

SIPARIO

www.sipario.it

MENSILE DELLO SPETTACOLO
Direttore Mario Mattia Giorgetti

Numero triplo
Euro 10,00

Editoriale

PER IL BENE
DEI NOSTRI
ATTORI

Dal Mondo

LONDRA, THE ROYAL BALLET
PARIGI, L'OPÉRA DE PARIS
BERLINO, 68ESIMA BERLINALE

Inchiesta

RI-FORMARE IL TEATRO

Documenti

MEUCCI, DAL TEATRO
AL TELEFONO

SIAE: I NUMERI
DEL TEATRO ITALIANO

Testi

PICNIC CON LA GRAMMATICA
di Fabio Sicari

DANTON
di Umberto Puggelli



PERIODICO MENSILE N.815/814/815 ANNO LXXII Editore
C.A.M.A. cas. - Plog. Tribunale - Spedizione in abbonamento
postale - D.L. 353/2003 (conv. in L.27/2/2004 n. 46) art.1,
comma 1 - DCB MILANO ISSN 1123-458X

PIERFRANCESCO FAVINO
UN ATTORE NECESSARIO

TEATRO NAZIONALE

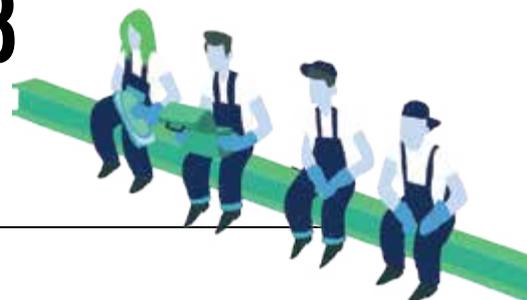


EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE



PRODUZIONI 2017 / 2018



Le regie

PIETRO BABINA

BIG ACTION MONEY

GIANINA CĂRBUNARIU

PIPPO DELBONO

NANNI GARELLA

EMANUELA GIORDANO

GLI OMINI

KEPLER-452

MATTHEW LENTON

CESARE LIEVI

CLAUDIO LONGHI

MARCO MARTINELLI
ed ERMANNA MONTANARI

MOTUS

STEFANO RICCI

ENZO VETRANO
e STEFANO RANDISI



www.emiliaromagnateatro.com

SOMMARIO



In Copertina: Pierfrancesco Favino.
Foto Daniele Barraco

Hanno collaborato: Nicola Arrigoni,
Errico Centofanti, Riccardo Di Salvo,
Mario Mattia Giorgetti, Vito Lentini,
Claudio Marchese, Michele Olivieri,
Andrea Pietrantonì, Gloria Reményi,
Roberto Trovato.

05 PER IL BENE DEI NOSTRI ATTORI

di Mario Mattia Giorgetti

RUBRICA

06 SUL FILO DELLA MEMORIA

di Mario Mattia Giorgetti

07 PIERFRANCESCO FAVINO, UN ATTORE NECESSARIO

di Mario Mattia Giorgetti

DAL MONDO



10 LONDRA: SYLVIA E LE SFUMATURE MITOLOGICHE AL ROYAL BALLET

di Vito Lentini

14 PARIGI: ONEGIN ALL'OPÉRA DE PARIS

di Vito Lentini

17 68° FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL CINEMA DI BERLINO

di Gloria Reményi

DOCUMENTI

25 DALLA PERGOLA AL GRAN TEATRO DELL'AVANA: LÀ DOVE IL TELEFONO È NATO

di Errico Centofanti

31 CORPO DI SANT'AGATA, ICONA RELIGIOSA E MEDIATICA. TEATRO SACRO E PROFANO

di Claudio Marchese e Riccardo Di Salvo

TEATRO

34 I NUMERI DEL TEATRO ITALIANO: UN SETTORE IN CRESCITA?

di Andrea Pietrantonì



37 QUANDO PRODURRE TEATRO VUOL DIRE FARE COMUNITÀ. Il Centro Teatrale Bresciano e la nuova triennialità 2018/2020



di Nicola Arrigoni

42 LA VOCAZIONE AL CONTEMPORANEO DI MARCHE TEATRO

46 DARE FORMA AL TEATRO E RIFORMARE IL TEATRO. Roberto Latini, l'eredità del Piccolo e il requiem delle maschere

di Nicola Arrigoni

51 UN TEATRO PER "TEMPI INTERESSANTI" - ERT 2018-2020

52 IL TEATRO BIONDO DI PALERMO E IL PERCORSO DI RADICALE RINNOVAMENTO

LE INTERVISTE

54 INTERVISTA A MARIA LETIZIA CAMPODANGELO

di Mario Mattia Giorgetti

58 CONCORSO AUTORI ITALIANI

59 IL TEATRO COME FILOSOFIA. Conversazione con Juan Mayorga

di Nicola Arrigoni



65 INTERVISTA A LINDSAY KEMP

di Michele Olivieri

SIPARIO INIZIATIVE

73 ACCADEMIA CHIGIANA DI SIENA, APERTI I CORSI CON 16 MASTERCLASS DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE

TESTI

77 PICNIC CON LA GRAMMATICA

di Fabio Sicari

87 DANTON - MEMORIE DI UN REVOLUZIONARIO CONDANNATO A MORTE

di Umberto Puggelli



SIPARIO

3 Buoni Motivi per Abbonarsi Subito!

L'UNICO MENSILE CHE
TI PORTA A TEATRO GRATIS

RISPARMI E LO
RICEVI A CASA!

SOSTIENI LA
CULTURA E IL TEATRO



Grazie alla convenzione degli "Assegni Teatro", che prosegue anche quest'anno, gli abbonati e i lettori di Sipario hanno diritto d'accesso in molti teatri italiani convenzionati. Leggi su www.sipario.it il regolamento e l'elenco dei teatri associati.

Abbonandoti a Sipario hai la garanzia di ricevere tutti i numeri direttamente a casa via posta. L'ufficio cortesia abbonati sarà a tua disposizione per offrirti informazioni su arretrati e altri servizi riservati agli abbonati.

Abbonandoti sostieni una delle riviste storiche del teatro italiano, che pubblica su ogni numero, articoli, approfondimenti su teatro, danza, lirica, inchieste e interviste sulla politica dello spettacolo, testi teatrali noti e meno noti, rubriche e informazioni dal mondo dello spettacolo.

FORMULE ABBONAMENTI

SEMPLICE: € 65,00 - SOSTENITORE : € 100,00 - STUDENTI : € 56,00

PROFESSIONISTI DELLO SPETTACOLO : € 58,00

(Attori, Operatori, Drammaturghi, Registi, Compagnie, Teatri)

EUROPA : € 95,00 - PAESI EXTRAEUROPEI : € 115,00

FORMULE DI PAGAMENTO

- Versamento sul ccp n.28570208 intestato Centro Attori - Sipario

- Vaglia o Assegno bancario da intestare a C.A.M.A.sas

- Presso Sipario/Fondazione Terron - via Rosales 3, 20124 Milano

Servizio cortesia abbonati

T. + 39 02 653270
T. + 39 02 29005557

F. + 39 02 29060005
abbonamenti@sipario.it

www.sipario.it

PER IL BENE DEI NOSTRI ATTORI

di Mario Mattia Giorgetti

Se per norma tutti i teatri italiani che ricevono contributi per i servizi resi durante le stagioni - contributi assegnati per preservare le sale, retribuire il personale fisso o precario - avessero una compagnia residente con lo scopo non unicamente di programmare con i propri spettacoli l'intera stagione, ma anche di dare un'anima al teatro della città, avremmo risolto, almeno in parte, la disoccupazione dilagante degli attori, sia di chiara fama che emergenti.

La compagnia residente non dovrebbe gravare sull'esercente del teatro, il cui compito sarebbe solamente di offrire l'uso dello spazio con relativo personale partecipando sicuramente alla divisione delle spese in relazione ad una equa percentuale sulle entrate, ma si deve autogestire, producendosi e distribuendosi in altri teatri della Regione, attuando progetti di scambio con altre Compagnie residenti.

Questa prassi dovrebbe essere applicata dal Ministero dei Beni e Attività Culturali, sostenuta anche dalle Regioni e dai Comuni in cui agiscono i teatri.

È impensabile che in alcune città come Milano, Roma, Firenze, Napoli e molte altre siano presenti teatri pubblici che, stranamente, non dispongano né di Compagnia stabile né di compagnia residente, ma svolgono solo attività di ospitalità, privando la propria città di una Compagnia residente che operi in favore dello sviluppo culturale della comunità.

Questo vuol essere un suggerimento, un invito a rivedere tutta la normativa dei finanziamenti pubblici rivolti agli Esercizi Teatrali, il cui scopo è offrire l'opportunità agli attori di organizzarsi in associazioni o cooperative per poter operare scongiurando la dispersione nel nulla di talenti e attori consolidati, impoverendo se stessi e la comunità cui potrebbero portare un valido contributo. Vogliamo provarci per il bene dei nostri attori?

Di seguito le attività svolte dal Ministero per il teatro:

“Per il sostegno e la promozione di enti e organismi teatrali, l'Amministrazione si occupa dell'erogazione di contributi in favore di Istituzioni a carattere nazionale, operanti nel settore teatrale e finanziate per legge: sono l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica “Silvio D'Amico”, la Biennale di Venezia - sezione prosa e l'Istituto Nazionale per il Dramma Antico, su cui esercita anche la vigilanza.

