



**RASSEGNA STAMPA
2019**

**DAL WEB :
RECENSIONI**



Primavera dei Teatri 2019: Jean Fabre e Lino Musella in “The Night Writer – Giornale Notturmo”

RUMOR(S)CENA – PRIMAVERA DEI TEATRI – CASTROVILLARI (Cosenza) – “The Night Writer – Giornale Notturmo” di Jan Fabre, autoritratto, spettacolo confessione, svelamento appassionato e impudico di un artista che attraversa il mondo e le arti, apre la ventesima edizione di “Primavera dei teatri” 2019. Non senza passione, non senza fatica, il primo dei festival della stagione estiva richiama a Castrovillari turisti e “gente di teatro” curiosi e desiderosi di “nuovi linguaggi della scena contemporanea”. Di spettacoli ad offerta ampia, secondo il ventaglio di proposte e poetiche che Saverio La Ruina, Dario De Luca e Settimio Pisano, mettono insieme da vent’anni. Buon compleanno e meritati auguri. Un bel inizio con la poesia, questa volta particolarmente duro ma appassionante con Jean Fabre, affidata però all’umore di Lino Musella, un attore capace d’impadronirsi, mascherarsi, trasformarsi, nascondersi, nelle sue parole cariche d’ansia e furore.

«Quando ero più giovane me lo dicevano tutti i giorni con un dito ammonitore/ «Tu vivi sul filo del rasoio... Sei una candela che brucia da sotto e da sopra...», recita Lino Musella, offrendo il corpo, la voce, il gesto alla storia di un giovane di provincia che si dà al mondo. Vent’anni e sino alla maturità d’artista, per un racconto fatto di sussulti e visioni laceranti. Racconto per tappe che restituiscono allo spettatore gli scritti di “La reincarnazione di Dio”; “l’Angelo della morte”; “Io sono sangue”; “La storia delle lacrime”; “Io sono un errore”; “Corpo, servo delle mie brame, dimmi...”; “Drugs kept me alive”, brani per il teatro e pagine dei diari personali che in Italia sono stati pubblicati dall’Editrice Cronopio con il titolo “Giornale Notturmo”. Fabre firma scene e regia dello spettacolo; la drammaturgia è di Miet Martens e Sigrid Boussete; traduzione di Franco Paris; le musiche di Stef Kamil Carlens. Una produzione di ampio respiro geografico e culturale di Troubleyn/Jan Fabre e Aldo Grompone, con FOG Triennale Milano Performing Arts, LuganoInscena-LAC, Teatro Metastasio di Prat, TPE-Teatro Piemonte Europa, Marche Teatro e Teatro Stabile del Veneto. Jan Fabre The Night Writer Giornale notturmo ©La Triennale-di Milano foto di Gianluca Di Iorio Si andrà avanti fino all’1 giugno, con spettacoli, incontri, laboratori e qualche “anteprima” di grande

interesse. Come quella di “Psicopompo” di Dario De Luca in scena insieme con Milvia Marigliano, uomo e donna del nostro tempo a discorrere della morte e del desiderio di morte.

Gli altri spettacoli in programma sono: “La nave fantasma” (prima nazionale) di Maxi Obexer diretto da Teatro della Maruca / Anomalia Teatri, “Contro la libertà” (prima nazionale) di Esteve Soler, diretto da Divina Mania, “The speaking machine (in prima nazionale) di Victoria Szpumberg, “Alfonsina Panciavuota”, scritto e interpretato da Fabio Marceddu, “Immagina un paesaggio eroico” (prima nazionale) con regia di Vassilis Noulas, “La ragione del terrore” di Michele Santeramo per la regia di Salvatore Tramacere, “Noi non siamo barbari” (prima nazionale) di Philipp Löhle con regia di Andrea Collavino, “La classe. Un docupuppets per marionette e uomini” di Fabiana Iacozzilli con scene e marionette di Fiammetta Mandich, “Sangue del mio sangue” di Riccardo Spagnulo, liberamente ispirato a “Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...” di Michel Foucault, “Il problema” (prima nazionale) di Paola Fresa, “Menelao” di Davide Carnevali, “Per il tuo bene” di Pier Lorenzo Pisani, testo vincitore del 12 esimo Premio Riccione “Pier Vittorio Tondelli”, “Aldilà di tutto” (prima nazionale) di e con Valentina Picello e Chiara Stoppa con drammaturgia di Carlo Guasconi, “Patruni e sutta – peripezie della libertà e dell’illibertà” (prima nazionale), adattamento da “L’isola degli schiavi” di Marivaux di Giuseppe Carullo, Cristiana Minasi, Gaspare Balsamo, Monia Alfieri, “Sêmi. Senza infamia e senza lode” (prima nazionale) di Marco Zoppello, “Tutt’intera” (prima nazionale) di Guillaume Poix, regia e interpretazione Tamara Bartolini e Michele Baronio, “In exitu” (prima nazionale) adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini dall’omonimo romanzo di Giovanni Testori e “Miracolo” scritto e diretto da Giuseppe Massa.



Primavera dei Teatri: zone d'osservazione privilegiate (anche) per una "insicura frequentazione"

RUMOR(S)CENA – PRIMAVERA DEI TEATRI – CASTROVILLARI (Cosenza) – Ancora una volta, per la ventesima edizione di "Primavera dei Teatri" mette insieme, e in successione, un bel gruppo di ipotesi di drammaturgia teatrale che attraversano la scena, Non soltanto quella italiana, ma quest'anno anche con aperture al teatro europeo, per crescere e "festeggiare" il compleanno importante raggiunto non senza fatica, da Saverio La Ruina, Dario De Luca e Settimio Pisano in questo loro tenace lavoro di direzione e costruzione di uno degli appuntamenti più interessanti della stagione teatrale. E dunque ci si ritrova a guardare con interesse questa piccola folla di spettacoli, senza mettere necessariamente "in scala" i "più bravi" o i "più giovani", ma accettando rischiosi confronti, belle scoperte e qualche delusione che sempre va messa nel conto quando un Festival non vuole sentirsi "sicuro" ma preferisce scegliere anche insicure aperture a formazioni più giovani e/o imperfette. Si aprono così segmenti interessanti per "zone d'osservazione" più ampie da proporre ad un pubblico abbastanza curioso. Cresciuto negli anni all'abitudine di una insicura frequentazione molto gratificante. A volte va meglio, a volte peggio, ma la discussione tra "addetti ai lavori" che si ritrovano a Castrovillari ogni anno e "i non addetti", cioè "semplici spettatori" che sono poi i destinatari primi ed i soggetti di verifica delle ipotesi di drammaturgie messe in scena, alimenta gli intervalli tra uno spettacolo e l'altro, i dopo teatro, e gli incontri mattutini al bar della prima colazione. È il Festival con la sua allegria, e qualche polemica o divergenza ci sta bene. È ricchezza che non si sciupa. Per tre titoli al giorno, proposti da altrettante produzioni, autori, registi, protagonisti. In otto giorni qualcosa si perde, qualcosa si vede, per darne conto ai lettori.

Come per la terna "Menelao", "Per il tuo bene", "Adilà di tutto", a darci la misura di distanze poetiche. "Menelao" che il Teatrino del Giullare ha presentato con la consueta raffinatezza visionaria e capacità d'invenzione; sviluppa il percorso tragicamente ironico in cui Davide Carnevali pone le ansie del personaggio più trascurato dalla mitomania eroica della leggendaria impresa troiana, trascinato verso una esemplare contemporaneità che presenta le ansie

di un "non eroe" del nostro tempo e comportamenti d'infantile insoddisfazione esistenziale. Racconto che procede per meravigliose costruzioni di materiali contaminati e confusi, statue/oggetti d'intensa capacità evocativa, sculture mobili di cartapeste preziose, oggetti resi vivi e parlanti, minuscole marionette per replicare attoniti personaggi, e corpi d'attore dati in prestito ad ansiose apparizioni d'emozionanti scenografie fisiche nel tempo incantato del racconto.

Attesa andata un po' delusa per "Aldilà di tutto", preceduto dal prestigio di un Premio come il "Vittorio Tondelli" dato alla giovane scrittura di Pier Lorenzo Pisano, autore e regista, di una iconografia familiare costruita in frammenti, microstorie, evocazioni ed invocazioni tragicamente ironiche. Da cui è nato uno spettacolo con rischiosi scivolamenti verso il lusso della battuta facile da barzelletta e/o cabaret. E naturale allegria degli spettatori che, distratti dal gioco vorticoso delle invenzioni di un gruppo di attori di grande talento, Edoardo Sorgente, Laura Mazzi, Marco Cacciola, Alessandro Bay Rossi e Marina Occhionero, e guidati dalla disinvoltata regia dell'autore, abbandonano volentieri il filo amaro del percorso crudeli per accontentarsi della divertita offerta di figure che, in moltiplicazioni di personaggi d'incerta felicità, popolano l'universo familiare pensato e costruito da Pisano.

Più compatto tra i tre della giornata, "Aldilà di tutto" di e con Valentina Picello e Chiara Stoppa centra il bersaglio delle ansie da mettere in scena per costruire il gioco un po' cinico, crudele, tenero, ironico, dolcemente disperato, di un'amicizia al capolinea della vita. Amicizia tra donne giovani ancora, e percorso d'equilibrio dei sentimenti e dei ricordi, fatto di nervose invenzioni e tenerezze improvvise. Molto brave e coinvolgenti nella diversità dei comportamenti e dei pensieri, la Picello e la Stoppa, la prima in sussulti e rifiuti aggressivi, la seconda in sommesse richieste di complicità, a costruire con rapidità mozzafiato una loro esemplare quotidianità da manuale dei sentimenti familiaricali. Ai tre spettacoli gli spettatori di Primavera dei Teatri hanno assicurato i loro appalusi convinti.

Scegliere di morire. Lo psicopompo di Dario De Luca

Debutta a Cosenza per Primavera dei Teatri Lo Psicopompo, il nuovo testo scritto e diretto da Dario De Luca (con Saverio La Ruina fondatore e direttore artistico di Scena Verticale). Recensione.

Mentre scriveva il suo testo, Dario De Luca ancora non sapeva nulla del caso riguardante l'adolescente olandese che si è lasciata morire dopo anni di depressione causati dalle violenze sessuali subite. Eppure non è facile non pensare alla drammatica vicenda accaduta nei Paesi Bassi dopo aver visto *Lo psicopompo*, testo che segue il vangelo secondo Antonio e che conferma il drammaturgo di Scena Verticale come una voce da seguire nel panorama della drammaturgia contemporanea. Perché ancora una volta egli riesce a sondare questioni e temi legati alla narrazione di storie particolari facendole però rispondere a necessità e sentimenti generali, se non addirittura epocali, come accade in questa ultima scrittura.

L'autore calabrese agisce con penna chirurgica, procedendo con il silenziatore; non ha interesse a sorprendere il pubblico con soluzioni avvincenti, cambi di linguaggio, sconvolgimenti della linea temporale o altri dispositivi narrativi spesso utilizzati nella scrittura drammatica contemporanea – talvolta ad arte, talvolta per scimmiettare la serialità televisiva. La vicenda è già data: come se in una tragedia classica arrivasse sin da subito un messaggero in grado di fornire tutti i fatti. Il resto è un avvistamento tra il passato familiare e il presente sul quale batte incessante la linea di una nota grave e continua: la morte, o meglio la scelta di morire.

Già dalle prime battute il pubblico viene messo al corrente: una donna non più giovane vuole farla finita e decide di farsi aiutare da un professionista che la accompagni nelle ultime ore, un traghettatore di anime, uno psicopompo appunto. Alla tragedia personale della donna si aggiunge subito quella causata dalle circostanze: l'uomo in questione è il figlio. La madre vuole morire, senza un motivo particolare, senza chiari segni di depressione, dice – afferma di essere semplicemente stanca della vita. Ora allo spettatore rimarrà di sapere se l'uomo sceglierà di portare a termine la propria missione professionale e sentimentale, in quell'avvilupparsi nel passato che scoprirà i dolori di una vita e un amore filiale mai corrisposto ma ora presente all'ascolto.

Se al Napoli Teatro Festival lo spettacolo andrà in scena in una versione più leggera e semplificata per quello che riguarda l'apparato scenico, al debutto a Primavera dei Teatri (guidato proprio da Scena Verticale fino alla 20esima edizione) il dispositivo ha segnato profondamente l'immersione dello spettatore condizionandone visione e ascolto. *Lo psicopompo* è stato infatti allestito a Cosenza, a due passi dal fiume, in quel luogo tanto straniante quanto affascinante che è il complesso BoCs Art. Una sorta di piccolo quartiere dedicato all'arte nel quale l'amministrazione comunale ha fatto costruire due sponde di casette a due piani, in cui far vivere artisti che poi lasceranno le

[link sito](#)

proprie opere alla città. In uno di questi box, che mostra il soggiorno al piano terra da una grande vetrata, De Luca ha allestito lo spettacolo. Qui troviamo Milvia Marigliano in attesa del proprio psicopompo, in un ambiente elegante ma minimale, di pochi arredi: un divanetto, un mobile sul quale è poggiato un giradischi con il quale la donna dà sfogo alla propria passione per la musica classica e una scala che porta al piano di sopra.

Allo spettatore vengono consegnate delle cuffie senza fili, con l'accortezza che vengano rispettati i due canali di ascolto. Bastano pochi secondi per capire il perché di tale indicazione: la cura del suono di Hubert Westkemper si trasforma nelle orecchie dell'ascoltatore in una puntuale sonorizzazione della scena. Si percepiscono le minime coloriture delle voci, gli affanni, i tentennamenti studiati e quelli non voluti, la rabbia trattenuta, i passi sulle scale dettati da una improvvisa nausea causata dal destino ineluttabile a cui l'uomo è costretto. La grande vetrata è una quarta parete inscalfibile che allontana la platea, la quale però subito si riavvicina grazie alla bolla creata da Westkemper, che di fatto è una stanza accogliente, nella quale possiamo entrare di soppiatto, in un apparente voyeurismo collettivo che in realtà è cassa di risonanza dell'intimità. Gli interrogativi di cui si nutre il testo arrivano dritti alle orecchie del pubblico: «Perché non puoi accettare che si possa desiderare la fine senza essere per forza moribondi o torturati dal dolore? Perché la morte deve essere un caso medico? I medici stabiliscono chi ha il diritto di morire con dignità e chi no? La società? Chi? E chi li ha fatti arbitri? Chi gli ha dato questo potere? Perché io per morire ho bisogno di supplicare te, che compatisci solo le gravi malattie, quelle che ti fanno credere di essere nel giusto perché sfigurano le persone, gli levano la dignità? Questa... cosa che fai tu, a pagamento, dovrebbe essere una cosa che so fare anch'io, che sappiamo fare tutti, dovrebbe essere di pubblico dominio».

È talento puro Milva Marigliano, strumento umanissimo di creazione dei sentimenti attraverso un registro di variazioni che si nutre di sincerità e sorprendenti colori. Probabilmente è da rodare ancora l'approccio di De Luca nella gestione del corpo e di alcuni momenti a rischio di affettazione. Ne beneficerà anche il rapporto tra i due personaggi, l'ascolto con il quale i due corpi devono entrare in comunicazione per arrivare a quel finale struggente e delicato che si palesa di fronte agli occhi dello spettatore, il quale è costretto a guardare ancora dietro alla vetrata: due volti coperti e ravvicinati, come i due amanti di Magritte privati dell'abbraccio. Qui non c'è speranza, non c'è abbraccio, se non la possibilità di una laica condivisione.

Andrea Pocosgnich

Roberto Latini. Una partita di tennis con Giovanni Testori

In anteprima nazionale a Castrovillari per Primavera dei Teatri 2019, In Exitu di Giovanni Testori, adattamento, regia e interpretazione di Roberto Latini. Recensione.

A scena aperta, una rete da tennis cala lentamente dal soffitto e si accartocchia a terra fino a scomparire dietro a un binario ferroviario monco appoggiato sul proscenio, che digrada verso la platea. Il palco del Teatro Vittoria di Castrovillari è pavimentato di materassi, circondato da teli bianchi mossi da una corrente d'aria. Roberto Latini appare prima come ombra, poi come presenza, in calzoni neri, maglia vinaccia e scarpe da ginnastica; il microfono che sempre lo accompagna si regge su un'asta senza piedistallo, portata come bastone d'appoggio o come spada da sguainare; amplificherà la sua voce solo per permetterle di bucare la platea con suono gutturale o per lanciare echi alle tonalità naturali.

Dopo averne letti in anni passati, è la prima volta che, con In Exitu, l'artista romano si confronta in scena con uno scritto di Giovanni Testori, raccogliendo la sfida di una committenza, giunta dalla Compagnia Lombardi-Tiezzi, già produttrice di altri suoi lavori.

Primavera dei Teatri dedica a questo incontro artistico l'ultima serata di festival e il pubblico risponde con entusiasmo: si accalca nel foyer, prende posto in fretta, si spegne in un silenzio religioso che verrà rotto solo dagli applausi al termine dei 75 minuti.

La lirica di Testori – così ritmica, frantumata, visionaria e dolorante – si presta alla perfezione a essere rielaborata da Latini: la vicenda del tossicodipendente omosessuale Gino Riboldi, le sue feroci invettive alla società che ignora la condizione degli ultimi, le memorie di un'infanzia vessata dall'autoritarismo scolastico e familiare, tutto si condensa nello spettacolo di un corpo in disfacimento. Mentre la gravità corrotta dei materassi – «ora un dormitorio, ora un harem», riferisce Latini – rende il suo passo dinoccolato e onirico, l'attore declama i paragrafi ansimando, tirando su col naso, tossendo, girando in tondo e trovando pace solo in brevi momenti in cui si accascia al suolo, a disegnare una scena completamente esausta.

Il tono cromatico privilegia un candore malato; non c'è più traccia di colori accesi, l'unica presenza che "sporca" è quella dell'attore stesso, ancora una volta impegnato a comprimere in se stesso numerose voci, dal presente e dal passato, tra la severa insegnante con impettita voce cantilenante a mo' di Mussolini e i passanti anonimi dentro a una vita che si autodistrugge. Dell'interlocutore contemplato nell'opera (nella messinscena originaria era lo stesso Testori, accanto a Franco Branciaroli) resta un'ombra con le braccia aperte a crocifisso che appare come presagio ricorrente, un mostro da fuggire o, alla fine, un'icona a cui arrendersi.

Parlando con colleghi e addetti ai lavori, ci si trova d'accordo su come seguire il debutto di una nuova creazione di Roberto Latini equivalga sempre di più a frequentare un concerto rock, in cui gli artisti sul palco mettono a punto una vera e propria esperienza pirotecnica. Se chi co-

nosce questo percorso creativo è portato a sintonizzarsi su questo nuovo canale, anche gli sguardi meno allenati sembrano porsi in maniera diversa dal solito, lasciandosi bombardare da immagini, rimandi e suggestioni che hanno davvero trovato il modo di riallestire in scena certi passaggi di senso estranei, certe ellissi cognitive risultato della fusione tra poesia del corpo e poesia della parola. E lo dimostra il calore dimostrato nelle ultime repliche al Teatro Vascello di Roma, platea gremita da cui poi si snodava una coda di veri e propri "fan", talvolta giovanissimi, in attesa di poter incontrare questa sorta di strano animale, come sempre inscindibile dalle musiche e dai suoni di Gianluca Misiti e dallo spazio e dalle luci di Max Mugnai.

Dare qui conto della complessità testuale è impresa vana: in quella che l'artista definisce una «architettura», centinaia di parole sono spesso separate da semplici punti, accenti spostati riscrivono la semantica dei termini, quel dialetto che a Milano ormai quasi nessuno parla più si ibrida con il latino, il francese, l'inglese, fornendo l'alibi per un grammelot di voce e di corpo. Centoventicinque pagine di romanzo vengono qui scagliate in platea dall'altra metà campo: il richiamo al tennis, secondo Latini, non sottintende «una gara, è una serie di colpi dove l'interlocutore è lo spettatore, che non è un avversario, piuttosto l'altro da te. Le parole arrivano dall'altra parte, la sensazione in questo testo è che rappresentino il colpo liftato, il rovescio a due mani, il lungolinea. È il testo che è portato in overdose». E che, sul finale, risucchia letteralmente il corpo dell'attore, una maschera dell'io narrante che pare simbolo di ogni grado di dissoluzione.



Quando l'ultima nota smette di vibrare

Lo psicopompo di Dario De Luca a Primavera dei Teatri e a Napoli Teatro Festival

A volte realtà e teatro giocano a riconcorrersi, si superano a vicenda. Significa che la materia brucia, che il lavoro ha senso. Che l'arte tocca un nervo scoperto del presente anestetizzato. Con *Lo psicopompo* Dario De Luca mette in scena una riflessione sul fine vita che farà discutere. E la presenta (in anteprima a Primavera dei Teatri e al debutto ufficiale a Napoli Teatro Festival) in modo diretto e perentorio mentre langue in Parlamento dal 2016 una legge in materia e mentre echeggia la vicenda, maldestramente fraintesa dai media italiani, di Noa Pothoven, la diciassettenne olandese che si è lasciata morire smettendo di mangiare e bere, con il consenso dei familiari, in un suicidio assistito meditato a lungo e qui da noi frettolosamente scambiato per eutanasia. Ancora inedito, il testo dello spettacolo, firmato dallo stesso regista, ha ottenuto il Premio Sipario Centro Attori 2018. Un uomo ombroso (De Luca) e una donna depressa (Milvia Marigliano) s'incontrano in una sorta di loculo mentale, una stanza dalle geometrie minimaliste rotte solo dalla presenza, al centro, di un elegante canapè. Il raffinato disegno luci e la scelta di far seguire lo spettacolo in cuffia (con la perfetta regia fonica di Hubert Westkemper) determinano un'atmosfera asettica che ricorda gli interni di Edward Hopper.

Si scopre subito che i due sono madre e figlio, che non si vedono da tempo e che l'incontro è inatteso e doloroso per entrambi. Costretti a un'agnizione estrema, si trovano prigionieri di una gabbia di tensioni e coincidenze di sapore pirandelliano. Perché lui è un infermiere che, in maniera clandestina, aiuta i malati terminali a morire, mentre lei è una professoressa in pensione che ha deciso di farla finita ma non ne ha il coraggio. Perciò ha chiamato un numero di telefono che le è stato suggerito. E le ha risposto suo figlio. La pièce si sviluppa sull'esile filo che separa un istinto di vita prosciugato dal disamore, dalla perdita, dalla memoria insostenibile di un passato felice, e un istinto di morte fermentato lentamente e ormai pronto a metabolizzarsi in energia distruttrice. Lei non cerca la morte come via di fuga ma come punto d'arrivo razionalmente determinato. Sente la trama della propria vita arrivata a compimento. La morte, il suo desiderio, il suicidio come resa, aberrazione, scelta moralmente riprovevole o come atto estremo di libertà e autocoscienza, gli aspetti tecnici e giuridici del dare e ricevere la morte sono trattati in modo serrato e sobrio, ma con un'urgenza dettata dalla situazione contingente che riporta sempre i personaggi alla concretezza, lasciando agli spettatori la possibilità di sviluppare per proprio conto, mentre il dialogo si dipana in una dialettica serrata ma placida, i riferimenti filosofici impliciti (dal Seneca delle Lettere a Lucilio allo Schopenhauer del Mondo come volontà e rappresentazione fino al Freud del Disagio della civiltà).

Dunque da quasi dieci anni, dalla morte del fratello, l'infermiere fa lo "psicopompo", ovvero il traghettatore di anime. Spiega alla madre, avida di dettagli, che lui di solito usa i barbiturici per animali che si procura nei suoi frequenti

viaggi in Messico. Oppure il metodo del sacchetto, su cui però resta vago e che puntualmente riapparirà nella catarsi finale. Con i "clienti" l'infermiere condivide i pochi momenti di intimità prima della fine. Si sente una guida. Ma in realtà dallo scavo dei complicati rapporti interpersonali emerge la sua sofferenza per l'anaffettività della madre nei suoi confronti, la sua gelosia verso il fratello più grande, talentuoso violinista stroncato da un male oscuro. Quando ebbe la prima manifestazione della malattia, sul palco durante un concerto, lei pensò: «Ecco ci hanno scoperto, sono venuti a prenderci la nostra felicità». E da quel momento fu un precipitare per tutti. «Quando finisce la vibrazione dell'ultima nota di un concerto? Non la vibrazione acustica, ma quella emotiva?» chiede al figlio che mette sullo stereo un altro vinile di musica classica. «Quando finisce la vibrazione di una vita?»

Ascoltando la musica cara al fratello, l'infermiere ha una delle sue crisi che si manifestano in sforzi di vomito e contorsioni. Sono accenni, improvvisi e non sempre convincenti, a una partitura fisica del dolore che a un certo punto prende la forma di una deposizione. Dalla postura del violinista a quella del Cristo deposto il passaggio in effetti è suggestivo, ma l'intervento della madre resta senza passione. È il suo unico trasporto emotivo nei confronti del figlio "rimasto", eppure il gesto risulta non liberatorio e tragico, ma freddo, la figura immotivata se non come didascalica del testo.

La conclusione è prevedibile quanto inevitabile, com'è nelle tragedie. In una giornata di temporale, il figlio-infermiere tornerà nella casa con bombole e sacchetti. Poche frasi banali, mentre infila i guanti monouso. Un ultimo disco (Brian Eno, *Music for airport*) e un bacio sulla guancia: la testa infilata nel sacchetto e il gas, prima alla madre poi a se stesso. All'ultimo, dopo essersi sfilato un guanto, il figlio stringerà la mano della madre, riunendosi finalmente a lei nel mistero della morte, nella contemplazione dell'abisso.

Milvia Marigliano è straordinaria interprete di una figura difficilissima da prendere sul serio. Ed è brava anche nell'adattarsi alla novità tecnica che le consente di lavorare su un'emissione franta, sussurrata. Si sente il sospiro, il singhiozzo trattenuto, il nodo in gola. L'interpretazione di De Luca è misurata e generosa nel farsi da parte, nella stasi, nella postura dell'ascolto e della pietas. Nell'ambito del festival Primavera dei Teatri, giunto alla sua ventesima edizione, lo spettacolo è andato in scena a Cosenza in uno dei BoCs Art sorti sulle rive del fiume Crati. Si tratta di strutture destinate a residenze artistiche con grandi finestre vetrate, come la vetrina di un negozio, o, in questo caso, come una quarta parete sempre sfuggente e sempre presente. Lo spettatore poteva provare la sensazione di essere distanziato in una visione sterilizzata e al tempo stesso acusticamente risucchiato all'interno del loculo scenico, traslato in una esperienza di sdoppiamento percettivo che ha forse a che fare con il disagio di ciascuno di fronte a un tema tanto delicato e complesso.

DOPPIOZERO

Venti anni di Primavera

È appena calato il sipario su Primavera dei Teatri, festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea giunto quest'anno alla sua ventesima edizione. Ideato nel 1999 dalla compagnia Scena Verticale, sotto la direzione artistica di Dario De Luca e Saverio La Ruina e la supervisione organizzativa di Settimio Pisano, Primavera dei Teatri è nato e continua a crescere caparbiamente a Castrovillari, nel cuore del versante calabro del parco nazionale del Pollino, un entroterra escluso dal tradizionale circuito dei festival teatrali, scomodo da raggiungere perché la ferrovia non vi passa, lontano dal turismo costiero. Eppure questo festival è diventato uno dei luoghi di elezione della scena contemporanea, facendo della cittadina calabrese un polo di riferimento nevralgico per la sperimentazione teatrale, un luogo di accoglienza e di confronto per nuovi gruppi e artisti, regionali e nazionali, molti dei quali hanno ricevuto proprio lì il loro fortunato battesimo. Primavera dei Teatri rappresenta un atto d'amore della compagnia per la propria terra e l'espressione più autentica di un ostinato radicamento nel territorio, di una precisa volontà di costruzione di una fisionomia forte e profonda; ma si conferma anche semente sana e ormai pianta robusta che De Luca, La Ruina e Pisano hanno saputo coltivare e fare crescere rigogliosamente in questi venti anni, una piccola cellula di civiltà che li ha portati a disegnare una propria identità non chiudendosi in appelli a una località territoriale da occupare e difendere strenuamente, ma ponendosi invece in condizione di ascolto e relazione dialettica con le altre compagnie regionali e con le nuove voci teatrali sparse sul territorio nazionale, di cui hanno saputo intercettare le energie, lo spessore, la qualità artistica.

Grazie alla perseveranza e alla tenacia dei suoi fondatori, nel tempo le radici rizomatiche del festival si sono rinforzate ed estese per incontrare altre radici, nel segno della interazione, della relazione e dell'arricchimento reciproco fra le diverse realtà, facendo di Castrovillari e della Calabria non solo un florido cantiere di confronto culturale, di formazione e produzione teatrale, un robusto ponte fra il locale, il nazionale e ormai l'internazionale (come testimoniano i fecondi progetti EUROPE CONNECTION, BEYONDthesud e GRECIA-ITALIA 2019/2021), ma anche una casa accogliente.

Difficile scegliere nell'ampia e densa offerta di spettacoli visti negli ultimi giorni di festival, ma anche limitandosi a questi, sembra che due cifre distintive e prevalenti, talvolta strettamente intrecciate, possano essere individuate all'interno di esperienze eterogenee e di percorsi artistici molto differenziati. L'una è formale e riguarda la scelta di un genere quale il teatro di figura a cui la direzione artistica ha con ragione riservato uno spazio significativo nella programmazione degli spettacoli; l'altra è l'affondo tematico intorno alla morte, alla fine, non solo dell'umano, di cui si ricostruisce una complessa fenomenologia: dalla paura della fine, alla fine che non vuole finire, alla fine procurata agli altri oppure a sé stessi. È il teatro di figura a strutturare potentemente il tessuto tematico del "docupuppets per marionette e uomini" La Classe (vincitore anche del premio In-box), in cui l'autrice e regista Fabiana Iacozzilli ci accompagna nella ricostruzione artistica e documentaria di un suo frammento biografico di piccola scolara in un istituto elementare gestito da Suore di Carità. La storia è quella di soprusi e violenze di ogni tipo inflitte dalla terribile Suor Lidia a lei e

ai suoi compagni di classe, dei quali si odono in scena le voci che ritessono i ricordi di quegli anni infernali, a volte vividi e a volte appannati dagli anni trascorsi o dal desiderio di dimenticare. Quella originaria aula scolastica, ora trasfigurata in scena, è una stanza della memoria in cui Iacozzilli ha praticato, secondo i precetti antichi, la propria personalissima mnemotecnica. L'arte della memoria – insegna la trattatistica classica – era un metodo per fissare i ricordi attraverso la memorizzazione visiva di luoghi e di immagini ben precise: si trattava di distribuire e contenere il ricordo collocando in dei loci immagini di cose oppure di persone (imagines agentes) "di bellezze e bruttezze incomparabili", si legge in uno degli innumerevoli trattati cinquecenteschi di mnemotecnica. La potente imago agens che l'autrice ha fissato nella sua stanza della memoria è quella di bruttezza incomparabile e feroce di Lidia, "la suora coi baffi", capace di ridurre i piccoli allievi in inermi fantocci. Ecco allora che è il tema stesso ad esigere una precisissima forma, ossia quella dei puppets, quattro spaurite ed esilissime costruzioni di legno e stoffa, dai grandi occhi teneri e sgomenti, ideati magistralmente da Fiammetta Mandich e animati da cinque bravi performer, anch'essi ben visibili in scena come luce e respiro delle marionette.

