimo che nel finale tragicamente surreale coinvolge i protagonisti. Uno spettacolo iniziato all'insegna della spensieratezza, si tramuta così in un'amara commedia nera, specchio di una società alla deriva... *Laura Bevione*

Sicignano, profughi nel cuore del Kenia

KAKUMA. *Fishing in the Desert*, testo e regia di Laura Sicignano. Coreografia di Ilenia Romano. Scene e costumi di Guido Fiorano. Luci di Luca Serra. Musiche di Uhuru Republic Raffaele Rebaudengo e Filo Q. Con Irene Serini e Susannah Iheme. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

La regista Laura Sicignano ha compiuto un viaggio dell'anima, un cammino interiore visitando uno dei campi profughi più grandi al mondo, appunto *Kakuma* (che significa "nessun luogo"), in Kenya: 270.000 persone in mezzo al deserto, tra polvere, fame, sabbia, violenze, privazioni, sterpaglie, sete, rinchiusi senza possibilità di uscire. E la Sicignano, attraverso i suoi diari, messi in scena sul doppio binario da Irene Serini, per le parole, e Susannah Iheme, per la danza (entrambe delicate e potenti), ci racconta senza retorica, buonismi e soluzioni facili, come si vive in quei luoghi abbandonati e sepolti, attraverso video e testimonianze di sette operatori. È la confessione di un'occidentale che per forza di cose non può fare altro che sentirsi in colpa per essere nato "dalla parte giusta del mondo", che tratta queste persone come rifiuti da fare sparire, dimenticati. Questi centri detentivi sono "campi temporaneamente permanenti" dai quali non si può evadere. Le infrastrutture e le macchine sono fornite dalla Cina, le Ong sono europee: tutti ci mangiano, sulla pelle dei poveri. Le persone che ci lavorano, invece, ci mettono cuore, salute e tenacia. Ma la speranza a queste latitudini è già morta da un pezzo. La messinscena ci ha ricordato alcune piéce del belga Jan Lauwers, piena di sedie e tavoli e case in miniatura. Un lavoro coerente, sociale e civile, fortemente politico, approfondito, destabilizzante, una fotografia su tutto quello che tentiamo ogni giorno di ricacciare sotto al tappeto nascondendolo a occhi e coscienza. È un colpo allo stomaco l'affresco di questo lembo di inferno, questa prigione dove si viene internati senza aver commesso alcun reato. Una narrazione cruda e lancinante che non lascia spazio alle lacrime. Un lavoro importante che deve essere visto, ascoltato, forse rassegnato ma necessario. *Tommaso Chimenti*

Una ballata di fantasmi nella testa di Helene

SPETTRI, di Henrik Ibsen. Adattamento di Fausto Paravidino. Regia di Rimas Tuminas. Scene e costumi di Adomas Jacovskis. Luci di Fiammetta Baldiserri. Musiche di Faustas Laténas, Giedrius Puskunigis, Jean Sibelius, Georges Bizet. Con Andrea Jonasson, Gianluca Merolli, Fabio Sartor, Giancarlo Previati, Eleonora Panizzo. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA. IN TOURNÉE

Domina il colore verde, tutto è come sospeso in una nuvola di polvere, nebbia che rievoca i fantasmi del passato a cui non si è mai saputo dire addio. In questa atmosfera sospesa si muovono, con rigore, i personaggi, all'interno del solido ingranaggio costruito dalla regia di Rimas Tuminas. Il fitto dialogo con la scenografia dai dettagli accuratissimi di Jacovskis intesse gli scivolamenti temporali tra passato e presente in un *continuum* poetico, cadenzato dalle note profonde delle musiche. Sul fondale un grande specchio, ora fermo ora oscillante, attribuisce profondità di sogno alla scena, il resto è il salone di casa Alving, dove si prepara il dramma. Non c'è altro tempo se non quello della resa dei conti per Helene Alving, che ha preservato per anni il lustro della memoria del marito, continuando a recitare la perbenista parte che le era stata data dall'impossibilità di scegliere. Andrea Jonasson interpreta il ruolo cardine della vicenda: solenne eppur fragile, inchioda alla scena caricandosi del dramma che consumerà ciò che resta del tanto protetto nido familiare. Un'antieroina a cui non resta che il compito di svelare il suo annoso inganno ed esserne finale vittima. Spicca, accanto alla superba Jonasson, il pastore Manders di Fabio Sartor, ultimo spauracchio della tradizione, portatore di coscienza, confessore d'eccezione. Anche lui ha una parte nella storia antica che sta all'origine delle menzogne che hanno privato della libertà gli altri tre personaggi: il figlio di Helene, Osvald (Gianluca Merolli), cristallizzato in un'eterna infanzia e destinato a soccombere; Regine (Eleonora Panizzo), cameriera degli Alving, ultimo soffio di speranza sulla vita di Osvald. Ma la verità si abbatte su di loro (e sul padre di Regine, Giancarlo Previati) come



Spettri (foto: Serena Pea)

una sciagura. L'adattamento di Paravidino rimane ancorato alla vicenda umana, fa affiorare il nerbo di questo dramma, la sua simbologia feroce. Si chiude il sipario sull'immagine plastica di madre e figlio a inscenare una pietà michelangiolesca nell'inquietudine contemporanea. *Arianna Lomolino*

Stivalaccio Teatro: ecco la Commedia dell'Arte

ARLECCHINO MUTO PER SPAVENTO, testo e regia di Marco Zoppello da *Arlequin muet par crainte* di Luigi Riccoboni. Scene di Alberto Nonnato. Costumi di Licia Lucchese. Maschere di Stefano Perocco di Meduna. Luci di Matteo Pozzobon e Paolo Pollo Rodighiero. Prod. Stivalaccio Teatro, VICENZA - Teatro Stabile del Veneto, PADOVA - Teatro Stabile di BOLZANO - Teatro Stabile di VERONA. IN TOURNÉE

Quando si pensa alla Commedia dell'Arte, vengono in mente libri polverosi, esami universitari e abborracciati spettacoli amatoriali. In poche parole: alla larga. E invece no. C'è una compa-

gnia di giovani artisti, Stivalaccio Teatro, con base a Vicenza, che, da una quindicina d'anni, si dedica al recupero di questo genere con risultati sorprendenti. Praticano un solidissimo artigianato teatrale, fatto di recitazione, canto, danza, combattimento scenico, sanno usare il corpo e la voce, suonare strumenti musicali e indossare maschere. Non temono il riso un po' naïf, che appartiene a questa forma di teatro popolare, e riescono a catturare il pubblico con un'energia contagiosa. Il tempo ha dato loro ragione. Infatti, questo *Arlecchino muto per spavento*, coprodotto con ben tre Teatri Stabili (Veneto, Bolzano e Verona), li sta facendo meritatamente conoscere oltre i confini del Nord Est. La trama è semplice, ispirata a un canovaccio di inizio Settecento del celebre comico dell'arte Luigi Riccoboni: Lelio ama Flaminia, figlia di Pantalone, che, per interesse, l'ha promessa in sposa a Mario, figlio della mercantessa di stoffe Stramonina Lanternani e a sua volta innamorato, ma di tale Silvia. Speculari a quelle dei loro padroni, complicazioni amorose anche per i servitori perché sia Arlecchino che Trappola sono invaghiti di Violetta. Equivoci, scambi di persona, lazzi, duelli, musiche e canzoni. La scena è una parete di legno scomponibile, funzionale a trasformarsi in locanda, casa o strada; i costumi sono accurati, le maschere splendide, le luci cangianti sul fondale. C'è attenta filologia, ma non pedanteria. È teatro popolare, ma nel senso di quel "teatro d'arte per tutti" tanto caro a Grassi e Strehler quanto a Fo. E tutti gli attori in scena sono davvero bravi, affiatati e preparatissimi in diverse discipline, ma soprattutto innamorati di quello che stanno facendo. E il pubblico, conquistato, lo sente e ricambia. Teniamoli d'occhio! *Claudia Gannella*



Arlecchino muto per spavento (foto: Serena Pea)

Dentro alla gabbia, alterità a confronto

BYE BYE BLACKBIRD, regia e adattamento di Chiara Benedetti. Luci di Iacopo Gandela e Federico Rigon. Musiche di Marco Sirio Pivetti. Con Denis Fontanari e Christian Renzicchi. Prod. Ariateatro, PERGINE VALSUGANA (Tn). IN TOURNÉE

Adattamento teatrale de *Il bacio della donna ragno*, romanzo datato 1976 dello scrittore argentino Manuel Puig, spettacolo per due attori in scena *in bataille*, detenuti, un militante sovversivo e un omosessuale pedofilo. Estrazioni diverse, mentalità contrapposte, personalità apparentemente inconciliabili, rese prossime dalla cattività (la gabbia rappresentata scenograficamente con un recinto circolare di postazioni illuminotecniche al centro dello spazio scenico) e avvicinate dalla comune alterità al pensiero imperante (Puig scrisse il romanzo in esilio), espressioni della denuncia alle violenze delle autorità, militari e civili. E del dualismo in contraddizione è cifra l'allestimento, giocato in effetti visivo-plastici anni Ottanta-Novanta (macchina del fumo, chiarore facciale, puntature a pioggia, luci fredde marmoree, prosaicità, naturalismo) metafora più ampia della natura umana più nascosta, capace di amare, di resistere, di tradire, di cannibalizzare. Animate tenendo salda la quarta parete, allo spettatore terzo le scene vengono trasposte affrettando i cambi di registro e interrompendo bruscamente la persuasione indotta a determinare ombre generali di resa. Strappi ricuciti dalla complessiva bontà di manifattura attoriale-registica, nel tramandare un testo di non semplice resa teatrale e veicolare significati universali per una codificazione contemporanea. Notevoli le zoomate dal soggetto all'oggettivo, dall'individuale intimo e personale al sociale, conducendo il pensiero alla estraneità freudiana, innescando riflessione sul compromesso relazionale a cui (tra le righe) si suggerisce di disobbedire. Pagandone un prezzo altissimo. Essenziale la mano registica. Consucia degli strumenti del mestiere. *Emilio Nigro*

Da Talete a Einstein la scienza è di scena

LEZIONI DI FISICA, un'idea di Roberto Abbati e Gigi Dall'Aglio. Regia di Roberto Abbati. Luci di Luca Bronzo. **IL TEMPO NON ESISTE**, con Valeria Angelozzi, Davide Gagliardini, Elisabetta Mazzullo, Luca Nucera, Arianna Primavera, Massimiliano Sbarsi, Nanni Tormen. **SE LO SPAZIO FOSSE UN'IDEA...**, con Valeria Angelozzi, Davide Gagliardini, Massimiliano Sbarsi, Nanni Tormen. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Chiamiamo tempo l'intervallo che scorre fra un inizio e una fine, chiamiamo spazio il vuoto occupato da un oggetto, o da uno o più elementi che lo definiscono: tutto il resto è scienza, o letteratura, matematica, fisica o poesia. Due mondi, due culture, scientifica e umanistica, che nel corso dei secoli si sono fronteggiate, hanno dialogato. Il teatro, fin dalla sua nascita, si è appropriato di questi temi e ne ha fatto oggetto di commedie, drammi e teorie teatrali. L'argomento, dunque, non è affatto nuovo: quello che è nuovo è averlo affrontato in uno spettacolo diviso in due parti (stesso "spazio" ma in "tempi" diversi, a distanza di una settimana circa l'uno dall'altro) partendo dai primi principi di queste millenarie questioni, scavando, con puntiglio didattico e professorale, nelle più antiche e profonde fondamenta mitiche e poetiche in un vertiginoso intreccio spazio-temporale che mette insieme Talete ed Einstein. Non sono vere e proprie "lezioni di fisica" più o meno teorica - l'intento è volutamente didascalico e divulgativo -, sembrano più che altro aspirare a un inedito modello di pedagogia teatrale teso alla formazione di un nuovo e più diverso pubblico e, soprattutto, a nuove modalità e regole della comunicazione teatrale. I professori e gli allievi escono spesso dai loro ruoli di partenza in dialoghi meno convenzionali e strutturati fra di loro, molto colloquiali e quotidiani fino a dare del "tu" e riconoscere i loro amici-spettatori. Ne viene fuori un intrigante miscuglio di cose serie e spiritose, umoristiche, anche se ancora nella fase di brodo (teatrale) primordiale, in attesa di un campo gravitazionale più congeniale alla più semplice e motivata esperienza drammaturgica e scenica di cui i due gruppi sono ampiamente provvisti. *Giuseppe Liotta*

REGIA DI MONICA NAPPO

Le donne "vincenti" di Caryl Churchill nella Londra di Margaret Thatcher

TOP GIRLS, di Caryl Churchill. Traduzione di Maggie Rose. Regia di Monica Nappo. Scene di Barbara Bessi. Costumi di Daniela Giancio. Luci di Luca Bronzo. Con Sara Putignano, Valentina Banci, Sandra Toffolatti, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Martina De Santis, Corinna Andreutti, Simona De Sarno. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA. IN TOURNÉE

Quanti talenti all'opera nella messinscena di *Top Girls* diretta da Monica Nappo! E che vitalità dimostra questa *comédie humaine* di Caryl Churchill che attraversa il tempo senza perdere un colpo. È del 1982, quando il Primo Ministro donna della storia inglese fa credere che il mondo sia cambiato e che la Lady di ferro rappresenti - per tutte - una presa di potere. Siamo a Londra dove giovani donne arrivano in cerca di lavoro, pronte a correre quella *rat race* in cui si gareggia meglio da *single*, senza impacci soprattutto materni. Il miraggio del successo catalizza desideri e aspirazioni. Ma non è tutto indolore come sembra.

Caryl Churchill crea con Marlene (Sara Putignano) un personaggio che corrisponde all'identikit di una *top girl* (come si dice) "vincente". E alla sua storia, abilmente scomposta nei tempi cronologici, ne collega altre, simili e a contrasto, in una corallità d'intreccio che è il punto di forza di questa regia e dell'*ensemble* di bravissime attrici. Fin dalla prima scena, tessuta con la stoffa realistica dei sogni, dove Marlene festeggia la sua promozione a direttore dell'agenzia di collocamento *Top Girls* con donne eccezionali, evocate dal passato: la viaggiatrice Isabella Bird, Lady Nijō scrittrice, cortigiana e monaca buddista, la papessa Giovanna, Griselda di Boccaccio e Dull Gret dipinta da Bruegel. Si mangia, si beve, si raccontano avventure, amori e drammi. Il ritmo è allegro con brio, ma non troppo. L'accavallarsi concitato delle voci s'arresta per brevi assoli, in una partitura che le attrici fanno risuonare in tutta la varietà dei toni comici, e gravi. Marlene commenta la vita delle altre, ma nulla dice di sé. Di qui, il graduale svelamento del rimosso che culmina nel finale.

Come in un *close-up*, Monica Nappo fa avanzare l'azione verso il pubblico. Dal fondo, dove si dispiega magistralmente il banchetto iniziale, con veloci cambi di ruolo e di scena, si passa agli uffici dell'agenzia *Top Girls*. Tutto è accelerato. Fulminee microstorie di impiegate e segretarie traspiano da poche battute. Infine, si aprono le quinte della casa in campagna. Il passato di Marlene riemerge: la fuga a diciassette anni, la figlia (ora adolescente) lasciata neonata alla sorella. Ma è un *homecoming* disastroso. Lo scontro tra le sorelle, da personale, si fa politico. E noi vediamo sgonfiarsi l'esaltazione thatcheriana di Marlene e, in un primissimo piano, scivolarle dal viso la maschera trionfante. **Laura Caretti**



Top Girls (foto: Andrea Morgillo)

Underground e “post” il Pasolini di Giorgina Pi

PILADE, di Pier Paolo Pasolini. Regia, scene e video di Giorgina Pi. Dramaturg Massimo Fusillo. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Andrea Gallo. Musiche di Cristiano De Fabritiis e Valerio Vigliar. Con Anter Abdow Mohamad, Sylvia De Fanti, Nicole De Leo, Nico Guerzoni, Valentino Mannias, Cristina Parku, Aurora Peres, Laura Pizzirani, Gabriele Portoghese, Yakub Doud Kamis, Laura Emguero Youpa Ghyslaine, Hamed Fofana, Géraldine Florette Makeu Youpa, Abram Tesfai. Prod. Ert, MODENA - Teatro Nazionale di GENOVA. IN TOURNÉE

In *Pilade*, Pasolini immagina il ritorno di Oreste ad Argo dopo l'assoluzione all'Areopago. Pilade e Oreste erano cugini, qui forse amanti, e il primo sostenne il secondo nel piano omicida ai danni di Clitennestra ed Egisto, in cui anche Elettra ebbe un ruolo. Nella visione di Giorgina Pi, Argo è un parcheggio alla fine di un *rave* a cavallo tra anni Novanta e Duemila, i personaggi si ritrovano in uno spazio disgregato, testimoni non solo della fine di una festa ma della fine di un millennio. In scena una roulotte, una carcassa d'auto, copertoni sparsi. Un immaginario *underground* e dal sapore “post”: cosa ne è degli uomini e della città dopo una festa, dopo un processo, dopo ciò che è passato? Il conflitto tra passato e futuro, tra tradizione e progresso - rappresentati dai due protagonisti - è anche il fulcro di questo testo, politico, dialettico, un po' prolioso, concentrato sul fallimento. La regia sceglie un'attualizzazione in cui i contadini sono migranti sfruttati e appoggiati da attivisti che stanno sulle montagne come moderni partigiani; le Eumenidi (che torneranno Furie) sono trans; Atena è una dea dominatrice in stivali di lattice. Con Oreste e Pilade, unici in abito nero elegante e cravatta, si fronteggiano lo slancio verso l'evoluzione e l'attaccamento alle radici, la tradizione andrà in esilio ma anche la rivoluzione è destinata a perdere. Le interpretazioni nel complesso sono buone ma sostanzialmente gli attori porgono il testo, con poche punte di intensità e soprattutto teatralmente succede poco: la scena rimane fissa, rare le azioni che supportino un testo articolato, fatto soprattutto di pensieri

e dubbi e in cui i fatti sono le profezie divine di Atena, che ancora difende la luce della ragione, fattasi sempre più fioca. *Elena Scolari*

La rinascita di una donna liberata dal matrimonio

L'ESPERIMENTO, di e con Monica Nappo. Scene e costumi di Barbara Bessi. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA. IN TOURNÉE

Testo post-pandemico, verrebbe da dire. Che ha in sé il tempo lento vissuto, durante il quale siamo stati indotti a riflettere sulla nostra esistenza. Ne *L'Esperimento* una donna, dopo aver sopportato la progressiva degradazione del matrimonio, risorge. Libera, consapevole, rinnovata. E ce lo racconta. Come? Tra pochi arredi (una parete che pare una tela di Mondrian, una poltrona, un fornellino con sopra una pentola e una scatola di Baci Perugina), alternando accenni al telefono e lunghe tirate monologiche, col corpo frontale in prosenio. Drammaturgicamente interessante - nella pentola intanto bolle l'acqua, nell'acqua cuoce una rana: la rana è la donna, che ha sopportato quasi fino a esplodere - lo spettacolo va discusso sul piano registico. Per almeno tre motivi. Primo: l'uso del microfono, nonostante le dimensioni raccolte dello spazio teatrale. La voce nuda e dunque più fragile, più vera e più umana avrebbe avuto ben altro effetto, generando empatia, prossimità, condivisione. Secondo: certi lembi della trama sono accennati ma poi lasciati senza sviluppo. Terzo: l'incastro incoerente tra la domesticità, per cui il palco viene abitato come non ci fossimo, e l'improvviso abbattimento della quarta parete, perché lei possa parlarci. Paiono dettagli secondari, e forse lo sono rispetto all'urgenza che anima scrittura e messinscena, eppure se ricalibrati permetterebbero a quest'opera di diventare una testimonianza convincente di quanto faccia male accontentarsi, patire, subire. Quando abbiamo invece tutte le potenzialità per essere felici. Ironica Monica Nappo, incarna una fragilità che muta in fiera consapevolezza di sé; i costumi di Barbara Bessi (col passaggio a un'eleganza professionale) sottolineano l'evoluzione della protagonista. *Alessandro Toppi*



FETTARAPPA SANDRI

Se di fronte al futuro non ci resta che ridere, cronaca di un'apocalisse annunciata

APOCALISSE TASCABILE, di Niccolò Fettarappa Sandri. Regia e interpretazione di Niccolò Fettarappa Sandri e Lorenzo Guerrieri. Prod. Sardegna Teatro, CAGLIARI. **SOLO QUANDO LAVORO SONO FELICE**, di e con Lorenzo Maragoni e Niccolò Fettarappa Sandri. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re). IN TOURNÉE

Per Niccolò Fettarappa Sandri la comicità e l'ironia sono una chiave per leggere e indagare aspetti problematici e centrali della nostra società, in particolare dalla prospettiva delle nuove generazioni. Come colmare la distanza apparentemente devastante tra il mondo astratto dello studio e la concretezza del mondo che attende i giovani appena dopo? Come fare i conti con il rapporto che inevitabilmente esiste - difficilmente trascurabile - tra la nostra identità e il lavoro che facciamo? Nel solco scavato da questa riflessione si collocano *Apocalisse tascabile* e *Solo quando lavoro sono felice*, due spettacoli nati nella fucina creativa romana di Carrozzerie n.o.t. In *Apocalisse tascabile* il fragile e indifeso Piccolo Fetta (Niccolò Fettarappa) incontra in un supermercato della periferia di Roma uno sgangherato angelo dell'Apocalisse (Lorenzo Guerrieri) che tenta di aiutarlo a creare un'immagine di sé accattivante e spendibile in un mondo del lavoro spietato e divoratore. Il loro dialogo esplicita tutte le idiosincrasie nascoste nel linguaggio di tutti i giorni: il consumismo imperante esplose in una lunga catena poetica di giochi di parole costruita a partire dalle marche dei prodotti più noti, il registro basso della periferia romana si mescola con i termini vuoti ma altisonanti legati a un mondo del lavoro più immaginato che analizzato nella sua concretezza.

L'ibridazione linguistica caratterizza anche *Solo quando lavoro sono felice*, ideato e rappresentato con Lorenzo Maragoni. Il dialogo aperto e irriverente con il pubblico, tipico della *stand-up*, si unisce alla poesia in rima e a una dialettica di incontro/scontro. Come già in *Apocalisse tascabile*, le due posizioni risultano però solo apparentemente contrapposte, tanto che, a tratti, il conflitto presupposto non riesce a manifestarsi realmente, trovando un orizzonte di condivisione già in partenza tra la posizione di Fettarappa, Maragoni e degli spettatori. I due attori però, con grande acutezza, e coinvolgendo gli spettatori, trasformano la platea in uno spazio di autoriflessione estremamente comica ma allo stesso tempo profondamente amara. Il teatro così riesce ad assolvere a una delle sue funzioni costitutive: si trasforma in uno specchio deformante che, per quanto a tratti ecceda con le sue distorsioni, permette al pubblico di riflettere sulla realtà, restituendogli un'immagine necessaria per prendere piena consapevolezza di se stessi, per gettare luce su quelle ombre altrimenti difficili da rivelare. **Alice Strazzi**

Apocalisse tascabile (foto: Marcella Persichetti).

VETRANO/RANDISI

La condizione dell'infelicità: il tragico Godot di Terzopoulos

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia, scene, luci e costumi di Theodoros Terzopoulos. Musiche di Panayiotis Velianitis. Con Paolo Musio, Stefano Randisi, Enzo Vetranò, Giulio Germano Cervi, Rocco Ancarola. Prod. Ert, MODENA - Teatro di NAPOLI - Teatro Bellini, NAPOLI. IN TOURNÉE

Un grande cubo rettangolare campeggia al centro della scena, la ottunde e illumina allo stesso tempo, perché da quel monolite/installazione fuori-escono lame di luce, bagliori accecanti, chiarori fatui a impedire il buio completo. Sui due piani sovrapposti stanno sdraiati, stretti come in un rifugio post-atomico, Vladimiro ed Estragone, i due personaggi feticcio del dramma di Beckett che, sfuggendo alla loro tragica e teatrale astrazione, hanno il corpo e la voce della coppia scenica più longeva e anomala del teatro italiano, Vetranò e Randisi, qui in una delle loro più efficaci e riuscite recite, proprio perché non interpretano i loro rispettivi personaggi ma sembrano esserne diretta prosecuzione dalla pagina alla scena, naturale continuazione di un lavoro attorale partito da molto lontano e che trova qui il suo esito più maturo e consapevole.

Il testo non è più la tragedia umana dell'attesa ma quella dell'immanenza ostinata del teatro. La sospensione, la sosta vicino a un albero diventato bonsai, dicono di un distacco da queste problematiche vissute con logica indifferenza: «E noi come siamo entrati in questa storia?». Ma lo spettacolo sembra appartenere agli attori fino a un certo punto, essendone sovrastati anche visibilmente dalla straordinaria gabbia scenica costruita intorno a loro. Deprivati del loro orizzonte drammaturgico, Vladimiro ed Estragone, chiusi nella loro teca trasparente su cui scorrono pannelli a formare geometrie visive multiple, parlano soprattutto a loro stessi, nella ricerca di quel comune denominatore che possa rendere più sopportabile la loro esistenza che sembra consistere essenzialmente nella necessaria accettazione l'uno dell'altro.

Sono Pozzo e Lucky - quasi una drammaturgia a sé - ad allontanarci con i loro monologhi da quest'incubo manifesto, opponendo alla forza di un'immagine lucidamente metateatrale la dialettica negativa di un discorso/pensiero beckettiano iper-letterario, senza che le due modalità di narrazione e di relazione scenica ne soffrano. Inaspettata la scena con i volti degli attori insanguinati, e quelle lame di coltello e quei libri macchiati di sangue come d'un dramma shakespeariano o di una tragedia greca, a raccontarci di un "Beckett fuori di Beckett" che non appartiene solo al Novecento ma è un "classico" senza tempo che sommuove le radici del teatro. **Giuseppe Liotta**



Aspettando Godot (foto: Johanna Weber)

Due "anime salve" e un'isola nel cuore

RIVA-DE ANDRÉ/AMICI FRAGILI, di Marco Caronna e Federico Buffa. Regia di Marco Caronna e Federico Buffa. Luci di Francesco Trambaioli. Con Federico Buffa, Marco Caronna (chitarre), Alessandro Nidi (pianoforte, tastiere). Prod. International Music and Arts, CARPI (Mo). IN TOURNÉE

Il rossoblù del Genoa e quello del Cagliari, due uomini così vicini e così lontani che solo l'amore per la riservatezza, il silenzio e soprattutto la Sardegna, loro "terra elettiva", potevano unire. Gigi Riva, calciatore *recordman* di gol in Nazionale, che fece il miracolo di far vincere l'unico scudetto al Cagliari, e Fabrizio De André che scelse l'isola per viverci e non se ne andò nemmeno dopo il rapimento subito. Federico Buffa, con il suo classico *aplomb* da narratore carismatico, fascino e *pathos*, parte dall'unico incontro dei due, una notte a Genova tra whisky, sigarette e mille silenzi, una maglia da gioco scambiata con una chitarra. L'incedere narrativo di Buffa, che non a caso arriva dalla televisione, è quello di un focus centrale e mille storie laterali, aneddoti, parentesi, curiosità, costume, folklore, colore, ricordi, agganci letterari, rimandi poetici, cimeli della memoria dove strappa il brivido, dove arriva la scossa del tempo passato sulle facce di tutti. I due, campioni, ognuno nella propria disciplina, erano "anime randagie" prima di diventare "anime salve", rinati nella loro Itaca. Buffa cura un affresco fatto di musica e video, la sua voce calda ci accompagna in questo viaggio emotivo dagli anni Sessanta a oggi con macro e microstorie. I ricordi si affastellano, tra Gino Paoli e Bruno Lauzi, Tenco, Brel, Brassens, Sartre, Boniperti, Gigi Meroni e cronache di partite leggendarie, come ritratti di personaggi minori ai quali il giornalista dona dignità. Le voci registrate di interviste che passano in audio, dell'uno e dell'altro, scatenano la lacrima e la nostalgia per la lucidità e i ragionamenti mai banali. Si sono solo sfiorati ma erano accomunati dall'essere «grandi attaccanti che hanno passato la vita a giocare in difesa» perché «cuori perennemente in allarme». Anarchici, ribelli, «amici fragili». **Tommaso Chimenti**

Il vitale *pas de deux* di Bucci e Malfitano

PER MAGIA, ideazione di Angela Malfitano. Regia di Elena Bucci. Drammaturgia di Elena Bucci e Angela Malfitano. Luci di Loredana Oddone. Musiche di Franco Naddei. Con Elena Bucci e Angela Malfitano. Prod. Tra un atto e l'altro, BOLOGNA.

Tra nostalgia e ironia, un duetto a opera di due donne di teatro. Teatro: sono affatto teatrali le esperienze autobiografiche a cui senza posa si attinge, così come la relazione scena-platea, che si costituisce di fascinazione per le attitudini affabulatorie delle interpreti e di una ridda di figurazioni costruite a vista, tramite l'interazione fisica e verbale tra questi due corpi-teatro. La drammaturgia si sviluppa per giustapposizione e sovrapposizione di immagini e immaginari, elucubrazioni e lacerti narrativi, a rendere rizomatico e sognante ciò che è offerto all'ascolto. Donne: sono femminili sia l'oggetto del racconto sia l'attitudine accogliente di stati d'animo e sentimenti, che in questo dispositivo acquistano valore comunicativo in quanto tradotti in linguaggio scenico. Opera: *Per magia* mostra il proprio farsi, non cela la struttura linguistica che ogni accadimento teatrale sostiene. Ricorda il tempo il cui tra arte e artigianato non vi era differenza. Duetto: è un *pas de deux* in cui le Figure sono al contempo complementari e compenetrati in un *unicum* inestricabile. Giacuna in scena è e incarna anche l'energia, i ricordi, l'affannarsi dell'altra. Ironia: termine da intendersi, in questo caso, sia nel senso socratico di "mettere distanza", anche temporale, tra sé e ciò di cui si parla o si evoca, sia nel senso comune di "produrre ilarità". Si sorride spesso, di e con queste due improbabili, esagitate, fragili figure del mondo. Nostalgia: sottotraccia vi è un "dolore del ritorno" che informa di sé ogni evocazione e ogni smemoratezza, le vite non vissute e quelle a cui negli anni le due attrici hanno dato corpo, voce, anima. *Per magia*, in definitiva, è una grande dichiarazione d'amore per il teatro: «Non esiste un luogo migliore di questo», sussurrano. **Michele Pascarella**

Lockdown beckettiano con Teatrino Giullare

DIARIO DEI GIORNI FELICI, da Samuel Beckett. Ideato, diretto e interpretato da Teatrino Giullare. Prod. Teatrino Giullare, SASSO MARCONI (Bo). IN TOURNEE

C'è l'ombrellino. Il giornale. Ci sono gli oggetti della borsetta. Non manca nemmeno la collinetta in cui Winnie è cristallizzata, anche se in questo caso è un semplice vaso di terra rovesciato. Perché l'intoccabile iconicità beckettiana è qui ricreata in scala ridotta. Un habitat da scrutare. Come fosse un rettilario. Ma per il resto i due protagonisti sono esterni, bloccati, inquieti su quel divano che simboleggia ogni divano del pianeta. La vita ferma. D'altronde è la lunga stagione covidiana a dettare i ritmi di questo *Giorni felici*, ispirato quanto atipico, in pieno stile Teatrino Giullare. Sorta di evoluzione del progetto digitale in *stop-motion*, che tanto aveva già sorpreso per cura e per ispirazione. Brevissimi corti proiettati alle spalle dei protagonisti. Mentre dal vivo Giulia dall'Ongaro snocciola lamentevole il diario del lockdown. Così intimo, così universale. Facendo ritrovare tutta l'intelligenza scenica del duo appenninico. Visionario e tragico, fin dai tempi di *Finale di partita*. Struttura drammaturgica che si muove su quattro livelli, a sfiorare il virtuosismo: Beckett, il diario, i video, il confronto diretto con la realtà. Ma il sovrapporsi delle grammatiche non appesantisce. Né confonde. Anzi. Diviene chiave per scardinare la bidimensionalità del cuore filmico. E aprirsi al mondo, pur nella staticità. Qualche perplessità invece sul contesto. Certo il Covid sembra pensato apposta per aderire alle tensioni beckettiane. Ma a distanza di tempo è una parentesi concettualmente sempre più inflazionata. Che finisce un po' per annacquare la disperazione originaria di *Giorni felici*. Il suo essere perentoriamente fuori dal tempo. Dramma dell'esistenza, non della cronaca. Ma tant'è, impossibile oggi fare diversamente. Meglio concentrarsi sul fascino seduttivo di un progetto che conferma l'unicità del teatro giullaresco. Questo suo continuo ripensarsi senza tradire una propria, originaria matrice. Capace di segnare nel profondo l'immaginario

scenico degli ultimi vent'anni. Nonostante una certa attitudine a muoversi a fari spenti. Senza troppo rumore. *Diego Vincenti*

Come una preghiera alla libertà creativa

STABAT MATER, di Jacopone da Todi. Azione per due voci e chitarra elettrica, di Chiara Guidi, Giuseppe Ielasi, Vito Matera, Anna Laura Penna e Francesco Dell'Accio. Prod. Societas, CESENA.

«*Stabat mater* è una preghiera che mettiamo in scena e componiamo affidandoci all'improvvisazione»: questo avvertimento è posto in apertura del foglio di sala che, oltre ai crediti dello spettacolo, riporta unicamente il testo attribuito a Jacopone da Todi, forse a significare che quelle parole sono il principale elemento fisso, o almeno comunicabile, dello spettacolo. Ciò non faccia pensare a una sorta di sudditanza "testo-centrica": in questo, come in molti altri accadimenti nella pluridecennale parabola esplorativa della co-fondatrice della Societas, le parole funzionano come "trampolino" di un gesto scenico sideralmente distante da qualsiasi illustrazione, in cui i segni vengono consegnati allo spettatore con l'oggettività di un fatto. Pare corretto definire "etimologica" questa versione (la parola "preghiera" contiene nella propria origine l'aggettivo "precario") in cui due interpreti al leggio - la stessa Chiara Guidi insieme ad Anna Laura Penna - danno corpo a un impasto vocale e vocalico teso a intrecciare diverse versioni dello *Stabat mater* con i suoni elettrici della chitarra di Giuseppe Ielasi, producendo vibrante movimento percettivo in una scena altrimenti immobile, affondata nella semioscurità. L'enigmatico concerto prelude a una muta azione scenica, interpretata da Francesco Dell'Accio, complementare e conseguente: questa, come quello, è una meditazione sulla morte al contempo invocante e iconoclasta. Un soldato, intrappolato in una stanza, scruta fuori da una finestra, nel buio, sputa sulla propria uniforme, toglie dalle pareti alcune immagini appese (tra cui una rappresentazione della Madonna con Gesù), scopre una figura defunta (la madre?): inscritta in una genealogia

MARIO PERROTTA

Il racconto del nano, un'ode alla libertà per rendere omaggio a Calvino

S/CALVINO - o della libertà, testo, regia e interpretazione di Mario Perrotta. Collaborazione alla regia di Paola Roscioli. Musiche di Marco Mantovani e Mario Perrotta. Prod. Permàr, MEDICINA (Bo) - Emilia Romagna Teatro-Teatro Nazionale, MODENA. IN TOURNEE

Giacca scintillante di paillettes, quattro fari che accecano il pubblico, un microfono ad asta e una scheletrica sedia girevole di metallo: quattro elementi, in parte antitetici, costruiscono l'intelaiatura del monologo con cui Mario Perrotta si inoltra nel *corpus* dei romanzi di Italo Calvino, scavando un sentiero affatto personale e, nondimeno, indiscutibilmente fedele.

L'attore-autore sceglie di aderire al punto di vista di un personaggio minore,



una comparsa ne *La giornata di uno scrutatore*, uno dei tanti sfortunati ospiti del Cottolengo di Torino rinchiusi per sempre in quella bolla di vetro certo protettiva e, tuttavia, irrimediabilmente castrante. Ecco, dunque, che Perrotta decide di offrire a quel nano la libertà - da qui anche il sottotitolo - che il destino gli ha negato, tramutandolo in una sorta di eclettico *entertainer*, capace di inanellare senza reale soluzione di continuità monologo e contemporaneo melologo, flusso di coscienza e ripresa di passi tratti da altri romanzi di Calvino. Il narratore-*entertainer* alterna il racconto della vita al Cottolengo e il vagheggiamento di un amore impossibile per una suora - probabilmente l'unica categoria di donna conosciuta - con l'evocazione di personaggi quale il barone rampante Cosimo ovvero il solitario Palomar a passeggio sulla spiaggia; o, ancora, episodi tratti dalle *Cosmicomiche* e dalle *Città invisibili*.

Il drammaturgo Perrotta è abile nel comporre materiali multiformi in un'unità salda, ben trattenuta dal filo rosso di uno sperimentalismo linguistico rigoroso e mai velleitario che quello scrittore "scientifico" che era Calvino avrebbe sicuramente approvato. Così come avrebbe condiviso l'altro tema unificante, ossia quell'anelito alla libertà, che è in primo luogo possibilità reale di essere fino in fondo ciò che si è, dalla cui volontà di analisi è mossa la ricerca di Perrotta. E il lavoro dell'autore si traduce scenicamente nella sciolta e nondimeno rigorosissima versatilità dell'attore: la cadenza vagamente lombarda nei monologhi, la disinvolta spavalderia dei melologhi-rap e la coinvolta strugenza nell'interpretazione finale de *Il mondo* di Jimmy Fontana, canzone-totem di uno spettacolo armoniosamente forsennato e puntigliosamente sincero. **Laura Bevione**

Mario Perrotta in *s/Calvino* (foto: Luigi Burrioni).

da far tremare i polsi - oltre trecento i compositori che nei secoli si sono cimentati con lo *Stabat mater* - questo concerto scenico si caratterizza per programmatica tensione iconoclasta alla libertà creativa, condizione che si basa *in primis* sull'acuta attenzione alla mutevole realtà, della scena *et ultra*. *Michele Pascarella*

Nell'occhio di chi sogna, Freud secondo Massini

L'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI, di e con Stefano Massini, liberamente tratto dagli scritti di Sigmund Freud. Scene di Marco Rossi. Costumi e maschere di Elena Bianchini. Luci di Alfredo Piras. Musiche di Enrico Fink (eseguite dal vivo da Rachele Innocenti, Damiano Terzoni, Saverio Zacchei). Prod. Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro Stabile di BOLZANO - Teatro di ROMA. IN TOURNÉE

Un grande occhio si apre sul fondo della scena. No, non è quello di Escher che vede la morte, né quello di Magritte che riflette l'azzurro del cielo. L'iride è scura, notturna. È un occhio che vede nel buio. L'occhio di chi sogna. Quello in cui entra Freud per interpretare la lingua surreale dei sogni, scioglierne gli enigmi, illuminarli di senso. Questa straordinaria avventura che ha rivoluzionato il nostro sguardo, Stefano Massini - dopo averla narrata in forma di romanzo (2017) e da qui nella pièce teatrale (adattamento e regia di Federico Tiezzi, 2018) - ora la mette in scena, con una diversa drammaturgia. La trama raccoglie fili da altre opere e i sogni non sono casi isolati. Partecipano del processo interpretativo

di Freud, ne segnano precisi momenti di scoperta: dalle prime autoanalisi al riconoscimento del proprio sosia notturno. E tutto è racconto con Massini performer di talento. La sua voce si sdoppia. Narra e si fa personaggio. Si moltiplica. Evoca figure e ambienti della Vienna di fine secolo. Dà corpo alle visioni e coinvolge il pubblico in un dialogo che è un invito alla conoscenza di sé. «C'è qualcosa di terribile e al tempo stesso di splendido nell'attimo in cui decidi di guardarti dentro». Sono le parole che fanno da prologo e *leitmotiv* alla partitura vocale che si completa con la musica di Enrico Fink, eseguita sul palco dal vivo. Il suono acuto del violino, che ci porta indietro nel tempo e dentro i picchi delle emozioni, si mescola alle tonalità fonde del trombone, alle sonorità elettroniche contemporanee e a rumori materici stranianti, ricordando realtà e dimensione onirica come in tutto questo avvincente spettacolo. *Laura Caretti*

Teatri di guerra: una prova immersiva

BUNKER KIEV, ideazione, testo, regia e interpretazione di Stefano Massini. Musiche di Andrea Baggio. Prod. Teatro della Toscana, FIRENZE.

È una performance immersiva inquietante e straziante questo *Bunker Kiev* di e con Stefano Massini che, a un anno dall'attacco russo all'Ucraina, ha scritto e ideato un percorso che porta il pubblico (trenta persone a replica) non a seguire un testo ma a vivere un'esperienza forte. I partecipanti entrano nei cunicoli del Teatro della Pergola (che già nella Seconda Guerra Mondiale furono usati come

bunker), passano corridoi polverosi, sotterranei stretti, claustrofobici e bui. Come carbonari dentro un incubo, clandestini, rifugiati, siamo adesso ucraini che, al suono dell'ennesimo allarme antiaereo, sono scesi come topi nella pancia della città per nascondersi, difendersi, sopravvivere. Siamo stretti, tutti vicini, scomodi in questa luce flebile mentre Massini ci racconta dei 4.984 bunker sparsi sotto la capitale attaccata, dell'umanità e della solidarietà che in un attimo diventano *mors tua vita mea*. Tra queste mura sbrecciate, si prova un'empatia pungente con la situazione ucraina, il senso di paura costante, le viscere in subbuglio, la percezione di poter morire da un momento all'altro. E adesso il mondo si divide tra quello di sopra di prima e quello di sotto adesso, dove le regole sono diverse, è un tutti contro tutti. L'autore fiorentino legge che qui sotto «tocchi una parte di te che sopra non conoscevi». Aumentano le palpitazioni, si fa grosso il respiro, e ti senti intrappolato in questo luogo di attese e odori che resteranno indelebili. Massini ci racconta della mancanza di aria, dei boati sopra che non entrano nelle orecchie ma direttamente dallo stomaco. E ci teniamo le mani mentre arrivano rumori atroci di deflagrazioni da far accapponare la pelle, aspettando il silenzio nel quale Massini, giustamente, esce di scena senza nessun applauso perché in questa tragedia umanitaria non c'è niente da applaudire. *Tommaso Chimenti*

Una storia d'amore, spionaggio e reclusione

IL BACIO DELLA DONNA RAGNO, di Manuel Puig. Traduzione di Angelo Morino. Drammaturgia, regia e scene di Dimitri Milopulos. Con Samuele Picchi, Lorenzo Volpe, Teresa Fallai. Prod. Teatro della Limonaia, SESTO FIORENTINO (Fi).