Inoltre, la Direzione Generale procede alla concessione ed erogazione di contributi in favore delle altre attività teatrali: le tipologie di attività a cui sono rivolti gli stanziamenti statali diretti al teatro di prosa sono la produzione, la distribuzione, l'esercizio, la promozione, le rassegne e i festival.”

Il Servizio per l'Attività di Teatro si occupa anche dei contributi per spese di vigilanza e sicurezza nelle sale di spettacolo e delle pratiche residue relative ai contributi concessi per la ristrutturazione di sale teatrali.

Ecco chi è finanziato:

Teatri Nazionali, Teatri di Rilevante Interesse Culturale, Fondazione Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa, Fondazione Istituto Nazionale per il Dramma Antico, Fondazione La Biennale di Venezia (Sezione Teatro), Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio D'Amico”, Festival teatro e Festival di teatro di strada, Teatro di figura e di immagine, Teatro di strada, Promozione” . ●

SUL FILO DELLA MEMORIA...

Interrogativi da conoscere su: ETI - IDI - AGIS

di Mario Mattia Giorgetti

L'ETI, Ente Teatrale Italiano, dopo anni e anni di attività è stato smantellato. Correva l'anno 31 maggio 2010.

Nato nel 1942 senza fini di lucro con lo scopo di promuovere e diffondere le attività teatrali di prosa, musica e danza attraverso una politica di valorizzazione e scambi del patrimonio culturale nei limiti delle direttive imposte dal Ministero dei beni culturali in materia.

Tra i compiti dell'ente - dichiarati all'art. 1 dello statuto - rientravano il coordinamento delle attività teatrali, la programmazione di spettacoli, anche tramite la gestione diretta di teatri di proprietà, la promozione del teatro nell'Italia meridionale e insulare, nonché di iniziative italiane all'estero e straniere in Italia.

Provvedeva, inoltre, ad incassare le entrate del botteghino e, dietro presentazione fattura, a pagare le compagnie ingaggiate massimo entro trenta giorni. (Quindi un sistema che obbligava le Compagnie ad anticipare stipendi e spese di gestione in attesa di essere saldate, quando per una "ritualità storica" le Compagnie venivano pagate tra un atto e l'altro delle recite secondo il rapporto stabilito con l'esercente del teatro che poteva essere o ad incasso o prepagato se in abbonamento).

Sono entrati in campo i Circuiti Regionali, gestiti da apposite Associazioni o Fondazioni studiate ad arte a svolgere lo stesso compito e, pertanto, l'ETI è stato cancellato. Ora sono

i Circuiti regionali a programmare gli spettacoli di loro interesse e a pagare le compagnie entro sessanta giorni, se va bene (e anche qui vale la stessa considerazione di cui sopra e, va detto subito, che molte Compagnie crollano di fronte a questo sistema di pagamento).

Se prima con l'ETI c'era un direttore generale che aveva la visione delle stagioni teatrali e, pertanto, sceglieva secondo un'ottica centralizzata, ora si hanno tanti direttori generali tanti quanti sono i Circuiti in atto. Quindi si è ridotta la visibilità agli interessi della Regione.

È un bene?

È un male?

Al pubblico l'ardua sentenza, parafrasando il Manzoni.

Una volta c'era l'IDI, Istituto del Dramma Italiano, che aveva il compito di individuare il talento dei nostri drammaturghi e invitare le compagnie primarie a metterli in scena, almeno per un minimo di dieci repliche, e provvedeva ad elargire un congruo sostegno economico.

Cancellato anche questo Ente, supponiamo perché le compagnie riconosciute primarie avevano l'obbligo di effettuare il 51% delle recite richieste per le sovvenzioni dedicate alla drammaturgia italiana. Tanto valeva depennare la presenza dell'IDI, come Ente doppione nelle finalità.

È stato un bene?

È stato un male?

Agli Autori l'ardua sentenza.

L'AGIS, Associazione Generale Im-

prese dello Spettacolo, punto di riferimento per tutte le circolari normative del Ministero, visto che non si è riusciti in oltre settant'anni dalla nascita del primo teatro pubblico a varare una legge sul teatro, invece di adottare una politica a sostegno dei lavoratori, ovviamente, ha portato acqua verso il proprio mulino, cioè a favore delle imprese e ha piegato il Ministero a finanziare imprese con un organico di sei scritturati, anziché quattordici come prevedevano le prime circolari, ai tempi di Franz De Biase, direttore generale dello Spettacolo.

È stato un bene?

È stato un male?

Agli Attori l'arduo giudizio.

Abbiamo sollevato questi interrogativi sul filo della memoria per un'eventuale riflessione sulla riforma tanto evocata e necessaria del teatro, non tanto da un punto di vista drammaturgico, quanto per la salute del sistema produttivo sia del teatro pubblico che privato.

E, soprattutto, per la salute del Pubblico, degli Autori, degli Attori. I principali referenti che dobbiamo tutelare. ●

PIERFRANCESCO FAVINO UN ATTORE NECESSARIO

di Mario Mattia Giorgetti



sopra: Pierfrancesco Favino in *Le cronache di Narnia - Il principe Caspian*, regia Andrew Adamson.

Il nostro compito è quello di stare attenti ad ogni evento di spettacolo che si presenti all'orizzonte, sia esso televisivo, teatrale, o di performance di varia natura.

Assistendo saltuariamente all'evento di Sanremo, grazie all'intuizione di un cantante-cantautore quale è Claudio Baglioni, sensibile sia ai problemi sociali, quali quello dei Migranti, del terrorismo Isis, dei rapporti rapporti

d'amore, non solo ha messo insieme un progetto di canzoni tutte italiane che avevano un comune denominatore, un filo rosso che le univa: gli esseri umani, ma ha dato spazio alla presenza a personaggi insoliti: ha avuto la capacità di mettersi intorno la straboccante Michelle Hunziker che si muoveva da sicura padrona di casa, e l'eccentrico attore Pierfrancesco Favino, che per noi è stato la vera rivelazione

del Festival. E su di lui puntiamo il nostro faro di attenzione, dedicandogli questa nota.

Attore dallo sguardo e movimenti ironici, calibrati e sinuosi; duttilità vocali tanto da giocarsela come vuole sia sul versante delle imitazioni, sia sulla gamma dei registri timbrici. Sensibili-

ta, ma sottile, pungente.

Da questi passaggi, abbiamo scoperto, ma Baglioni l'aveva scoperto prima di tutti, che Favino è un attore totale: sa recitare qualsiasi genere: tragico, drammatico, comico, brillante, straniato; sa cantare; e, con malizia, ci ha mostrato anche di saper suonare



tà di sentimenti profonda mostrataci nell'intenso monologo dell'uomo di colore, un momento di grande emozione oltre che di immedesimazione interpretativa.

Ironia a non finire, garbata, controlla-

il sassofono. Insomma, una miniera di talento, una capacità di mostrare la propria libertà professionale senza timore di essere escluso dagli schemi stereotipati dei produttori cinematografici, che lo sconsigliavano di fare il

sopra: Pierfrancesco Favino in *Miracolo a Sant'Anna*, regia Spike Lee.



IRONIA A NON
FINIRE, GARBATA,
CONTROLLATA
MA SOTTILE,
PUNGENTE

presentatore ad un festival canoro. La sua libertà di attore lo ha reso vincente ed è per questo che sarà sempre più amato dal pubblico. Un attore che ha mostrato di amare il suo nucleo familiare che va salutato e spinto al massimo a darci ancora di più di quello che ci ha dato in questo Festival, ricco di presenze, e caratterizzato dalla forza giovanile che lo dominato per tutte le intere giornate, premiandoli. Auguriamo, un avvenire ancora più luminoso al giovane attore Favino. ●

sopra: Pierfrancesco Favino in *Pane e Libertà*, regia Alberto Negrin, musiche Ennio Morricone.

REGNO UNITO - LONDRA

SYLVIA E LE SFUMATURE MITOLOGICHE AL ROYAL BALLET

di Vito Lentini



sopra: Marianela Nunez e Artisti del Royal Ballet in *Sylvia*, coreografia Frederick Ashton. Foto Tristram Kenton, ROH 2010.

Nei nostri numerosi interventi inerenti la critica di danza non di rado ci si è soffermati a lungo sull'analisi delle vicissitudini storiche relative ai più importanti titoli del repertorio ballettistico ottocentesco. Sotto questo rispetto appare interessante volgere l'attenzione ad

un balletto che non visse la fortuna scenica riservata ad altre opere ma godette della calorosa approvazione degli estimatori della composizione musicale. Lo spettacolo *Sylvia, ou la Nymphe de Diane* - balletto creato nel 1876 all'Opéra de Paris a firma del *premier maître de ballet* Louis Mérante e

che suggellò l'epilogo dell'emblematica tradizione romantica francese - fu musicalmente commissionato a Léo Delibes: egli creò un'opera di straor-

nante corso storico, dalla confortante svolta coreografica del 1952 ad opera di Sir. Frederick Ashton. Colui che è universalmente noto come il fondato-



dinaria raffinatezza incorniciata in una preziosa ed eterogenea ricchezza della melodia, del ritmo, dell'armonia. Aspetti, questi, ravvisati *in illo tempore* dal fine orecchio di Pëtr Il'ič Čajkovskij che, in una lettera all'amico Sergei Tanejev, scrisse: "Se ne fossi venuto a conoscenza prima, non avrei mai composto *Il lago dei cigni*". Inclito pensiero rivelatore del valore della creazione di Delibes nonché nodale sostegno capace di eludere l'oblio che storicamente sembrò adagiarsi sul balletto. Un'ossatura musicale affiancata, nel molteplice ed altale-

re del cosiddetto 'stile inglese' firmò la sua prima versione del balletto di Delibes pensandola come omaggio a Dame Margot Fonteyn, prima ballerina assoluta del Royal Ballet. Rispolverata da Christopher Newton nel 2004 l'elegante, distintiva e florida versione del noto coreografo è recentemente tornata ad infiammare l'accorta platea dei ballettomani inglesi in occasione del sessantacinquesimo anniversario della creazione. La *troupe* d'oltremarica, impegnata a riportare in scena i fasti mitologici che traggono origine dalla favola

sopra: *Sylvia*. Vadim Muntagirov, Aminta e Thiago Soares, Orion. Foto Alice Pennefather, ROH, 2017.