Altro felice esempio di teatro di figura è il Menelao di Davide Carnevali, costruito, interpretato e diretto da Teatrino Giullare in coproduzione con Emilia Romagna Teatro Fondazione. Un testo di cui non si può non elogiare la sapiente costruzione scenica, oltre che l'interpretazione e il lavoro artigianale fatto dai due attori, Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti, nel mettere in vita e dialogare con marionette, fantocci, ombre che sbucano dai libri e incubi frutto del sonno inquieto del protagonista Menelao. Siamo di fronte a una riflessione contemporanea non tragica, ma quasi parodica, intorno alla figura di per sé poco tragica di questo eroe decisamente minore del ciclo degli Atridi, anche solo rispetto a suo fratello Agamennone. L'uomo senza qualità Menelao, più annoiato che infelice, chiede inutilmente che la sua storia, poco eroica, abbia un finale diverso in modo da trovare riscatto almeno in una morte degna di essere ricordata. Ma nulla di nuovo può essere riscritto, e quel che di fatto lo attende è solo un raddoppiamento dell'infelicità pretestuosa che lo attanaglia, amplificata proprio dal suo doppio marionetta.

La paura della fine fa da sfondo e da motore all'ottima impalcatura drammaturgica di Sèmi. Senza infamia e senza lode della compagnia veneta Stivalaccio Teatro, testo (finalista al Premio Hystrio Scritture di Scena 2018) e regia di Marco Zoppello, in prima nazionale a Castrovillari dopo una un'anteprima al Teatro Studio di Scandicci. Non siamo propriamente nel teatro di figura, ma nel teatro delle maschere, quelle create da Roberta Bianchini per i personaggi in scena: il sergente maggiore Zoppei, succube del suo implacabile colonnello che con i suoi ordini sembra tuonare dall'aldilà, il soldato scelto Rossi, con tendenze estremiste che tradirà platealmente nella chiusura distopica di questa farsa tragicomica, il finto tonto Morello, soldato semplice di origine napoletana, e due eco-terroriste. Siamo alla vigilia di Natale di un anno imprecisato del futuro e i tre militari presidiano nel loro ultimo giorno di guardia la blindatissima "Banca mondiale dei semi", che custodisce, congelata, ogni specie di semente presente in natura al fine di preservarne la varietà biologica.

DOPPIOZERO

Lo scenario sinistro della pièce, fatto salvo il cortocircuito comico garantito dall'indolente soldato Morello, sembra richiamare quello della futuristica sezione speciale Zero K della clinica "Convergence", fondata nel deserto del Kazakistan da Ross Lockhart, personaggio del romanzo omonimo di Don DeLillo: è lì che i pazienti, prima di morire naturalmente, si fanno congelare per procrastinare la morte, nell'attesa che i progressi biomedici e tecnologici arrivino a guarire da ogni malattia. Sono vite modificate, bloccate, incagliate nella rete del tempo quelle conservate a bassissime temperature nella sezione Zero K di DeLillo, non troppo dissimili dalle vite congelate, inceppate e contro natura dei semi che nella pièce i militari difendono. Ed è proprio questo il movente dell'attacco terroristico portato al bunker da due attiviste del "Movimento rivoluzionario per la conservazione dei semi ambientali", che irrompono in scena prendendo in ostaggio i militari al grido di "I semi devono essere liberi!": liberi di tornare al mondo, "di essere ripiantati e restituire nuovi semi da ripiantare, come fa madre natura da millenni", liberi e liberati dalla paura, tutta umana, dell'estinzione. Arguto è peraltro il rimando implicito fra i semi vegetali congelati in vista di una eventuale vita futura e quelli tutti umani del soldato scelto Rossi, la cui smania di immortalità e onnipotenza lo ha spinto a congelare il suo stesso seme, seppure nel frattempo si sia fatto praticare la vasectomia per non correre il rischio di generare altra nuova, odiata vita. E proprio Rossi è fra le migliori esemplificazioni del polisemico titolo della pièce, *Sèmi*, che per i veneti di Stivalaccio Teatro è anche un modo popolare per compendiare la stupidità e l'ignoranza, la fragilità e la tracotanza della nostra misera umanità.

Fra sagaci allusioni al sequestro Moro e raffinate citazioni del Cicerone delle Lettere ad Attico ("Nihil inimicus quam sibi ipse", nessuno è più nemico di sé stesso), la farsa precipita nella tragedia e verso un finale per nulla lieto in cui è un ordigno, prima congegnato dalle terroriste e poi fatto esplodere proprio dal militare integralista Rossi, a decretare la fine di uomini e semi, "perché anche gli uomini, come le piante, sono troppi e qualcuno va sacrificato", perché il "fine giustifica i mezzi" e "tutti devono fare la propria parte". Proprio qualche minuto prima della fine, le parole apocalittiche pronunciate in scena – "siamo come le piante, siamo troppi, non ci stiamo dentro un vaso, dobbiamo prendere quelle malate e strapparle" – sembrano sorprendentemente far eco di nuovo con quelle lapidarie di uno dei personaggi di DeLillo: "Non stiamo forse preparando la strada per raggiungere livelli incontrollabili di popolazione, e di stress ambientale? – Troppi corpi che vivono in uno spazio insufficiente" (D. De Lillo, *Zero K*, trad. F. Aceto, Torino, Einaudi, 2016, p. 60).

È fine procurata a sé stessi, ma anche grido di dolore e fine che non vuole finire il magnifico *In exitu* che Roberto Latini ha adattato, interpretato e diretto partendo dall'omonimo, crudele romanzo di Testori del 1988. La contesa tra la vita e la morte di Riboldi Gino, uno dei tanti tossici che ha bruciato l'esistenza negli angoli nascosti della stazione di Milano, magistralmente incarnato da Latini, prosegue fino all'ultimo strazio, fino alla fine. Sullo spettacolo, presentato in prima nazionale a Primavera dei Teatri, sulla potente scenografia, sulle musiche di Gianluca Misiti che, cariche di compassione, accompagnano il derelitto Riboldi nel suo solitario calvario, sarà necessario tornare con uno specifico approfondimento, ma per ora si deve almeno rimarcare il lavoro fatto da Latini, immaginiamo faticosissimo ma riuscito, di teatralizzazione della grammatica e della sintassi testoriana e di "messa in forma" di un testo narra-

[link sito](#)

tivo – esso stesso drogato, in overdose – per ricavarvi la forma malata, straziata, disperata del suo personaggio.

"Non nasciamo per nostra scelta. Ma dobbiamo morire allo stesso modo?". Questa domanda, estrema e smisurata, tratta ancora dalle pagine di *Zero K* di DeLillo (p. 219), ci fa precipitare di nuovo nel tema della fine, quella scandalosamente cercata da chi, pur non affetto da alcuna patologia clinica, soffre di un desolato male di vivere, ha l'anima malata. È questo il tema della nuova produzione teatrale di Dario De Luca, anima di *Scena Verticale* e di *Primavera dei Teatri*, dal titolo *Lo psicopompo*, che ha debuttato in anteprima nazionale a Castrovillari e di cui De Luca è autore e regista, oltre che interprete con la meravigliosa Milvia Marigliano.

Lo spettacolo, per soli 60 spettatori dotati di cuffie, è stato allestito non nelle sale storiche del festival ma a Cosenza, all'interno del complesso BoCs Art, il più grande spazio creativo di residenze in Europa in cui dimorano artisti ospiti della città. Il complesso architettonico è costituito da vere e proprie casette a due piani dotate di ampie vetrate sull'esterno. E proprio una di queste è stata individuata da De Luca come spazio ideale per la sua drammaturgia, che in questo primo allestimento è ambientata in un interno essenziale – un sofà, un ripiano in vetro su cui poggia un giradischi, una scala sullo sfondo che conduce al piano superiore – lasciando gli spettatori all'esterno, oltre la vetrata, ma sempre a contatto diretto con le voci, i respiri, i rumori che riempiono la scena, grazie alle cuffie e alla perfetta cura del suono di Hubert Westkemper.

Già dalla prima scena veniamo catapultati nella vicenda. Una donna, ex insegnante di mezz'età ma ancora avvenente, ha deciso di mettere fine alla sua esistenza. Nessuna malattia in corso o particolare sofferenza fisica l'hanno convinta a cercare la morte, ma un'irreversibile apatia, un'ormai insopportabile afflizione psicologica e l'avversione verso qualsivoglia umana attività e relazione, complice la morte del suo primo figlio Gabriele, quello prediletto, per una grave malattia. Chiede aiuto per telefono a un giovane infermiere, che clandestinamente pratica l'eutanasia attiva, lo psicopompo del titolo appunto, un traghettatore di anime dei nostri giorni che aiuta a morire chi non ha la forza o il coraggio di togliersi la vita. Al primo incontro tutti scopriamo, personaggi compresi, che quell'infermiere è il figlio più giovane della donna ormai lontano da casa da molti anni, quello che lei ha sempre trascurato per prendersi cura di Gabriele, figlio modello e musicista talentuoso. Il resto è teatro di parola, con nascosta fra le righe anche qualche garbata citazione, come quella sugli stormi tratta dall'*Altrui mestiere* di Levi; riflessioni sulla morte, discorsi e ricordi carichi di tensioni mai risolte tra una madre, che rivendica il suo diritto di scegliere come e quando morire – il diritto di morire felice e lasciare la vita senza paura, direbbe Hans Küng (<https://rizzoli.rizzolilibri.it/libri/morire-felici/>) – e un figlio, professionista della morte, ma prima di tutto figlio. Non anticipiamo il finale di questa intensa prova teatrale di De Luca, che ha richiesto un lavoro lungo e costante in questi ultimi anni, fatto di confronti e di letture approfondite, anche condivise. Una prova che conferma il raggiungimento di una maturità tanto drammaturgica quanto registica di De Luca, di cui non si può non apprezzare il coraggio di inoltrarsi in spazi tematici impervi e scomodi, qui la morte e in precedenza i suoi contorni, con l'affondo sulla terribilità dell'Alzheimer presentato nel Vangelo secondo Antonio. Questioni e temi coraggiosi, appunto, coraggiosi e rischiosi come può esserlo il teatro, e che solo un giudizio affrettato tenderebbe a liquidare frettolosamente. Teatro come tempo dell'attenzione e spazio di dilatazione dell'esperienza, quella degli artisti e quella di noi spettatori.

Tutto comincia dove si nasce, diceva Dario Fo, ma in questi venti anni un'onesta e intelligente pratica della condivisione e dell'apertura all'altro hanno garantito a *Scena Verticale* e al festival *Primavera dei Teatri* una feconda espansione dialettica della propria identità artistica, e a noi spettatori di essere testimoni partecipi di questo percorso di dialogo e di crescita.

Angela Albanese

“PRIMAVERA DEI TEATRI”: TRIONFANO LA CLASSE, DIVINA MANIA, KOREJA E STIVALACCIO

CASTROVILLARI – Non è un caso se il festival “Primavera dei Teatri” termina la sua corsa ogni anno il 2 giugno, data simbolica, Festa della Repubblica, unione ideale di tutto lo Stivale tricolore, momento alto anche per l’intero movimento teatrale nostrano. A Castrovillari, in questo spicchio di Calabria che guarda la Basilicata ed è equidistante dal Mar Tirreno come dallo Ionio, dove l’odore di salmastro è lontano mentre sono molto più pregnanti e pressanti gli aromi della montagna, il Pollino che attira sempre nuvole gravide e scure, il teatro ha cambiato l’intorno, il paese che in questa settimana, a cavallo tra fine maggio e inizio giugno, si raccoglie e sgomita per seguire i tre spettacoli al giorno, le performance, i laboratori, le conferenze che il gruppo Scena Verticale ogni anno, con attenzione, mette in piedi. Venti anni. Due grandi ics campeggiano sul manifesto del 2019 con un funambolo in equilibrio a districarsi tra la caduta e la corda. La ics, la croce che ci riporta anche alle Elezioni Europee che proprio in quei giorni sono andate in scena. La pioggia è stata sicuramente una delle protagoniste meno attese e mal volute ma non ha rovinato i piani. Il Fuoco di Bacco, la pasta piccante cotta nel vino rosso, servita da Nicola e Pasquale all’Osteria della Torre Infame davanti al Castello Aragonese, anche quest’anno è stata citata, ringraziata, elogiata, ricordata, fotografata, divenendo un simbolo stretto a doppio filo al Festival della Triade, Settimio Pisano-Dario De Luca (che debuttava a Cosenza sulle rive del fiume in un progetto speciale site specific che sarà presente anche al Napoli Italia)-Saverio La Ruina, grandi professionisti e grandi persone. Elezioni Europee che qui hanno avuto il loro riflesso nei testi, due catalani e uno tedesco, collegati al bellissimo progetto Fabulamundi che Primavera accoglie da un paio d’anni: prendere testi di autori del Vecchio Continente e farli dialogare con giovani compagnie emergenti calabresi; un interessante modo di mischiare le carte, far esplodere energie, rompere gli schemi e vedere come nuovi germi e virus riescano a crescere, espandersi, fiorire. Ci hanno colpito le maschere di “Semi” di Stivalaccio Teatro, i puppets della premiata “La Classe”, l’ironia grottesca dei sette quadri di “Contro la Libertà” della compagnia Divina Mania, la scena e la crudeltà de “La ragione del terrore” dei Koreja. Dopo la loro cavalcata-maratona tutta agita dentro le pieghe della Commedia dell’Arte, i veneti Stivalaccio utilizzano le maschere, uscendo dai testi della tradizione, e indagando la contemporaneità, l’ambientalismo (sarebbe certamente piaciuto anche a Greta) e l’ecologismo mischiati con quella sana follia che li caratterizza. All’interno della Banca dei Semi in Norvegia (luogo reale dove effettivamente sono conservati decine di migliaia di semi di piante) due soldati, nel classico scontro tra efficiente e stolto, ruoli che si ribaltano inevitabilmente,

sono messi sotto attacco da terroristi. Il tema è alto e le finestre aperte sono molteplici come l’idea di futuro e di evoluzione della specie che semioticamente (appunto) la parola “semi” contiene: il seme che può essere quello vegetale come quello dell’uomo funzionale per la procreazione. Tra un colonnello dal sapor garibaldino, una recluta cialtrona, echi di Isis e Pussy Riot, spot alla Pulp Fiction, “Semi” è una girandola leggera e onesta di divertimento con più di un rimando alla politica sotto una coltre di risate, di baruffe chiozzotte dove spicca anche un mix tra Mara Venier e Barbara D’Urso, il vero luogo ormai dove si fanno i processi, dove si direziona il pubblico, dove si espongono teorie e dove, purtroppo, si allevano adepti istupiditi da tanta propaganda spacciata per intrattenimento. Un salto di qualità per Stivalaccio. Non era affatto semplice trasformare il testo di Esteve Soler, “Contro la Libertà”, suddiviso in sette scene, una drammaturgia che si prestava più facilmente per una versione cinematografica (che l’autore catalano ha effettivamente realizzato proprio quest’anno) che per un passaggio teatrale. Invece Mauro Lamanna, Gianmarco Saurino e Elena Ferrantini (giovani, carini e molto occupati), i tre giovani attori di Divina Mania, hanno ampiamente superato le aspettative e conquistato tutti. Sette differenti quadri spostati in una società distopica non così lontana dalla nostra attuale, un testo duro, violento, cinico, crudele, drammatico e allo stesso tempo grottesco, assurdo, sarcastico, diabolico. Hanno risolto il dilemma costruendo una struttura che riuscisse a contenere tutte e sette le situazioni, irriverenti, caustiche, tremende, una gabbia sullo sfondo (di Andrea Simonetti), una costruzione pulita, fusion, minimalista e lineare supportata con tocchi di luce eleganti (Luca Annaratone) e musiche pirotecniche e decisive (Samuele Cestola). Un testo che parte da un “contro”, quindi un movimento verso qualcosa fuori di noi, che invece ci parla e vuole insistere sulle nostre debolezze, i nostri demoni, il fascismo che alberga in ognuno di noi, anche senza accorgersene. Nel primo una madre e un figlio sono alla frontiera, lei nel Primo Mondo, lui invece è un migrante e sono collegati da un grosso cordone ombelicale, nel secondo due sposi sono all’altare pronti per il fatidico sì quando alla sposa sorgono dubbi spiazzanti, nel terzo in una situazione di guerra i soldati sono più propensi alla realtà virtuale che si agita nei loro telefonini, il quarto ha dei rimandi a Fahrenheit 451, il quinto è un colpo allo stomaco e vede protagonisti una coppia e un bambino, nel sesto c’è una ditta clandestina dentro un guardaroba e nel settimo si vendono degli appartamenti con delle presenze per qualcuno inquietanti per altri, ormai, purtroppo, normali. I nostri sette peccati capitali quotidiani. Arrivato qui con un grande carico di aspettative “La Classe” ha con-

fermato la sua bontà e qualità giocando sul doppio binario, e creando la necessaria tensione emotiva (alla fine standing ovation), da una parte dei puppets, infantili e morbidi e teneri, e dall'altra con l'inserito dei racconti, in presa diretta, interviste ai ragazzi, oggi adulti, compagni di classe alle elementari della regista Fabiana Iacozzilli. E' una storia di dolore e sopraffazione, di sadismo e prevaricazioni quella che la Iacozzilli dopo oltre trent'anni riesce catarticamente a mettere in scena togliendosi un peso, respirando. Deve essere stato un trauma enorme portarselo dietro per tutti questi anni. E' una confessione, un teatro di denuncia che ci pone davanti alla questione dei "maestri". La tesi che ne fuoriesce è che nella vita servono anche i brutti ricordi e tutto entra nel grande calderone della crescita ma soprattutto che servono i maestri che essi siano buoni o cattivi. La suora in questione, protagonista con i suoi metodi a dir poco militareschi di punizioni corporali e sevizie psicologiche, ha in qualche modo, questo si evince dalle parole della stessa regista romana, forgiato la passione per il teatro della stessa ma non solo, ha anche instillato in lei l'amore per il perfezionismo, l'alzare sempre più l'asticella, il mai accontentarsi e, dall'altro lato, la poca propensione alla maternità. La scena, banchi che si muovono in coreografie, e una lavagna, con questi pupazzi dai grandi occhi spauriti (recentemente Premio "In-box" a Siena) è già di per sé un capolavoro, così come i movimenti che gli attori-aiutanti in nero compiono danzando attorno a cartelle mignon, a penne micro, ad occhiali minuscoli. Aleggja, già dal titolo, la lezione kantoriana, soprattutto quando, sul finale, la stessa regista, discende dalla platea e con qualche tocco fa scattare brividi e commozione. Il pupazzo interagisce con l'uomo cercando in lui salvezza e conforto ai colpi, alle derisioni, chiede un po' d'amore. "La classe" è, giustamente, il vero eclatante caso teatrale dell'anno.

XX EDIZIONE DEL FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI A CASTROVILLARI.

XX Edizione del Festival Primavera dei Teatri a Castrovillari dal 25 maggio al 1° giugno 2019.
di Gigi Giacobbe

Due grandi "ics" su superficie verde e un funambolo sul cavo d'acciaio con bombetta, farfalla e lunga asta in mano (foto di Tim Booth e progetto grafico di Entopan) è il manifesto della XX edizione di Primavera dei Teatri sui nuovi linguaggi della scena contemporanea svoltasi a Castrovillari dal 25 maggio al 1° giugno 2019. Una metafora forse, quella indicata dai tre artefici del fortunato Festival calabrese, Settimio Pisano, Dario De Luca Saverio La Ruina, che vogliono ribadire come il Teatro nel nostro paese avanzi pericolosamente ad alte quote, talvolta con qualche volteggio di troppo, rischiando a volte di cadere in basso. Certamente denudato da scene ingombranti, a volte anche dai costumi, sostituiti, come nel caso di Immagina un paesaggio eroico della compagnia greca "Nova Melancholia", da accorti fogli di carta che lasciavano intravedere il popò ma anche il pipì quando ne erano privi. I cinque interpreti (Ondina Quadri, Marcus Richter, Alexia Sarantopoulou, Kostas Tzimoulis, Vassilis Noulas (pure regista), indossavano ai visi nasi pinocchieschi e alle dita sottili coni da streghe fiabesche, incollavano su un muro bianco tonde e rettangolari sagome di cartoncino colorato che richiamavano opere di Tatlin o di Malevic e poi su queste vi adagiavano le proprie membra e il proprio corpo, a guisa che le loro posture sembravano dei gruppi scultorei ellenistici tipo il Laocoonte. Lo spettacolo tuttavia, apprezzabile dal punto di vista visivo, veniva rovinato allorché i cinque interpreti, a turno, si avvicinavano ad un microfono dai toni troppo bassi, sicché non si capiva che recitavano alcune lettere di Rosa Luxemburg inviate dal carcere a cavallo del 1917/18 a Sonia Liebknecht. Una minuscola scena ad opera di Bruno Soriano, raffigurante l'interno d'una squallida stanza con tetto e lucernaio, finestra, mobiletto, tavolo, poltroncina, un quadretto e pure una donna seduta su una seggiolina, da far venire in mente quelle immagini tridimensionali dentro un cartoncino d'un libro per bambini che appaiono per incanto quando giri la pagina, è ciò che appare all'inizio della sulfurea pièce La ragione del terrore di Michele Santeramo nell'intrigante e terrificante messinscena al Teatro Vittoria da Salvatore Tramacere. La donna seduta (Maria Rosaria Ponzetta) che non è quella di Copi, è la moglie dell'anfetaminico e straordinario protagonista Michele Cipriani che nel suo farneticante eppure realistico monologo, racconta la sua disperata vita, al tempo in cui viveva nelle grotte con la fame che gli tagliava le budella e il cui solo lusso a Natale era quello di mangiare la carne dei topi che i genitori, già vecchi a quarant'anni, riuscivano a rimediare andando a cacciali. Un racconto che ha dell'incredibile, realmente accaduto non molto tempo fa nel nostro paese, che ha per protagonisti personaggi che

senza volerlo, diventano brutti sporchi e cattivi per mancanza d'un lavoro e d'una casa, costretti a vivere ai margini come bestie, i cui argomenti ruotano attorno a malattie, stupri, rapine, carceri e in cui ci si può ammazzare per una quisquilia.

Visti i tempi che viviamo non poteva mancare uno spettacolo sul razzismo, su chi arriva clandestinamente nel nostro Paese e riesce per giunta a trovare un lavoro di domestico. Come colui che non si vede mai in Noi non siamo barbari del tedesco Philipp Löhle e che l'accorta regia di Andrea Collavino evidenzia dipanando i meccanismi psicologici che si sostanziano quando una coppia benestante va a trovare i vicini dell'appartamento accanto e gli argomenti di discussione inevitabilmente cadono sull'individuo di colore. Certamente il soggetto riscuote le simpatie delle due donne (Teresa Timpano e Stefania Ugomari di Blas) trovandolo intrigante anche per i suoi attributi, non così è il parere dei due uomini (Filippo Gessi e Saverio Tavano) che per lui provano una gelosia di tipo fallico. Lo spettacolo giostrato attorno a quattro sedie e un tavolo ha dei risvolti gialli quando la padrona di casa viene trovata morta e i sospetti cadranno sul domestico e non solo e i protagonisti litigheranno come quegli intellettuali della peggiore specie.

Glaciale La classe di Fabiana Iacozzilli, un docupuppets per marionette e uomini (si legge nel sottotitolo), in cui un gruppo di performer muovono a mano quattro piccole marionette con grembiolini azzurri, costruite da Fiammetta Mandich, situate su altrettanti banchi scolastici d'un istituto religioso. Oggetti e situazioni varie che sedimentano nel salvadanaio della memoria, legati a tale Suor Lidia, la maestra di scuola elementare che ha segnato il piccolo pezzo di legno che ha lo stesso nome della regista, di continuo alle prese con un paio d'occhiali gialli che cerca d'infocare sul viso perché tendono a cadere giù, contenta tuttavia di dirigere una scena d'una recita scolastica che influenzerà la sua vocazione al Teatro.

Con Sangue del mio sangue di Riccardo Spagnolo, liberamente ispirato ad una documentazione storica e giuridica raccolta da Michel Foucault, ci si trova all'interno d'uno spogliatoio d'un penitenziario, dove i due secondini Simone Benelli e Tommaso Bianco discutono animatamente dei loro problemi e del giovane detenuto 18enne Pierre Rivière (Matteo Di Somma) chiuso al centro della scena dentro una gabbia a vetri, reo d'aver ucciso madre sorella e fratello piccolo. Il triplice omicidio, realmente accaduto nel 1835 nel nord della Francia, scuote l'opinione pubblica e naturalmente il padre (Maurizio Sguotti, pure regista) che va a trovare il figlio in carcere per sapere perché l'ha fatto. La

risposta è sempre la stessa. Voleva liberarlo dalle sofferenze della famiglia. Parole che scrive pure sul vetro della gabbia per rispondere pure ad uno dei due carcerieri che gli chiede la stessa cosa e che lo farà andare via di testa commettendo un femminicidio nei confronti della moglie. Spettacolo privo di mordente, con alcune carenze recitative e poco coinvolgente.

Tra i tanti quesiti irrisolti della nostra società "scoppiata" non poteva mancare una malattia sempre più frequente come l'Alzheimer, un tempo denominata demenza senile, che può colpire una famiglia qualunque. Come quella raffigurata da Paola Fresa nel suo propositivo testo che è Il problema, lei stessa nei panni d'una figlia, che ha accanto un'eccezionale madre coraggio che è la brava Nunzia Antonino, un padre colpito dal morbo, Franco Ferrante e Michele Cipriani (apparso già ne La ragione del terrore di Santeramo) una specie di fool nel duplice ruolo dell'amico polacco con maglietta della Juve e d'un medico della Asl locale che boccherà la domanda d'assegnazione dell'assegno d'invalidità perché l'interessato, che non riconosce più né la moglie né la figlia, è in grado di deambulare. Lo spettacolo che ha come elemento scenico una gabbia aperta d'ogni lato, illuminata in alto con colori verde-arancio-blu, chiaramente col malato al suo interno, mette bene in evidenza i disagi e la vita d'inferno che vivono i familiari, ormai costretti ad avere accanto un vegetale non più in grado di vestirsi, di mangiare, di leggere etc. etc. cui resta solo una speranza: quella di amare il soggetto ad libitum, come meglio pare e piace, magari come farà questa moglie che aiuterà suo marito a spogliarsi sotto la doccia, accarezzarlo, baciarlo, riprendere ad amarlo come una persona normale.

Una sorta di altare politeista con un banco-sarcofago occupato da tre grossi tomi in primo piano e una sfilza di volti, maschere e piccoli dei dell'Olimpo più indietro e in alto, capitanati da uno Zeus che quando emette verbo sembra sciogliersi come un gelato al pistacchio e per incanto emerge dal suo cranio una miniatura di Atena, è la scena del Menelao di Davide Carnevali, costruito-interpretato-diretto dal Teatro Giuliano di Sasso Marconi (Bo). Lo spettacolo si rifà a quella leggenda populista che vuole Elena come la donna più fedifraga del mondo e suo marito Menelao come un cocu magnifico che ha mosso guerra a Troia per riprendersi la sua sposa rapita da Paride. In realtà, come scrive prima Stesicoro e poi Euripide, Elena è una donna casta, pudica e reale che ama Menelao e quando si ritroveranno insieme in Egitto architetteranno un piano per fuggire dalla corte di re Proteo e rimpatriare per mare nella loro Sparta. Questo Menelao di Carnevali sembra uscire fuori da La noia di Moravia. Se ne sta disteso ai piedi di Elena, che regolarmente non gliela dà, scrivendo le sue memorie. Ma quali memorie può scrivere uno che non ha mai fatto un c...? È un uomo senza qualità questo Menelao, un bamboccione viziato, insoddisfatto e infelice, un non eroe che invidia le gesta del fratello Agamennone e che

non riesce neppure a suicidarsi. Le stesse bamboline delle tre Parche (o Moire) Clòto, Làchesi e Àtropa, che danzano su quel piano stentano ad ammazzarlo, decidendo infine che non vale la pena tagliare il filo.

Per il tuo bene, uno stimolante testo che diverte facendo pensare di Pier Lorenzo Pisano (vincitore del 12°Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli") sua pure la regia, riprende il tema della parabola del figliol prodigo. Il plot ruota attorno ad una madre (Laura Mazzi) che richiama a casa il figlio grande (Edoardo Sorgente) perché il padre sta male. Il figlio ritrova i familiari certamente più vecchi ma sempre uguali a sé stessi, con i soliti problemi irrisolti e vecchie ruggini che stenteranno a sbloccarsi, conscio che le questioni di famiglia sono sempre le stesse e che girano attorno agli affetti e alle finanze. Lo spettacolo dai ritmi intensi, grazie pure ad un sipario che si apre con accorta velocità sui personaggi che dialogano in quel momento (scena di Giulia Carnevali) e un ottimo piglio professionale da parte dei cinque interpreti, ha fatto registrare (cosa rara al festival) un lungo applauso fra gli oohhhh di meraviglia, allorquando la Mazzi, alzando ad un tratto la sua gonna (costumi di Raffaella Toni) acconciandosela in un niente sul viso apparirà nel ruolo della nonna con occhiali, capelli bianchi e giacca di lana. C'è anche da dire che lo spettacolo ha uno stop agghiacciante quando chi è ritornato a casa vuole sapere notizie del padre. Per un istante tutto si ferma. Non si capisce se sia morto o non sia mai esistito. Intanto il figlio più piccolo (Alessandro Bay Rossi) è più interessato alla nuova fidanzatina (Marina Occhionero) e lo zio ciarliero (Marco Cacciola) in vestaglia e mutande si diverte a fare il pedofilo.

Chiara Stoppa e Valentina Picello hanno scritto-diretto-interpretato Aldilà di tutto, un testo che parla di morte ma che inneggia alla vita, anche se ad un tratto la Stoppa dirà che "la morte può essere una guarigione". È una storia in cui le due protagoniste in vacanza in Croazia si muovono su e attorno ad un palo d'una tenda con diversi pioli giusto per montarci sopra e volteggiare a varie altezze, dialogando serratamente sul significato dell'amicizia, della malattia e della morte. All'inizio Chiara ricorda l'amica Giovanna morta qualche anno prima di tumore, manifestando un pessimismo antico che è la nostra finitezza di vita e come l'arte possa superare la morte ed essere un passe-partout per l'eternità. Se Chiara è più razionale nei suoi amarcord, Valentina si esprime con accenti isterici, incurvando il proprio corpo e strozzando la propria voce con toni irosi e taglienti, forse per via delle benzodiazepine che assume. Ad un tratto entra in scena un cane dal folto pelo che si chiama Punto e gli animi si rasserenano. Le due amiche sembrano più serene, anche se i loro sguardi svelano la propria fragilità ma anche la forza a continuare a vivere.

IL PROBLEMA. A PRIMAVERA DEI TEATRI L'ALZHEIMER DI PAOLA FRESA

Il festival calabrese Primavera dei Teatri, organizzato a Castrovillari da Scena Verticale, quest'anno ha compiuto vent'anni, e si è confermato ghiottissima occasione per assistere, a fine maggio, in antepri- ma, sia a spettacoli che diventeranno poi dei veri e propri must, sia per osservare per la prima volta creazioni di impatto drammaturgico che ci erano precedentemente sfuggiti.

L'anno scorso eravamo rimasti entusiasti per "Overload" dei Sotterraneo, che in seguito ha vinto il premio Ubu, e assai coinvolti e incuriositi per il nuovo lavoro di Babilonia Teatro "Calcinculo", oltre che per l'interpretazione di PierGiuseppe di Tanno in "Sei" da Pirandello di Roberto Latini.