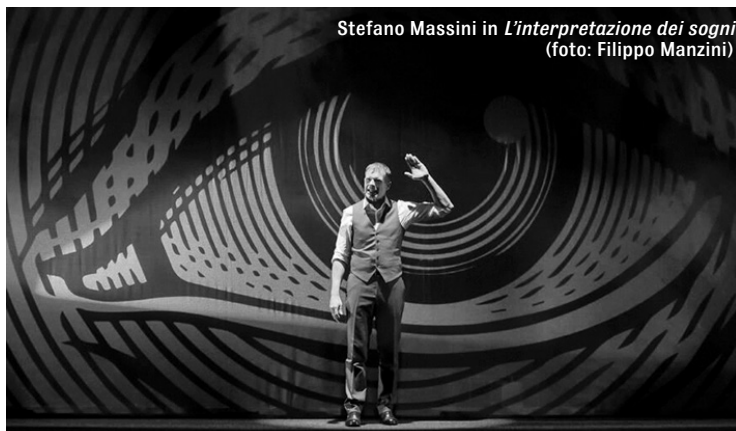
Una luce tenue si accende nel buio: nella reclusione opprimente di una prigione, in cui risuonano di tanto in tanto le grida dei torturati, il sogno miseramente consolatorio, ma poetico, di evasione ideale nell'evocazione attraverso il racconto dell'immaginario del cinema, di figure fatali di donne da desiderare o con cui magari identificarsi. Dal libro e dalla versione teatrale realizzata dello stesso Puig, dal film del 1985

con William Hurt (Oscar per la migliore interpretazione) e dal musical di successo ricavato da questa storia struggente e drammatica, Dimitri Milopulos ha costruito uno spettacolo basato su una rilettura sobria, misurata, assolutamente "seria" (non c'è nulla di pittoresco nel personaggio di Molina, figura reale e non macchietta del gay). A un ritmo non propriamente incalzante, ci si concentra soprattutto su alcuni dei temi essenziali, a cominciare dal dolore della solitudine, dallo strazio della privazione della libertà e dell'amore, delineando il graduale svilupparsi della solidarietà tra Molina e il prigioniero politico Valentin (Lorenzo Volpe), duro, tormentato alfiere di un'ideologia. C'è qualcosa di caritatevole, quasi di religioso nella sollecitudine con cui lo assiste Molina (Samuele Picchi, che convince come personalità e qualità innegabili di attore, mentre Volpe, intenso e in parte, appare però meno solido professionalmente). È volutamente lento il nascere, o meglio l'emergere, del sentimento prima di affetto e poi di amore, anche erotico, fra i due reclusi. Partecipazione straordinaria, a momenti carismatica, di Teresa Fallai nel ruolo della Donna Ragno (superfluo, però, rifare visivamente la scena-clou di Sonia Braga nel film). *Francesco Tei*

Un viaggio nel tempo fino alle origini del male

EX-ESPLODANO GLI ATTORI, di Gabriel Calderón. Traduzione di Teresa Vila. Regia di Emanuele Valenti. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Massimo Galardini. Con Monica Demuru, Christian Giroso, Lisa Imperatore, Marcello Manzella, Daniela Piperno, Lello Serao, Emanuele Valenti. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

Non c'è che dire, questo testo di Gabriel Calderón è senza dubbio vivace e interessante, animato com'è da ricorrenti analessi e da continui cambi di registro. Ed è ben sorretto dalle scene di Stellato, un impianto caratterizzato dalla monocromia, che svela a poco a poco gli elementi di un ambiente domestico. E anche la regia di Valenti tiene il passo. Qualcosa da dire c'è invece sugli attori. Nel gruppo emergono alcune individualità (vedi



Stefano Massini in *L'interpretazione dei sogni* (foto: Filippo Manzini)

Demuru o Serao) a scapito di altre, e di questo un po' il lavoro ne risente. Ma confidiamo nelle repliche. Una ragazza vuole conoscere le ragioni che hanno portato i componenti della sua famiglia - in gran parte deceduti - a vivere come perfetti estranei per anni. Il suo fidanzato, grazie a una macchina del tempo, li riporta tutti in vita, in vista di una grande *reunion* natalizia. La poverina non sa che alle spalle c'è una brutta storia di torture e prigionia, dove misfatti accaduti in un clima dittatoriale si sono incrociati con quelli familiari. Tuttavia il piano del giovane scienziato sembra filare liscio. Ma sarà davvero così? Quando si fa riferimento alle dittature, subito il pensiero corre a molte parti del mondo. Così come quando si parla di labili equilibri familiari, che tendono spesso a esplodere, tutti ci sentiamo in qualche modo coinvolti. Il verbo "esplodere" è molto presente nel lavoro. E non a caso, perché l'idea del testo è nata «interrogandosi sulle risposte che l'ex presidente uruguayano Pepe Mujica dava quando gli si chiedeva come sarebbe stato possibile superare lo scontro sociale conseguente alla dittatura». Egli rispondeva che forse l'unica soluzione era che tutti gli attori della storia esplodesse. Ed è ciò che avviene anche in scena, e non solo metaforicamente, dietro una porta dove è celata quella macchina del tempo che è causa e origine dello strutturato - ma riuscito - meccanismo drammaturgico e scenico. *Marco Menini*

Crucci e tarli d'artista tra mestiere e ossessione

DANZANDO CON IL MOSTRO, concept di Mariano Dammacco. Di e con Serena Balivo, Mariano Dammacco, Roberto Latini. Scene e costumi di Francesca Tunno. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Infinito Produzione Teatrale, SANSEPOLCRO (Ar) - Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE - Ert, MODENA. IN TOURNÉE

Un uomo scavalca la finestra, s'accovaccia all'esterno e pensa al suicidio. Non si butta. Ma continua a pensarci. È l'immagine sorgiva di *Danzando con il mostro* e conferma che quella di Dammacco è una drammaturgia della frattura. Tra l'individuo e la società,

PRO & CONTRO

I sogni dei padri e quelli dei figli, una resa dei conti tra generazioni



LA STOFFA DEI SOGNI, di Armando Pirozzi. Regia di Massimiliano Civica. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Massimo Galardini. Musiche di Daniele Santi. Con Renato Carpentieri, Vincenzo Abbate e Maria Vittoria Argenti. Prod. Teatro Metastasio, PRATO. IN TOURNÉE

La stoffa dei sogni (Duccio Burberi).

Armando Pirozzi e Massimiliano Civica portano la vita sulla scena, facendoci dimenticare che *La stoffa dei sogni* è teatro: è tutto ed è niente. Come *La tempesta* di Shakespeare continuamente evocata da Carmine, il cabarettista dalla lunga e incostante carriera (Renato Carpentieri): non si vede, eppure si avverte. È nella pressione di una notte riottosa che non lascia scampo né a lui, né a sua figlia Barbara, né tantomeno al giovane collega attore e devoto allievo, rispettivamente Maria Vittoria Argenti e Vincenzo Abbate. Il loro incontro impone di trovare un riparo dalla bufera delle incomprensioni e dell'assenza. La scena, esposta nella nudità di un salottino di vimini, è il nascondiglio dove, con un niente, si può essere tutto. Carmine si presenta dalla figlia per far capire a lei e per capire lui stesso che ha la "stoffa" del padre. Se il tempo ha preso il sopravvento, lui è qui per giocare al tempo che va all'indietro. O almeno, per provare a rallentarlo. Carpentieri è sempre riconoscibile e in questo sta il suo magistero. Non recita: "si presta" al personaggio, si mette a sua disposizione e si lascia interpretare dalla figura dolce, beffarda e dolorosa di un uomo che ha scambiato la vita con il teatro. «Sogno e bugia hanno una stoffa comune - dice Civica - e la fantasia è insieme spinta a immaginare nuove possibilità e fuga dalla vita così com'è». A un simile Minetti, ancora incantato dalle potenzialità del mestiere dell'attore, a differenza dell'originale di Bernhard, non resta che dare spettacolo di sé. Su un palco c'è un mondo intero che sta al gioco e lo porta avanti fino alla fine: la più grande lontananza si può sciogliere in un abbraccio. Pirozzi, con grazia, scrive che sia così. E Civica, con delicatezza, lo dirige. *Matteo Brighenti*

Un vecchio attore si presenta una notte a casa della figlia, accompagnato da un giovane collega, «suo affezionato allievo». La donna, da sempre in conflitto col padre, ha grossi problemi economici a causa del figlio. Il vecchio attore arriva per dare una mano. È un sognatore, si direbbe, un artista, e un genitore inaffidabile e assente, uno che per inseguire i propri sogni ha abbandonato la famiglia. Ma questo non è servito per raggiungere il grande successo. Non è certo la prima volta che Civica e Pirozzi collaborano: *Attraverso il furore* (2011), *Un quaderno per l'inverno* (2017) o *Belve* (2018), tanto per citare alcuni titoli. Ne *La stoffa dei sogni* il regista reatino non abbandona i suoi stilemi, soprattutto nell'architettura d'insieme, e porta avanti, al contempo, quel percorso iniziato oramai da tempo di allargamento della rigorosa "gabbia scenica" - mi si passi il termine - in cui faceva vivere gli attori, allargamento che affiora specialmente nelle partiture gestuali e nell'uso dello spazio da parte degli stessi. Il testo di Pirozzi è innervato da continui rimandi alle opere di Shakespeare e presenta qualche scivolata nel retorico e nel già detto. Mette in scena un'interessante riflessione sui rapporti, spesso difficilissimi, tra genitori e figli, tra maestri e allievi, sul senso del fare teatro e dell'inseguire i propri sogni al prezzo altissimo di un solipsismo che ci isola da tutti. Renato Carpentieri usa talento e mestiere. È bravo e un po' se ne compiace. Non convinto, invece, la prova della Argenti - troppo monocroma la sua interpretazione - e la sorprendente - in negativo - scenografia e il disegno luci. Nell'insieme, il lavoro lascia più di un dubbio. *Marco Menini*

l'individuo e gli altri, l'individuo e se stesso. Da *L'inferno e la fanciulla* a quest'opera, che segna uno scarto importante. In scena non abbiamo infatti il soggetto ma i suoi tarli segreti, interpretati da Balivo e Latini. Flusso di croci e ossessioni, *Danzando con il mostro* fa dunque del palco una scatola cranica: sul fondo una torre da cui s'affaccia ogni tanto l'essere in preda agli istinti suicidi, in assito una scala mobile su cui stare da soli, in prosenio una fragile costruzione di bicchieri e d'intorno microfoni: perché rimbombi la serietà delle parole. C'è questo, infatti, alla base dello spettacolo: il contrasto tra la pantomima degli attori e il dolore che le frasi confessano per cui, ad esempio, ci si scatta sorridendo dei *selfie*: sono le foto fatte alla vita che non abbiamo vissuto. D'alta qualità il testo (sul finale c'è chi piange in platea), la scommessa riguardava regia e recitazione. Come convivono due compagnie dalla poetica così caratterizzata? A tratti sono un intreccio, in alcuni momenti invece l'impressione è che si separino per abitare una *comfort zone* interpretativa, li replicando il loro modo d'esistere scenico, che già conosciamo. Ma l'operazione nel complesso va sostenuta e valutata con favore. Perché - attraverso l'incontro, la scelta reciproca, le prove e le repliche - racconta il bisogno di azzardare e di crescere che hanno i teatranti. Che da sempre migliorano confrontandosi e così passandosi competenze, sapere e mestiere. Non capita quasi più. Loro hanno provato a lavorare insieme, tentando di danzare all'unisono. Livido il disegno luci di Max Mugnai, da galà serale (l'immagine fasulla che diamo di noi) i costumi di Francesca Tunno. *Alessandro Toppì*

Una celebre coppia per Francini e Federico

COPPIA APERTA QUASI SPALANCATA, di Dario Fo e Franca Rame. Regia di Alessandro Tedeschi. Scene di Katia Titolo. Costumi di Francesca Di Giuliano. Luci di Alessandro Barbieri. Musiche di Setti/Pasino. Con Chiara Francini e Alessandro Federico. Prod. Infinito Produzione Teatrale, SANSEPOLCRO (Ar). IN TOURNÉE

Cosa accade in una coppia in cui un marito fedifraigo si sente autorizzato a dare aria al rapporto, creando

una "coppia aperta", mentre la moglie lo aspetta dolorosamente frustrata e in pigiamone, nella loro casa borghese (simboleggiata da semplici oggetti di scena, come un classico divano)? Ritorna in scena la commedia scritta da Dario Fo e Franca Rame nel 1983, un classico del teatro italiano, sempre attuale e dal meccanismo comico perfetto. Interpretata dalla spumeggiante attrice toscana Chiara Francini, la moglie tradita, Antonia, dopo momenti di scoramento, in cui pensa addirittura al suicidio, di fronte al marito incredulo (Alessandro Federico), cambia strategia e si trasforma da donna sciatta e lamentosa a sensuale e distaccata. Antonia rivendica la parità, anche nel tradimento: se la coppia deve essere aperta, allora tanto vale "spalancarla" - come simboleggia aprendo e chiudendo la porta di casa messa al centro della scena - con una nuova e soddisfacente relazione anche per lei, evidenziando come la monogamia sia solo un retaggio del passato, non funzionale alla sopravvivenza della vita di coppia. In monologhi e dialoghi pieni di ironia, Francini smonta il luogo comune che solo l'uomo possa avere avventure extraconiugali ed essere riaccolto senza conseguenze. Rivendica, pertanto, con la giusta sensualità, la liberazione della donna dai ruoli convenzionali, e le pari opportunità applicabili a ogni ambito. Solo allora il marito si accorge di nuovo di lei, dopo che ha ripreso sicurezza dal nuovo amore. Francini e Federico coinvolgono gli spettatori che si schierano, commentano le battute e tifano per l'una o l'altro. Ci si diverte, certo, ma si riflette anche sulle dinamiche e sulla precarietà delle relazioni, esposte, ieri come oggi, all'egoismo e alla fragilità. *Albarosa Camaldo*

Pinocchio, oltre la favola con Dimitri/Canessa

GEPPETTO, dal romanzo di Fabio Stassi *Mastro Geppetto*. Regia di Elisa Canessa. Costumi di Joachim Steiner-Oberndörfer. Luci di Marco Oliani. Musiche di Morten Qvenild. Con Federico Dimitri e Andrea Noce Nosedà. Prod. Compagnia Dimitri/Canessa - Nuovo Teatro delle Commedie, LIVORNO - Theaterwerkstatt Gleis 5, FRAUENFEN (Svizzera) - Progetto Goldstein, ROMA. IN TOURNÉE

Si nasconde da qualche parte lì in mezzo, la disperazione di Dimitri/Canessa. Fra la delicatezza, il respiro poetico, la cura del gesto (del movimento). Come fosse una spezia leggera. Eppure perentoria nel determinare l'amarissimo gusto di questo *Geppetto*. Che nel ribaltare il punto di vista collodiano, mostra la realtà feroce sotto la favola. L'ignoranza e il dolore che si mangiano la speranza. Per raccontare di un Don Chisciotte che crede in un mondo differente. Di poter avere un figlio da un pezzo di legno, vederlo crescere, non essere solo. Un viaggio candido e visionario. In quel che rimane di *Pinocchio*. Grazie al romanzo di Fabio Stassi. E agli ottimi Federico Dimitri e Andrea Noce Nosedà che danno vita a un mosaico di immagini antiche dalle forme nuove. Il resto lo fa soprattutto la grande intelligenza scenica di questo duo livornese. Visione artistica multidisciplinare. Dove le vicende vengono accolte in una sorta di bianca scatola magica. Tavolozza di chiari che prende vita attraverso figure di carta e lavagne luminose. In mezzo, una gabbia senza barriere, più mentale che fisica. Con la regia

di Elisa Canessa a creare una bolla onirica, fuori dal tempo. In cui i temi sono però quelli del nostro quotidiano: la diversità, il raggio, l'esclusione. La malattia. Forse ci si potrebbe permettere di renderli anche più espliciti. Meno nascosti nelle reiterazioni, nelle nebbie del lirismo e di un ritmo a tratti fin troppo sospeso. Il ribaltamento della prospettiva permette però di scansare il vero pericolo dell'operazione, ovvero il dover fare i conti con un immaginario ormai inflazionatissimo. E invece se ne esce molto (molto) bene. Attraverso una poetica ibrida, che intreccia la parola, il corpo, la visione. Ripetitive e un po' poverelle le musiche. Che chiudono invece di aprire. Da lì potrebbe passare un pizzico di fascino in più. Un contrappunto di stupore. *Diego Vincenti*

L'arte dell'ascolto, o una resa dei conti

DA LONTANO, drammaturgia e regia di Lucia Calamaro. Scene di Katia Titolo. Costumi di Francesca Di Giuliano. Luci di Gianni Staropoli. Con Isabella Ragonese ed Emilia Verginelli. Prod. Infinito Produzione Teatrale, SANSEPOLCRO (Ar) - Argot Produzioni, ROMA. IN TOURNÉE

Un testo delicato, sensibile, equilibrato in lucidità ed emotività. Lucia Calamaro con *Da lontano* ci ha fatto un dono. Il dono di una confessione o di una preghiera, quella di Lisa, di mestiere psicoterapeuta, figlia di una madre difficile. Una donna per lavoro abituata ad ascoltare gli altri e che per una volta sembra chiedere lei ascolto, al pubblico: «Questo è uno spettacolo riparatore», dice. Riparatore di un rapporto malsano, disfunzionale. Dall'altro lato c'è una madre depressa che forse non è mai stata felice. La drammaturga, anche regista, ha realizzato lo spettacolo "per" Isabella Ragonese, che infatti incarna Lisa alla perfezione, con naturalezza e spontaneità. Ne asseconda i tentennamenti, le pause, le fragilità, e quel suo goffo tentativo di adottare per se stessa gli strumenti con cui tratta le difficoltà dei pazienti. La madre (Emilia Verginelli) la cerca nei momenti di disperazione per poi tenerla lontana da sé, con fare tragicomico: non la lascia mai entrare nella sua stanza da letto, nel suo privato - dove esegue misteriosi lavori edili - pur tenendosi pronta a riempire tutto lo spazio vitale della figlia

Isabella Ragonese in *Da lontano* (foto: Natalia Nieves Iszakovits)



con i suoi bisogni, senza ammetterli mai. Lisa, «cintura nera di ascolto» per sua stessa ammissione, resiste grazie al palcoscenico che le consente di ragionare attraverso un rito collettivo che trasla su un piano plurale il proprio lavoro terapeutico. Rimugina sui fallimenti e le carenze affettive subite in tenera età da sua madre, con l'obiettivo di comprenderla e accettarla così com'è, in uno sforzo sovrumano che ci chiama all'ascolto e che diventa inevitabilmente il nostro sforzo. Anche noi grazie al rito del teatro - e a questo teatro - siamo così invitati a metterci «faccia a faccia con il dolore dell'altro», necessità quanto mai impellente in questo momento storico. Per provare a esserne all'altezza. Saperlo capire, accettare e affrontare. *Renata Savo*

Pillole di esistenza tra horror e metafisica

NOTTUARI, ispirato alle opere di Thomas Ligotti. Regia e drammaturgia di Fabio Condemmi. Scene di Fabio Cherstich. Musiche di Paolo Spaccamonti. Con Carolina Ellero, Julien Lambert, Francesco Pennacchia e Ludovica Marsilli. Prod. Teatro di ROMA - Lac, LUGANO - Tpe, TORINO - Teatro Metastasio, PRATO - Ert, MODENA. IN TOURNÉE

Con *Nottuari* Fabio Condemmi, classe 1988 e già consacrato nell'alveo dei registi italiani più accreditati del nostro tempo, è riuscito a realizzare un autentico teatro degli orrori d'autore. Ispirandosi alle opere di Thomas Ligotti, ne ha tradotto, grazie alle scene e alla drammaturgia visiva di Fabio Cherstich, la poetica metafisica e lo stile postdrammatico; la frammentarietà, la sospensione, la presenza di situazioni e non narrazioni che fanno di questo scrittore di racconti un autore vicino alla drammaturgia degli ultimi decenni. Il connubio tra orrore e bellezza, protagonista assoluto all'interno del lavoro, ha persino qualcosa di "fabresco", e d'altra parte proprio all'arte fiamminga accorrono numerosi riferimenti. Tutto parte da una didascalia che invita gli spettatori a partecipare a un *Breve esperimento sul funzionamento della coscienza*, un punto nero da fissare in mezzo a uno spazio occupato da chiazze di colori tenui che la mente, ingannata, trasformerà in vuoti bianchi, e si arriva a visioni potenti che

appaiono all'interno di stanze o cabine che si spostano e si palesano come epifanie nel complesso e candido impianto scenico, accompagnate dalle musiche d'ambiente di Paolo Spaccamonti. Pillole di esistenza disseminate tra dipinti proiettati e installazioni surreali e a tratti *gore*: una bambina nel giorno di Halloween con il suo «dolcetto o scherzetto», studiosi ossessionati dalla figura mitologica della Medusa, «simbolo del potere mortifero dello sguardo», che tengono una vera e propria conferenza sulla bellezza con diapositive e analisi critica o filosofeggiano dialogando davanti a un bicchiere. Non mancano nemmeno "effetti speciali" e *jumpscare*s, particolari tecniche che sono alla base del cinema horror e che in teatro rappresentano una vera rarità. *Renata Savo*

Peng, un piccolo dittatore fra le mura domestiche

PENG, di Marius Von Mayenburg. Traduzione di Clelia Notarbartolo. Regia di Giacomo Bisordi. Scene e luci di Marco Giusti. Con Fausto Cabra, Aldo Otobrino, Sara Borsarelli, Francesco Sferrazza Papa, Anna C. Colombo, Francesco Giordano, Manuela Kustermann. Prod. La Fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, ROMA. IN TOURNÉE

Una coppia, tute Adidas alla Tenenbaum, aspetta un figlio che già da dentro l'utero minaccia sfaceli. Saranno pure un po' maturi, ma hanno ottime intenzioni, loro. Fatto il parto, quelle intenzioni si tramutano in un'educazione che asseconda e intravede gli istinti del pupo: nella sua casa-mondo, fino ad allora aperta e accogliente, il piccolo Ralf Peng (Fausto Cabra) svuota il frigo, pretende attenzioni, ordisce stupri, macchine del fango, violenze, respingimenti, epurazioni. Proiettato a conquistarne il vertice, finirà per candidarsi a imperatore di quel regno domestico, in quasi due ore di messinscena elettrizzante, senza cambi, senza bui, tesa. Se assai presto il sangue sprizza, quella tensione soccorre appena l'attesa di un'esplosione ulteriore, così come le slogature della continuità linguistica offerte dalla macchina meta-rappresentativa (siamo in un grande *reality*, con finzioni e mascheramenti) e multimediale (camere e cellulari con riprese *live* su due



Peng (foto: Manuela Giusto)

schermi, dove Manuela Kustermann televende mitragliette, o mima in favore di Peng l'*endorsement* di Mike per Silvio). Eppure, se l'arco della rappresentazione è mantenuto costantemente flessibile e l'insistito parossismo governato alla perfezione, il merito è tutto della traduzione (Clelia Notarbartolo), della regia (Giacomo Bisordi), dei sei prim'attori che, a forza di acuti e controcene, addentano ostinati la scena come un rabbioso cane molosso. Eppure - paradossale - la meraviglia che suscita il piacere fisico di stare in platea sembra quasi ripiegarsi su se stessa: brilla talmente da distrarre dal punto luminoso che vorrebbe indicare, dal senso di quelle allegorie, prodotte con tanto smalto di significante. E questo Mayenburg, pur parlandoci di rigurgiti fascisti, di maschilismo e tirannie testosterone, di società del sottospettacolo, del fallimento di certa nuova pedagogia slabbrata e fessa, non ci dice, in verità, molto di nuovo. *Carlo Lei*

Scontro padre/figlio nella buona borghesia

IL FIGLIO, di Florian Zeller. Traduzione e regia di Piero Maccarinelli. Scene di Carlo De Marino. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Javier Delle Monache. Musiche di Antonio di Pofi. Con Cesare Bocci, Galatea Ranzi, Marta Gastini, Giulio Pranno. Prod. Il Parioli, ROMA - Teatro della Pergola, FIRENZE. IN TOURNÉE

L'impatto è con la resa in nero di un interno borghese agiato e quasi design, illuminato con eleganza. Si gioca orizzontali: a sinistra il divano della casa materna, da cui il diciottenne Nicola vuole allontanarsi; a destra il *living*

del padre, Piero, da due anni con una nuova donna che gli ha appena dato un bebè. Forse sperava di ricominciare senza debiti col passato, e invece si ritrova in casa il figlio adolescente che bigia la scuola, sbarella, gli sabota i sogni di neopapà incline al colpo di spugna. Ma che sarà, poi, ad assillare Nicola? Non vede quant'è amato, quant'è fortunato, dopotutto? Cos'è questo suo sordo «non ha senso» riferito a una festa di diciott'anni, a un gruppo di amici, a una bocciatura, a un futuro quale che sia? La livida negatività di Nicola è una muraglia per Piero: non sa contrapporvi una risposta degna, né un'ombra di partecipazione al lutto del senso che il ragazzo gli spiattella. Se pure a questo tema fosse consentito aprire una linea di credito (cos'è quel tormento giovanile, depressione clinica o cristallina filosofia negativa? E superarlo è stato in effetti un guadagno o ci ha trasformati tutti in beati coglioni?), Maccarinelli preferisce evitare, concentrandosi sull'evidenza del non-dialogo, la pochezza degli adulti contro le bizzarrie radicali dei giovani. Muro contro muro, tuttavia il lavoro corre: alla recitazione tradizionalmente proiettata oltremisura, a qualche stecca in chiave di realismo (costumi estenuanti, tentati suicidi senza segni evidenti), a un'impaginazione pigra (posture frontali, sedute, stacchetti musicali nei bui), al dubbio costante tra sprezzatura e distrazione ci si abitua. E l'acme restituito dello scontro padre/figlio, il vago aroma di dilemma morale nella scena ospedaliera e un finale risolto (da Zeller) con il più sordido dei colpi di scena riescono a portare a casa la partita degli applausi, grazie anche a un talento limpido come quello di Giulio Pranno e a un pubblico sensibile ai drammi della buona borghesia. *Carlo Lei*

REGIA DI BARACCO

Bernhard secondo Mauri e Sturno, ovvero l'avventura sublime del teatro

INTERNO BERNHARD (*Il riformatore del mondo e Minetti*), di Thomas Bernhard. Regia di Andrea Baracco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Umile Vainieri. Musiche di Giacomo Vezzani e Vania Sturno. Con Roberto Sturno, Glauco Mauri, Stefania Micheli, Federico Brugnone, Zoe Zolferino, Giuliano Bruzzese. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA. IN TOURNÉE

Un Bernhard, quello di Glauco Mauri, che spiazza e stupisce. Non è soltanto per coerenza, con il suo "personaggio" e con le sue corde di attore, che il novantaduenne Glauco ci propone un'interpretazione di *Minetti* agli antipodi di quella che sembra diventata ormai l'unica chiave, obbligatoria, di restituzione dei testi e dei personaggi dello scrittore austriaco: "vecchiacci" eccentrici, incattiviti, irrimediabilmente polemicisti nelle loro caratteristiche invettive, genialmente astiosi e insopportabili. Come, in effetti, sembrerebbero imporre i testi stessi di Bernhard.

Il *Minetti* di Mauri, invece, con scelta indubbiamente originale, è tragico in tutt'altro senso: certamente è maniacale e ossessivo, ma è una figura che ci muove, presto, a compassione, un "buono", una vittima che non reagisce. È l'artista "da vecchio" che - al di là della sua impossibile speranza del progettato ritorno in scena - si rende conto di come il teatro sia stata un'avventura sublime, quasi un sogno, che appartiene ormai al passato, alla quale ha dedicato, con scelta consapevole e dolorosa, la vita, come una vocazione mistica. Il suo tempo (sia dell'uomo che dell'artista *Minetti*) è ormai sorpassato nella tristezza di un hotel dove nessuno si presenta all'appuntamento con l'anziano attore. È in questa chiave di sofferenza, lucida quanto toccante, che pure non intacca il carisma morale e umano dell'Artista al tramonto, è da questo inedito punto di vista interpretativo, che il dramma di Bernhard sembra rivelare un senso e dei contenuti nuovi.

Anche Roberto Sturno, nel *Riformatore del mondo* - in questa edizione più che mai lugubre e desolato - cerca una via personale di rilettura di Bernhard, di questo personaggio per cui peraltro appare troppo giovane. Punta su una specie di aggressività acre, ripetitiva, martellante e sempre o quasi giocata sullo stesso tono. Rispetto ad altre edizioni, Sturno e la regia sottolineano con decisione il forte contenuto erotico (apparentemente nascosto) del protagonista con la donna-serva che gli sta accanto: evidente la parentela suggerita, per non dire di più, con l'Hamlet e il Clov (anche nel loro modo di stare e in scena) di *Finale di partita*, anche se lo spettacolo non cade in un beckettismo che sarebbe superfluo. **Francesco Tei**



Interno Bernhard (foto: Manuela Giusto).

I due papi sul ring della riconciliazione

I DUE PAPI, di Anthony McCarten. Traduzione di Edoardo Erba. Regia di Giancarlo Nicoletti. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Vincenzo Napolitano. Con Giorgio Colangeli, Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Ira Fronten, Alessandro Giova. Prod. Altra Scena - I due della città del sole - Goldenart Production - Viola Produzioni, ROMA.

Negli ultimi anni il Papato ha attirato l'attenzione del cinema: ricordiamo *The Young Pope* di Sorrentino come *Habemus Papam* di Nanni Moretti. Siamo nel solco tra il documentario e la fiction, tra il realmente accaduto e il romanzato: Ratzinger, che si vuole dimettere da Pontefice, incontra Bergoglio, ancora non salito al soglio di Pietro, che si vuole dimettere da cardinale. In queste due contraddizioni si scontrano due modalità opposte di intendere la missione della Chiesa, da una parte lo studio, dall'altra i poveri. In una struttura pesante, di porte scorrevoli a pannelli a scomparsa, che si tingono di porpora o si illuminano con le proiezioni della Cappella Sistina o ancora si imbiancano di luce "divina", tra volute di incenso l'incontro/frizione tra i due diventa acido o confessione, guerriglia o abbraccio. La regia di Giancarlo Nicoletti pone i due Papi in un'immaginaria *agorà* di riflessione dialettica senza esclusione di colpi, quasi un ring (alla fine le sciarpe delle rispettive Nazionali sottolineeranno l'ambito sportivo) dove si ricorderanno la lobby gay vaticana e gli abusi sessuali taciuti, o le connivenze con il regime argentino di Videla e i *desaparecidos*. Nicoletti ha scelto due campioni del nostro teatro, atleti veterani instancabili della scena, Giorgio Colangeli (Ratzinger) e Mariano Rigillo (Bergoglio) che mostrano *feeling*, carisma, affinità elettive, evidenziando la vicinanza interiore tra i personaggi, senza scendere nella *soap*, la solidarietà tra uomini prima che tra uomini di fede. Si annusano, non si stimano, sono critici l'un con l'altro, sono su posizioni antitetiche ma riusciranno a trovare una sintesi per capirsi, sostenersi da peccatori come entrambi si autodefiniscono, ballando un tango di riconciliazione, di perdono, di assoluzione. **Tommaso Chimenti**

Lucio come Pinocchio verso la maturità

L'ASINO D'ORO, da Apuleio. Drammaturgia di Francesco Lagi e Francesco Colella. Regia di Francesco Lagi. Musiche di Giuseppe D'Amato e Linz. Con Francesco Colella. Prod. Teatrodilina, ROMA.

La metamorfosi o L'asino d'oro di Apuleio è opera del II secolo d.C., un romanzo di formazione *ante litteram* diventato una pietra miliare della letteratura latina. La compagnia Teatrodilina ha deciso di ispirarsi con una drammaturgia di impronta narrativa, realizzando un lungo monologo che incontra la voce e il corpo di Francesco Colella, sempre più apprezzato anche sul grande schermo. Se in questa operazione il testo resta, comunque, maggiormente appetibile nella lettura piuttosto che nella trasposizione scenica, fissa e assai asciutta (i costumi e arredi scenici sono quasi inesistenti, fatta eccezione per un baule, petali di rose e una maschera), colpisce il lavoro sull'interpretazione con il suo tentativo di calibrare le emozioni adducibili alla metamorfosi del personaggio, quella compresenza di due nature, umana e animale, impresse sul corpo di Colella, vero punto di forza dello spettacolo. Nonostante la prolissità della performance - circa cento minuti - si apprezza un'intuizione registica di fondo che ben rende omaggio alle peripezie dello scalmanato e curioso protagonista Lucio, *alter ego* dell'autore. Lucio percorre la Tessaglia per soddisfare il suo desiderio di magia ma, come l'omerico Odisseo, patirà a sue spese la brama di conoscenza, trasformandosi in un asino: il suo viaggio non sarà poi così diverso da quello del celeberrimo Pinocchio collodiano, che come lui subirà, molti secoli dopo, la stessa metamorfosi e una lunga serie di avventure che lo porteranno, sul finale, a diventare un individuo rinnovato e più maturo. Il parallelismo con Pinocchio viene evocato sin dai primi minuti di spettacolo, con l'ascolto del *leitmotiv* musicale, qui in una versione al piano, che compose Fiorenzo Carpi per l'indimenticabile serie tv Rai. **Renata Savo**

Wrestling e teatro, un *reality* comico

TONNO E CARCIOFINI-Una storia wrestling, testo, regia e interpretazione di Silvio Impegnoso, Ludovico Röhl e Alessandro Sesti. Luci di Marco Andreoli. Prod. Argot Produzioni, ROMA. IN TOURNÉE

Il tonno sta ai carciofini più o meno come il wrestling sta al teatro: elementi che solo in apparenza non c'entrano nulla l'uno con l'altro. È questa l'idea che in modo un po' assurdo ci attraversa guardando lo spettacolo messo in scena dal giovane e brioso trio composto da Silvio Impegnoso, Ludovico Röhl e Alessandro Sesti, *Tonno e carciofini-Una storia wrestling*. Al centro c'è l'amicizia fra due ragazzi piuttosto impacciati e un terzo, a cui va sempre bene tutto e che è anche un maestro di wrestling. In una sorta di comico *reality*, in cui finzione e realtà si confondono, la coppia Röhl e Sesti deve superare una serie di prove, e lo fa partendo da una balorda associazione, quella tra Francesco Guccini e Carmelo Bene. Scoraggiati in questo lavoro di esibizione a confronto con un grande cantautore contemporaneo e una delle più grandi figure del teatro italiano del secolo scorso, vengono invitati a imboccare la strada, non meno impervia, del wrestling. L'arte-sport poi non così dissimile dal teatro - almeno nel training messo in campo dal terzo personaggio, che oltre al wrestling afferma con sussiego di possedere competenze fra le più disparate - lo costringerà a confrontarsi con l'arte coreutica, a tirare fuori dal proprio bagaglio interiore storie strappalacrime di vita vissuta, a inseguire dei modelli e, come in tutte le cose, a crederci davvero. Lo spettacolo, pur divertente e dinamico, innovativo nel modo di stabilire una connessione tra due mondi performativi così diversi, anche provocatorio nell'abbattimento della quarta parete - che porterà una spettatrice vera o presunta a uscire dalla sala a metà spettacolo e a rientrare sul finale - inciampa qualche volta nell'innesto di elementi drammaturgici non funzionali all'economia narrativa del lavoro, come le vicende famigliari del personale tecnico in *voice off*. Renata Savo

Un viaggio surreale nel consumismo

DA QUI NON È MAI USCITO NESSUNO, drammaturgia e regia di Alessia Cristofanilli. Scene di Eleonora Ticca. Costumi di Nika Campisi. Con Giulia Mombelli. Prod. Altreve Teatro Studio, ROMA.

Nel nostro immaginario, i centri commerciali, come le sirene, conservano quel duplice aspetto di fascino e pericolosità. Ingannevoli trappole in cui gli occhi, le orecchie, il palato, si alimentano di desideri fallaci che non lasciano via di scampo ai malcapitati consumatori. Tocca passare lo sguardo su file interminabili di prodotti simili che rispecchiano, tutti e incredibilmente, i nostri bisogni; compiere una scelta e provare soddisfazione. Ma è davvero così, oppure un senso di sottile frustrazione torna a pervaderci ogni qual volta scegliamo un prodotto piuttosto che un altro? Da questo sentimento estremamente ambiguo nasce lo spettacolo scritto e diretto da Alessia Cristofanilli *Da qui non è mai uscito nessuno*, una scrittura briosa, intelligente e ricercata attorno alla quale ruotano la quotidianità e i disagi di un'anonima donna di mezza età, la Signora U, interpretata da Giulia Mombelli. Lo spettacolo rappresenta una giornata-tipo della Signora U, girovaga tra le situazioni più disparate che si possano incontrare nel caleidoscopico spazio consumistico: dalle *bakery*, con le loro inconfondibili forme rassicuranti e i profumi inebrianti, all'incontro/scontro verbale con i "dialogatori" venditori di contratti di qualsiasi genere. Divertente e amaro, surreale seppur fedele alla serietà della filosofia esistenzialista che nel suo profondo esprime, lo spettacolo, già solido nel testo (vincitore del Premio Prosit! per la drammaturgia contemporanea, indetto da Altreve Teatro Studio), è sorretto da una scenografia dal gusto volutamente *kitsch* e da un disegno luci subordinati al ritmo vivace del monologo, che, per la resa attoriale della minima, più interiore fibra di insicurezza o disagio, sembra cucito addosso alla convincente interprete, un personaggio strambo ma vicino, in cui viene difficile non rispecchiarsi un po'. Renata Savo



MOLIÈRE

Solfrizzi, malato immaginario tra farsa, riflessione e malinconia

IL MALATO IMMAGINARIO, di Molière. Adattamento e regia di Guglielmo Ferro. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Massimiliano Pace. Con Emilio Solfrizzi, Lisa Galantini, Antonella Piccolo, Sergio Basile, Viviana Altieri, Rosario Coppolino, Cristiano Dessì, Cecilia D'Amico, Luca Massaro. Prod. Compagnia Molière, ROMA - La Contrada/Teatro Stabile di TRIESTE. IN TOURNÉE

La commedia venata di riflessione e sottile malinconia; il classico che, attraverso l'adattamento, senza stravolgimenti, ma agendo con piccoli tocchi e in particolare sul linguaggio, sembra divenire ancora più fluido. E soprattutto la padronanza scenica, i tempi, la mimica e la versatilità del protagonista, che gioca il ruolo di mattatore, ma lo fa orchestrando un'azione sinergica, di grande ritmo, con il resto del cast.

Parliamo dell'interpretazione di Emilio Solfrizzi, nella versione de *Il malato immaginario* curata da Guglielmo Ferro, anche regista di questa produzione, che non dimentica l'aspetto farsesco dell'opera (inserendo anche gestualità o giochi di parole), ma la trasforma a tratti attraverso toni più reali o realistici, senza farle perdere la propria forza, in una sorta di fluire naturale tra testo originale e lievi innovazioni (qualche aggiunta, citazioni comiche più recenti, nel solco di un'universalità che viene sottolineata e mai snaturata). Il tutto, come si diceva, evidenziato dalla prova attoriale di Solfrizzi, che incarna un Argante più giovane di quello a cui si è solitamente abituati, e in questo più aderente alla scrittura; un personaggio che assume ulteriore centralità, di cui è metafora l'unico elemento scenico, un'imponente torre che si innalza, appunto, al centro del palco e fino al soffitto e che diventa ancora di salvataggio per il protagonista, il quale si inerpica sulle scale alla ricerca di una medicina che possa curare le sue inesistenti malattie, o meglio l'anima. Luogo rifugio, o anche egocentrismo racchiuso in un'immagine, dove Argante torna anche nell'inusuale finale, in cui gli altri personaggi diventano pupazzi ai quali l'uomo si rivolge, stavolta con tono intenso e malinconico, dando la possibilità a Solfrizzi di mostrare, una volta di più, la sua poliedricità.

Accanto a lui, un'"orchestra" di attori che si esprime all'unisono e ben diretta: la coinvolgente Tonina di Lisa Galantini, il grottesco ed esilarante Tommasino di Luca Massaro, e poi ancora Antonella Piccolo, Sergio Basile, Viviana Altieri, Rosario Coppolino, Cristiano Dessì, Cecilia D'Amico. Paola Abenavoli

Emilio Solfrizzi in *Il malato immaginario* (foto: Antonio Sollazzo).

Castellitto *clochard* ironico e malinconico

ZORRO, di Margaret Mazzantini. Regia e interpretazione di Sergio Castellitto. Prod. Angelo Tumminelli - Prima International Company 2022, ROMA. IN TOURNÉE

Ennesima prova d'attore per Sergio Castellitto in un monologo avvincente e malinconico in cui interpreta un senzatetto "filosofo" che si rivela portatore delle grandi verità dell'esistenza, mentre osserva il mondo circostante degli altri che definisce i "cormorani", cioè coloro che vivono secondo le regole della società organizzata. Lui, che vive ai margini dell'esistenza, è una sorta di Zorro, appunto, ma senza maschera, perché nell'intenso monologo senza filtri, colpisce, con frasi taglienti come la spada, le persone dalle vite perfette ma non per questo felici che passano il loro tempo a correre invano. Dal romanzo della moglie Margaret Mazzantini, Castellitto fa emergere toni tragicomici che rendono Zorro un moderno Chaplin attento al mondo circostante, ma con una profonda vena di poesia che convive con il realismo della narrazione delle giornate dei senza fissa dimora, spaziando dalla ricerca delle motivazioni che hanno portato lui, come tanti altri, a vivere per strada, dopo aver perso casa e lavoro, e considerando con ironia la "normalità" degli altri che lui può osservare con la giusta distanza, non avendo più niente da perdere. Castellitto, solo in scena con una panchina e una coperta termica, incarna alla perfezione il personaggio del romanzo, che sembra scritto per le sue corde,

senza mai scendere nel pietismo. Mostra, infatti, grande dignità, mescolando malinconia, come quando ricorda la donna amata e il suo primo cane, e allegria, come nella scelta di allontanarsi da una vita di cui non condivide più i valori. *Albarosa Camaldo*

Curcio editore e autore, tra farsa e critica sociale

A CHE SERVONO QUESTI QUATTRINI?, di Armando Curcio. Regia di Andrea Renzi. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Antonio Molinaro. Con Nello Mascia, Valerio Santoro, Salvatore Caruso, Loredana Giordano, Fabrizio La Marca, Ivano Schiavi. Prod. Teatro di NAPOLI - Compagnia La Pirandelliana, ROMA. IN TOURNÉE

«Il danaro è una schifezza». Lapidario, don Vicenzino Esposito ha imparato presto le lezioni di vita del professor Eduardo Parascandolo, nobile decaduto, sfaccendato, imbrogliatore e filosofo, una sorta di Bellavista *ante litteram* pronto a dispensare perle di saggezza con cui si oppone alla fatica del lavoro quotidiano e all'uso del denaro. Rappresentato per la prima volta nel 1940 dalla compagnia di Eduardo De Filippo, *A che servono questi quattrini?* non è solo il titolo di maggior rilievo di Armando Curcio, meglio noto come editore e giornalista; ma un sapido spaccato di un microcosmo che vive di espedienti e che presto si troverà ad affrontare gli orrori della guerra. Nella drammaturgia di Curcio, perfettamente calata nella tradizione partenopea, già si respira il clima di *Napoli milionaria!*, di una crisi da cui

traggono profitto imbrogliatori e faccendieri, minando i valori su cui si fonda la solidarietà popolare. Periodicamente ripresa sulle scene italiane (l'ultima volta un decennio or sono nel tributo di Luigi De Filippo), la commedia trova in Nello Mascia un interprete di pregio, mattatore garbato e forbito nell'eleganza della chioma bianca, sempre sul filo di un'ironia beffarda, burattinaio di un'azione di cui tira le fila con sorridente bonomia. Ma si apprezza del pari la cura registica di Renzi, che asciuga il racconto eliminando le scene corali per sbalzare - sullo sfondo della sobria, essenziale scena di Ferrigno - un'esemplare galleria di personaggi: su tutti il Vicenzino allampanato e credulone di Santoro, ma soprattutto la donna Carmela di Caruso, tanto viscerale quanto misurata, capace di rinverdire i fasti della tradizione barocca *en travesti*. Per questa via, la farsa napoletana ritrova intatta la sua carica di critica sociale a un ordine economico contro il quale è inutile combattere: «Il danaro non ha mai dato la felicità a nessuno. Specialmente quann'è poco!». *Giuseppe Montemagno*

Migranti e migrazioni, un secolo di odissee

SCALO MARITTIMO, di Raffaele Viviani. Regia di Giuseppe Miale di Mauro. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Giovanna Napolitano. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Mario Tronco. Con Francesco Di Leva, Adriano Pantaleo, Giuseppe Gaudino, Andrea Vellotti, Pasquale Aprile, Federica Carruba Toscano, Francesca Fedeli, Irene Scarpato, Simona Boo, Maryam Germinario, Simone Ndiaye. Prod. Teatro di NAPOLI.

La banchina del porto di Napoli. Si parte verso un approdo sconosciuto con un carico di speranze, chissà se disattese, magari esaudite, ma mettendo in conto più di quanto si immagini. La storia della migrazione è sempre uguale a se stessa e Viviani ha saputo immortalare in un testo che, dopo cento anni, sa ancora parlarci senza retorica. Bozzetti che diventano cronaca, che parlano ieri come oggi - in maniera icastica - del miraggio di un riscatto. Nello spettacolo di Miale di Mauro due livelli sce-

nografici, il testo di Viviani e un inserto drammaturgico inedito, si intersecano a sottolinearne l'attualità. Tre giovani musicisti figli di immigrati, nati e cresciuti in Italia, trovano nella loro aula del conservatorio il testo di *Scalo marittimo* e cominciano a leggerlo cantandone le didascalie. I minuti che precedono la partenza del piroscafo Washington verso l'Argentina condensano un caleidoscopio di storie, tra risate e lacrime, puntuali per come rimandano all'ordine degli eventi. Tra recitato e cantato la regia mantiene un afflato omogeneo, restituendo un efficace spaccato corale. Nel rispetto filologico non c'è morale, giudizio, tesi da dimostrare, ma soltanto la Storia degli umili da tramandare. *Giusi Zippo*

La poesia si fa musica per ricordare Pasolini

CADO SEMPRE DALLE NUVOLE - CANTARE PASOLINI, progetto di Mauro Gioia. Drammaturgia di Igor Esposito. Regia e scene di Francesco Saponaro. Costumi di Anna Verde. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Pasquale Catalano. Con Claudia Gerini, Mauro Gioia e 5 musicisti. Prod. Teatro di NAPOLI.