SYLVIA

Balletto ,in tre atti

Coreografia di Frederick Ashton. Musica di Léo Delibes. Produzione, realizzazione e allestimento: Christopher Newton

Scene e costumi originali: Robin e Christopher Ironside. Scene e costumi aggiuntivi: Peter Farmer. Luci: Mark Jonathan.

Con: Marianela Nuñez, Lauren Cuthbertson, Natalia Osipova, Federico Bonelli, Vadim Muntagirov, Reece Clarke, Ryoichi Hirano, Nehemiah Kish, Thiago Soares e gli artisti del Royal Ballet

Orchestra of The Royal Opera House. Conductor: Simon Hewett

LONDRA, Royal Opera House, dal 23 novembre al 16 dicembre 2017

pastorale *Aminta* di Torquato Tasso, seguita a palesare la plasticità delle linee e l'elegante naturalezza nella laboriosa attenzione per il dettaglio mai affrancato dalla semplicità del gesto. Un segmento prezioso di espressione coreografica peculiare che chiama in causa non unicamente il corpo di ballo ma preponderantemente anche il ruolo della protagonista, uno dei più impegnativi del repertorio classico.

Nei panni di Sylvia abbiamo riscoperto, nelle nove recite proposte, la risoluta interpretazione di Marianela Nuñez disinvolta nel modulare i vigorosi tratti del valzer lento del primo atto - occasione che le consente di corroborare i suoi proverbiali equilibri in *arabesques* e *attitudes* definite - con le seducenti combinazioni del secondo atto e l'abile nitidezza consegnata nell'ardua variazione sui celebri Pizzicati dell'ultimo atto. Ad affiancare il brio della ninfa fedele a Diana è il validissimo *Aminta* interpretato da Vadim Muntagirov che eccelle nel trascinate valzer della sua variazione dell'ultimo atto: salti imponenti, diagonali nette e nitore nel lavoro dei piedi sono le caratteristiche precipue che dona al ruolo. Rassicuranti le *nuances* che offrono entrambi nell'elegante *pas de deux*: la luminosa gaiezza di colei che è *Principal* della *troupe* inglese da quindici anni è armonizzata con la distinta finezza del danzatore russo.

Il secondo *cast* analizzato in questa ripresa del titolo offre l'opportunità di tornare ad apprezzare la raffinata musicalità di Lauren Cuthbertson, interprete accorta nel cogliere la grazia del lavoro di Sir Ashton omaggiando la sua Sylvia di pose placide e linee ingentilite. Nell'atteggiamento canzonatorio davanti la statua di Eros e nei panni della seducente odalisca ella seguita a pennellare il ruolo con morbidi tratti, reiteratamente riproposti anche nel baccanale conclusivo e nella rapidità del lavoro sulle punte che struttura la sua variazione. Il pa-

store *Aminta* è il solista Reece Clarke - di recente nomina - abile nell'eseguire correttamente le combinazioni coreografiche previste per il ruolo e nelle modulazioni dell'adagio del *pas de deux* conclusivo quantunque il suo *port de bras* sia alla ricerca di grazia ed accurata originalità.

Nel ruolo del cacciatore Orion si segnala la vitale interpretazione di Thiago Soares, accortamente convincente e risolutamente imperioso, e nel ruolo di Eros l'italiano Valentino Zucchetti, destro nel restituire la danza rituale del primo atto come pure il breve *a solo* dell'atto conclusivo prima di svelare il volto di Sylvia.

La creazione di Sir Ashton, impreziosita dalle scene e costumi originali di Robin e Christopher Ironside - con scene e costumi aggiuntivi di Peter Farmer - e recentemente entrata nel repertorio del Mariinsky di San Pietroburgo, non palesa unicamente il merito di aver affrancato il titolo dalle alterne fortune vissute sulla scena ma avvalorà il contributo distintivo del più influente coreografo inglese in particolare allorquando riesce a disegnare sul corpo dei danzatori il flusso e la diversità musicale che seguitano a stagliarsi quale fondamento di diversità ed eleganza coreografica. Un aspetto di rilievo, questo, che continua a corroborare gli studi di settore dedicati ad un'opera che indubbiamente rappresenta "a *major chapter* - come evidenzia Gavin Plumley nel programma di sala - *in the history of dance music*". ●

SIR. FREDERICK
ASHTON.
COLUI CHE È
UNIVERSALMENTE
NOTO COME IL
FONDATORE DEL
COSIDDETTO
'STILE INGLESE'....

..... nella pag. a fianco: Marianela Nunez nel ruolo di Sylvia. Foto Tristram Kenton, ROH 2011.

FRANCIA - PARIGI

“ET LE BONHEUR ÉTAIT SI PROCHE, SI POSSIBLE!...”, *ONEGIN* ALL'OPÉRA DE PARIS

di Vito Lentini



sopra: Dorothee Gilbert e Audric Bezard in *Onegin*, coreografia John Cranko. Foto Julien Benhamou.

Di sicuro interesse è il lavoro che ambisce ad indagare l'inesauribile introspezione psicologica e l'ineludibile riflessione sull'esistenza dell'uomo riverberata

in personaggi di prima grandezza della letteratura che seguitano a rispecchiare sprazzi di atmosfere, di destini e di vite a noi prossime. Un'occasione considerevole, sotto questo rispetto,

è offerta da Evgenij Onegin: l' "opera più intima e autentica di Puškin" - secondo Belinskij nel suo *Sočinenija Aleksandra Puškina. Stat'ja Vos'maja. «Evgenij Onegin»* - è, per l'appunto, fonte di plurimi rivoli cesellati nel territorio del dramma e dell'autocoscienza dell'umano. Ambito, questo, che com'è noto fu lo spunto cardinale di un lavoro coreografico divenuto, senza dubbio, un capolavoro del balletto narrativo e che vide la luce per la prima volta nel 1965 a Stoccarda e nel

un ampio squadernamento di artisti in alternanza offrendo un vasto spaccato di interpretazioni, modulazioni, registri e dimensioni umane nella sapiente scrittura coreografica del balletto. Un lavoro, quello del coreografo sudafricano, che impone diffusamente un inevitabile spessore drammaturgico reso manifesto, ad esempio, nel giovane Onegin: un personaggio capace di riflettere quell'imperscrutabile complessità che esige profondità dello scandaglio emotivo. Vigore e

ONEGIN

Balletto in tre atti

Coreografia di John Cranko.

Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

Arrangiamento e orchestrazione: Kurt-Heinz Stolze

Libretto: John Cranko da Aleksandr Puškin, Eugenio Onegin.

Scene e costumi: Jürgen Rose.

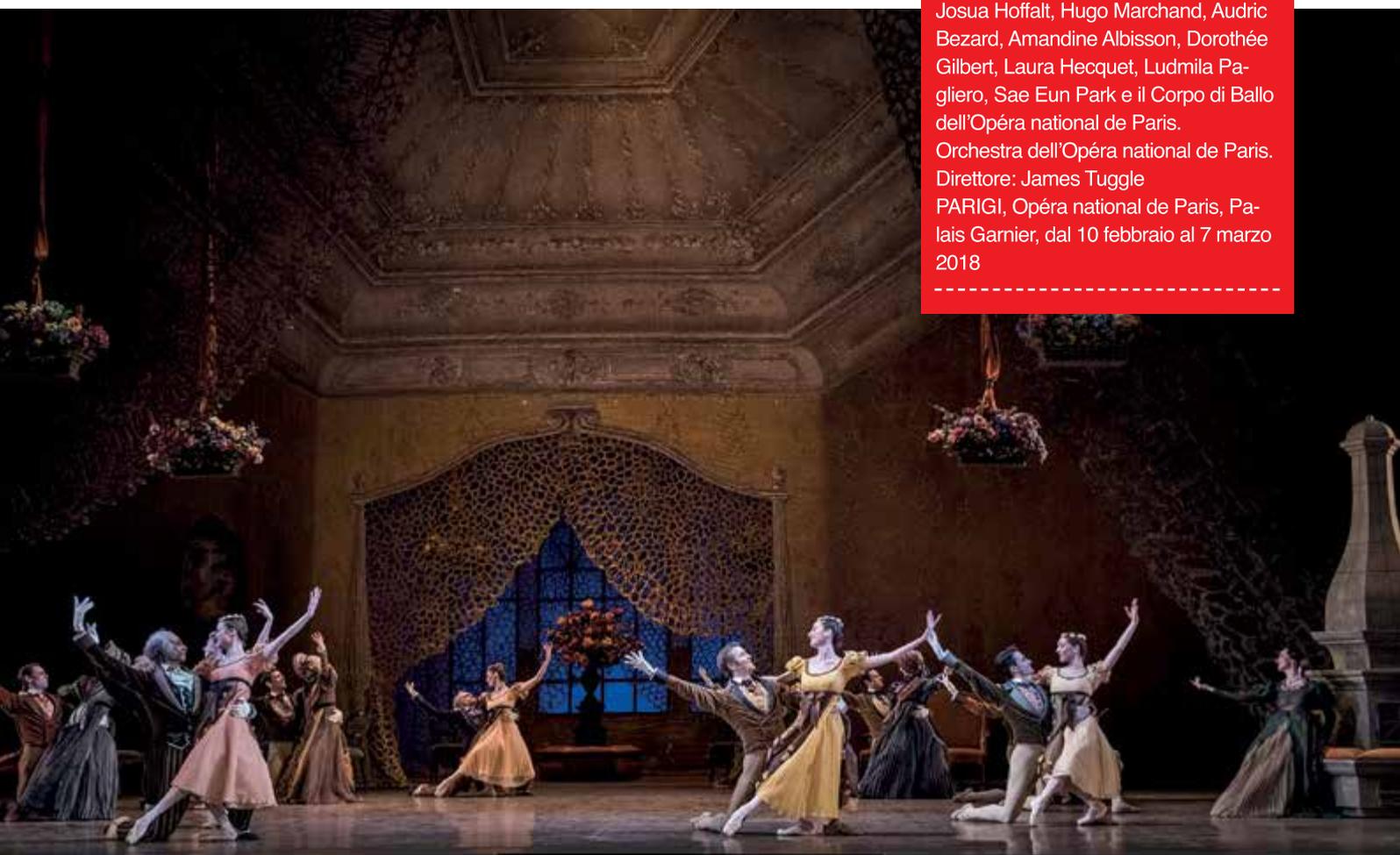
Luci: Steen Bjarke.