Quest'anno ci vogliamo soffermare su due spettacoli che ci sono rimasti nella memoria, soprattutto per una fervida drammaturgia che ha avuto, nel rapporto tra gli attori e nel tema della famiglia, il loro nucleo importante: "Il problema" e "Per il tuo bene".

Non è un caso che il tema della famiglia, nucleo vitale di una società in totale cambiamento, sia diventata l'argomento precipuo di molti spettacoli messi in scena negli ultimi tempi.

A ciò si è aggiunta, a Castrovillari, la gioia di vedere finalmente un grappolo di attori, anche giovani, che ci fanno ben sperare nel futuro del teatro che tanto amiamo, un teatro che sviluppa idee, semina dubbi, entra nei gangli più nascosti del mondo sociale che ci sta intorno.

I due spettacoli che prenderemo in esame, questo fanno, in maniera profonda e consapevole.

Oggi vi parliamo del primo spettacolo, "Il problema", in cui madre e figlia si trovano a dover affrontare, per l'appunto, un problema: la malattia incurabile che colpisce il padre, il morbo di Alzheimer.

Ad un altro interprete (Michele Cipriani), che interpreta tre ruoli diversi – il dottore, l'impiegato e il badante – è affidata una specie di regia interna che conduce i tempi del racconto teatrale, stemperando al contempo, con ironia, il disagio dello spettatore di fronte a una malattia che la drammaturgia segue minutamente nel suo evolversi.

Il padre, un ottimo e dolente Franco Ferrante, è posto in una specie di gabbia aperta, uno spazio neutro in cui la malattia si presenta in tutte le sue

manifestazioni.

Quello che conta in questo intensissimo spettacolo è il riconoscimento evidente dei gesti e delle emozioni che ognuno degli attori propone al proprio personaggio, e la delicatezza disarmante con cui li mostrano, come avviene ad esempio nel toccante momento in cui la moglie spoglia il marito per fare la doccia nuda insieme a lui.

L'addentrarsi nell'orrore della malattia, che prima viene rifiutata e poi accettata, le amnesie che si sviluppano nel confondere il presente con il passato, la realtà con l'immaginazione, l'assurdità e la ripetizione dei gesti ci vengono mostrati con estremo pudore, ma allo stesso tempo in modo feroce ed invasivo.

Eppure non potremmo dire che lo spettacolo è la narrazione di una malattia, semmai quella di un amore, perché le due donne (le commoventi ed intense Nunzia Antonino nei panni della madre, e Paola Fresa, autrice del testo, in quelli della figlia) cercano in ogni modo di non far perdere all'amato consorte e all'adorato padre, ricevendone in cambio anche ferocia, la propria e l'altrui identità.

PER IL TUO BENE: PIER LORENZO PISANO E LA NUOVA, GIOVANE DRAMMATURGIA ITALIANA

Vincitore dell'ultimo Premio Riccione "Pier Vittorio Tondelli", "Per il tuo bene" è l'intenso testo scritto e diretto dal non ancora trentenne Pier Lorenzo Pisano.

Protagonista è una ancora una volta una famiglia: vi è un figlio che ritorna, una madre che ogni volta l'aspetta, un padre la cui assenza incombe su tutta la messa in scena, infine un fratello più piccolo con la sua nuova fidanzatina, coppia che forse vorrebbe formarne una nuova, di famiglia.

All'apparenza lo spettacolo si impenna sul confronto-scontro tra le generazioni, attraverso il legame speciale che unisce una madre a un figlio, ma in realtà il testo ci parla, in modo profondo, del rapporto d'amore e affetto che si instaura fra tutti gli esseri umani.

E' il ritorno a casa del figlio a generare tutti i meccanismi che la scena ci riconsegna puntualmente.

Il figlio ritorna e, come ogni volta, si incontra/scontra con le solite recriminazioni: l'amore risulta essere il ricatto su cui si basano tutte le relazioni, ma proprio tutte.

A casa ritrova sempre più vecchi i suoi cari, e forse è per questo motivo che la voglia di lasciarli si fa più forte.

Anche in questo spettacolo, come ne "Il problema" di Paola Fresa, entrambi presentati in questa edizione di Primavera dei Teatri, la vicenda gira attorno alla malattia.

La madre, forse anch'essa ammalata (una bravissima Laura Mazzi, che prodigiosamente ad un certo punto si travestirà da nonna) riuole a casa il figlio grande (Edoardo Sorgente) perché il padre sta male. Un padre la cui evocazione fa diverse volte fermare l'azione dello spettacolo in un buio agghiacciante.

Vi è poi il fratello più piccolo (Alessandro Bay Rossi), che cerca di instaurare un rapporto più duraturo con la nuova fidanzatina (Marina Occhionero); ogni tanto appare anche, fuori contesto, uno zio burlone (Marco Cacciola) che si intrufola nell'azione, cercando di vivacizzarla con il paradosso e l'ironia. Infine c'è un'altra nonna, rappresentata come un grande bancomat, capace solo di erogare fondi quando i nipoti ne hanno bisogno.

La scena significativa di Giulia Carnevali è costruita da pareti mobili che, di volta in volta, in modo cinematografico, focalizzano le azioni, isolando i perso-

naggi e acuendone la solitudine. Vi è un piano basculante, di cangiante utilizzo, pronto a diventare tavola imbandita, panchina, letto d'ospedale.

Le azioni si ripetono stancamente, cospargendo pian piano di melanconia un crogiolo di sentimenti che la regia, dello stesso Pisano, calibra in modo pertinente, senza mai calcare la mano, in maniera soffusa.

C'è poi il finale di speranza, che speranza alla fine non è, lasciato alle nuove generazioni. "Ti immagini io e te che diventiamo una famiglia?" chiede il figlio più piccolo alla fidanzata. Lei risponderà: "No. Andiamo avanti e vediamo. Per ora va bene così". E lui: "Non c'è nemmeno la minima possibilità? Potremmo essere noi quelli che ce la fanno... Potrebbe succedere. Tanto vale provare. Al massimo finisce che ci odiamo".

E su questo finale, da melomani, viene subito in mente il sublime "Così fan tutte" di Mozart-Da Ponte, che da più di duecento anni ci insegna con melanconica leggerezza che, nelle unioni, la felicità perfetta non esiste; sussiste solo la possibilità di provarla, di assaporarne insieme almeno un attimo, soltanto per sentirci meno soli, tanto per scaldarci, proteggendoci dal gelo della vita che trascorre.

LO PSICOPOMPO DI SCENA VERTICALE: SI PUÒ SCEGLIERE DI MORIRE

Si può scegliere di morire anche se non si è affetti da una malattia terminale, perché talvolta i dolori dell'anima possono essere ugualmente atroci e insopportabili tanto quelli del corpo.

Parte da questo assunto Dario De Luca ne "Lo psicopompo", affrontando un tema che, solo pochi giorni dopo l'anteprima, diventa di "pubblico interesse" per la vicenda di Noa Pothoven, giovane ragazza olandese che a diciassette anni, non riuscendo più a sopportare e a resistere alla sofferenza psicologica causata da ripetuti episodi di violenza sessuale subiti a partire dagli 11 anni, ha deciso di lasciarsi morire.

Una sofferenza che, calata sui corpi degli attori, si fa sussurri e piccoli gesti, quelli osservati durante la prima dello spettacolo accolta da Primavera dei Teatri, festival organizzato da vent'anni dalla compagnia Scena Verticale di cui De Luca è direttore artistico insieme a Settimio Pisano. Un'edizione in cui più volte, negli spettacoli proposti, è risuonato il tema della malattia come della morte – ne sono esempio "Il problema" di Paola Fresa, dedicato all'Alzheimer, a cui lo stesso De Luca ha dedicato "Il Vangelo secondo Antonio", e in "Per il tuo bene" di Pier Lorenzo Pisano – come se fosse un bisogno impellente di questo tempo, da scandagliare attraverso la parola drammaturgica.

E mentre osserviamo lo spettacolo di De Luca risuonano nella mente anche le parole che l'attrice e autrice Chiara Stoppa, in un altro lavoro visto a Primavera dei Teatri, utilizza per delineare uno dei punti da cui ha preso le mosse il suo "Aldilà di tutto": «La morte può essere una guarigione».

Di morte e di guarigione, dell'anima più che del corpo e della possibilità di continuare a scegliere per la morte come lo si è fatto per tutte le cose della vita, parla "Lo psicopompo" (il testo è vincitore del Premio Sipario Centro Attori 2018), ovvero il traghettatore delle anime nell'aldilà. E lo fa – almeno per l'anteprima nazionale, lo spettacolo ha debuttato poi al Napoli Teatro Festival sabato 15 giugno – in uno spazio privato, quasi claustrofobico, in cui parole e pensieri vengono offerti al pubblico attraverso lo schermo di un vetro e risuonano grazie a delle cuffie.

Dario De Luca sceglie infatti una costruzione in legno e vetro, ai BoCsArt di Cosenza, il più grande spazio creativo di residenze d'Europa lungo il fiume

Crati, per ambientare lo spettacolo condiviso con solo 60 spettatori, separati dalla scena da un vetro e che grazie a delle cuffie – curatissimo il suono, grazie al lavoro di Hubert Westkemper – possono cogliere ogni sfumatura del dialogo tra i due attori in scena, De Luca e la straordinaria Milvia Marigliano.

"Lo psicopompo" indaga quella volontà di morire non in presenza d'una malattia terminale ma di un male di vivere che spegne palpiti e desideri. Un tema fortemente politico e profondamente umano, affrontato con delicatezza e pudore da De Luca grazie alla storia di un uomo e una donna. Un infermiere che aiuta in maniera clandestina malati terminali nel suicidio assistito, e una professoressa in pensione, austera ed elegante, legati da un particolare rapporto affettivo e portatori, entrambi, di un immenso disagio e di una straziante malattia dell'anima.

Perché per combattere dolore, solitudine, vuoto e sconfitte a volte si può "scegliere" la morte. Come decide di fare la donna, pienamente tratteggiata nel suo tormento dalla Marigliano.

Dimesso, chiuso nella sua camicia di un colore anonimo, De Luca occupa uno spazio liminare nella casa/vetrina che diventa luogo dell'incontro verbale tra i due, delle rivendicazioni, dei ricordi e delle ferite del passato, che tra parole, bisbigli, silenzi che paiono interminabili, passi pesanti, sospiri e respiri, riemerge in tutto il suo pesante carico emozionale. Un fardello che i due non sono mai riusciti a condividere in vita e che li accompagnerà sino al silenzioso epilogo in cui, per una volta, si avvicinano. Distanti, separati dallo spazio scenico e con l'ausilio delle cuffie, gli spettatori godono di una visione solo apparentemente privata, capace altresì di sollevare una riflessione comunitaria. Ambientare la narrazione in un luogo spoglio e asettico, quasi come le esistenze dei protagonisti, acuisce il senso di profonda solitudine che attanaglia entrambi; per loro solo una dormeuse, dove poter appoggiare quei corpi stanchi che combattono una personale partita con la vita e tra di loro, attraverso una parola affilata, mai eccessiva, e un sottofondo musicale che, come un contrappunto dell'anima, ne acuisce umori e sentimenti.



Europe Connection. Drammaturgie in viaggio verso Sud.

Tre drammaturghi europei, tre compagnie calabresi, tre osservatori critici: Europe Connection è una sfida che nasce dall'incontro tra il festival Primavera dei Teatri (Castrovillari, Calabria) e Fabulamundi, progetto europeo che incoraggia la circuitazione della drammaturgia contemporanea (a cura di Pav). L'idea è semplice: mettere i testi in movimento, farli trasformare durante il viaggio, adattandoli alle latitudini dove approdano. Cosa accade quando un testo austriaco arriva alle pendici del Pollino? E cos'hanno in comune la Calabria e la Catalogna? In questa pagina due dei tre critici coinvolti nel progetto provano a raccontare cosa hanno osservato.

Il capitalismo è una farsa nera

Cosa scrivono i giovani drammaturghi in Europa? Con la sua selezione di più di trecento testi, Fabulamundi offre una fotografia in buona risoluzione delle tendenze in corso: politicamente consapevoli e interessati alla sperimentazione formale, gli autori scelti da Pav non sembrano inclini all'intrattenimento. Non fanno eccezione Maxi Obexer, Victoria Szpunberg e Esteve Soler, i tre drammaturghi presenti a Primavera dei Teatri per il progetto Europe Connection. Migrazione, stereotipi di genere, abuso di social network, relazione tra moda e mercato: nei testi scelti dalle tre compagnie calabresi coinvolte nel progetto non manca quasi nessuna delle questioni più controverse del contemporaneo. Ma non aspettatevi le più trite forme dell'engagement politico, con lunghe tirate monologiche e messaggio costruttivo da portare a casa. Anzi. Pur nelle radicali diversità di linguaggio, i tre autori sembrano condividere la volontà di spiazzare lo spettatore, e di mettere in luce nel modo più laico possibile le contraddizioni del proprio tempo. Ed ecco allora che le aporie, il sarcasmo, lo humour nero appaiono gli strumenti ideali per non accomodarsi nelle rassicuranti modalità del pamphlet a tesi. Tutta l'intelligenza europea è pronta a manifestare allarme per la situazione delle migrazioni e per i morti del Mediterraneo? È difficile trovare in una sala teatrale off un convinto xenofobo? Bene. Allora sarà il caso di occuparsi piuttosto dello smarrimento, delle incoerenze e dell'inazione di quella comunità politicamente corretta che si ritrova in platea. Questo sembra pensare Maxi Obexer, che con la Nave Fantasma, prende di mira curatori d'arte e giorno-

listi, professori universitari e politici: un'umanità che molto parla ma che poco fa e che ci assomiglia più di quanto vorremmo. Non meno fosca la prospettiva sul presente della catalana Victoria Szpunberg che – con una intelligente distopia tra Black Mirror e Handmaid's Tale – ci ricorda come homo homini lupus. La protagonista di The Speaking Machine, (ottimamente tradotto da Davide Carnevali) è una bambola elettrica costruita per intrattenere il suo padrone con discorsi intelligenti, quel tanto che basta prima di spegnersi e tacere al momento giusto. Ma, se guardi bene, c'è sempre un debole più debole di te che puoi schiacciare per non essere proprio l'ultimo nella scala sociale: in questo caso un cane-macchina preposto al piacere sessuale. I due schiavi 2.0 oscilleranno – come ognuno di noi – tra l'istinto di far propria la competizione che il capitalismo richiede, o allearsi in una bizzarra lotta di classe. Se Obexer e Szpunberg mostrano una certa predisposizione alla narrazione per asindeto, che non si preoccupa troppo di raccordi e connessioni né di uno sviluppo dei personaggi tradizionalmente inteso, Esteve Soler ne fa un marchio: il suo Contro la libertà è una galleria di quadri, folgoranti declinazioni dei nostri quotidiani momenti di scelta politica – acquistare, sposarsi, comunicare. C'è chi ferma un matrimonio per chiedersi meglio cosa significa "fin che morte non ci separi", chi guarda il cellulare mentre una donna muore al suo fianco, chi scopre lavoratori tessili a cottimo nel cassetto della camera dal letto, accanto alla biancheria intima. L'infinità (o l'illusione dell'infinità) dei possibili che ci si apre davanti, è in realtà una forma di schiavitù.

In ognuno degli spettacoli (rispettivamente curati da Teatro della Maruca/Anomalia Teatri, Compagnia Ragli e Divina Mania) il pubblico di Primavera dei Teatri ride, cogliendo farsa e grottesco. Perché i tre autori – e con loro le tre compagnie – sanno bene che per instillare il dubbio e per indurre pensiero bisogna evitare di dare conferme. E non c'è niente di più spiazzante di una risata che ti prende alla sprovvista, mentre scopri quanto sei conforme e aderente a quello che il tuo tempo vuole che tu sia.

Maddalena Giovannelli



Nulla di ciò che fai senza sforzo ha valore

Teatro della Maruca/Anomalia Teatri, Divina Mania e Compagnia Ragli si confrontano con testi che – in termini di limitazione illogica, regresso crudele, imposizione neoschiavista – hanno per tema la libertà: la libertà di migrare, di autodeterminarsi, di sopravvivere sottraendosi al ruolo o al destino che il luogo di nascita, la povertà o la mia storia individuale (la vita che ho vissuto finora) mi assegna. Il primo elemento condiviso è dunque pre-scenico ovvero è una condizione di fatto: la vicenda che accade sul palco appartiene a un contesto regolato da pratiche di dominio una volta vergognose e oggi consuete, da atroci squilibri divenuti ormai sopportabili, da anomalie degne di denuncia diventate normalità colloquiale: è normale che il mare sia un cimitero e che gli uomini vi galleggino come pesci morti (“d’altronde la strada dell’Occidente è sempre stata disseminata di ossa” sento ne *La nave fantasma*); è normale che le parole servano a giustificare ogni arbitrio, ogni vizio, ogni reato (esempio: “se non fossero qui” – e cioè sfruttati lavorativamente nel sottoscala di una fabbrica – “sarebbero chissà dove a prostituirsi” viene detto in *Contro la libertà*); è normale che una donna sia ridotta a una macchina e che rischi di essere buttata neanche fosse immondizia (“Le auto passeranno veloci che nemmeno ti vedranno. Resterai sola e finirai per andare in malora, piena di polvere e sul ciglio della strada, smontata e sporca” dice Bruno a Valeria ne *La macchina per parlare*).

Gli altri elementi che tornano – data in premessa la diversità tra le compagnie – appartengono invece alla pratica d’assito: si tratta di piccoli dettagli in comune che contraddistinguono il come hanno reso le drammaturgie di partenza. Ne accenno alcuni. L’assenza, con gradazione variabile, di quarta parete (Teatro della Maruca attraversa la platea; Divina Mania vi si rapporta dialetticamente; Compagnia Ragli la osserva per un attimo, prima di illuminarla con un faro); l’utilizzo (talora preponderante) della frontalità fisica, il riassetto scenografico a vista, la necessità di video e/o di effetti sonori off (le interviste del Teatro della Maruca, visibili sul fondo; l’accumulo di icone europee proiettate da Divina Mania; le telefonate della Compagnia Ragli), una trama che – organizzata per quadri o con una linearità cronologica sviluppata per frammenti – sul palco richiede intercapedini buie, brevi soste oscure, penombre di passaggio.

[link sito](#)

E ancora. L’offerta di relitti scenici (pochi arredi, quel che resta dunque di ciò che un tempo era la scenografia) all’interno di uno spazio privo di saturazione materica; il taglio che le compagnie hanno dato ai testi originari (come vi fossero, in ognuno, fin troppe parole); la necessità – a un punto dello spettacolo – di una ricollocazione per prossimità geografico-accidentale: è il qui e ora della sala di Castrovillari per Teatro della Maruca e Divina Mania, ma anche il cane della Compagnia Ragli, «nato a Cassano Magnago, vicino Varese» nel testo della Szpunberg e che Rosario Mastrota fa nascere invece a Cassano allo Jonio, in provincia di Cosenza. Schegge, puntelli, soluzioni sceniche che aiutano a comprendere l’aspetto in comune più interessante, quello che in definitiva davvero sembra caratterizzi il progetto: l’incontro/scontro tra una compagnia calabrese e le parole di un autore che abita altrove, parla un’altra lingua e che la Calabria, forse, non l’ha vista mai. È nella distanza di partenza (più ampia dei chilometri che separano Castrovillari da Barcellona, Berlino o Buenos Aires) che risiede il valore di *Fabulamundi* nella versione voluta da Primavera dei Teatri: si tratta d’una voluta induzione alla difficoltà (perché è difficile lavorare su poetica e urgenze di qualcun altro) che il festival ha offerto come un’opportunità alle compagnie perché alimentino la loro crescita artistica: rimettendo in discussione le competenze acquisite finora. D’altronde sono le difficoltà a rendere vitale un processo (nulla di ciò che fai senza sforzo ha valore, direbbe Jouvett; i limiti sono uno stimolo creativo confermerebbe Massimiliano Civica) ed è – più che il debutto, l’esito o gli applausi della “prima” – proprio il processo che interessava (in termini formativi) a Primavera dei Teatri. Ecco: formare una nuova generazione di teatranti calabresi. E sfruttare (*Fabulamundi* compresa) ogni occasione per farlo.

Alessandro Toppi



In scena a Primavera dei Teatri 2019: la banalità della violenza

La XX edizione di Primavera dei Teatri potremmo chiamarla – affettuosamente, s'intende – autunno dei teatri: non solo per il meteo incerto e mutevole, ma soprattutto perché sui palchi di Castrovillari si è messo in mostra un umido autunno dell'umanità, che si dirige – ma speriamo di riuscire a fermarci – verso il buio di un letargico inverno. Rapporto con la morte, negazione della memoria, rifiuto del confronto e del riconoscimento, violenza come metodo e soluzione, sono stati fantasmi e visioni aleggianti ovunque, con spietata franchezza, accorata ironia e delicata profondità, ultimi strumenti rimastici per reagire allo sgomento di questo presente su cui avanziamo come su scogli ricoperti di muschio. La mia immersione comincia al Teatro Vittoria. In La ragione del terrore – debutto del Teatro Koreja con testo di Michele Santeramo – un intenso “monologo a due” ci inghiotte nel maelstrom di una storia accaduta davvero, attraverso il travolgente racconto di Michele Cipriani e i potentissimi sguardi di Maria Rosaria Ponzetta, che dialoga in silenzio, ora imponendo, ora soccombendo. Rinchiusi nello loro stretta storia, come sono rinchiusi nell'angolo della loro stretta stanza (mirabile creazione di Bruno Soriano e Mario Daniele), come tutti siamo rinchiusi nel nostro piccolo terrore cercando una via di scampo. O, almeno, un nascondiglio. Sul palco un grande angolo di una piccola stanza che sembra voler inghiottire tutti, prepotente e profonda. Un uomo si fa avanti in platea. Con il solo sguardo, profondo e prepotente come la casa che si è costruito, riesce a zittire in un soffio il voci della sala. Accende una candela, le luci si spengono: deve raccontare una storia. Lei vuole che continui a raccontare quella storia. Sempre la stessa, per tentare di liberarla dal terrore. «Non potremmo raccontare un'altra storia? – prega lui – Per una volta, una storia diversa, una che abbia dentro almeno una risata». Ma il silenzio di quella figura invisibile parla chiaro. La candela si spegne e il racconto comincia, da ancora prima che nascessero. A dispetto delle lamentele del protagonista, ci sembra che in questa storia le risate ci siano, seppure amare, seppure a denti stretti, seppure, forse, per scaricare la tensione di sentirsi un po' colpevoli. Colpevoli di essere stati fortunati, colpevoli di essere buoni, di stare bene, colpevoli di essere innocenti: colpevoli di non poterla capire fino in fondo, questa storia. Una storia di uomini e

di grotte, di uomini che vivono dentro le grotte, e di sentimenti che vivono dentro gli uomini come in delle grotte, nascosti negli scantinati dell'animo. L'odio è come il cuore, dice lui: ogni uomo l'ha dentro, ma quando si sta bene non ce ne accorgiamo; è quando si sta male che l'odio sale a galla. E batte, batte, batte, batte. E quando l'odio bussa forte alla porta del petto e lo squarcia, persino i ghigni più amari non trovano più spazio. La detonazione è improvvisa, imprevista, sanguinosa. Non c'è bisogno di studiare antropologia o psicologia per rendersi conto che quando ci troviamo messi all'angolo i nostri istinti più violenti tendono a venirci in aiuto; potremmo dire a 'sostituirsi' a noi, volendo ingannarci che siano cose che non ci appartengono più, ma in realtà sono solo nascoste dal velo della 'civiltà'. Finché il velo non si squarcia, come succede in Noi non siamo barbari, debutto di Scena Nuda, che comincia con qualcuno che bussa alla porta di Mario e Barbara e dei loro vicini Linda e Paul, chiedendo aiuto e ospitalità in una notte piovosa e fredda. I primi decidono di ospitare il richiedente, al contrario dei loro nuovi amici che gli hanno sbattuto la porta in faccia. «Mai si sarebbero immaginate le conseguenze di questo evento», che vanno intersecandosi con un tocco di noir. L'essenziale messinscena si avvale delle solite sedie (quattro) e di un tavolo che assume diverse forme tranne quella che gli è propria, costruendo un binario con il testo del tedesco Philipp Löhle, su cui viaggia a tutta velocità il solito tema del rapporto con il diverso, attraverso lo scontro di punti di vista dei personaggi, che passano dalla diffidenza, all'ammirazione, alla pena, all'odio, senza mai essere ciò che dovrebbero: equilibrati. Un intenso dibattito sul tema che reitera concetti e frasi che ormai ripetiamo e sentiamo ripetere all'infinito da amici, passanti e politici. In alcuni momenti un po' snervante, in altri tanto efficace da farti venire voglia di salire sul palco e prendere a schiaffi il demagogo di turno e la sua retorica approssimativa, o dare una strigliata alla crocerossina della situazione e al suo assistenziale buonismo. Impossibile prendere una parte. Se la diffidenza degli uni per l'africano – o forse è pakistano? – lo pone alla stregua di una bestia selvatica, le attenzioni di Barbara per Bobo – o si chiama Klint? – si pervertono nel suo contrario, innalzandolo di poco a livello di animale da compagnia, la-



sciandoci l'unica certezza possibile: «Noi siamo noi, e gli altri non lo sono». Ma, come spesso la vita ci ricorda, anche il diverso più distante, in fondo, ci assomiglia, e potremmo ritrovarci a vestire i suoi panni senza averne avuto la minima avvisaglia. È il caso della storia ideata da Kronoteatro in *Sangue del mio sangue* (anteprima nazionale), liberamente ispirato a lo, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello di Michel Foucault, che raccoglie e discute i materiali relativi al sanguinoso episodio del ventenne francese che nel 1835 uccise i familiari per liberare il padre dell'oppressione della moglie. Lo spettacolo si svolge durante la detenzione del giovane omicida, traslando la vicenda in un tempo indefinito che mette insieme un anacronistico Pierre Rivière, suo padre e due moderni secondini (uno dei quali incastrato in un matrimonio asfissiante), monologhi letterari e registri quotidiani; a scandirne il tempo, i materiali raccolti dal filosofo francese e dai suoi allievi. La compagnia conduce una «ricerca del confine del male, del marcio che può esserci sottopelle in ognuno di noi» (T. Bianco), quasi a volerci suggerire le ragioni del gesto di Pierre, certamente folle, ma i cui germi ci covano dentro, e potrebbero in ogni momento scatenare una febbre. Una vicenda e una tematica altamente intriganti, e un'intuizione drammaturgica azzeccata quella del parallelo tra il giovane omicida e il suo secondino, che lo chiama "bestiolina" e da tale lo tratta, lo sottomette e lo umilia, lo disprezza senza accorgersi (al contrario del pubblico, a cui è palese quasi da subito) di somigliargli molto più di quanto voglia pensare. Buone idee che purtroppo non colpiscono nel segno come potrebbero, forse a causa del troppo materiale a disposizione, che, moltiplicando input e obiettivi, disperde l'attenzione e non affonda la lama nel punto vitale della questione.

Chi non risica non rosica, e, risicando e dialogando, rosicando e crescendo, ci avviamo verso il prossimo spettacolo.



Primavera dei Teatri 2019: questioni di vita e di morte

Un leitmotiv ha attraversato la XX edizione di Primavera dei teatri declinando variamente storie di madri e figli, di malattia e morte – pendant con lo scenario “autunnale” descritto su PAC da Elena Zeta Grimaldi. Certo, la complessità dei rapporti familiari e le dinamiche che nell’umano scatena il pensiero della morte sono materia quanto mai “succosa”. Tutto sta poi nel riuscire a trarne una drammaturgia convincente, corredata da una resa scenica efficace. Risultato raggiunto a metà in *Per il tuo bene*, scritto e diretto da Pier Lorenzo Pisano (Premio Riccione – Tondelli 2017). Un figlio (Edoardo Sorgente) torna a casa dopo tempo perché qualcosa sta succedendo. La malattia di qualcuno, pare. Un presagio triste incombe realizzandosi solo nel finale. Intanto, con questo ritorno, si innesca l’ordigno di dinamiche familiari mai risolte. Quelle sue con la madre (Laura Mazzi) e il fratello minore (Alessandro Bay Rossi), della madre con i figli, della madre con la nonna (sempre la Mazzi in una maternità al quadrato). Dinamiche “dette”, tra lieve drammaticità e intelligente humor, da personaggi che si narrano reciprocamente in terza persona, limitando il confronto diretto a discorsi superficiali, cadenzati da imbarazzati silenzi. Una densità verbale – un po’ “alla Calamaro” senza però riuscire a realizzare lo stesso affondo verticale nel senso delle parole – che trova il proprio riflesso in un impianto scenico (scene Giulia Carnevali, Luci Vincenzo Bonaffini) ricercato e articolato, giocato su espedienti d’effetto e fortemente significanti. I pannelli scorrevoli che, a mo’ di sipario, aprono porzioni sempre diverse del palcoscenico: un limite tra il mondo familiare e il fuori, abitato da personaggi che «non sono famiglia». La partitura luminosa e quella sonora che seguono la drammaturgia con scelte originalissime e raffinate. La composizione del movimento che scolpisce gli interpreti in tableaux nei quali la stessa posizione reciproca pare indicativa dei rapporti che li legano. I geniali costumi “trasformistici” della madre (di Raffaella Toni) che ne svelano l’indole da chioccia e un po’ egocentrica (vince su tutti la gonna che la trasforma in nonna!). Tutto – parole, scena, anche i silenzi – comunica la difficoltà della relazione, l’incomunicabilità, il terrore di una tragedia imminente, l’affetto, in fine, che resta sempre e comunque ma che si dichiara, spesso, «quando è troppo tardi». L’ammirevole cura estetica e l’altissimo livello della prova degli interpreti non com-

pensano però la monotonia – in senso etimologico, s’intende – di una regia che pare faticare ad avere un proprio andamento, autonomo rispetto al testo, a sviluppare tridimensionalità drammaturgica, restando come appiattita sulle parole e invischiata in lungaggini che ne rallentano ulteriormente il ritmo. Il Pisano regista non riesce ad affrancarsi dal Pisano drammaturgo. Un vero peccato visti i pregi indiscutibili di questo lavoro. Dal contesto familiare a quello amicale con Aldilà di tutto scritto e interpretato da Chiara Stoppa e Valentina Picello. Su un palo cinese posto al centro della scena Chiara racconta di Giovanna, amica d’infanzia ritrovata (è diventata un’artista circense, ecco perché il palo), della sua malattia e della vacanza in Croazia, che coinciderà con il suo ultimo mese di vita. Giù dal palo e un anno dopo Chiara convince l’amica Valentina a un viaggio che le riporti lì, come in omaggio al ricordo di Giovanna. Gli elementi della trama non sono immediatamente chiari – aiuta il foglio di sala – per cui, già un po’ confusi, ci ritroviamo immersi nel concitato e, a tratti, nevrastenico, rapporto tra le due. Due personalità antitetiche – maniacale e con tendenze depressive Valentina, più leggera Chiara – ben delineate dall’espressività e dal gesto, oltre che dalle scelte costumistiche: abitino femminile l’una, salopette e sneakers l’altra. Gli episodi vacanzieri mimati (pochi gli oggetti realmente presenti in scena), i divertenti battibecchi si alternano a riflessioni sulla vita, sulla morte, sul vivere morendo, ai ricordi di Giovanna, in un ritmo sostenuto e vivace. Ma intanto si attende che accada qualcosa, che venga porto il capo del filo che tiene tutto. Un cane immaginario – introdotto da uno reale che attraversa la scena (ma perché?) – è personaggio decisivo, smuove la tenerezza di Valentina, in qualche modo la sblocca e, nel momento in cui «abbraccia» Chiara, lei sente la presenza di Giovanna (un po’ troppo Ghost!). Nel finale, dopo il ricordo degli ultimi istanti di vita della ragazza, una citazione che è un invito ad affrontare la vita, e la morte con più «leggerezza» (come gli acrobati?).