La poetica di Pasolini ricercata, struggente, lucida, disincantata, profetica e attuale, prende forma attraverso le sue canzoni che furono messe in musica da artisti attenti, Endrigo, Modugno, per esempio, consci di misurarsi con un intellettuale e un artista fuori dal comune. Perché questo era insieme Pasolini: fine e colto intellettuale, artista straordinario, poeta singolare. *Cado sempre dalle nuvole*, il nuovo spettacolo firmato da Saponaro, si costruisce attorno alle canzoni del poeta di Casarsa, un viaggio veicolato con arguzia dalla penna di Igor Esposito. Un palcoscenico a metà tra una rovinosa periferia e un paesaggio quasi lunare in cui *silhouette* si stagliano tra recitato e cantato. Mauro Gioia e Claudia Gerini svelano personaggi, costruiscono citazioni, ripercorrono gli umori che hanno fatto la storia del cinema con la parentesi pasoliniana. Un regista troppo avanti per i suoi tempi, quasi emblematico e difficile per volergli accordare già cinquant'anni fa una veridicità assoluta. Il paese privo di tensione morale che prima di tutti



Scalo marittimo
(foto: Carmine Luino)

ha saputo riconoscere l'ha descritto nelle sue canzoni, o in quelle struggenti, malinconiche e irriverenti che ha voluto adottare per i suoi film, come *Fenesta ca lucive e mo' non luce* e *Violino tzigano*. Sicuri nel loro incedere i due protagonisti traghettano in un viaggio suggestivo, guidati con sicurezza da una regia attenta e mai compiaciuta. *Giusi Zippo*

Un'opera buffa e pop alla ricerca del talento

IL SEGRETO DEL TALENTO, di Valeria Parrella e Paolo Coletta. Regia di Paolo Coletta. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Carla Ricotti. Luci di Angelo Grieco. Con Teresa Saponangelo, Elisabetta Valgoi e Ondanueve String Quartet. Prod. Teatro di NAPOLI - Società per Attori, ROMA. IN TOURNÉE

Cos'è il talento? E soprattutto è imperituro? Questa la domanda che sottende la briosa pièce *Il segreto del talento*, commedia per musica di Valeria Parrella e Paolo Coletta. Una sorta di *Opera Buffa* in chiave contemporanea, con rimandi al Singspiel, al pop e al musical, che si avvale della complicità di due interpreti brillanti e scanzonate. Teresa Saponangelo e Marina Valgoi, Melina e La Dernier, sanciscono un incontro garbato tra Napoli e Venezia attraverso i loro accenti. Insieme cercano il talento che sentono d'aver perduto, o meglio, decidono di rubare quello custodito nella casa di un noto compositore. Amiche ma rivali, complici e ambiziose, sono disposte a tutto per risalire la china di uno smarrimento esistenziale dettato dal vuoto di una pandemia che tutto ha messo in discussione. Un dialogo scherzoso sulle note di Paolo Coletta, riprodotte con arguta ironia dai solisti degli Ondanueve String Quartet, che fanno capolino a intermittenza da teche, sorpresi in un banale quotidiano sottolineato dai loro abiti alquanto informali e bizzarri. L'affannosa ricerca del loro talento, della loro linfa vitale, dell'aria che permetterà loro di risalire la china, si consuma tra battute surreali condite da sagace scherno grazie al perfetto equilibrio che si instaura tra le due interpreti, guidate da una regia asciutta e brillante. Tra ironia e sarcasmo, la pietra

filosofale motore delle loro vite viene ritrovata. È lì ancorata al suo posto mai abbandonato, ossia dentro di loro. Un *happy ending* rassicurante ma non scontato nella fragilità di un ancora difficile quotidiano. *Giusi Zippo*

Gaetano, quando si finge per non morire

GAETANO COSÌCOMÈ, di Salvatore Rizzo. Regia di Vincenzo Pirrotta. Scene di Marianna Antonelli. Luci di Ciro Petrillo. Con Filippo Luna e Maurizio Capone. Prod. Teatro di NAPOLI.

Una vita di solitudine, la solitudine che nasce dall'impossibilità di essere se stessi veramente e pienamente e che condanna alla menzogna. Una solitudine vissuta come strappo, lacerazione, ma mai elaborata nella piena coscienza dell'accettazione di sé. Il timore di manifestare la propria sessualità e i fantasmi di un passato fatto di violenza si traducono in uno struggente monologo dove la condizione esistenziale di Gaetano diventa specchio di quella degli altri. Il giudizio degli altri che pesa, scappare per avere solo l'illusione di vivere liberamente, perché il desiderio forte è solo quello di essere non altro da sé, ma a casa propria. La solitudine come gabbia che consuma, svilisce e annienta. Emargina e allontana, risucchia in un buco nero di insicurezze e smarrimento. «Gaetano è questo, se vi va. E basta». Invece Gaetano deve piacere, compiacere e quindi nascondersi, scappare. Con una sensibilità rara, Filippo Luna, sostenuto dalle musiche di Maurizio Capone, sempre originali e ottenute con oggetti della vita quotidiana, mette in gioco le sfumature di un personaggio fragile e forte nella fierezza della determinazione con cui ancora cerca la via della verità. Una regia mai invadente, attenta agli stati d'animo che si schiudono come torrenti in piena. Una galleria di personaggi affolla il palcoscenico diventando la proiezione emotiva di Gaetano. Da Gaetano si generano e in Gaetano si consumano, insieme all'insoddisfazione di sfuggire al suo presente e poter solo "giocare", fingere, inventarsi una vita, pallida ed evanescente copia di ciò che non si può avere e non può più essere. *Giusi Zippo*



NAPOLI

Eduardo, la commedia, la politica, quanta verità nel metateatro di Russo Alesi

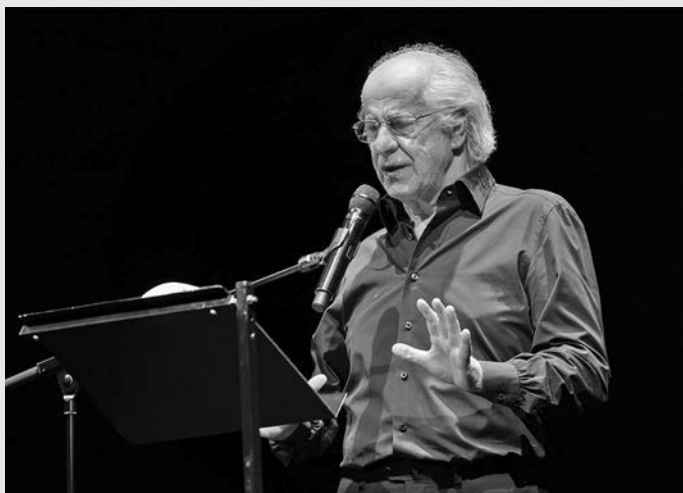
L'ARTE DELLA COMMEDIA, di Eduardo De Filippo. Adattamento e regia di Fausto Russo Alesi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Max Mugnai. Musiche di Giovanni Vitaletti. Con Fausto Russo Alesi, David Meden, Sem Bonventre, Alex Cendron, Paolo Zuccari, Filippo Luna, Gennaro De Sia, Imma Villa, Demian Troiano Hackman, Michele Schiano di Cola. Prod. Teatro di NAPOLI - Teatro della Toscana, FIRENZE - Elledieffe, ROMA. IN TOURNÉE

Opera in bilico tra realtà e finzione, *L'arte della commedia* dal 1964 vive d'ambiguità per cui è la più vera tra le opere di Eduardo (le norme relative alle sale teatrali, i riferimenti di legge, la messa in discussione concreta dell'arte) ma è anche la più falsa, forse (le apparizioni pirandelliane del secondo atto, con le figure che recitano il dramma). Per cui di solito s'inscena l'equivoco, non dando modo di sapere: vediamo degli attori o è la vita che viene a dire il proprio dolore?

Fausto Russo Alesi prende invece posizione: assistiamo a uno spettacolo che per materia e argomento ha il teatro. E d'altronde: la parete di fondo tirata su a vista, l'uso delle botole, un suggeritore-servo di scena onnipotente, un uomo vestito da donna e lo spostamento quasi in proscenio degli arredi, le pose ostentate, una coreografia per simulare la morte. Più di tutto: certe frasi - che riguardano il mestiere, la sua importanza e la sua dignità - dette guardandoci e dunque facendole rimbombare al San Ferdinando che, lo sappiamo, è un teatro nato dai sacrifici e dai debiti che Eduardo si caricò addosso per tutta la vita.

Ma questa versione dell'opera forse è addirittura qualcosa di più. Nel contrapporre di nuovo De Caro e Campese offre infatti una farsa ulteriore: quella del rapporto umiliante che la teatralità ha da sempre, in Italia, con la politica. Guardate a cosa siamo ridotti da più di sessant'anni, pare dirci, ostentando a parete un orologio dalle lancette bloccate. Siamo ancora a questo insomma: assenti dal sillabario e privi di un riconoscimento della professione. Regia poetica d'una emergenza politica. Che produce un inizio al buio, illuminato da un fiammifero, e che si conclude con una macabra danza di spettri. Compagnia affiatata, merita menzione il medico di Filippo Luna. Da premio. **Alessandro Toppi**

L'arte della commedia (foto: Anna Camerlingo).



NAPOLI

Servillo e la parola dei poeti, un rito salvifico contro la morte

TRE MODI PER NON MORIRE. *Baudelaire, Dante, i Greci*, di Giuseppe Montesano. Regia e interpretazione di Toni Servillo. Prod. Teatro Bellini, NAPOLI - Piccolo Teatro di MILANO. IN TOURNÉE

Sul palcoscenico nudo campeggiano solamente un leggio e un microfono; d'altra parte viene presentato come un reading *Tre modi per non morire*. *Baudelaire, Dante, i Greci*. Ma appena Toni Servillo, in tutta la sua icalità, entra in scena, appare subito chiaro che ci si trova di fronte a ben altro. In un intenso crescendo formale ed emozionale, infatti, l'attore si lancia in un corpo a corpo con la parola poetica che incanta e seduce: la naturalezza e la maestria con le quali modula tonalità e intenzioni fanno scivolare via in un soffio l'ora e mezza della performance, intervallata solamente da pochi istanti di cambi di luce e di cromie sul fondale dove si staglia la sua inconfondibile figura.

Il testo di Giuseppe Montesano esplora territori letterari e poetici di autori che hanno messo in pratica l'arte di non morire e insegnato a inseguire la vita. In tal senso, l'esemplarità di Baudelaire, di Dante e dei Greci si rivela evidente: a loro dobbiamo praticamente tutto, capaci come sono stati di valorizzare il pensiero, la conoscenza, la bellezza, unici e insostituibili balsami contro la depressione e l'ingiustizia, stimoli per la riflessione e per la piena comprensione di tutti gli aspetti che rendono la vita bella e degna d'esser vissuta.

Su quella scena nuda, dunque, Servillo porta lo spettatore a proiettarsi, a riconoscersi ora in quella classe descritta con scherno da Baudelaire meschinamente imitativa, incarnazione d'ogni bruttezza e decadenza derivante dal rifiuto per ciò che è cultura e armonia del vivere; ora in quelli «che mai non fur vivi», come Dante definì gli ignavi, ovvero quegli individui che durante la loro vita non agiscono né per il bene né per il male, non avendo un'idea propria, ma limitandosi ad adeguarsi sempre a quella del più forte; ora in quei prigionieri immaginati da Platone in un antro oscuro, ingannati dalle ombre di cose e uomini proiettate sulla parete di fondo, proprio come noi davanti agli schermi di dispositivi elettronici i cui contenuti finiamo per confondere con la realtà. Ecco allora il senso profondo dello spettacolo: coinvolgere il pubblico in un appassionante viaggio nella letteratura, nella poesia, nella filosofia i cui esempi offrono lo straordinario potere di contrastare la brutale superficialità del nostro tempo. **Stefania Maraucci**

Toni Servillo in *Tre modi per non morire* (foto: Masiar Pasquali).

Un Olimpo di periferia ma senza nuovi eroi

BRIGATA MIRACOLI, drammaturgia, regia e costumi di Joele Anastasi. Scene di Giulio Villaggio. Luci di Joele Anastasi e Martin Emanuel Palma. Musiche di Alessio Foglia. Maschere di Sergio Fiorentino. Con Joele Anastasi, Federica Carruba Toscano, Adelaide Di Bitonto, Enrico Sortino, Beatrice Vento. Prod. Teatro Bellini, NAPOLI.

Il pubblico, innanzitutto. Acclamante, entusiasta. Che riserva più dei tre applausi canonici allo spettacolo. E che riempie la sala fino all'ultimo posto per due settimane. Segno di una relazione soddisfacente tra domanda e offerta avvenuta negli anni. Che si nutre di cosa? Scrittura inedita ed energia fisica, compresenza di lessici espressivi e un costante tentativo di mettere in discussione il presente attraverso la sua ricalcatura deformata, abbruttita, eccessiva al limite del *kitsch* e del grottesco. Capita nei lavori precedenti, capita in *Brigata Miracoli*, in cui si racconta d'un misero quartiere meridionale inebriato dalla presenza della tv-spazzatura, che ora ha calato i suoi riflettori. «Afrodite non c'è» dicono infatti, e poi: «La luna si è spenta». Già, perché stavolta Vucciria fonde il dominio consumistico ai miti classici (i nomi dei personaggi producono uno squallido Olimpo terreno: chi sono i nostri eroi oggi?), e la ricerca compiuta sulla "sindrome della rassegnazione", manifestatasi in Svezia, alla narcossia che coglie gli uomini succubi acritici del capitale. A cui aggiunge: frontalità corporea, dialoghi urlati in dialetto, proiezioni video, canzoni neomelodiche al microfono, l'ossessività *selfie* dei social, liti furiose e momenti in forma di monologo. Rappresentano, quest'ultimi, le parti migliori dell'opera, che sconta un accumulato tematico e scenico sovrabbondante. Insomma, in *Brigata Miracoli* c'è tanto sul palco e non tutto sembra utile o necessario. Da segnalare le attrici, cui è davvero affidata la storia, in termini anti-patriarcali. Tra serrande commerciali, specchi, schermi che non funzionano più e allestimento di uno squallido show moderno le scene di Giulio Villaggio. **Alessandro Toppi**

L'eredità di Eduardo nella comicità di Gleijeses

UOMO E GALANTUOMO, di Eduardo De Filippo. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Paolo Coletta. Con Geppy Gleijeses, Lorenzo Gleijeses, Roberta Lucca, Gino Curcione, Antonella Cioli, Irene Grasso, Agostino Pannone, Gregorio Maria De Paola, Ciro Capano, Brunella De Feudis, Ernesto Mahieux. Prod. Gitiesses Artisti Riuniti, NAPOLI - Teatro della Toscana, FIRENZE. IN TOURNÉE

Un secolo pesa, anche quando l'autore è un grande del palcoscenico come Eduardo. Riportare in scena oggi *Uomo e galantuomo*, che debuttò nel 1922 (era la sua opera prima) pone problemi più seri del rapporto con l'attualità. Lo si può rileggere con occhio contemporaneo o l'acquisizione dei diritti obbliga a restare legati ai moduli dell'origine? Questione tanto più pertinente per il fatto che nel soggetto stesso Eduardo poneva in chiave comica questa stessa difficoltà di rispetto per la tradizione e, insieme, l'esigenza naturale del teatro di rinnovarsi in nuove strade espressive. Il regista Armando Pugliese e il capocomico Geppy Gleijeses restano nell'ambiguità, legati a un testo dalle grandi potenzialità comiche ma con evidenti disequilibri drammaturgici tra la prima e la seconda parte. Sicuramente si ride molto nella satira metateatrale della Compagnia L'Eccletica, impegnata nelle prove di *Malanova* di Libero Bovio, in cui gli attori hanno modo di sfoggiare tutto il proprio talento comico e di improvvisazione; come è altrettanto sottolineata l'influenza pirandelliana nella finta pazzia nell'atto di chiusura. I tempi comici sono tutti calcolati al millimetro, scena per scena. Geppy Gleijeses ne è un interprete assoluto, attento a trovare una propria misura personale che evidenzia l'insegnamento ricevuto da Eduardo senza farne il ricalco. Accanto ha una compagnia "macchina da guerra" nel tenere i tempi e i ritmi, selezionata tra il meglio del teatro partenopeo, a partire dal figlio Lorenzo e dal David di Donatello Ernesto Mahieux. Tutti gli interpreti partecipano in modo paritetico all'ottimo risultato finale. **Sandro Avanzo**

Ricordare giocando, Taiuti inganna l'oblio

PLAY MOSCATO, da Enzo Moscato. Regia di Luca Taiuti. Con Tonino Taiuti. Prod. Casa del Contemporaneo, NAPOLI.

Da decenni c'è un attore che traversa la scena napoletana come fosse un randagio: compare, se ne appropria, sbalordisce, prende gli applausi e scompare. Per mesi, in alcune fasi della sua vita per anni. È Tonino Taiuti, nelle cui rughe c'è il segno del fu teatro d'avanguardia della città. Che risorge di volta in volta e per poche sere per mezzo di quest'esercizio ripetuto che lui chiama *Play*, che è un gioco serissimo giocato con la memoria. Partitura frammentaria intessuta di musica - Taiuti è anche uno straordinario chitarrista - ogni volta il *Play* ingaggia dunque una lotta contro l'oblio imponendo sul palco pezzi drammaturgici, il nome degli amici scomparsi o lembi di spettacoli cui ha preso parte e che sono andati definitivamente perduti. Capita anche stavolta, con Enzo Moscato. Di cui tornano parti di *Rasoi*, *Arena Olimpia*, *Ragazze sole con qualche esperienza*, che servono a far riemergere, prima che una scrittura d'autore, la Napoli non ancora divorata e abbruttita dal consumismo adesso imperante. E ancora: la gatta Rusinella di *Compleanno*, le puttane di *Trianon*, il Palummiello di *Partitura*, che s'intrecciano con distorsioni sonore degne d'un concerto rock e *Mare a Mergellina* di Viviani (rimando alle origini sottoproletarie dell'attore). Il risultato è una partitura autenticamente teatrale, fatta cioè di carne e poesia: profondamente diversa dai tanti spettacoli di plastica che di solito affollano i cartelloni della stabilità italiana. E d'altronde l'opera - prima ancora che col testo - coincide in tutto e per tutto con lui. Con la sua camminata sciancata, con i suoi capelli arruffati, col suo sguardo nel vuoto (come fosse in continua ricerca degli spettri) e con la sua voce, che esplode come un tamburo o una trombetta, per poi calare grave e amara, fino a morire nel silenzio. Taiuti infine retrocede, e torna nell'ombra. Sparendo, per chissà quanto, di nuovo. *Alessandro Toppi*

Una vita in una valigia dall'Urss a New York

LA VALIGIA (*In viaggio con Dovlatov*), da Sergei Dovlatov. Traduzione di Laura Salmon. Adattamento di Paola Rota e Giuseppe Battiston. Regia di Paola Rota. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Vanessa Sannino. Luci di Andrea Violato. Musiche di Angelo Elle. Con Giuseppe Battiston. Prod. Gli Ipocriti Melina Balsamo, NAPOLI. IN TOURNÉE

In palcoscenico pochi oggetti che descrivono in maniera essenziale uno studio radiofonico: un paio di sedie, dei leggi, qualche cuffia, alcuni altoparlanti, microfoni ad asta e altri che penzolano dall'alto. E poi c'è lui, lo speaker, che non mixa brani musicali ma storie costruite intorno ad alcuni oggetti contenuti in una valigia dimenticata per anni da un viaggiatore partito dall'Unione Sovietica alla volta degli Stati Uniti d'America e improvvisamente saltata fuori da un armadio. In quel viaggiatore è ravvisabile l'autore stesso cui si riferisce l'adattamento dello spettacolo, ovvero lo scrittore e giornalista Sergei Dovlatov, ebreo russo invisito al governo, emigrato a New York nel 1979 dove morì a soli quarantotto anni, poco dopo la caduta del regime sovietico. *La valigia*, infatti, è un libro essenzialmente autobiografico, sviluppato in una serie di racconti intorno ad alcuni oggetti messi insieme dallo scrittore nei suoi primi trentasei anni di vita: "cose" che descrivono il suo mondo e se stesso attraverso la struggente lente della nostalgia, ma che soprattutto parlano delle tipologie umane che gli stanno più a cuore, quelle degli ultimi, dei derelitti, dei disperati. Così ogni singolo oggetto diventa sostanza d'una narrazione capace di dipingere i luoghi in cui l'autore ha vissuto, le città, le persone alle quali, nel bene e nel male, s'è rapportato. In un continuo andirivieni tra presente e passato, e con stupefacente mimetismo fisico e vocale, Giuseppe Battiston tratteggia personaggi e situazioni nitidissime, delineando, con ironia corrosiva ed elegante al tempo stesso, la storia d'una migrazione che è indubbiamente territoriale ma anche dell'anima, con tutto il suo portato di ricordi legati alla giovinezza, a incontri, a sentimenti che la mente ha il potere di ridestare e perpetuare. *Stefania Maraucci*

Dalla Napoli del calcio al Rapporto Kinsey

POCHOS, testo e regia di Benedetto Sicca. Con Francesco Aricò, Riccardo Ciccarelli, Emanuele D'Errico, Dario Rea, Francesco Roccasecca, Eduardo Scarpetta. Prod. Tradizione e Turismo, NAPOLI. IN TOURNÉE

Pochos è il nome di una squadra di calcio napoletana formata da persone gay. Nata più di dieci anni fa, per celebrare l'evento si è rivolta al regista Benedetto Sicca per creare uno spettacolo che parlasse dell'esperienza. E il regista l'ha accontentata come meglio non si sarebbe potuto fare con una singolare messinscena, lieve ma profonda, che mette insieme momenti biografici dei promotori dell'iniziativa, cabaret con canzoni, ovviamente napoletane, teatro sociale e una specie di agit-prop di combattenti e antiche memorie teatrali. Un insieme che all'inizio lascia un po' perplessi ma che, man mano che la messinscena prende ritmo, avvince e cattura per sapienza registica e per la presenza di giovani e bravi interpreti. Si alternano così, tra l'altro, i *coming out* di ciascuno dei personaggi, inevitabilmente all'ora di pranzo di fronte all'intera famiglia riunita intorno al tavolo. Momenti perlopiù esilaranti o problematici, ma necessari per affrontare con più tranquillità e senza infingimenti un progetto così dirompente e così esposto al sociale. In parallelo, con uno scarto ardito ma perfettamente gestito, ogni protagonista esce dal proprio personaggio per narrarci di come importante sia stata, alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, la comparsa del celebre Rapporto Kinsey, che riuscì a rompere

la cortina di ipocrisia che oscurava la molteplicità delle possibilità affettive e sessuali di noi umani. In particolare, i ragazzi di Pochos si concentrano sulla famosa tabella che misura il comportamento sessuale dell'uomo che - in un ordine di misura da 0 a 6 - parte dall'indicare un'esclusiva eterosessualità per arrivare a una totale omosessualità. E qui lo spettacolo accetta un nuovo rischio, cioè quello di coinvolgere il pubblico prima in un dialogo sull'argomento, poi in una esplicita richiesta di *coming out*. *Nicola Viesti*

Una preghiera blasfema dal carcere della vita

BARABBA, di Antonio Tarantino. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Michele Schiano di Cola. Prod. Teatri di BARI.

Antonio Tarantino è un artigiano della scrittura con l'ostinata volontà di porre sempre l'uomo al centro della Storia, autore di culto, compone drammaturgie spesso non semplici da mettere in scena. Teresa Ludovico è una regista che da tempo si dedica all'opera dell'autore bolzanino, intrattenendo con lui un fitto dialogo sino alla sua scomparsa nel 2020. Tarantino compone un *Vangelo secondo Barabba* senza croci né Golgota, senza popolo che sceglie tra il Cristo e il ladrone, dove la ricerca di verità rimane in sospeso nella perenne lotta dell'uomo contro il potere. Barabba è prigioniero di un carcere che è la vita, a cui basta solo alleviare un dolore, delirio di consapevolezza della propria fragilità e furba saggezza. Un'opera dalla scrittura complessa con un prologo - composto per ultimo creando quasi una frattura



Pochos
(foto: Francesca de Paolis)



GASSMANN/PASOTTI

Dalle metamorfosi kafkiane le metafore bestiali che parlano di noi

RACCONTI DISUMANI, da Franz Kafka. Adattamento di Emanuele Maria Basso. Regia e scene di Alessandro Gassmann. Costumi di Mariano Tufano. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Pivio e Aldo De Scalzi. Video di Marco Schiavoni. Con Giorgio Pasotti. Prod. Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA - Stefano Francioni Produzioni, PESCARA. IN TOURNÉE

Giorgio Pasotti rinuncia all'aspetto da bravo ragazzo della porta accanto che gli ha regalato la popolarità e i favori della platea, negando il suo *sex-appeal* sotto un trucco pesantissimo e un mascheramento che lo rendono irriconoscibile. Programmaticamente. Per dimostrare le sue doti e la sua maturità di interprete. Insieme al regista Alessandro Gassmann, l'operazione parte dalla scelta di pagine di Kafka, dove creature bestiali si esprimono in prima persona, parole abilmente riadattate per il palcoscenico (talora in modo anche forzato) da Emanuele Maria Basso.

In *Una relazione accademica* è una scimmia a raccontare il lavoro che in cinque anni l'ha portata a perdere la sua animalità selvaggia per acquisire un sistema di pensiero e comunicazione umani fino a una compatibile idea di libertà. Qui, più che l'impressionante mimesi con le movenze scimmiesche (quanto studio su *2001* o su *King Kong?*), colpisce la tecnica dei fiati con cui l'attore introduce fonemi apparentemente spuri rispetto al testo per intervallare e caricarsi di quella tensione emotiva cui è demandata la domanda più profonda del racconto: quanto le consuetudini e le abitudini umane siano connaturate o non il frutto di un modo d'essere tramandato e perennemente replicato. Gli valgono da referenti controparti le rare ma realistiche proiezioni di Marco Schiavoni sul velario/sipario.

Nel secondo capitolo, *La tana*, un enorme telone terrigno ricopre l'intero palco e da lì emerge una figura ibrida, quasi un(a) Winnie un po' roditore, un po' architetto. La vita impegnata tutta a costruirsi la dimora perfetta e sicura, impegnato a scavare in modo ossessivo cunicoli e tunnel e a difendersi da pericolosi nemici temuti o immaginari da lasciare fuori dal suo "regno". L'attore recita questo ruolo con un pesante accento bergamasco (lingua natia di Pasotti) e non si può far a meno di vederlo come ritratto satirico di certa mentalità dominante oggi nelle valli orobiche. Del resto è in quella direzione che lo spinge la nota posizione politica del regista, a ribadire la sua idea di un teatro di intrattenimento popolare, sintesi di impegno e leggerezza. **Sandro Avanzo**

Giorgio Pasotti in *Racconti disumani* (foto: Chiara Calabrò).

tra un inizio vertiginoso e una seconda parte in cui prevale molteplicità di ritmo e toni - che è una feroce invettiva contro il sistema carcerario, e un seguito in cui il personaggio senza nome diventa Barabba e il testo si muta in preghiera blasfema. La Ludovico, devota al volere del Maestro, resta fedele sin nelle virgole all'ardua scrittura. La sua è una regia impeccabile, rigorosa e rarefatta, ma che non dimentica di evidenziare il magma bollente ed emotivo che riempie di *pathos* l'intero testo. Le è, al solito, complice Vincent Longuemare al suo meglio nel creare una scena tanto semplice quanto efficace - una torre di tubi innocenti con botole che si aprono verso il cielo a metà tra Babele e le mirabolanti creazioni piranesiane - e con luci caravaggesche che scolpiscono la figura di un Barabba che vive nella straordinaria performance di Michele Schiano di Cola, corpo strabordante e anima irridente e disperata. *Nicola Viesti*

Indagine su Lucrezia, la donna oltre il mito

INSIGHT LUCREZIA, di Antonella Cilento. Regia di Carlo Bruni. Scene di Bruno Soriato. Costumi di Luigi Spezzacatene. Musiche di Gianvincenzo Cresta. Con Nunzia Antonino, Carlotta Pistillo ed Ensemble Orfeo Futuro. Prod. Linea d'Onda - Ensemble Orfeo Futuro, BARI.

Dopo la Else di Schnitzler, Eleonora de Fonseca e la creatrice di moda Elsa Schiaparelli, Nunzia Antonino, interprete, e Carlo Bruni, regista, affrontano Lucrezia Borgia. Una figura controversa e affascinante del nostro Rinascimento, radicalmente diversa dalle eroine dei precedenti spettacoli. Figlia bastarda del papa Alessandro VI, fu "strumento" degli intrighi del padre e del fratello Cesare. Un corpo al servizio del potere. Donna molto bella, su di lei circolarono da subito le dicerie più varie: incestuosa, avvelenatrice, complice in non pochi delitti, resta un personaggio ancora misterioso poiché, a dispetto delle cronache dell'epoca, non pochi studi su di lei hanno messo in dubbio la veridicità di tali notizie. In *Insight Lucrezia* si tenta di mettere in scena una storia di fantasmi. La protagonista prende vita durante il banchetto di nozze del suo ultimo matrimonio e ripercorre a ritroso la sua esistenza aggrappan-

dosi a brandelli di ricordi. La messin-scena, formalmente pregevole, vede in scena, con Nunzia Antonino, l'*ensemble* di musica antica Orfeo Futuro che interagisce con i moti dell'anima espressi dall'interprete, ma la Borgia resta una figura inafferrabile, sfuggente, un enigma che non può essere esemplare e, soprattutto, non può essere analizzato secondo parametri attuali. A esserne maggiormente colpita è una drammaturgia dal sapore letterario con sfumature saggistiche che condiziona - nonostante l'impegno della protagonista e la precisione registica - la rappresentazione. *Nicola Viesti*

Dostoevskij espressionista col Teatro delle Bambole

LA MITE, da Fëdor Dostoevskij. Adattamento e regia di Andrea Gramarossa. Con Federico Gobbi. Prod. Teatro delle Bambole, BARI. IN TOURNÉE

Con il chirurgico equilibrio tra eccesso e misura che gli è proprio, il Teatro delle Bambole tratta il «racconto fantastico» di Dostoevskij in chiave marcatamente espressionista: recitazione esasperata con toni spesso ai limiti dell'esaltazione, insiste iterazioni (già presenti nel testo di riferimento, qui smembrato e ri-assemblato rispettandone rigorosamente lo stile e l'andamento sincopato), cambi netti di luce monocroma (ora bianca, ora arancione, ora verde, senza sfumature), ombre che si stagliano nello spazio scenico a rendere le ossessioni del protagonista etimologicamente teatro, cioè luogo percepibile di sguardi e visioni. Il delirante monologare di fronte al corpo della giovanissima moglie, suicidatasi poche ore prima gettandosi dalla finestra, in questa trascrizione scenica assume connotati legnosi, cupamente burattineschi: l'interprete è chiamato a eseguire una precisa quanto spigliosa partitura di gesti spezzati che ossessivamente si reiterano, secchi balzi in avanti sulla sedia, rotazioni improvvise, scarti repentini del tono di voce e muscolare, interagendo con un tappeto sonoro che, analogamente, procede per stacchi improvvisi. L'uomo, indossando un povero costume dalle fattezze soldatesco-carnevalesche, utilizza alcuni oggetti - un violino, un cavallo di legno con il corpo ricavato da un manico di scopa, una spada giocattolo - con infantile assolutezza:

tutto ciò che vive, e che lo circonda, è in bianco e nero. Con feroce, «severa meraviglia» ogni suo dire e fare si manifesta come il traboccare delle ombre che lo pervadono: non “dire, fare”, piuttosto “non poter non dire, non poter non fare”. Come non pensare a *Sul teatro di marionette* in cui Kleist mise in scena, attraverso una sequenza di contraddizioni e paradossi, il rapporto tra Animato e Inanimato e, dunque, con il sovrasensibile? *Michele Pascarella*

Se Montecchi e Capuleti si sfidano in chiesa

ROMEO E GIULIETTA (*Romeo și Julieta*), di Shakespeare. Adattamento, regia e scene di Michelangelo Campanale. Costumi di Maria Pascale. Luci di Michelangelo Volpe e Michelangelo Campanale. Con **Catia Caramia, Dan Pughineanu, Maria Pascale, Camelia Pintilie, Salvatore Marci, Ovidiu Ușvat, Mircea Alexandru Băluță, Mihai Mitrea, Alex Popa, Andreea Hristu, Annarita De Michele, Andrea Bettaglio, Domenico Piscopo**. Prod. Compagnia La Luna nel Letto, RUVO DI PUGLIA (Ba) - Ert-Teatro Nazionale, MODENA - Teatro Excelsior, BUCAREST.

La versione plurilingue in italiano, inglese e rumeno del famoso testo shakespeareano - che in questo ultimo periodo sta suscitando un inaspettato e curioso interesse da parte del teatro italiano - non è la sola singolarità di un allestimento che di idee eccentriche ne contiene parecchie, e alcune veramente cervelotiche e fasulle, nonostante l'onestà degli intenti. Sei attori italiani e sette attori rumeni si fronteggiano in una tragedia dall'esito scontato ma non dell'amore negato: come in *West Side Story* lo scontro è soprattutto fra culture e lingue diverse che non riescono a integrarsi neanche con l'aiuto della Chiesa. Il testo elisabettiano di Shakespeare viene infatti proposto grondante di una religiosità, per la verità non del tutto estranea all'originale, ma eccessiva ed estrema, con l'aggiunta di brani direttamente ripresi dal pensiero cristiano e dal Vangelo, declamati in inglese, all'inizio e alla fine della rappresentazione come da un pulpito per la predica della domenica («parola di Dio»), come in una messa. Ma, al di là di una colonna sonora composta da musiche sacre e contemporanee (Vivaldi e Peter Gabriel, ma finanche *Cuo-*

re di Rita Pavone), non c'è nessuna “sacralità” in questo irragionevole allestimento che trasforma una tragica storia d'amore in una disputa ecclesiale apocrifia con tanto di crocifisso medievale in scena, che affossa qualsiasi buona intenzione ci fosse nel progetto iniziale. *Giuseppe Liotta*

Parole di denuncia di un intellettuale militante

ALESSANDRO (*Un canto per la vita e le opere di Alessandro Leogrande*), di Gianluigi Gherzi e Fabrizio Saccomanno. Regia di Fabrizio Saccomanno. Con Fabrizio Saccomanno, Elisa Morciano, Emanuela Pisticchio, Maria Rosaria Ponzetta, Andjelka Vulic. Prod. Teatro Koreja - Ura Teatro, LECCE. IN TOURNEE

Alessandro Leogrande, intellettuale militante, scomparso a soli quarant'anni, lascia un enorme patrimonio di scritti nel campo delle arti (Goffredo Fofi, suo maestro). Tarantino di nascita, romano d'adozione, ha collaborato con Koreja per i testi dell'opera *Katèr i Radès (Il naufragio)*. Ora Koreja gli dedica *Alessandro*, affidando la messinscena a Fabrizio Saccomanno e Gianluigi Gherzi, un lavoro rigoroso, dall'estremo nitore rappresentativo. Solo sulla scena, con quattro attrici qui in veste di cantanti che sanno coniugare raffinatezza di esecuzione e misura, Saccomanno è ormai diventato un interprete la cui sola presenza è in grado di calamitare l'attenzione del pubblico. Un'esemplare intensità messa al servizio delle potenti parole di Leogrande sul degrado di Taranto, sulla piaga del caporalato, sulla tragedia dei migranti, sul razzismo che serpeggia nelle borgate. Pagine che affrontano con una capacità di denuncia del tutto originale i tanti, scottanti temi ma che anche si impongono come letteratura alta, capace non solo di indignare ma anche di emozionare e affascinare. Lo spettacolo, di un'estrema semplicità che però è cifra efficacissima di rappresentazione, rende ai testi e al loro autore un omaggio esemplare e fuori da ogni retorica. E perfetta è la scelta di porre la parola “fine” con la riflessione sul *Martirio di San Matteo* del Caravaggio, in cui la violenza che sembra impegnare il nostro mondo pare trovare una barriera nella misteriosa bellezza della grande arte. *Nicola Viesti*

Italia e Cile uniti da una cuffia wireless

REAL HEROES, drammaturgia e regia di Mauro Lamanna e Juan Pablo Aguillera Justiniano. Musiche di Samuele Cestola. Con Martina Badiluzzi, Mauro Lamanna, Gianmarco Saurino. Prod. Oscenica, CATANZARO - Sardegna Teatro, CAGLIARI. IN TOURNEE

Quando l'uso delle tecnologie in teatro non è qualcosa di accessorio, ma diviene parte di un percorso drammaturgico: una sfida vinta, quella di Mauro Lamanna e Juan Pablo Aguillera Justiniano. Parole nate per essere trasposte in località diverse, perché da queste prendano vita, si uniscano con le vie, le piazze, i vicoli delle città che ospitano la performance itinerante, diventando ogni volta nuovi racconti, nuove visioni. Il racconto audio, infatti, si modula su ciò che gli spettatori (dotati di cuffia wireless) osservano, camminando seguendo una bandiera rossa. E il pubblico, diventando parte integrante di questo percorso, può vivere le stesse emozioni dei protagonisti e vedere con occhi nuovi il cielo e gli spazi che conosce. La potenza di questo racconto sta dunque nella capacità di innovare, di creare linguaggio con le tecnologie (attraverso una sinergia accuratamente studiata tra tempi, racconto e luoghi individuati di volta in volta), e una narrazione teatrale in cui la parola diventa senso e si rigenera. Parola pesata e misurata dalle voci che conducono lo spettatore, quelle dello stesso Lamanna, di Gianmarco Saurino e di Martina Badiluzzi. La parola che racconta, il percorso che si apre lungo la strada: quello di due lotte per la sopravvivenza che si incrociano, vicende che appartengono alla storia contemporanea italiana e cilena; due padri che sfidano la vita e gli ostacoli, per i loro figli, senza paura di sbagliare.

«Siate errori, siate eroi»: eroi reali come i protagonisti; reali come il teatro che li racconta e come quella realtà che, seppure virtuale - quando alla fine del percorso si utilizzano i visori -, immerge il pubblico nell'infanzia, in sentimenti universali. *Paola Abenavoli*

Funerale o matrimonio? Sfida all'ultimo invitato

FUNERALE D'INVERNO, di Hanoch Levin. Regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Dora Argento. Luci di Gaetano La Mela. Con Angelo Tosto, Elisabetta Alma, Cosimo Coltraro, Margherita Mignemi, Emanuele Puglia, Giovanni Rizzuti, Olivia Spigarelli, Vincenzo Volo, Agostino Zumbo, Aurora Cimino, Dario Magnano San Lio, Claudio Zappalà. Prod. Teatro della Città, CATANIA.

Sul letto di morte, prima di spirare, l'anziana Altea è preoccupata: quante persone verranno al suo funerale? Afranto, il figlio Laccio (Tosto) li enumera sulle dita di una mano, ma subito constata un problema: proprio l'indomani si sposa la figlia della cugina Sarzia, e questo rischia di far mancare almeno tre persone alla celebrazione funebre. Prende le mosse da questa incognita una delle più celebri commedie “domestiche” di Hanoch Levin, *Funerale d'inverno* (1978), *burlesque* in otto scene in cui si assiste al disperato tentativo del povero Laccio di reperire partecipanti per le esequie della madre. Spalleggiata dal marito Bargonzo, infatti, Sarzia è disposta a rinunciare a tutto, meno che a un matrimonio con quattrocento invitati, per i quali già cucinano ottocento polli. Da qui l'incredibile fuga che porterà i cugini, i consuoceri e i due fidanzati fino al Tibet per sottrarsi all'annuncio del decesso dell'amata zia. Corrosiva, politicamente scorretta («Dio c'è, ma è



Funerale d'inverno (foto: Dino Stornello)

REGIA DI DE FUSCO

Una, nessuna, centomila, Lucia Lavia camaleontica mattatrice pirandelliana

COME TU MI VUOI, di Luigi Pirandello. Adattamento di Gianni Garrera e Luca De Fusco. Regia di Luca De Fusco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Ran Bagno. Con Lucia Lavia, Francesco Biscione, Alessandra Pacifico, Paride Cicirello, Nicola Costa, Alessandro Balletta, Alessandra Costanzo, Bruno Torrisi, Pierluigi Corallo, Isabella Giacobbe. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Teatro della Toscana, FIRENZE - Teatro Sannazaro, NAPOLI. IN TOURNÉE



Come «spuma di champagne». Caleidoscopici, inafferrabili arabeschi sinuosi ornano il velario, bollicine di vino per cui «sono tutti ubriachi». Si tramuteranno nella frangetta, nel viso, nei lineamenti dell'Ignota, sfuggente protagonista di *Come tu mi vuoi*, testo tra i meno gettonati di Pirandello e che - forse per questo - intriga De Fusco, che così procede nella sua esplorazione del teatro del girgentano. Con l'aiuto di Garrera sfronda il primo atto, ma soprattutto valorizza l'intelligente scenografia di Crisolini Malatesta: nient'altro che panche e scalini che si perdono tra quinte speculari e a specchio, di modo che l'immagine dei personaggi sia moltiplicata, imprevedibile, mutevole. E poi si affida alla tradizione, che ne ha fatto un dramma destinato al

talento di una grande diva: Abba alla creazione (1930), Asti (1981) per Sontag e Jonasson (1988) per Strehler, perfino Garbo nell'adattamento cinematografico del 1932. Qui Elma, la ballerina berlinese, e Cia, la borghese uditese, sono affidate a una straordinaria, camaleontica Lucia Lavia.

Una, nessuna, centomila, è capace di far rivivere il mito dell'artista tedesca dell'*entre-deux-guerres*, una sorta di Lulu oscena e libertina; ma - con le sue resistenze e reticenze - diventa anche una borghese sempre più piccola, a mano a mano che tenta di adeguarsi alle convenzioni di un'opprimente famiglia italiana (con lo straziante cameo di Costanzo), alla quale forse appartiene. Con gli occhi verdi o forse azzurri, «ubriaca», «bruciata», «stanca», «disperata», «nuova», quasi sicuramente «pazza», la sua Ignota esplora la fluidità dell'identità calandosi in una partitura che ne esalta corpo e voce, ritratti, ritratti, amplificati.

Ne scaturisce uno spettacolo totale e totalizzante, una *summa* inquietante di interrogativi senza risposta, un inno alla libertà che traluce nella prospettiva finale del ritorno alla danza, nell'esilio volontario a Berlino, nella fuga dalla realtà. Per lasciare la scena a una povera demente che forse è Cia (ma forse no), immagine di un'epoca sull'orlo di nuove, convulse tragedie. **Giuseppe Montemagno**

Lucia Lavia in *Come tu mi vuoi* (foto: Antonio Parrinello).

turco!» conta tra i vertici dell'esilarante commedia), ironicamente beffarda, la scrittura di Levin affonda il bisturi nelle convenzioni della società contemporanea, nella ritualità consolidata di liturgie che si scontrano con la morte, annunciata dall'angelo Samuelov (Zappalà) e risolta in un'«esalazione posteriore» da cui vola via l'anima. Pugliese mette in scena un'umanità beckettiana, in cui lo spirito del *witz* diventa travolgente nella coppia scatenata composta da Mignemi e Spigarelli come nell'irriverente professor Kipernai (Zumbo), che si degherà di presenziare alle due cerimonie; e nella coppia shakespeariana di Rosenzweig (Puglia) e Lichtenstein (Coltraro), incrollabili sportivi fino, appunto, al prematuro decesso. Il ciclo della vita si condensa in una bara che diventerà tavolo bar per il matrimonio, due funzioni che Laccio suggella rivelando il bisogno di amore con cui passiamo sulla terra. **Giuseppe Montemagno**

Se la santa perde l'aureola e la comunità insorge

LA RIMOZIONE, di Leonardo Sciascia. Regia di Cinzia Maccagnano. Costumi di Riccardo Cappello. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Lucrezio de Seta. Con Rossana Bonafede, Pietro Casano, Marta Cirello, Rita Fuoco Salonia. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

Patrona delle cause impossibili, Santa Filomena è al centro di un breve, folgorante racconto di Sciascia: vi si narra della rimozione della santa dal calendario liturgico post-conciliare - a causa della scarsità di riferimenti storici accertati - e dell'autentica rivoluzione suscitata in un paese siciliano, dove era venerata come patrona. Rincasato dopo aver giocato a carte, Michele Tricò deve affrontare una personale, tragicomica odissea per riportare tra le mura domestiche la moglie (Filomena, *ça va sans dire*), impegnata per impedire la rimozione del simulacro della santa dalla chiesa. Materia grottesca, di cui Maccagnano coglie la straordinaria vivacità teatrale in uno spettacolo che è un piccolo, grande gioiello di arguzia e inventiva. Ai quattro attori (al gradito ritorno di Bonafede si affianca l'eleganza virginale di Cirello, la vocalità magmatica di Fuoco Salonia e la proteiforme presenza di Casano) richiede infatti di moltiplicarsi in una pletora di personaggi, di umori e rumori che restituiscono la coralità del dramma, figure appena abbozzate che qui acquistano consistenza, smalto,

dinamica. Spira un'aura ioneschiana nelle sedie accatastate che invadono la scena, e che diventano casa di Tricò e poi della suocera, piazza del paese e navata della chiesa, barricata per le beghine *pasionarie*, infine altare maggiore da cui campeggia una Santa Filomena con tanto di aureola e palma del martirio, vittima di una defenestrazione impossibile in «un paese pieno di Filomene». Semplicemente geniale, il finale vede il trinariciuto protagonista fare i conti con gli esiti del XXII Congresso del Pcus e, segnatamente, con la rimozione del corpo di Stalin dal mausoleo di Lenin. A ciascuno il suo. **Giuseppe Montemagno**

Gioco di coppia tra finzione e verità

L'AMANTE, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Veronica Cruciani e John Cascone. Luci di Andrea Chiavaro. Musiche di John Cascone. Con Viola Graziosi e Gaetano Piazza. Prod. Teatro della Città, CATANIA.