Con: Stéphane Bullion, Mathieu Ganio, Josua Hoffalt, Hugo Marchand, Audric Bezard, Amandine Albisson, Dorothee Gilbert, Laura Hecquet, Ludmila Paggliero, Sae Eun Park e il Corpo di Ballo dell'Opéra national de Paris.

Orchestra dell'Opéra national de Paris.

Direttore: James Tuggle

PARIGI, Opéra national de Paris, Palais Garnier, dal 10 febbraio al 7 marzo 2018



2009 entrato nel repertorio dell'Opéra national de Paris.

Oggi, dopo le riprese del 2011 e del 2014, il titolo di John Cranko torna sul palco del tempio della danza francese per ventuno rappresentazioni con

verità d'esistenza nel nebuloso Evgenij che abbiamo ravvisato in Audric Bezard ed introdotti in quello che è noto come il *book pas de deux* del primo atto. In questo segmento del balletto gli sguardi reiteratamente in-

sopra: *Onegin*, coreografia John Cranko. Foto Julien Benhamou.

quieti del *premier danseur* della compagnia parigina divengono il preludio di ciò che nel prosieguo dell'opera troverà corroborante avvaloramento. L'Onegin di Bezard permane risolutamente "sempre d'umor nero e sempre in preda ad insanabil noia" come la Tatiana di Puškin eterna nella celebre lettera. Pennellate di pensiero, le sue, cristallizzate nell'emblema del ruolo: il gesto eloquente della mano destra sulla fronte accortamente inscritto nella struttura coreografica.

Tempra interpretativa - incisa in un soddisfacente sviluppo tecnico - gradualmente avvicinata alla lievità del registro consegnato da Dorothée Gilbert nei panni di Tatiana. Nel corso della narrazione coreografica dell'ultimo *pas de deux* del primo atto la *partnership* viaggia palesando ampia fluidità tecnica. Tatiana è qui una donna dalla *verve* interpretativa lineare e mai esacerbata, Onegin svela quella poderosità che il ruolo impone e filtrato dagli occhi sognanti dell'eroina del poema.

In cerca di clamore l'umiliazione subita da Tatiana nel secondo atto al momento dell'emblematico gesto della lettera strappata ma l'*étoile* francese guadagna l'inderogabile e irremovibile risolutezza nel terzo atto in quel passo a due finale che è l'etico epilogo del dramma. Colei che secondo Dostoevskij "sente con il suo nobile istinto dove e in che cosa sta la verità" qui giova di un'interprete che vive vigorosamente l'afflato d'amore ma opta, senza esitazione, per il ripudio quale scelta inevitabile. È così che Dorothée Gilbert mostra, nella perfetta scrittura coreografica e nell'apagante e vivida intesa tecnica con Bezard, di essere realmente "l'apoteosi della donna russa".

Da menzione Jérémy-Loup Quer in Vladimir Lenski: l'assolo che precede il duello è l'opportunità cardinale per scorgere un danzatore di talento nel modulare la tensione drammaturgica con plurime visioni spettrali intaglia-

te in un rilievo tecnico in maturazione. Persuasiva la tenera Olga di Muriel Zuspereguy.

Un *dance drama* che all'Opéra giova ancora delle scene e costumi firmati da Jürgen Rose per la prima edizione del 1965: compiutezza estetica in impeccabile armonia con il tessuto narrativo del balletto.

Al *maître de la chorégraphie psychologique* - come recentemente definito da Jiří Kylián - è da tributare il grande merito di aver concepito e donato un'opera in cui la danza svolge l'arduo compito di divenire *puissance dramatique* nel dialogo degli errori, dei dolori e delle debolezze dell'uomo filtrate nell'immagine dell'annoiato aristocratico. Uno spazio d'azione nel segno dell'arte coreutica che è possibilità di prossimità con lo spettatore, possibilità della negazione, della disperazione, della solitudine d'esistenza e finanche occasione di vivere ed indagare una lacerazione affine nella consapevolezza di quanto "la felicità era così possibile, così vicina!...". ●

COMPIUTEZZA
ESTETICA IN
IMPECCABILE
ARMONIA CON
IL TESSUTO
NARRATIVO DEL
BALLETTO.

sotto: Audric Bezard in *Onegin*, coreografia John Cranko. Foto Julien Benhamou.



GERMANIA - BERLINO

68° FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL CINEMA DI BERLINO

di Gloria Reményi



sopra: Golden Bear per Migliore Film:
Touch Me Not di Adina Pintilie. Regia e
Produzione Adina Pintilie.
Foto Richard Hübner.

Il direttore Dieter Kosslick aveva annunciato che il dibattito sul #MeToo avrebbe segnato profondamente la 68esima edizione della Berlinale, ma che si sarebbe rinunciato a uno *statement* simbolico come la

rosa bianca dei Grammy Awards o il *dress code* nero dei Golden Globes per privilegiare un approccio pragmatico e rivolto ai contenuti. A giudicare dalla premiazione del Festival internazionale del cinema di Berlino,

ospitata il 24 febbraio 2018 all'interno del Berlinale Palast di Marlene-Dietrich-Platz, sembra proprio che questo intento sia stato rispettato: ben 9 riconoscimenti su 15 sono infatti

il valore di alcuni titoli del concorso, usciti a mani vuote dalla premiazione nonostante la loro caratura.

Stroncato dalla critica internazionale che lo ha definito "presuntuoso",



andati a donne, tra cui anche quello più importante, l'Orso d'oro al miglior film, quest'anno assegnato alla regista rumena Adina Pintilie per il suo *Touch Me Not (Non toccarmi)*. Un segnale senza dubbio potente se consideriamo che il cinema è un settore storicamente a dominanza maschile, come confermano anche i dati riguardanti il programma della *kermesse* berlinese, e che aiuta ad addolcire l'amarezza lasciata da un'edizione piuttosto modesta quanto a opere presentate e incapace di riconoscere