Non si riesce a trovare organicità in questo lavoro, un collante che metta efficacemente insieme, in primis, gli elementi drammaturgici tra loro ma anche questi con quelli scenici e, specialmente, il tutto con una concreta riflessione sulla morte e sulla vita. E si parla di morte, anche in *Lo Psicopompo*, scritto e diretto da Dario De Luca che debutta in casa,

con grande emozione generale. Si parla di morte che è un po' come parlare di vita se, come afferma Spinoza «quando l'uomo libero pensa alla morte, la sua è una meditazione sulla vita». Rivendica proprio libertà la protagonista, libertà di scegliere di porre fine alla propria esistenza. Non per malattia, non per una sofferenza fisica né per un delirio della mente. Ma per scelta: «lo non cerco la morte come via di fuga, ma come fine». Contatta uno psicopompo ('traghettatore di anime' dal greco) che la assista nel suicidio, con distacco e professionalità; ma si ritrova davanti il figlio.

La coppia appare nel momento immediatamente successivo l'agnizione, nello sconvolgimento della detonazione. Ciò che verrà è un agire teatrale che «è mosso dall'ossessione di dare forma concreta all'impensabile della morte» dichiara De Luca. E si concretizza in un dialogo che sta a metà tra lo scontro familiare e la disquisizione filosofica, in cui l'ombra di una sciagura passata (ancora una morte per malattia), rivendicazioni, rancori si fanno spirale con il tentativo di sondare, di afferrare il senso di quello che è il nostro passaggio su questa terra. Non risulta sempre fluido e calzante questo intreccio, a tratti un po' forzate le "elevazioni all'universale", ma i due interpreti riescono nel non facile compito di restare in equilibrio tra i piani, di non cedere a patetismi – pur nell'inteso sentimento della rappresentazione – né a pedanteria dialettica.

Lo spettatore, intanto, è letteralmente immerso in questo dialogo. Il lavoro nasce, quasi site specific – sarà in scena al Napoli Teatro Festival in una versione scenicamente differente – all'interno dello splendido BoCs Art di Cosenza, la più grande area di residenza in Europa. Case/vetrine a due piani che sono spazio creativo e anche luogo di residenza per gli artisti. Proprio in una di queste vetrine lo scorcio di un soggiorno: un divano, un tavolino con un giradischi, sul fondo una scala e una parete che riverbera, a ogni cambio di scena, di una differente tinta luminosa (di De Luca anche le luci). Qui si svolge l'azione che seguiamo con delle cuffie. Il suono curato da Hubert Westkemper ci è restituito nei minimi dettagli, rotondo, avvolgente, a vantaggio anche della musica, elemento fondamentale della pièce. È come se si annullasse la distanza da quello spazio altro e definito, abitato dagli interpreti di fronte a noi, e ci si ritrovasse lì dentro, con loro. Un'operazione davvero magistrale.

[link sito](#)

Tali scelte scenotecniche "contemporanee" potrebbero, a primo acchito, sembrare ingiustificate per un lavoro che, giocato su codici "tradizionali" – virgoletto con decisione, aborrendo tale categorizzazione – potrebbe essere messo in scena, senza perdere nulla, anche in un teatro.

Eppure, riflettendo su quel "senza perdere nulla" mi sono convinta che proprio questa immersione consente un rapporto ravvicinato e intimo con la parola di un testo che vuole parlare all'orecchio, per dire, quasi senza mediazioni, al sentire intimo di ciascuno, e pure all'intelletto che tenta di pensare e razionalizzare la morte, ma anche la delicata questione del suicidio assistito (come non pensare, a posteriori, al caso di Noa Pathoven). Una comunicazione a più livelli che rende Lo Psicopompo una riflessione intima ma insieme universale e politica.

In scena a Primavera dei Teatri 2019: l'imprevedibilità del rischio

C'è una cosa importante ed essenziale nel prendere parte a un festival, in particolare a uno denso e accogliente come Primavera dei Teatri: la possibilità di generare confronto. Senza confronto – inutile dirlo, ma ribadiamo – è impossibile una crescita, e senza assumersi dei rischi è impossibile confrontarsi davvero. Chi non risica non rosica, si diceva a chiusura della prima parte di questo racconto del festival, ed è un nodo focale della questione, a cui bisogna tutti esporsi: non importa da quale lato del palcoscenico, i rischi sono ovunque in agguato. Capita per esempio, malgrado la buona fede, di farsi ingannare dai programmi di sala: ottanta minuti di spettacolo su un caso di Alzheimer – non ce lo nascondiamo – possono tentare chiunque a darsi alla fuga. Per fortuna c'è chi riesce a sfatare i pregiudizi su tempi lunghi e tematiche delicate: ne è caso esemplare Il problema di Paola Fresca, che ha debuttato per una produzione di Fondazione Sipiario Toscana ONLUS ed Erretiteatro30. La storia racconta la progressiva avanzata della malattia in un padre di famiglia (impeccabile Franco Ferrante, che ci restituisce in maniera sconvolgente la lenta decadenza della mente attraverso piccoli, progressivi mutamenti nel corpo), e di come la moglie e la figlia si confrontano e scontrano con la realtà di un processo inarrestabile in cui «le relazioni sulla base dell'identità detonano» (P. Fresca). L'uomo è un animale sociale, e la sua socialità si fonda sul ruolo, inteso come la consapevolezza della relazione del nostro specifico posto con altri specifici posti, struttura che conforta l'inclinazione della nostra specie alla creazione di connessioni: cosa resta in chi perde all'improvviso il suo ruolo? In chi vede qualcosa divorare una sua relazione e al suo posto lasciare «solo il problema»?

La nuda realtà dei fatti ci viene esposta con tutta la sua carica tragica e i suoi momenti strazianti, ma sempre dipinta con una dolcezza a cui calza un solo aggettivo: umana. Anche le scene comiche sono calibrate ed essenziali al progredire della storia e della riflessione, mai solo separé, condotte dalla travolgente energia di Michele Cipriani (già protagonista di La ragione del terrore) che veste i panni di diversi personaggi: un ragazzo polacco la cui relazione con la famiglia (e soprattutto con Michele, il padre) non viene mai specificata, e due professionisti (un medico e un impiegato dell'INPS) che per mestiere dovrebbero intrattenere relazioni. Un lavoro profondo e privo di qualsiasi sbavatura patetica, il cui finale, lucidissimo e privo di melanconia, è assolutamente inaspettato nella sua semplicità, ciliegina sulla torta di uno spettacolo che ha avuto il coraggio di assumersi molti rischi, e ne è uscito vincitore. Da una realtà ordinaria a una paradossale, ultimo spettacolo della XX edizione, la compagnia Sutta Scupa presenta Miracolo, germogliato durante la prima edizione di Write – Residenza

internazionale di drammaturgia, un progetto ideato e diretto da Tino Caspanello che lo scorso dicembre, dopo solo tre edizioni, ha ricevuto il Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro (fierezza isolana impone specifica). Il miracolo non avviene in un non-luogo potenzialmente identificabile ovunque, se non fosse per il dialetto palermitano (coronato di sovratitoli, il cui uso annoda sempre più dubbi di quanti ne scioglia), al contempo ancora alla realtà e pennello del surreale. Nel breve ma potente prologo, una donna africana partorisce urlando una bara e due becchini, catapultandoci senza preamboli nel cuore del problema: come sbarazzarsi del corpo, dal momento che nel cimitero sono rimasti solo due posti, i loro? I fronti sono schierati: «da un lato l'esigenza da parte di personaggi ultimi di poter affermare la loro identità, dall'altro l'esigenza di creare nuove identità tra commistioni di più culture» (G. Massa). Tutta una serie di piccoli, umani, atteggiamenti che conosciamo benissimo vengono messi in scena con quotidianità così caricata che, in corto circuito con i fatti, si trasforma nel suo grottesco contrario. Il rumore di una sirena censura la banale violenza verbale, quella di propaganda, quella che attira l'ammirazione o l'odio, lasciando il campo a un dialogo senza soluzione che snocciola tutta la miseria di una situazione umana che rimpalla un corpo: ogni possibile e impossibile stratagemma (buttarlo in mare, dargli fuoco, portarlo nel paese accanto, tagliarlo a pezzi, resuscitarlo) è accolto con lo spirito di chi ha un lavoro spiacevole da finire il prima possibile, per prendere la paga e tornare a casa. Sfiniti dall'accumulare soluzioni inutili, i due fratelli si concedono una merenda a base di aringa affumicata, durante la quale viene fuori la somma proposta: «Tincèmulu ri bianco» suggerisce Bernardo, «Forsi vulevi riri rosa» risponde Antonio. Ma anche questa idea non può avere seguito e, dopo essersi puliti le mani sulla bara, lasciano i resti dell'aringa in proscenio, da dove il fetore del problema dilaga per la sala sempre di più.

Uno spettacolo durante il quale ogni cosa va in corto circuito, scontrandosi e fondendosi con il suo contrario, soprattutto quando la nostra mente, per un istante, vede sovrapporsi ai due becchini in tuta catarifrangente due qualsiasi capi politici in giacca e cravatta. Uno spettacolo anch'esso pieno di rischi, che richiede una grande abilità ed energia da parte degli attori, dirompente nella prima parte, ma purtroppo andato un po' scemando verso il finale, non portando fino in fondo le potenzialità della messinscena.

Chi non dialoga non risica, e, risicando e rosicando, dialogando e progredendo, ci avviamo verso il prossimo Primavera dei Teatri.



È stata la condizione fondamentale. Più che mettermi io a "recitare il tossico" avevo bisogno di qualcosa sotto i piedi che determinasse questa condizione. E il microfono, che è la mia siringa, diventa poi anche il bastone che mi dà appoggio. Quello che un attore tiene sotto i piedi è qualcosa che mi interessa molto. Il trampolino in Giganti, la pedana mobile nel lavoro su Müller, il palchettino di Sei, ancora una pedana in Il Teatro Comico. Con cosa ha a che fare questo elemento ricorrente?

Rappresenta una coscienza e una consapevolezza; significa ristabilire il patto, esporre l'evidenza del gioco teatrale, ma non come smorfia registica bensì come denuncia, per scoprire che il gioco ha bisogno di essere visto per poter essere non visto. Io vi chiedo di non far caso alla rete che scende ma di immaginare che sia qualcosa d'altro, e non rispetto alla mia immaginazione; è il romanzo che ti accompagna nell'immaginazione. Il teatro invece deve costruire immaginazione non immagini, questa è la grande questione secondo me. E in questa costruzione c'è ancora lo scambio con l'interlocutore, la trasformazione nel dare e avere, il "gioco" in cui il pubblico accoglie senso dalle tue parole e lo plasma con la propria immaginazione. Sì, ci sono momenti che sono obbligati per me ma sono un decimo rispetto a ciò sarà necessario e giusto quando sentirò lo spettacolo. E questo è un privilegio di non essere il regista fuori che vede lo spettacolo ma il regista dentro che lo sente. Se dovessi scegliere preferirei sempre sentirlo. Perciò non sono nella pretesa di "mettere in scena un testo", non penso di "fare" Testori, Prandello, Goldoni, ma di aprire il sipario di fronte agli spettatori attraverso quegli autori. Loro non sono il fine. Il fine è l'occasione teatro, quella cosa che non puoi prevedere altrimenti sarebbe strategia. Qui sta la differenza tra artistico e artigianato. Io difendo l'artistico. L'artigiano lavora dentro una sapienza. Io rinuncio costantemente a questo sapere perché diventerebbe maniera.

E non penso che lo spettatore venga a vedere questo, lo dico da spettatore; vorrei che le persone venissero non per vedere il nostro spettacolo ma per partecipare all'occasione teatro. Per le occasioni importanti c'è sempre una fase di preparazione, banalmente ci si veste bene, ci si trucca. Come ti prepari tu? Cosa avviene prima dell'incontro? C'è un disarmo completo, non so dirla diversamente.

Per questo spettacolo, nello specifico, la questione che mi si è posta è stata proprio sull'abbigliamento: ho scelto di essere senza maschera, pantalone e maglia – ho le scarpe da tennis, quello sì – sono quelle del prima di mettersi un costume di scena, come se fossi nudo. Solo gli occhi hanno avuto alla fine la necessità di esse-

[link sito](#)

re calcati, come se il trucco agli occhi dovesse svelare il trucco che c'è. E che si vede ancora di più nel corso nello spettacolo quando inizia a colare. Anche quello è un segno di abbandono, di cedevolezza, di non resistenza. Chi va sul palco deve essere in questa condizione perché non c'è un altro posto dove possiamo essere così. Mi pare, artisticamente ma anche umanamente, una scelta che richiede del coraggio. Sì, però l'anagrafica ha di bello che dice qualcosa di più oltre le opinioni. Nei fatti abbiamo un percorso che questa cosa la racconta. Abbiamo fatto cose diverse tra loro e, anche quando c'è stata l'occasione di cavalcare un filone in cui avevamo avuto successo, non è stato mai quello il punto. Quindi non sai mai cosa sarà dopo? Sicuramente so che avrò a che fare con quanto è stato prima. Sono molto curioso di vedere dopo In Exitu cosa ci sarà, ma per me sarà comunque come se fosse un unico spettacolo. Dirò una banalità finto romantica, ma per me è davvero così, come se fosse un tutto che si compone nella disponibilità di cambiare, come nei rapporti ma anche con se stessi. Se non ci si mette nella disponibilità al cambiamento che gusto c'è?

Ilena Ambrosio



Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di In Exitu con Roberto Latini

Non saprei definire con chiarezza la sensazione immediata suscitata da In Exitu di Giovanni Testori nella versione che ne ha dato Fortebraccio Teatro – in anteprima a Primavera dei Teatri e in debutto al Napoli Teatro Festival. Si esce dalla sala scossi e come disorientati. La tortura, più appropriato, la flagellazione cui Tesori sottopone la sua parola diventa, nella messa in voce e in corpo di Latini, qualcosa di carnalmente visibile. Le parole si spezzano, sospese, si deformano, così la voce per dirle e così il corpo per emetterla. La loro pena, la loro «dolorosità del dolorare», ci si attacca addosso, insieme alle bassezze immonde che dicono, alla miseria che descrivono; ma insieme anche alle immagini a tratti eteree create dalla scena: i veli bianchi mossi dal vento, accarezzati dai riverberi creati da Max Mugnai; insieme al lirismo delle musiche o all'irruenza del suono di Gianluca Misiti. Tutto ci rimbalza – scelgo con cura questo termine – contro e non capiamo bene cosa sia. È e basta. Lo incontriamo, non possiamo spiegarlo. Ecco, è un incontro questo In Exitu e nell'incontro con Roberto Latini cerco di tradurlo in parole.

Per la prima volta Fortebraccio si accosta a Testori. Da cosa è nato l'incontro con questo autore e con la sua parola?

Certamente è la risposta a un invito, in forma di committenza, da parte di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi che conosciamo ormai da tanti anni. Quando mi hanno chiesto di lavorare a questo testo ho accettato subito, convinto che, se lo consideravano adatto a me, doveva essere così. Forse è una cosa alla quale non mi sarei mai avvicinato se non fossi stato invitato, ma anche invitato da loro, per tutto il loro passato di frequentazione di Testori, per la maestria, la bellezza e la potenza immaginifica con cui li ho visti assecondare quel mondo. E mi ci sono avvicinato sapendo che non avrei potuto fare qualcosa all'interno di quella modalità, che poi sarebbe stato ricondotto a noi, alla nostra cifra. Ma questo faceva parte dell'invito, loro non hanno accompagnato nessuna sorveglianza rispetto al lavoro. E infatti la parola di In Exitu, abita uno spazio, sonoro prima che semantico, che mi pare compatibile con il lavoro che portate avanti sulla messa in voce. In che modo il vostro percorso ha influenzato questo incontro?

Il nostro sì a Lombardi e Tiezzi è stato detto anche alla luce di questo, del fatto che veniamo da un percorso iniziato non so bene quando, dai primi anni del 2000, quando abbiamo aggiunto l'amplificazione ai nostri lavori e iniziato a ragionare su un teatro aumentato. Proprio per questo sapevo che di In Exitu avrei trascu-

rato completamente la trama. Che si parli di un tossicodipendente, omosessuale, prostituto non è fondamentale. Ciò che mi interessava era avere a che fare con la parola di Testori, con l'architettura del suo linguaggio. La trama è diventata presente nella misura in cui, appena l'ho letto, ho pensato che di drogato ci fosse prima di tutto il testo, che viene mandato in overdose, continuamente. Ma il tuo In Exitu mette in scena una riduzione del romanzo: un'operazione che in qualche modo crea sempre uno scarto rispetto al punto di partenza. Hai percepito questa distanza? In cosa? Soprattutto nel fatto che la lettura ha tempi diversi, puoi tornare indietro, rileggere, gustarti ogni passaggio con la giusta calma, possibilità che a teatro non hai. Sulla scena sento che c'è bisogno di un piccolo tempo di ingresso, di sintonizzazione rispetto alla percezione che ho dello spettacolo che torna indietro passando per gli spettatori. Devono trascorrere dieci, quindici minuti perché accada qualcosa di diverso, perché si entri nel meccanismo linguistico, nella musicalità, prima ancora che nel contenuto; come se prima ci dovesse essere una richiesta di abbandono. E infatti le prime due pagine sono identiche al romanzo, sono pochi i tagli ed è molto presente un tu. L'interlocutore previsto nella messa in scena originaria. Qui c'è solo un'ombra che in qualche momento appare dietro i veli che circondano la scena, ma profondamente, a chi lo rivolgi quel tu? Mi piace tenermi nel dubbio che quel tu possa essere nell'altra parte di campo. Un campo da tennis – come suggeriscono la rete che cala all'inizio, la pallina enorme che ti ingloba nel finale – in cui sono le parole a rimbalzare dalla scena alla platea. Esatto, ma senza gara; non c'è da vincere il punto, il colpo vincente. C'è da accogliere ciò che si riceve quando qualcuno ti restituisce qualcosa che tu hai mandato prima, e in questo dare-avere tutto si vizia reciprocamente, si impregna di questo scambio. E tu senti il ritorno?

Costantemente. Questo è uno spettacolo che sta nella disponibilità del cambiamento, non nell'esecuzione. Io non vedo mai l'ora che arrivi il momento della platea perché non c'è prova che tenga quell'occasione. È la platea che ti detta il tempo, che manomette la tua percezione, se sei nell'ascolto, nella sanezza dell'ascolto. Questo scambio lo vivi anche con il corpo, che si deforma per assecondare il senso delle parole ma soprattutto per permettere l'emissione di una voce deformata. Penso allora che anche la scelta dei materassi sulla scena, che ti costringono a procedere arrancando, cercando sempre l'equilibrio, sia funzionale a queste dinamiche.



Una guerra fredda intima ed esistenziale: “Lo psicopompo” di Dario De Luca a Primavera dei Teatri

*Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.
P. P. Pasolini, Supplica a mia madre*

COSENZA – Una quarta parete supplementare e trasparente, una enorme vetrata, luminosa nella notte: perché nessuno assiste, tutti – piuttosto – spiano e ascoltano, appostati nel buio della platea con tanto di cuffie stereofoniche. Verrebbe subito da pensare a “La conversazione” di Coppola o alle “Le vite degli altri” di Florian Henckel von Donnersmarck. Ma “Lo psicopompo” di Dario De Luca, che ne è pure regista e interprete insieme ad una splendida Milvia Marigliano – al debutto negli spazi suggestivi dei Bocs Art di Cosenza, prodotto da Scena Verticale per il Festival Primavera dei Teatri – è invece una riflessione sul (non)senso della morte post-contemporanea, rimandando ad un'altra e assai più diversa “guerra fredda”: quella tra una Madre e un Figlio.

Sulla scena, l'interno spoglio di una casa, solo una dormeuse: tangibile allusione (freudiana) alla necessità di una confessione, di un dialogo. Una donna si aggira in quel vuoto: e la tecnica olofonica – davvero encomiabile il lavoro di Hubert Westkemper sul suono – consente al pubblico non solo una percezione assai precisa dello spazio che percorre ed in cui vive ma circo-scrive simbolicamente l'imbarazzante reticenza sulla Morte nella modernità nella dimensione del segreto. Lei vuole farla finita una volta per tutte: e in epoca di morte tecnologicamente assistita come l'attuale, le basta una telefonata al numero giusto. Una voce fredda e impersonale ne appunta coscienziosamente i dati, le detta i tempi, le modalità. E il prezzo, ovviamente. La morte arriverà puntuale grazie ad un infallibile protocollo assistito. Ma è qui che l'efficienza organizzativa si incrina: lui, l'infermiere-funzionario che deve “agire”, riconosce subito quella voce: è la proprio la madre, che non vede da anni. Comincia così una resa dei conti, feroce, un gioco grottesco tra Madre e Figlio: la prima a insistere nel suo proposito, l'altro a tentare di dissuaderla. Un conflitto che spesso scorre nascosto, segreto quasi, emergendo improvvisamente tra le loro parole, in mezzo ai loro discorsi apparentemente comuni e banali, in una atmosfera tesa e amara nella quale aleggiano ancora sia il fantasma di un figlio (e di un fratello) scomparso, sia l'abbandono di

un padre e (di un compagno): cinque brevi quadri, scanditi dall'alternanza di luci come tagli e musica. Due solitudini abissali dunque: lei, una donna colta, un'intellettuale ma “aspra dentro”, nessun motivo per vivere ancora, la forza tremenda della perdita di un figlio ad impattare su una esistenza che gira ormai a vuoto. “Non bisogna essere malati terminali per avere il diritto di scegliere”, si ostina a ripetere al Figlio: e la straordinaria versatilità dell'interpretazione di Milvia Marigliano riesce in ogni momento a declinare – oscillando tra sarcasmo e disperazione assoluta, amore materno e cruda logica suicida, ora con sdegnoso distacco, ora con docile mestizia – la trasparente auto-alienazione di una donna che ha scelto di morire: “tu sei la mia fine serena” dice ad un certo punto al Figlio, chiosando definitivamente il senso della sua esistenza e di quell'incontro inatteso. Dall'altra parte lui è solo uno che dispensa la morte, un mero impiegato della fine, senza legami, senza una vera vita e la sua funzione stride paradossalmente anche con il profilo mitologico cui il titolo della pièce rimanda – lo psicopompo appunto, il “traghettatore di anime” – poiché disattendendo il ruolo “neutrale” tradisce in sostanza se stesso. In fondo, si trova a confessare il Figlio, per tutti quegli anni avrebbe voluto solo “la sua mamma”, il suo affetto, le attenzioni tutte spese per l'altro: quello bravo, quello preferito, l'artista. Due solitudini insomma che rimangono in bilico, pare quasi non confliggano definitivamente, anche quando lo scontro sembra farsi più duro, quasi definitivo: e se la Madre paventa l'angoscia di una vecchiaia da inferma è il Figlio a ricordarle che “non si può avere paura di aver paura di morire”. A dominare l'atto unico è un senso assoluto di vuoto – e non a caso stillano le note da “Ambient 1” di Brian Eno – di piattezza che l'asetticità delle nude pareti, il taglio hopperiano di luci e di scena sottolineano chiaramente. Pur con qualche passaggio registico minimalista, lo spettacolo perlustra dignitosamente la dimensione abissale di una guerra intima che, alla fine, sarà senza vinti né vincitori. E il senso di una scelta senza ritorno che poco a poco diventa comune, di due distanze che inesorabilmente si accorciano, pare consistere, allora, in un ultimo e definitivo contatto di mani che affida entrambi all'abisso ma che, forse, li redime.

Primavera dei Teatri // la rivoluzione, destino di Primavera

Può capitare di passare e guardare, catturando con l'acume di un'istantanea il senso di una scena frammentata, parziale, ma per ciò stesso eloquente. Abbiamo trascorso due giornate alla ventesima edizione di Primavera dei Teatri, il 27 e il 28 maggio, immersi pro tempore, ma verticalmente, nel flusso settimanale del progetto che porta in una delle regioni più periferiche d'Italia il vento fresco del dialogo fra i linguaggi della scena. Quello sguardo lo abbiamo posato su sei spettacoli della kermesse (di cui cinque prime visioni) che ben hanno evidenziato la volontaria assenza di un indirizzo tematico, o di una volontà curatoriale soverchia che anteponga una certa idea di teatro all'irriducibilità delle scene. Unico margine disciplinare: la consueta attenzione per la nuova drammaturgia, un gusto per la scrittura che contraddistingue da sempre il lavoro di Scena Verticale, compagnia padrona di casa e direttrice artistica del festival coi suoi fondatori Saverio La Ruina e Dario De Luca. Ben venga questa duttilità tematica, se è vero che la vetrina festivaliera favorisce l'incontro tra un'arte ed un pubblico da formare, proprio grazie all'eterogeneità dell'offerta, che produce, all'uscita dalle sale, reazioni altrettanto diversificate. E si porrebbe qui uno spunto critico parallelo, volto a interrogare, con strumenti scientificamente più certi di quelli che qui si troveranno per ragioni di brevità e di pertinenza, il legame ormai più che maggiore fra il festival e il suo territorio. Dinamiche a volte diversissime da quelle intessute all'interno del cortocircuito di produzione e critica: diverse, dopotutto, in ogni città, ma tanto di più sull'Altipiano del Pollino dove, a parlare con gli esercenti, con gli anziani seduti ai bar o con gli studenti universitari in attesa del bus che li riporti alle città, molto spesso il teatro è ancora quello dialettale, o il cabaret delle feste di paese. Tra una parola e l'altra, muovendosi fra la Sala Consiliare della Castrovillari post-unitaria e l'antica Civita con la struttura conventuale che ospita il Teatro Sybaris, sorge la curiosità: quale immagine avrebbe restituito in pellicola Vittorio De Seta, l'immenso documentarista che a questa Calabria montana ha volto più di uno dei suoi penetranti sguardi? Quale paesaggio avrebbe visto, nelle intercapedini tra i corpi degli spettatori e i palcoscenici, tra il suono della parola e l'architettura, tra e il teatro e il territorio?

Ciò che in quegli scorci noi abbiamo colto ha l'effettiva consistenza di un filo rosso, che non avvince il repertorio entro confini "stilistici" o etichette di genere, ma assume l'immagine di tre esili sagome nerovestite. Tre figure femminili, non protagoniste, che ritornano in due degli spettacoli cui abbiamo assistito: Alfonsina Panciavuota di Teatro dell'Armadio e La ragione del terrore di Teatro Koreja. Tre donne di buona famiglia, anzi della famiglia più ricca del paese in entrambe le piëce, calate in un Novecento che nel primordiale meridione potrebbe essere

uno, due o più secoli anteriore, non fosse che per quei riferimenti alla lotta di classe che pure accomunano le narrazioni. Tre silhouette severe e persino crudeli, come tratteggiate dalla stessa penna, che non appaiono mai sulla scena se non per bocca dei protagonisti che le avversano. Identico anche il loro destino: trucidate dalla folla degli ultimi che nei loro corpi vede il simulacro di un potere beffardo e ben più radicale della dialettica sociale. Un potere che, per suggestione iconografica, s'approssima piuttosto alla posa mitologica delle Moire. Un filo rosso che dunque assume il nome e l'andamento irrefutabile del destino, a sua volta strettamente legato al tema dell'identità per perenne contrasto. Sono due drammaturgie d'intensa poesia quelle, rispettivamente, di Fabio Marceddu, che ne è anche interprete, e Michele Santeramo; drammaturgie in cui il realismo sociale del racconto e il fiabesco si fondono nella forgia di una lingua attenta all'accento locale (il sardo per Marceddu, il lucano per Santeramo), ma sempre e solo per restituire il calore di un'immaginazione facentesi corpo, mai per intenti filologico-dialettali. Nell'opera di Marceddu, diretto da Antonello Murgia, cogliamo quella recitazione a cavare, tesa nella ricerca di un'energia delicata in costante contrasto con la crudezza degli eventi, che è anche la cifra sublime dei ruoli femminili di Saverio La Ruina. Nel lavoro di Santeramo, diretto da Salvatore Tramacere, la parola viaggia a ben più alto volume e si fa paesaggio: quello aspro delle gravine apulo-lucane, rimbombato nelle caverne di tufo in cui per millenni s'è mossa un'umanità mezz'animale, dal destino uniforme rotto infine solo dalla modernità che non tollera il terrificante buio della grotta. Assenza totale di luce nel cui fondo s'accuccia un fantasma di donna cui dà corpo Maria Rosaria Ponzetta, che non proferisce mai parola ma segna una presenza tanto più verbosa col suo millesimale sguardo malinconico. Del funesto racconto si fa carico il marito, un Michele Cipriani dalla presenza scenica a dir poco generosa e magnetica. Entrambi imprigionati nella scenografia en abyme della loro casa, una scatola disegnata con taglio prospettico esasperato, deformante, terribile come il punto di vista di chi vi abita. Una prospettiva certamente non logico-razionale, ma piuttosto disegnata da altra ragione: quella, appunto, che comprende in sé il terrore.

I conflitti sociali visti da questi sguardi rivolti al passato, si ripercuotono in altri due lavori che immaginano invece la soglia tra il presente e la sua proiezione distopica: The speaking machine della Compagnia Ragli e Noi non siamo barbari di Scena Nuda. Il primo lavoro è parte della rassegna Europe Connection, progetto teso a compaginare le drammaturgie europee e la realtà regionale, in collaborazione con PAV - Playwriting Europe. La scrittura dell'autrice catalana Victoria Spunzberg,



tradotta da Davide Carnevali, è in fecondo equilibrio fra la dimensione scenica, tarata sulla misura attoriale, e tirate più letterarie. Una bipolarità che però è tutta nel tema, restando dunque pregnante: la macchina parlante è un automa femminile, la bravissima Dalila Cozzolino, dama di compagnia acquistata a prezzo d'occasione per via delle gambe fuori uso, che sublima il suo funzionalismo robotico leggendo Kafka alla ricerca dell'emozione nel linguaggio. È, cioè, una macchina piena di desiderio: Spunzberg esplora la necessità del parlare come dato umano irriducibile alla mera funzionalità meccanica. Per farlo dispone il paradosso di una non-umanità più umana dell'umano, umiliata da una controparte umana che invece degrada nell'animalità di appetiti pelvici e collerici in salsa pornografica, portati in scena dal convincente Antonio Tintis e dall'androgino e beffardo Antonio Monsellato. Al di là dei significati, resta piacevolmente viva nella traduzione l'effervescenza della lingua catalana, che tracima qui e là, eccede il piano visivo ed ogni altro connotato scenico, rafforzando l'impressione di un teatro di parola che è tale per amore delle parole, le quali potrebbero avere una vita altra, autonoma.