Viola Graziosi e Gaetano Piazza, coppia di attori e coppia nella vita, entrano in scena e si presentano al pubblico, poi cominciano a provare *L'amante* di Harold Pinter. Hanno i copioni in mano, leggono le didascalie, descrivono l'ambiente e cercano sulla scena, come in un magazzino in disuso, elementi della scenografia: un tavolo, una *chaise longue*, un letto matrimoniale. Lo spettacolo comincia a prendere forma e vita sotto gli occhi degli spettatori, messi al corrente della finzione scenica. Finzione che, poco a poco, lascia il posto alla verità. Una verità scenica s'intende, ma più reale della realtà, alla maniera pirandelliana. Così cambiano le luci, si aggiungono dettagli scenici, i due vestono letteralmente i panni dei personaggi, anche i bicchieri, prima vuoti, si riempiono di liquido vero. Battuta dopo battuta si compie il miracolo del teatro e stiamo con il fiato sospeso dentro una relazione che si "mette in scena" per noi. Questo l'intelligente il dispositivo registico, fortemente metateatrale, con cui Veronica Cruciani dà vita alla rappresentazione, mescolando via via e confondendo, scena e vita. Il testo di Pinter è asciutto, tagliente, costruito su dialoghi che scivolano nell'ambigua oscurità della psiche. Due soli i personaggi. Anzi quattro, che sono sempre comunque due. Richard e Sarah, una coppia borghese, e i loro amanti. Loro stessi e i loro opposti. *L'amante* va

a trovare Sarah mentre Richard è al lavoro. Lei scambia le scarpe basse con seducenti tacchi. Richard invece frequenta una prostituta. Entrambi i coniugi svelano elementi delle reciproche relazioni, ma i dialoghi, carichi di un'ironia sferzante, accendono, come in un sottilissimo gioco delle parti, un'architettura relazionale fatta di identità false in cui non si sa dove comincia il gioco e dove finisce. E, grazie alla bravura dei due attori, entriamo nei sotterranei più oscuri in cui si confondono finzione e realtà su molteplici livelli di senso. *Filippa Ilardo*

Madre e figlia, nel dolore di una scatola-mondo

SE SON FIORI MORIRANNO, testo e regia di Rosario Palazzolo. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Gabriele Gugliara. Musiche di Gianluca Misiti. Con Simona Malato, Chiara Peritore e Delia Calò (voce). Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Intessendo un fitto dialogo con gli spettatori che lei vede apparire come fantasmi, Adele mette in scena il suo dramma, davanti ai nostri occhi. Adele è una madre, accanto a lei giace il corpo inanimato di una figlia che lei cura, lava e accudisce e ogni tanto sveglia dallo stato in incoscienza, dentro una scatola-mondo, ovvero una stanzetta dalle mattonelle rosate - le scene e i costumi sono di Mela Dell'Erba. Adele è Simona Malato, e solo un'attrice della sua tempra poteva tatuarsi addosso un personaggio così ferocemente doloroso quale il drammaturgo Rosario Palazzolo ha concepito, per lei e su di lei. La bambina è invece una giovane e promettente Chiara Peritore. Un testo che fa male, ma che fa bene. Fa male per la disperazione che rovescia sul pubblico. Fa bene, per la coerenza con cui Palazzolo lo concepisce. Dentro ci sono tutti gli elementi della sua drammaturgia. C'è la sua lingua, storpiata e corrotta, c'è la musica originale di Gianluca Misiti. C'è la sua metafisica in cui quello che si trova fuori dal teatrino della rappresentazione è fuori dall'essere, dal mondo reale. Ed è questo conflitto che genera sensi e significati. E i personaggi sono intrappolati in quella scatola-trappola del reale totalmente irreali, dove non c'è il tempo, dove non esiste il prima e il dopo, non esiste il fuori e il dentro, il vero e il falso. Una scatola da cui disperatamente chiedono di essere liberati. *Filippa Ilardo*

Da Cechov, l'inno d'amore di Irina per il teatro

SEAGULL DREAM. I SOGNI DEL GABBIANO, da *Il gabbiano* di Cechov. Traduzione di Alessandro Anglani. Adattamento, regia, video, scene e costumi di Irina Brook. Luci di Antonio Sposito. Con Pamela Villoresi, Giuseppe Bongiorno, Geoffrey Carey, Emanuele Del Castillo, Miguel Gobbo Diaz, Monica Granatelli, Giorgia Indelicato, Giuseppe Randazzo. Prod. Teatro Biondo, PALERMO. IN TOURNÉE

Il bisogno di approvazione di un giovane drammaturgo che sogna la gloria, rinnovando il linguaggio tradizionale, contro la reazione castrante di una madre, affermata attrice, che difende le forme del teatro tradizionale. Deostruendo *Il gabbiano* di Anton Cechov, attraverso le situazioni create dal grande drammaturgo russo, Irina Brook mette in scena i nodi della propria vita. *Seagull Dreams*, in cui Pamela Villoresi interpreta una parte che sembra scritta per lei, Arkadina l'attrice e madre che umilia in continuazione le autentiche aspirazioni del figlio. Accanto a lei, il celebre attore Geoffrey Carey nei panni di Sorin e i giovani allievi della Scuola del Biondo: Emanuele Del Castillo, un convincente Kostia, Giorgia Indelicato è Nina, la giovane aspirante attrice di cui Kostia è innamorato, ma che intesse invece una relazione con Trigorin (Miguel Gobbo Diaz) che però si vede solo su Zoom. Non sempre all'altezza dei ruoli i giovani Giuseppe Bongiorno (Simeon), Monica Granatelli (Masha), Giuseppe Randazzo (Ilya). Piuttosto confusa la regia che affastella i materiali senza compiutezza, così come gli oggetti sulla scena. Lo spettacolo si apre con le parole del guru Ram Dass, ovvero lo psicologo statunitense Richard Alpert, autore di studi sulle sostanze psichedeliche. Tra gli elementi più convincenti: il tavolino del trucco sormontato da luci che sta a margine del proscenio è il camerino della giovane Nina in uno dei monologhi più commoventi della storia del teatro che la giovane attrice regge alla perfezione. È a quel punto che fa irruzione la stessa regista, che rivela il duro lavoro degli attori che richiede dedizione per tutta la vita: una grande e immensa dichiarazione d'amore per il teatro che, alla fine, emoziona tutti. *Filippa Ilardo*



REGIA DI RIFICI

Ulisse alla deriva tra i ghiacci artici, il potere della poesia tra mito e storia

ULISSE ARTICO, di Lina Prosa. Regia di Carmelo Rifici. Scene di Simone Mannino. Musiche di Zeno Gabaglio. Con Giovanni Crippa e Sara Mafodda. Prod. Teatro Biondo, PALERMO - Lac, LUGANO. IN TOURNÉE

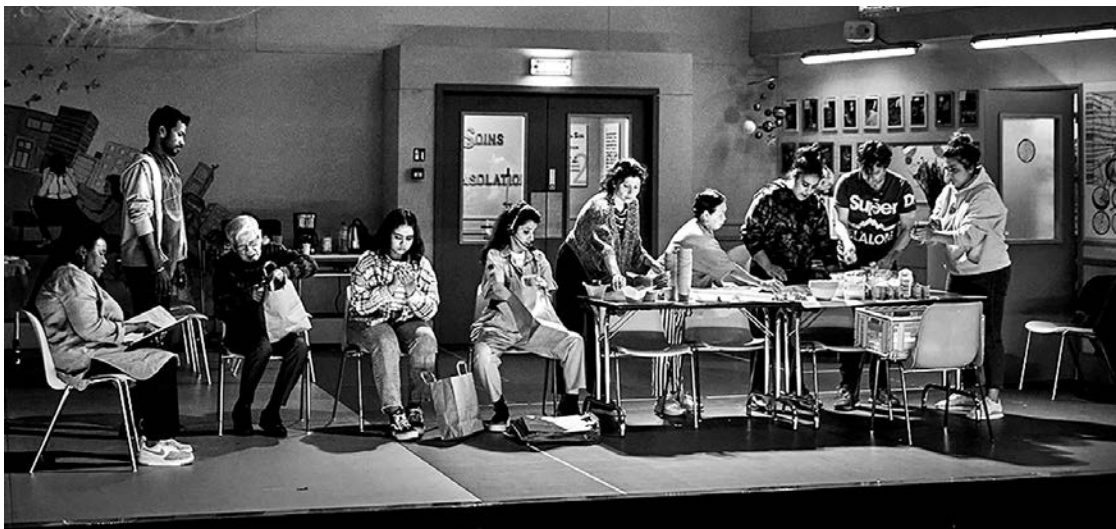
Esistono davvero spettacoli in cui, per quanto li si pensi e ripensi, o li si colga tutti insieme come in un plastico fissato da una prospettiva dall'alto, mai si riuscirebbe a precisarne una mappa univoca di significati. Si possono invece rintracciare itinerari di senso tra le architetture illuminanti delle parole. Parole che si accostano all'inaccessibile e lo rivelano, parole in cui perdersi e trovarsi: ecco, questo si può dire, del teatro di Lina Prosa e della sua sperimentazione linguistica e sonora (grazie anche alle sonorità di Zeno Gabaglio) che trascina in un gorgo di intrighi, apparizioni, conferme, l'eroe Ulisse e la sua maschera di antieroe. Sì, perché Ulisse qui diventa quasi una maschera che Giovanni Crippa indossa, con distacco e ironia, e questo è un grande pregio.

La geografia dell'*Odissea* classica dal Mediterraneo viene portata qui al mare Artico, un ghiacciaio in scioglimento che diventa esso stesso denuncia all'attualità e insieme metafora e simbolo. Sono in scioglimento la poesia, il mito, il teatro; un grado zero della scrittura, del teatro e della finzione. Davvero illuminata la regia di Carmelo Rifici, che pone tutto su una piattaforma ruotante - le scene sono di Simone Mannino -, come il tempo che passa, che si avviluppa.

Una testa di cavallo di ghiaccio che si va sciogliendo, cade a pezzi. Si naufraga sulle macerie del linguaggio, sulle macerie del discorso poetico, sulle macerie del teatro. Una donna, sirena, demone, amazzone, selvaggia, straniera o forse musa, che è puro canto, presenza di corpo, è l'ultima possibile speranza. Sul suo corpo senza vita, Ulisse consegna un messaggio. E tuttavia la poesia stessa continua a essere, fino all'ultimo, una risposta al richiamo, un probabile adattamento alla diversione della storia, rivissuta nello scarto progressivo e prospettico del tempo del mito e del nostro tempo. Racconta quindi le molteplici derive dei nostri giorni, della civiltà in decadenza, lo sfacelo della storia e si fa simbolo, e si fa metafora, e si fa parola, ma non racconto, e si fa poesia, e si fa teatro. Teatro sì, nel senso più alto e "altro" del termine. **Filippa Ilardo**

Giovanni Crippa e Sara Mafodda in *Ulisse artico* (foto: Rosellina Garbo).

Favole distopiche e racconti iperrealistici, il teatro europeo è senza confini



FRATERNITÉ (*Conte fantastique*), testo e regia di Caroline Guiela Nguyen. Drammaturgia di Hugo Soubise e Manon Worms. Scene di Alice Duchange. Costumi di Benjamin Moreau. Luci di Jérémie Papin. Musiche di Teddy Gauliat-Pitois e Antoine Richard. Video di Jérémie Scheidler. Con Dan Artus, Saadi Bahri, Hoonaz Ghajallu, Maimouna Keita, Yasmine Hadj Ali, Nanii, Pierric Plathier, Alix Petris, Lamya Regragui Muzio, Saaphyra, Vasanth Selvam, Anh Tran Nghia, Hiep Tran Nghia. Prod. *Les Hommes Approximatifs, Saigon (Corea)* - PICCOLO TEATRO DI MILANO - TEATRO D'EUROPA.

È sempre stato il concetto rivoluzionario più discusso. Perché la *fraternité* poggia su un imperativo morale, non facile da definire a livello legislativo. Affascinante dunque lo spunto che ha guidato il lavoro di Caroline Guiela Nguyen, presto al Piccolo come artista associata. Per ora questo progetto corale. Dalle parti della fantascienza politica. Allegorie da un futuro prossimo: durante un'eclisse è scomparsa metà della popolazione. Viene in mente DeLillo. Il racconto si concentra su chi rimane. Vite sospese. Caleidoscopio politicamente correttissimo di culture, lin-

guaggi, radici. Accolte in un "centro di cura e consolazione" che occupa tutta la scena. Uno di quei luoghi da cui vorresti scappare di corsa, fosse solo per i bicchieri di plastica e le patatine del discount. Giornate d'attesa. Prima di capire di dover sacrificare qualcosa per far tornare i propri cari. L'allestimento ha un gusto che ricorda Milo Rau. Iperrealismo strutturale che si apre a squarci futuristici e al frequente utilizzo del video. Peccato per la qualità interpretativa molto (molto) disomogenea. In una drammaturgia che ha momenti di grande ispirazione quando si confronta con la memoria, il valore del dolore, il battito cosmico. Ma i troppi intoppi e le reiterazioni creano una distanza che a tratti si fa glaciale. Deriva bizzarra. Considerando la quantità pressoché inesauribile di ferite messe sul tavolo. Eppure non c'è alcun passaggio emotivo. Mentre anche l'impianto teorico inizia a scricchiolare. Progetto ambizioso. Che sembrava partire per la luna. E alla fine atterra in una sala polifunzionale assediata dalle voci, dalle parole, dalle urgenze così urlate. Che meraviglia invece sarebbe un filo di silenzio. Magari si scoprirebbe di aver trovato qualcosa che valga la pena non perdere. Fra gli ingranaggi dell'universo. *Diego Vincenti*

TCHAIKA, liberamente tratto da *Il gabbiano* di Anton Cechov. Regia di Natacha Belova e Tita Iacobelli. Scene di Natacha Belova. Luci di Gabriela González e Christian Halkin. Musiche di Simón González. Con Tita Iacobelli. Prod. Ifo Asbl, Bruxelles (Belgio) e altri 3 partner internazionali. TEATRO FRANCO PARENTI, MILANO. IN TOURNÉE

Tchaïka. Magia, stupore, grazia, incanto. Poesia pura. Un'attrice, una maschera, un orsacchiotto, un libro, un velo. Basta per tenere il pubblico inchiodato davanti alla bravura di Tita Iacobelli. La maschera è quella di una vecchia attrice che deve interpretare *Il gabbiano* (in russo appunto *tchaïka*) di Cechov: vorrebbe essere la giovane Nina, ma non ha più l'età. Così, sbuffando e imprecando, deve essere l'anziana Arkadina. Tita Iacobelli manovra la maschera in modo formidabile, con le sue gambe e le sue braccia, ma con una faccia decrepita: così, con l'arte di Tita, la vecchia attrice si anima, sussulta, gesticola, si irrita, scuote la testa. La sua voce cupa è quella di Tita, che tuttavia ogni tanto sbucca da dietro la maschera, con il suo bel viso radioso e la sua voce squillante e diventa Nina, in un dialogo emozionante. Poi afferra un orsacchiotto e diventa il figlio Kostja, apre un libro e diventa il letterato Tri-

gorin, alza un velo color cremisi e declama un brano del monologo di Nina nel primo atto. C'è un momento in cui la vecchia si trucca, si passa con la mano tremante la matita sotto gli occhi, che lascia senza fiato per la commozione. Così il testo di Cechov rivive a sprazzi con una fantastica abilità mimetica, e il pubblico s'incanta seguendo i movimenti e i gesti di due personaggi in uno, seguendo le perplessità, gli scatti, le amnesie, le bisbetiche bizze di una vecchia attrice sul viale del tramonto e insieme lo stupore ingenuo di una giovane attrice che rivendica la sua giovinezza e il suo diritto a essere la diciottenne Nina. Si vorrebbe non finisse mai questo strepitoso alternarsi di ruoli, questo doppio registro di gesti e voci, questo scindersi, farsi strada di due esseri antitetici uniti in uno stesso corpo. Lo spettacolo, più volte premiato in Cile e altrove, è semplicissimo: un tavolo, una sedia, una tenda. Così sia! *Fausto Malcovati*

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Regia di Kriszta Székely. Dramaturg Ármín Szabó-Székely. Scene di Juli Balázs. Costumi di Dóra Pattantyus. Luci di Bence Bárány. Musiche di Flóra Lili Matisz. Con Adél Jordán, Barna Bányai Kelemen, Béla Mészáros, Júlia Mentés, Péter Takátsy, Eszter Kiss. Prod. Katona József Színház, Budapest - Teatro Stabile di Torino. TEATRO CARNIGANO, TORINO.

Un salotto dalle pareti marroni vagamente anni Settanta, un vecchio giradischi e un microfono ad asta: la regista ungherese traspare il dramma ibseniano nel presente - il marito di Hedda lavora su un modernissimo laptop - senza tuttavia tradirne la fascinosa ambiguità. Qualità che contraddistingue la protagonista, antipatica e capricciosa all'apparenza ma, in realtà, inquieta per eccessiva sensibilità. Schizofrenie e travestimenti che Adél Jordán, viso spigoloso e mobilissimo, è abile nell'incarnare: un improvviso cambio di accento, le sopracciglia alzate, un velo di spavento ad attraversare gli occhi. Un'interpretazione quasi maniacalmente attenta ai dettagli che la regista impone anche agli altri magnifici attori: gesti apparentemente futili, espressioni momentanee che sanno rivelare, con sonora pregnanza, intenzioni e sentimenti reconditi. Székely traduce la raffinata indagine psicologi-

ca condotta tanto sulla protagonista quanto sugli altri personaggi in una messinscena serrata, in cui neppure il più piccolo movimento è lasciato al caso ma, anzi, concorre al ritratto di una micro-società meschina e ipocrita, in cui pure i buoni sentimenti e la fedeltà celano egoismo. Una realtà in cui Hedda prova ad assimilarsi ma l'anonima camicia nera con cui compare all'inizio dello spettacolo è troppo rigida e opprime quel top di seta rossa che la donna subito rivela e indossa fino alla fine quale rivendicazione di un legittimo anelito alla passione del vivere. Un'alterità affermata a tratti pronunciando le battute al microfono o abbandonandosi a danze sfrenate: la regista rinuncia agli anacronistici "pampini" citati nell'originale ma non rinnega quell'attrazione fatale per il dionisiaco che accomuna la protagonista e Lövborg, facendo così del testo di Ibsen un dramma contemporaneo sull'incapacità di assimilarsi. Lo spettacolo, tuttavia, non scivola mai nella rigidità dell'allestimento a tesi, bensì conserva frizzante ironia - il manoscritto eliminato in un grosso distruggi-documenti anziché bruciato - e intelligente empatia con la radicata insoddisfazione alla "normalità" della protagonista. *Laura Bevione*

RIVAGE À L'ABANDON/MATÉRIAU-MÉDÉE/PAYSAGE AVEC ARGONAUTES, di Heiner Müller. Regia e film di Matthias Langhoff. Scene e costumi di Catherine Rankl. Luci di Laurent Bénard e Olivier Allemagne. Musiche e video di Baptiste Galais e Anton Langhoff. Con Frédérique Loliée, Marcial Di Fonzo Bo, Laura Lemaitre, Claudio Codemo. Prod. Cdn de Normandie, Caen - Cdn d'Aubervilliers - Tpe, Torino. TEATRO ASTRA, TORINO.

Un'installazione-spettacolo, nella quale gli evocativi ed eclettici pannelli dipinti da Catherine Rankl, i cortometraggi realizzati dallo stesso regista e l'opera radiofonica creata nel 1984 dal compositore Heiner Goebbels a partire da *Riva fatisciente*, sono introduzione alla messinscena del trittico composto nel 1983 da Müller e allestito in quello stesso anno con la collaborazione di Matthias Langhoff. Un allestimento fluido e stringente, avvolto in un'oscurità e in una conturbante sonorità, che è riflessione, allo stesso tempo concreta

e cerebrale, sulla desolazione fisica e morale della società occidentale, fiaccata da un capitalismo feroce e dalla minaccia di nuove guerre. La prima parte del trittico, ispirato al mito di Medea, è *Riva fatisciente*: rievocazione tutt'altro che eroica dell'impresa degli Argonauti in una Colchide che il drammaturgo tedesco trasferisce nella depressione Ddr, dove Giasone - interpretato con empatico straniamento da Di Fonzo Bo - è costretto a riconoscere lo squallore di un'impresa che avrebbe voluto eroica. Nello stesso luogo incontriamo, in *Medea-materiali*, la mitica maga-assassina dei propri figli, la "barbara" tradita: Frédérique Loliée, carnale eppure misurata, rievoca la tragica parabola della donna ed è convincente epitome di una femminilità decisa a ribadire ognora la propria orgogliosa dignità. In *Paesaggio con gli Argonauti*, infine, la velleitaria disperazione sottesa all'avventura di Giasone e dei suoi compagni, "eroi" auto-illusi in un mondo anti-eroico, si oggettivizza in un allucinato eppure realistico monologo sulle rovine del XX secolo da cui il nuovo millennio pare non aver imparato nulla. Ecco, dunque, che lo spettacolo di Langhoff, riallestimento con inevitabili variazioni della prima di quarant'anni fa, rivela intatta la sua lucida e accorata necessità. *Laura Bevione*

HOKUSPOKUS, di e con Hajo Schüler, Fabian Baumgarten, Anna Kistel, Sarai O'Gara, Benjamin Reber, Mats Süthoff, Michael Vogel. Regia e maschere di Hajo Schüler. Scene di Felix Nolze (Rotes Pferd). Costumi di Mascha Schubert. Luci e video di Luci Reinhard Hubert. Musiche di Vasko Damjanov, Sarai O'Gara, Benjamin Reber. Prod. Familie Flöz, Berlino - Theaterhaus Stuttgart - Theater Duisburg. TEATRO DELLA TOSSE, GENOVA. IN TOURNÉE

Viene in mente il *Truman Show*, perché tutto nasce, cresce e si contorce nelle varie fasi della vita lì davanti a noi. Svelato anche il fuoricena. La vicenda è quella di due umani che dal Paradiso, dallo stato di incoscienza, sono presto proiettati nelle complicazioni di un figlio, poi altri, insomma una famiglia. Sembra un mero percorso di natura, ma è chiaro: si tratta di cultura e società. Il ruolo del creatore, il suo volere e la sua guida sono una regia a scena aperta, a rammentarci come molto di ciò che facciamo è preconfezionato

perché dietro le nostre cosiddette scelte ci sono condizionamenti sociali scarsamente messi in discussione. La creazione come grande tema e mistero umano è dunque gioco meta-teatrale. Tutta la finzione sta in un quadrato. A carte scoperte c'è chi veste le maschere (di tutte le età) e fa emergere il proprio personaggio, come bruco che diventa farfalla - si affaccia spesso il tema della metamorfosi. C'è chi si occupa degli oggetti di scena, chi dei rumori per integrare il mondo che spiamo - e qui torna in mente la straordinaria regia di Katie Mitchell di *Waves* (2006), romanzo sperimentale incompiuto di Virginia Woolf. I musicisti stanno sul palco, fuori dal quadrato, loro sono per noi, non nella storia, per ispessire di emotività la nostra esperienza. Il regista, padre e padrone, è l'unico che invade l'universo fittizio: figura fantasmatica che aggiusta e ripositiona, mai percepito dalle - sempre - meravigliose maschere che qui, man mano, invecchiano. Morire è un caso, a volte un percorso, talvolta ha il sapore di una scelta. Un nuovo felice progresso nel percorso artistico di questa compagnia berlinese. *Laura Santini*

BABYLON, ideazione, testo e interpretazione di Neville Tranter. Musiche di Ferdinand Bakker. Prod. Stuffed Puppet Theatre, Amstelveen (Olanda). TEATRO METASTASIO, PRATO.

Dio è preoccupato e non sa che pesci pigliare. Suo figlio vuole imbarcarsi su una nave di migranti in partenza dal Nord Africa per Babilonia ed è ignaro del fatto che sarà di nuovo crocifisso. Per di più è troppo impegnato a cercare erba fresca per la sua pecorella Binky, con cui ha condiviso un lungo periodo nel deserto. Ma sul barcone di disperati, in attesa di salpare, sono

in molti a voler salire. Anche il pilota della nave, Caronte, non ne vuol sentir parlare dei divieti di suo padre - che dell'imbarcazione è il capitano - riguardanti gli animali a bordo. Certo non lascerà sulla spiaggia il suo trovato. E poi c'è anche il Diavolo di mezzo. E anche lui non ha le idee molto chiare. In un'ora di spettacolo, Neville Tranter ci trascina in una storia dal sapore biblico dissacrante e irriverente, eppure terribile e tremenda nella sua verità. Così lontana eppure così vicina. Tantissimi i piani di lettura, come quando un geologo si trova a osservare le stratificazioni di una parete rocciosa. E da qualunque parte la si guardi, la storia tiene, apre squarci sulla contemporaneità e soprattutto fa riflettere. Questi "pupazzi" a dimensione umana, nelle mani di Tranter riescono davvero straordinari, con quelle facce storte dai lineamenti esaltati, nelle loro figure di divinità e uomini ai margini. E chissà cosa avranno da trovare nella Terra Promessa di Babilonia. Non sanno ancora i poveretti che, una volta salpata, la nave affonderà. Fortuna vuole che Cristo all'ultimo non salga per merito di Binky. Alla fine anche Dio - che non ha saputo decidere sul da farsi, perché «a volte il male si risolve nel bene e il bene nel male» - è contento del pericolo scampato. Il figlio è salvo. Così come la pecora. E pure il trovato. Come a dire che a salvarsi sono in pochi e a caso e che alla fine di tutti i poveracci, buoni e cattivi che siano, non interessa poi tanto a nessuno, figurarsi alla sorte. Ma come è difficile esser Dio! Tutto è così assurdo in questa storia, «ma mai come nella vita reale», dice il regista. *Marco Menini*

In apertura, *Fraternité (Conte fantastique)*, di Caroline Guiela Nguyen (foto: Christophe Raynaud de Lage); in questa pagina, *Hokuspokus*, della Familie Flöz (foto: Simon Wachter).



Alla ricerca della contaminazione, la stagione della danza continua

I multiformi corpi della danza, dall'indagine di Aterballetto ai viaggi spirituali e utopistici di Sieni e Apergi, alle forme sperimentali di Papaioannou, del Balletto della Scala, dell'hip hop di Sy e dello Schuhplatter di Sciarroni.



OVER DANCE. UN JOUR NOUVEAU, coreografia di Rachid Ouramdane. **Luci di Stéphane Graillot. Musiche di Jean-Baptiste Julien. BIRTHDAY PARTY**, coreografia di Angelin Preljocaj. **Costumi di Eleonora Peronetti. Luci di Eric Soyer. Musiche di 79D. Con performer over 65. Prod. Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, REGGIO EMILIA - Ballet Preljocaj, AIX-EN-PROVENCE e altri 4 partner internazionali. IN TOURNÉE**

Crescita e cambiamento, un binomio con cui ogni essere umano deve confrontarsi. Muove profonde riflessioni *Over Dance*, il dittico prodotto dall'unico Centro Coreografico Nazionale Italiano, Fnd/Aterballetto di Reggio Emilia, che ha invitato due tra i principali coreografi francesi, Rachid Ouramdane e Angelin Preljocaj, a sviluppare delle creazioni con performer over 65 selezionati per l'occasione. Questa coproduzione italo-francese affronta la tematica dell'invecchiamento in maniera trasversale, tra prospettive metateatrali e problematiche sociali. Preludio

delicato e introspettivo, *Un jour nouveau* di Ouramdane si sviluppa nel dialogo corporeo tra un uomo dal passo felino e una donna dal portamento giunonico che, tra evocazioni del varietà e del musical, esprimono con sfumature formaliste l'evoluzione della loro relazione e dell'arte di cui sono portatori. Con toni malinconici declamano, infatti, estratti dalla canzone *Send in the Clowns* di Stephen Sondheim per compiere una sorta di esorcismo che salvi dall'oblio quel genere ormai datato, quel legame leggero tra artisti e pubblico.

Accoglie in scena professionisti e amatori *BirthDay Party* di Preljocaj, composto da un cast di otto interpreti over 65, dai fisici diversi. Se lo scorrere del tempo è qui ben evidenziato dai sottili richiami che l'autore fa al proprio *corpus* di opere coreografiche, è però un clima festivo, da vero compleanno, a dominare l'intera creazione. Tra posture ieratiche dal *kathakali* con annessi *mudra* e ironici richiami alla cultura sovietica, questo lavoro dalla forma ciclica narra dell'estrema vitalità dei performer che, su lacerti dal *Prélude à l'après-midi*

d'un faune di Debussy, rivendicano la capacità di provare ancora impulsi sessuali ed emozioni forti, rifiutando ogni ingabbiamento anagrafico. Che cos'è la vecchiaia se non il futuro della giovinezza, che cos'è la giovinezza se non il passato della vecchiaia? *Over Dance* è la risposta coreografica al famoso detto. Carmelo A. Zapparrata

U(R)TOPIAS, concept e coreografia di Patricia Apergi. **Drammaturgia di Roberto Fratini Serafide. Scene di Dimitis Nasiakos. Costumi di Irene Georgakila. Luci di Nikos Vlasopoulos. Musiche di Dimitris Kamarotos. Con Sevasti Zafeira, Fuerza Negra, Giannis Economidis, Kostas Phoenix, Sofia Pouchtou, Haris Chatziandreu, Ilias Chatzigeorgiou. Prod. Aerites Dance Company, ATENE.**

Nel 2021, in occasione dei duecento anni dall'avvio della Rivoluzione che condusse all'indipendenza del suo Paese, l'artista greca Apergi volle lavorare sul concetto di utopia contemporanea, coniugandolo con la propria ricerca sull'idea coreografica della "caduta".

È nato così *U(r)topias* (ospite di We Speak Dance, rassegna diffusa del circuito Piemonte Dal Vivo), spettacolo tanto forsennato quanto attraversato da consapevole malinconia, e contraddistinto da quel prefisso "ur" che rimanda alle epoche passate le quali, inevitabilmente, disegnano tanto il presente quanto i possibili futuri. La scena spoglia, chiusa sul fondo da una parete nera nella quale si aprono varchi di dimensioni diverse, è attraversata dai sette energici e nondimeno precisi danzatori, impegnati in coreografie che non soltanto mirano a sperimentare la meccanica della caduta, ma mescolano senza reale soluzione di continuità sintagmi precipuamente circensi, danza contemporanea e schietti abbozzi di recitazione. Scene corali si alternano ad assoli che consentono ai danzatori di dispiegare talenti e, probabilmente, invenzioni coreografiche. Una varietà linguistica che non inficia, tuttavia, la coesione dello spettacolo ma, anzi, oggettivizza l'intento iniziale di indagine sulle possibili declinazioni contemporanee dell'idea di utopia, oggi giorno apparentemente soppiantata da quella, antinomica, di distopia. E, d'altronde, Apergi pare proprio suggerire la natura "sporca", contraddistinta da lividi e ferite, dell'odierno vagheggiamento di un mondo nuovo: le cadute ognora ripetute, gli accenni di hip hop e di acrobatica, gli urletti dei danzatori e il loro rivolgersi esplicito e interrogante al pubblico. Uno spettacolo che alla simmetria e alla "pulizia" preferisce l'incastro e l'imperfetto, dispiegando però coerentemente un discorso tutt'altro che velleitario sulla necessità di cadere, toccare anche violentemente terra per poi rialzarsi e immaginare concretamente una nuova realtà. Laura Bevione

ANIMA ANIMUS, coreografia di David Dawson. **Scene di John Otto. Costumi di Yumiko Takeshima. Musiche di Ezio Bosso. REMANSO**, coreografia, scene e costumi di Nacho Duato. **Musiche di Enrique Granados. SOLITUDE SOMETIMES**, coreografia di Philippe Kratz. **Scene e luci di Carlo Cerri. Costumi di Francesco Casarotto. Musiche di Thom Yorke e Radiohead. BELLA FIGURA**, coreografia di Jiří Kylián. **Costumi di Joke Visser. Musiche di L. Foss, G.B. Pergolesi, A. Marcello, A. Vivaldi, G. Torelli. Con il Balletto del Teatro alla Scala. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.**

Dando ancora una volta prova della sua grande versatilità e sensibilità verso il contemporaneo, il Balletto della Scala diretto da Manuel Legris ha sfoderato un prezioso polittico a firma di quattro differenti coreografi. Sulle punte sì, ma per nulla vetusto, **Anima Animus** dell'inglese David Dawson, autore cinquantenne affermato all'estero ma poco conosciuto in Italia, ha aperto la serata con un affondo sulle dicotomie, della psiche e non solo. Sul *Concerto per violino n. 1 "Esoconcerto"* di Ezio Bosso, questo lavoro virtuosistico inanella un discorso formale a flusso continuo. Con costumi bicromi bianchi e neri in cui la spina dorsale appare evidenziata, i dieci interpreti declinano prese aeree, scivolose e catene in un'altalena di attrazioni e repulsioni che non impedisce mai alla coreografia di fluire, grazie alla curvatura progressiva delle pose del corpo e del tragitto compiuto. Tutt'altra atmosfera con **Remanso** del Maestro spagnolo Nacho Duato. Qui un terzetto maschile, in cui figura l'étoile Roberto Bolle, mostra pose plastiche e di caratura teatrale per incarnare l'omonima poesia di García Lorca. Classe 1985, tedesco ma di base a Reggio Emilia, Philippe Kratz nel suo **Solitude Sometimes**, creato *ad hoc* per l'ensemble scaligero, propone un eccitante viaggio nell'Aldilà della mitologia egizia. Srotolata in scena come un papiro, la pulsante coreografia, sulle musiche di Thom Yorke e dei Radiohead, evoca la civiltà del Nilo tramite il viaggio di rinascita compiuto dal dio sole, Ra. Dal tramonto alla nuova alba, questo viaggio notturno in cui Ra si ricongiunge a Osiride vede quattordici danzatori in ritmate posture quali misteriosi geroglifici, in un acuto gioco d'incastri. Sapiente scriba della coreografia, Kratz è senza dubbio un nome da seguire. Infine, ecco in chiusura il raffinato edonismo di **Bella figura** del sempreverde Jiří Kylián, titolo di repertorio ripreso dopo un'assenza alla Scala di ben quattordici anni. *Carmelo A. Zapparrata*

INK, ideazione, regia, scene e costumi di Dimitris Papaioannou. Luci di Lucien Laborderie e Stephanos Droussiotis. Musiche di Kornilios Selamsis. Con Dimitris Papaioannou e Šuka Horn. Prod. Biennale de la danse de LYON 2023 - Sadler's Wells, LONDRA - Megaron, ATENE. IN TOURNÉE

Il sottosuolo. Dostoevskij chiamava così le zone più oscure dell'animo umano, le risacche dell'inconscio. E proprio dal sottosuolo emerge, strisciando, una creatura misteriosa: è questo l'innesco drammaturgico di *Ink*, la creazione di Dimitris Papaioannou (miglior spettacolo straniero in Italia all'Ubu 2021). Ne intravediamo appena le sembianze, di questo animalesco intruso, sotto una cortina di plastica che copre tutto il palco: è forse una bestia? O un mostro? La dialettica tra un "io" (lo stesso Papaioannou, in scena fin dall'inizio) e "l'altro da sé" (il giovane performer Šuka Horn) si trasforma davanti agli occhi degli spettatori assumendo via via coloriture differenti. Quell'ambigua forma di vita da respingere come un brutto sogno da schiacciare e tenere giù, perché non affiori alla luce, si rivela in realtà uno splendido e scolpito corpo maschile. Erotismo, paura, horror, desiderio, sogno: Papaioannou gioca consapevolmente su tutti questi piani, evocando con le luci (curatissime, dall'impatto pittorico) e raffinati disegni coreografici diverse ipotesi relazionali, scartando poi immediatamente in direzioni impreviste. Gli oggetti di scena si muovono a loro volta tra concreto e simbolico: c'è una distesa di pesciolini meccanici che agitano ossessivamente la coda come cercando di restare in vita, e c'è un polpo-totem, sbattuto sul palco come su uno scoglio oppure posizionato plasticamente sui corpi nudi come in un servizio fotografico *à la* Dolce e Gabbana. Ma il segno più potente di *Ink* è l'acqua, che cosparge il palcoscenico dal primo all'ultimo minuto. Sprigionata da un irrigatore, contenuta e disciplinata in una boccia per pesci, dispersa in gocce, imprigionata dagli indumenti dei performer, l'acqua è elemento arcaico e archetipico, è il fluido stesso della comunicazione con il pubblico. Papaioannou la utilizza in modo ambivalente, come sempre ambivalente è la sua cifra performativa. Da un lato c'è la ricerca di meraviglia e di effetto, come a voler risvegliare nello spettatore un bambino davanti ai giochi d'acqua; i colori cupi della scena, dall'altro canto, rimandano costantemente alla dimensione dell'oscurità, come il mare in una notte senza luna. Quando diventa nero come l'inchiostro, o come le parti più sotterranee del nostro animo. *Maddalena Giovannelli*

ODE BARBARA/SUL CANTICO, ideazione, coreografia e scene di Virgilio Sieni. Luci di Virgilio Sieni e Marco Cassini. Musiche di Emanuele Parrini. Con Delfina Stella e Michael Incarbone. Prod. Centro Servizi Culturali Santa Chiara, TRENTO.

Il corpo è l'articolazione di un organismo fondato sulla gravità. Nel perimetro sospeso di una stanza trasparente Delfina Stella e Michael Incarbone si toccano e si lasciano, si toccano e si svelano, riportando ogni volta la danza alla vertigine dell'incontro, l'una nelle braccia dell'altro. *Ode barbara/Sul Cantico* di Virgilio Sieni è una fenditura di luce nella sala di CanGo-Cantieri Goldonetta di Firenze, è un taglio verticale di Lucio Fontana nel ventre ombroso della vicinanza, da cui appaiono e scompaiono gesti spezzati, accenni che sottolineano la complessità non solo delle figure, ma anche delle intenzioni di stare uniti e insieme. Il lavoro, in ditico con *Le tue labbra/Sul Cantico* per la rassegna "La Democrazia del corpo", è ispirato al *Cantico dei cantici*, testo che giunge a noi con una voce che vibra ancora, tra oscurità e chiarori, risonanze e aperture. Dunque, l'intreccio di Stella e Incarbone indaga il cercarsi e il trovarsi, l'abitare e il varcare, dentro e fuori uno spazio pensato come un leggero accampamento mobile. Siamo di fronte, quasi, a un'installazione performativa, animata da una danzatrice e da un danzatore che palpitano all'unisono con l'ambiente, attraversando il rumore armonico della musica composta ed eseguita dal vivo al violino da Emanuele Parrini. La ricerca di Sieni gioca con le dimensioni di un movimento che si incrina e si dispiega, a significare che il viaggio è legato sempre allo svelamento della propria origine, come il fluire del vento ricorda, al suo passaggio, quanto tenacemente le foglie

appartengano all'albero. *Ode barbara/Sul Cantico* apre, in definitiva, a uno sguardo "tattile" sulla danza, rivolto sia al semplice gesto, che all'ampiezza della riflessione sull'esperienza totale del corpo. *Matteo Brighenti*

QUEEN BLOOD, coreografia di Ousmane Sy. Costumi di Hasnaa Smini. Luci di Xavier Lescat. Musiche di Adrien Kanter. Con Cynthia Casimir, Megan Deprez, Valentina Dragotta, Nadée Gabrieli Kalati, Dominique Elenga, Odile Lacides, Audrey Minko. Prod. Garde Robe, Saint-Ouen (Francia). FESTIVAL DANZA IN RETE, VICENZA.

La precoce scomparsa di Ousmane Sy, coreografo francese di orgogliosa origine maliana, non ha fermato l'attività della sua All 4 House, realtà che unisce sotto il cappello della musica house le differenti declinazioni della danza hip hop, compresa quella, piuttosto rara, performata dalle donne. Non solo: Sy promosse, nel 2012, la creazione di un collettivo tutto femminile, Paradox-Sal, con cui realizzò vari spettacoli, fino a quest'ultimo, *Queen Blood* (2019), arrivato soltanto ora in Italia. Sette danzatrici, di provenienza geografica e formazione eterogenee, occupano un rettangolo neutro, contornato da fari e chiuso sul fondo da un pannello bianco che diviene, a tratti, tela sulla quale un raffinatissimo disegno luci staglia le silhouette delle interpreti. Schierate frontalmente ovvero su un lato del palco, le artiste si muovono energicamente flessuose, contraddistinte ciascuna da una netta personalità performativa che, nondimeno, mai stride con le altre, bensì concorre a disegnare un quadro coreografico tanto policromo quanto rigorosamente coeso. Gli assoli - acrobatici e capaci di combinare forza atletica e armoniosa leggerezza - si alternano e, in alcuni frangenti, vengono



agiti simultaneamente ai numeri corali. Ci sono, poi, le brevi esibizioni accompagnate da applausi e incitazioni delle compagne, proprie dell'hip hop, declinato qui in una versione incentrata su busto, gambe e piedi che non vede mai le danzatrici a terra. L'energia, e finanche l'agonismo, del genere sono tuttavia controbilanciati - se non affatto sopravanzati - da una tonalità quasi malinconica e riflessiva, una meditazione condotta con autoironia ma implacabile autenticità sulla propria condizione di donne e artiste. Lo spettacolo, così, acquista una forza e una profondità che, ulteriormente se possibile, esaltano tecnica e stile delle sette danzatrici, trasformandole in vibranti interpreti e consapevoli co-autrici. *Laura Bevione*

THE COLLECTION, coreografia di Alessandro Sciarroni. Costumi di Ettore Lombardi. Luci di Rocco Giansante. Musiche di Pablo Esbert Lilienfeld. Con il Ballet de l'Opéra de Lyon. Prod. Opéra de Lyon e altri 2 partner internazionali. EQUILIBRIO FESTIVAL, ROMA.

Pratiche rinascimentali riscoperte come strumento della contemporaneità, poiché anche la trasmissione è un atto d'amore. Attiva tutti i nostri neuroni *The Collection* del Ballet de l'Opéra de Lyon, visto a Roma in esclusiva italiana per la chiusura del Festival Equilibrio. A firmarne le coreografie è Alessandro Sciarroni, che qui veste i panni di un antico maestro di danza, mettendo in dialogo i balli popolari col teatro, le pratiche dei corpi sociali con quelle di chi è stato allevato a regola d'arte. Già conosciuto per la capacità di creare nuove cornici alle più varie pratiche del corpo, Sciarroni qui va dritto a colpire il seme della danza teatrale occi-

dentale, riavvolgendone il nastro storico per segnare nuove partenze. Questa volta, infatti, non troviamo in scena i suoi consueti performer ma il Ballet de l'Opéra de Lyon, compagnia radicata nel balletto classico e aperta ai più svariati stili contemporanei. Archivi viventi della tecnica accademica così come dei linguaggi creativi del Novecento e d'oggi, i danzatori lionesi in *The Collection* si confrontano con lo Schuhplatter, il ballo tradizionale del Tirolo e della Baviera a cui Sciarroni si era già ispirato più di dieci anni fa per il suo *Folk-S_Will You Still Love Me Tomorrow?* giungendo ora a esiti diversi. Se permane la sfida di resistenza lanciata dagli interpreti agli spettatori, diversa ne risulta qui l'esecuzione. Questi danzatori forgiati nell'arte, infatti, donano una nuova ritmicità ai battiti di mani e piedi che riecheggiano nella Sala Petrucci dell'Auditorium-Parco della Musica come un concerto di percussioni. Sapienti incastri si generano tra le ampie geometrie spaziali disegnate dall'*ensemble* che, attraverso la pratica dello Schuhplatter, ci fa riscoprire qui la radice del balletto e delle prime coreografie, nate, proprio nel Rinascimento, dalla levigatura delle danze popolari dell'epoca. Tale riscoperta non si traduce, però, per Sciarroni, in una stilizzazione elitaria ma in un atto d'amore verso la trasmissione in sé, traendone nuovi e più fluidi impulsi per preservare l'individualità di ogni singolo interprete. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *Birthday Party*, di Angelin Preljocaj (foto: Christophe Bernard); nella pagina precedente, *Solitude Sometimes*, di Philip Kratz (foto: Brescia e Amisano) Teatro alla Scala; in questa pagina, *Queen Blood*, di Ousmane Sy (foto: Timothee Lejolyet).