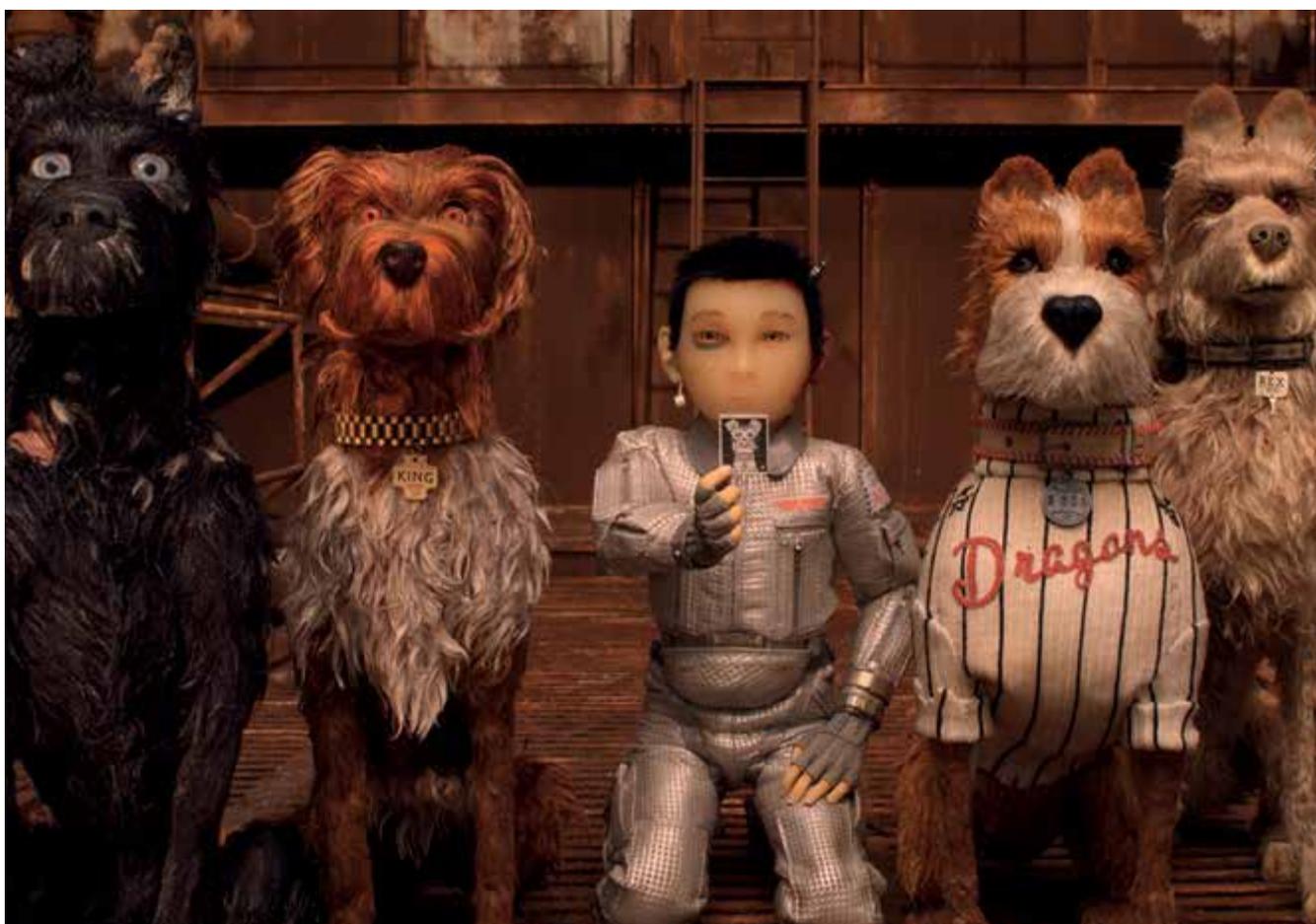
"scolastico" e "superficiale", *Touch Me Not* è il film d'esordio della regista rumena Adina Pintilie, una riflessione sulla sessualità a metà tra documentario e finzione. Se capita sovente che i giudizi della giuria di un festival internazionale e della stampa non siano unanimi, di rado si è assistito a una spaccatura così netta tra le opinioni dell'una e dell'altra come nel caso del film di Pintilie. «Abbiamo deciso di premiare non soltanto ciò di cui il cinema è capace, ma anche quello che potrà fare in futuro»: così il presi-

sopra: *Twarz-Competition* 2018 POL
2018 di: Malgorzata Szumowska
Mateusz Kościukiewicz.
Foto Bartosz Mronzowski.

NOVE
RICONOSCIMENTI
SU QUINDICI
SONO ANDATI
ALLE DONNE.

dente di giuria Tom Tykwer ha motivato l'assegnazione dell'Orso d'oro a *Touch Me Not*, rivelando che a colpire i giurati è stato il tocco di sperimentazione di questo film che si propone di esplorare l'intimità e i confini della libertà dell'eros, senza tralasciare la sessualità non tradizionale e il diritto al sesso dei disabili. Oltre ad essere stato designato come miglior film del Festival dalla giuria internazionale, *Touch Me Not* ha trionfato anche come miglior opera prima.

nonché una delle più belle sorprese di questa Berlinale. L'Orso d'argento per la Miglior Regia è stato assegnato a Wes Anderson per la sua favola politica *Isle of Dogs (Lisola dei cani)*, brillante film d'animazione in *stop motion* interpretato da un cast vocale d'eccezione (tra gli altri Bill Murray, Tilda Swinton e Greta Gerwig) che seppur non costituisca la massima espressione del genio del cineasta statunitense, rappresenta un'inconfutabile prova della sua fervida immagi-



sopra: *Isle of Dogs*-Competition 2018
GBR/DEU 2018 di: Wes Anderson.
Foto 2017 Twentieth Century Fox.

Il Gran Premio della Giuria, il secondo riconoscimento in ordine di importanza, è andato a *Twarz (Musò)* della regista polacca Małgorzata Szumowska, un dramma satirico pungente e *politically incorrect* sulle contraddizioni e l'ipocrisia del cattolicesimo in Polonia,

nazione. Gli Orsi d'argento ai migliori interpreti sono andati ad Anthony Bajon, protagonista del francese *La prière (La preghiera)* di Cédric Kahn, e ad Ana Brun per il paraguaiano *Las herederas (Le ereditiere)* di Marcelo Martinessi, film vincitore anche del

Premio Alfred Bauer per l'innovazione. La pellicola messicana *Museo* di Alonso Ruizpalacios si è aggiudicata l'Orso per la miglior sceneggiatura, mentre Elena Okopnaja quello per il

schì in concorso: *3 Tage in Quiberon* (3 giorni a Quiberon) di Emily Atef, *Mein Bruder heißt Robert und ist ein Idiot* (Mio fratello si chiama Robert ed è un idiota) di Philip Gröning, *Transit*



sopra: *3 Tage in Quiberon-Competition* 2018 DEU/AUT/FRA 2018 di: Emily Atef Marie Bäumer. Foto Rohfilm Factory-Prokino-Peter Hartwig.

miglior contributo artistico per la scenografia e i costumi del russo *Dovlatov* di Aleksej German Jr. Sono usciti a mani vuote dalla premiazione tutti e quattro i film tede-

di Christian Petzold e *In den Gängen* (Nelle corsie) di Thomas Stuber. Una "disfatta" sorprendente se si considera che a capo della giuria c'era il regista e sceneggiatore tedesco Tom

Tykwer (*Lola corre*, *Babylon Berlin*) e che Atef e Stuber avevano schierato due tra i migliori film in competizione. Riproducendo l'estetica dei famosi scatti di Robert Lebeck, *3 Tage in Quiberon* ricostruisce tre giorni della

tutto il film e che rende giustizia alla disperazione di un'attrice prigioniera dei suoi personaggi, vittima della sua immagine pubblica e condannata a non poter decidere della propria vita. Con la *Shooting Star* tedesca



vita di Romy Schneider, nello specifico quelli in cui l'attrice, già depressa e alcolizzata, a un anno dalla sua prematura scomparsa rilasciò un'intervista-confessione al settimanale tedesco *Stern* destinata a diventare celebre. Quantomai convincente anche per la forte somiglianza fisica con Romy Schneider, Marie Bäumer dà prova di un'interpretazione complessa e intensa che traina letteralmente

dell'anno Franz Rogowski nei panni del protagonista e i bravissimi Sandra Hüller (*Vi presento Toni Erdmann*) e Peter Kurth (*Babylon Berlin*) nei ruoli secondari, *In den Gängen* di Thomas Stuber racconta una storia d'amore e amicizia ambientata in un grande magazzino di provincia nella Germania orientale post riunificazione. All'esordio sul grande schermo e con un realismo magico che ricorda

sopra: *In den Gängen*-Competition 2018 DEU 2018 di: Thomas Stuber Sandra Hüller, Franz Rogowski. Foto Sommerhaus Filmproduktion - Anke Neugebauer.

molto lo stile del cineasta finlandese Kaurismäki, Stuber riesce a ritrarre un mondo dimenticato e creduto senz'anima con una dolcezza, un umorismo e una poesia tali da rendere la storia eterna ed universale.

Altra grande e ingiustificata assenza dal palmarès è stata *Utøya 22. juli* (*Utøya 22 luglio*) del regista norvegese Erik Poppe, una ricostruzione della strage perpetrata dall'estremista di destra Anders Breivik sull'isola di

me, riproducendone l'angoscia e la paura con incredibile forza e senza alcun patetismo. Un film che alla luce del rifiorire del neofascismo in Europa si profila come estremamente necessario, anche in virtù della potente scelta di spostare il focus della narrazione dall'attentatore alle vittime, una scelta che consente a Poppe di descrivere e riprodurre anziché spiegare o cercare di comprendere un atto che ha scosso la storia recente della

sotto: *Utøya 22. juli-Competition*
2018 NOR 2018 di: Erik Poppe Andrea
Berntzen. Foto Agnete Brun.



Utøya, a nord di Oslo, il 22 luglio 2011. Nel massacro, avvenuto mentre sull'isola si teneva un raduno dei giovani laburisti norvegesi, persero la vita 69 ragazzi e ne vennero feriti 110. Basato sulle testimonianze dei superstiti e girato quasi interamente in piano sequenza, *Utøya 22. juli* racconta l'attentato dal punto di vista delle vittime

Norvegia e non solo. Grande delusione anche per l'Italia che in concorso schierava *Figlia Mia* di Laura Bispuri, la storia di una bambina contesa tra due madri sullo sfondo di una Sardegna rurale che aveva lasciato sperare in un premio. Alba Rohrwacher e Valeria Golino interpretano due madri agli antipodi per



sopra: *Figlia Mia*-Competition 2018 ITA/DEU/CHE 2018 di: Laura Bispuri Sara Casu, Alba Rohrwacher, Valeria Golino. Foto Vivo film - Colorado Film - Match Factory Productions - Bord Cadre Films - Valerio Bispuri.

carattere – una è sregolata e inaffidabile, l'altra amorevole e premurosa –, imperfette per ragioni diverse e legate da un profondo segreto: questo segreto si chiama Vittoria, la figlia comune partorita dalla prima e adottata dalla seconda che nel film si tramuta da motivo del conflitto ad anello di congiunzione tra le due donne, trasformando la loro imperfezione in complementarità. In continuità con *Vergine Giurata*, presentato proprio alla Berlinale nel 2015, in *Figlia Mia* Bispuri indaga il tema dell'identità articolando una riflessione sull'imperfezione della maternità e della femminilità e mettendo in discussione il sistema familiare tradizionale. Forte delle intense performance delle interpreti e della fotografia satura e calcata di Vladan Radovic, il risultato è un film in grado di rendere un'idea di femminilità e maternità fuori dagli

stereotipi, capace di emozionare e soprattutto di non giudicare mai i suoi personaggi femminili, così imperfetti, ma accettati nella loro complessità.