Noi non siamo barbari è un altro testo straniero, del drammaturgo tedesco Philipp Löhle, efficacemente tradotto in un'incessante forma dialogata tra due coppie, Mario e Barbara (Saverio Tavano e Teresa Timpano), Linda e Paul (Stefania Ugomari di Blas e Filippo Gessi). La conflittualità che abita tutti i lavori di cui stiamo parlando qui si fa intreccio, specchio dell'io che nella scrittura si interroga. Un indefinito avventore dalla pelle nera – ancora il nero che ammantava l'imperscrutabilità delle figure del destino – non compare mai in scena, ma regola tutti i rapporti della finzione. La disamina acquisisce velature filosofiche, quando si riveste l'unico oggetto scenico, un tavolo (svedese, ça va sans dire), di funzioni eterogenee che illuminano la fragile consistenza dell'identità: un bunker, un televisore, l'arma di un delitto. Nel simbolo della convivialità si possono insidiare le pulsioni di attacco e difesa, di comunicazione e di silenzio, ovvero le polarità fondamentali dell'essere, quale che ne sia il livello di civiltà. Noi non siamo barbari acquisisce così l'accento di un interrogativo, che coglie in pieno la mente (più che il cuore) degli spettatori grazie alle prove ineccepibili del quartetto di Scena Nuda. Un lavoro che ammicca all'uso cinematografico della parola, e che ancora nella parola si delinea e si compie.

Anche in Semi. Senza infamia e senza lode di Stivalaccio Teatro è possibile scorgere la natura intimamente tragica del conflitto fra destino e identità. Uno spettacolo molto pop, messo in scena nel segno della commedia dell'arte e sotto maschere grottesche "a metà tra graphic novel e satira espressionista". Un divertentissimo montaggio di micro-parodie su temi televisivi, social mediatici, letterari. In fondo, però, vi è anche una riflessione amara sulla guerra per difendere ciò che in potenza contiene, guardacaso, proprio le identità a venire: i semi. Una banca

[link sito](#)

dei semi sperduta in un paesaggio nevoso è protetta da soldati che incarnano prototipi della cultura popolare, quali il compunto maggiore del Nord e lo scansafatiche pusillanime meridionale, ma rimandano anche ai grandi ritratti bellici del neorealismo. Due eco-terroriste improvvisate ma ferventi assaltano la base, con un finale surreale e che suscita più di una riflessione politica.

Persino l'opera più distante dai linguaggi sin qui ricordati, più prossima alla performance e debitrice dei repertori delle arti visive, ci ha parlato della tragedia dell'identità. Immagina un paesaggio eroico, della compagnia di origine ateniese – ma dal cast internazionale – Nova Melancholia, porta in scena una rapsodia poliglotta sulle lettere dal carcere di Rosa Luxemburg. La scrittura delicatissima è montata in un incastro di immagini eterogenee, evocanti gli stilemi del costruttivismo sovietico e le pratiche della body art. Un flusso a volte un po' scolastico, ma che sfiora molti dei temi sinora indicati. Rosa Luxemburg, come l'Alfonsina di Fabio Marceddu, preconizza una rivoluzione gentile (e di genere), fatta di parole performate. In entrambi i casi, ed in certa misura in tutti quelli ricordati, il lavoro sulla scena indaga il disastro della storia nel suo compiersi sul corpo dei deboli: vinti ma vittoriosi, sublimati nelle scritture che dalle loro vicende, vere o immaginarie, traggono un respiro lirico. Salutiamo Castrovillari immaginando un paesaggio eroico, che appare brullo e arcaico come il Pollino. Sono passati vent'anni, e Primavera dei Teatri continua la sua rivoluzione gentile.

Andrea Zangari



“Miracolo” a “Primavera dei Teatri” di Castrovillari

CASTROVILLARI – Una Mater mediterranea (Glory Arekekhuegbe) partorisce l'ennesimo migrante, destinato alla morte per acqua. Fuori da una placenta di plastica si materializzano pure – su un contrappunto di stampo bachiano – i precari becchini incaricati di seppellirlo. Così, in maniera volutamente ossimorica si apre il “Miracolo” scritto e diretto da Giuseppe Massa che la compagnia “Sutta scupa” ha presentato all'interno della rassegna “Primavera dei teatri” al Teatro Sybaris di Castrovillari. In una atmosfera surreale e di beckettiano deluge umano, i due protagonisti, Bernardo (Gabriele Cicirello), quattro ossa sempre contraddette dalla poderosa mole di Antonio (Paolo Di Piazza), devono trovare una degna sepoltura all'anonimo naufrago. Danno così vita ad una vicenda che, nata dalla cronaca terribile di questi anni, attinge costantemente ad un tragicomico espressionismo, oscilla fra teatro dell'assurdo e leggerezza da comica muta, condensando mirabilmente l'esperienza di Write 2016, la fruttuosa residenza creativa al monastero di Mandanici, in provincia di Messina, di drammaturghi italiani ed europei. Dunque, come sbarazzarsi del cadavere? Forse gettandolo in mare: ma finirebbe in pasto ai pesci e, successivamente, anche nelle loro pance. Bruciandolo? Nemmeno: i pompieri sono “gente precisa” risalirebbero immediatamente ai due e pretenderebbero una nuova sepoltura. Punto e a capo. Sbolognarlo allora nel paese vicino? Impossibile: deve essere inumato nel luogo in cui è stato ritrovato. Non sono disponibili – dopo uno slancio di finta partecipazione – nemmeno le rispettive cappelle di famiglia, già “prenotate” anche per il futuro. Nardo e Antonio non sanno più che pesci pigliare – a parte il sarago crudo (e puzzolente) con cui (ferinamente) cenano, utilizzando la tomba come un tavolo da pranzo – non trovano mai l'accordo, dondolano, bara in spalla, in un macabro e deforme balletto, l'uno a controbattere senza sosta le argomentazioni dell'altro, esplorando solo l'universo chiuso della loro presunta amicizia e della loro rivalità. All'interno di un rapporto con la morte di natura esclusivamente tecnica – in Nardo ed Antonio non traspare pietà, né condivisione, né compassione: solo la sorda necessità di sbarazzarsi di un compito scomodo – innescano una sarabanda di situazioni rocambolesche e di dialoghi dalla logica tanto buffa quanto inappuntabile che il

dialetto palermitano accelera verso una dimensione parossistica culminante con l'impossibile tentativo di resuscitare il morto improvvisandosi artisti neo-melodici. Infine, disperando, stanchi e disillusi, millantano una definitiva fuga sulla luna prima che il sonno li vinca addossati proprio alla bara, lì dove – nella simbolica scena finale che circonda l'atto unico – la Mater dell'incipit, nei panni della Morte, abbraccia anche loro.

[link sito](#)

Giuseppe Condorelli

Castrovillari: vent'anni di Primavera dei teatri

Ha un che di rassicurante, dopo vent'anni, ritrovare intatti i paesaggi e i tratti urbani di questa cittadina, un tempo privilegiato luogo di sosta per i viaggiatori che percorrevano la strada statale delle Calabrie (allora SS 19), che da Battipaglia arrivava fino a Catanzaro. È quasi banale ritrovare le stesse nubi bianche e grigie appoggiate sulle pendici del Pollino; le colline scoscese coperte di ginestre; i solchi intagliati nelle soglie dei portoni, predisposti per l'ingresso dei calessi; i paracarri simili a pinnacoli, rifiniti con maestria da anonimi scalpellini. Ma è quasi commovente ritrovare ogni volta anche le stesse figure: la bellezza severa di Tiziana; i modi spicci di Cilla; i tratti patibolari di Pasquale; il sorriso perennemente canzonatorio di Dario; quello ammiccante di Saverio; i modi da antico gentiluomo di Settimio; buona ultima, l'eleganza del porgere di Valeria. Negli anni, Primavera dei teatri ha arricchito la sua offerta, sia sviluppando i laboratori, sia ampliando la sezione La primavera dei bambini, con proposte spettacolari tratte dal miglior repertorio di teatro ragazzi, sia allargando il suo raggio di osservazione, che ormai da anni ha superato i confini nazionali e, con il progetto Europe Connection in collaborazione con Fabula mundi, si è riaffermato come osservatorio qualificato della realtà teatrale contemporanea, come testimoniano alcuni lavori messi in scena da compagnie italiane su testi stranieri. Purtroppo, a causa della collocazione temporale dello spettacolo di Jan Fabre, *The night writer*. Giornale notturno, improvvidamente programmato alla vigilia delle elezioni europee, ho perso la possibilità di assistere a quello che era uno dei lavori più attesi. Era prevedibile, che il problema dei migranti trovasse spazio negli spettacoli proposti, eticamente opportuno per stimolare riflessioni sui pregiudizi di comodo, sulle fanfaluche diffuse ad arte dai social media. La nave fantasma, del Teatro della Marucada e Anomalia Teatri, su testo dell'altoatesina Maxi Obexer, si pone tale lodevole obiettivo, ma l'assunto si sfilaccia con inutili ammiccamenti al pubblico (come la presenza di un divertente ma incongruo sosia di John Belushi) e un uso drammaturgicamente poco integrato del video. Miracolo, di Sutta Scupa, affronta l'argomento in un registro surreale e macabro, ma il palermitano stretto dei due attori, e le didascalie illeggibili oltre la quarta fila di platea, non consentono allo spettatore alloglotto di coglierne lo sviluppo narrativo. La situazione distopica di *Speaking Machine*, della compagnia Ragli, su testo della catalana Victoria Szpumberg può anch'essa leggersi, pur con un finale che apre alla speranza, come conturbante metafora di un mondo dove il diverso viene disumanizzato e schiavizzato. Le relazioni e i nodi problematici che si intersecano nella famiglia costituiscono da sempre un tema frequentato, anch'esso variamente declinato nel panorama di Primavera. Il problema (testo e regia della giovane Paola Fresa, anche in scena) ci presenta con realismo le difficoltà che sorgono all'interno di una famiglia in presenza della sindrome di Alzheimer. Intrigante la struttura quasi didascalica della drammaturgia, scandita in episodi da un proteiforme Michele Cipriani, ma ciò che più rimane addosso è il momento di intimità senza

veli della coppia di maturi coniugi, dove l'ottima Nunzia Antonino, assieme a Franco Ferrante, ci mostra come la tenerezza fisica possa abbattere anche le barriere comunicative della malattia mentale. Apparentemente più leggero ed ironico *Noi non siamo barbari*, di Scena Nuda (testo del tedesco Philipp Löle, regia di Andrea Collavino). Ponendosi inizialmente come commedia brillante (in scena Filippo Gessi, Saverio Tavano, Teresa Timpano, Stefania Ugomari di Blas), vira poi nel noir e nel sociologico: l'accoglienza di un clandestino africano, accusato di omicidio, catalizza e fa esplodere le meschinerie, i pregiudizi (anche sessuali), le contraddizioni, le tensioni sotto traccia di due normali coppie borghesi. Anche *Per il tuo bene*, scritto e diretto da Lorenzo Pisano (con Alessandro Bay Rossi, Marco Cacciola, Laura Mazzi, Marina Occhionero Edoardo Sorgente) affronta con feroce ironia le dinamiche della famiglia. La semplice ma ingegnosa invenzione scenografica di Giulia Carnevali segna la distanza da una rappresentazione puramente realistica della vicenda, e ne sottolinea ed esalta la lettura satirica.

Sorprende, nel panorama di questa Primavera, la diffusa, inquietante presenza del male di vivere, del decadimento fisico, della morte, come un'ombra oscura, la cui inquietante e reiterata emersione, tanto più singolare in quanto nessuno dei teatranti che l'hanno evocata ha superato la boa della terza età, meriterebbe una approfondita riflessione socio-antropologica. Già presente nel sopra citato *Il problema*, diviene esplicito in *Aldilà di tutto* (ATIR), affrontato con lievità, ma intriso di evocazioni autobiografiche, dall'affiatata coppia Valentina Picello e Chiara Stoppa; ritorna poi nella parola gravida e barocca di Testori, felicemente incarnata da Roberto Latini in *In exitu*; fino a *Lo psicopompo*, di e con Dario De Luca. Altro tema, non meno sconcertante, in qualche modo trasversale, presente anche in alcuni dei lavori già citati, è quello della violenza. *Alfonsina Panciavuota* (Teatro dall'armadio) e *La ragione del terrore* (Teatro Koreja) raccontano due storie molto simili, ambedue efficaci ma diverse nella forma drammaturgica: la rabbia popolare che giunge all'uccisione di tre donne anziane, sostanzialmente inermi e incolpevoli, se non di appartenere a una classe sociale di per sé oppressiva ed arrogante. La prima, densa di aforismi sardi, è scritta e interpretata con toni di verità da Fabio Marceddu, in un registro narrativo sobrio e misurato; la seconda, connotata dal porgere rabbioso, quasi selvaggio di un bravissimo Michele Cipriani, cui fa da contrappunto la silente, ma non meno espressiva maschera, di Maria Rosaria Pinzetta (un'affascinante, penetrante volto di donna mediterranea), si avvale della scrittura sapiente di Michele Santeramo. La violenza, colorata di tinte ironiche e surreali, frizzante nella sua atipica struttura drammaturgica (sette brevi quadri narrativamente indipendenti), è declinata nello spiritoso, brillante *Contro la libertà* del catalano Esteve Soler. Con una strizzata d'occhio al grand guignol, si evoca un mondo alla rovescia, ove sembra accettarsi la pedofilia, lo sfruttamento della manodopera degli immigrati, si squadernano le se-

grete coprolalie fra amanti, si stigmatizza la pericolosa perversione dell'attitudine alla lettura. In un'intelligente scena fissa multiuso, con cambi scena a vista e un ritmo incalzante, la giovane compagnia Divina mania, dei poliedrici Mauro Lamanna e Gianmarco Saurino, affiancati dell'esordiente Elena Ferrantini (duttile, seducente, mai volgare) rivela un possesso disinvolto del mestiere teatrale. A una strage familiare perpetrata in Francia all'inizio dell'800 si ispirava *Sangue del mio sangue*, di Kronoteatro. Ma Riccardo Spagnolo, autore e regista, invece di approfondire le oscure, complesse pulsioni che l'avevano causata (l'assassino è un ventenne apparentemente sano di mente), muovendo da un compendioso saggio di Michael Foucault, sceglie di estrarre la vicenda dal suo contesto storico, e di montarla in parallelo con le vicende personali di due secondini; ma il risultato teatrale è modesto. L'impegno civile si affaccia in *Patrùni e sutta* – peripezie della libertà e dell'illibertà di Carullo-Minasi / *La corte ospitale*, che si rifà a *L'isola degli schiavi*, di Marivaux; tuttavia l'operazione, culturalmente ambiziosa, che vorrebbe anche interrogarsi sul ruolo del teatro, non riesce a decollare sul piano spettacolare.

I linguaggi

Il sottotitolo di Primavera dei teatri è, da sempre: "nuovi linguaggi della scena contemporanea". Ora, se l'appartenenza alla categoria della scena contemporanea è un fatto oggettivo, vorrei dire banalmente anagrafico, sui nuovi linguaggi mi sono posto delle domande. A lavori di buona qualità testuale, registica e attorale, portatori di idee stimolanti, come alcuni di quelli sopra citati, è arduo riconoscere tuttavia una novità di linguaggio. Non avrebbero quindi diritto di accesso a Primavera dei teatri? Non mi sentirei di sostenerlo, anche per il rispetto dovuto a una direzione artistica che in vent'anni ha dimostrato notevole acutezza, scovando spesso artisti pressoché sconosciuti, che hanno, nel tempo, avuto il giusto riconoscimento. Forse la scena contemporanea sta rivedendo sulle forme tradizionali, su quel sano, antico concetto di "lavoro ben fatto", oggi giustamente rivalutato, dal quale il teatro, classico o contemporaneo che sia, non può prescindere. Ciò premesso, proseguirei il mio sommario resoconto della ventesima Primavera dal punto di vista dei linguaggi, e della loro originalità. Sotto questo rispetto, la proposta più interessante è *La classe* – un docupuppet per marionette e uomini, uno spettacolo dichiaratamente autobiografico di Fabiana Jaccozzilli, il cui intelligente progetto autorale e registico si realizza felicemente nei pupazzi creati da Fiammetta Mandich, una scenografa che confessa di non aver mai costruito marionette, che trovano invece identità e suggestione di vita, nel solco del grande teatro di figura: dei Colla, della Guarattelle di Bruno Leone, delle chagalliane creazioni del georgiano Rezo Gabriadze. Di segno diverso, ma non meno originale la proposta di *Sèmi*. Senza infamia e senza lode, di Stivalaccio Teatro (testo e regia di Marco Zoppello). Qui la frequentazione con teatro popolare e la commedia dell'arte della compagnia sortisce una vicenda grottesca, a metà strada fra *Il dottor Stranamore* e *Sturmtruppen*. Elementi salienti sono le maschere, trasparente citazione della grafica di George Grosz, al servizio di una feroce satira della stupidità e follia autodistruttiva del potere militare (e non di quello solo). Ma una menzione particolare merita ancora il già citato *La ragione del terrore*, dove la coppia Cipriani e Ponzetta entra ed esce con disinvoltura dall'incredibile casupola progettata da Bruno Soriano: una prospettiva illusoria e deformata, che richiama le scenografie del cinema espressionista tedesco. Anche *Teatrino* Giullare fedele alla sua poetica di meticcio fra teatro di figura e teatro d'at-

[link sito](#)

tore, mette in scena con Menelao un testo di Davide Carnevali, con il supporto del liuto di David Sarnelli: una spiritosa attualizzazione della storia di un uomo ricco e fortunato, ma condannato dal mito a un ruolo perennemente secondario. Notevole l'impegno produttivo, anche nella scenografia. Particolarmente suggestiva la nascita di Pallade Atena, partorita vestita ed armata, dalla testa dolorante di un imponente Zeus. Dove la varietà dei registri espressivi (la parola, l'arte figurativa, la suggestione della nudità) non riesce a coagulare in un tutto organico è nel pretenzioso *Immagine* di un paesaggio eroico, di *Nova Melancolia*. Si apprezzano alcune eleganti invenzioni plastiche e figurative; meno l'introduzione di noci in un orifizio fisiologico, e la loro successiva espulsione. Ma ancor più irritante risulta la infelice restituzione di brani dalle lettere di Rosa Luxemburg (che nelle dichiarazioni della compagnia avrebbero fornito l'ispirazione dello spettacolo), in bocca a performer stranieri, privi di quale che sia competenza attorale.

La pluralità dei linguaggi (parola, musica, video) si compone invece con efficacia ed armonia in *Tutt'intera*. Sulla figura di Vivian Maier, americana di ascendenza europea e probabilmente ebraica, inconsapevole e misconosciuta antesignana della fotografia di strada, il giovane drammaturgo francese Guillaume Poix ha scritto un testo teatrale, al quale Tamara Bartolini e Michele Baronio traggono un oggetto spettacolare intrigante e suggestivo. Le migliaia di scatti, ritrovati dopo la morte di Vivian, proiettati sulla scena in modo sghembo, spesso volutamente sfocate ci restituiscono dinamicamente, col contrappunto discreto della chitarra di Michele, la figura dell'artista, tesa a rincorrere e catturare l'immagine sfuggente dell'altro da sé. La narrazione di Tamara, appassionata, a cascata, non biografica, pone il problema della possibilità di cogliere la realtà nella sua interezza; fino a indurre, si parva licet componere magnis, una riflessione epistemologica sulle implicazioni del principio di indeterminazione di Heisenberg.

Ma il lavoro più atteso di questa ventesima edizione di Primavera dei Teatri era *Psicopompo*, prodotto da Scena Verticale, di e con Dario De Luca e con Milvia Marigliano.

Non era solo il tema della morte, affrontato in uno dei suoi aspetti più impronunciabili, cioè l'eutanasia, a rendere lo spettacolo gravido di aspettative, ma anche il particolare spazio scenografico in cui era proposto: gli inconsueti e fascinosi luoghi di Art box, a Cosenza, sulla sponda del fiume Crati. "Siamo stati afferrati dallo spazio, che ha dettato legge", ammette Dario. Lo spettacolo narra dell'incontro, e del successivo drammatico declinarsi ed evolversi, del rapporto fra un professionista della buona morte (appunto lo psicopompo del titolo, il traghettatore di anime delle tradizioni inferie) e la sua paziente, in cui riconosce la propria madre. Il pubblico, che si trova all'aperto, di fronte alla grande vetrata di una sorta di casa vetrina, vi assiste con una partecipazione empatica, quasi indiscreta, grazie al raffinato disegno sonoro di Hubert Westkemper, che trasmette in cuffia le sfumature più segrete cui una Milvia Marigliano, al meglio della sua maturità professionale ed umana, conferisce i toni di dolorosa ma contenuta disperazione. In più, una sorprendente, densa partitura di suoni e rumori obbliga lo spettatore a sollevare di tanto in tanto la testa, per sincerarsi della provenienza di uno scoppio di un tuono, del passaggio di un aereo. Fino al colpo di scena finale. Una scommessa coraggiosa, quella di Dario, ma vincente: sia sul piano della scrittura e della regia, sia su quello attorale, nell'impegnativo confronto con Milvia.

Claudio Facchinelli

Controcena

L'anarchia dell'amore, dell'immaginazione e dell'arte

CASTROVILLARI – «L'anarchia dell'amore. L'anarchia dell'immaginazione. L'anarchia dell'arte. Le tre leggi della vita che rispetto e che osservo». E poi: «In margine all'ordine del giorno vivo nei miei disegni e nei miei scritti. E mi ci sento bene. L'immaginazione su quegli insignificanti foglietti di carta mi protegge dall'orribile bruttezza del mondo esterno». Credo proprio che siano questi – datati rispettivamente «Anversa, 16 aprile 1988» e «Anversa, 23 settembre 1988» – i passi-chiave di «The night writer», lo spettacolo di Jan Fabre (suoi il testo, le scene e la regia) che ha aperto la XX edizione del festival «Primavera dei Teatri». Perché, insieme, danno perfettamente conto della forma e dei contenuti qui esibiti dal celebre artista visivo, scrittore e regista teatrale belga. Per la cronaca, siamo di fronte a un testo (la traduzione è di Franco Paris) che risulta da pagine del «Giornale notturno», il diario di Fabre, e da brani tratti da «La reincarnazione di Dio» (1976), «Io sono un errore» (1988), «L'imperatore della perdita» (1994), «Corpo, servo delle mie brame, dimmi...» (1996), «Il re del plagio» (1998), «Io sono sangue» (2001), «La storia delle lacrime» (2005) e «Drugs kept me alive» (2012). E ciò che mette in luce tale antologia è, puramente e semplicemente, l'ossimoro fiammeggiante della creazione artistica, costituita nello stesso tempo dal tormento e dall'estasi. Del resto, è un ossimoro già la compresenza della notte, in cui Fabre può rifugiarsi nelle riflessioni che annota nel diario, e del giorno, in cui, al contrario, è costretto al rapporto spesso compromettente e fuorviante con gli altri. E se afferma orgoglioso che «quegli insignificanti foglietti» lo proteggono «dall'orribile bruttezza del mondo esterno», d'altra parte osserva smarrito: «Forse devo farmi coraggio, in uno slancio di fiera umiltà, prendermi per quello che sono. Un vermiciattolo assetato di ambizione e con uno spettacolare impulso all'autodistruzione. Che cerca disperatamente di raccapezzarsi in un luogo appena percettibile di un'anonima galassia». Non a caso, d'altronde, «l'ange de la mort» che dava il titolo a un precedente spettacolo di Fabre (lo vedemmo nell'ottobre del 2005 alla Mostra d'Oltremare di Napoli) era per l'appunto l'artista: il quale partecipa del divino in quanto creatore ma muore nel momento stesso della creazione, poiché l'opera con cui s'identifica (e che, giusto, lo fa esistere in quanto artista) appartiene solo agli altri, a chi ne fruisce; così come non a caso, mentre il sottotitolo di quello spettacolo recitava: «Monologo

per un uomo, una donna o un ermafrodito», la protagonista, la danzatrice croata Ivana Jozic, dichiarava: «posso essere ogni animale». In «The night writer», infatti, è proprio all'innocenza animalesca del corpo che viene accostata l'attività intellettuale e, quindi, artistica: «Il prolungamento del mio cervello è il mio pene. Voglio mappare il mio cervello (disegni con lo sperma?)». E l'ossimoro dilaga – violento e comico insieme – anche quando Fabre affronta, sempre in termini autobiografici, il tema della famiglia. È capace di dire, indifferentemente, «La mia famiglia è una tragedia greca. Mia madre era ubriaca e voleva baciarmi con la lingua», «Mia madre, Helena Troubleyn, ha l'anima dell'artista. Sa mentire senza arrossire» e, riferendosi al 25 dicembre 1988, «La sera dei miracoli è un momento beato in cui la mia famiglia ascolta a bocca aperta mentre io ci piscio dentro». Di conseguenza, una strettissima relazione viene stabilita fra l'arte e i fluidi corporei: «Io piango arte. Io piscio arte. Io sputo arte. Io sudo arte. L'arte non viene realizzata. L'arte viene secreta»; e ancora: «Perché secerno volentieri arte? Perché non posso spruzzare sperma tutto il giorno. Perché spruzzo volentieri sperma? Perché non posso secernere arte tutto il giorno». Il riassunto di tutto questo sta nella dichiarazione seguente: «La consapevolezza della mia stessa mortalità è un'esistenza assai intensa. Provo un piacere esuberante e una gioia vitale nel decadimento del mio stesso corpo. Il decadimento è artisticamente e spiritualmente essenziale. Sto celebrando il mio declino. Una bellezza è stata creata dentro al mio corpo. La bellezza di un cumulo di macerie». Ebbene, da tutto questo Fabre, in quanto regista e scenografo, trae uno spettacolo visionario e febbrile, ma attraversato dal filo rosso di un'affilata consapevolezza. Il se stesso/attore staziona in prevalenza dietro un tavolo col piano di vetro (si potrebbe parlare di una scrivania di design) sperduto in un mare di sale. E il sale, ovviamente, è ciò che rimane dopo l'evaporazione dell'acqua marina: perché, qui, assistiamo alla continua evaporazione del risaputo e delle frasi fatte sull'arte e a una non meno costante emersione della concreta verità legata alle emozioni.

La parola, in breve, tende strenuamente a farsi sconfiggere dal simbolo e, di conseguenza, a perdersi nel puro suono e nel semplice fonema. E ne deriva, si capisce, uno scontro all'ultimo sangue fra l'«alto» e il «basso». Come quando, per fare solo un esempio, al se stesso/attore che si esibisce in una

rabbiosa «My way» Fabre oppone la marionetta del se stesso che sbuca dalla quinta di proscenio a destra e rimane a guardare quel suo «doppio» sproloquante fumando imperturbabile e inalberando, un attimo prima di sparire, un lungo naso da Pinocchio.

Già, una salutare autorironia presiede a questo spettacolo. E la traduce come meglio non si sarebbe potuto un Lino Musella che offre nella circostanza una delle migliori prove d'attore degli ultimi anni: basta guardarlo e ascoltarlo, tanto per fare anche qui degli esempi, quando esplode in un accesso che – ricalco eclatante dell'ossimoro di cui sopra – mescola parossisticamente pianto e risata o quando, in seguito, da svagato entertainer invita il pubblico a cantare insieme con lui «Volare». Un autentico volo, per l'appunto, è infine la sequenza conclusiva. Sul fondale era stato proiettato, reiteratamente, sempre lo stesso video in bianco e nero con immagini generiche del porto di Anversa. E adesso entra nell'inquadratura Fabre che si sporge dal bordo di una barca per deporre su quell'acqua, lurida di vizi e scartiloffi come in ogni porto del mondo, le lettere di vetro blu che ricompongono visivamente la battuta che prima avevamo ascoltato: «Questa pazzia è fantastica».

Quel blu è l'esatto equivalente del rosso del cappotino della bambina che compariva in «Schindler's List». Un segno di speranza. Ma subito dopo Fabre cala sull'acqua anche la riproduzione, anch'essa in vetro blu, di un gufo. Ed è l'estremo segno dell'autoironia. Sicché ben a ragione possiamo assumere come epigrafe e sintesi di questo spettacolo, nello stesso tempo inquietante e corroborante, i versi programmatici di Cardarelli: «La speranza è nell'opera. / Io sono un cinico a cui rimane / per la sua fede questo al di là. / Io sono un cinico che ha fede in quel che fa».

Controcena

Adesso il capitano dell'Olandese Volante ha la pelle scura

CASTROVILLARI – Ricordate la leggenda dell'Olandese Volante, il vascello fantasma condannato a girare in eterno per i mari, senza una meta e senza poter mai toccare terra? E ricordate il suo capitano, che secondo alcune fonti sarebbe stato modellato sul capitano olandese Bernard (o Barend) Fokke, che nel XVII secolo faceva la spola fra i Paesi Bassi e l'isola di Giava a una velocità tanto strepitosa da indurre a sospettare che avesse stretto un patto col diavolo?

Ebbene, compagno entrambi, l'Olandese Volante e Fokke, ne «La nave fantasma», il testo della sudtirolese Maxi Obexer presentato in «prima» nazionale, nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri», in un allestimento prodotto dal Teatro della Maruca e da Anomalia Teatri. Ma vi compagno nel senso in cui parla del capitano di quel leggendario vascello il personaggio chiamato Passeggero 1: «Le cose sono cambiate, l'olandese volante oggi non ha più il volto di Barend Fokke. Non è bianco e non possiede una ricca nave mercantile. Ha la pelle scura, arriva con una barchetta e un equipaggio che lotta per ogni posto a bordo. Pallido come un cadavere, la pelle quasi trasparente, provato dalla diarrea, si dirige verso una meta, l'Europa, che non raggiungerà mai, vagando senza scopo, senza origine, senza destinazione, né sorte». L'ultima frase – «si dirige verso una meta, l'Europa, che non raggiungerà mai, vagando senza scopo, senza origine, senza destinazione, né sorte» – si spiega col fatto che qui il dramma dei migranti viene agganciato a quanto avvenne nella notte fra il 25 e il 26 dicembre 1996 a diciannove miglia nautiche da Portopalo, un paesino sulla costa meridionale della Sicilia: trecento disperati furono spinti, fucili alla mano, dall'imponente nave «Yohan», battente bandiera honduregna, sul piccolo peschereccio maltese identificato con la sigla F174 e che, successivamente speronato dalla «Yohan» durante una tempesta, affondò causando la morte di 283 dei suoi occupanti; e i pescatori che nei giorni successivi ne cominciarono a ritrovare i cadaveri tacquero, per cui fu come se i migranti morti non fossero mai nati.

Dunque, si capisce che il pregio del testo della Obexer sta nel fatto che, per evitare il rischio della retorica e del pietismo, «gela» il problema affrontato e la vicenda narrata collocandoli nella terra di nessuno costituita per un verso, appunto, dall'iperbolico richiamo all'Olandese Volante e per l'altro

dall'insistenza su particolari (la pelle quasi trasparente, la diarrea...) da vero e proprio referto clinico. Si oscilla, perciò, fra due opposti sguardi sui migranti, esemplificati dai personaggi del Giornalista e della Giornalista.

Il primo divaga: «Sono su una barca, il sole sorride, donne incinte, belle da vedere, la fortuna nel futuro e pensano: ah, il mondo è lieve e festoso, tra poco arriviamo»; mentre la seconda constata: «Bevono acqua di mare per paura di morire di sete, il sale perfora i vasi sanguigni, li fa dissanguare dall'interno – disseccare». E non per caso, se il citato Passeggero 1 osserva che «da sempre sono i miti che ci indicano la strada giusta» e che l'Olandese Volante è nato «come effigie commemorativa del vincolo fra gli uomini», il personaggio dell'assessore comunale di Portopalo, riferendosi alla tomba marina dei migranti affogati, fa il paragone con i glochidi, «le spine di un cactus capaci di causare un dolore che resta invisibile – invisibile e quindi inesistente. Non ha senso cercarlo inutilmente».