SALOME, di Richard Strauss. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Coreografie di Thomas Wilhelm. Orchestra del Teatro alla Scala di Milano diretta da Michael Güttler. Con Vida Miknevičiūtė, Michael Volle, Linda Watson, Wolfgang Ablinger-Sperrhacker, Sebastian Kohlhepp, Lioba Braun, Matthäus Schmidlechner, Matthias Stier, Patrick Vogel, Patrik Reiter, Horst Lamnek. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Salome come Amleto. Nessuno aveva mai ricordato che Erode Filippo I, padre della principessa giudaica e marito di Erodiade, era stato incarcerato per dodici, lunghi anni, quindi ucciso da Erode Antipa con il consenso della moglie. Lo ha fatto Michieletto, forse nel più folgorante dei suoi spettacoli, quando ricostruisce genealogie familiari e le affida a un paggio (Braun) che qui diventa anziana nutrice di Salome, depositaria di segreti indicibili. Caschetto nero alla Valentina di Crepax, la ragazza scava tra le pieghe, tra le piaghe del suo passato irrisolto, e quando ascolta la voce di Jochanaan, sepolto vivo nella medesima cisterna che aveva imprigionato il padre, il cortocircuito diventa palestinese: Freud, oltre a Wilde, ne sarebbe rimasto abbagliato. Amore filiale ma anche amore carnale legano infatti i due personaggi, nella purezza e, al tempo stesso, nella sensualità di sette angeli dalle ali nere, servi di scena di un amore proibito, incestuoso, sublime. Il labirinto dei simboli s'infittisce, la vertigine dei riferimenti inquieta e illumina di luce nuova il capolavoro di Strauss: dall'apparizione di Jochanaan, che reca in mano l'agnello sacrificale, al banchetto di Erode, sovrastato dalla celeberrima *Apparition* di Gustave Moreau; fino al teschio che Salome dissotterra dal tumulo, al finale, e che fuga ogni dubbio sull'identificazione tra il padre e il profeta. Ma, forse, non c'è nulla di più wildiano della bambina perduta e irrequieta, doppio della protagonista, che dapprima assiste sgomenta alla saga familiare e all'unione tra la madre e lo zio; quindi da questo viene presa per mano, facendo intuire la violenza subita. Michieletto non smentisce il *climax* emotivo ed erotico dell'azione: una danza dei sette veli in cui la protagonista viene costretta a indossare un monumentale abito rosso, che si prolunga

in mille fili, stille di sangue che evocano la perdita della verginità. Creatura scomoda, Salome: pronta a precipitarsi nella voragine della cisterna, insondabile buco nero del mistero dell'amore. *Giuseppe Montemagno*

I VESPRI SICILIANI, di Giuseppe Verdi. Regia, scene e costumi di Hugo de Ana. Luci di Vinicio Cheli. Coreografie di Leda Lojodice. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, direzione musicale di Fabio Luisi, Maestro del Coro Alberto Malazzi. Con Marina Rebeka, Matteo Lippi, Roman Burdenko, Simon Lim, Andrea Pellegrini, Adriano Gramigni, Giorgio Misseri, Brayan Avila Martinez, Christian Federici. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

Una partita a scacchi con la storia. Sarà una citazione ricorrente, quella che Hugo de Ana propone quando si solleva il sipario su *I Vespri siciliani*: ricavata dal *Settimo sigillo* di Bergman, è la celeberrima sfida tra il Cavaliere e la Morte, fosco presagio sull'esito infausto della rivolta siciliana del 1282. Ma poi non ne rimane quasi traccia, in un racconto che fa a meno del Medioevo angioino per prediligere le tinte plumbee del nero e del grigio, genericamente associate a un dopoguerra neorealista, neanche tanto definito. Sfuggono a questa logica solo alcuni elementi, che si distaccano dall'insieme: il tricolore che la duchessa Elena stringe in pugno, nell'attesa di poterlo sciocinare in faccia agli occupanti; un carro armato e pezzi di altre macchine belliche a definire un microcosmo in guerra; e frammenti di icone sacre, su tutte un'Addolorata che porgerà una delle sue sette spade per incitare alla sommossa. Le scenografie sono (inutilmente) imponenti: massicce pareti in cemento, americane e impalcature, luci e proiettori a vista delimitano il palcoscenico, in un gioco di teatro nel teatro immaginato forse per suggerire l'illusorietà della rivoluzione, forse per aumentare la distanza storica che ci separa dall'estetica risorgimentale. I Vespri siciliani diventano così una stanca metafora dei crimini di guerra: tra colpi di pistola e insurrezioni a comando, non rimane in piedi neanche l'ulivo che campeggia al centro della scena dell'ultimo atto. Finirà bruciato, rinsecchito, riarso, travolto dalla furia insensata dell'ingiustizia, della sopraffazione e della violenza. *Giuseppe Montemagno*

Da Milano a Roma attraverso i generi dell'opera

Tragedia, opera buffa, dramma sentimentale e politico, dal folgorante *Salome* di Michieletto, al "grandoperismo" di Livermore, dal classico Cimarosa al primo Verdi dei *Vespri* diretto da De Ana, la scena si tinge di tutte le sfumature dell'umano sentire.



Salome (foto: Brescia e Amisano/Teatro alla Scala)

IL MATRIMONIO SEGRETO, di Domenico Cimarosa. Regia di Roberto Catalano. Scene di Emanuele Sinisi. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Fiammetta Baldiserri. Coreografie di Sandhya Nagaraja. Orchestra Cupiditas, diretta da Davide Levi. Con Veronika Seghers, Antonio Mandrillo, Veta Pilipenko, Ignas Melnikas, Marilena Ruta, Ramiro Marturana. Prod. Teatro Regio di PARMA - Ópera de TENERIFE - Teatro Massimo di PALERMO.

Meno nota delle *Nozze di Figaro*, cui per certi versi assomiglia (ma non sarebbe improprio un paragone con Rossini), *Il matrimonio segreto* è una delle poche opere buffe del Settecento che ancora vengono rappresentate ai giorni nostri. Se nel repertorio del Regio di Parma mancava dal 1964, nella stagione corrente è stata messa in scena nientemeno che dalla Scala e dalla Fenice, con le regie di Irina Brook e Luca De Fusco. La ragione sta, probabilmente, nelle melodie aeree, spensierate, con cui Cimarosa ha saputo arricchire il libretto di Giovanni Bertati. Non ci sono qui sottofondi psicologici

da rivelare, nessun grande tema da affrontare, la trama - col consueto gioco degli equivoci - sfiora anzi la banalità, ma la bellezza cristallina della musica è quanto basta per accantonare i tanti problemi di cui la nostra epoca è gravida. Né fa niente Catalano, nella versione parmense, per imprimere una qualche accensione drammatica alla pièce, ma sceglie il gioco, il *divertissement*, e ne fa un punto di forza, trasformandola, letteralmente, in un musical nazional-popolare. Ecco giustificati, allora, insieme al cambio di ambientazione (da Napoli alla New York degli anni Cinquanta), i tanti riferimenti a pietre miliari del cinema come *Cantando sotto la pioggia*, *La La Land*, e persino *Colazione da Tiffany*; ecco spiegato il movimento dei grattacieli sullo sfondo, che all'occorrenza possono trasformarsi in giocattoli alla Savinio, pronti a essere attraversati da figuranti capricciosi; ecco il tono color pastello dei costumi della Ariemme e delle luci della Baldiserri, come fossimo in una casa di bambole. Ed ecco, soprattutto, l'inserimento dei numeri di danza, che riescono nel miracolo di trasformare i tanti duetti,

terzetti e quartetti di cui l'opera è infarcita in passaggi godibilissimi di puro spettacolo, messi in scena da un cast che sa il fatto suo, potendo unire alle indubbie doti canore una certa abilità nella caratterizzazione, anche fisica, dei personaggi. Non sarà abbastanza per entrare nella storia, e niente fa la direzione musicale di Levi per colorire i toni, ma il ritmo è calzante, l'equilibrio perfetto e il pubblico, anche quello esigente, lassù sul loggione, applaude divertito. *Roberto Rizzente*

AIDA, di Giuseppe Verdi. Regia e coreografie di Davide Livermore. Scene di Giò Forma. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Antonio Castro. Video di D-Wok. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma diretti da Michele Mariotti e Ciro Visco. Con Krassimira Stoyanova, Gregory Kunde, Ekaterina Semenchuk, Vladimir Stoyanov, Riccardo Zanellato, Giorgi Manoshvili, Carlo Bosi, Veronica Marini. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA.

Un sogno che emerge dalle dune del deserto. Alle prese con l'opera forse

più *kolossal* del repertorio verdiano, Livermore spiazza le aspettative lavorando per sottrazione, in perfetta intesa con la bacchetta di Mariotti che guarda verso filigrane orchestrali *fin de siècle*. Per questo, precipita la vicenda in un Egitto lineare, geometrico, rigoroso. Forma disegna un impianto scenico fisso che incornicia un monolite, un gigantesco parallelepipedo che sembra di basalto nero ma che diventa lo schermo per gli arabeschi caleidoscopici di D-Wok: per ricordare sabbie che ricoprono macerie, geroglifici di civiltà perdute, rovine di un mondo immaginario, venti di guerra e speranze di pace. Sono autentiche pitture di luce, nello stile di William Turner, mobilissimo sfondo nelle tinte del verde e dell'oro, dell' ametista e del rosso, su cui si stagliano maschere marmoree, sepolcri imbiancati che guardano all'Egitto dei faraoni, ai bassorilievi dell'Antica Grecia e, nei sontuosi costumi e nei ricchi gioielli disegnati da Falaschi, a un raffinato esotismo di primo Novecento, quasi un film in bianco e nero che strizza l'occhio alla spettacolarità del *peplum*. *Aida* rinnova e ritrova così la magniloquenza grandoperistica d'impianto, ma senza perdere la poesia di una storia intima: di un amore fragile, ostacolato dallo scontro tra popoli, di un'incomunicabilità esaltata dalla siderale distanza che separa i personaggi. Per una volta, la protagonista non è più solo la schiava etiopica, perché i riflettori illuminano la complessa psicologia di Radamès: guerriero *malgré lui*, condottiero desideroso di pace, voce narrante che grida nel deserto e che - condannato a morire per alto tradimento - si avvierà invece verso un orizzonte sfolgorante, mano nella mano con la donna amata. Mentre intorno la sabbia si posa, nel silenzio visionario «dell'eterno di». *Giuseppe Montemagno*

Strehler, le attrici e la coscienza civile

Stella Casiraghi

Strehler interpreta le donne. Volti e voci femminili del teatro di Giorgio Strehler

Milano, Skira, 2022, pagg. 128, euro 39

Giorgio Strehler

Contro le barbarie. Scritti politici e civili

a cura di Stella Casiraghi, Milano, Zolfo, 2022, pagg. 280, euro 18



Due libri editi con la consueta cura e precisione da Stella Casiraghi, ricordano il magistero di Giorgio Strehler, a venticinque anni dalla sua morte e nel centenario della nascita. Nel prezioso e ricco volume Skira, attraverso la pubblicazione, organizzata per tematiche, di un'efficace e pregnante scelta di foto di scena e di prove, locandine, lettere, racconti anche inediti, delle donne che sono state da lui dirette, si ricostruisce uno spaccato del laboratorio creativo del Maestro, entrando direttamente dietro

le quinte di alcuni spettacoli diventati memorabili, anche per le interpreti femminili. Tra aneddoti, ricordi e documenti originali si assiste, infatti, alla creazione degli spettacoli, evidenziando la cura maniacale di Strehler per ogni singolo dettaglio. Tramite i documenti proposti, si scopre come un ruolo diventasse parte integrante della modalità recitativa delle attrici, grazie alla mediazione di Strehler le sue numerose primedonne (tra le moltissime Asti, Cortese, Melato, Milva, Jonasson, Falck, Fabbri, Lazarini, Vanoni, Villoresi, Volonghi) evidenziano così una cospicua partecipazione femminile alla vita teatrale del Novecento, accanto a tanti interpreti maschili. Inoltre, la descrizione di Silvia Colombo del ricco archivio fotografico del Piccolo Teatro e gli apparati (i repertori degli spettacoli e delle attrici) sono un utile strumento di studio anche per le nuove generazioni che non hanno potuto, per ragioni anagrafiche, vedere un suo spettacolo in scena, così da comprenderne l'eccezionalità e la forza rivoluzionaria.

La stessa forza si ritrova nel volume edito da Zolfo e dedicato agli scritti politici e civili (articoli per i giornali, documenti autografi, tra cui pensieri e lettere anche inediti), ognuno introdotto da una nota esplicativa sull'occasione di composizione, pubblicati in ordine cronologico e selezionati per temi così da ricordarne la figura pubblica e impegnata del regista. Si ritrova il suo spirito battagliero nella riflessione, per esempio, nei discorsi nell'anniversario della Liberazione, la critica alle istituzioni, la tristezza per la mancanza di una coscienza civile diffusa, con la speranza che la sua forza argomentativa possa scuotere anche il mondo di oggi. *Albarosa Camaldo*

Un Eduardo inedito al lavoro tra le quinte

Giulio Baffi (a cura di)

Al lavoro con Eduardo. Un grande maestro raccontato dai suoi colleghi

Napoli, Guida, 2022, pagg. 280, euro 22

È un Eduardo inedito quello che emerge dalla memoria dei tanti che hanno lavorato con lui sulle tavole del palcoscenico e dietro le quinte. Giulio Baffi, che di gran parte della vita personale e artistica di questo importante esponente della storia teatrale del Novecento è stato autorevole testimone, ha raccolto 45 di quei ricordi nel bel volume pubblicato da Guida, *Al lavoro con Eduardo. Un grande maestro raccontato dai suoi colleghi*. E come in un puzzle, tessera dopo tessera, gli emozionanti aneddoti di attori, registi, scenografi, tecnici, fotografi di scena, organizzatori lasciano affiorare un ritratto d'artista appassionante, oltre che una vera e propria poetica teatrale, una poetica mai codificata proprio perché fatta essenzialmente di esperienze e di relazioni personali. Eppure, quello che Eduardo non ha mai formalizzato in un testo scritto, rispetto alla propria prassi teatrale, compare con sorprendente evidenza in queste schegge biografiche, in questi ricordi che svelano i suoi comportamenti ricorrenti, ma anche molto diversi. Costante, ad esempio, la sua attenzione verso i giovani ai quali trasferiva con passione le sue regole del lavoro teatrale, il suo rigore, e con i quali le sue proverbiali "spigolosità" erano molto meno evidenti che con altri: «A Eduardo è sempre piaciuto il mio naturale immedesimarmi nei personaggi del suo teatro - si legge, per esempio, nel ricordo di Tommaso Bianco -, aveva per me sempre suggerimenti o ritocchi d'intonazione. Me li mostrava di persona recitando al mio posto e concludeva: "E mò facitelo a modo vuosto"». Ma al centro delle attenzioni di Eduardo non c'era solamente il lavoro degli attori, bensì anche quello degli scenografi, dei costumisti, dei tecnici di palcoscenico. «Eduardo è stato generoso con me - scrive Raimonda Gaetani - mi ha spiegato, mi ha rivelato cose semplici e antiche, trucchi della notte dei tempi, la pioggia, i tuoni, i lampi: un tulle dipinto che illuminato davanti è una scena, illuminato da dietro sparisce e appare un altro luogo». Insegnamenti preziosi, impartiti direttamente in palcoscenico con la pratica e non in forma astrattamente teorica, una lezione esemplare che ha formato magistralmente generazioni di "gente di teatro". *Stefania Maraucci*



Breviario di scienza della traduzione

Claudio Magris

Traduzioni teatrali

Milano, Garzanti, 2022, pagg. 696, euro 32

«Ho sempre trovato scandalosa la sottovalutazione del lavoro del traduttore», scrive Claudio Magris,

germanista, ma soprattutto autore, scrittore, traduttore, nella prima pagina del suo libro più recente. Le 700 pagine che seguono, una dopo l'altra, sono dimostrazione di quella opinione. Nove capolavori "moderni" della scena di lingua tedesca (e norvegese) da lui tradotti, stanno in fila nello spessore cospicuo del volume. Che mette assieme Ibsen, Schnitzler, Büchner, Grillparzer, e aggiunge loro il meno noto Poly Henrion. Sono gli autori su cui Magris ha lavorato, a cominciare dalla metà degli anni Settanta, per la messinscena di alcuni dei loro titoli, potendo seguire, a volte personalmente, l'allestimento. «A parte eccezioni - scrive ancora - quella dei traduttori è una categoria trattata spesso iniquamente. Sono per lo più malpagati o pagati con incredibili ritardi, sicché i loro interessi maturati restano troppo a lungo a impinguare le casse dei committenti ovvero degli editori». Proprio da là, dalla sottovalutazione anche economica del lavoro dei traduttori, parte una perorazione partecipata e globale che illumina un «mestiere nell'ombra», la professione «necessaria e impossibile». Dalla personale esperienza di traduttore e di autore tradotto (già negli anni Sessanta sono apparse le edizioni straniere del glorioso *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*) Magris trae quindi tutte le considerazioni, gli stralci, le note e l'aneddotica che rapidamente trasformano la sua premessa in un breviario di scienza della traduzione. Compresse le osservazioni sulle dinamiche transculturali che si sono rivelate indispensabili per portare le sue pagine in Giappone e in Cina. E finalmente tocca alle nove traduzioni dal tedesco. Dall'amato Ibsen (*Un nemico del popolo*, *Spettri* e *John Gabriel Borkmann*) al necessario Schnitzler disincantato cantore della *Finis Austriae*, a Büchner (*Woyzeck*) e Henrion, fino a un Grillparzer arcaico ma al tempo stesso borghese (*Medea*). Con tante «piccole inevitabili infedeltà materiali, in nome di una fedeltà di sostanza». Cioè, citando Gesualdo Bufalino: «Il critico è solamente il corteggiatore volante, l'autore il padre e marito, mentre il traduttore è l'amante». *Roberto Canziani*



I sogni di Scabia poeta e drammaturgo

Massimo Marino

Il Poeta d'oro.

Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia

Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2022, pagg. 247, euro 28

Strano destino quello di Giuliano Scabia, scomparso nel maggio del 2021, ed esploso da quel momento diventando un vero e proprio oggetto di culto non solo da parte di amici, colleghi universitari, intellettuali che l'hanno conosciuto e frequentato in vita, ma da coloro ai quali probabilmente era sfuggito il particolare e straordinario livello professionale e umano dell'uomo di teatro come dello scrittore di racconti immaginari sebbene pubblicato da Einaudi. Quasi sempre in disaccordo con l'*establishment* culturale



del suo tempo, Scabia era una figura anomala nel panorama teatrale e culturale italiano, dove lanciava spesso, anche all'interno delle istituzioni, le sue provocazioni letterarie e teatrali che finivano sempre per diventare autentiche battaglie civili e sociali: manifestazioni concrete di una rivoluzione "da fare". Fondamentali i trent'anni di insegnante al Dams di Bologna: adorato da tutti i suoi studenti, che vedevano in lui l'inaspettato ideatore di avventure teatrali inimmaginabili. Fra questi Massimo Marino, che ne diventa nel tempo l'estimatore più convinto e criticamente consapevole, il suo interprete più agguerrito e fedele. Questo suo libro, frutto di una lunga e appassionata ricerca fra faldoni di materiali di Scabia conservati nella sua casa di Firenze, racconta la vita straordinaria del suo amico e Maestro attraverso tutti i documenti esplorati e reperiti: dal fantoccio gigante realizzato all'ospedale psichiatrico di Trieste, alla vera storia del *Gorilla Quadrumano*, spettacolo itinerante fuori dall'università, intrecciata con quella del *Brigante Musolino* narrata alla maniera dei cantastorie, fino ad arrivare al *Ciclo del Teatro Vagante*. A risaltare è quel "movimento continuo" che caratterizza l'esperienza letteraria e teatrale del «poeta d'oro», come Scabia si autodefinisce nella sua *Commedia del Poeta d'oro con bestie* del 1994, che ha come sua finalità principale «lasciare sognare i lettori e gli spettatori». Narrazione ricca di notizie e di episodi inediti, messi in ordine da chi quei fatti li ha vissuti direttamente e per intero, come in un viaggio parallelo. Ricco e prezioso l'apparato iconografico con immagini bellissime, parlanti, di cui ci pare di udire anche la voce. *Giuseppe Liotta*

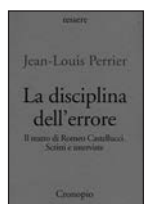
Vent'anni di Societas, una testimonianza militante

Jean-Louis Perrier

La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste

a cura di Alice Guareschi, Milano, Cronopio (in collaborazione con Triennale), 2022, pagg. 212, euro 18

Una testimonianza. Che si sviluppa lungo vent'anni di approfondimenti, recensioni, interviste. Grazie allo sguardo di Jean-Louis Perrier, critico di *Le Monde* e "spettatore militante", come lo definisce lo stesso Castellucci. Etichetta che rimane peraltro abbastanza misteriosa considerando il profilo, ma tant'è. Una raccolta di articoli che raccontano la Societas dagli albori al 2014, per un'edizione italiana che si chiude con un ampio intervento in dieci tesi firmato da Felice Cimatti. Due aspetti emergono con forza dal progetto editoriale. Il primo è la parabola storica della trattazione, che permette di avere un respiro, a tratti quasi cronachistico, sulla compagnia cesenate. La cui ascesa risuona perentoria all'interno del teatro contemporaneo. Creando



stupori, condividendo furie. Spingendo in alcuni casi a rapidi cambi di prospettiva: «Quei riluttanti che si erano eclissati durante il primo intervallo di *Giulio Cesare*, applaudivano ora in piedi, ancora tremanti, *Genesi*», racconta ispirato Perrier. Il secondo aspetto è la forza teorica che contraddistingue il lavoro di Romeo Castellucci, in ogni sua singola tappa. Con l'apice chiaramente nella sfida visionaria della *Tragedia Endogonia*. Volume bellissimo. Per la qualità della scrittura e per la meticolosa cura con cui indaga alcuni temi inesauribili della Societas: la forma, il corpo, l'azione e la macchina, il sentire artaudiano, la sfida al testo, l'infanzia. L'arte concettuale, ovviamente. La spiritualità e la paura, che mai abbandona l'agire artistico. Ma in realtà colpisce come la raccolta finisca per essere anche il racconto di un mestiere. I segni (labili?) di una professione. E di un'esistenza. Un'ultima nota sul prezzo: onesto. In tempi in cui si assiste troppo spesso a pubblicazioni cartacee sul teatro davvero difficili da avvicinare. *Diego Vincenti*

Il Novecento teatrale nella storia di tre donne

Doriana Legge

Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougèz

Roma, Bulzoni, 2022, pagg. 204, euro 25



Un Novecento scomodo è innanzitutto una rasoiata sul teatro italo-europeo nel passaggio tra XIX e XX secolo. L'istituzionalizzazione della scena, il declino capocomicale e la regia, il metodo, la stabilità che attenua i viaggi delle compagnie. Narra dunque la modifica del mestiere, che fa da sfondo alla trama primaria del libro: il tentativo pluriforme di salvaguardare la propria vocazione rispetto a un contesto che di continuo la mortifica. C'è dunque il racconto di un estremo (la scelta del teatro, nonostante tutto) per mezzo d'una narrazione "dal basso", che ci porta cioè tra quinte e camerini, e sul palco, in tournée, nei dopo spettacoli di varietà, con gli *habitué* che allungano le mani sulle danzatrici, o all'interno di un dialogo che avviene per iscritto, lettera dopo lettera. C'è anche la questione di genere? Certo che c'è. Perché Doriana Legge sceglie Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougèz - testimoniando che se l'ambiente per tutti è difficile, per le donne da sempre lo è di più -, eppure non è a questo che si bada scorrendo l'opera, quanto alla qualità della sua prosa, che dice la vita di tre professioniste straordinarie, tali perché in grado di forgiare con rigore, lucidità e ostinazione la propria presenza nell'arte. Gramatica innanzitutto, che abilmente costruì la propria resistenza in assito in un tempo in cui le interpreti venivano riposte ai primi segni di vecchiaia. E Pavlova, che seppe farsi cittadina del teatro mentre stentava a farsi riconoscere in quanto concittadina degli italiani. E Fougèz infine che, conscia d'essere «la salsa eccitante dei pasti gras-

soci di lor signori», studiò i gusti del pubblico per maturare come attrice e cantante. Sono schegge biografiche: che hanno tuttavia la risonanza delle grandi storie. Completano il volume un'intervista a Tatiana Pavlova tratta dal programma radiofonico *Il mestiere dell'attore* di Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo e una bibliografia di riferimento. *Alessandro Toppi*

La parola a Martha Graham, madre della danza moderna

Martha Graham

La memoria del sangue. Un'autobiografia

Roma, Dino Audino Editore, 2022, pagg. 176, euro 20

Colonna portante della danza del Novecento, Martha Graham (1894-1991) risulta spesso trascurata dalla maggior parte degli studi di recente pubblicazione, incentrati perlopiù a indagare le attuali ricerche di coreografi e danzatori inseriti nei mille rivoli del contemporaneo europeo che non i percorsi seminali dei Maestri. A ridare voce alla madre della danza moderna americana, e non solo, è stato l'editore Dino Audino con una nuova edizione in lingua italiana de *La memoria del sangue*. Più che un'autobiografia, il testo è la trascrizione di diverse conversazioni tra Martha Graham e Jacqueline Onassis che, riviste da alcuni sodali della coreografa, furono pubblicate per la prima volta in inglese col titolo *Blood Memory* proprio nell'anno della sua scomparsa, il 1991. Aperto dalla prefazione firmata da Caterina Piccione, il testo edito da Dino Audino fornisce al lettore dapprima un'inquadratura a tuttotondo dell'universo creativo di Martha Graham, fondatrice di un teatro di danza moderno voluto in sostituzione delle vecchie forme classiche, per poi farci addentrare nella lettura dei suoi ricordi che, partendo dall'arte - iconico l'incipit «lo sono una danzatrice» -, finiscono per spaziare verso considerazioni sulla natura umana. Il richiamo ai legami ancestrali, su cui tanto influirono le teorie junghiane, è ben rappresentato da quel «del sangue», volto a rimarcare il laccio che lega ogni singolo individuo alle generazioni che l'hanno preceduto, risalendo così sino al periodo arcaico e dei miti, la cui eco, secondo la coreografa, è ancora ben presente nella modernità. Conclude la pubblicazione l'intervista a Elsa Piperno curata da Caterina Piccione, che arricchisce la visione sulla poetica di Graham con un affondo sulla questione delle tecniche del corpo e in particolare sull'Italia. Proprio a Elsa Piperno, infatti, si deve la diffusione della «tecnica Graham» nel nostro Paese e la conseguente formazione di una miriade di interpreti e insegnanti. Una testimonianza preziosa, questa, che evidenzia come il radicamento in Italia sia avvenuto tramite l'ambito della didattica. Inoltre, a corredo del volume si segnala un ampio apparato iconografico consultabile sul sito dell'editore. *Carmelo A. Zapparrata*



Carmelo Bene SI PUÒ SOLO DIRE NULLA.

INTERVISTE

a cura di Luca Buoncristiano e Federico Primosig, Milano, Il Saggiatore, 2022, pagg. 1.736, euro 65

Una vita intera e il suo lavoro in scena. Un volume poderoso raccoglie tutte le interviste concesse da Carmelo Bene lungo quarant'anni di carriera, restituendo l'autobiografia impossibile di un creatore geniale, eclettico, trasgressivo, difficile da catalogare. Dal suo giovanile *Cristo '63* al film presentato a Venezia (*Nostra signora dei Turchi*), dall'omaggio a Dante dalla Torre degli Asinelli alle sperimentazioni sonore sulla *phoné* con gli spettacoli e la parola poetica, emerge il suo lavoro, ma anche le reazioni sfrontate, le stroncature, le provocazioni. Nella consapevolezza che ogni parola detta sulla scena è destinata a scomparire nel nulla.

Giorgio Pressburger CORSO DI SCIENZA DRAMMATURGICA

a cura di Mariarosaria Scigliitano, Bologna, Marietti 1820, 2023, pagg. 192, euro 19

In queste pagine sono proposte per la prima volta dodici conversazioni che Giorgio Pressburger tenne da settembre a dicembre 1999 presso l'università di Szeged, in Ungheria, sul significato dello scrivere e del fare teatro. Una serie di riflessioni sul potere, sulla responsabilità, sul ruolo della parola nell'esprimere il "nuovo".

Eva Marinai IL TRAGICO QUOTIDIANO. JEAN ANOUILH, MITO E TEATRO

A PARIGI FRA LE DUE GUERRE
Corazzano (Pi), Titivillus, 2023, pagg. 236, euro 18

Il volume ci conduce su due linee di ricerca: la prima, rintraccia l'evoluzione del tragico sulla scena parigina del primo Novecento, dove rivive in nuove forme di scrittura drammaturgica che hanno in Cocteau e Anouilh i due esempi chiave; la seconda linea, indaga le *pièces noir* che Anouilh scrisse nel tempo tra le due guerre, dove gli archetipi tragici sono calati nella real-

tà, tra occupazione nazi-fascista e declino morale.

Dina Saponaro e Lucia Torsello IL LABORATORIO DI LUIGI PIRANDELLO, I FOGLIETTI AUTOGRAFI CONSERVATI IN ARCHIVIO

Roma, Bulzoni, 2022, pagg. 238, euro 25

I "foglietti" cui fa riferimento il titolo sono i manoscritti donati dagli eredi di Pirandello allo Stato, e qui raccolti in un'edizione commentata. Appunti che Luigi scriveva nelle situazioni più diverse, sui temi più vari: tracce di prime versioni di opere narrative, poetiche e teatrali; abbozzi di scritti teorici, appunti per conferenze, discorsi commemorativi, pensieri e riflessioni, frammenti di traduzioni, indici, schemi, liste lessicali, «un potente quaderno di regia linguistica dove si alternano prove di teatro, narrativa, poesia, saggistica».

Giovanni Testori LUCHINO

a cura di Giovanni Agosti, Milano, Feltrinelli, 2022, pagg. 416, euro 23,75

Testori tracciò questo ritratto di Luchino Visconti nel 1972, dopo un periodo di lavoro accanto al regista (la collaborazione alla sceneggiatura di *Rocco e i suoi fratelli*, la messinscena di *L'Arielda* e *La monaca di Monza*), e poco prima della rottura che li allontanò. Un ritratto non solo umano, ma dell'intellettuale, del regista, da cui emerge la visione poetica di Visconti. Un saggio illuminante, con la preziosa introduzione e la notazione critica altrettanto importante di Giovanni Agosti.

Giovanni Ferroni VOCI METASTASIANE

Milano-Firenze, Le Lettere, 2022, pagg. 354, euro 24

Con rigore metodologico e attenzione ai testi, Ferroni restituisce pieno senso all'opera di Pietro Metastasio, protagonista della cultura e del teatro europeo del Settecento, e tuttavia spesso messo in ombra da altri più noti autori. Sei capitoli mettono in relazione le opere di Metastasio con Corneille

e Racine, con le tecniche di seduzione del pubblico, con la filosofia sottesa alle sue opere, con il coevo Tiepolo e con gli autori drammatici posteriori.

Maria Ida Biggi LA SCENA MAGICA DI MISCHA SCANDELLA

Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2022, pagg. 220, euro 26,60

Edito nell'ambito delle attività del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Mischa Scandella (1921-2021), il volume ripercorre la vicenda artistica dello scenografo e costumista veneziano, scomparso nel 1983. Ricco di immagini dei suoi bozzetti, il volume ricostruisce una carriera lunga e segnata da collaborazioni importanti (de Bosio, Braggia, Gassman, Giovanni Poli, Guido Salvini e Strehler), dovute a un talento immaginifico fuori del comune. L'archivio di Scandella è conservato presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Angelo Redaelli e David Haughton LINDSAY KEMP. STOP TIME!

Garbagnate Milanese (Mi), Antheios Edizioni, 2022, pagg. 70, euro 40

Una raccolta di foto, scattate da Angelo Redaelli, che hanno l'intensità del tempo sospeso, di un'«immobilità danzante» che ben descrive chi era Lindsay Kemp, danzatore capace di esprimere, con ogni parte di sé e con ogni gesto, la libertà della creazione, di "fermare il tempo" con l'intensità della sua danza.

Giorgio Brunetti TEATRO LA FENICE. ESPERIENZE DI GOVERNANCE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2023, pagg. 138, euro 15

Come funziona un teatro lirico? Qual è il "processo gestionale" che sta dietro le quinte e che consente alla struttura di funzionare? Una risposta articolata arriva da questo volume, in cui l'autore riporta la propria lunga esperienza nel Cda del teatro lirico veneziano, in due periodi storici: fine anni Novanta, con la trasformazione degli Enti lirici

in Fondazioni e fine anni Duemila, gli anni del rilancio e del mettere "i conti in ordine".

Ascanio Celestini COSA CI METTIAMO IN QUEL VUOTO? UN DIALOGO CON ALMA

Busto Arsizio (Va), People, 2022, pagg. 128, euro 18

Da una conversazione a ruota libera tra Ascanio Celestini e i soci di Alma, laboratorio marchigiano di artisti dell'animazione e del fumetto, nasce questo volume di parole e immagini grafiche. La voce di Celestini restituisce Roma, il ricordo del padre con la sua bottega, i racconti dal manicomio, dalla fabbrica, dalle varie esperienze dell'autore che ben conosciamo dai suoi spettacoli. I disegni seguono, facendosi ispirare dalle parole.

Livia Cavaglieri e Roberta Gandolfi (a cura di)

PER-FORMARE IL SOCIALE. I TEATRI UNIVERSITARI NEI TERRITORI DEL SOCIALE

Roma, Bulzoni, 2022, pagg. 202, euro 20

Una ricerca sul teatro praticato nelle università italiane, sviluppata sia in estensione geografica sia temporale, raccoglie nel volume le principali esperienze dal secondo dopoguerra a oggi. Ne emerge un quadro interessante, che testimonia di una pratica che ha fatto spesso da apripista a tanto teatro sociale (nelle carceri, nelle periferie, fra i migranti), costruendo percorsi di trasformazione delle comunità.

Diego Vincenti PROMISCUA. CONVERSAZIONI CON PHOEBE ZEITGEIST

Caserta, Spring Edizioni, 2022, pagg. 100, euro 9

In quindici anni di attività Phoebe Zeitgeist agisce un teatro interdisciplinare, interrogandosi sul corpo e sul linguaggio e sulla multiformità del senso, con esiti spettacolari difficili da incasellare. Il volume ne ricostruisce, grazie allo sguardo dell'autore, la storia artistica, dagli esordi a oggi, in un saggio introduttivo, in una conversazione con il regista Giuseppe Isgrò,

Bozzetto di Mischa Scandella per *La cimice* di Vladimir V. Majakovskij (1965), dal volume *Mischa Scandella. La scena magica*, di Maria Ida Biggi, edito da Silvana Editoriale.

in due interventi della performer Francesca Frigoli e della dramaturg Francesca Marianna Consonni.

Peppe Barra con Conchita Sannino RACCONTA NAPOLI

Bari-Roma, Laterza, 2022, pagg. 136, euro 15

Peppe Barra si racconta senza filtri a una firma importante del giornalismo d'inchiesta, rispondendo a domande sulla propria vita (dall'infanzia a Procida, alla guerra, all'esordio nel teatro, all'incontro con De Simone al sodalizio con la madre Concetta), da cui emerge anche il ritratto di una città complice e protagonista di qualunque scelta d'arte.

Chiara Pasanisi RESISTENZA DELLE ATTRICI NEL SECONDO NOVECENTO. RECITAZIONE, REPERTORIO E REGIA IN MIRANDA CAMPA, AVE NINCHI, LILLA BRIGNONE, SARAH FERRATI

Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2022, pagg. 282, euro 22

Attraverso l'indagine sull'operato di quattro attrici capocomiche, il volume indaga il ruolo femminile nel teatro e nella società del secondo Novecento, quando l'affermarsi della regia, sottrae gradualmente alle donne una parte dell'egemonia che, come capocomiche, si erano spesso guadagnate. Al centro, non tanto i percorsi biografici, quanto il valore storico delle scelte di queste quattro donne-simbolo.

Emilia Costantini e Mario Moretti LA SCENA DELLE DONNE

Milano, Beat Edizioni, 2022, pagg. 271, euro 18

A trent'anni dalla prima edizione (data 1992) torna in libreria un testo che racconta la storia del teatro dal punto di vista delle donne. I nuovi interventi di Maria Letizia Compatangelo, Patrizia Monaco, Alina Narciso e Bruna Braidotti ne costituiscono il necessario aggiornamento, che restituisce i volti e le vicende artistiche di molte registe, attrici, direttrici, autrici attive sul territorio italiano dagli anni Novanta.



Horacio Czertok (a cura di) LIBERTÀ VÒ CERCANDO.

IL LAVORO DEL TEATRO NUCLEO NEL CARCERE DI FERRARA

Torino, Edizioni Seb27, 2022, pagg. 184, euro 16

Può il teatro generare vincoli positivi tra la popolazione del carcere e la città? La lunga attività di Teatro Nucleo nel Carcere di Ferrara sembra dare positiva risposta a questa domanda. Il libro racconta a più voci la storia di un percorso riuscito, in cui, grazie al teatro, carcere e città sono divenuti permeabili l'uno all'altra, favorendo il processo di conoscenza e reinserimento sociale.

Erwin Piscator IL TEATRO POLITICO

Sesto San Giovanni (Mi), Meltemi, 2022, pagg. 396, euro 25

Meltemi ripubblica il volume edito da Einaudi e dato per la prima volta alle stampe nel 1929, in cui Erwin Piscator ripercorre la propria esperienza teatrale e, nello stesso tempo, traccia un quadro assai vivido della scena politica e culturale tedesca degli anni che vanno dalla fine della Prima Guerra Mondiale sino alle soglie dell'ascesa al potere di Hitler. Un testo ancora oggi fondamentale per comprendere il ruolo politico del teatro.

Massimo Recalcati AMEN

Torino, Einaudi, 2022, pagg. 64, euro 10

Amen è il primo testo teatrale di Massimo Recalcati, messo in scena per il Teatro Franco Parenti da Valter Malosti nel 2021. La vita e la morte, una madre e suo figlio, un soldato che insegna la resistenza sono le figure guida, nel testo come sulla scena. Un testo che è un «inno alla resistenza, esorcizzando la morte».

Antonio Pizzo MONOLOGHI TEATRALI LGBTQ+, ANTOLOGIA CRITICA PER 100 ANNI DI STORIA, DALL'EMERSIONE ALL'ORGOGGIO

Roma, Audino editore, 2022, pagg. 152, euro 19

Una selezione di monologhi tratti da testi teatrali scritti in un centinaio di anni costituisce questa raccolta, che è a un tempo strumento per comprendere l'universo LGBTQ+ e spunto di lavoro per attrici e attori in cerca di nuovi ruoli. Più di cinquanta personaggi prendono vita, raccontando storie e caratteri molto diversi, in un archivio vivente di pensieri, comportamenti, sentimenti, parole.

Alice Birch ANATOMIA DI UN SUICIDIO

Traduzione di Margherita Mauro, Milano, Piccolo Teatro/Il Saggiatore, 2023, pagg. 286, euro 18

Tre generazioni di donne, madre, figlia, nipote, unite da un filo rosso: il rapporto con la morte, che diviene la relazione con la capacità generatrice. Un testo intenso, profondo, ricco

di sfumature, reso nella (difficilissima) traduzione di Margherita Mauro, base dello spettacolo portato in scena da Lisa Ferlazzo Natoli nella stagione 2022-23 del Piccolo Teatro di Milano, che, meritoriamente, ne promuove la pubblicazione.

Valentina Diana TRE MONOLOGHI: UNA PASSIONE, L'ETERNITÀ DOLCISSIMA DI RENATO CANE, LA NIPOTE DI MUBARAK

Torino, Einaudi, 2022, pagg. 104, euro 10,50

Tre monologhi, tre testi diversi, scombinati, misto di comico e drammatico, dove il realismo sfuma nel paradosso e dove ironia e dolore sono strettamente legati: questo lo stile della scrittura di Valentina Diana, autrice la cui voce va affermandosi sulla scena italiana con sempre maggiore sicurezza.

Cele Bellardone e Dino Boffa ARLECCHINO.

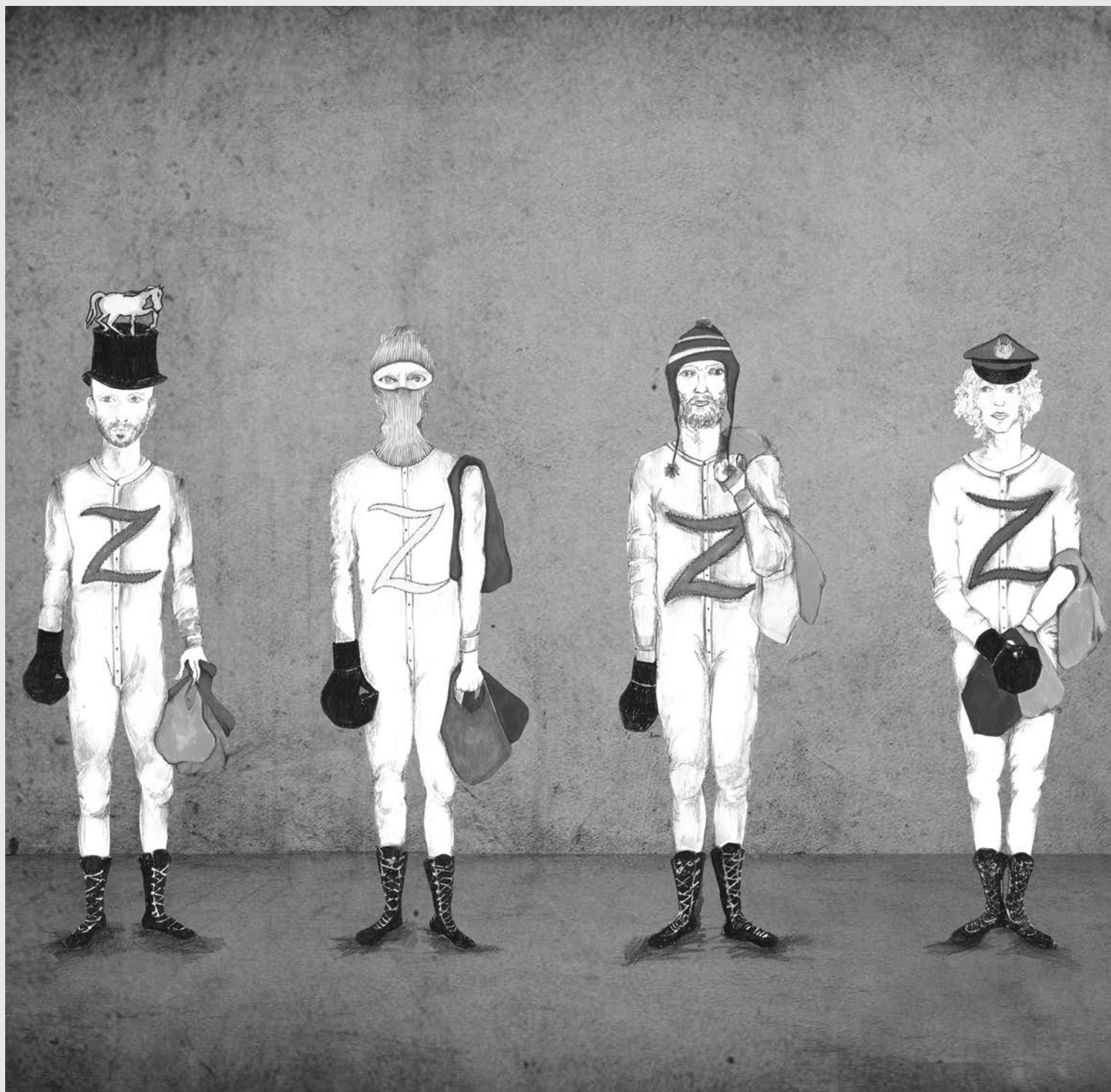
UNA VITA IN MASCHERA
Vercelli, Edizioni Effedi, 2022, pagg. 124, euro 25

Una giornata intera in compagnia di un attore leggendario, Ferruccio Soleri, l'Arlecchino per antonomasia, all'interno del teatro che ha fatto della sua maschera un'icona senza tempo. Il lavoro, le prove, intorno e dietro le quinte, fra spazi non sempre visibili al pubblico, fino agli applausi. Un viaggio affascinante, dove immagini e parole compongono una memoria visiva irripetibile.

testi

ZORRO

di Federico Bellini e Antonio Latella



QUADRIGLIA PRIMA
PRONOME PERSONALE

Quattro uomini arrivano. Un uomo interpreta il Povero, uno il Muto, un terzo il Poliziotto. Un uomo interpreta un Cavallo. Proscenio.

POLIZIOTTO - Cosa fa?

POVERO - Cosa fa chi?

POLIZIOTTO - Cosa fa lei?

POVERO - Cosa fa lei chi?

POLIZIOTTO - Lei lei.

POVERO - Io o lei?

POLIZIOTTO - Lei.

POVERO - Io che non sono lei?

POLIZIOTTO - Lei che non sono io.

POVERO - Io sono io, e non ho nessuna intenzione di essere lei.

POLIZIOTTO - Darci del lei lo impone l'Arma a noi dell'Arma.

POVERO - A noi?

POLIZIOTTO - A noi.

POVERO - A noi chi?

POLIZIOTTO - A noi noi.

POVERO - Scusi, noi non siamo noi.

POLIZIOTTO - Non voi, noi.

POVERO - Voi?

POLIZIOTTO - Non intendevo voi noi, e quindi noi noi, ma noi dell'Arma.

POVERO - Non so se i noi dell'Arma sono altri noi da noi, visto che quei noi noi non li conosciamo.

POLIZIOTTO - Le assicuro che, oltre a noi, ci sono altri noi che potrei definire loro, se non includessero anche me che sto nell'Arma con loro, e che quindi mi porta a dire «noi dell'Arma», anche se in questo momento dell'Arma ci sono solo io in mezzo a voi, che insieme, tutto sommato, facciamo un nuovo noi, in questo nuovo stare.

POVERO - Il pronome personale è importante, quindi le chiederei di non essere generico. Non tutti i noi sono noi, e nell'essere noi non tutti i noi si definiscono noi, come non tutti i voi si danno del voi. Personalmente faccio già tanta fatica ad accettare il mio io, che a stento riesco a riconoscerlo in questo noi che vedo schierato davanti al suo io, figuriamoci essere un io in un nuovo noi.

POLIZIOTTO - Uso il noi perché con questa formula intendevo riconoscermi nell'Arma che comprende tutti quelli che sono al servizio di essa; non intendevo minimamente inglobare il suo io o il loro io nel nostro noi, tantomeno, e Dio me ne guardi, inglobare il mio io nel vostro voi. Né volevo sminuire il suo io dandole del lei, visto che la buona educazione insegnatami dall'Arma mi impone di seguire le regole del Galateo.

POVERO - Galateo?

POLIZIOTTO - Regole. Norme. Senso civile. Buona educazione. Buone maniere.

POVERO - «La civiltà non dovrebbe avere regole imposte; e le buone maniere se sono maniere non sono buone».