A Berlino l'Italia ha portato anche *La terra dell'abbastanza*, l'opera prima dei fratelli Damiano e Fabio D'Innocenzo che anche se presentata fuori concorso nella sezione Panorama merita una menzione speciale. Ambientato sullo sfondo della periferia romana, il film porta in scena la storia d'amicizia tra due ragazzi di borgata (interpretati dai bravissimi Matteo Olivetti e Andrea Carpenzano) la cui vita modesta e spensierata viene interrotta da un evento inaspettato: tornando a casa una sera in auto, i due investono involontariamente un uomo e scappano. Ciò che non sanno è che la vittima rimasta uccisa è un pentito ricercato dalla mafia locale. Ed ecco che i due ragazzi si trasfor-



sopra: *La terra dell'abbastanza*
Panorama 2018 ITA 2018 di: Damiano &
 Fabio D'Innocenzo Andrea Carpenzano,
 Matteo Olivetti.

mano senza volerlo da colpevoli in eroi ed entrano nelle grazie del clan della zona: quella che dapprima sembra essere una tragedia per i due protagonisti finisce per ribaltarsi in una sorta di opportunità che però li condurrà, con una facilità disarmante, nell'abisso del male. Diverso da tutti i film in circolazione sulla periferia romana, l'esordio dei fratelli D'Innocenzo promette assai bene: con la sua veridicità, immediatezza e capacità di far emergere l'umanità in mezzo al male senza cadere nel rischio di esaltare la malavita, *La terra dell'abbastanza* è un film prezioso che lascia ben sperare per il futuro di questi due registi senza formazione cinematografica in senso stretto e per il panorama del cinema italiano.

Della 68esima edizione della Berlinale, la penultima con Kosslick direttore dopo quasi 20 anni di mandato,

si conserverà una sensazione di perplessità per il *palmarès* finale, in particolare per l'assegnazione dell'Orso d'oro e per i titoli inspiegabilmente ignorati. Nella duplice premiazione di *Touch Me Not* non è difficile intravedere una graduale metamorfosi della Berlinale da festival apertamente politico a festival politicamente corretto. Con circa 330.000 biglietti venduti, oltre 21.000 accreditati da più di 130 Paesi, 385 film selezionati e 949 proiezioni, la 68esima edizione della Berlinale si è svolta dal 15 al 25 febbraio 2018. La giuria internazionale era composta da Tom Tykwer, Cécile de France, Chema Prado, Adele Romanski, Ryūichi Sakamoto e Stephanie Zacharek. ●

DALLA PERGOLA AL GRAN TEATRO DELL'AVANA LÀ DOVE IL TELEFONO È NATO

di Errico Centofanti

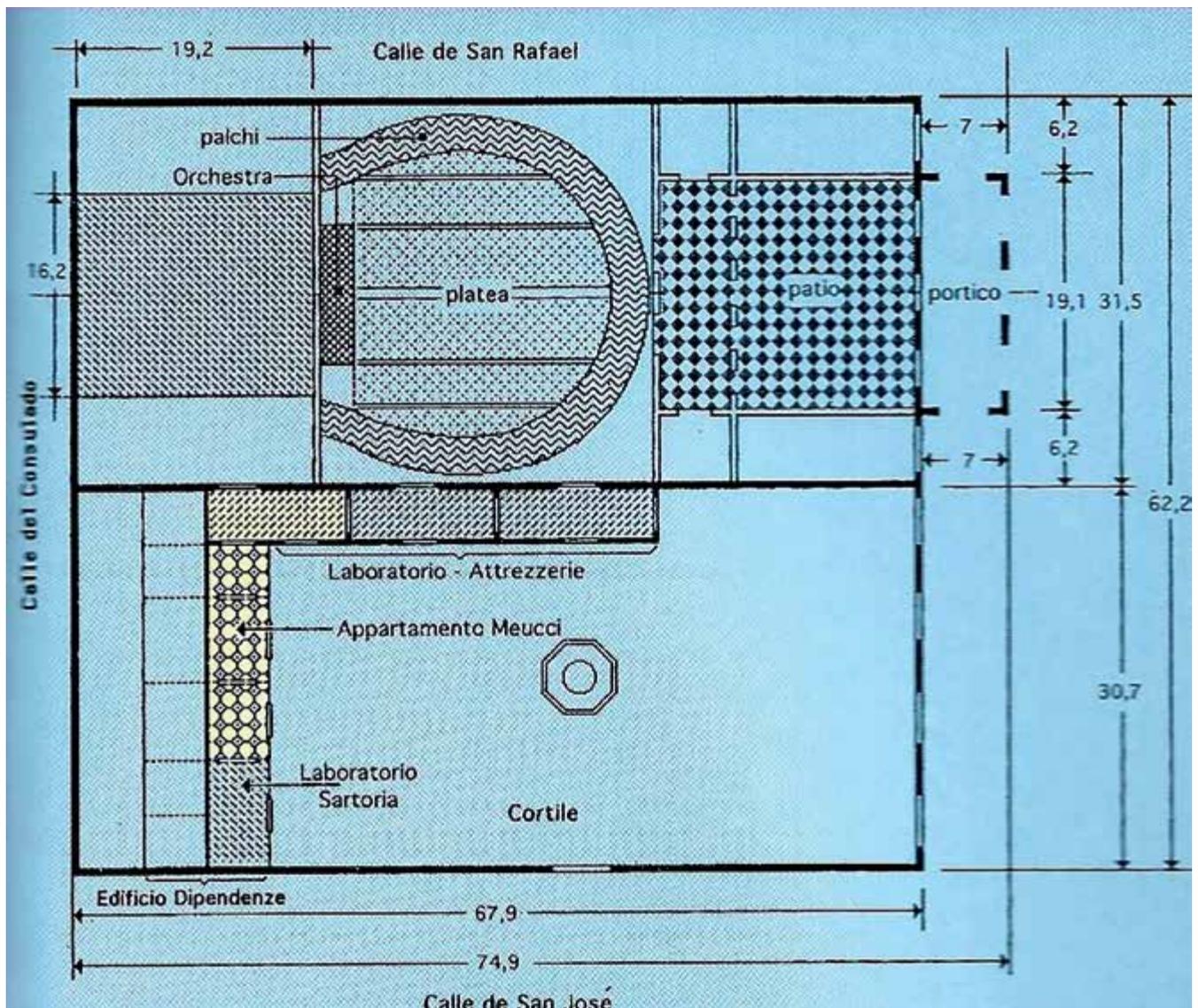


sopra: L'esterno del Gran Teatro dell'Avana come si presenta attualmente dopo la ristrutturazione d'inizio Novecento.

Correva l'anno 1823. Il potentissimo John Quincy Adams, in quel tempo Segretario di Stato del Presidente James Monroe e di lì a poco egli stesso Presidente degli Stati Uniti d'America, scriveva a uno dei suoi ambasciatori: «Ci sono leggi di gravitazione politica come quelle di gravitazione fisica, e così come un frutto staccato dal suo albero dalla forza del vento non può, anche se lo volesse, non cadere al suolo, così Cuba, una volta separata dalla Spagna e rotto il vincolo artificiale che la lega a essa, è incapace di autosostenersi e deve necessariamente gravitare verso l'Unione Nordamericana, e solamente verso di essa».

Sebbene quel "frutto" si sarebbe successivamente liberato dal dominio coloniale spagnolo, ma non dall'ostilità economica e politica dei governi di Washington, sta di fatto che appartenevano ancora alla corona di Spagna le banchine portuali dell'Avana dove, il 16 Dicembre del 1835, i piedi di Antonio Meucci tornavano a toccare terra dopo due mesi e mezzo di navigazione.