In pratica, è la dimostrazione della verità di quanto sostiene ancora il Passeggero 1: «Ogni catastrofe inizia nell'indifferenza e nell'ignoranza, continua nell'indifferenza e nell'ignoranza e finisce nell'indifferenza e nell'ignoranza». E insomma, «La nave fantasma» si attesta sul versante del teatro-inchiesta, ma conquista un ulteriore pregio perché poi, sistematicamente, strappa il dato di cronaca dalla prigione del risaputo per moltiplicarne la pregnanza e la forza d'urto spostandolo in una dimensione nello stesso tempo surreale e paradossale. Come quando il personaggio del sindaco di Portopalo non si perita di uscirsene con la battuta: «In Europa tutti hanno diritto ad arrivare. Innanzitutto devono poter arrivare. Almeno per sapere se è giusto farlo. Quindi in un certo senso arrivare è anche un dovere. Non arrivare, anzi morire, è contro i propri diritti».

Debbo aggiungere, però, che il testo è superiore al suo allestimento. L'adattamento e la regia di Rita De Donato aggiungono alla prova tutto sommato corretta degli'interpreti (Giorgia Arena, Carlo Gallo, Vincenzo Leto, Mario Russo e la stessa De Donato) tagli incongrui accoppiati a lungaggini, oltre che troppo marcati scivolamenti nel didascalismo. Il valore dello spettacolo, dunque, sta fondamentalmente nel suo aspetto di testimonianza civile. Infatti la sequenza che spicca consiste nella proiezione, al termine, del filmato di una delle tante tragedie di migranti annegati.

Controcena

Se Ionesco crea un suo profilo su Facebook

CASTROVILLARI – Una madre e un figlio migrante separati dalla recinzione che in Europa divide uno Stato dall'altro. Un giovane e una giovane davanti all'altare, in procinto di sposarsi. Due uomini e una donna chiusi in una stanza e che hanno rapporto con l'esterno solo attraverso i cellulari. Una moglie e un marito dal dottore. Una donna che in un parco dei divertimenti parla con un'altra che non le risponde. Un uomo e una donna alle prese con il disordine che lei ha scatenato buttando per terra gli abiti e le scarpe tirati fuori dagli armadi. Un agente immobiliare e un'acquirente nella sala da pranzo di un appartamento in vendita. Sono i personaggi che, nell'ordine, figurano nelle sette scene di cui è composto «Contro la libertà», l'atto unico di Esteve Soler presentato in «prima» nazionale, nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri», dal collettivo Divina Mania. Si tratta del testo iniziale di quella che l'autore catalano definisce «Trilogia della rivoluzione». Gli altri due s'intitolano «Contro l'eguaglianza» e «Contro la fraternità». E se non bastassero titoli del genere, provvede il sottotitolo di «Contro la libertà» («7 pezzi brevi di Teatro dell'Assurdo») a dar conto della sostanza e delle forme dei copioni in questione. In breve, è davvero come se Ionesco avesse creato un suo profilo su Facebook. Al prete che le ha chiesto di rispondere alla fatidica domanda «Prometti di amare e di proteggere Eric nella salute e nella malattia, nella povertà e nella ricchezza, finché morte non vi separi?», Anna replica con un'altra domanda: «C'è qualcuno in grado di garantire un amore solido, senza incrinature, se viene costretto ad essere in un certo modo fino alla morte?». E dallo stallo che così viene a determinarsi il malcapitato celebrante non sa uscire altrimenti che minacciando i promessi sposi con una pistola. Finché parte un colpo che uccide lo sposo che cerca di fermarlo, dopo di che il sacerdote, sconvolto, si spara in bocca. E nel suono festoso delle campane della chiesa, la sposa esclama: «Libera, finalmente...». Dunque, si capisce perfettamente il significato del titolo «Contro la libertà», all'apparenza privo di senso: Soler si scaglia non contro la libertà, ma contro ciò che si presenta o, peggio, viene contrabbandato come libertà. Vedi, in proposito, la terza scena. Mentre dall'esterno arrivano i rumori di una raffica di colpi e dell'esplosione di una bomba, sul display dei telefonini dei tre personaggi chiusi in quella stanza compaiono messaggi quali «tutto a posto» e «mi piace» per quanto riguarda gli uomini e «favolosa» per ciò che concerne la donna, la quale, intanto, è stata raggiunta da un proiettile e va dissanguandosi. Già, si capisce anche che parliamo di un testo che – sul filo di un'impagabile ironia straniante, condotta persino ai limiti del «noir» e del granguignolesco – nasconde, nel fodero di un divertimento ad oltranza, l'affilatissima lama di un'allusività del tutto motivata, e sul piano morale e su quello politico, ovviamente nell'accezione nobile dell'aggettivo. Di modo che, certo, una franca risata ci suscita quell'agente immobiliare che dice all'acquirente: «Non si trovano più soggiorni come questo» e «Sono convinto che l'ha veramente impressionata» dinanzi all'impiccato che pende dal lampadario, ma si trasforma in una smorfia ama-

ra quando sentiamo il dottore comunicare alla moglie che il marito «ha subito un attacco di pensiero indipendente» e, di conseguenza, ha contratto il vizio vergognoso di leggere libri. L'acme di tutto questo si tocca (e, dunque, è un approdo collocato in posizione fortemente icastica, in guisa di anticipazione riassuntiva e ammonitrice) nella prima scena. La madre e il figlio, nonostante la recinzione che li separa, sono ancora uniti dal cordone ombelicale. E la donna ripete più volte: «Ricorda che è per il tuo bene». Poi – dopo avergli esposto l'infinita gamma dei valori e delle bellezze che lui troverà dalla sua parte della recinzione, dalle mele di Cézanne ai girasoli di Van Gogh, dalla Divina Commedia di Dante a «Don Chisciotte» di Cervantes, da Jacques Brel a Debussy – stringe il cordone ombelicale intorno al collo del figlio e lo strangola. A me è tornata in mente la dichiarazione di un nero africano in un lontano esempio del cosiddetto cinema-verità: «Quando si ha fame non si dipingono quadri». Quella madre uccide il figlio proprio «per il suo bene»: perché, se non muterà la sua condizione sociale ed economica dopo che sarà passato dall'altra parte della recinzione, le mele di Cézanne, i girasoli di Van Gogh, la Divina Commedia di Dante, il «Don Chisciotte» di Cervantes, Jacques Brel e Debussy suoneranno per lui come una beffa atroce. Ma vale anche per «Contro la libertà» il discorso che ho fatto a proposito de «La nave fantasma». Il testo è superiore al suo allestimento. Anzi, per essere più preciso, dico che il suo allestimento è di gran lunga inferiore al testo, fino, addirittura, a negarne le potenzialità sostanziali. In questo caso, però, occorre – prima dell'analisi dello spettacolo in sé – qualche annotazione di cronaca. La folla inconsueta che si pigiava nell'angusto ingresso del Teatro Vittoria non era dovuta, come forse qualche inguaribile ottimista aveva pensato, a un ritorno di fiamma dell'interesse per il teatro di ricerca, ma semplicemente al fatto che fra gli interpreti di «Contro la libertà» figurava un attore che ha preso parte a una fiction televisiva. E i risultati sono stati: prima un vero e proprio assalto alla diligenza per accaparrarsi i posti delle prime file e poi uno sghignazzare senza soste dall'inizio alla fine. Del resto, il regista, Mauro Lamanna, ha allestito uno spettacolo che punta proprio su questo, sulla ricerca di ogni possibile effetto comico nel solco della più ovvia sitcom televisiva. E a tale scopo obbediscono, evidentemente, il ricorso ai dialetti e i continui ammiccamenti al pubblico. Mentre, dal canto loro, i tre interpreti (lo stesso Lamanna, Gianmarco Saurino ed Elena Ferrantini) esibiscono una recitazione che spesso non lascia distinguere le parole, a causa, insieme, delle voci scarsamente impostate e dell'accavallarsi di quelle nel più puro stile dei talk-show. Insomma, mi permetto di scorgere in questo spettacolo un segnale preoccupante. «Primavera dei Teatri» era un'oasi d'intelligenza e di coraggio nel deserto della cultura teatrale odierna e, in particolare, nel deserto culturale in genere quale si manifesta nel Mezzogiorno. Non vorrei che cominciasse ad accusare cedimenti. Che c'entra, un siffatto allestimento di «Contro la libertà», con la definizione che si è data: «nuovi linguaggi della scena contemporanea»?

[link sito](#)

Enrico Fiore

Controcena

Franz Kafka ha un futuro da «Blade Runner»

CASTROVILLARI – «Amo la vita, tutta la vita, la vita magica, meravigliosa e risplendente in tutte le sue manifestazioni, in tutte le sue forme, nelle sue attività quotidiane e nelle sue feste, nella sua superficie e la sua profondità...».

È la dichiarazione di Milena Jesenská, l'amica di Kafka che morì nel campo di concentramento di Ravensbrück, posta in epigrafe a «The speaking machine (La macchina da parlare)», il testo della catalana Victoria Szpunberg presentato dalla Compagnia Ragli, in «prima» nazionale, nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri». E aggiungo subito che mai epigrafe fu più illuminante: giacché sottolinea per contrasto, e quindi in maniera particolarmente efficace, il tema fondamentale qui svolto, che è, s'intende, l'assenza della vita.

Siamo in un futuro imprecisato ma che – definito come quello dei «giorni in cui non sembreremo umani, ma ancora sapremo come essere tristi» – risulta assai vicino al nostro presente. E c'imbattiamo in tre personaggi (appunto la Macchina da Parlare, il Signor Bruno e il Cane che Dona Piacere) i quali hanno sostituito la vita con la (corsivo)funzione che svolgono e, nel caso del Signor Bruno, con l'aspirazione a diventare il Presidente Provinciale dell'azienda che gli dà lavoro.

Infatti, stiamo attenti, in particolare, alla Macchina da Parlare. Si chiama Valeria, è di origine argentina, sta per compiere trentatré anni e vive seduta. E una nota dell'autrice precisa: «[...] ci tengo a mettere in chiaro che Valeria è una persona, il fatto che debba sembrare una macchina è puramente una questione "professionale", una convenzione, una maniera di rendere più comoda la relazione tra lei e il suo utente».

Dunque, il Signor Bruno, che l'ha acquistata per averne una compagnia servile, sotto specie di un corrispettivo di quella che viene altrettanto maldestramente chiamata macchina da scrivere, a conti fatti – e giuste l'epigrafe citata e l'esplicita citazione nel testo del grande praghesse – si trova ad avere di fronte Kafka. Poiché il cardine su cui ruota l'intera opera di Kafka è la frattura tra la parola e la realtà: una frattura in conseguenza della quale le cose – private del Nome – acquistano per l'uomo un'oggettualità anonima, per l'appunto, e nello stesso tempo ostile e spietata.

È proprio ciò che accade a Valeria e con Valeria. La quale – ora ch'è stata ridotta a pronunciare parole che sono soltanto suoni, e per giunta prodotti meccanicamente – non a caso rievoca con nostalgia i tempi in cui viveva a Parigi, quelli in cui, dice, «mi era permesso delirare, perdermi dentro il magma del linguaggio e non arrivare in nessun altro luogo che non fosse la Parola... A quel tempo potevo convertire la parola in materia fisica, a quel tempo potevo volare...».

In altri termini, questa Macchina da Parlare, mentre subisce la frattura tra la parola e la realtà denunciata da Kafka, coltiva dentro di sé il sogno che fu di Don Chi-

sciotte, il sogno di farle coincidere, la parola e la realtà. Tanto è vero che a un certo punto, verso la fine, si ribella e, al posto delle parole che da lei pretende il Signor Bruno («devono servire per qualcosa di... buono, concreto, piacevole»), vomita un fiume inarrestabile di suoni sconnessi. Dopo di che afferra un coltello e si taglia la lingua, per trovare una via di fuga nel silenzio.

In qualche modo, lo avrete capito, si avverte ne «La macchina da parlare» l'eco di «Blade Runner», l'anelito dei replicanti che rifiutano la vita a tempo degli organismi artificiali. Dal momento che, del resto, sfocia in una plateale artificiosità pure l'unica apertura verso l'altro da sé, o l'esterno che dir si voglia, concessa a Valeria. Gustavo e Silvia Cristina, gl'innamoratissimi personaggi protagonisti della sua telenovela preferita, «in realtà» – spiega lei al Cane che Dona Piacere – «sono fratello e sorella da parte di padre, un trafficante di armi che qualche puntata fa è diventato buono, si è sposato con una missionaria e ha deciso di uscire dal giro... Tutto finirà bene. Anche se sono fratelli si sposeranno. Questa telenovela è abbastanza progressista».

Sì, è pure divertente il testo della Szpunberg. Ma debbo constatare che risulta, nello stesso tempo, molto ambizioso e, almeno a tratti, piuttosto confuso. L'autrice catalana non sempre riesce a governare con adeguata padronanza l'intreccio degli argomenti ponderosi che ha messo sul tappeto, né a stabilire, sul versante espressivo, il dovuto equilibrio fra la dimensione simbolica dell'insieme e gli effetti per l'appunto comici determinati dalle singole situazioni.

Dal canto suo, la regia di Rosario Mastrotta s'accontenta dell'ossequio all'ovvio, adottando le scelte più consone alla lettera del testo e alla pura narrativa del plot. Vedi, tanto per fare qualche esempio, le dichiarate movenze da robot attribuite a Valeria, il leitmotiv di «Paroles, paroles» cantata da Dalida e Alain Delon, il realismo spicciolo del sushi mangiato da Valeria con le bacchette e dal Signor Bruno con coltello e forchetta e, specialmente, l'altro leitmotiv del disperato e inane ronzio di una mosca prigioniera.

Non resta, in definitiva, che la buona prova degli interpreti: Antonio Monsellato, Antonio Tintis e, soprattutto, Dalila Cozzolino, assai brava, in particolare, nella sequenza relativa al citato fiume di suoni sconnessi che vomita Valeria.

Controcena

Vigilia di Natale con eco-terroriste a caccia di semi

CASTROVILLARI – Dopo «La macchina da parlare», la XX edizione del festival «Primavera dei Teatri» ha proposto, sempre in «prima» nazionale, un altro testo riferito al futuro: «Semi» di Marco Zoppello, allestito da Stivalaccio Teatro con la regia dell'autore. Solo che, rispetto a «La macchina da parlare», stavolta si tratta di un futuro ben precisato.

Siamo in Norvegia, precisamente in una delle isole Svalbard: dove si trova il Global Seed Vault, ovvero una base militare che ospita la banca in cui vengono custoditi gli ultimi ottantaquattromila esemplari di sementi pure. Il piano, orchestrato dalle multinazionali d'accordo con i governi europei, è quello di garantirsi la possibilità di affamare l'intero pianeta dopo che saranno state messe in circolazione nuove sementi, geneticamente modificate, che danno un frutto senza vita. E si capisce, dunque, perché l'edificio in questione venga presidiato giorno e notte.

Nel giorno previsto dal copione, la vigilia di Natale del 2029, a presidiarlo sono il sergente maggiore Mario Zoppei e i due soldati semplici Giorgio Morello e Fausto Rossi. I quali, improvvisamente, debbono subire l'attacco di due eco-terroriste, Dalila e Patrizia, che si propongono di trafugare almeno una parte delle famose sementi pure o, se non ci riescono, di far saltare con una bomba l'intera base. E le note di presentazione dello spettacolo dichiarano che tale plot costituisce lo «specchio deforme di vizi e difetti del nuovo millennio», mentre i personaggi, «a metà tra graphic novel e satira espressionista», «sono dei piccoli mostri che sgomitano per trovare il loro spazio nella società» e «Semi» è «un ring, un microcosmo che si sorregge sul conflitto e sull'irrealizzabile bisogno di stabilire nettamente il bene e il male».

Poi, per la verità, scopriamo che Zoppei beve, Morello s'identifica col suo tablet e Rossi coltiva un'incazzatura permanente che solo con un titanico sforzo dell'immaginazione potremmo scambiare per nevrosi. E insomma – altro che «vizi e difetti del nuovo millennio», «satira espressionista» e «bisogno di stabilire nettamente il bene e il male» – constatiamo che siamo, invece, di fronte a una serie di sketch da avanspettacolo, e per giunta di qualità modesta.

Ve ne fornisco solo due esempi. Quando il colonnello Degli Acerbi chiede a Zoppei: «Come si rapporta coi suoi sottoposti?» e Morello, che sta guardando sul tablet la semifinale Italia-Germania del 2006,

grida: «Rigore!!!», Zoppei risponde al frastornato ufficiale: «Con rigore! Colonnello! Con estremo rigore! Disciplina e, se serve, la frusta!». E quando, volendo imitare il video delle Brigate Rosse che tenevano prigioniero Moro, Dalila e Patrizia legano Morello e Dalila chiede un giornale per testimoniare, appunto, che è lunedì 24 dicembre 2029, Zoppei replica: «Scusi, eh, non vorrei sembrarle scortese, ma siamo a 600 chilometri dal Polo Nord, è veramente complicato trovare un quotidiano...».

Né più consistente si rivela la parodia della famigerata «tv del dolore». E se consideriamo, per finire, il profluvio delle canzoni di Iva Zanicchi e il ricorso frequente ai dialetti (il veneto, il napoletano e il romano) con lo scopo di amplificare il tono comico dell'insieme, capiamo che – a conti fatti – «Semi» è uno spettacolo che invero perfettamente il suo sottotitolo «Senza infamia e senza lode». In breve, non è più che un gioco svagato. Ma se, in quanto tale, può legittimamente rientrare nell'ambito del teatro per ragazzi spesso praticato dalla compagnia Stivalaccio, non si riesce a individuare la ragione per cui è stato invitato a partecipare a un festival come «Primavera dei Teatri», che – lo ricordo ancora una volta – indaga (o dovrebbe indagare) i «nuovi linguaggi della scena contemporanea».

Qui c'imbattiamo nel semplice intrattenimento, a base di maschere e pantomime grottesche con l'aggiunta dell'incursione in platea di un facsimile di Barbara D'Urso. E in linea con tale impostazione risulta la prova, comunque godibile, degli'interpreti: Sara Allevi, Giulio Canestrelli, Anna De Franceschi, Michele Mori, Marco Zoppello e Matteo Pozzobon.

Controcena

Paesaggio eroico con Rosa rossa

CASTROVILLARI – In questo tempo di vigliaccheria, è possibile immaginare «un paesaggio eroico»? Evidentemente, in mancanza di dati forniti nel merito dal presente, è possibile farlo solo guardando al passato. E tanto suggerisce lo spettacolo, intitolato per l'appunto «Immagina un paesaggio eroico», che il collettivo greco Nova Melancholia, formato da Alexia Sarantopoulou, Kostas Tzimoulis e Vassilis Noulas, ha presentato, in «prima nazionale, nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri». Infatti, ci troviamo di fronte a un allestimento (vi partecipano anche i performer Marcus Richter e Ondina Quadri) che prende lo spunto dalle lettere che Rosa Luxemburg inviò dal carcere a Sonja Liebknecht fra il 1917 e il 1918. L'anno dopo, il 15 gennaio, Rosa venne uccisa a Berlino, con un colpo di pistola alla testa, dai soldati dei cosiddetti Freikorps, i gruppi paramilitari agli ordini del governo del socialdemocratico Friedrich Ebert e del ministro della Difesa, Noske. E il suo corpo, gettato nel canale Landwehr, fu ritrovato solo cinque mesi dopo. Mi pare, adesso, che il senso profondo dell'esperienza umana e della militanza rivoluzionaria di quella donna straordinaria possano rintracciarsi in un passo della lettera spedita dalla Luxemburg alla fine di maggio del '17. Rosa scrive di un temporale, con lampi, tuoni e pioggia. E poi aggiunge: «In mezzo a tutta questa atmosfera spettrale, all'improvviso, davanti alla mia finestra, sull'acero, un usignolo s'è messo a gorgheggiare! In mezzo a tutta quella pioggia, ai lampi, ai tuoni, squillava come una limpida campana, cantava come inebriato, come invasato, voleva superare il tuono, rischiarare il crepuscolo». Implicitamente, ho detto, così, anche dell'importanza dello spettacolo di Nova Melancholia. Un'importanza che coincide con la riflessione a cui esso spinge: se non ci aiutano le condizioni sociali e politiche generali, bisogna essere capaci di trovare nei particolari della quotidianità l'impulso a proseguire nell'azione per cambiare quelle condizioni e, quindi, l'alimento nuovo per la fede e la speranza. Mi torna in mente, al riguardo, «Mir zenen do», il canto dei partigiani del ghetto di Varsavia: «Non dire mai che ho percorso l'ultimo cammino. / Anche se le nuvole nascondono l'orizzonte, / verrà ancora la nostra ora tanto attesa, / risuonerà ancora il nostro passo. / Noi siamo qui». D'altronde non credo sia un caso che uno spettacolo del genere l'abbia pensato e realizzato una compagnia teatrale greca. Recita l'inno nazionale ellenico: «Io ti riconosco, / dal filo sfolgorante della spada. / Io ti riconosco, / dallo sguardo che misura la terra / fecondata dalle ossa sacre dei Greci. / E come un tempo, ardenti, / noi ti salutiamo, o Libertà...». E io, che ho affiancato personalmente la lotta contro la dittatura dei colonnelli, non posso non ricordare quanto successe – al termine della seconda guerra mondiale – dopo il patto fra le grandi potenze in base al quale a Stalin toccava la Bulgaria e a Churchill la Grecia, e di conseguenza dopo gli accordi di Varkiza, firmati da Partsalidis per conto del Partito Comunista greco e che sancirono il passaggio di

quest'ultimo alla piena collaborazione con la borghesia nazionale. Gli ultimi partigiani comunisti – poche migliaia, e molti erano giovani donne e ragazzi di quindici anni – si asserragliarono, al comando del colonnello Markos Vafiadis, sulla cima del monte Grammos e sulle alture circostanti. Avevano di fronte le forze straripanti dell'esercito governativo, per giunta appoggiate dagli inglesi e dagli americani: un calcolo approssimativo parla di 300.000 unità per quanto riguarda le truppe regolari e di 23.000 per ciò che si riferisce ai «ribelli». Il generale Van Fleet, capo della missione militare americana, dichiara al suo arrivo ad Atene: «La Grecia è il nostro esperimento di laboratorio». E infatti – mentre dall'Unione Sovietica non arriva per i partigiani nemmeno una pallottola, nemmeno un grammo di polvere da sparo – sul monte Peiria viene sperimentato per la prima volta l'ultimo ritrovato in fatto di bombardamenti: il napalm. La Resistenza greca finì ridotta in cenere. Alla lettera. Ma, è inutile che lo sottolinei, la lotta disperata e pure irrinunciabile di quegli ultimi partigiani comunisti greci fu l'esatto equivalente del gorgheggio dell'usignolo in mezzo alla tempesta che si scatena davanti alla finestra della cella in cui è rinchiusa la comunista Rosa Luxemburg. Ecco, allora, che nello spettacolo di Nova Melancholia le lettere dal carcere della Luxemburg vengono «commentate» da azioni coreografiche ad altissima densità simbolica che – lucidamente collegate fra loro, secondo una strategia inscritta, ad un tempo, nell'ideologia e nella passione – tendono per l'appunto a richiamare la metafora di quel gorgheggio. E ne deriva una fitta trama di segni l'uno più significante dell'altro. Ne elenco, qui di seguito, solo i principali. Quando gli interpreti si denudano, vediamo che hanno sul petto o sulle spalle una macchia rossa. È, ovviamente, il rimando al colpo di pistola che uccise la Luxemburg. Ma, poi, le due ragazze del cast si dipingono a vicenda sulle braccia e sulle cosce altre macchie, stavolta di colore azzurro, verde e marrone. Ed è, non meno ovviamente, il rimando allo sguardo verso l'alto (l'azzurro del cielo) e alla speranza (il verde) che sempre debbono sostenere il rivoluzionario durante i temporali delle sconfitte (il marrone delle foglie morte). Quindi arrivano, portati su vassoi, tubi di carta a fare da cannocchiali per guardare lontano. E – con impagabile effetto straniante – l'usignolo della Luxemburg viene richiamato dai becchi, sempre fatti di carta, indossati dagli interpreti. Finché le aste di due bandiere vengono legate alle braccia di una delle ragazze, che, così, può suggerire l'idea delle ali che battono nel volo. Basta. Questo spettacolo ha l'icastica semplicità dell'«Epitaffio 1919» di Bertolt Brecht: «Ora è sparita anche la Rosa rossa, / non si sa dov'è sepolta. / Siccome ai poveri ha detto la verità / i ricchi l'hanno spedita nell'al di là»; e insieme invero ciò che della Luxemburg scrisse Lenin: «Ella fu – e resta per noi – un'aquila». Già. La Rivoluzione nasce, sempre, da un canto melodioso dello spirito e dal colpo d'artiglieria necessario per trasformare il mondo.

Controcena

Quando terrore fa rima con dolore e orrore

CASTROVILLARI – I temi de «La ragione del terrore» – l'atto unico di Michele Santeramo che il Teatro Koreja ha presentato in «prima» nazionale nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri» – stanno tutti, quasi un'epigrafe al testo, nelle battute che nel prologo il personaggio protagonista rivolge direttamente al pubblico. E ne riporto qui di seguito le principali.

Quel personaggio comincia con la premessa: «Voi siete qui per giudicare». Poi aggiunge che va nei teatri a raccontare la sua storia («Sempre la stessa, la mia. Che vale come quella di tutti, come la vostra») perché «A questo serve il teatro: a rifare il passato, a capirlo meglio, e a scegliersi le giornate che devono venire». E infine specifica: «Io ho una casa. L'ho fatta io. Io e lei ci viviamo dentro».

In seguito quest'ultima battuta verrà ripetuta, e chiuderà lo spettacolo così modificata: «Io ho una casa. L'ho fatta io. Io e lei ci viviamo dentro. Tutto il resto, prendetelo voi». La casa in questione finisce, dunque, a rivelarsi come la metafora di un destino, subito dal personaggio che parla sino al punto di diventare per lui un'autentica prigionia esistenziale. E si capisce, allora, che il terrore del titolo è proprio la coscienza di far parte di una storia che non si può cambiare. Si può solo, per l'appunto, indagarne la ragione.

Siamo di fronte a un uomo che, giusto, parla, parla ininterrottamente, e a una donna che, invece, rimane muta dall'inizio alla fine. E la storia porta alla luce il ricordo atroce di una vita di fame e degradazione trascinata in certe grotte (si allude, probabilmente, ai «sassi» di Matera o alle «gravine» di Laterza) e che offriva a Natale la festa di poter mangiare carne di topo. Ecco, infatti, che cosa il narratore fa osservare al pubblico: «Voi pensate che Natale nella grotta è bello, e magari chissà che vi immaginate, anche il bue e l'asinello. Quelli non ci potevano stare nella grotta, perché con la fame che avevamo il bue e l'asinello ce li mangiavamo prima delle vigilia».

Già, anche la battutaccia comica interviene talvolta, con funzione straniante, nel testo di Santeramo. Che, però, ottiene i risultati migliori quando arriva al paradosso surreale. Come nel caso dell'incontro fra il protagonista e il dottore: avendogli un comunista detto che solo la condizione di menomato fisico gli potrà far trovare un lavoro, il primo chiede al secondo, che resta debitamente frastornato, di guarirlo facendogli una gamba più corta e una più lunga. E al diniego di quello, commenta: «Niente,

non volevano spezzarmi la gamba. Stavo troppo bene per lavorare. Stavo troppo bene e mi meritavo ancora di morire di fame».

Poi, il comico e il surreale si sciolgono nel tragico. Gli zombi delle grotte si ribellano e scendono in piazza. E contro di loro parte un colpo di fucile sparato dal palazzo in cui abitano tre sorelle (le Parche?) che indossano abiti neri abbottonati fino al collo. Sicché, entrato nel palazzo, il protagonista ne afferra una e l'ammazza a pugni, calci e bastonate sulla testa. Per rivolgersi, quindi, ancora una volta agli spettatori: «Dopo le grotte, la carne di topo, la violenza, la fame, ho fatto bene, no? Mi sono scelto un nemico e avevo ragione. Se siete onesti, dovete dirlo anche voi. Ho fatto la cosa giusta».

Ma, rivolto adesso alla donna muta, è costretto a constatare: «A quelli come noi hanno fatto il vuoto dentro». Ed è per questo che non può non raccontare la sua storia, «sempre la stessa». Quella storia, per lui, ha preso il posto del mondo. È quella, in definitiva, la casa di cui parla, che ha fatto e in cui vive con la donna muta. Tutto il resto lo lascia agli altri, identificandosi, ormai, con il destino di esclusione che gli è toccato.

Insomma, un testo denso e intrigante, questo di Santeramo. E dal canto suo, la regia di Salvatore Tramacere non poteva essere più illuminante. Basta, a renderne conto, l'invenzione strepitosa per cui la donna muta della grotta diventa la donna uccisa nel palazzo dei ricchi, in modo da delineare la mappa di un male ontologico. Aggiungo solo che ad interpretare le due donne è Maria Rosaria Ponzetta, che qui fornisce una delle più belle prove d'attrice degli ultimi anni. L'affianca, con efficacia non minore, un Michele Cipriani confuso e iroso come doveva essere.

“Per il tuo bene”, chiaroscuri (più scuri) familiari in scena

Quando si entra al Teatro Vittoria di Castrovillari, non è difficile notare un segnalibro che occupa le sedie. È sulle tonalità del marrone. Al centro, un tagliando e una freccia indicano la scritta “Odore di casa. Annusare in caso di nostalgia”. Basta girare il cartoncino per leggere il titolo dello spettacolo che, da lì a breve, andrà in scena: “Per il tuo bene”, testo e regia di Pier Lorenzo Pisano è il secondo appuntamento di questa settimana giornata di Primavera dei Teatri, festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea, ideato e diretto da Scena Verticale (nella foto di Angelo Maggio un momento dello spettacolo). Lo spettacolo – vincitore del premio Tondelli 2017 e prodotto da Emilia Romagna Teatro Fondazione, Aca Azzurra Produzioni e Riccione Teatro – è andato in scena giovedì 30 maggio.

Una donna (Laura Mazzi), ha due figli: uno vive fuori da tempo e subisce le apprensioni riservate ai primogeniti (Edoardo Sorgente); l’altro (Alessandro Bay Rossi) – che vive ancora a casa – viene spesso liquidato con un canonico «Tu sei piccolo». Il controllo materno sui consanguinei è svelato già al primo ingresso in scena: una rigida altalena, la colloca in posizione di superiorità rispetto al figlio che siede sotto di lei. Tanto è forte l’insofferenza di un figlio minore rimasto a casa per troppo tempo, quanto quella di una madre, ormai stanca. Attorno alla vita di questi tre interpreti principali si snoda quella di una famiglia come tante, fatta di silenzi, conflitti generazionali e vuoti da colmare. «Puoi tornare a casa? Papà non sta bene». La famiglia rappresentata da Pisano è ricomposta a partire da questa domanda. Ma spesso, tornare a casa per bisogni familiari, diventa un obbligo.