POLIZIOTTO - La forma è tutto.

POVERO - La forma è informe ed è nell'informità che posso incidere una forma o una formula, di qualsiasi natura essa sia.

Il Cavallo nitrisce, il Muto applaude.

La Locandina

ZORRO, di Federico Bellini e Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Costumi di Simona D'Amico. Con Michele Andrei, Emilio De Marchi, Gunnar Golkowski, Markus Paul. Prod. Staatstheater, Cottbus (Germania).

Lo spettacolo ha debuttato il 4 settembre 2021 allo Staatstheater di Cottbus, in Germania, dove è stato in tournée durante la stagione 2021-22.

POLIZIOTTO - Scusi se insisto, anche se non dovrei scusarmi per insistere: «Ma lei cosa fa?».

POVERO - Lei chi?

POLIZIOTTO - Lei lei.

POVERO - (*indicando il Muto*) Se con la formula del lei intende lui, avrebbe dovuto capire che, trattandosi di un lui, non possiamo definirlo una Lei. Incapperemmo in un problema di genere.

POLIZIOTTO - Lei mi sta confondendo.

POVERO - Siamo tutti un po' confusi.

POLIZIOTTO - Io non posso confondermi.

POVERO - Beato lei che ha questa certezza. Io sono nato confuso nella confusione, e mi ritrovo meno confuso in una situazione confusa.

POLIZIOTTO - Ora la smetta, chiuda questa bocca e mi dica, anzi no, le ordino di dirmi cosa fa lei.

POVERO - (*indica il Cavallo*) Se mi sta intimando di svelarle cosa fa Lei, che le assicuro non è una lei ma nemmeno un lui, ma se con lei vogliamo indicare una natura equina in uno stato di confusione e lei non ha previsto nessun avviso o preavviso, le consiglieri di non avvicinarsi troppo a quel lui che per un lei fuori luogo potrebbe imbizzarrirsi in un'improvvisazione equestre senza inizio e senza fine, come un volgare ma esuberante tornado, non previsto da nessuna previsione del tempo in filodiffusione.

Il Cavallo si esibisce in un inaspettato numero equestre, il Poliziotto impugna l'arma.

POLIZIOTTO - (*al Cavallo*) Documenti.

POVERO - Tornado.

POLIZIOTTO - Chi?

POVERO - Lui.

POLIZIOTTO - È il nome?

POVERO - Nome d'arte.

POLIZIOTTO - Da quando i cavalli hanno un nome d'arte?

POVERO - Da quando i cavalli hanno un nome. Da Ronzinante a Furia fioriscono nomi d'arte. Si chiama così perché corre come il vento.

POLIZIOTTO - Il vento non corre. Soffia. Tira. Sibila. Iscritto all'Anagrafe Equina?

POVERO - Trovato in un bosco.

POLIZIOTTO - Località.

POVERO - Alta California.

POLIZIOTTO - È un equide proveniente dall'estero?

POVERO - Alta California, dintorni di Los Angeles.

POLIZIOTTO - Passaporto?

POVERO - Dovrebbe chiederlo al muto, è il suo.

POLIZIOTTO - (*al Muto*) È provvisto di passaporto?

Il Muto ovviamente non risponde.

POLIZIOTTO - Perché non risponde?

POVERO - Perché è muto.

POLIZIOTTO - È solo uno stupido trucco per passare la frontiera.

POVERO - In effetti una volta parlava.

POLIZIOTTO - Noi non ci facciamo fregare dai falsi invalidi.

Sfodera l'arma, il Cavallo nitrisce.

POVERO - Mi creda, le conviene mettere l'arma nella sua fondina, non cerchi lo scontro ma l'incontro, altrimenti incontra un calcio. Le assicuro che, in qualche modo, nonostante il Galateo, siamo tutti domabili, nell'accettazione della nostra indomabile libertà che sbandieriamo ai quattro venti. «Io voglio essere libero». Ma libero da cosa, da chi... liberi da *me*, liberi dal *sé*, liberi dal *lui*, liberi dal *lei*, liberi dal *voi*, liberi dal *noi*...»

POLIZIOTTO - Tu, dimmi, *tu*, ma che cazzo stai facendo? Chi cazzo sei? Risponda o le insegnerò a rispondere.

POVERO - Il Galateo! Si riguardi. Si ricomponga. E poi dovrebbe sapere che non è buona educazione chiedere a un uomo che non si conosce cosa fa; e soprattutto come si è permesso di darmi del tu?

POLIZIOTTO - Ma è lei che non risponde al *lei*, e ora si infervora sul *tu*. Tu... lei... noi... non ho capito quale pronome personale voglio essere. E poi, mi creda, io non sono posseduto da nessun personalismo. Io non ho personalità. Voglio dire, non agisco a favore della mia persona. E che lei ci creda o no, il mio potere mi permette di potere laddove lei non può potere, visto che chi possiede un'arma può più di chi non la possiede. E questa è tutt'altro che una faccenda personale. Soprattutto se quest'arma è carica e soprattutto se chi la possiede ha la facoltà di sparare. E questa facoltà me la prendo ogni qual volta la legittima difesa me lo consente, e visto che la legittima difesa legittima la difesa, qualunque essa sia, le conviene credere a quello che sto dicendo, e nel tempo di questa convenienza le consiglio di non tergiversare ma di ubbidire a quelle che apparentemente potrebbero sembrare delle formali richieste, ma che in realtà sono ordini che, con un'attenta cortesia, le sto intimando, nonostante intimare mi crei uno strano nervosismo che, non so per quale motivo, non riesco a gestire e che di conseguenza si tramuta in rabbia, la rabbia in furia, la furia in tremore, il tremore in strage. Insomma, le conviene credermi prima che incidentalmente parta un proiettile della legittima difesa di cui le parlavo, e davanti alla legittima difesa noi dell'Arma abbiamo più o meno, e le assicuro che sono sempre i più che i meno, sempre ragione. E non vale la legge dei personalismi ma quella della ragione. E come sa, la ragione in questo Stato, in questo Paese, in questa città, in questa cittadina è tutto. Ho o non ho ragione?

POVERO - Ma ma ma... che devono sentire le mie povere orecchie congelate... guardi, le garantisco, le assicuro, le giuro che tutto questo è un enorme fraintendimento sul credo e sul non credo, sul potere a ogni costo, su chi porta un'arma e chi no. Se si fosse presentato *lei* sarebbe stato tutto più facile, piuttosto che tergiversare sul *tu* e sul *lei*; a questo punto di questa mancata conversazione avremmo potuto essere amici. Anzi, grandi amici, inseparabili.

POLIZIOTTO - Io non sono amico di nessuno. Mi guardi, le ordino di guardarmi.

Tutti lo fissano.

POVERO - Guardato. E ora?

POLIZIOTTO - Mi riconosce?

POVERO - Dovrei?

POLIZIOTTO - L'uniforme non le suggerisce nulla?

POVERO - L'uniforme mi suggerisce che lei vuole uniformare, e che quindi cerca di dare a tutti la stessa forma, ma non tutti sono idonei alla forma da lei suggerita. E quindi non tutti, grazie a Dio, possono essere uniformati. Per quanto mi riguarda, chi porta l'uniforme è istintivamente portato a classificare e, quindi, a fare una scelta consapevole o inconsapevole, che è pur sempre una scelta. Quindi, per me, l'uniforme equivale a una divisione. In questo momento io sono diviso da lei e l'avviso che io odio le divisioni. Preferisco il partito della moltiplicazione, soprattutto quello dei pani e dei pesci. Condivido e approvo, nonostante non mi schieri a suo favore, il partito dell'addizione, e nonostante ci svuoti le tasche, che è un problema che non mi ha mai riguardato, sento che il partito della sottrazione, se ben gestito, è necessario. Ma le divisioni NO, non ho mai creduto nella divisione democratica, visto che dei numerosi dividendi a me non è mai toccata la minima parte di un numero a due cifre e nemmeno a una cifra.

Il Cavallo applaude, il Muto nitrisce.

POLIZIOTTO - Che cazzo fai? Tu devi applaudire e tu nitrire. Ordine.

POVERO - Che testosterone!

POLIZIOTTO - Lei è in vena di spirito.

POVERO - Effettivamente ho molto spirito in vena.

POLIZIOTTO - Che lingua sciolta! Non faccia lo spiritoso. Che lingua biforcuta. Diciamo che lei non ha peli sulla lingua. Ma la lingua è più divisiva della mia divisa. La lingua ha le frontiere, le dogane, ha i muri. Ora abbiamo questa babele linguistica che già una volta, biblicamente parlando, abbiamo pagato a caro prezzo e non vedo perché ci siamo ostinati a ricreare.

POVERO - Ben detto. Alleggeriamo la lingua e presentiamoci. Io Povero. Lei?

POLIZIOTTO - Poliziotto. Ma davvero è un povero? (*Il Povero gli dà la mano*) Non mi tocchi! Giù le mani, e poi non le credo. Lei non ha l'uniforme da povero!

POVERO - Uniforme?

POLIZIOTTO - Certo, pantaloni larghi a vita bassa, calze puzzolenti, lievi macchie sotto il deretano che sono e non sono quello che pensiamo ma gli odori confermano il *sono* e smentiscono il *non sono*. E poi lei è dotto.

POVERO - Non offenda!

POLIZIOTTO - Dotto? Parla forbito per essere un poveraccio!

POVERO - Poveri voi e poveracci noi che accettiamo il gioco equivoco dell'ignoranza per essere ascoltati da orecchie non più abituate a un linguaggio, non dico colto, ma almeno mediocre.

POLIZIOTTO - Non ho capito niente... La prego, parli da povero, ho bisogno di certezze. Sono pur sempre un poliziotto. Che poliziotto sarei senza certezze?

POVERO - Vuole che parli sgrammaticato, usando più o meno sempre le stesse cinquanta paroline, con un accento di qualche paesino sperduto di cui non conosciamo nulla? Vuole che sbagli

tutti i verbi, o forse preferisce che metta l'infinito ovunque? Io avere fame... io desiderare una sigaretta... io prendere in culo o io prendere lei per il culo... Maledetto infinito, abbiamo un tale terrore dell'infinito che per sudditanza abbiamo ritenuto necessario metterlo anche nella grammatica. Coniugare è importante, coniugare è la vera libertà di scelta e *voi* volete privarci di essa, volete che noi poveri lo restiamo all'infinito, appena coniughiamo fate finta di non comprenderci. Più la nostra lingua è simile alla vostra e più non ci capite, e meno ci capite e meno siamo poveri. Se parliamo corretto non ci ascoltate affatto.

POLIZIOTTO - Ma non si tratta solo dell'infinito. Lei usa anche termini raffinati, oserei dire complessi, anzi mi spingerei a dichiarare che sono termini eruditi.

POVERO - Eruditi? Quanta miseria dovete ascoltare ogni giorno, basta così poco per entrare a far parte degli eruditi? Due paroline eccentriche messe a caso, e le assicuro nemmeno tanto pertinenti, per non parlare della sintassi. L'uomo è povero, la lingua no; l'uomo può diventare un miserabile, la lingua deve comunque essere salvata dalla miseria. Mi rifiuto di essere un povero dalla lingua coatta solo per compiacerla. La mia povertà non è nella grammatica ma nelle tasche. Le tasche dei pantaloni, quelle davanti e quelle dietro, vuote! Le tasche delle giacche, interne ed esterne, vuote. Le tasche del cappotto, del giubbotto, vuote. Il taschino della camicia vuoto, le tasche con bottoni senza bottoni, con cerniere o senza cerniere, vuote. La tasca del cervello è piena di tutta la grammatica che conosco, e questa non me la svuota nessuno, quindi si rilassi e faccia il suo lavoro, poliziotto.

POLIZIOTTO - Vorrei tanto, se me lo permettesse. Ma se non le dispiace torniamo a una semplicità di linguaggio.

POVERO - Che tristezza, un poliziotto che adora la banalità. Bene bene... allora, banalità per banalità... Scusi, ma lei che bidoni frequenta?

POLIZIOTTO - Bidoni?

POVERO - Supermercati, ipermercati, centri commerciali.

POLIZIOTTO - Cosa c'entra coi bidoni?

POVERO - Il problema dei rifiuti è estremamente serio. Lei fa la differenziata?

POLIZIOTTO - Ovvio, tutti fanno la differenziata, in Germania e in tutta Europa.

POVERO - Lei continua a dividere. Lei divide la carta con la plastica, l'umido con l'organico, vero?

POLIZIOTTO - Tutti lo fanno.

POVERO - E immagino divida i suoi vestiti buoni da quelli che non vuole più mettere, e quelli che non vuole più mettere dovrebbero finire a me, no?

POLIZIOTTO - È logico. Per questo esiste Humana. Un segno di civiltà. Humana.

POVERO - E perché io dovrei, a livello umano, vestire col risultato di una divisione?

POLIZIOTTO - Perché è povero.

POVERO - I poveri scelgono, sono i ricchi che si sono dimenticati di farlo.

POLIZIOTTO - Comunque del povero lei non ha l'aspetto.

POVERO - Aspetto? Lei riconosce un povero dall'aspetto?

POLIZIOTTO - Certo, noi tutti lo facciamo.

POVERO - Voi tutti chi?

POLIZIOTTO - Popolo. Cittadini. Abitanti. Lavoratori di questa città.

POVERO - Quindi questo voi, che non è chiaramente un *voi*, ha dei preconcetti. E i preconcetti nascono quando un popolo non sa aspettare.

POLIZIOTTO - Preconcetti?

POVERO - Un'idea anteposta a un concetto. Un'ideuccia del cazzo, che si impone sull'idea vera. Quindi per *voi* io non sono povero perché sono pulito, stirato, curato. Non sono un povero perché mi lavo e ho i denti puliti. Non sono un povero perché non dormo in un cartone. E lui non è un muto perché ha la lingua, e lui non è un cavallo perché non ha quattro zampe e nemmeno la coda.

POLIZIOTTO - Lei non sa quello che dice.

POVERO - Questa è la sola fortuna che mi rende ricco. Tu che fortuna hai, piccolo insetto camuffato da poliziotto di Stato? Sei solo uno scarafaggio, con quella corazza a prova di proiettile.

Ipocrita, presuntuoso, ottuso, coglione! Ma ti sei chiesto come mai su di voi dicono tutte quelle barzellette? Ed è il popolo a dirle, poveri, borghesi, ricchi, aristocratici, proletari. Tutti a ridere dei poliziotti. Siete così divertenti, un antidoto contro la tristezza. I vostri manganelli non serviranno a fermare questa risata popolare.

POLIZIOTTO - Ora basta! Lei ha superato il segno.

POVERO - Zzz! Zzz! Non dica quella parola! Zzz! Non la dica.

POLIZIOTTO - Superare?

POVERO - L'altra.

POLIZIOTTO - Segno.

Parte una danza epilettica della Z, tutti cambiano ruolo.

QUADRIGLIA SECONDA

APPUNTAMENTO

Il Povero fischia.

POLIZIOTTO - Documenti. (*Il Povero comincia a spogliarsi*) Che sta facendo?

POVERO - Vorrei documentarmi meglio prima di esporle l'idea che mi sono fatto di me.

POLIZIOTTO - Non le ho chiesto un'idea, le ho chiesto di mostrarmi i suoi documenti.

POVERO - Lo sto facendo. Le mostro chi sono. Un'azione irriverente. Sono un performer povero, il San Francesco di questa vostra cittadina. Come si chiama? Non importa. Senza paura espongo tutto me stesso, qui, all'aperto, in questo luogo pubblico dove ogni passante può partecipare e documentarsi. Attenzione al tombino.

POLIZIOTTO - Io pretendo un documento. Quale tombino?

POVERO - Non le basta questo? È meglio della fototessera. È meglio delle impronte digitali. Dove c'è un povero c'è sempre un tombino.

POLIZIOTTO - Non rispecchia la sua identità.

POVERO - Il tombino? Guardi che i documenti non documentano. Prego, favorisca, i documenti.

POLIZIOTTO - La smetta.

POVERO - Non faccia così. Si fidi. Non c'è nulla di meglio nell'identificare un uomo nella sua doppia personalità. Siamo tutti bipolari. Abbiamo tutti due identità. Sopra il tombino, sotto il tombino. Dottor Jekyll e Mister Hyde. Don Diego de la Vega e...

POLIZIOTTO - Chi è? Gli altri due li conoscevo.

POVERO - Anche lui erano uno solo. Comunque, meglio non dirlo, potrebbe arrabbiarsi. L'identità mite è a riposo, e quella arrogante è pronta a colpire, sempre in tiro. Azione, azione, azione fino a quando dura. Vuoi un colpetto? Mi creda, non è solo una questione di centimetri. Che gliene pare? Gradisce? Faccio una bella figura o rasento il ridicolo? Ovviamente, visto il freddo, le misure non sono attendibili. Che buffone d'un povero che le è capitato... comunque non faccia complimenti, se l'articolo le interessa può prendere il documento come meglio le aggrada, con le giuste attenzioni lo può analizzare nei minimi dettagli. Vedrà che la mia identità non la deluderà. Vuole chiamare la Centrale per verificare la mia fedina penale? Pulita, pulitissima. Lo sa bene che i documenti non documentano un cazzo, sono solo pezzi di carta che si prendono gioco dei pezzi di carne. Vuole un consiglio? Non si inibisca, si documenti, quale occasione migliore.

POLIZIOTTO - Questo lo decidiamo noi. Ora la smetta, rimetta dentro il suo documento.

POVERO - Lei fa la differenza tra dentro e fuori. Lei fa la differenza tra sopra e sotto. Lei fa la differenziata tra noi e voi, lei divide! Lei è il poliziotto corrotto che vuole avere i documenti che non ho.

POLIZIOTTO - Poliziotto corrotto non esiste. O è un corrotto o è un poliziotto.

POVERO - Non è sempre così. Dipende dai Paesi. Per esempio, nel mio Paese...

POLIZIOTTO - È almeno comunitario?

POVERO - Chi?

POLIZIOTTO - Lei.

POVERO - Dipende cosa intende per comunitario.

POLIZIOTTO - È comunitario o no?

POVERO - I poveri non hanno cittadinanza. (*Applausi del Cavallo e nitriti del Muto*) Ecco, me la sono cavata con una battuta enfatica per evitare di buttarla sul sociale. La questione stava scivolando sul sociale. Io odio il sociale. Non vi è mai venuto in mente che un povero voglia essere trascurato? L'unico modo per aiutare un povero è non diventare uno di loro.

POLIZIOTTO - È sua?

POVERO - Cosa?

POLIZIOTTO - La battuta.

POVERO - L'ho rubata. Tutto ciò che è stato già detto sta in tutto ciò che diciamo.

POLIZIOTTO - Non fa ridere.

POVERO - Strano. Non c'è niente di più comico dell'infelicità.

POLIZIOTTO - E questa è sua?

POVERO - Ma dai... secondo te, sarei ancora povero?

POLIZIOTTO - Mi dia subito gli estremi.

POVERO - Ah... allora... Beckett Samuel, nato a Dublino il 13 aprile 1906...

POLIZIOTTO - I suoi estremi, cazzo.

POVERO - Non ne ho.

POLIZIOTTO - Loro sono con lei?

POVERO - Loro chi?

POLIZIOTTO - Loro loro.

POVERO - Intende *lui* più *lui* uguale loro?

POLIZIOTTO - Intendo esattamente questo.

POVERO - Eh no, non si può essere così generici nell'intenzione.

Perché poteva anche intendere loro, (*indicando il pubblico*), che sono tante addizioni di lui e di lei... di lei e di lui, di lui e di lui, di lei e di lei. Mi dica un po', questo la rende felice o infelice? Li guardi bene, conferma che non c'è niente di più comico dell'infelicità? (*Il Poliziotto guarda il pubblico. Lungo silenzio*) È rimasto senza parole, l'infelicità fa quest'effetto. Rientriamo in un concetto di ordine sociale, se le fa piacere. Per rispettare quest'ordine lei dovrebbe arrestarmi oppure espellermi, rimandarmi da dove arrivo. Ma lei è corrotto, insomma, si immagini di essere corrotto, e non può vedere altro che la punta del suo naso; se vuole ripristinare un ordine, lei non può rimandarmi al mio Paese, perché io arrivo da qui, io sono nato qui, io sono un vostro povero. Io sono di qui. Pensavate di averci eliminati, io sono un povero con tutti i diritti, sono uno di quei poveri che può anche votare. Poliziotto, non mi dire che vorreste perdere il mio voto. Se mi eliminate chi vi vota più? Lei non può nemmeno immaginare quanto sia dura la professione del povero.

POLIZIOTTO - (*ride*) Che professione è fare il povero?

POVERO - Io non sono povero, faccio il povero.

POLIZIOTTO - Ridicolo.

POVERO - Come vorrei che avesse ragione.

POLIZIOTTO - E cosa fa un povero che fa il povero?

POVERO - Aspetta.

POLIZIOTTO - Di diventare povero?

POVERO - Prego?

POLIZIOTTO - Scusi?

POVERO - Cosa?

POLIZIOTTO - Come?

POVERO - Quando?

POLIZIOTTO - Quanto?

POVERO - Dove?

POLIZIOTTO - Immaginavo.

POVERO - Ah.

POLIZIOTTO - Già.

POVERO - Mah.

POLIZIOTTO - Sì.

POVERO - Eppure.

POLIZIOTTO - Mi sta facendo perdere la pazienza.

POVERO - Signore e signori, ecco a voi, perdere la pazienza. Musica. (*Il Muto perde la pazienza, il Cavallo pure, ballano una pizzica, una taranta, a cui si aggiunge il Povero e anche il Poliziotto. Si fermano sfiniti*) Bella, no?! Perdere la pazienza, che liberazione. Mi dica, come sta ora? Si sente meglio?

POLIZIOTTO - La scongiuro, mi faccia fare il mio lavoro. Mi porga i documenti. Mi dica cosa fa. È importante per me saperlo, è il solo modo che conosco per poter continuare a interloquire legalmente con lei.

POVERO - (*al Muto e al Cavallo*) Cosa dite, amici? (*Entrambi annuiscono*) Aspetto Appuntamento.

POLIZIOTTO - Aspetta chi?

POVERO - Appuntamento.

POLIZIOTTO - Cazzate! Appuntamento non esiste.

POVERO - Questa è bella. Avete sentito, amici? (*Il Muto e il Cavallo ridono*) Ma lei dove vive?

POLIZIOTTO - Nel mio corpo!

POVERO - Ovvio, è chiaro che lei non è un caso di possessione; anche se di questi tempi i poliziotti sono un po' tutti posseduti.

POLIZIOTTO - Intendevo corpo di Polizia.

Scatta sull'attenti e in modo accorato canta l'inno dell'Arma della Polizia.

POVERO - Nostalgico.

POLIZIOTTO - Forse. Senta, signor povero, io non vorrei deluderla in nessun modo, tutti abbiamo bisogno di certezze. Ma l'appuntamento si dà, non si aspetta. Ha mai sentito le formule: «Ci diamo un appuntamento?» - «Posso avere un appuntamento?» - «Mi ha dato un appuntamento». - «A che ora è l'appuntamento?».

POVERO - Mi appunto l'appuntamento.

Scoppiano a ridere e anche il Muto e il Cavallo.

POLIZIOTTO - Smettetela. Non c'è niente da ridere. Non sono una barzelletta. Appuntare. Annotare. Segnare. Io segno.

POVERO - No, non lo dica, non la dica quella parola, potrebbe... potrebbe essere...

POLIZIOTTO - Segno!

POVERO - Non insista maledizione, lei non può capire, potrebbe essere pericoloso per tutti... io sono Zzz... io sono Zzz... Mai dire quella parola.

Danza epilettica della Z. Cambio di ruoli.

QUADRIGLIA TERZA CONVENZIONE

POVERO - Brr...!!! Brr!!!

POLIZIOTTO - Non capisco.

POVERO - (*sbattendo i piedi*) Brr! Brr!

POLIZIOTTO - Brr che? Non ti capisco, articola meglio.

POVERO - Brrr... brivido!

POLIZIOTTO - Brivido, che emozione, dove?

POVERO - Ho i brividi.

POLIZIOTTO - Mi ha riconosciuto? Le faccio quest'effetto? Ne sono lusingato, le faccio venire i brividi.

POVERO - No. Fa freddo. Ho i brividi per il freddo.

Povero, Muto e Cavallo ricominciano a sbattere i piedi.

POLIZIOTTO - Scusate, ma non fa freddo.

POVERO - Io ho freddo. Il muto ha freddo. Il cavallo ha freddo e lei non ha freddo. Siamo tre freddi contro un non freddo. La maggioranza in questo Paese vince sempre. Quindi, vince il freddo. Tremo dal freddo. Rischio una congestione per il freddo. Non sento più i piedi. Non sento più le mani. Ho i geloni. Le labbra screpolate. Ho la pelle arrossata. Anzi no, livida. Lo so, sto morendo dal freddo. E con me muore il muto, e con me e con il muto muore il cavallo. I poveri muoiono dal freddo quando fa freddo. E muoiono dal caldo quando fa caldo.

POLIZIOTTO - Esagerato, troppo teatrale. Siamo al coperto, e quindi, se siamo allo scoperto, si tratta di una convenzione visto che siamo dentro e non fuori. E poi, tutta questa luce, a me sembra di stare in una sauna, in un forno a microonde, in una caldaia. Insomma, l'unico brivido che provo è per tutta questa gente che ci guarda, e mi sembra di capire che nessuno di loro

ha freddo, visto che nessuno di loro si muove. A questo punto, come la mettiamo con la maggioranza?

POVERO - Forse nessuno di loro ha paura di morire.

POLIZIOTTO - E qui ti sbagli. Tutti abbiamo paura di morire, ma non dal freddo.

POVERO - Siamo per strada, anche se non siamo per strada. È una convenzione. Fa freddo, anche se non fa freddo. È un'altra convenzione. Le convenzioni sono necessarie per dare veridicità a quello che siamo, anche se non lo siamo. E a quello che facciamo anche se non lo facciamo. I poveri muoiono dal freddo, anche se io non morirò veramente dal freddo, visto che tutti ormai sanno che non sono un povero, ma che faccio il povero, ma per rendere credibile questo povero parto da un dato reale, e non da una convenzione. Il mio povero usa il metodo Stanislavskij, mentre mi sembra di capire che il tuo poliziotto è molto brechtiano.

POLIZIOTTO - Prego?

POVERO - Lasciamo stare! È un dato di fatto che un'altissima percentuale di poveri muore di freddo. La realtà come convenzione in modo che il reale diventi più reale del reale e ci faccia riflettere sulla realtà vera, sul freddo vero, e sui poveri che muoiono dal freddo veramente.

POLIZIOTTO - Se fossi in te mi vergognerei di sfruttare i morti veri per rendere il tuo finto povero più credibile.

POVERO - È la base della *fiction*. Sei un coglione. Ma guarda se il mio povero doveva capitare col tuo poliziotto! Abbiamo il dovere di immedesimarci per rendere credibile quello che non siamo ma che siamo chiamati a fare. Ho provato a iniziare la nostra scena in un modo diverso, visto che chi sono e cosa faccio te l'ho già detto.

POLIZIOTTO - (*indicando l'attore che prima faceva il Poliziotto*) Non l'hai detto a me ma l'hai detto a lui.

POVERO - (*indicando l'attore che prima faceva il Povero*) E tu sai bene che non te l'ho detto io ma te l'ha detto lui.

POLIZIOTTO - Quindi ho il diritto di rifarti la domanda.

POVERO - Diritto? Non sai nemmeno di cosa parli. Con il diritto molti di noi ci si puliscono il culo. Ma con questo nuovo governo, molti di noi non hanno nemmeno quello per pulirsielo, e puoi immaginare il *parfum de merde*.

POLIZIOTTO - O mio Dio, o mio Dio salvami da questo profumo di povero. Era meglio la convenzione del freddo.

POVERO - *Parfum de pauvre*, se hai problemi con il tuo vicino e non sai come agire, usalo! Una spruzzatina e tutto si risolve. I vicini spariscono e anche quelli che non si sono avvicinati. Vuoi allontanare un povero da te? Spruzzati il suo profumo e vedrai, non sentirai nemmeno la vocina: «Una monetina per favore. Un euro per un panino, per qualcosa da mangiare. Elimina i poveri intorno a te con il *Parfum de pauvre*». Vorrei avere un fucile per uccidervi tutti. Ci avete dimenticati. Abbiamo tutti diritto a una monetina. Una fottuta monetina del cazzo da infilare in una macchinetta che distribuisce cibo. Sono ovunque, nelle stazioni, nelle metro, per strada, per ricordarci che tutti abbiamo diritto al cibo. Ecco a cosa servono i distributori automatici. Distributori di acqua di cibo di democrazia. *Democracymachine*. Ho bisogno di soldi. Nella comunità esiste una sola classe che pensa al denaro più dei ricchi, e sono i poveri.

POLIZIOTTO - È tua?

POVERO - Cosa?

POLIZIOTTO - L'ultima battuta.

POVERO - Non è mia neanche quella. Senti, ma tu hai visto Appuntamento?

Il Muto nega con la testa e anche il Cavallo.

POLIZIOTTO - Ma tu mi prendi per il culo. Ancora con questo Appuntamento? Lo vuoi capire o no, l'Appuntamento si dà; esiste un appuntamento tra amici, un appuntamento di lavoro, un appuntamento d'amore, un appuntamento qualunque. È importante rispettarlo, è importante non perderlo. Non è educato arrivare in ritardo, non è educato arrivare in anticipo. Se sei un uomo d'appuntamento arrivi puntuale spaccando il minuto. L'appuntamento pretende un'ora precisa, una notte precisa, un'alba precisa, un tramonto preciso, una colazione precisa, un pranzo, un caffè, un tè, una cena, un'apericena un *happy hour*... Roba che noi poliziotti non dovremmo frequentare, ma un *happy hour* non ha regole di comportamento... macchine parcheggiate sui marciapiedi, corpi fasciati e firmati, fiumi di profumi e tiri di coca, tanta coca, strisce di coca. E mangi e mangiucchi e spilucchi e t'ingozzi... questo è un appuntamento!

POVERO - Miserabili! Fottuti miserabili! Avete sbagliato tutto, quello non è Appuntamento che aspetto io. Se avessi un mitra per eliminarvi tutti non esiterei nemmeno un attimo a liberare questa città dai vostri appuntamenti di propaganda populista. Sono giorni che vengo sempre qui, all'angolo di questo tombino. Non cercate il tombino, è una convenzione, e non cercate nemmeno l'angolo, anche questa è una convenzione, e purtroppo non c'è nemmeno Marthaler, non c'è nemmeno Ostermeier, non c'è nemmeno Mitchell, loro sì che spendono per creare una reale convenzione... Voglio essere un povero in una di *quelle* convenzioni e non un povero in *questa* convenzione del teatro povero. Nemmeno una sedia. Nemmeno un bidone. Nemmeno un carrello della spesa. Hanno proibito l'effetto speciale al povero. Provate a togliere l'olmo a Beckett e vedete se funziona la convenzione! Maledetto teatro povero! Se avessero avuto i soldi per pagare un altro attore, Godot sarebbe venuto. E invece no! Ed eccoci in questa idea geniale di aspettare un appuntamento, Appuntamento si deciderà a venire, tutto cambierà, a partire da me e da te, e da voi. Ma sappiamo benissimo che non verrà, perché è una convenzione, e come giustifichi la paga a un attore che entra solo per una convenzione? Ma noi vi stupiremo con effetti speciali. Il vuoto.

POLIZIOTTO - Sono senza parole. C'è un limite alle convenzioni. E soprattutto c'è una regola: non vanno mai svelate. Dimmi la verità, hai mai incontrato Appuntamento almeno una volta?

POVERO - Non è una questione di averlo incontrato, ma di averlo riconosciuto. È qualcosa che va oltre noi, oltre il comprensibile.

POLIZIOTTO - Mistico.

POVERO - No, cazzo, povero. Hai capito? Povero. Sono un fottuto povero del cazzo, al di là delle convenzioni, che mi hanno confuso; per un attimo m'hanno fatto credere che stavo facendo il povero e che quindi non ero povero e invece sono povero. Guardati intorno, siamo tutti poveri, qui è tutto povero, come questa scena che non è una scena, ho perso la reputazione del povero, tutta colpa del freddo, non dovevo iniziare con la convenzione del freddo.

POLIZIOTTO - Non te lo permetto, cazzo. Tutto mi aspettavo tranne che questa superficialità. Odio la superficialità e non ti permetto di mortificare il mio lavoro solo perché tu non hai

argomenti da sviluppare. Freddo uguale convenzione. Ma che cazzo ne sai tu dei morti congelati? Che cazzo ne sai dei *clochard* che muoiono nelle gelide giornate stroncati dagli attacchi cardiaci, che ti rubano la vita mentre dormi tra i cartoni nelle stazioni mentre le temperature precipitano sotto lo zero? Che cazzo ne sai dei nostri continui fallimenti?

POVERO - Infatti, io parlavo di *fiction*, tu ti stai spostando su un altro genere, direi documentaristico. I documentari documentano la realtà, la *fiction* la esalta.

POLIZIOTTO - *Fiction* sto cazzo! Che ne sai tu delle volte che la Polizia prova a convincere i senza dimora a pernottare nelle strutture organizzate dai Comuni quando le temperature sono improponibili...eppure niente, loro ci guardano, fieri, con i loro sorrisi sdentati... tutti a ridere di noi. I poveri!!! Non possiamo obbligarli ad accettare il nostro aiuto. La legge non ci permette di obbligarli ad accettare un letto caldo nei nostri centri. E non puoi nemmeno immaginare il senso di fallimento che ci assale, il senso di colpa. Questo non te lo strappi di dosso, amico, rimane lì, nonostante la divisa ci divida e apparentemente ci protegga. Tutto questo è uno schifo, mi sento uno schifo, faccio schifo; se non sono capace di salvare un povero a che cazzo serve questa divisa? Siamo mostruosi.

POVERO - Ora basta. Non te lo permetto. Cerchi di compiacere il pubblico. Guarda che loro sanno benissimo da che parte stare. E sicuramente stanno comunque e sempre dalla parte dei poveri e non dei poliziotti. È storia. Documentati. Guarda un po' di film e di serie tv.

POLIZIOTTO - Qui ti sbagli di grosso. I cittadini di questa città credono nello Stato, credono nella legge, credono. Nella vita e non nel virtuale.

POVERO - Allora dovrebbero crederci anche i poveri di questa città. O mi sbaglio? Anche loro sono i cittadini di questa città, e non te ne venire fuori con la patetica favoletta che siete stati avvisati troppo tardi e che non potete fare nulla. Dovevate pensarci prima, prima del prima, non dopo del dopo, quando è troppo tardi persino per i rimorsi di coscienza. Dove cazzo eravate prima che tutti questi poveri morissero dal freddo, nel freddo, per il freddo? Trovatela una convenzione che vi giustifichi e vi liberi la coscienza. Trovatevi un povero qui in sala. Se c'è un povero a cui hanno regalato un biglietto, alzi la mano. Se c'è un povero che è venuto in sala a riscaldarsi, alzi la mano! Se c'è un povero che ha preferito spendere i suoi spiccioli per assistere a questa merda piuttosto che mangiare un tramezzino, alzi la mano!

POLIZIOTTO - Ora calmati. Stai esagerando, non puoi prendertela sul personale. Distanza, ci vuole distanza. Freddezza. Lucidità. (*Lunga pausa*) Come andiamo avanti? Non viene Godot, non viene Appuntamento, proviamo con Dio. Dio, se ci sei, mandaci un segno.

POVERO - No, l'hai detto di nuovo. Cazzo.

Danza epilettica della Z, cambio ruolo.

QUADRIGLIA QUARTA SUPEREROI

POLIZIOTTO - Disturbo?

POVERO - ...

POLIZIOTTO - È permesso?

POVERO -

POLIZIOTTO - Ehi, c'è qualcuno?

POVERO - ...

POLIZIOTTO - Ti prego parlami, altrimenti mi inibisco. Non sono come gli altri, loro erano dei superpoliziotti, io sono un uomo comune, non ho i superpoteri, e con voi poveri bisogna essere speciali, altrimenti vi prendete gioco di noi, e per giocare bisogna essere almeno in due. Io non so giocare da solo, non ci sono mai riuscito. E poi la legge mi sta stretta. Mi soffoca. Mi rende nervoso, mi fa paura.

POVERO - Non ti capisco, tu sei il poliziotto e io il povero... non mi dire che sei un poliziotto che non crede nella polizia. Le regole, amico, le regole.

POLIZIOTTO - Tu che sei povero credi nella povertà?

POVERO - Esiste. Ci sono dentro fino al collo. Ma credimi, amico, non ne posso più. Ho creduto tutta la vita nel bene comune e questo è il risultato. La dura realtà. E ti assicuro che la sporca povertà non ha regole.

POLIZIOTTO - C'è sempre qualcosa oltre la realtà in cui credere, e forse è proprio quel qualcos'altro che può renderci migliori.

POVERO - Niente male per un poliziotto. Qual è il trucco?

POLIZIOTTO - Che intendi?

POVERO - La tua umanità mi imbarazza, sei troppo riflessivo, non è adeguato al cappello che porti, stai cercando di abbindolarmi, scommetto che sei uno di quei poliziotti laureati in psicologia. La tua sono mosse strategiche, come i poliziotti dei film, troppo sexy per essere veri, roba da Netflix.

POLIZIOTTO - Non ho nessuna intenzione di dimostrarti il contrario, credi quello che vuoi, me ne vado.

POVERO - Sarebbe bello, ma sai benissimo che non funziona così, il poliziotto deve cadere in fallo, altrimenti non se ne può andare. Sai bene di che parlo, quindi vedi di dire quello che devi dire, così te ne vai prima di tutti, scivola sull'ultima lettera come se fosse una buccia di banana. *(Il Poliziotto si accende una sigaretta)* Ne hai una per me?

POLIZIOTTO - È l'ultima.

POVERO - Ho passato la giornata a cercare cicche, ma niente, le cicche sono come i funghi, se non trovi il posto dove si nascondono puoi cercare ore, ma niente. Lo sai che da un mozzicone puoi ricostruire la personalità dell'uomo che fumava e il suo status economico?

POLIZIOTTO - Toh... dividiamola. Così mi parli del mio conto in banca.

POVERO - Vuoi dividere la tua sigaretta con un povero?

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - Ma hai presente i virus?

POLIZIOTTO - Direi di sì. Ma se fossero i virus il problema, avremmo trovato un vaccino per sconfiggere la povertà. Su, fuma.

Cominciano a fumare insieme.

POVERO - Ma questa roba è fantastica.

POLIZIOTTO - Sì, un po' cara, ma si lascia fumare. Mi calma, sai, prima di venire qui ce n'è bisogno. Sempre meglio che sniffare. La coca ci ha bruciato il cervello a noi dell'Arma.

POVERO - Chi te l'ha data?

POLIZIOTTO - Questa roba non te la danno, si compra.

POVERO - Chi te la spaccia?

AUTOPRESENTAZIONE

La povertà e il potere: Beckett, Zorro e le dinamiche sociali spiegate al pubblico

Zorro è parte di un dittico sulle figure dei supereroi, presentato a Cottbus, Germania Orientale, insieme a *Wonder Woman*. Al centro della scena troviamo quattro personaggi, il Povero, il Poliziotto, il Muto e il Cavallo; sono archetipi che rimandano alla vicenda del fumetto creato da McCulley, abitanti di un non-luogo che apparentemente è la ricchissima, poverissima California. Il testo è diviso in sette quadriglie, come un ballo sincopato in cui gli attori si scambiano il ruolo a ogni passaggio, ragionando su alcune questioni che fanno da tema a ogni breve atto.



Il grande tema del testo è la povertà, o meglio, il confronto tra la povertà e un potere impersonificato, anche in maniera grottesca, dal Poliziotto: può esistere, oggi, uno Zorro che si ponga a difesa dei più deboli? E questi cosiddetti poveri possono essere tali addirittura per scelta? Sono solo alcune delle domande poste da questo testo, che parte dall'impossibilità di creare un *noi* che sostanzi il senso dell'essere una comunità, fino a indagare alcuni cortocircuiti che inevitabilmente nascono dall'affrontare a teatro un tema sociale: si può, ed è giusto, parlare di povertà, laddove il territorio di discussione e la discussione stessa non sono che convenzioni necessariamente indirizzate a un pubblico pagante? Come si configura una comunità quando si innesca il dominio dell'interesse? Cosa sarebbe la California di Don Diego de la Vega se calata nell'oggi, con affitti inaccessibili e povertà dilagante in quella convivenza tra lusso e indigenza che è propria, ad esempio, della città che omaggia il ricco-povero per eccellenza, San Francisco?

In un'atmosfera vagamente beckettiana, i quattro archetipi cercano, e forse miracolosamente trovano, l'unico spazio e terreno comune, il dialogo, diventando veri e propri zanni, guitti capaci di tutto per un tozzo di pane, scoprendo che a volte, come nelle figure del Povero e del Poliziotto, ci siano più affinità che differenze in chi sopravvive vivendo su un pezzo di cartone e chi si fregia di avere un'arma, una piccola e forse illusoria porzione di potere.

Federico Bellini e Antonio Latella

POLIZIOTTO - È un segreto.

POVERO - Ma dai.

POLIZIOTTO - Un poliziotto amico di un poliziotto.

POVERO - Non ci credo.

POLIZIOTTO - Va bene. La moglie di un carcerato.

POVERO - Davvero?

POLIZIOTTO - Come credi che li facciamo star buoni? Per fortuna esistono i colloqui con i familiari, altrimenti sai che rivolte. Dio ringrazi le famiglie, il metadone e gli oppiacei. Sono l'ancora di salvezza dei penitenzieri.

POVERO - La prossima volta che torno a nascere, faccio il poliziotto. (*Ride*)

POLIZIOTTO - E io il povero. (*Ride*) Comunque, almeno la nostra è una scena tranquilla, rilassata, tutte le altre erano nervose, agitate, urlate... questa sì che mi piace, un povero e un poliziotto che si fumano un bel cannone in segno di pace. Come gli indiani!

POVERO - A proposito...

POLIZIOTTO - A proposito?

POVERO - Tu conosci il linguaggio degli indios?

POLIZIOTTO - E come faccio?

POVERO - (*fumando*) Peccato. Altrimenti potevi parlare col muto. Lui parla coi... (*Fa alcuni gesti*)

POLIZIOTTO - (*annuisce*) Ah certo, non si può dire. È un muto indiano?

POVERO - Già.

POLIZIOTTO - Poi mi spiegherai com'è venuto qua.

POVERO - Hai visto?

POLIZIOTTO - Cosa?

POVERO - Un incendio.

POLIZIOTTO - La stella cadente?

POVERO - Lei.

POLIZIOTTO - Esprimi un desiderio.

POVERO - Non vorrai dirmi che credi a queste minchiate.

POLIZIOTTO - Dipende dal tasso di disperazione che ho nelle vene.

POVERO - Certo che siamo fatti proprio male.

POLIZIOTTO - Anche questo dipende, alcune volte tutto è talmente vero che sei costretto a non crederci, altre volte tutto è talmente finto che ci credi, come non hai mai creduto.

POVERO - Quindi, per esempio, non credi agli indiani, e allo sterminio di quella povera gente.

POLIZIOTTO - Troppo vero, non ci credo. Come non credo che il tuo amico è un indios.

POVERO - Ma è vero, vero, verissimo.

POLIZIOTTO - Infatti non ci credo.

POVERO - Dovresti crederci. La nostra storia parte da qui: dagli indios.

POLIZIOTTO - Ti sei fumato il cervello.

POVERO - Davvero: gente che non conosceva il capitale, la proprietà privata; un giorno arrivano i cattolicissimi spagnoli, i missionari che in realtà insegnavano il capitalismo, la lingua, e infine, l'arte dello stupro e del saccheggio. Fino a che gli indios si ribellarono. Erano poveri, ma felici. L'occidentale non ha mai capito la felicità povera degli altri: non gli sembra possibile. E così li stronca.

POLIZIOTTO - Non ti sembra un po' retorico? Sei così *new-age*...

POVERO - La verità non è mai retorica se è vera. Ti piace?

POLIZIOTTO - Cosa?

POVERO - La battuta.

POLIZIOTTO - È tua?

POVERO - Secondo te?

POLIZIOTTO - (*cerca di riaccendersi la sigaretta*) Continua. Questa storia esotica mi diverte.

POVERO - Succede che i missionari si trovano in difficoltà perché giustamente gli indios si incazzano. Ed ecco arrivare in soccorso Alejandro de la Vega. Un gentiluomo, un capitano spagnolo. Lui seda la rivolta, sta per decapitare un uomo, ma poi si accor-

ge che è una donna, Figlia di Lupo. Dal capitano e Figlia di Lupo nasce la Volpe, ed eccoci qua.

POLIZIOTTO - Suggestivo. Chi è la Volpe? Non mi dire che anche tu hai letto *Il piccolo principe*?

POVERO - Un poliziotto che ha letto *Il piccolo principe*? Meglio... un poliziotto che legge. Comunque, non è la stessa volpe. Anche se tutte le volpi nascono volpi, vivono volpi e muoiono volpi. Ma questa non la devi nominare, se no ti fa fuori. Uno che lotta per i poveri, se non altro perché mezzo sangue ce l'ha così, da indios. Quelli veri, gli indios, li hanno sterminati. Restano i bastardi, i meticci e gli eroi.

POLIZIOTTO - Questa roba dà buone allucinazioni. Mi piace.