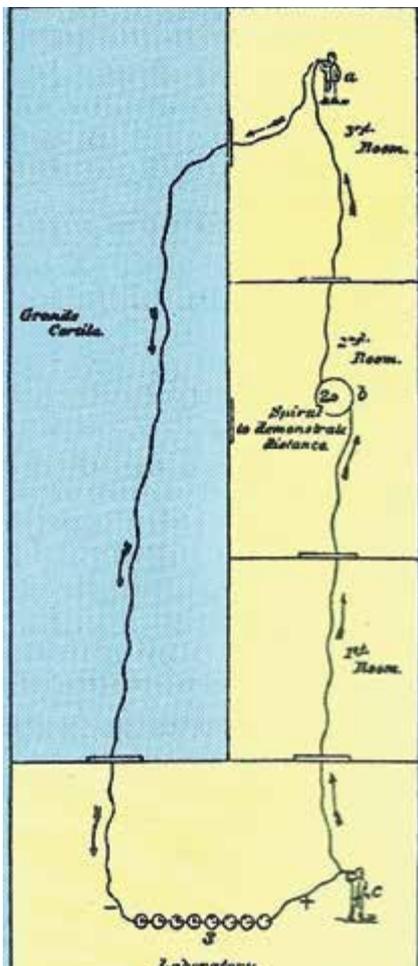
Ma, chi era Antonio Meucci? Meticoloso scienziato? Geniale tecnologo? Fortunato inventore? Talentoso autodidatta? Infaticabile sperimentatore? Generoso ricercatore? Quanto alle risorse qualitative, le ebbe e le elargì quasi tutte: fu meticoloso geniale talentoso infaticabile generoso, però fortunato proprio no. Quanto al lavoro, negli ottant'anni di sua vita fu di tutto, ma in speciale e decisivo



modo, dopo essere stato appassionato studente nelle discipline artistiche e scientifiche all'Accademia di Belle Arti di Firenze, fu superlativo tecnico di palcoscenico, formatosi sotto la guida di Alessandro Lanari, il leggendario impresario ottocentesco del Teatro della Pergola. Un uomo di teatro, insomma, che proprio grazie alla solidità della formazione scientifica e tecnica e all'eccellenza della creatività professionale ebbe modo di scoprire il principio fondante della telefonia, cioè la trasmissibilità a distanza della voce umana per via elettrica. Sfolgorava una giornata di sublime

estate caraibica, mentre Antonio sbarcava dal brigantino *Il cocodrillo* portando con sé un bagaglio di clamorosa reputazione e di ben collaudati ferri del mestiere. Camminava leggero e felice. Leggero, per essersi lasciata alle spalle ogni minaccia d'arresto o di ben peggio da parte della gendarmeria del Granduca di Toscana, a scomuto della militanza nella Carboneria e della partecipazione ai moti pre-risorgimentali del '31-'33. Felice, per il poter tenere abbracciata teneramente Ester, l'amore della sua vita, sul cui altare aveva sacrificato una volta per tutte ogni residuale vo-

sopra: Ricostruzione della planimetria del Gran Teatro dell'Avana qual era nel 1849, con evidenziati gli ambienti in cui Antonio Meucci scoprì il principio fondante della telefonia.



sopra: Planimetria dei laboratori annessi al Gran Teatro dell'Avana con l'indicazione schematica di come venne realizzato il primo embrionale collegamento telefonico (disegno autografo di Antonio Meucci allegato agli atti processuali dei tribunali di New York).

glia degli amozzini fin lì, e non di rado pericolosamente, frequentati.

Gente di teatro, Antonio e pure Ester, scritturati in qualità di "ingegnere, macchinista, disegnatore scenico" lui e "direttrice della sartoria" lei. Scritturati per cinque anni, non diversamente dagli altri 79 compagni di viaggio - cantanti, orchestrali e il resto dei tecnici - tutti selezionati dall'imprenditore cubano d'origine catalana don Francisco Marty y Torrens e imbarcati a Livorno assieme a una montagna di attrezzatura scenica. Infatti, don Francisco, meglio noto a Cuba come "Pancho Marty", intendeva importare per il Teatro Principal dell'Avana, da lui stesso gestito, l'allora massima attrazione mondiale e cioè l'opera italiana. In realtà, quando Pancho Marty aveva fatto vela verso l'Italia teneva in mente ben altro che scritturare tutto quel costoso ben-di-dio, fatto di squisiti artisti e superlativi tecnici, soltanto per trapiantare il melodramma nel Principal, teatro sì principale per Cuba ma del tutto irrilevante al di fuori dell'isola dove Cristoforo Colombo per la prima volta aveva messo piede sul continente americano. In buona sostanza, l'armata teatrale reclutata in Italia era destinata al Principal solo per aspettare che si potesse traslocarla in una sede di tutt'altro spessore.

Pancho Marty, infatti, stava già attuando l'ambizioso piano concertato con Miguel Tacón y Rosique, nuovo governatore di Cuba insediatosi all'inizio di Giugno del 1834. Si trattava di costruire e far funzionare un nuovo grande teatro, in mezzo ai prati distesi al di là della cinta fortificata della capitale. Un teatro come pochi se n'erano visti nel mondo. Un teatro che avrebbe dovuto costituire un'attrazione irresistibile, in forza dello sfarzo dell'edificio e in virtù del virtuosismo degli spettacoli. Fattori, questi, che agli occhi di tutti avrebbero dovuto vistosamente celebrare la gloria della Casa Imperiale di Spagna, degli ottimi capitalini e dello stesso gover-

natore, ma che ancor più avrebbero dovuto furtivamente funzionare da traino per l'imponente speculazione edilizia fuori le mura grazie alla quale Tacón e il suo *entourage* miravano all'accrescimento delle rispettive ricchezze.

Ovviamente, l'intesa tra il governatore e Pancho Marty riguardava pure le modalità di realizzazione, da condurre in perfetto stile da "razza padrona": il governo coloniale avrebbe messo a disposizione il materiale da costruzione, la mano d'opera, composta da un piccolo esercito di braccianti, galeotti e schiavi, nonché i fondi per tutte le altre spese sotto forma di anticipazione da rimborsare con estrema comodità.

L'avventura transoceanica della coppia Antonio-Ester era cominciata a Firenze, dietro le quinte della Pergola, dove tutti e due si guadagnavano da vivere, s'erano innamorati e avevano poi deciso di sposarsi. Adesso, entrambi lavorano nel Teatro Principal e, trascorsi appena due mesi dall'approdo all'Avana, Antonio, nel Febbraio del 1836, viene convocato da Pancho Marty: «Sentite, señor Meucci, Sua Eccellenza il Governatore ha ricevuto da Madrid l'autorizzazione e oggi io ho firmato il contratto che m'impegna a costruire e condurre *el nuevo coliseo en la zona de extramuros*. Il teatro ha da funzionare di qui a due anni, in tempo per la *temporada de Bailes de Carnaval*. Per come dovrà farsi il palcoscenico e per tutte le attrezzature, io mi fido solo di voi, señor Meucci. Avete carta bianca e prenderete ordini solo da me».

Ci vollero quasi sei mesi per disegnare i progetti e allestire il cantiere. Poi, in Agosto, la costruzione ebbe inizio e la magnifica sala da mille e cinquecento posti, una tra le più grandi del mondo, venne innalzata molto rapidamente, insieme con il mastodontico palcoscenico e tutti gli annessi e connessi, avendo a modello i migliori teatri europei, dal San Carlo alla Sca-



sopra: Antonio Meucci
(Firenze 1808 - New York 1889)
fotografato in tarda età.

la, dal Real di Madrid al Liceu di Barcellona.

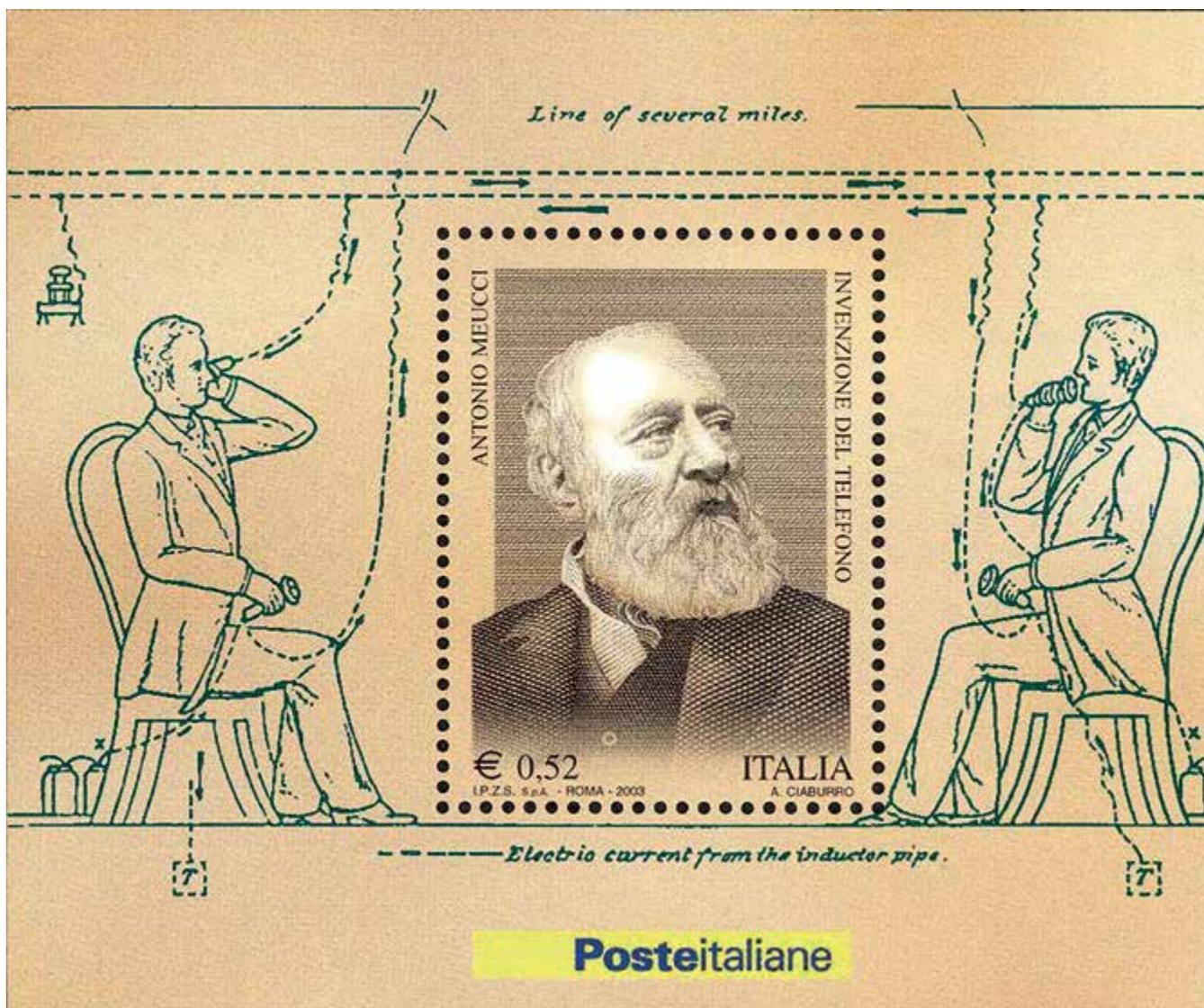
Come stabilito, nel Febbraio del '38 fu tutto pronto per la stagione dei Balli di Carnevale e il successivo 15 Aprile ci fu la scintillante inaugurazione ufficiale con il disvelamento della lastra mormorea proclamante l'intitolazione "Gran Teatro de Tacón" in onore del "provvido e munifico" *Capitan General de la Isla de Cuba*.