In chiave tragicomica e con un linguaggio rapido, si affronta il presente prelevando dalla memoria familiare: il rapporto con i figli vittime di una madre – a tratti – cinica; un padre assente (nominato, ma mai presente in scena), per cui si torna in emergenza; una nonna e il suo doppio: dispensatrice di cibo e “Nonnamat” per le paghette. Con loro, la fidanzata del figlio minore (Marina Occhionero) e uno zio/comparsa (Marco Cacciola), di cui si perdono le tracce durante la rappresentazione, coro di riflessioni spesso lasciate in buio. Le scene, sono scandite da movimenti di pannelli neri che sezionano lo spazio e il tempo. Come fosse un vero montaggio parallelo, un invisibile occhio da macchina da presa, segue

gli interpreti mentre parlano l’uno dell’altro nello stesso posto, ma mai entrando in comunicazione tra loro. Rapide telefonate li mettono in contatto, per poi riconsegnarli al loro individualismo.

I dialoghi svelano le personalità – con il conseguente vissuto – dei protagonisti.

A piccole dosi, la vita di questa famiglia si ricompone nella sua frammentarietà: l’insofferenza di chi torna a casa, cede di fronte alla riscoperta dei luoghi domestici, in cui ci sentiamo protetti e al sicuro. A quei luoghi, si torna sempre. Dopo diversi e reiterati conflitti madre/figlio, si torna alla domanda iniziale: «Come sta papà?». Eludere la risposta riempiendo i silenzi di convenevoli («vuoi il dolce?»), porta la discussione in corto circuito. Dal buio, si cerca di ricucire le fila di un discorso che viene evitato, ma – forse – perché è la domanda a essere sbagliata. La verità di una sofferenza fisica genitoriale, ribalta la condizione parentale. Si tende a rimandare la partenza, perché al prossimo ritorno non tutto potrebbe essere al proprio posto. Nell’epilogo, c’è la speranza di una nuova famiglia, in cui tutto potrebbe essere riscritto, ma non necessariamente salvato.

Il vissuto sul palcoscenico della “Primavera”.

Ha chiuso i battenti a Castrovillari la XX edizione del festival teatrale. Ultimo in scena “In exitu” di Giovanni Testori riadattato e interpretato da Roberto Latini

Se non se ne esce trasformati, il teatro è servito a ben poco. In quel luogo lo spettatore deve sentirsi spaventato, confuso, quasi respinto. Non ricevere certezze, ma soltanto domande che, spesso, sono le stesse cui veniamo interrogati dal reale. Questa edizione di “Primavera Dei Teatri” – festival sui nuovi linguaggi della scena contemporanea, ideato e diretto da Scena Verticale – da poco conclusasi a Castrovillari, ha sollevato molti interrogativi. Tanti e necessari. Legati da un casuale fil rouge, molti degli spettacoli visti in questa 20esima edizione, hanno trattato tematiche di cui diventa sempre più indispensabile parlare: i migranti (“La nave fantasma”, di Max Obexer, Progetto Europe Connection; “Noi non siamo barbari”, di Philipp Löhle; “Il miracolo”, di Giuseppe Massa), la malattia, la morte come liberazione e l'eutanasia (“Aldilà di tutto”, di Valentina Picello e Chiara Stoppa; “Il problema”, di Paola Fesa; “Lo Psicopompo”, di Dario De Luca; “Per il tuo bene”, di Pier Lorenzo Pisano); la memoria (“La Classe”, di Fabiana Iacozzilli; “Sangue del mio sangue”, di Riccardo Spagnulo; “La ragione del terrore”, Teatro Koreja), per citarne alcuni. È una piacevole fatalità figlia di un'insistente necessità sociale che non vuol più tacere. Il teatro diventa urgenza dell'esistere e del dire, senza maschere; del dire violento e carnale, ma, allo stesso tempo, alla ricerca di una tenerezza sempre più nascosta.

Il testo di Giovanni Testori, “In exitu”, – riadattato e interpretato da Roberto Latini (nella foto di Angelo Maggio) che ne cura anche la regia, prodotto da Compagnia Lombardi Tiezzi – non è esente da tutto questo. Lo scritto di Testori, non può restare sulla pagina, deve erompere nella sua dimensione fonica e verbale, perturbante e travolgente. Che non fa sconti e non lascia esente lo spettatore dalla sofferenza che è quella del protagonista.

“In exitu” ripercorre la vita di Riboldi Gino, tossicodipendente degli anni '80, che si prostituisce nella stazione di Milano per qualche dose di eroina.

Lo spazio scenico è occupato da circa 6 materassi luridi e sfasciati come la latrina in cui si consuma la tragedia. Ai lati, grandi tende bianche si muovono sotto la spinta di un aeratore. Il tappeto sonoro ideato da Gianluca Misiti ricrea una suggestiva quanto

onirica ambientazione, coadiuvato da luci intense bianche (curate da Max Mugnai). Arriva, dal fondo della scena, Roberto Latini, in mano un semplice microfono con asta. L'instabilità delle camminate del protagonista, lo rendono claudicante quanto la sua vita stessa. È un percorso di discesa negli Inferi, nel culmine di un'overdose in cui la proiezione di un Cristo ne rappresenta la Via Crucis. Dall'alto, una rete da tennis, blocca la scena in quel ristretto spazio scenico, fissandosi sul proscenio: è un match con se stessi, in un luogo da cui è difficile, quasi impossibile, uscire. Banconote finte da 30 euro, prive di valore come le marchette con cui sono state guadagnate, cadono dal cielo e lo ricoprono. È la vacuità di una vita sprecata ormai morente.

È un Calvario di confusione e ricordi annebbiati quelli che Gino vomita sulla scena: dal rapporto con la madre a quello con la “signora Maes”, figura austera e moralista, fino al capostazione di una Milano fredda e maledetta. Latini modula la voce in escursioni tonali e fonetici. La parola – che a tratti cerca di emergere urlante – è spezzata, soffocata, rispecchia il disfacimento del corpo in cui vive. Il linguaggio – proprio della penna di Testori – che rimane fedele alla pagina, è composto da latino, milanese, dialetto e italiano. È un corpo a corpo con la parola che, non sempre, risulta di facile comprensione. Poco importa, perché non è all'orecchio che deve arrivare, quanto alle emozioni dello spettatore, e ci arriva, forse in maniera inaspettata, quando manca poco al termine dello spettacolo. Un Latini ormai stanco e provato, recita le ultime battute. Inginocchiato sui materassi che lo hanno ospitato esclama: «Aiutatemi!». Le lacrime bagnano gli occhi e, all'improvviso, arriva la redenzione.

Si saluta questa fredda e piovosa Primavera mettendo in valigia tanti (s)punti di riflessione. Ognuno porterà con sé quello che veste meglio il proprio vissuto personale. Risulta difficile credere che qualcuno ne tornerà privo.



LIBERTÀ E ILLIBERTÀ SECONDO CARULLO-MINASI

“Tuttu sta cumu unu li cunta, li cunti”.

Spartiacque della messa in scena, svelamento dell’inganno, riflessione teoretica sulla Vita e sull’Arte: esce dalla bocca del padrone diventato servo, uno dei quattro protagonisti del nuovo spettacolo di Carullo-Minasi, portato in anteprima (anticipato dallo studio Bastasi) all’ultima edizione di Primavera dei Teatri, al centro di un monologo fluviale che inizia con le luci ancora accese in sala, dando il via ad un sopraffino gioco metatestuale.

Perché sì, Patrùni e sutta è un (bellissimo) gioco: a partire dalla trama, che rilegge in maniera calligrafica e personalissima L’isola degli schiavi di Marivaux, nella quale una coppia di padroni e una di servi approdano su un’isola sulla quale i ruoli, per legge, vengono invertiti. Facendo però velocemente fermentare sul terreno i semi della dialettica hegeliana, mentre i due autori/attori scivolano dentro e fuori il testo per mettersi in gioco, trattando i temi a loro cari (l’accettazione di sé stessi e del diverso da sé, il superamento delle ipocrisie quotidiane) ma vestendoli di nuovo: in tutto questo humus così profondamente intenso, quello che più colpisce è l’estrema amalgama che Carullo-Minasi fanno di tutti i (tanti) temi e suggestioni trattati, innestando una riflessione gigantesca e onnicomprensiva sul potere delle parole. C’è Shakespeare, a metà strada fra la Tempesta, La dodicesima notte e Sogno di una notte; c’è Arlecchino, servo di due padroni; c’è Freud, il teatro elisabettiano, Marx, e c’è Hegel, non solo con la sua dialettica servo-padrone ma anche con il suo significato di autocoscienza. Che smette, nella sua Fenomenologia come in Patrùni e sutta, di essere solo “coscienza di sé”, ma acquista un valore sociale e politico: perché raggiunta solo con il confronto della propria esistenza con quella degli altri. Ed è un riconoscimento che avviene non più e non solo attraverso l’amore, ma anche e soprattutto attraverso la lotta: facendo subentrare qui Freud e la lotta di classe marxista imbrigliata nelle teorie sessuali freudiane. “L’uomo, così orgoglioso della sua libertà di pensiero e di scelta, è in realtà un burattino” dice lo psicanalista austriaco; “nessuno è più schiavo di chi si considera libero senza esserlo” sostiene invece Trivellino, maschera molto vicina e simile ad Arlecchino. E nell’ultimo, agghiacciante quadro, è proprio il sesso freudiano carico di sim-

[link sito](#)

boli e sottotesti ad investire con violenza il discorso filosofico, perché dietro ogni lotta di classe c’è sempre una sopraffazione sessuale, un impulso, un’angolazione oscura. Chiudendo così il cerchio, con il servo padrone agghiacciato dopo aver capito l’illusorietà dell’utopia: tornando ad Hegel, l’incontro tra i due opposti non può che portare ad una conclusione, ovvero scoprire che la superiorità di uno non gli assicura il controllo del mondo che aveva tentato di ottenere.

Patrùni e sutta vive tramite questi incastri, che sono echi neanche troppo lontani: e assume dimensioni importanti una volta sedimentato, con un testo che partendo dal rapporto servo-padrone scivola senza soluzione di continuità dalla commedia al dramma. Una scena scarna – quattro scatoloni con scritte patrùni e sutta su entrambi i lati e un sipario che scende giù e alla fine cade a terra – per scarnificare il senso e rimontarlo, una lotta mortale fatta solo a parole ma che delle parole rivela la potenza: in questo fermento, il sorriso si tramuta in una smorfia di orrore. Degli altri, certo. Ma anche e forse soprattutto di sé stessi.

Controcena

Il coro dei sovranisti fra la Merkel e i pigmei

CASTROVILLARI – «Noi tuteliamo i valori / d'una consolidata tradizione. / Proteggiamo il lumino della nostra democrazia / verso l'esterno. / Gli abissi dentro di noi sono profondi / d'una sinistra profondità. / Sinistri e / conservatori».

È quanto a un certo punto dichiara il Coro Patriottico protagonista di «Noi non siamo barbari!», la commedia di Philipp Löhle che, tradotta da Umberto Gandini, la compagnia calabrese Scena Nuda ha presentato in «prima» nazionale nell'ambito della XX edizione del festival «Primavera dei Teatri». E si tratta di un proclama che mette perfettamente a fuoco, e con icastica pregnanza, lo scopo che si prefigge il testo dell'autore tedesco: attaccare a fondo, sul filo di un sarcasmo tanto impietoso quanto lucido, la mentalità che in Europa oggi si definisce sovranista. Del resto, davvero non è casuale l'epigrafe adottata da Löhle: quella che accoppia una frase di Angela Merkel («Noi siamo come siamo e gli altri sono come sono») e un proverbio dei pigmei («Si può pensare solo nei limiti di ciò che si vede»). Qui, infatti, si parte dalla contrapposizione fra noi e gli altri per arrivare a chiudersi nel comodo rifugio dell'evidenza superficiale. Ma il pregio della commedia è che – come annuncia l'ossimoro contenuto nella citata dichiarazione del Coro Patriottico, ossia la compresenza del lumino della democrazia e degli abissi interiori, profondi, sinistri e conservatori – il suo plot non s'acquieta in un percorso lineare e prevedibile, ma procede nel solco di uno spiazzamento e di un ribaltamento di senso continui.

Basterebbe considerare, in proposito, il dialogo iniziale fra Barbara e Mario, la coppia benestante che sta festeggiando il compleanno di lei. Quando dall'appartamento accanto, in cui sono arrivati da poco Linda e Paul, provengono gemiti ovattati e languidi, Barbara dice a Mario: «Tu lo faresti? Appena entrato nella nuova casa, metterti subito a scopare. La stessa sera del trasloco?». E Mario replica, come in un eco e senza soluzione di continuità: «In un appartamento il cui precedente inquilino si è cacciato una pallottola in testa? No, grazie».

Eccolo, in termini simbolici, uno degli abissi profondi e sinistri che si celano, senza che loro se ne rendano conto, sotto i piedi (ovvero le tronfie certezze) dei sovranisti. E in breve, risaltano, in «Noi non siamo barbari!», l'acume e l'abilità con cui Löhle introduce all'improvviso, in una determinata situazione, lo scarto straniante di un elemento assolutamente estraneo al contesto sin lì delineato.

Ovviamente, l'acme di un simile procedimento si verifica quando alla porta di Barbara e Mario viene a bussare un profugo clandestino nero. Non si sa da dove arrivi, se dall'Africa, dall'Asia o dall'Australia, né come si chiami, se Bobo o Klint. Ma sta di fatto che Barbara decide di accoglierlo. E quella decisione scatena un acceso dibattito fra lei e Linda. Linda dice: «Non è mica l'unico cui le cose vanno storte. Che dovrei fare? Riempirmi la casa di tutti

quelli che scappano da dove ci sono dei problemi o che cosa? Devo sentirmi responsabile io di tutte le miserie del mondo? Solo perché io sto bene?». E Barbara ribatte: «[...] forse non ha mai avuto in vita sua tutta la fortuna che hai avuto tu, che ho avuto io, che abbiamo avuto tutti noi, e [...] forse è contento che una volta tanto gli capiti qualcosa di bello. Di positivo. Di buono. Che qualcuno si occupi di lui. Senza secondi fini. Senza volerlo sfruttare. Forse glielo dobbiamo perfino».

Linda finirà per convincersi, e per accettare Bobo o Klint che sia. Ma ecco, in rapida successione, altri scarti. Barbara e il profugo clandestino diventano amanti. E allorché Barbara viene ammazzata e ritrovata sepolta in un bosco e del delitto viene, naturalmente, accusato Bobo/Klint, subito tornano a calmarsi, le acque dello stagno in cui sguazzano i difensori della «consolidata tradizione». Il Coro Patriottico ingloba Linda, Mario e Paul, e fagocita persino Anna, la sorella di Barbara che s'era schierata con l'accusato. E finisce a cantare, quel Coro: «Noi. / Il popolo / il popolo perfetto / stiamo qui. / Noi / l'abbiamo capito. / Noi / siamo diversi dagli altri. / Noi / siamo più avanti degli altri. / Noi / siamo invidiati dagli altri. / [...] Tutti vogliono avere ciò che noi abbiamo. / Noi / non dobbiamo alimentare speranze. / Noi / non dobbiamo illudere. / Noi / dobbiamo proteggerci. / Noi / dobbiamo difenderci. / Noi / dobbiamo preservarci».

Sì, è un implacabile atto d'accusa contro l'astenia morale e la pigrizia mentale, questa commedia amara di Löhle. Ma, per venire al suo allestimento da parte della compagnia Scena Nuda, debbo subito aggiungere che avrebbe avuto bisogno d'interpreti adeguati. Quelli che agiscono nella circostanza (Filippo Gessi, Saverio Tavano, Teresa Timpano e Stefania Ugomari di Blas) non sono assolutamente all'altezza del compito. Né lo è, si capisce, il regista Andrea Collavino. Staticità e anemia espressiva concorrono a fare di questo spettacolo un insopportabile fastello di noia. Va bene l'intento di «Primavera dei Teatri» di offrire ai giovani teatranti locali l'opportunità di misurarsi con testi d'impegno, a patto, però, che quei giovani partano da una base di capacità e conoscenza sufficienti.

Qui, a quanto pare, si parte solo dalla presunzione. E infatti sono costretto a rilevare che, fra gl'interpreti di «Noi non siamo barbari!», figura quel Saverio Tavano che, nell'edizione di «Primavera dei Teatri» dell'anno scorso, in veste di regista apportò modifiche sostanziali a «Extremophile», un testo della rumena Alexandra Badea, senza il consenso dell'autrice, che peraltro aveva seguito di persona, sul posto, tutta la fase di preparazione dello spettacolo ed era presente alla «prima». Le proteste della Badea costrinsero «Primavera dei Teatri» ad emettere di corsa, addirittura nel corso della notte, un comunicato che condannava senza mezzi termini il comportamento di Tavano. Proprio del Tavano che adesso «Primavera dei Teatri» ha disinvoltamente ospitato di nuovo.



THE NIGHT WRITER-IL GIORNALE NOTTURNO

26 Maggio 2019 Da Sapere...Festival, GianLorenzo Franzì, Teatro

Il 25 maggio 2019 al Teatro Vittoria di Roma in occasione della Primavera dei Teatri

Jan Fabre, artista visivo, sostiene di essere nipote del celebre entomologo Jean-Henri Fabre, affermazione non supportata da altre fonti. Ma probabilmente l'entomologia, e la sua asettica lente d'ingrandimento, possono essere una delle chiavi per aprire le stanze segrete del suo mondo.

The Night Writer è lo spettacolo con cui Primavera Dei Teatri, arrivata con meritato successo alla ventesima edizione, decide di aprire ufficialmente il suo 2019: e anche se inconsciamente lo spettacolo di Fabre non poteva esprimere meglio quella ricerca incessante che la vetrina di Scena Verticale rappresenta in Italia e non solo.

Il Giornale Notturmo è una sorta di autobiografia, un diario appunto scritto di notte per raccontare il giorno di un artista che si è autoimposto tre regole nella vita: l'anarchia dell'immaginazione, l'anarchia dell'arte, l'anarchia dell'amore. Certo, arte e anarchia, anzi, ispirazione e intuizione artistica non possono che essere intimamente collegate all'anarchia. Ma è ugualmente certo che l'anarchia non è il passo che scandisce The Night Writer: flusso di coscienza seminale, assolo che racconta, nasconde, provoca, affascina, annoia, ma è solo apparentemente senza regole. Il teatro di Fabre sembra nascere sotto una spinta autarchica forsennata e indomabile, ma è in realtà scritto e fondato su regole ferree: lo stesso testo di The Night Writer, pur avendo la forma del flusso di coscienza, è costruito in maniera rigorosa, e anche quando trasuda emozioni, quando appare decadente, quando si proclama triste, lo fa per interposta persona (Lino Musella) e mai sembra sgorgare, sbizzarrito perché naturale, dalla viva voce di Fabre.

Si parlava prima dell'entomologia: per rendere evidente come sia possibile arrivare alle cose fin nei particolari più piccoli, rimanendo però incapace di mostrarne l'essenza.

Reading trasformato in performance: Musella, a tratti bravissimo, a tratti eccellente, rivela dove Fabre vuole celare. Non legge, interpreta. Non sta fer-

mo, suda. E quando l'ombra dell'autore si affaccia (un manichino inquietante mezzo nascosto tra le quinte), lui lo saluta, si specchiano uno nell'altro, e la corsa continua.

Insomma, un oggetto asimmetrico ma perfettamente calcolato nella sua asimmetria: questioni filosofiche, etiche, giornalistiche, sillogismi, si intrecciano e si rincorrono in un testo stratificato e monolitico, pressochè impenetrabile, ma sono fin troppo alte per arrivare al cuore, sono fin troppo dibattute per il furore con cui Musella le ammanta, o pretende di vestirle.

E Primavera Dei Teatri, da venti anni, in fondo non fa che questo: inseguire le forme d'arte più estreme, un teatro che si rinnova di giorno in giorno e che ogni ora che passa riscrive la sua grammatica su sé stesso. Mostrare il re nudo, insomma. Per vedere se mostra anche il cuore.

Jan Fabre no.



PATRUNI E SUTTA-peripezie della libertà e dell'illibertà

Alla Primavera dei Teatri, il 31 maggio 2019

Luci in scena, entrano gli attori.

Sono quattro, due coppie di uomini e donne: e portano quattro scatole, sulle facce di ognuna due scritte avanti e dietro: PATRUNI e SUTTA.

No, non è il gioco di carte: però sì, è un gioco.

Su un'isola (dopo una tempesta che ricorda quelle di Shakespeare) la regola è sovvertire le regole, perché chi è padrone diventa servo mentre chi è servo diventa padrone. Parte così il nuovo spettacolo di Carullo e Minasi, che prendono il testo base di Marivaux "L'isola Degli Schiavi", e lo storcono, lo rigirano, lo enfatizzano, lo declinano delicatamente attraverso la loro sensibilità. Ed ecco la prima grande novità di questo PATRUNI E SUTTA interna alla loro produzione: una messa in scena da sempre (da DUE PASSI SONO, il loro testo giustamente più conosciuto, per alcuni il loro capolavoro) connotata da una delicatezza estrema, da un sentimento di dolcezza di fondo che pervade ogni loro movimento e parola, il tutto sempre perfettamente controllato dalla loro assoluta padronanza della scena e della parola, del gesto, della scrittura, mai inutilmente strabordante, sempre sicura e controllata pure se naturalistica. Tutto questo si ritrova agevolmente in PATRUNI E SUTTA, che ha però una differenza fondamentale: quel senso di rivalse emotiva che affiora qua e là nei testi di Cristiana e Giuseppe si colora, nel lavoro presentato in anteprima a PRIMAVERA DEI TEATRI, di una forza prima sconosciuta, di un vigore nuovo, di nuove consapevolezza. Sbaglia chi vede nel testo una sterzata troppo brusca rispetto al loro percorso: perché Carullo e Minasi esplorano, studiano nuove strade e modalità, mescolano le carte. Ma alla fine ritrovano, seduti su due cubi, sempre se stessi.

PATRUNI E SUTTA è colmo di sottotesti, richiami, suggestioni, echi letterari e teatrali. A partire dal tema del doppio, che viene svuotato dall'ambiguità di fondo per rivestire di significato la Vita e l'Arte. Il doppio in scena rappresentato dalle due coppie alternate e alternative, il doppio nella vita con il twist che investe finzione e realtà che si inseguono e si confondono. Essere altro al di fuori di te,

[link sito](#)

sdoppiarsi, comprendere, accettare: una ruota infinita come una crescita, che si attraversa non senza dolore. E giù, fino a parlare del potere della parola, la forza del linguaggio, e come le parole possono cambiare profondamente la materia e la realtà. In fondo, patruni e sutta sono parole, sull'isola dove approdano i personaggi; parole intercambiabili che però modellano il senso delle persone, ne cambiano l'essenza del DNA. "Tuttu sta cumu unu li cunta, li cunti": è importante come si dicono le cose, il modo in cui si raccontano i racconti. Perché le parole sono importanti (!), e lo sono ancora di più quando racchiudono una vita. Su tutto, poi, la grandezza d'attrice di Cristiana Minasi: senza nulla levare alla bravura degli altri attori in scena, che giocano anche loro a rincorrersi con le emozioni, è lei a tenere il ritmo dello spettacolo, è lei a mettere i paletti di senso, ed è sempre lei a ritagliarsi un monologo straordinario che fa da spartiacque tra una prima e una seconda parte, con una temperatura emotiva altissima, speciale, brillante. Che unisce quindi tutti i sottotesti riportandoli, sul finale, all'inversione di senso che ha dato il via alla storia: contemporaneamente, completando il percorso di presa di coscienza interno anche nel testo di Marivaux, utilizzandone lo svelamento agghiacciante per chiudere e racchiudere tutto, con l'aiuto di un panno a modo di Sipario che alla fine cade giù. E Con uno sguardo raggelato e doloroso sull'illusorietà dell'utopia.

Buio in sala.



IN EXITU. Roberto Latini, tra corpo e parola

Il 1° giugno 2019 alla Primavera dei Teatri

La lingua e la parola prendono forma e si fanno vita, si fanno sostanza e materia: è l'orizzonte di Roberto Latini, da sempre in perenne ricerca di nuove modalità espressive che fondano insieme, definitivamente, corpo e parola, atto e verbo.

In Exitu è l'ultimo testo di Giovanni Tentori, forse il suo più estremo, e racconta l'uscita dall'esistenza di Gino Riboldi, tossicodipendente che ha consumato la sua vita nella stazione di Milano prostituendosi per la dose successiva: ed è probabilmente quello che Latini cercava, tentativo assoluto e in alcuni passaggi addirittura misterico di arrivare ad una lingua trasformata che sia un tutt'uno col protagonista. Una lingua spezzata, come attraversata da uno spasmo atroce, lacerata – Latini incarna Riboldi e fa suo il balbettio incessante e il singhiozzo perenne, assimilando l'espressione sonora alla postura fisica, disassemblando la struttura grammaticale (alla base sempre il libro di Tentori con le sue espressioni) e insieme il corpo, ricomponendoli insieme in un mosaico doloroso e lacerato. Zoppica, Latini, insegue fantasmi e si lascia assalire da ricordi improvvisi, che sconvolgono la mente e il cuore. I ricordi prendono forma sulle ombre, i suoni salgono dalla gola e voci che si mescolano al presente: In Exitu è un rincorrersi di dialetto, latino e italiano in una forma unica e incomprensibile se non a livello emotivo, fonemi disciolti che si interrompono e riprendono il battito del cuore di un protagonista che sta per morire, e Latini compie quello che offre come sacrificio e sforzo estremo, quasi sacrificale, incuneandosi nel corpo della scrittura, vestendone i borbotti inconsulti, rivestendosi dei suoi nervi a fior di pelle. Il lavoro di Latini è assoluto, supremo: perché all'interno di questo labirinto fonetico riflette sul rapporto tra esistenza e parola con quella tensione febbrile tipica dei suoi lavori. Una tensione che riverbera sul suo corpo tremante, affannato, sudato, che corre in circolo su una scena rivestita da un pavimento di materassi laceri e sporchi sui quali Riboldi-Tentori-Latini (uno e trino) cammina e inceppica, circondato da tende che si muovono mosse da un vento leggero, che riflettono e nascondono l'ombra di un cristo umano.

C'è un'urgenza, in quella tensione, un sincero spavento nelle sue ossessioni- che fanno perdonare

[link sito](#)

la sua non celata leziosità, il suo autocelebrarsi in quello che è uno dei percorsi artistici più autentici, innovativi, sperimentali e importanti del teatro di oggi. E c'è un'inquietudine nello sguardo e nel corpo dell'attore, nel testo dell'autore, che rendono In Exitu terribile e portentoso, agghiacciante e perturbante, una sorta di via crucis dolorosa "nella città-cavalla, contristitia, assediata", accompagnata da un urlo gutturale e acuto, impastato di dannazione e tristezza. Agonizzante, come quel corpo che si stende volontariamente per trovare la morte al centro della scena, dopo essere stato investito da banconote finte come il loro valore morale, guadagnate con il sesso più degradante e usate per l'oblio più disturbante. Una morte che nella morte, in exitu, rimane abbagliata e avvolta da una luce gonfia come una palla: "una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere e pareva vincere il grigio delle volte e il buio di ciò che, di là da esse, risultava improprio definir alba, benchè neppur possibile fosse ritenere notte. "

XX EDIZIONE DEL FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI A CASTROVILLARI - "PATRUNI E SUTTA", regia Carullo-Minasi

Patruni e Sutta è la nuovissima produzione del duo Carullo-Minasi portata in anteprima assoluta alla ventesima edizione di PRIMAVERA DEI TEATRI DI Castrovillari. E probabilmente rappresenta perfettamente sia il senso profondo del coraggio d'artista, sia della ricerca compiuta dalla vetrina teatrale.

Prima di tutto, va sgomberato il campo da un equivoco critico che potrebbe prendere piede: il coraggio dell'autore di rinnovarsi pur restando se stesso va sempre e comunque applaudito, in quanto sacrosanta (e se vogliamo, sempre auspicabile) condizione di un percorso artistico intimo, profondo e quindi sincero. La produzione di Carullo-Minasi è stata spesso protagonista di questi slittamenti (con testi profondamente innovativi quali *Delirio Bizarro* o *De Revolutionibus*), ma con questo Patruni e Sutta si spingono ancora più in là: perché si avventurano nella difficoltà di appropriarsi di un testo non loro - parliamo de *L'isola Degli Schiavi*, di Maviroux- e neanche italiano.

Fin qui il coraggio: da qui, l'ispirazione e l'intelligenza. Perché è la storia dei due schiavi e dei due padroni che approdano su un'isola dove i ruoli, per regola, vengono invertiti, è perfetta per permettere a Cristiana e Giuseppe di declinarla secondo le loro corde, inserendo le loro ossessioni d'artista e alla fine continuando un loro personalissimo percorso sulla ricerca dell'uguaglianza e dell'accettazione, a volte dolorosa, a volte romantica, del "diverso da sé". Con *L'isola Degli Schiavi* riescono a portare in scena una storia perfettamente lineare, che ha sì il pregio della leggerezza e della brevità (due dei loro punti di forza nella scrittura e costruzione drammaturgica), ma allo stesso tempo riesce a farsi contenitore di mille e uno temi e tematiche.

La farsa, la commedia dell'arte e quella elisabettiana rivivono nei gesti e nelle parole del personaggio, tra richiami ad *"Arlecchino Servitore di Due Padroni"* fino al *"Sogno Di Una Notte Di Mezza Estate"* di Shakespeare e la sua tragicommedia. Il teatro nel teatro aiuta la storia a smarcarsi da un'impostazione troppo rigida, ma sono soprattutto Gaspare Balsamo e Monia Alfieri, i due coprotagonisti in scena, a far respirare una narrazione naturalistica ma perfettamente padrona di sé, in una scena essenziale quanto significativa, densa e liberissima: l'utilizzo poi del dialetto siciliano antico riesce a far brillare il prologo, dando il via ad un susseguirsi di quadri che indagano sul rapporto di subalternità che lega ogni uomo ad un altro.

"Mi spoglio di tutti i privilegi per chiudere la questione", dice il padrone schiavizzato allo schiavo liberato, "ti dono la mia poesia" mentre gli regala la parrucca: in questo modo, Patruni e Sutta riesce a dire la sua sul senso profondo dell'arte e della Poesia, legandole indissolubilmente alla potenza della Parola scritta mentre la vita stessa si imbeve di loro. È così che lo spettacolo chiude con un ultimo quadro efficace e delirante: lo schiavo liberato e la padrona schiavizzata mettono in pratica lo scambio di ruoli, ed è lo sguardo fisso

e stupefatto dall'orrore di lui a parlare e a rivelare come l'illusione dell'uguaglianza sia destinata a rimanere un'illusione, mentre lei diventa all'improvviso una martire.

Patruni e Sutta, con la sua ricerca che vuole unire idee autoriali a nuovi sentieri e modi inediti di messa in scena per i suoi autori, è quindi la summa di quel percorso di ricerca di cui dicevamo sopra che Primavera Dei Teatri ha intrapreso fin dall'inizio; con i suoi direttori a cercare incessantemente le nuove forme espressive mentre raccontano l'eterna dialettica fra Arte e Vita.

KUROKO. V GIORNATA DI PRIMAVERA.

Mi capita, di tanto in tanto, di usare l'espressione è uno spettacolo. Lo faccio quando la meraviglia entra nel corpo vivo di uno sguardo; lo faccio quando il desiderio nascosto s'approssima alla sua realizzazione. Il rischio della locuzione sfiora la retorica e per questo presto attenzione a non arrischiarmi al filo teso di quella parola con frequenza.

Come Suor Lidia provo a spiegarmi.