POVERO - Per te la verità è un'allucinazione?

POLIZIOTTO - Sono stronzate.

POVERO - Stronzate? E i bambini che muoiono congelati nei carrelli degli aerei, tra le braccia del cielo, a meno quaranta gradi, sperando in un domani migliore piuttosto che venire venduti, stuprati, o che magari gli prendono gli organi per salvare qualche ricco?

POLIZIOTTO - (*questo è un canovaccio su cui l'attore può improvvisare*) Ma mi stai parlando di una verità orrenda, non vorrai credere a questa roba, alla merda che ti dicono i giornali. Senti amico, io faccio il poliziotto e in qualche modo devo pur sopravvivere alla verità, altrimenti invece di sparare agli assassini sparo a me stesso. Puoi immaginare, se credessimo alla verità, quanti poliziotti si suiciderebbero. Un gran suicidio di massa. La verità è una porcheria, la verità è un mostro. La verità è un'invenzione per quelli come te che hanno bisogno di credere per sentire di appartenere a qualcosa, o a qualcuno. Io appartengo a me stesso, appartengo a quello che voglio credere, non a quello che vogliono farmi credere. Amico, il mondo è giusto. Su, alza la testa, smettila con questa plastica posizione del pensatore sempre genuflesso a testa china. Guarda là, amico, guarda... che meraviglia, che *trip*! C'è una coda pazzesca di supereroi pronti a salvare tutti. Che gran traffico aereo, e tu pensavi fossero stelle cadenti! Altro che meticci, poveri, spagnoli e cazzate varie! Guardali! Seguimi, vieni con me... Guarda che belle maschere, ce n'è per tutti i gusti, buoni, cattivi, che poi sono buoni anche quando sono cattivi. Eccoli i supereroi di Cottbus, è così che si chiama questa città, tutti qui in questo *treffen* memorabile. Ma guarda che bella maglia verde abbiamo qui, sono sicuro che sei tu, e che muscoli muscolosi da superdotato, se potessi avere la metà dei muscoli che hai tu, amico, che poliziotto sarei... Ehy, povero, ho l'onore di presentarti Hulk, non male vero? E guarda qui, o Dio, che paura, e come sei pallido... Crack! Crack! Crack! Lui povero di un povero è il corvo dei corvi venuto dall'aldilà, dal mondo dei morti, per vendicarsi. La vendetta, che potere magnifico, occhio per occhio e dente per dente. Ma non mi dire che ci sei anche tu, lo riconosci, fammi sentire il tuo motto che poi, amico, ti confido essere anche il mio: «Io sono la legge», che grande falsa verità, «Io sono la legge», «Noi siamo la legge». Ciao Judge Dredd, ti presento il nostro superpovero, a proposito come ti chiami? Dev'essere roba che scotta visto che non siamo ancora riusciti a scoprirlo, ma magari ci riesce Judge, dai Dredd, datti da fare. E ora un nero, ho bisogno di un nero, un bell'extracomunitario di colore, cazzo quando ne hai bisogno non ci sono mai, un aitante afroamericano. Roba spaziale, ancestrale, vera stregoneria, pensate che sua madre

fu morsa da un vampiro e nonostante questo lo partorì, tecnicamente lui è un Dampiro, una creatura ibrida ma capace delle più mostruose stregonerie, una figura umana con tutti i poteri dei vampiri, e anche di più. Ciao Blade, guarda quanti colli da mordere. Vuoi farti una scorpacciata con il nostro povero, magari si riprende e la smette con questo lamento sulla povertà... Amico, la povertà non è spettacolare, la povertà non funziona, non vende. Dai amico, dimostra come un povero può trasformarsi nel tipico stronzo figo emarginato che salva tutti. Povero povero, perché mi guardi così? Amico, non mi credi, questa è la realtà più vera del vero, i poveri appartengono alla realtà virtuale, i poveri funzionano solo nei videogiochi. O Dio, non ci posso credere, che criniera, biondo, biondissimo, che faccia da Thor, il maschio Alfa degli Avengers, più esplosivo di un fulmine; ti adoro amico, fammi essere fuoco artificiale, voglio esplodere con te Dio del Tuono... Ci vediamo dopo, in cantina, magari una birra... dal biondo al rosso, sì, dico a te, dai non arrossire, sono solo un poliziotto, non ho i superpoteri che hai tu, dai mostra il pugno, fammi vedere la tua mano destra, che pietra gigantesca, e ora mostraci la sinistra, che revolver, dove hai messo il sigaro, amico, ah già, bisognerebbe chiedere al tuo amico Clinton... o a Clint... Clint Eastwood... dai Halbey, sconfiggi le forze del male, vinci la povertà tutta, rendi felice l'infelice, riportalo a una vita normale, è quello che vuole, l'uomo in miseria si auspica una misera normalità, credimi, meglio restare poveri, amico. Tutti sull'attenti, amici, tutti sull'attenti, ripetete con me: «Non ci piacciono i bulli», che motto. È così anche per tutti gli abitanti di Cottbus: «Non ci piacciono i bulli», fatevi sentire amici. La città è piena di bulli, se la prendono sempre con i più poveri, scaricano la loro frustrazione sui poveri tutti, e lo fanno con violenza, non potete immaginare di quanti poveri calpestati siamo costretti a occuparci per colpa dei bulli, ma per fortuna ci sei tu... Amici, ecco a voi Capitan America, colui che ci può liberare dal bullismo, dalla corruzione governativa, con grazia e gentilezza, con questo bel sorriso da torta di mele. Un patriota, un leader, un bel testone. Per noi dell'Arma sei di grande ispirazione amico, grazie di esistere. Ma che occhiali grandi che hai, lo sai chi si nasconde dietro di te, dai, lancia una ragnatela, signore, amici, cittadini di Cottbus, ecco qui, per noi, solo per noi, Spiderman. Tu sì che sai stupire, per non parlare di te, che Dama, una gran donna, tutta elastica, tutta flessibile, tutta adattabile... Hai fatto bene tesoro a venire qui stasera, lasciando a casa quel coso, quel goffo bestione ridicolo di tuo marito, quel frustrato dalla forza brutta. La più grande eroina duttile, dai trasformati in un enorme adesivo e chiudi la bocca a tutti, rendi onore al muto, facci tutti muti, trasformati in un enorme preservativo e trattieni la forza brutta degli spermatozoi, che aggiungono povertà a povertà. Lo so, Elasticgirl, che faresti qualsiasi cosa per evitare che il mondo cada a pezzi... sei la mia gomma preferita, che farei per masticarti... No, no, no, no... non ti arrabbiare, non ti ho dimenticato, come dimenticare le tue doppie W, tu sei la sola, unica, inimitabile Wonder Woman, la prima e unica eroina femminista, un bell'applauso donne, fatevi sentire e cercate di aumentare le quote rosa dei supereroi. Molto bassa, molto bassa. Il primo esemplare di donna che si batte per la giustizia senza farsi mettere i piedi in testa da questo mondo maschilista, grazie a te le donne povere non esistono, complimenti a te e alla tua mamma!

POVERO - Ora basta, piantala.

POLIZIOTTO - Eh no, l'effetto c'è ancora, adoro fumare. Sento odore di pipistrelli, se qui tra noi, lo so... Cavaliere Oscuro... da Gotham a Cottbus, che viaggio... ma ne valeva la pena. Hai visto la nostra meravigliosa architettura, questo è il vero liberty, questo teatro, non quella pagliacciata hollywoodiana, tutta cartapesta, non quel patetico polistirolo. Questi sono mattoni veri. Amico, ammetto di avere dei limiti, ma non ho mai capito che tipo di deviazione mentale può avere un uomo per arrivare a vestirsi da pipistrello pur di salvare i suoi cittadini, questo è troppo anche per me, ma comunque hai tutta la mia ammirazione, anche se credo che il tuo essere sia un plagio, mi ricorda qualcuno, ma non lo dirò, chi ha orecchie per intendere intenda, tu sei Batman, ripeti con me, amico: «Il mio nome è Batman». Comunque, potresti essere suo figlio, o forse il suo nipotino, c'è una certa somiglianza, forse lui era un po' più... un po' meno... rigido! Un'eleganza latina, più un tanghero, un ballerino di flamenco, un Valentino con un tocco di indio, un *latin-lover*, eh diciamolo, un po' effeminato... lui sì che amava i poveri. E per finire, se non credete che l'uomo possa volare, ecco colui che ha dato origine a tutto il genere, se escludiamo gli eroi greci, il personaggio più famoso e più riconoscibile di tutta la storia. Che look, che fascino, che idolo, l'uomo-Hollywood, un eroe vero, il più coraggioso di tutti i tempi. Coraggio, più testosterone. L'uomo d'acciaio con il cuore d'oro. Giustizia! Verità! Tu sei l'uomo uccello, tu sei l'uomo aeroplano, tu sei Superman, il primo uomo che ha portato una lettera a caratteri cubitali sul petto, una lettera dell'Alfabeto che ci ha salvato tutti, perché, come diceva il povero di prima, è l'alfabeto che ci salverà. La tua memorabile S ci ha resi capaci di evadere in tutto ciò che non esiste, se io sono quello che sono lo devo a te amico, alla tua S, al tuo segno, amico.

POVERO - Non lo dire.

POLIZIOTTO - Non lo devo al tuo antenato, tu la porti sul petto, lui vigliacco la porta sul cappello... ho capito a chi ti riferivi, cosa credi... lui incide il suo segno, la sua lettera sulla pancia del mondo.

POVERO - Non lo dire!!!

POLIZIOTTO - Per colpa sua abbiamo tutti un fottuto mal di pancia, per colpa sua siamo sempre chiusi nel cesso... il suo segno è una devastante purga, per tutti i cittadini del mondo, e i poveri hanno creduto che una Z potesse purificarli per sempre dalla merda umana.

Danza epilettica della Z. Cambio ruoli.

QUADRIGLIA QUINTA

INTERESSE

POLIZIOTTO - Cosa fa, si scaccola?

POVERO - Penso.

POLIZIOTTO - E ha bisogno di scaccolarsi per pensare?

POVERO - C'è chi si gratta la testa, io mi scaccolo.

POLIZIOTTO - Potrebbe girarsi i pollici.

POVERO - Cosa c'è che non va in uno che si scaccola?

POLIZIOTTO - Disturba la gente.

POVERO - Solo quella che ha bisogno di guardare. È un gesto come un altro. Si infila un dito nel naso, si prende un rimasuglio, lo si appoggia sul polpastrello del pollice facendo una piccola

pressione con il polpastrello dell'indice, si fanno roteare i polpastrelli in senso antiorario, il rimasuglio prende forma, diventa pallina, diventa palla, diventa mappamondo, diventa mondo, diventa caccola. E la si lancia lontano, nel momento in cui arriva un pensiero. (*Getta la caccola*) Ecco un pensiero. Io penso.

POLIZIOTTO - A cosa, se è lecito?

POVERO - Stavo pensando al covare.

POLIZIOTTO - Covare?

POVERO - All'uovo e alla gallina.

POLIZIOTTO - Lei mi prende per il culo.

POVERO - Secondo lei, è nato prima lo scaccolarsi o il pensare?

POLIZIOTTO - Che diavolo di domanda è?

POVERO - Risponda: è nato prima l'uovo o la gallina?

POLIZIOTTO - L'uovo, ovviamente, se no da cosa nasceva la gallina?

POVERO - E chi ha covato l'uovo?

POLIZIOTTO - Una gallina.

POVERO - Allora è nata prima la gallina.

POLIZIOTTO - Un uovo-gallina. O una gallina-uovo, cazzo!

POVERO - L'uovo, ma non le dirò perché.

POLIZIOTTO - Allora ci avevo preso.

POVERO - Ma non sapeva perché.

POLIZIOTTO - Quindi?

POVERO - È nato prima il ricco o il povero?

POLIZIOTTO - Sono nati insieme.

POVERO - Lo motivi.

POLIZIOTTO - Se c'è un ricco c'è un povero.

POVERO - Non potrebbero esserci tutti poveri o tutti ricchi?

POLIZIOTTO - Mah, un ricco c'è sempre stato. Come fai a definire un "povero" se non c'è almeno un ricco? Povero rispetto a chi, rispetto a cosa? Povero in generale?

POVERO - Per essere un poliziotto se la cava. Sa cosa dice la Bibbia?

POLIZIOTTO - Che c'entra?

POVERO - È il primo trattato di economia politica.

POLIZIOTTO - Lei mi prende per il culo.

POVERO - Lei non ha letto la Scrittura. La Scrittura dice: «Chi si accaparra il grano per alzarne il prezzo sarà maledetto».

POLIZIOTTO - E allora?

POVERO - La Bibbia è un trattato di economia: chi non distribuisce la ricchezza sarà dannato.

POLIZIOTTO - La arresto per blasfemia.

POVERO - Non sia blasfemo. Senta: Cristo, trovatosi in *impasse* di fronte a cinquemila uomini, ha cinque pani e due pesci per sfamarli tutti.

POLIZIOTTO - Me l'ha già accennata nella prima quadriglia questa storia. Anzi, gliel'ho accennata io. Anzi... Insomma, qualcuno l'ha accennata. Ho capito: Cristo fa un miracolo, moltiplica questi pani e pesci, mangiano tutti e vissero felici e contenti.

POVERO - Errore.

POLIZIOTTO - Che errore?

POVERO - Cristo non moltiplica: divide.

POLIZIOTTO - Non odiava le divise e le divisioni?

POVERO - Non in questo caso. E poi non ero io.

POLIZIOTTO - Ho capito, i pani e i pesci.

POVERO - Non li moltiplica, li divide. Mi ascolti: «Ora, avanzatisi, i Dodici gli dissero: sciogli la folla, perché andando intorno per i villaggi e i campi... ».

POLIZIOTTO - La sa a memoria?

POVERO - Ma sì. Fa così: «... Si riposino e trovino grano, perché qui siamo in un luogo deserto. Ora disse loro: date voi stessi da mangiare». E poi dice: «Divise i due pesci tra tutti, e tutti furono sazi». Anzi, ne restano dodici ceste in più.

POLIZIOTTO - Non cambia niente. È sempre una storia senza senso. Divisione o moltiplicazione fa lo stesso: che cosa mangiano, un frammento di lisca a testa? Come diavolo fanno a essere sazi?

POVERO - La sua è un'obiezione da povero. Comunque, la sua obiezione spontanea è il problema del versetto 16. Come si saziano?

POLIZIOTTO - Già.

POVERO - Dice la teologia: il problema non è il pane, ma la parola. Si saziano della parola, che infatti abbonderà sempre, e sempre ne resterà. Lei?

POLIZIOTTO - Io?

POVERO - Lei lei. Da quant'è che non mangia?

POLIZIOTTO - Boh, due ore?

POVERO - E ha fame?

POLIZIOTTO - Ho capito dove vuole arrivare. Dirò ai poveracci di mangiarsi le parole.

POVERO - Già lo sanno. Stia attento. Non c'è scritto da nessuna parte che quegli uomini avevano fame: volevano essere *saziati*, che è molto diverso. Ovviamente il pane è il suo corpo, quindi lui sta dicendo: io vi offro il mio corpo, dividetelo, fatemi a pezzi, e mangiatene tutti. Questo li sazia. Mi ascolti: Cristo non era nel deserto anche lui? Perché non aveva fame? E se ce l'aveva, non l'ha detto. Ha detto: ho solo questo corpo, un *solo* corpo, mangiatelo. Non possiedo nemmeno me stesso, sono più povero dell'ultimo povero.

POLIZIOTTO - Questa storiella le serve a farmi perdere tempo?

POVERO - No. Le voglio dire che noi parliamo sempre in termini di ricchezza, accumulazione, *moltiplicazione*. Mai di *divisione*. Dio, attraverso Cristo, pone il principio economico dell'uno e della distribuzione: si ha una cosa e si divide. Non moltiplicate, cercate di dividere. Dio stesso è uno: le sue infinite moltiplicazioni rimandano sempre a Uno, che è poi sempre lo stesso.

POLIZIOTTO - E quindi?

POVERO - E quindi non possiamo moltiplicare, perché questo richiederebbe uno spazio infinito dove muoversi. Nella più assurda delle ipotesi, finiremmo col soffocare lo spazio: strade intasate, crolli, posti letto mancanti. Abbiamo ammazzato un paio di continenti per farci spazio: è la base del capitalismo. Ma il mondo rimane uno, quindi dovremmo iniziare a dividerlo. Se credi in Dio credi nell'ingiustizia; se credi in Dio non credi che l'ingiustizia sia ingiusta.

POLIZIOTTO - Non ci sto capendo più niente.

POVERO - Dio si pone il problema del capitale. C'era gente che si prendeva il grano, faceva accumulazione e lui vede in questo un pericolo: chi accumula e non distribuisce sarà dannato.

POLIZIOTTO - Ho capito. Ma insomma, nasce prima l'uovo o la gallina, il ricco o il povero?

POVERO - Nasce l'uomo. Due o tre uomini fanno una capanna, più uomini fanno un villaggio. Fino a quando l'uomo è un villaggio le cose procedono bene. Finché conosce di persona un altro uomo, il suo vicino, lo incontra ogni giorno per la strada, non può scappargli.

POLIZIOTTO - Infatti lei non mi scapperà.

POVERO - Infatti questa forma di "vicinato" è un'assicurazione: si aiuta il prossimo quando ci si può permettere di farlo, e nel momento del bisogno si richiede il sostegno dei propri vicini. Per egoismo? (*Il Cavallo scuote la testa*) Per bontà? (*Il Muto fa cenno di no con la testa*) Non lo so. Fatto sta che le cose stanno così: ci si aiuta perché altrimenti la comunità ti farebbe fuori. Non ti conviene. Le cose cambiano quando il villaggio si allarga e diventa una specie di città: non sono costretto a vederti e muore il senso di comunità. I rapporti di amicizia o di solidarietà iniziano a mancare, le professioni si differenziano. Nasce l'interesse, l'interesse viene formalizzato e più o meno funziona così: che interesse ho io a prestarti la mia vanga? Una volta te la prestavo e tu me la ridavi, ma ora chi mi assicura che tu, che vivi dall'altra parte della città, me la ridarai? Inizi a pensare che non riavrà la tua vanga. Bisogna formalizzare il prestito, fare un contratto. E qui scatta il peccato capitale, o se preferisce, il peccato del capitale. L'uomo dall'altra parte della città inizia a pensare: «Ma son scemo, perché non ci guadagno qualcosa dalla mia vanga?». Io lo presto a te e tu mi dai qualcosa in più rispetto a quello che ho prestato a te. E il *noi* scompare.

POLIZIOTTO - Inizio ad addormentarmi. Come tutti loro. (*Indicando il pubblico*) Perdo interesse. Hanno perso interesse.

POVERO - Perché l'interesse si è messo tra noi.

POLIZIOTTO - E dove sarebbe? Non lo vedo. Qualcuno di voi lo vede?

POVERO - Qui. Non vede la distanza che si sta creando tra *noi*? Un metro l'uno dall'altro: un metro di interesse.

POLIZIOTTO - Mantenga l'interesse. Volevo dire, mantenga le distanze.

POVERO - Mantengo l'interesse, che sta in mezzo a noi. Dal latino *inter*, tra, ed esse, *essere*. E quel gran porco di interesse ha anche origine nella parola sumera *mash*, che significa vitello e che corrisponde al latino *pecus*, gregge. Da cui *pecunia*, cioè denaro, e dal denaro risulta che io sono povero e lei una pecora.

POLIZIOTTO - Come diavolo ti permetti? Dopo questa lezione mi dai anche della pecora?

POVERO - Appartieni al gregge.

POLIZIOTTO - (*si alza e gli dà del tu*) Tu invece che sei, che pascoli in un sacco?

POVERO - Un libero.

POLIZIOTTO - E bravo. Tienti la tua libertà.

POVERO - E tu i tuoi debiti.

POLIZIOTTO - Io non ho debiti.

POVERO - Non hai un piccolo mutuo, un *leasing*, qualcosa del genere?

POLIZIOTTO - Quelli non sono debiti, sono accordi.

POVERO - Vedo che ve l'hanno venduta bene.

POLIZIOTTO - Cosa?

POVERO - La libertà.

POLIZIOTTO - Ehi, povero. Io ho un cazzo di lavoro. Produco e pago, come tutti. Tu sei un parassita. Dimmi un po' uomo libero, hai mai lavorato una volta nella tua vita da sanguisuga?

POVERO - Anche io ho lavorato, caro poliziotto. Cosa credi sia un povero? Ci sono tanti modi di essere poveri. Immagina una normale famiglia, quella che anche i tuoi genitori hanno contribuito a formare. Quelle famiglie da pubblicità, quelle con il sorriso stampato che sembra una paralisi, insomma la mia famiglia;

pensa, facevo il poliziotto, ma mia moglie era così... preoccupata che non tornassi a casa; sai, con tutti questi poveri la criminalità è aumentata, così mentre era incinta del secondo figlio, la femminuccia, mi mette davanti a un bivio: o cambi lavoro o arrivederci e ognun per sé.

Per un attimo mi sono detto: ma vaffanculo. Non solo rischio la vita per uno stipendio di merda, ma poi mi sono detto che tutta questa miseria mi stava facendo diventare un uomo triste, che questa tristezza la passavo ai figli, e allora una bella mattina appendo la divisa al chiodo, riconsegno il distintivo... e mi butto nella bolgia di questo girone infernale. Niente di eroico, eh... lo abbiamo fatto in molti... metti su una bella attività privata, uno stupido *franchising*, che a me e mia moglie non sembrava tanto stupido, ma purtroppo con lo stipendio che prendevo come poliziotto, e tu amico ne sai qualcosa... sono costretto a chiedere un piccolo prestito, roba da nulla, piccole rate mensili, furgoncino e via... si inizia. Liberi per la città. Cottbuss è mia. Un'attività in proprio, da sorriso pubblicitario, la piccola nasce, e ovviamente la casa era troppo piccola, quindi «dai, si cambia casa», mobili nuovi, finestre più ampie, più stanze, giardinetti, sempre più vicini al sogno pubblicitario. E sempre più pieni di debiti. Ma sempre più apparentemente felici. Nessun vicino era felice come noi. Dovevi vederci, tutti a scorrazzare nel giardinetto, ma il conto non si azzerava, anzi è sempre in rosso, poi i bimbi si fanno grandicelli, devono andare alla scuola dell'obbligo, e allora come li mandi? Bene li mandi, tutto ok, va tutto bene. Compri tutto nuovo, e pure i libri, insomma quello che occorre per una giusta educazione che non faccia sfigurare. Ovviamente non ce la si fa, e allora la mia donna, che non aveva mai lavorato, le tocca lavorare, ma che fa? Le pulizie. Non contenta, essendo una carrierista, comincia a fare anche la badante. Io col mio camioncino mi invento di tutto, traslochi, spedizioni, mi brucio il culo a guidare, ma la pubblicità regge. Continuiamo a sorridere, nonostante la baby sitter, mica puoi mollare i bimbi da soli. Il nostro conto in banca è una falla, hai presente quando scii, la discesa libera? I bambini crescono, noi non siamo mai a casa, ovviamente sono inquieti, il maschio viene bocciato, per ben due volte, devi fargli finire la scuola dell'obbligo, respiri e dici: macchisenefrega, un giorno te ne starai tranquillo a fare l'orto e un giorno, perché no, a leggere Proust. Anche noi meritiamo un sogno pubblicitario. Ma poi, tra il culo di merda di un vecchio in fin di vita e un altro, mia moglie si fa sbattere da un medico più giovane di me, più aitante di me, più ricco di me, e sicuramente che scopa meglio di me. Esce incinta, mi giura che è mio. Ma come, le dico? Non ti scopro da un anno e mezzo e dici che è mio? Quindi prendo la pistola che mi ero tenuta stretta quando avevo consegnato il distintivo e la divisa, e come sai, quando in scena entra una pistola, spara. Ma non sparo a lei, tento di spararmi, ma come vedi non sono morto. Ed eccomi qui, i miei figli, che di mio non hanno nulla a parte i debiti che mi sono fatto per mantenerli, hanno la loro vita, quella puttana di mia moglie ha venduto la casa e si è trasferita non so dove, sicuramente non con quel finocchio di dottore che se la trombava, e io sono qua a chiedere le monetine. Dopo qualche annetto di galera, hai presente l'affollamento? Ma credimi, nessun rimpianto. Rifarei tutto. E sono uno dei tanti. Ti prego non chiedermi perché, governo ladro.

POLIZIOTTO - (*scoppia a ridere*) Wow, sei sempre tu, quello di prima, dei pani e dei pesci. Che storia incredibile, cazzo sei bra-

vo, quasi quasi ci credevo. Guardami negli occhi: sembra la mia storia. Ma amico, non ce la fai: volevi farmi sentire uno del gregge, ma ti sbagli, io mi sono fermato prima. Per l'amore dell'Arma. Non posso crederci: vuoi dirmi che per un paio di corna ti sei ridotto in questo stato? (*Guarda il pubblico*) Non posso crederci che uno come te che sa tutte quelle cose sull'interesse si è ridotto così. (*Continua a ridere*)

POVERO - C'è stato un prima e un dopo. Il dopo è stato importante per comprendere il prima. (*Il Poliziotto continua a ridere. Accenna*) «Ridi, pagliaccio...».

POLIZIOTTO - Che cazzo credi di dimostrare?

POVERO - Fottiti. Vieni qua e ci cerchi. Vieni qua con i tuoi: «Che fai, chi sei?». E ogni volta te ne vai senza una risposta. Io faccio tutto quello che mi è possibile per rammentarmi che sono vivo. Che sono un uomo. Ricco o povero chi cazzo se ne fotte. Sono... Usa l'ingegno di cui ti hanno armato, poliziotto. Io faccio tutto quello che fai tu. Tutto, ma proprio tutto. Nelle tue notti nascoste. Nelle tue stanze pulite. Alla luce del giorno o al buio. Nei tuoi bagni dalle piastrelle luccicanti. La differenza tra te e me è una sola: io non posso permettermi l'analista, lo psichiatra, lo psicologo che ti tira su, e quindi io cado, precipito, sprofondo. Tu perché sei depresso, io perché sono povero. Tu perché sei insoddisfatto, io perché sono povero. Tu perché sei esaurito dal lavoro, la famiglia ti opprime, la tua vita è inutile, l'amante è una puttana, l'amore non esiste, l'uccello non ti si drizza, io perché sono povero.

POLIZIOTTO - Ti prego, non urlare.

POVERO - Non urlare a chi!? Io urlo quanto mi pare. Sono povero e quindi urlo. I poveri urlano quando si rivolgono a voi, ma quando parlano tra loro o con se stessi, sì, perché i poveri parlano con se stessi per farsi compagnia, sussurrano, a volte bofonchiano. Lo so che non è educato urlare, lo so che appena si urla voi tutti ve ne andate, ma nemmeno quando urliamo ci sentite... Ci hanno rubato tutto. Mi hanno rubato il mio album da disegno, il mio diario, il mio libro. I poveri leggono. I poveri leggono moltissimo. I poveri abitano i libri. Un vero povero è un segnalibro, ogni giorno una pagina in più, magari dello stesso libro. Magari letta e riletta. Dobbiamo restare attaccati alla pagina. Questo è tutto ciò che ci rimane... e non è arte povera, amico mio... mi viene da ridere... l'arte povera non esiste, l'arte ufficiale è borghese, tutto ciò che è riconosciuto arte è borghese, l'arte povera l'ha inventata un critico borghese, solo l'arte sconosciuta è povera.

POLIZIOTTO - Non ho tempo per la cultura! Me ne fotto della cultura! La cultura l'hanno inventata per ammortizzare i poveri! In una società che funziona la cultura serve solo a frignare sui poveri! Non ce l'hai fatta? Allora ti piazzo un intellettuale, un saggista, uno spettacolo che dice che abbiamo sbagliato tutto, che la nostra società è marcia, che tutto è marcio visto che abbiamo un paio di poveracci che fanno l'elemosina in stazione. Funziona così. Sai che ti dico? Meno male che ci siete voi, perché altrimenti non sapremmo di che parlare e io non saprei chi menare.

POVERO - E sai io che ti dico? Mi son rotto di fare il povero. Non serve a nessuno. Detto tra noi, il turno del povero è una fottuta menzogna. Chiunque di noi è qui, perché qualche ricco ha deciso che dovevamo fare i poveri, perché la loro rivoluzione, e dico la loro, non è quella dei poveri che viene dal basso. Tutti i supereroi sono mascherati? Rubano ai ricchi per dare ai poveri, ma

sono mascherati. Ripuliscono le città dai delinquenti, ma sono mascherati. La rivoluzione è la maschera della morte, la morte è la maschera della rivoluzione. Così diceva un drammaturgo mascherato, ma perché non si può fare la rivoluzione senza maschere, te lo sei mai chiesto, perché? Perché dietro ogni eroe mascherato c'è un ricco che si nasconde, e il ricco non può essere riconosciuto, perché altrimenti l'eroe perde di credibilità, tutti direbbero che è troppo facile fare la parte dei giusti, quando a casa tutto luccica e brilla. Tutto è ricchezza, tutto è capitale, tutto è capitalismo, tutto è Dio. La Rivoluzione è la faccia della Morte, la Morte è la faccia della Rivoluzione, chi ha il coraggio di metterci la faccia? La maschera lasciamola ai buffoni. Non mi dire che Superman era povero. L'Uomo Ragno, per non parlare di Batman. Tutti ricchi mascherati, fottuti ricchi. Per non parlare di Diego de la Vega, figlio di un proprietario terriero.

POLIZIOTTO - Diego chi?

POVERO - Lascia perdere. (*Il Poliziotto si fa il segno della Croce*) No, che hai fatto?

POLIZIOTTO - La Croce.

POVERO - No.

POLIZIOTTO - Il segno.

Danza epilettica della Z. Cambio dei ruoli.

QUADRIGLIA SESTA

I CIELI DELLA CALIFORNIA

POVERO - Adoro i cieli della California.

POLIZIOTTO - Cieli? California?

POVERO - Sì, dove credevi d'essere? Tu non sei un *Polizist*, tu sei un *policeman*, o no? Hai presente.... Western, indiani, sceriffi, speroni, ti dice qualcosa?

POLIZIOTTO - Non siamo in California, questa è l'Europa. Per l'esattezza, Cottbus. Gemellata con: Montreuil, Grosseto, Lipeck, Cielo gora, Torgovistekovickosice, Soarbrucken, Gellentskirchen, Numkaton and Bandwort... come vedi di tutto di più, tranne la California.

POVERO - Porca puttana.

POLIZIOTTO - Ma che ti frega? Sei in Europa. Amico mio. Un conto è esser povero in America, in Russia, in Asia, in Africa, e un conto è esserlo in Europa. In Europa il povero ha il suo spazio, nessuno lo scaccia. In Europa arrivi, sbarchi, ti ospitano ti mandano in giro ti danno un lavoro ma anche no, ti danno un angolo e quello diventa tuo, puoi chiedere un euro o due e te li danno, poi ci sono le mense per i poveri, i dormitori per i poveri, le docce per i poveri, ci sono le panchine per i poveri se preferisci stare all'aperto, stare sotto un cielo stellato. In Europa i poveri vengono salutati, tutti ti dicono buongiorno o buonasera, nessuno ti grida: «Che cazzo vuoi! Tornatene al tuo paese povero di merda!». Nessuno ha paura del povero in Europa, nessuno ha paura della povertà, è tutto più facile, e se qualcuno ti fa del male, subito altri intervengono. In Europa puoi dormire in macchina di notte e nessuno ti scoccia anche se la macchina non è tua ed è sempre così in Europa, un povero è felice di essere povero non si sente povero, non deve raccogliere le bottiglie di vetro o di plastica per fare degli spiccioli, non deve piangere lacrime e dire: «Fate la carità ho una bambina ammalata mia moglie è incinta mio marito ha perso il lavoro», non ce n'è bisogno

in Europa. Ti senti parte di un sistema e se entri in un ristorante a vendere rose rosse nessuno ti scaccia. In Europa un povero non muore al freddo e nemmeno al caldo in Europa. Mica come in California, dove un povero è condannato a una pena di morte lenta e inesorabile. La California è un paradosso paradossale.

POVERO - Prego?

POLIZIOTTO - Se fosse indipendente, il Golden State sarebbe il quinto Paese del mondo per il valore assoluto del Pil, subito dopo la Germania, benché abbia solo 39,5 milioni di abitanti, cioè meno della metà di quelli della Germania.

POVERO - Tedesco?

POLIZIOTTO - No, poliziotto. Il Pil californiano è aumentato del 78 per cento negli ultimi vent'anni.

POVERO - Economista?

POLIZIOTTO - No, poliziotto. Il tasso di disoccupazione è al 4,1 per cento e il numero degli occupati cresce cresce cresce.

POVERO - Ministro del Lavoro?

POLIZIOTTO - No, poliziotto. Merito della Silicon Valley. Merito di Hollywood. Merito dell'agroindustria. Merito del turismo.

POVERO - Ambasciatore?

POLIZIOTTO - Poliziotto cazzo! Poliziotto del cazzo. Ma comunque e sempre poliziotto, nonostante questa fottuta quadriglia dello scambio dei ruoli. (*Tira fuori un manganello*)

POVERO - Poliziotto non faccia così, è in America che i poliziotti sparano ai poveri e li prendono a manganellate, e noi non siamo in America, giusto? Ora metta giù l'arma e diamoci una bella calmata tutti tutti. Se vuole ci facciamo un bel giro di ruoli e magari la prossima volta le capita il cavallo e si mette a nitrire felice...

POLIZIOTTO - Non si muova o la prendo a manganellate.

POVERO - Ok, ok... la California è bellissima! Los Angeles è mitica. San Francisco è il meglio del meglio.... ma si sta meglio in Europa.

POLIZIOTTO - (*si commuove*) Scusate, non so che mi è preso... sono stressato. Tutti questi poveri mi avviliscono, io dovrei dare la caccia ai ladri, agli assassini e invece mi pagano per catturare i poveri. E lo fanno con gli interessi. Io non ho nulla contro i poveri, tutti abbiamo un povero in famiglia e molti di noi anche un gay. Io non ho nulla contro i diversi, gli emarginati. Anch'io lo sono per colpa di questa divisa, e sinceramente non so perché mi sono messo a difendere la California, non so perché dobbiamo parlare della California, non me ne fotte un cazzo della California, per me i californiani possono essere tutti rasi al suolo. La California è il male. La California è piena di pederasti, di gay, di trans, di ermafroditi, di puttane, di... di... di... (*tutti provano a calmarlo*) Effettivamente un problemino in California esiste. Ed è un problemino d'esportazione. Se in California tutto va a gonfie vele, come mai è balzata al primo posto per l'aumento della povertà? Perché, perché, perché? I poveri, se si tiene conto non solo del reddito ma anche del costo della vita, rappresentano il 19 per cento della popolazione, pari a 7,4 milioni di persone. Perché, perché, perché? La California, dopo lo Stato di New York, ha la maggiore disegualianza tra ricchi e poveri di tutti gli Stati Uniti. E dov'è finito il ceto medio? (*Urla*) Dove sei, ceto medio? Quel fottutissimo costo della vita, determinato da scelte politiche delle *lobbies*, che premiano pochi e puniscono molti. Perché, perché, perché? Non è la disoccupazione il problema, l'80 per cento delle famiglie

povere hanno al loro interno chi lavora regolarmente. Uno dei più grandi problemi è il costo di una casa: per permettersi un monolocale, un fottuto buco più piccolo della tana di una talpa, dovresti lavorare 177 ore settimanali. Ma come si fa? 177 diviso 7 uguale 25,2 periodico. E se come periodico intendiamo un periodo, non ci siamo proprio, perché c'è una lacuna da colmare, vale a dire un'ora più il due periodico, visto che una giornata è fatta solo di 24 ore, come può un essere umano che non abbia i superpoteri andare oltre la realtà? E poi, il vero problema è ritornare alla realtà una volta che sei andato oltre essa. Se hai la forza di andare oltre la realtà stessa, sicuramente ti rifiuti di rientrare in un quotidiano fatto di secondi, minuti, ore, giorni, mesi, anni dedicati a come poterti permettere un fottuto monolocale con angolo cottura, angolo cesso, angolo doccia, angolo notte, angolo relax e siamo già a cinque angoli, tenendo conto che una stanza equivale grosso modo a un quadrato, più o meno a un rettangolo, che di angoli ne hanno solo quattro, siamo già fuori di un angolo. A ben pensarci, nella mia vita sono sempre mancati gli angoli, pensa se vivessi in California. Maglio un angolo perduto nel mondo! A Los Angeles no, perché c'è di tutto, tranne gli angoli. A San Francisco nemmeno, la città dedicata al più famoso dei poveri, talmente famoso che è diventato santissimo. Un uomo comune che parlava con gli animali, ma soprattutto con gli uccelli tutti. Un uomo che dalle regge andò a vivere nelle fosse scavate nella terra. Un uomo che si denudò in una piazza, e con uno spogliarello mistico da ricco divenne povero. E mi chiedo perché, perché, perché? Cos'avranno mai tutti questi ricchi che si vogliono fare poveri, è una moda devastante. Siete ricchi, e in nome di San Francesco, fatevi i maledetti cazzi vostri. C'è un sovraffollamento di poveri, non aggiungetevi anche voi. Siete i ricchi, fate i ricchi. Siete ricchi, agite, pensate, vivete, mangiate, scopate, cagate, pisciate, ammalatevi, morite da ricchi, al nostro asfissiante sovraffollamento da poveri ci pensiamo noi.

POVERO - Sofferamiamoci un attimo su questo tipo di sovraffollamento.

POLIZIOTTO - Eh no, non te lo permetto, questo sovraffollamento è tutto mio. Non me ne parlare, e dico che è anche un po' colpa vostra, l'aumento della povertà aumenta la criminalità, e quindi ogni giorno sbattiamo in cella una quantità di poveri, che poverini fanno di tutto per non morire dal freddo. Ufficialmente le carceri d'Europa hanno un affollamento del 120 per cento, un dato che non riguarda tutti i Paesi della comunità, ma una buona parte, puoi immaginarti che fatica per noi poliziotti, e per le guardie carcerarie, gestire questa massa ingestibile. Ti conviene stare buono e dormire sui tuoi cartoni, ormai in carcere i letti sono inutilizzabili. Viviamo in un perenne stato di emergenza conseguente all'eccessivo affollamento degli istituti penitenziari presenti sul territorio nazionale e internazionale. Le carceri sono piene di turisti che hanno sbagliato dove sbarcare. E quando ci costano tutti questi detenuti? Ciascun detenuto costa ogni giorno circa 130 euro, una cifra pro-capite che oscilla con l'affollamento, più della minima sindacale che si dà a un attore italiano, e non vi dico che sovraffollamento c'è lì!

POVERO - Bisogna eliminare la colpa. La colpa produce indebitamento pubblico. Bisogna togliere almeno un po' di colpa pro-capite.

POLIZIOTTO - Costa più la libertà.

POVERO - Non lo so, bisogna fare i conti. E comunque, la maggior parte dei costi riguarda la polizia penitenziaria.

POLIZIOTTO - Vorrei vedere. Poliziotti sì, ma fessi no.

POVERO - Solo il 10 per cento è destinato a misure di accoglienza e reinserimento sociale, tra le quali si contano le spese per il vitto, l'istruzione, per retribuire i detenuti che lavorano. Meglio starcene qui tra i cartoni ed essere onesti cittadini.

POLIZIOTTO - Non credere che voi poveri non ci costiati.

POVERO - Ho imparato a mie spese che nulla è gratis, quindi, signor poliziotto, chiudi quella fottuta bocca e non venirmi a fare la predica. È l'ultima cosa di cui ho bisogno.

Lungo silenzio.

POLIZIOTTO - Che fai?

POVERO - Silenzio. Fai silenzio. Non riesco a pensare

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - Penso, ma non riesco a pensare.

POLIZIOTTO - Pensi, voce del verbo pensare.

POVERO - Sì, i poveri pensano. Voce del verbo pensare. È un grande dono quello di saper pensare. Consideralo il solo nostro vero lusso. I poveri sono la più ricca categoria di pensiero. Navighiamo nel lusso. Prima di fare pensiamo. Prima di parlare pensiamo. Prima di emigrare pensiamo. Prima di sbarcare pensiamo. È una delle due cose che non ci toglierete mai, e che non potrete mai tassare, il pensare. Anche se alla fine non è che pensiamo proprio bene, sarebbe meglio non pensare.

POLIZIOTTO - La seconda?

POVERO - Prego?

POLIZIOTTO - Hai detto una delle due cose, la prima l'hai detta. La seconda?

POVERO - La forza di gravità. (*Il Poliziotto ride, il Cavallo ride, il Muto ride*) Coglioni, la gravità è il dono più prezioso di questo pianeta ed è la sola cosa che il miserabile uomo non potrà mai tassare. Grazie alla gravità sono qui ora in questo momento, anche se vorrei essere altrove. Solo i supereroi possono vincerla, alcune volte provo per gli uomini mascherati un'invidia galattica, anche se noi stessi abbiamo i superpoteri, tutti bio: alito cattivo, detto fiatella, possiamo con un solo soffio stendere un cavallo. Abbondante cerume nelle orecchie con cui ci difendiamo dal chiacchiericcio devastante. Troppo spesso parlate e non sapete cosa dire. Caccoline di sonno, che ci anebiano la vista, in una dimensione parallela dell'«ho visto ma non ne sono sicuro, meglio andare avanti». Unghie lunghe sia delle mani, non sempre perché spesso per mancanza di cibo le mangiucchiamo, ma soprattutto dei piedi, veri artigli, armi pericolosissime. Abbondante immaginazione, visto il tempo che abbiamo a disposizione. Fantasia, tanta. Troppa. Inarrestabile. Grazie alla fantasia siamo sicuri del nostro domani. Colori, altro nostro superpotere, i colori, amiamo i colori, siamo coloratissimi, un'esplosione di colori. Tutto è colore, anche solo come ci vestiamo. Non abbiniamo il colore, non accatastiamo i colori, non li amalgamiamo, noi siamo colore. il nostro vivere è colore. Ci riconoscono persino i daltonici. Che ne dici? (*Indicando il suo vestito*)

POLIZIOTTO - Roba spaziale. Tutta la mia stima. Mai visto nulla di simile, e ci hanno provato in molti, Gucci, Dolce e Gabbana, Fendi, Versace... Anche loro con i colori non scherzano, ma il lo-

ro è puramente un discorso estetico, da sfilata; il tuo è chiaramente un discorso esistenziale. Una questione umana. Un'esigenza espressiva. Sono povero, guardami, non ho nessuna intenzione di passare inosservato. Il nero non va più di moda, ora gli esistenzialisti sono tutti colorati, il Novecento è definitivamente finito: *bye bye* Novecento.

POVERO - Sfotti?

POLIZIOTTO - Prego?

POVERO - Mi prendi per i fondelli?

POLIZIOTTO - Chi, io?

POVERO - Ti prendi gioco di me?

POLIZIOTTO - Sono un poliziotto.

POVERO - Appunto. Non sei uno stilista, o un critico d'arte. Quindi mi stai prendendo per il culo.

POLIZIOTTO - Siete tutti uguali, ma cosa vi hanno fatto i poliziotti che non potete vederli? Sempre a criticarci, guarda che il 90 per cento di noi sono figli di poveri, di proletari, di emigranti, e siamo pronti a perdere la vita per salvare il culo a gente come voi. Speravo che almeno voi poveri aveste un po' più di rispetto per noi. Ci deridono tutti, soprattutto i figli dei borghesi, ma che vi abbiamo fatto?

POVERO - Ecco una chiara dimostrazione dei danni del Sessantotto.

POLIZIOTTO - Sessantotto? Sei un povero di merda. Chiudi quel cesso di bocca puzzolente, pervertito!

POVERO - Ho detto sessantotto, non sessantanove.

POLIZIOTTO - Che differenza fa? (*Lunga pausa*) Che fai?

POVERO - Non lo vedi? Mi gratto.

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - I poveri si grattano.

POLIZIOTTO - E ora che fai?

POVERO - Mi spulcio.

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - I poveri si spulciano.

POLIZIOTTO - Ma dai, ma che fai?

POVERO - Sputo.

POLIZIOTTO - Ma ti sembra il caso?

POVERO - È sempre il caso. Fa effetto. I poveri sputano. Scatarrano.

POLIZIOTTO - E ora, non mi dire...

POVERO - Te lo dico, mi ubriaco.

POLIZIOTTO - Ti sembra il momento?

POVERO - È sempre il momento. I poveri si ubriacano.

POLIZIOTTO - E adesso che fai?

POVERO - Mi buco.

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - I poveri si drogano.

POLIZIOTTO - Anche i ricchi. Che cazzo fai?

POVERO - Me lo tiro fuori.

POLIZIOTTO - Perché?

POVERO - Devo fare la pipì.

POLIZIOTTO - Per strada?

POVERO - Per strada. Su un marciapiede. Vicino a un muro, accanto a un albero, dietro una macchina. Al semaforo. Il mondo è il nostro cesso pubblico. La nostra latrina.

POLIZIOTTO - Tutti esibizionisti voi poverelli. Ma non ti vergogni?

POVERO - Di fare la pipì? Con tutto quello di cui bisognerebbe vergognarsi...

POLIZIOTTO - Ma non è educato pischiare all'aria aperta.