Parlare di scuola non è cosa semplice: le campanelle sono pezzi di carne strappate alla gioia di un pallone. Insegnare ed imparare sono verbi che si coniugano sin da piccoli: pescare il passato da quei verbi sembra gioco facile, come il timore di rompere i vetri di un paio di occhiali.

All'istituto "Suore di Carità", gli occhiali sono la prima potente metafora di una bambina che viene alla luce, strappata ai genitori, poi cancellati con un gesto di spugna dalla piecè.

La fatica del leggere, dello scrivere e del camminare deve fare presto i conti con la paura dell'errore che trasforma i corpi degli allievi in pezzi di legno.

Dì lì in poi è una corsa spettacolare tra Kantor e Tabori, quei pezzi di legno nella scia nera di una suora che li fa scrivere e tremare, respirare e leggere, tra rumori di matite e il piscio del terrore.

Il pelo del dettaglio, forse lo stesso della terribile maestra, diventano il gesto inscenato del deus ex machina, che accorre in scena a cambiare le stagioni e coprire le marionette di Fiammetta Mandich, ormai corpi vivi da proteggere. La vocazione cambia la punizione in cura.

Il finale necessario e cattivo (per uno spettatore come me letteralmente incantato) non spiega, non incorona, non argomenta, non conclude, passa indifferente come il vento e spegne la luce.

La classe di Fabiana Iacozzillo è letteralmente uno spettacolo. Non ci sarebbe da aggiungere null'altro se non la straordinaria meraviglia di un'arte in cui ognuno è chiamato non a rispondere, ma a respirare.

[link sito](#)

Il Festival farebbe bene (se la compagnia è libera da impegni) a replicare sino all'ultimo giorno.

Lavori così belli sono rari, come la salvezza dalla propria infanzia.

TESTI (approfondimento)

Tadeusz Kantor, La Classe Morta, Feltrinelli Editore.

SPETTACOLO

LA CLASSE. un docupuppets per marionette e uomini

uno spettacolo di Fabiana Iacozzilli | CrAnPi
collaborazione alla drammaturgia Marta Meneghetti, Giada Parlanti, Emanuele Silvestri, collaborazione artistica Lorenzo Letizia, Tiziana Tomasulo, Lafabbrica

performer Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore, Francesco Meloni, Marta Meneghetti
scene e marionette Fiammetta Mandich

luci Raffaella Vitiello

suono Hubert Westkemper

fonico Jacopo Ruben Dell'Abate

assistenti alla regia Francesco Meloni Silvia Corona
Arianna Cremona

foto di scena Tiziana Tomasulo

consulenza Piergiorgio Solvi

un ringraziamento a Giorgio Testa

produzione e comunicazione Giorgio Andriani e
Antonino Pirillo

co-produzione CrAnPi Lafabbrica Teatro Vascello
Carrozzerie n.o.t con il supporto di Residenza IDRA
e Teatro Cantiere Florida/Elsinor nell'ambito del
progetto CURA 2018 e di Nuovo Cinema Palazzo e
con il sostegno di Periferie Artistiche Centro di
Residenza Multidisciplinare della Regione Lazio

Un ringraziamento speciale ai compagni di classe

BUONA LA PRIMA CON LA VERA BIANCANEVE

Biancaneve e la strega. Il bene e il male subito a confronto, separati dalla mela, oscuro oggetto del desiderio di una delle favole più belle e più conosciute al mondo.

Comincia con questo quadro Biancaneve, la vera storia del Collettivo di ricerche espressive e sperimentazione teatrale CREST, che apre la rassegna di Primavera dei teatri Kids 2019 al Teatro Sybaris di Castrovillari (CS).

Ma la storia non è quella che conosciamo. La racconta ai bambini senza bugie -perché "i bambini hanno il diritto a conoscere la verità" - uno strano personaggio che viene dalla stessa fiaba, nella sua versione originale tedesca. E' un po' nano e un po' folletto di memoria shakesperiana, ma è anche la voce dello Specchio che risponde alla regina per telefono. Col berretto di lana rossa, gli occhiali tondi tondi dal design antico, questo speciale personaggio entra ed esce dalla fiaba, così come l'ha raccontata il settimo dei nani. La legge uno straordinario Luigi Tagliente - rigorosamente con accento tedesco - da una pergamena che estrae da un trenino in legno da cui escano le storie, alla luce di una splendida lanterna:

"C'era una volta, nel 1977 in Germania, in Franconia, un castello dalle sette torri dove viveva una regina con la sua bellissima figlia, dai capelli d'ebano, le labbra rosse come il sangue e la pelle bianca come la neve: Biancaneve".

E come nella fiaba che tutti conosciamo, e come sempre succede a ogni principessa, Biancaneve cresce bella, ma non felice, senza le attenzioni della madre che passa tutto il tempo a guardarsi nello specchio, per sapere da lui se è sempre la più bella del reame. Sul palco a terra 21 specchi tondi in fila riflettono una grande tavola bianca, dove Biancaneve riceve la mela avvelenata dalla strega "vestita" da madre. Cattia Caramia e Maria Pascale sono attrici fedelissime alle protagoniste della favola. L'una ingenua, nel suo personaggio dolce e zuccherino, tanto amato dalle bimbe, attratto dai suoni della foresta, dai versi degli animali, da ciò che è fanciullesco e privo d'ombre; l'altra, cinica, spietata, vanitosa e perfida. Entrambe umane, troppo umane. Talmente vera la protagonista fino al punto da non voler tornare alla sua storia. La tavola si accende, la musica è classica, antica, a tratti anche moderna, viene da lontano, ed è perfetta per la meraviglia che succede sul palco, per la gioia di tutti i bambini: Biancaneve scopre dalla tovaglia i lettini dei sette nani che si accendono sotto la tavola illuminati da piccole lucine. Il cuore della storia per

[link sito](#)

grandi e piccini. Biancaneve ora è la mamma che tutti vorremmo, bellissima anche col grembiule e i capelli corti - perché glieli ha tagliati la regina -. Biancaneve apparecchia, sparcchia, fa il bucato, in una grande casseruola, aiutata dal folletto-nano, a tempo di un Popoff mixato.

"Ci sono mamme che accendono la luce e mamme che la spengono". Biancaneve si confessa e lo spettacolo fa finalmente luce su un dramma senza tempo. Ci sono mamme che fanno le mamme e mamme che devono imparare a fare le mamme. E i bambini devono conoscere la verità, che viene fuori cupa e inquietante: fu la stessa madre a tentare di uccidere due volte Biancaneve. Con un grande pettine magico e maledetto, la regina è vittima della sua vanità che passa anche dalla superbia del vestito. Biancaneve non muore, riposa, quando la strega madre torna da lei una terza volta, quella della mela avvelenata solo per metà, da lei stessa morsa per meglio fingere la sua perfidia.

Muore Biancaneve, al centro della tavola davanti a cui trionfa gridando chi l'ha uccisa. Il finale lo conosciamo. La tavola si trasforma in una bara di cristallo su cui Biancaneve, all'arrivo del principe, si trasformerà in una bellissima sposa. Il finale dello spettacolo, invece, è inimmaginabile. Sulle note di "Sei bellissima" di Loredana Bertè, la regina madre sfila sulla tavola con scarpe maledette e fa un gesto antico quanto il teatro: sfilandosi la parrucca, diventa nuda nella sua umanità, vera e più vicina ad ognuna di noi nella sofferenza ad adattarsi agli stereotipi.

Lo spettacolo di CREST va oltre il teatro. Dà ai ragazzi uno sguardo importante dove poter cominciare a crescere. Così i riferimenti allo sfruttamento sul lavoro, alle guerre dove muoiono i bambini, l'insegnamento che la scoperta che il male può avere anche le sembianze del bene a volte, e viceversa, e che si è infelici fino a quando non conosciamo lo sguardo del vero amore, come confessa il narratore, alla fine, nei panni di uno dei nani, orfano: "Quando ho incontrato Biancaneve, ho capito che non sarei più stato solo" fanno di questo spettacolo un incoraggiamento all'amore e alla speranza, nonostante i tragici vissuti personali e famigliari.

Questa storia è per i bambini e i ragazzi coraggiosi. Quelli che non credono alle favole bugiarde e quelli che nonostante tutto non hanno smesso di credere alle favole.

Noi siamo bambini fortunati.

THE NIGHT WRITER: IL GRIDO NOTTURNO DI UN GENIO

Jan Fabre. Nel nome il destino di un artista di fama universale. In tutto il mondo le sue installazioni sono opere di pregio che lasciano estasiati gli appassionati del settore e non solo. Le sue opere sono state esposte nelle più importanti Biennali internazionali: Venezia, Lione, San Paolo, Kassel. Definito dal Louvre "l'angelo della metamorfosi" con una personale a lui dedicata, Jan Fabre ci insegna l'unione tra due mondi, quello materiale e spirituale che si sposano nell'arte.

The night writer sono i diari di bellezza dell'artista e regista teatrale, scritti intimi per manifesti dell'anima che proteggono dalla bruttezza del mondo esterno. Ogni vera bellezza è scomoda. Ogni bellezza è sovversiva. Sono solo alcune delle frasi più belle e incisive che questo Giornale notturno ci regala nell'interpretazione straordinaria, sovversiva e dissacrante di Lino Musella, fedelissima all'autobiografia di un genio.

Premio Hystrio Anct 2015, attore nella serie "The young Pope" di Sorrentino e "Gomorra",

Musella affascina, seduce attraverso la parola, che passa dal fumo di una sigaretta con cui si conversa bene, su di un tavolo in vetro e legno, letto delle idee e degli ideali dell'artista dalla personalità poliedrica, molteplice, complessa e pure semplice, spoglia di artifici se non quelli della parola che evoca sentimenti in chi ascolta, che sono vivi come nell'intelletto e nel cuore di chi li partorisce. Protagonista è la parola che riflette la morte, il silenzio, l'inferno poetico da cui nascono i capolavori: come L'uomo che misura le nuvole, nostalgico e visionario omaggio al fratello morto Emile. Un viaggio nei ricordi della sua famiglia, descritta come una "tragedia greca", in cui comincia a scrivere la sua storia di successo come riscatto a una povertà in cui il talento si sviluppa, nasce e cresce, la consapevolezza di essere per l'arte soltanto e di non avere a che fare nulla con l'idea della famiglia. E neppure del mondo. Io sono un errore è la frase in cui tutto il pubblico che ieri ha riempito il Teatro Vittoria può sentirsi toccato nel senso di alienazione che riguarda tutti, nell'impossibilità ad esistere felici, coi nostri fasci di nervi e con le nostre fragilità, le nostre inadeguatezze, le nostre miserie, e la volontà per questo, pronunciata, di contro, dall'artista che per definizione non si conforma, di voler essere un errore, di voler stare seduto dalla parte del torto (e non perché gli altri posti sono occupati). La scena è provocatoria, forte come la parola che la abita, ma si fa fragile, come la vita, nel cuore dello spettacolo, quando diventa buia, di un chiarore retto soltanto da una timida e flebile lucina, che sta per l'uomo. O forse per Dio.

È il 1978 negli scritti di Jan Favre quando abita ad Anversa e non è cambiato niente, neanche da noi, stanotte, se a migliaia di chilometri di distanza ancora non si dorme,

poiché solo di notte possiamo essere chi siamo. Ho perso il paese del sonno scrive Fabre, mentre un manichino robot stile intellettuale critico ipercontemporaneo, appare e scompare, in piedi, vestito di bianco, a lato della scena, suo e nostro interlocutore immaginario e perfetto. Sono conversazioni di un monologo che scorre come nella mente di uno scrittore che brucia come le sigarette che fuma, anche per dare luce a noi, gli altri. E ci sta tutto in quel Giornale notturno. La rabbia, l'ironia, la maledizione, il delirio, la pazzia, il male che viene dall'assenza del bene comune (non è un caso che l'attore si pettini i capelli in scena davanti a uno specchio dandogli la forma di due corna). E poi la benedizione, la pietà, la tenerezza, che ha il suono di un carillon che suona nostalgico My way. Ci sono i racconti di New York, la visita alle gallerie moderne, di Leo Castelli, l'ambizione dei muri bianchi, i disegni fatti con il sangue pensando agli indiani d'America. E c'è tutto il genio dell'arte che non si sottometterà mai ai cliché dei suoi tempi, neanche ai nostri. C'è il corpo come manichino e i muscoli come pneumatici in cui il rapporto a due non succede, nel reading perfetto dell'attore, non più attore, ma si immagina, quando diventa macchina da corsa nel flirt erotico. Il corpo in scena è erotico nella parola che mangia il frutto che le sta davanti e lo consuma nella riflessione che possiede. Quella sull'arte, sulla vita, ma anche sul teatro. Perché il teatro è lo specchio dei sentimenti umani anche quando gli attori lo vogliono nascondere. L'anarchia dell'amore. L'anarchia dell'immaginazione. L'anarchia dell'arte è un grido che conserva il suo potere, ma non lo ottiene perché non trova alcun dissenso. Le persone sono migliori degli angeli. Ma solo quando sono grandi artisti che scavano a fondo sulla coscienza dell'uomo moderno. Perché hanno fatto sgocciolare il sangue dai pensieri come Cristo, moderni santi votati all'arte perché tramite l'arte noi potessimo rinascere e diventare ciò che noi dobbiamo diventare.

No, non sono angeli gli artisti. Ma sanno raccontare bene la storia delle lacrime. Sanno consolare anime. Sono corpi piangenti che si oppongono all'ipocrisia, alla scomparsa della coscienza, cavalieri della disperazione che evitano catastrofi, che credono anche quando credere fa piangere. Che ripristinano la fede, nella vita. Fino a morirci nella vita, per credere negli uomini. Fino a porsi l'inquietante domanda: Sono solo?

E solo la lingua dimenticata, spirituale, risponde: "Pensare è un'eredità dell'anima".

Che siamo "solo" uomini, fragili come bolle di sapone che i morti tengono d'occhio, mentre prendono il largo sulle musiche bellissime di Stef Kamil Carlens, nel video-installazione firmata Fabre, che ci ricorda chi siamo e dove andiamo.

A TAVULA: LA RIVOLUZIONE CULTURALE E' COMINCIATA

Ci voleva Primavera dei Teatri per mettere in funzione la macchina dei luoghi d'arte a Castrovillari. Finalmente l'Accademia dei saperi e dei sapori, situata nell'Ex Mattatoio, è tornata alla funzione originaria, per cui era stata adibita. Grazie alla performance di e con Giulia Secreti, 'A tavula, questo luogo prezioso e meraviglioso per tutto il territorio del Pollino, si è trasformato per un giorno in una fantastica cucina artistica. Entrando sulla scena, come partecipanti e diventando così protagonisti, gli spettatori hanno preso parte a una delle performance più amate di Primavera dei Teatri, dando vita al connubio arte e vita, ma anche teatro e casa. 'A tavula è la messa in scena della lavorazione della pasta fatta a mano. Una performance genuina ma coraggiosa, tutta al femminile, e tutta profondamente meridionale. Un'ode segreta al lavoro che le donne svolgono da migliaia e migliaia di anni, forse sottovalutato per tanto, troppo tempo, e qui finalmente esaltato, valorizzato, sacralizzato. L'arte torna ad assumere la sua funzione rituale, che nel tempo ha perso, indebolita nella sua sostanza dall'industria e della tecnica a favore dell'apparenza e del consumo usa e getta. Qui la scelta della Secreti è chiara. Non bisogna più dire, raccontare, recitare. Bisogna mettere letteralmente le mani in pasta e fare. Imparare a tutti i costi, per non cancellare la tradizione, il passato, la nostra storia calabrese. 'A tavula è una rivoluzione culturale silenziosa, ma potente. E' un invito a non abbandonare i luoghi, i segreti degli antichi, i ricordi da bambini. E' un viaggio di ritorno alle nostre radici, alle nostre origini, alle nostre tradizioni, alla nostra quotidianità, è il teatro che ci riporta a casa, dove casa non sono le mura domestiche, ma è lo stare insieme, cucinando, preparando, lavorando e condividendo i suggerimenti pratici, dell'imparare facendo: la giusta quantità degli ingredienti per fare i cavatrieddi, rigorosamente a mano. E' la riscoperta della bellezza e della semplicità di quanto può essere gustosa, ricca e profumata un'insalata di pomodori se ci grattugi sopra il limone e la mescoli alle spezie con amore. E' una Secreti diversa da quella che un anno fa interpretava la magara. Ma che continua a usare le sue doti con uguale fantasia anche in questo nuovo genere che confina con l'economia, non soltanto domestica. Non si va a teatro per mangiare, ma per prendere parte a un rito comune che ci dice

da dove veniamo e che direzione prendere. Il teatro scompare, come scompaiono attori e pubblico, in favore di un luogo dove riscoprire le nostre identità ed essere tutti uguali, consapevoli che la nostra è una ricchezza fatta della genuinità delle mani sporche di farina, della natura che ci offre spezie uniche e speciali tutto l'anno, del profumo dei pomodori anche fuori stagione, del colore giallo squillante dei limoni, delle farine di grano duro che non sono dannose come quelle industriali, degli odori del rosmarino e dell'origano sbriciolati tra i palmi delle mani. 'A tavula è la nostra lingua, il nostro dono, la nostra economia, la nostra gioia, la nostra identità, il nostro tempo, è tutto quel che abbiamo.

Il risultato è un piatto delizioso da accompagnare con un'ottima birra artigianale, Maltonauta, presentata dal compagno Giuseppe Salvatore Grosso Ciponte.

Un menu completo da proporre come aperitivo prima degli spettacoli, a buon prezzo.

CONTRO LA LIBERTÀ, MANIFESTO D'ARTE DEI NOSTRI TEMPI

Contro la libertà, il titolo perfetto per un Manifesto d'arte, all'avanguardia con i nostri duri tempi, tutt' al contrario. Il primo quadro dello spettacolo si apre sul ritratto di un'Europa divisa in due da una bandiera che oramai ricorda soltanto un mare che è un cimitero vivo. Non solo migranti, ma innanzitutto noi, che abbiamo dimenticato la nostra storia, la nostra cultura, per fomentare l'odio di una sola fetta stupidamente felice del mondo. Una donna, una madre, dal lato del palco tende una corda di luce a un naufrago - suo figlio - che sale piano piano dalle onde della disperazione, al grido dei pilastri della cultura occidentale: le mele di Cézanne, la Quinta di Beethoven, la Torre Eiffel, il Requiem di Mozart, l'Urlo di Munch, Pasolini... Sul muro scorrono le immagini, a tempo di musica elettronica new age, in un crescendo che è l'orgoglio della nostra appartenenza alla scienza, all'arte, alla musica, alla letteratura - i nostri valori - fino all'abbraccio finale dei due meravigliosi attori, bellezza che salva il mondo. Basterebbe questa scena a fare grande lo spettacolo di Divina Mania e Primavera dei teatri, in collaborazione con PAV, per la regia formidabile del visionario Mauro Lamanna. Il collettivo di giovani artisti che sono già celebri fuoriclasse - Mauro Lamanna, Gianmarco Saurino, Elena Ferrantini, meravigliosa protagonista in ogni scena - è la scommessa vinta dai nuovi linguaggi della scena contemporanea che adesso devono scrivere la storia di un teatro di denuncia della nostra spietata e controversa realtà. Quella dei matrimoni che non riescono a celebrarsi per colpa delle spose insicure e paranoiche fino all'ultimo, ma anche per i preti, istituzioni che fanno fuori gli sposi prima del "finché morte non ci separi". Quella in cui i giovani sono terroristi armati cui stanno rubando i soldi, la casa, la dignità, mentre sono occupati a mandare messaggi e ricevere richieste di amicizia sui social, mentre scrivono sui post che stanno da favola e invece sono morti, dentro. Quella in cui la libertà è maledetta, se chi legge è considerato fuori dal mondo, se scompare o è tagliato fuori, se "ha un attacco di pensieri indipendente". La libertà di pensiero ha senso se non si pensa. La libertà davvero non è uno spazio libero, come cantava Gaber. E allora tanto vale farsi dare fuoco.

Il teatro ha il dovere di denunciare i quadri delle tragedie del nostro tempo a cui ci siamo mortal-

mente abituati. Come la pedofilia di cui diventiamo complici, quando la giustifichiamo con l'ignoranza che in scena è una Ferrantini che parla in dialetto pugliese del marito "mischino" come di un bambino "economico-emotivo". Ci piace questo teatro, anche quando ci disgusta. Perché bisogna dirlo a che prezzo è costata la nostra (pseudo)libertà di acquistare un paio di jeans a 9,99 euro, e a che prezzo la pagano i bambini e gli operai nelle fabbriche intossicate dalle polveri e dall'inquinamento. Bisogna dirlo che la cultura non festeggia il male dello shopping sfrenato a costo dell'orrore e della morte, degli interessi del capitalismo che ha nascosto gli zombie finanche nel cassetto del guardaroba. Solo il teatro, in tempi in cui finanche la parola perde di dissenso, di lucidità, di intelligenza e di libertà, può dire con tale ironia, genialità e intelligenza quanto faccia male non accorgersi dei morti impiccati dentro ai nostri soggiorni chic, perché non riuscivano a pagare l'affitto di casa, mentre la moglie, magari, lavorava in banca. Ci siamo abituati talmente tanto a questi orrori da non vederli più, fino a quando i morti non parlano e scavano nelle nostre coscienze. Divina mania porta in scena gli spettacoli di morte cui assistiamo gratis, ogni giorno, dalle nostre poltrone in cui siamo sprofondati in un sonno di coscienza profondo. Fino a quando il teatro non arriva a svegliarci dalla nostra indifferenza facendoci vedere che chi è contro la libertà siamo sempre noi stessi, colpevoli delle nostre ed altrui morti, che abbiamo risvegliato nella coscienza e con cui ci siamo riappacificati a fine spettacolo, con un tenero bacio.

DA "THE SPEAKING MACHINE" LA SPERANZA PER UNA NUOVA UMANITA'

La Primavera dei teatri è giunta alla sua XX edizione e i nuovi linguaggi della contemporaneità hanno imparato a dialogare col futuro. Lo spettacolo "The speaking machine" della Compagnia Ragli, con la regia di Rosario Mastrotta, è tra quelli più all'avanguardia di questa rassegna, protagonista nel panorama contemporaneo del teatro.

In prima nazionale, ultimo lavoro della Compagnia fondata dallo stesso Mastrotta che vanta un curriculum denso di esperienze e collaborazioni importanti, lo spettacolo della drammaturga Victoria Szpunberg ha riscosso un ottimo successo di pubblico e di critica. Uno sguardo giovane, intelligente e premonitore su come saranno i "giorni in cui non sembreremo umani, ma ancora sapremo come essere tristi", questo il sottotitolo dello spettacolo. La storia - calata in un tempo ormai prossimo al nostro, in cui i rapporti sono consunti dal potere, dal sesso, dalla trasgressione, dalla prepotenza, dalla routine, ma soprattutto da una feroce solitudine - è quella di Bruno - un umanissimo Antonio Monsellato - impiegato nevrotico e frustrato che vive con Valeria, macchina parlante, stretta dalle telefonate della madre di lui che sulla scena è presente nella figura di una statua di Maria di Medjugorje. Valeria parla e traduce tutte le lingue tranne l'arabo, legge Kafka, dice l'oroscopo, può muoversi e mangiare, ma non può alzarsi dalla sua sedia posizionata su un piedistallo, su cui è poggiata con il suo adorabile vestitino azzurro a pois e le sue piccole ballerine, stile Dorothy. Lo spettacolo scorre attraverso sequenze scandite dai dialoghi rapidi e mutevoli di una straordinaria e deliziosa Dalila Cozzolino, talento della recitazione, quando la recitazione è una sfida dura, nel testo multilingue che cambia rapido in base a umori e stati d'animo. Perché la macchina parlante ama, pensa, si rattrista, si arrabbia, ed è perfino gelosa del suo proprietario, quando acquista un cane sadomaso, un sorprendente Antonio Tintis. Finalmente viene fuori l'anima da questo teatro, qualcosa che resta al di là della storia, della scena, della serata, della rassegna, ed è lei: Dalila Cozzolino, fantastica interprete della nuova umanità, vittoriosa nella sfida di comunicare il cuore, le delusioni, i sogni, le tristezze, le speranze, i desideri, nonostante le protesi immaginate nella perfetta rigidità degli arti.

Il resto della storia - il cane si libera del guinzaglio, fa fuori il padrone e scappa con lei - poco conta dopo la performance straordinaria, durissima dell'attrice in cui avviene il corto circuito della macchina, momento altissimo di recitazione nella resa perfetta emotiva, fisica, verbale del guasto della comunicazione. Ci mancherà l'anima di questo spettacolo e in particolare di quest'attrice, perfetta nel suo ruolo, protagonista anche di un'umanità che deve rinascere dal cuore, dai sentimenti, dalle emozioni pure, che tanto mancano al teatro, come all'umanità di questo difficile presente.

IL TERRORE HA LE SUE RAGIONI CHE LA RAGIONE NON CONOSCE

La ragione del terrore è uno degli spettacoli vertice di questa "Primavera del male". Teatro Koreja mette in scena la storia vera che non si racconta ad Andria, poiché caduta misteriosamente nell'oblio. Siamo nel dopoguerra della fame, della povertà e delle contestazioni dei contadini del sud sfruttati dai latifondisti: durante un'accesa rivolta, a causa di uno sparo partito dal palazzo di un barone, un gruppo di questi assale lo stabile e attenta alla vita di una donna, su cui si è accanita la "ragione del terrore" e per questo uccisa barbaramente, nonostante fosse innocente.

L'immaginario del monologo di Michele Santeramo, interpretato dal superlativo Michele Cipriani, ha luogo in una "grotta" sospesa nel tempo, tra passato e presente: un fantastico interno scenografico arredato sapientemente con capogiri da Escher da occhi e mani che fanno cos'è il teatro. Qui la disperazione è "di casa", protagonista di questo dramma profondamente umano, che chiede in segreto di sospendere il giudizio di chi lo guarda. Lo spettatore è immerso nella scenografia che racconta della povertà e di quella semplicità austera che si trova in certe case del Sud, in cui il silenzio spesso si accompagna alla miseria e all'infelicità delle donne che lo abitano. Sulla scena si nota l'espressione magnifica di Maria Rosaria Ponzetta, un volto destinato a non spegnersi nella memoria di questa rassegna, rotto solo da qualche rumore domestico e da un sonoro inquietante. La storia procede attraverso le miserie e i sentimenti di un uomo che interagisce con il pubblico a cui domanda di essere capito nella sua tragedia di povertà e di dolore, nella fragilità sua e del suo tempo avverso, così simile al nostro, in cui siamo chiamati a sceglierci i nostri nemici per uccidere la colpa dell'innocenza, quando è scavalcata dalla sofferenza. Perché se c'è una rabbia buona che l'arte e il teatro hanno il dovere di far emergere, questa confina anche con un terrore che quando esplode, come nel finale tremendo dello spettacolo, può riguardarci tutti, adesso che siamo gli ultimi degli ultimi di una storia che si ripete nei suoi corsi e ricorsi del presente, e si fa molto simile alla cronaca di tutti i giorni. Fare teatro è stare dentro l'arena, scriveva Camus, e il pianto ultimo di dolore con cui si chiude la scena, ha solo il dovere di suscitare domande, più che dare semplici e comode risposte.

CONTRO LA LIBERTÀ, MANIFESTO D'ARTE DEI NOSTRI TEMPI

Due guardie carcerarie discutono su un condannato che è in una cella di vetro, al centro della scena. Dicono che sia stato preso dopo aver vagato per i boschi e che ora non riesca a dormire, che abbia pianto tutta la notte e che sia normale, in isolamento dove si trova. È Pierre Rivière, accusato di aver sgozzato sua madre, sua sorella e suo fratello di pochi anni.

Sta aspettando di essere condotto davanti al magistrato per regolare processo, mentre è visitato dal padre, un Maurizio Sguotti malefico come un Innoeminato, nel profilo, nella figura, nell'interpretazione e perfino negli abiti, bellissimi, tutti di evocazione letteraria, di Francesca Marsella.

Rivière è a piedi scalzi, ha un caschetto biondo corto corto che gli scende a metà fronte, non parla e si muove lento a pugni chiusi mentre le guardie lo interrogano, a turno. Simone Benelli e Tommaso Bianco incarnano l'opinione pubblica che ha giudicato il fatto, avvenuto nel 1835: da una parte il giudizio spietato di chi lo giudica uno con "il cervello di un mostro", dall'altra l'umanità di chi pensa che Rivière sia probabilmente malato, che abbia diritto a delle cure, e sicuramente a del rispetto, e che per questo gli lancia una mela, riesce a fargli alzare lo sguardo da terra e a farlo parlare. La vita fa schifo per entrambe le guardie, insoddisfatte anche del loro lavoro, perché "sembriamo tutti qualcosa", dice una delle due a Rivière, che prontamente gli risponde: "e tu sembri una persona nel posto sbagliato". Ci sono testi teatrali molto semplici, ma da cui si traggono spunti di una bellezza disarmante, che spesso manca alle storie delle nostre vite e che per fortuna il teatro ci restituisce, con grandezza, semplicità e la carica di un umanesimo che non è stanco di restare fedele a se stesso e di donarsi, anche quando si trova privato della sua libertà.

Pierre Rivière, 20 anni, contadino, si confessa, come nel titolo del testo a cui si ispira, di Michel Foucault, sulla parete della cella che diventa una lavagna su cui scrivere la verità: "Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...". Performance elementare, ma efficacissima, nello scorrere lento ed elegante del corsivo, strumento di narrazione semplice con cui il teatro conquista i sensi di chi guarda attraverso la scrittura e ci porta fuori dal tempo e dalla storia.

La verità è molteplice e riguarda il punto di vista dei

protagonisti: è innanzitutto quella delle guardie che sono messe a fuoco ciascuna nelle loro miserie e fragilità. "Non sono più un uomo"; dice una, scatenando un'empatia che fa cadere i ruoli della vittima e del carnefice, anche quando il carnefice è sadico e abusa del potere sul detenuto che deve sorvegliare, che diventa vittima. E' la verità del padre di Pierre che si vergogna come se li avesse compiuti lui quegli omicidi, e forse è così, non si vive da perseguitati. "Prendi la penna e scrivi" è il suo invito al figlio in cella che non risponde alle sue incalzanti domande, chiuso in un silenzio che grida. Il disegno delle luci di Alex Nesti e le musiche drammatiche trasformano il dialogo tra padre e figlio nella scena di un film. Se Rivière ha agito per difendere il padre, è anche in grado di intendere e di volere. "Mamma", dice a un certo punto Pierre, da terra, schiacciato dalla violenza di una delle guardie durante un gioco di abuso di potere, andato oltre. Per un istante nulla è mai accaduto nella parola detta che riporta l'innocenza in scena e nell'anima del personaggio verissimo nell'interpretazione di un Matteo Di Somma da romanzo. La gabbia da cui entra ed esce diventa protagonista della scena, sul finale, quando nell'ultimo dialogo, Rivière fa entrare le sue regole sullo stare al mondo, le leggi dei mostri, sputate sul figlio con l'odio che l'ha ingabbiato, nei sentimenti, nel bisogno non corrisposto di amare e di essere amato che lo ha portato a compiere il gesto estremo folle e disperatissimo. "Questa è la fine", dice Pierre. "Non c'è libertà nell'essere figli". La morte è l'unica sfida alle leggi di un terrore ereditato dall'autorità paterna, confuso per amore. Pier si impicca in prigione, mentre le guardie escono dal loro turno, ma non dalla scena, con le mani sporche di sangue.