POVERO - E chi l'ha detto? Chiedilo all'aria. Amico mio, anche se hai la divisa non dividiamoci sulla pipì, sarebbe un vero peccato, e nemmeno sulla vergogna. La vergogna è un sentimento nobile, quasi più del pudore. La vergogna ci permette di non tradirci, di restare fedeli a noi stessi. Ma io sono povero e non posso vergognarmi, anche se mi vergogno da morire per tutto quello che sono costretto a fare, non posso vergognarmi altrimenti non arrivo a domani, morirei di dolore. Tanto tanto dolore. Un solo attimo di vergogna mostrata e voi tutti avreste pietà di me, e io non voglio pietà. La pietà uccide. La pietà è un suicidio assistito che non risparmia nessuno. I poveri non hanno pietà, per questo li amo, per questo ci amiamo.

POLIZIOTTO - Sei un fottuto bastardo. Sei una bestia. Saresti un capo politico fantastico. Dovresti fondare un movimento, tipo i Cinque Stelle, le Sardine, i Pirati, Podemos...

POVERO - (*scoppia a ridere*) Rischierei di trovarmi al governo. Pensa, un povero al governo!

POLIZIOTTO - Beh, non ci sarebbe niente di male, io ti voterei.

POVERO - Troppo buono. Riprenditi! Dimmi il nome di un povero che ci ha governato, uno solo, ma povero, non figlio di... povero. Povero.

POLIZIOTTO - (*fa il segno delle mani che indica "love and peace"*) Mi arrendo. Comunque, veramente, io ti voterei, metterei una bella crocetta sul tuo simbolo, sulla tua bandiera, sulla tua faccia, un bel segno sul tuo segno.

POVERO - No, ancora?

Danza epilettica, cambio turno.

QUADRIGLIA SETTIMA

Zzz

Entrano tutti.

Entrano uscendo da un tombino, dal basso, quasi cantando:

Rumore assordante di una mosca

ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ...

ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ... ZZZ...

Cercano per il palco la mosca.

La prendono.

Uno di loro la mangia.

Lo fanno risputare.

La mosca continua a viaggiare nell'aria.

Giocano tra loro.

Escono.

La mosca continua a ronzare.

FINE

In apertura, un bozzetto di Simona D'Amico; a pagina 103, Antonio Latella e Federico Bellini; in questa pagina, ritratti di Federico Bellini e Antonio Latella (foto: Andrea Pizzalis).

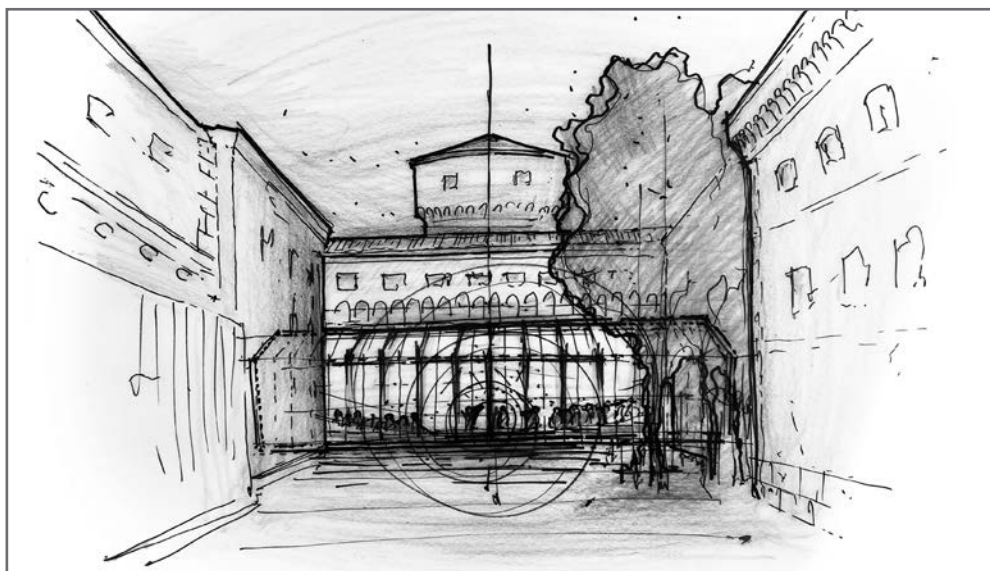
FEDERICO BELLINI nasce a Forlì nel 1976. Dal 2002 collabora con Antonio Latella come drammaturgo, autore e co-autore. Tra gli spettacoli più significativi scritti per e con il regista: *Querelle, I trionfi, La cena de le ceneri, Studio su Medea, Moby Dick, Mamma Mafia, Caro George, La metamorfosi e altri racconti*. Ha scritto, nel 2012, *Francamente ne infischio*, insieme a Latella e Linda Dalisi e *Studio sul Simposio di Platone* per la regia di Andrea De Rosa, per cui ha scritto anche *Tutto ciò che è grande è nella tempesta*. Nel 2013 scrive *Le benevole*, per lo Schauspielhaus di Vienna, e *A.H.*, sempre insieme a Latella. Del 2015 è la drammaturgia di *Ti regalo la mia morte, Veronika* per Ert, mentre, sempre per Ert, è stato tutor dei drammaturghi nel progetto formativo *Santa Estasi*. Dal 2017 al 2020 è drammaturgo e assistente alla Direzione Artistica della Biennale di Venezia Teatro. Negli ultimi anni, ha curato la drammaturgia di *Caligula, Oedipus e I tre moschiettieri* per il Theater Basel. Nel 2019 ha scritto *Dante-Pasolini: una commedia divina* per il Residenztheater di Monaco di Baviera, spettacolo invitato all'edizione 2020 del Theatrefest di Berlino. Nel 2021 è stato drammaturgo per *Bunbury*, prodotto dal Burgtheater di Vienna; nel 2022 ha tradotto *Hamlet* per la regia di Latella, spettacolo vincitore del Premio Ubu come miglior spettacolo dell'anno. La traduzione è pubblicata da Scalpendi Editore. È stato drammaturgo stabile per il Nuovo Teatro di Napoli nella stagione 2010-11.



ANTONIO LATELLA dirige il suo primo spettacolo nel 1998, *Agatha*. Nel 1999 firma il "Progetto Shakespeare e oltre" (Premio Ubu 2001), che anticipa la trilogia su Jean Genet e quella su Pier Paolo Pasolini. Nel 2005 debutta *La cena de le ceneri* di Giordano Bruno (Premio Anct) e nel 2006 è il più giovane artista italiano chiamato a dirigere l'École des Maitres, mentre nel 2007 *Studio su Medea* vince il Premio Ubu come spettacolo dell'anno. Nel 2010 vengono presentati *[H] L_DOPA* e *Don Chisciotte* che annunciano la direzione artistica del Nuovo Teatro Nuovo di Napoli per la stagione 2010-11. Nel 2011 fonda "stabilemobile compagnia Antonio Latella", con cui ha firmato, tra gli altri, *C'è del pianto in queste lacrime* (Napoli 2012), *Francamente me ne infischio* (Premio Ubu alla regia 2013), *Die Wohlgesinnten* (Vienna 2013). Nel 2012 riceve il Premio Hystrio alla regia. Nel 2013 debutta con *Natale in casa Cupiello* per il Teatro di Roma (2014, vincitore del Premio le Maschere del Teatro). Nel 2016 realizza un progetto di pedagogia, *Santa Estasi*, maratona di otto spettacoli sulla saga degli Atridi, che riceve il Premio Ubu come spettacolo dell'anno. Nel 2017 presenta per il Piccolo Teatro di Milano *Pinocchio* e, per Theater Basel, l'opera *La Cenerentola*. Nel 2018 dirige *Aminta* (Premio Ubu migliore spettacolo). Nel 2019 *Die Drei Musketiere* per Theater Basel ed *Eine göttliche Komödie: Dante/Pasolini* per il Residenztheater di Monaco. Nel 2019 dirige *Hamlet* per il Piccolo Teatro di Milano, Premio Ubu quale miglior spettacolo dell'anno; del 2020 è *Bunbury* per il Burgtheater di Vienna. Nel 2021 dirige *Chi ha paura di Virginia Woolf?* e *Zorro/Wonder Woman*, per lo Staatstheater di Cottbus, e *Cyrano* per il Residenztheater di Monaco. I suoi spettacoli sono ospitati nei più importanti teatri e festival internazionali. La Biennale di Venezia, presieduta da Paolo Baratta, lo ha nominato direttore del settore Teatro per il quadriennio 2017-20.

Teatro e carcere: novità all'orizzonte

di Francesco Tei



Doppia grande soddisfazione per **Armando Punzo**: l'assegnazione del Leone d'Oro alla carriera da parte della Biennale Teatro di Venezia (cerimonia di consegna il 17 giugno) e la presentazione in forma ufficiale, quasi solenne, il 26 gennaio a Volterra, del progetto dello Studio Mca-Mario Cucinella Architects (**nella foto un disegno dell'architetto**) della sala polivalente nella Fortezza volterrana che tradurrà finalmente in realtà il sogno, di lunga data, di Punzo e della sua compagnia di attori-detentivi di un "teatro stabile in carcere". Quello progettato da Cucinella sarà un padiglione di 400 mq e 250 posti, comunicante facilmente con l'esterno ed ecosostenibile (una "macchina bioclimatica", si dice, realizzata con materiali naturali e tecnologie a secco), con una struttura modulare e costantemente trasformabile. Punzo ipotizza che, oltre a permettere un'attività continuata e non solo d'estate, potrà ospitare «tra la popolazione detenuta nazionale, i più dotati come attori, cantanti, ballerini, drammaturghi, quelli interessati alla regia, quelli a cui interessano le altre arti legate alla pratica scenica come scenografia, illuminotecnica, costumi...», insomma facendo del nuovo spazio un punto di riferimento reale e riconosciuto per l'intera attività nazionale di teatro in carcere. In ogni caso, Cucinella stesso indica tra gli scopi del suo progetto quello di «promuovere la formazione professionale in ambito teatrale dei detenuti-attori».

La strada della formazione e professionalizzazione teatrale delle persone reclusi - per cui il rinnovato **Protocollo d'intesa sul teatro in carcere** firmato a maggio 2022 con il Ministero della Giustizia prevede

di «avviare uno studio/ricerca per la realizzazione di un progetto relativo a una Scuola Professionale di Arti e Mestieri connessi all'ambito teatrale», nonché la realizzazione di «percorsi curricolari formativi individualizzati, anche di breve durata» - è ormai una strada percorsa con grande convinzione da realtà diverse: a Modena, a febbraio, è stato avviato, in linea con un apposito protocollo d'intesa con la direzione delle carceri di Modena e Castelfranco Emilia, il progetto **Ahos, All Hands on Stage**, ideato dal Teatro dei Venti con cinque partner di quattro nazioni e con il cofinanziamento di Creative Europe. Hanno sottoscritto il protocollo Ert, Teatro Comunale di Modena e Ater, che sosterranno il progetto anche ospitando corsi formativi per detenuti o ex detenuti e mettendo a disposizione personale specializzato che condurrà i corsi, anche quelli che si terranno nelle carceri di Castelfranco e Modena, dove il Teatro dei Venti di Stefano Tè lavora, rispettivamente, dal 2006 e 2014, producendo spettacoli ma anche dando vita, di fatto, a un «presidio culturale all'interno degli istituti». Sempre a febbraio, i detenuti-attori di Modena hanno debuttato con un *Giulio Cesare*, con la regia di Tè, prima tappa di una trilogia shakespeariana che comprenderà anche *Amleto* e *Macbeth* (quest'ultimo in forma di radiodramma).

A Pesaro e Urbino, a gennaio, in chiusura del convegno della rivista *Catarsi-Teatri delle diversità* di Vito Minoia, che è presidente del Coordinamento nazionale Teatro in Carcere, il settimo **Premio Internazionale Gramsci** per il teatro in carcere (in collaborazione, tra l'altro, con l'Anct-Associazione Nazionale dei Critici

di Teatro) è andato al Teatro Yeses di Madrid, una compagnia che esiste dal 1985, fondata da Elena Cánovas che, dopo una formazione da criminologa e dopo aver fatto parte dell'amministrazione penitenziaria, soltanto in un secondo momento ha compiuto studi teatrali, diplomandosi in regia e recitazione alla Reale Scuola Superiore d'Arte Drammatica. L'esperienza del Teatro Yeses ha raggiunto gradualmente un livello di maturità artistica molto elevato, in un percorso partito dai classici per approdare a testi di oggi o della stessa Cánovas. Un'impronta molto marcata sulle linee artistiche del lavoro del gruppo è data proprio dall'essere - forzatamente - una comunità di sole donne: si parla espressamente di un concetto di "empatia femminile" alla base di una ricerca inesausta, spesso non convenzionale nei termini, che esplora gli aspetti anche più problematici e inquieti dell'universo femminile. Attualmente, i circuiti teatrali ufficiali fuori dal carcere ospitano *Delcalzas*, sulla vita di Santa Teresa d'Avila.

Il Coordinamento nazionale Teatro in Carcere, firmatario del già citato Protocollo d'intesa con il Ministero della Giustizia (e con l'università Roma Tre), coordina - insieme all'International Network Theatre in Prison, ai Dipartimenti dell'amministrazione penitenziaria e per la giustizia minorile e di comunità del Ministero - le attività della decima **Giornata Nazionale del Teatro in Carcere** promossa dall'Istituto Internazionale del Teatro-Unesco (il "World Theatre Day" esiste da sessantun anni): la Giornata era lunedì 27 marzo, ma le attività dureranno fino al 30 aprile, liberamente organizzate da tutte le realtà che operano nel settore ed elencate sul sito teatroincarcere.it. Il patrocinio è di Ilti-Italia Insieme, di nuovo, a *Catarsi* e all'Anct. ★

Le Sciccherie di Carrozzerie n.o.t.

A Roma, Carrozzerie n.o.t ha aperto le porte dal 27 al 29 gennaio per presentare la seconda edizione della rassegna "Sciccherie", dedicata alle nuove proposte. La fucina teatrale della capitale si trasforma anche in inverno - a mo' dell'estivo bando per residenze artistiche Odiolestate - in una possibilità di incontro tra drammaturghi, interpreti, registi, operatori e pubblico. Nessuna delle performance presentate ha avuto carattere di finitudine, ma è stato interessante notare come gli artisti - Yuri Casagrande Conti, Rebecca Righetti, Nicolò Ayroldi e Samuele Gambino, Lorenzo Ciambrelli ed Eleonora Pace, e il trio Federico Cicinelli, Cecilia Bertozzi e Maria Sgro - si siano cimentati, in vista dell'apertura agli sguardi esterni, nell'impresa di raggiungere i propri obiettivi trascritti su un documento consegnato agli spettatori.

Info: carrozzerienot.com

Emilia Romagna: taglio ai fondi per la cultura

Pesa sulla programmazione dello spettacolo dal vivo il taglio del 14% dei fondi riservati alla cultura in Emilia-Romagna per il 2023. Le chiusure a causa del Covid, il caro bollette e ora questo provvedimento,

rischiano di mettere in crisi i lavoratori del teatro e della danza di una delle regioni più interessanti e proficue dal punto di vista della produzione culturale di qualità. In risposta, si è costituito all'inizio del 2022 Orizzonte 13/99, ente composto da 51 soggetti culturali (tra gli altri, La Corte Ospitale, Lenz Fondazione, Kepler 452, Motus, Teatrino Giullare, Teatro dell'Argine), beneficiari della legge regionale che finanzia lo spettacolo dal vivo. L'obiettivo è quello di creare un dialogo proficuo con gli organi politici dell'Emilia-Romagna.

Info: regione.emilia-romagna.it

Contro la violenza di genere

Sul territorio nazionale nasce il Progetto Futura, promosso da dieci associazioni, parte della Rete Nazionale per la Parità di Genere nelle Arti Performative, con l'intenzione di sensibilizzare le scuole contro la violenza sulle donne attraverso spettacoli e laboratori realizzati da registe, attrici, direttrici artistiche e formatrici. E, sempre a proposito di violenza di genere, il 3 marzo è stato redatto dall'Unione Italiana Casting Directors (Uicd), l'Unione Nazionale Interpreti Teatro e Audiovisivo (Unita), Amleta, Agenti Spettacolo Associati (Asa), Libera Associazione Rappresentanti di Artisti (Lara), un documento che definisce le linee guida contro gli abusi durante la fase di casting. Scrivendo a osservatoria.amleta@gmail.com si possono ottenere dei consigli e un'eventuale tutela legale.

Info: unioneitalianacastingdirectors.it/codice-di-condotta

Giuseppe Verdi, un bene comune

Si chiama "Viva Verdi" il progetto promosso dal Mic, con l'appoggio delle 14 Fondazioni Lirico Sinfoniche raccolte nell'Anfols e di Rai Cultura, per promuovere l'acquisizione pubblica della Casa di Giuseppe Verdi a Villanova sull'Arda. La villa è un bene conteso fra gli eredi dell'ultimo discendente, Alberto Carrara Verdi, messo all'asta dal Tribunale alla fine del 2022. Con "Viva Verdi" i promotori lanciano un programma di concerti e iniziative destinati a raccogliere le risorse per acquistare l'edificio e annesso alla rete dei luoghi verdiani,

che comprende Casa Barezzi, il Teatro Verdi, il Museo Nazionale "G. Verdi" in Villa Pallavicino e la casa natale del Maestro nella frazione di Roncole, già monumento nazionale.

Info: raicultura.it

Teatro Valle: è tempo di restauro

È stato presentato a marzo l'intervento di riqualificazione architettonica e strutturale del Teatro Valle-Franca Valeri. Curati dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, d'intesa col Ministero della Cultura, i lavori, seguendo il progetto dello Studio Berlucchi, dureranno 18 mesi e avranno un costo di 6.700.000 euro. Per celebrare l'inizio dei lavori, è stata allestita fino al 21 maggio nella Sala Squarzina del Teatro Argentina la mostra *// Valle, un teatro gajo e lucido*, che ripercorre tanto la storia dell'edificio, inaugurato il 7 gennaio 1727, quanto la sua prestigiosa storia teatrale che ha visto, tra gli altri eventi, il debutto il 9 maggio 1921 dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Info: teatrodiroma.net

Un nuovo spazio per Confine Incerto

Confine Incerto apre la nuova sala di ricerca e sperimentazione di teatro antropologico e contemporaneo all'interno dell'Istituto Universitario Don Giorgio Pratesi (Facoltà di Scienze dell'Educazione) e Istituto Salesiano di Soverato (Cz). Nella nuova fucina sono già attivi un cantiere permanente di teatro antropologico, un cantiere di architetture elastiche, un cantiere di linguaggio sensoriale in spazi non convenzionali. La sala Microteatro ospiterà anche produzioni di piccole compagnie che sono i confini di resistenza dei territori del Sud.

Info: confineincerto.it

Valeria Told alla direzione dell'Inda

È stato nominato a marzo dal Ministro della Cultura il nuovo Sovrintendente della Fondazione Inda, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Valeria Told, direttrice per oltre dieci anni della Fondazione Haydn di Bolzano e Trento,

è stata scelta dalla rosa di tre nomi selezionati dal Cda dell'Inda dopo una procedura di selezione pubblica avviata lo scorso settembre.

Info: indafondazione.org

A Pergine: i Babilonia nuovi direttori del festival

Saranno Valeria Raimondi ed Enrico Castellani i nuovi direttori artistici del Festival Pergine Spettacolo Aper-

to. Dopo attenta valutazione, il Cda ha infatti optato per la coppia di artisti ai quali affida il compito di «disegnare una nuova immagine intorno al Festival, che coniughi qualità, territorialità e distintività». Babilonia Teatri è già al lavoro sull'edizione 48, che si svolgerà nel prossimo mese di luglio. L'incarico durerà quattro anni, fino al 2025, data che celebrerà i cinquant'anni del Festival trentino.

Info: perginfestival.it

Biennale d'Oro e d'Argento 2023: i Leoni di teatro, danza e musica

Sono stati annunciati i nomi dei vincitori della Biennale di Venezia 2023. Il Leone d'Oro per la sezione **Teatro** è stato assegnato ad **Armando Punzo** (foto: Nico Rossi), fondatore della Compagnia della Fortezza, per il suo lavoro trentennale e la capacità di «sognare un nuovo uomo e imporlo alla realtà», come hanno dichiarato i direttori artistici Stefano Ricci e Gianni Forte. Il Leone d'Argento è invece attribuito al poliedrico collettivo fiammingo **FC Bergman**, i quali «flirtano con i limiti del fattibile, creando delle apocalittiche favole moderne, spesso senza parole ma di sorprendente forza plastica e potere evocativo, focalizzandosi così sull'Uomo». Le premiazioni si svolgeranno tra il 15 giugno e il 1° luglio. Nel corso della 51a Edizione del Festival saranno anche in scena i vincitori del bando performance *site-specific* della Biennale College: *Fluid Horizons* della croata Morana Novosel e *Swan*, ideato dal giovane performer siciliano Gaetano Palermo.

Anche il settore **Danza** assegna il Leone d'Argento a un collettivo, il **Tao Dance Theater**; scrive così il direttore artistico Wayne McGregor riferendosi alla compagnia cinese: «Hanno creato un genere di danza unica ed evolutiva che cattura con la sua forza ipnotica e minimalista». È invece **Simone Forte** (foto: Carol Peterson) il Leone d'Oro della Danza 2023: originaria di Firenze, vive e lavora a Los Angeles, dove ha creato e sviluppato tecniche di improvvisazione legate al mondo naturale, ed è proprio la «varietà» e la «visionarietà» della sua progettualità artistica ad aver determinato il conferimento di questo riconoscimento.

Il settore **Musica** assegna il Leone d'Oro alla carriera all'ecclettico e prismatico compositore, musicista, produttore e artista visivo inglese **Brian Eno** (foto: Shamil Tanna), mentre il Leone d'Argento all'americano **Miller Puckette**, sviluppatore di uno dei programmi di composizione musicale più usati in tutto il mondo. **Alice Strazzi** Info: labiennale.org



Novità in vista per Anct

L'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, che ha recentemente rinnovato il direttivo, conferma alla presidenza, per il prossimo quadriennio, Giulio Baffi; Filippa Ilardo ed Emanuela Cassola si occuperanno invece della comunicazione e della danza. Tra gli obiettivi dell'associazione, c'è l'impegno a rendere più incisiva la presenza dei soci nelle diverse aree geografiche e la riorganizzazione del meccanismo regolatore dei Premi della Critica.

Info: criticiditeatro.it

Maguy Marin tra Parma e Reggio

È in programma tra maggio e settembre al Teatro Regio e al Teatro Due di Parma e al Teatro Valli, Ariosto e Cavallerizza di Reggio Emilia, il progetto "Maguy Marin. La passione dei possibili". Ideato dal Reggio Parma Festival, propone spettacoli, incontri, workshop e tavole rotonde per scoprire il lavoro della coreografa (foto sotto - Afp Photo/ Patrick Kovarik), Leone d'Oro alla Carriera alla Biennale di Venezia del 2016.

Info: reggioparmafestival.it

Vent'anni di Piemonte dal Vivo

Festeggia vent'anni il Circuito regionale piemontese, presente nelle otto province e responsabile della programmazione di ben 76 comuni. Più di mille spettacoli all'anno per una realtà composita che, per celebrare il compleanno, ha predisposto una ricca offerta di iniziative che culmineranno, in autunno, con un convegno sulle tematiche del decentramento culturale.

Info: piemontedalvivo.it



Il Maggio Fiorentino commissariato

È stato firmato il 14 marzo dal Ministro della Cultura Sanguiliano il decreto di nomina di Ninni Cutaita a commissario straordinario della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Obiettivo primo del manager, in carica per sei mesi a decorrere dal 15 marzo, sarà quello di tutelare i lavoratori, nel più ampio progetto di risanamento di una situazione finanziaria giudicata critica.

Info: maggiofiorentino.com

Cura: i vincitori

Sono stati annunciati i nove vincitori del bando Cura, che godranno di una residenza organizzata da Idra e dai partner, fino a dicembre: Alix Mautner (*Bang Bang!*), Associazione Adriana Borriello Dance Research (*La conoscenza della non conoscenza_trio*), Claudia Caldara (*Siamo tutti in pericolo*), Giulio Macri (*Memori*), Giuseppe Muscarello (*Se come il viso si mostrasse il core*), Greta Tommesani (*Ca-ni-ci-ni-ca*), Nardinocchi/Matcovich (*Terramadre*), Ortika (*Italia 90*), Zerogrammi (*Dall'altra parte*).

Info: progettocura.it

Per ricordare Giuliano Scabia

È ricco di iniziative il programma per il 2023 della Fondazione Giuliano Scabia, nata il 30 maggio del 2022 per far conoscere l'opera dell'artista: tra le altre, la creazione di un sito web, la catalogazione e digitalizzazione della parte d'archivio relativa ai trenta corsi tenuti al Dams, l'organizzazione di due giornate di studio e l'esportazione a Bologna e Prato della mostra *Il Poeta d'Oro*, a cura di Andrea Mancini e Massimo Marino.

Info: fondazionegiulianoscabia.it

Nuovo direttore al Sociale di Rovigo

Il ventiseienne trevigiano Edoardo Bottacin è il nuovo direttore artistico del Teatro Sociale di Rovigo, succedendo a Luigi Puxeddu. Musicista e operatore musicale, Bottacin vanta già un curriculum denso di esperienze

Il Fondo Ronconi approda a Venezia

L'Archivio Storico della Biennale di Venezia si arricchisce del Fondo Luca Ronconi, conservato presso il Centro Santa Cristina, creato da Ronconi come luogo di ricerca e di alta formazione. L'approdo a Venezia si è reso possibile grazie all'accordo tra Roberta Carlotto, presidente di Santa Cristina e titolare dei diritti sul Fondo, la soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Umbria e Fondazione Biennale, allo scopo di valorizzare e rendere disponibile allo studio il grande patrimonio di appunti del Maestro, copioni (anche inediti), carteggi e fotografie, ma altresì di arricchire l'Archivio Storico veneziano di un prezioso lascito, volto a fare della Biennale un Centro Internazionale di Ricerca sulle Arti Contemporanee.

Con l'occasione, due giornate di studio sono state organizzate in Biennale: il 6 marzo, la presentazione del Fondo alla presenza di Roberto Ciccuto (presidente di Biennale), Debora Rossi (responsabile Archivio Storico della Biennale), Roberta Carlotto, Giovanna Giubbini e Annalisa Rossi (sovrintendenti archivistici, rispettivamente di Umbria e Veneto-Trentino), cui è seguito un pomeriggio di studi e testimonianze su Ronconi con Giovanni Agosti, Oliviero Ponte di Pino, Stefano Boeri, Peter Exacoustos, Margherita Palli, Manuela Mandracchia e Massimo Popolizio. Il 13 marzo è stato proiettato a Venezia *75 Biennale Ronconi Venezia*, il documentario di Jacopo Quadri sul periodo di Ronconi alla direzione della Biennale Teatro e Musica, dal 1974 al 1976, durante i quali il regista lavorava a un radicale cambiamento del teatro e aveva raccolto intorno a sé decine di giovani artisti, fra i quali molti destinati a importanti carriere artistiche, come Roberto Bacci, Giorgio Barberio Corsetti, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Alessandra Vanzi. **Ilaria Angelone** Info: labiennale.org

significative, maturate in realtà quali Teatro La Fenice, Bassano Opera Festival, Festival Donizetti e Filarmonica Toscanini di Parma.

tramite bando pubblico, sostituiscono, rispettivamente, Marco Feruglio e Giuseppe Bevilacqua.

Info: teatroudine.it

Bergamo e Brescia, la cultura in festa

Arrivano a Bergamo, con Brescia Capitale della Cultura 2023, la decima edizione del festival multidisciplinare, dedicato ai temi dell'identità e della rappresentazione del corpo, "Orlando" (dal 30 aprile al 7 maggio), e la quarta della rassegna delle giovani direzioni "Up to You" (dal 16 al 21 maggio), inserita nella rete di Risonanze e organizzata dalla compagnia Qui e Ora.

Info: orlandofestival.it;

quieoraresidenzateatrale.it

Riapre il Dadà di Castelfranco Emilia

Ha riaperto a marzo, dopo i lavori di riqualificazione alla struttura iniziati a maggio 2021, il Teatro Dadà di Castelfranco Emilia. Affidato dal Comune all'Ert, presenta un ricco programma fino a maggio, con le domeniche per le famiglie, le *matinée* per le scuole e l'ospitalità, tra gli altri, del Teatro dei Venti e la sua compagnia di detenuti, con *Amleto-Anteprima*.

Info: emiliaromagnateatro.com

Frittoli vince il Puccini

Al soprano Barbara Frittoli è stato assegnato il prestigioso premio, promosso dalla Fondazione Festival Pucciniano e dal Comune di Viareggio, e giunto alla sua 52a edizione. La cerimonia di consegna è avvenuta lo scorso 22 dicembre, giorno della nascita del compositore e per questo ribattezzato Puccini Day.

Info: puccinifestival.it

Torna il Fringe a Milano

Torna a Milano per la quinta volta, dal 5 all'11 giugno, il FringeMI Festival, la rassegna indipendente di spettacolo dal vivo multidisciplinare, in programma in undici quartieri della città. Coordinata dall'Associazione Bardha Mimòs e diretta da Davide Verazzani, la rassegna ha coinvolto, in quattro edizioni, un pubblico di quasi 15.000 persone.

Info: fringemi.com

Genova: all'Akropolis, spettacoli e residenze

Proseguono fino a maggio gli appuntamenti di Teatro Akropolis a Genova, arricchiti quest'anno dagli *sharing* delle residenze artistiche ospitate: spettacoli presentati sotto forma di studio, accompagnati da momenti di dibattito. Tra gli appuntamenti, *Yerma* di VaPiBò, da García Lorca (26-27 maggio).

Info: teatroakropolis.com

La scomparsa di Enrico Rembado

Il 15 febbraio è morto, a ottantacinque anni, Enrico Rembado, fondatore nel 1967 del Festival Teatrale di Borgio Verezzi, cittadina ligure di cui è stato anche sindaco, dal 1975 al 2001. Rembado non solo creò il Festival ma ne fu direttore artistico per ben trentasei edizioni. Contribuì, inoltre, all'apertura di un cinema-teatro intitolato a Vittorio Gassman, inaugurato nel 2001.

A Terlizzi, gli ultras del teatro

Per avviare alla chiusura, da oltre trent'anni, del Teatro Millico di Terlizzi (Ba), è nato il progetto "Apriti Millico": ogni mese, oltre cinquanta spettatori, prendono posto su un bus per assistere a spettacoli di rilievo nazionale e internazionale e agli incontri in programma nei comuni limitrofi.

Marisa Laurito riconfermata al Viviani

Per il triennio 2023-25 sarà di nuovo Marisa Laurito a ricoprire la carica

di direttrice artistica del Trianon Viviani di Napoli, importante luogo promotore della canzone e del patrimonio del teatro musicale napoletano.

Info: teatrotrianon.org

Milano: inaugura un nuovo spazio

È stato inaugurato a marzo, nel quartiere Stadera di Milano, Z.I.A. (Zona Indipendente Artistica), piccolo spazio nato con l'intento di sostenere il teatro e la cultura indipendenti. A realizzarlo e gestirlo è l'omonima associazione fondata da Eleonora Paris, Alessandro Balestrieri, Virginia Landi, Francesca Mignemi e Irene Serini.

Info: zonaindipendenteartistica.it

MONDO

La vita di Cechov in un film

Malgrado fosse stato realizzato nel 2015, è arrivato nelle sale soltanto a gennaio *Anton Chékhov 1890*, titolo originale del film diretto dal francese René Féret con protagonista Nicolas Giraud. Una biografia che segue le vicende del medico-scrittore dall'inizio della carriera letteraria fino alla morte prematura. Particolare rilievo è dato al soggiorno dell'autore presso l'isola di Sachalin, dove erano relegati i detenuti e le loro famiglie.

Addio a Lynn Seymour

Se ne è andata il 7 marzo, alla vigilia dell'ottantaquattresimo compleanno, Lynn Seymour. Canadese, naturalizzata britannica, ha lavorato per il Covent Garden Opera Ballet, prima di essere, dal 1959, *principal dancer* del Royal Ballet di Londra. Celebre, tra gli anni Sessanta e Settanta, la collaborazione col coreografo Kenneth MacMillan.

C'è bufera nella danza francese

Due dimissioni eccellenti gettano un'ombra sul mondo della danza d'oltralpe: Kader Belarbi abbandona la direzione del Ballet du Capitole di Tolosa, denunciando di essere stato

vittima di mobbing; mentre Julie Guibert ha annunciato che, nella prossima stagione, non sarà più alla direzione del Ballet de l'Opéra di Lione, senza fornire giustificazioni chiare.

Info: theatreducapitole.fr; opera-lyon.com

Nuove étoiles all'Opéra

Hannah O'Neil, giapponese, e i francesi Marc Moreau e Guillaume Diop sono stati nominati a marzo, su indicazione del direttore della danza José Martinez, étoiles dell'Opéra National de Paris. Tutti e tre, precedentemente, erano stati promossi coryphé e sujet della prestigiosa compagnia.

Info: operadeparis.fr

PREMI E CORSI

Il ritorno del Premio Riccione

Al via la 57a edizione del Premio Riccione per il Teatro e la 15a del Pier Vittorio Tondelli, promosse dall'asso-

ciamento culturale Riccione Teatro, in collaborazione con il Comune di Riccione e Ater Fondazione e con il sostegno della Regione Emilia-Romagna e del Ministero della Cultura. Sono previsti un premio di 5.000 euro e 15.000 di produzione per il Riccione, 3.000 e 10.000 di produzione per il Tondelli, e 1.000 per la menzione speciale Franco Quadri, tributata ai testi che meglio sanno coniugare scrittura teatrale e ricerca letteraria. La quota di partecipazione è di 50 euro, i materiali vanno inviati a testi@riccioneteatro.it. Presieduta da Lucia Calamaro, la giuria è composta da Concita De Gregorio, Graziano Graziani, Lino Guanciale, Claudio Longhi e Walter Zambaldi.

Info: riccioneteatro.it

Un festival per la memoria e per la Resistenza

C'è tempo fino al 7 maggio per partecipare alla 22a edizione del Festival di Resistenza 2023-Teatro per la memoria, promosso da Istituto Alcide Cervi in collaborazione con Cooperativa Boorea. La partecipazione è gratuita, le proposte, ispirate ai temi della Resi-

Teatro delle Albe, Progetto Dante sbarca negli Stati Uniti

Nel mese di gennaio, il Teatro delle Albe ha attraversato l'Atlantico per giungere sulla costa orientale degli Stati Uniti, nuovo capitolo del progetto *Dante nei cinque continenti* attraverso il quale Marco Martinelli ed Ermanna Montanari (foto: Lidia Bagnara) mirano a far meglio conoscere il Sommo Poeta nel mondo, così da «formare una polis che, forse, proprio nel teatro può ritrovare, oggi, una vocazione pubblica». Prima tappa del viaggio è stata Philadelphia, dove le Albe sono state protagoniste tanto di una serie di lezioni e seminari su Dante e sulla poetica della compagnia presso l'Università della Pennsylvania e l'Anneberg Center, quanto della messinscena del loro *Fedeli d'amore*.

Una settimana fitta di impegni e di stimoli, intellettuali ed emotivi e così descritta da Martinelli e Montanari: «Ricchissima ed emozionante, tra workshop, incontri e un'unione profonda con il pubblico attraverso le due serate di *Fedeli d'amore*». Lo spettacolo è andato in scena anche a New York, seconda tappa della tournée dantesca delle Albe, che hanno anche tenuto un laboratorio sulla *Commedia* al La MaMa Theatre e partecipato a incontri e proiezioni all'Istituto Italiano di Cultura e a Casa italiana Zerilli Marimò/Nyu. **Laura Bevione** Info: teatrodellealbe.com





Ucraina: una tragedia che ci appartiene

Il 24 febbraio 2022 è scoppiato il conflitto russo-ucraino; il giorno dopo, il regista Matteo Spiazzi avrebbe dovuto debuttare a Kiev con uno spettacolo assieme agli studenti del Teatro Nazionale Accademico dell'Operetta. Invece, nel giro di poche ore, si è trovato a guidare i suoi allievi fuori confine. Sul volo diretto in Italia è nato il progetto **Stage for Ukraine**, che sostiene i giovani attori nel proprio percorso di studi. Grazie all'iniziativa, dopo un anno, gli attori rifugiati sono potuti andare in scena a Milano, in doppia replica, con *Le Troiane* di Euripide, prima presso il teatro della Civica Scuola Paolo Grassi, poi presso l'auditorium di Radio Popolare: un adattamento della tragedia di Euripide, sempre a cura dello stesso Spiazzi, dove a raccontare, in perfetto italiano, sono tredici attori ucraini che entrano in un'aula, come farebbero gli allievi attori di qualsiasi accademia, ma sono in una casa per rifugiati. Parlano da superstiti di una guerra antica, ma presto si arriva alle loro recenti vicende biografiche. I giovani interpreti si chiedono se sono dove dovrebbero essere, la più spietata delle domande, perché è impossibile trovare risposta senza dolore. Prezioso il ruolo delle donne, che in un coro di canti popolari ucraini (unica parte soprattutto) amplificano l'immersione in una tragedia che ci appartiene.

Valeria Brizzi Info: matteospiazzi.com

stenza, della multiculturalità, del lavoro, dei diritti, dell'ambiente, del genere, della legalità, vanno inviate all'indirizzo festivalresistenza@gmail.com. Sono previsti premi in denaro e sette finalisti, ospiti del festival, dal 7 al 25 luglio.

Info: istitutocervi.it

Il Premio Emanuele Carboni

Scade il 30 giugno il concorso di drammaturgia in memoria di Emanuele Carboni, riservato agli under 40 e promosso da M.Th.I., in collaborazione con MTM Lydia Biondi, TIT, Laboratori Permanenti, Vitamina T e KIT Italia. I testi vanno inviati a mthi@pec.it o all'indirizzo via Metaponto 8, 00183 Roma; la quota di iscrizione è di 30 euro, sono previsti premi in denaro.

Info: mthi.it

L'Artigogolo, un bando per la drammaturgia

Sono aperte fino al 31 maggio le iscrizioni alla nona edizione de L'Artigogolo | Scrittori per il teatro. La quota è di 15 euro. I testi possono essere scritti in italiano, francese, inglese, spagnolo, tedesco e rumeno e inediti. Il vincitore sarà pubblicato dalla Casa editrice ChiPiùNeart Edizioni s.r.l.s. e riceverà un premio in denaro di 400 euro per favorire la diffusione dell'opera.

Info: chipiuneart.it/artigogolo

Teatro in cerca d'autore

È giunto alla quinta edizione "Teatro in cerca d'autore", promosso dall'Ufficio letterario Ponte di carta e da Tea-

tranti tra Tanti. Due le sezioni, monologhi e testi teatrali, i materiali vanno inviati entro il 5 giugno a info@pontedicarta.it. La quota di iscrizione è di 20 euro, in palio la rappresentazione del lavoro vincitore.

Info: pontedicarta.it

Due residenze con IntercettAzioni

C'è tempo fino al 30 aprile per partecipare al bando IntercettAzioni, promosso da Circuito Claps, Industria Scenica, Laagam, Teatro delle Moire e Zona K. In palio, per le due compagnie vincitrici, un ciclo di cinque residenze presso le strutture partner e un contributo di 12.500 euro.

Info: claps.lombardia.it

Il Premio La Cicala d'Oro per la stand-up comedy

Il 31 maggio è la data ultima per candidarsi al secondo Premio La Cicala d'Oro, dedicato alla memoria di Roberto Cimetta e rivolto agli attori esordienti di *stand-up comedy*. La manifestazione avrà luogo ad agosto a Teatri di Vita, Bologna, nell'ambito del Festival Cuor Leggero. La modulistica è reperibile online.

Info: teatridivita.it

Accademia Cirko Vertigo: la nuova classe

È fissato al 30 maggio il termine per presentare la candidatura all'Accademia di Cirko Vertigo per l'anno scolastico 2023-24. I candidati prescelti formeranno la nuova classe del corso di laurea triennale in Circo Contemporaneo, unico in Italia.

Info: cirkovertigo.com

Fare teatro sul territorio

"Fai il tuo teatro!" è un percorso di formazione rivolta a compagnie che vogliono costruire un teatro sul proprio territorio o organizzare un festival. Le candidature alla quarta edizione, comprensive della descrizione del progetto che si vuole realizzare, vanno inviate alla mail formazione@urbinateatrourbano.it entro le 14

del 1° maggio. La quota di partecipazione è di 80 euro.

Info: urbinateatrourbano.it

Rovereto: Summer Lab per la danza

Si terrà a Rovereto, ospite di Oriente Occidente, dal 25 agosto al 6 settembre, l'ottava edizione del Summer Lab, organizzato dal Centro di Alta Formazione per la Danza ArteMente di Milano e dall'Associazione di Promozione Sociale ArcArtis. Due i moduli, acquistabili anche separatamente, al costo di 650 o 800 euro. Il termine per le iscrizioni è il 30 giugno.

Info: centroartemente.it

Seminari a Campsirago: il programma

"Teatro nel paesaggio" è il titolo del ciclo di seminari residenziali organizzati e ospitati da Campsirago Residenza e destinati a professionisti del mondo dello spettacolo. Tre gli appuntamenti in programma: primavera (27-30 aprile), estate (6-9 luglio), autunno (12-15 ottobre). Il costo è di 300 euro per seminario.

Info: campsiragoresidenza.it

A scuola con le Moire

Proseguono gli incontri di formazione di Scholè, ideata a Milano da Teatro delle Moire: segnaliamo, tra gli altri, "Corpo Mondo", a cura di Cinzia Delorenzi (13-14 maggio, 2-3 dicembre), "How to grow a lotus", con Francesca Proia (11 giugno e 23 settembre), "Dinamiche dell'atto", con Silvia Rampelli (14-15 ottobre).

Info: teatrodellemoire.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Valeria Brizzi
Emilio Nigro
Renata Savo
Alice Strazzi
Francesco Tei

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, Vittorino Andreoli, Sandro Avanzo,
Federico Bellini, Claudio Bernardi, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia,
Matteo Boriassi, Matteo Brighenti, Amelia Natalia Bulboaca, Fabrizio
Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti,
Laura Caretti, Annamaria Cascetta, Marco Castellari, Manuela Cherubini,
Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Paolo Crespi, Daniela Dal Cin, Pippo
Delbono, Stefania Di Carlo, Vincenza Di Vita, Brunella Fusco, Maddalena
Giovannelli, Filippa Ilardo, Antonio Latella, Carlo Lei, Giuseppe Liotta,
Fausto Malcovati, Danio Manfredini, Stefania Maraucci, Roberto Menin,
Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Emilio Nigro, Michele Pascarella,
Nicola Pianzola, Gianni Poli, Letizia Russo, Laura Santini, Renata Savo,
Elena Scolari, Simone Soriani, Alice Strazzi, Francesco Tei, Alessandro
Toppi, Nicola Viesti, Diego Vincenti, 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: IPS Italia Srl, Via Sondrio 1, 20063 Cernusco sul Naviglio (Mi),
tel. 02 57512612.

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 IT66Z076010160000040692204

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 a segreteria@hystrio.it
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.

DANIELA DAL CIN



Daniela Dal Cin, pittrice, scenografa, costumista,
che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina
e l'immagine di apertura del dossier, fonda
nel 1984, con Marco Isidori, la Marcido Marcidorjs
e Famosa Mimosa, di cui firma tutti gli allestimenti.
Ha ricevuto i Premi Ubu per gli spettacoli *Bersaglio*
su *Molly Bloom* (2003) e *...ma bisogna che il di-*
scorso si faccia! (2009), il Premio per la Danza Contemporanea (1998), il
Premio Aldo Trionfo (1997) e il Premio Progresso grafico (2011). Nel 2006
Regione Piemonte e Città di Torino le hanno dedicato una grande esposizione,
I Marcido in mostra, alla Promotrice delle Belle Arti di Torino.

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 Gerretani 30/32R

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Factory32
via Giacomo Watt 32

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Tempo Ritrovato Libri
corso Garibaldi 17

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

Teatro Contatto 2023

Training Desire
Allenare il desiderio

Stagione 41
Ottobre – Maggio

CSS Teatro stabile
di innovazione del FVG

Tx2 Teatri
Palamosre e S. Giorgio

cssudine.it

mittelfest

CIVIDALE
DEL FRIULI

TEATRO
DANZA
MUSICA
CIRCO

32ª edizione
www.mittelfest.org

mittelyoung

dal 18 al 21
Maggio 2023

•••••
mittelyoung



mittelfest

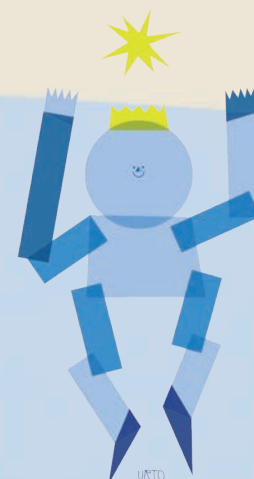
dal 21 al 30
Luglio 2023

HYSTRIO FESTIVAL 2023

13-18 SETTEMBRE

TEATRO ELFO PUCCINI, MILANO

- ★ 8 Spettacoli ★ 5 Letture sceniche
- ★ Una *mise en espace* del testo vincitore del Premio Hystrio Scritture di Scena 2023
- ★ Una masterclass ★ Audizioni del Premio Hystrio alla Vocazione ★ Serata finale delle premiazioni ★



SIETE TUTTI INVITATI!