Da quel momento, il Tacón, pur ospitando anche concerti, conferenze, spettacoli di prosa e di danza, diventa

il faro del Centro-America per il melodramma. Nei suoi primi anni sono di casa illustri musicisti, come Lauro Rossi, Luigi Arditi, Giovanni Bottesini, mentre a farla da padroni per il repertorio sono sopra tutto Bellini e Donizetti. Poi, quando entra in ballo Verdi, nei cartelloni si susseguono con ritmo incalzante i debutti che seguono a brevissima distanza quelli europei: nel 1846, *Ernani*, due anni dopo l'uscita alla Fenice, *I lombardi alla prima crociata*, tre anni dopo la Scala, e *I due Foscari*, a due anni dall'Argentina di Roma; nel '47, *Nabucco*, cinque anni dopo la Scala; nel '49, *Macbeth*, a due anni dalla Pergola. E così via.

Per tutti gli anni a venire, finché restarono a Cuba, Antonio e Ester si occupano di far funzionare gli spettacoli in scena nel Tacón. Inoltre, Antonio è investito del ruolo di direttore generale per tutte le opere di manutenzione straordinaria, restauro e ammodernamento frequentemente necessarie in un teatro così grande e di non modeste ambizioni. Tra l'altro, impianterà l'illuminazione a gas in tutto l'immobile, inventerà un rivoluzionario sistema di ventilazione, creerà per le donne la *toilette* che mai prima era stata allestita in un teatro latino-americano, farà venire dagli States i macchinari con cui rende possibile sollevare e abbassare in pochi secondi il piano di palcoscenico, realizzerà un innovativo complesso di sipari comprendente anche un tagliafuoco.

Competenza, genialità e simpatia fanno di lui un personaggio tanto stimato e benvenuto da trasformarlo in una sorta di icona del Tacón e, il 16 Dicembre del 1844, gli valgono un riconoscimento raro e d'altissima distinzione, assolutamente inaudito in teatro per chi non sia un artista: la "beneficiata", cioè la serata d'onore il cui incasso va devoluto interamente a beneficio del festeggiato. Ma, in fondo, Antonio a suo modo era anche lui un artista. E, come tutti gli artisti, era uno spirito inquieto, con il cervello



continuamente in ebollizione, sempre all'inseguimento di idee inedite, che elaborava e coltivava con l'eleganza dell'artista e concretizzava con lucida razionalità scientifica e tecnica.

Ovviamente, il campo d'azione fondamentale restava il palcoscenico del Tacón, però nei ben attrezzati laboratori di scenotecnica e sartoria fatti costruire da Pancho Marty lí accanto, Antonio si dava da fare su parecchi altri fronti, tutti basati su applicazioni del suo sapere in fatto di chimica e fisica, spesso ricavando non marginali arrotondamenti del reddito.

A un certo punto gli venne in mente

d'impegnarsi in esperimenti d'elettroterapia e in breve tempo conquistò tali successi da collezionare un'inesauribile clientela. Fu un giorno verso la fine del 1849 che gli capitò il caso destinato a rivestirlo di fama imperitura ma anche a rovinargli la vita.

Nei laboratori del Tacón stava sottoponendo a applicazioni d'elettroterapia un paziente affetto da mal d'orecchi. Antonio si trovava in una stanza ben distante da quella del paziente. L'uno e l'altro erano collegati mediante cavi di rame alla batteria di grossi accumulatori sistemata in un ambiente intermedio. Accadde che

sopra: Foglietto del francobollo commemorativo emesso nel 2003 recante uno dei disegni dimostrativi preparati nel corso delle azioni per il riconoscimento dell'invenzione del telefono.

Antonio credesse di percepire, proveniente dal suo terminale di rame, una specie di eco della conversazione in atto con il paziente. Incredulo, chiese al paziente di voler collaborare. Come andò a finire lo racconta lo stesso Antonio, con le parole pronunciate nel corso d'uno dei processi che tanti anni dopo, a New York, avrebbero dovuto soddisfare la sua rivendicazione di paternità nell'invenzione del telefono.

«Presi i due utensili, quello che teneva nella mano l'individuo e il mio, e li foderai con un cartoccio di cartone onde rendere isolata la linguetta dal contatto con la carne; ordinai all'individuo malato che ripettesse l'operazione fatta anteriormente, che non avesse alcun timore di essere più offeso dall'elettricità e che parlasse pure liberamente dentro al cartoccio. Lui lo fece immediatamente. Lui mise il suo cartoccio alla bocca e io misi il mio all'orecchio. Al momento che il suddetto individuo parlò ricevetti il suono della parola, non distinta, mormorio. Feci ripetere differenti volte nella stessa giornata. Di poi riprovai in differenti giorni e ottenni lo stesso risultato. Da questo momento fu la mia immaginazione e riconobbi che avevo ottenuto la trasmissione della parola umana per mezzo di filo conduttore unito con diverse batterie per produrre l'elettricità, a cui diedi il nome immediatamente di *Telegrafo Parlante*».

Scoperto il principio e intuite le conseguenti rivoluzionarie potenzialità, Antonio capì che il perfezionamento dell'invenzione e la sua commercializzazione implicavano la disponibilità d'una lunga dedizione a tempo pieno, di cospicue risorse finanziarie e d'un mercato vasto e dinamico ben diverso dall'asfittico affarismo dell'ambiente coloniale. D'altra parte, anche all'Avana l'irrefrenabile fervore libertario di Antonio cominciava a eccitare le spie della polizia, impressionate dalle sue frequentazioni degli indi-

pendentisti cubani e dai suoi invii di finanziamenti all'errabondo Garibaldi. Sarà meglio cambiare aria! Ester condivide e allora i due mollano tutto, rastrellano i loro risparmi, mettono in valigia appunti e disegni riguardanti il *Telegrafo Parlante* e il 23 Aprile del 1850 salgono sulla nave *Norma*, che il 1° Maggio li sbarcherà a New York. Comincia così la seconda metà della vita di Antonio. Ma, questa volta alle sue spalle non c'è la Pergola, non c'è il Tacón, non c'è la magia del teatro a dargli slancio. Non avrà fortuna. Andrà tutto storto. Sarà facile preda di raggiri e sfruttamenti. Nonostante un'infinità di intricati procedimenti, il sistema giudiziario non gli consentirà di tutelare l'invenzione che nel frattempo avrà portato a risolutiva efficienza. Ester s'ammalerà e morirà, lasciandolo solo nei suoi ultimi cinque anni, vissuti oscuramente e in povertà. Sarà un altro immigrato, lo scozzese Bell, ad aggiudicarsi il titolo d'inventore del telefono e la conseguente prosperità. Dopo più d'un secolo, l'11 Giugno 2002, il Parlamento degli Stati Uniti si produrrà in un maldestro tentativo riparatorio affermando, con la "107th United States Congress resolution (HRes 269)", che «la Camera dei Rappresentanti riconosce le realizzazioni di Antonio Meucci e il suo lavoro nell'invenzione del telefono».

All'Avana, nel frattempo, all'inizio del Novecento, tutti i laboratori di Meucci e gli edifici contigui vengono demoliti per far posto alla costruzione del Centro Gallego, la monumentale e pretenziosissima sede sociale degli immigrati galiziani che ingloberà sala e palcoscenico del Gran Teatro de Tacón. Ci vorrà la Rivoluzione di Fidel Castro e Che Guevara per rovesciare i termini della situazione: a quel punto, gli arroganti saloni galiziani verranno riconvertiti in sale prove e di studio per il Ballet Nacional de Cuba e le altre attività di spettacolo dell'antico Tacón, il quale, con il suo originario palcoscenico e la sua intatta sala

principale, ridiventa protagonista del complesso immobiliare che, nel 2016, a conclusione di un radicale ciclo di restauri e ammodernamenti, viene intitolato, in omaggio alla più grande artista cubana d'ogni tempo, Gran Teatro de La Habana "Alicia Alonso". Sarà perché tutto quel che vi accade è pura creazione dello spirito umano, sta di fatto che qualsiasi teatro, prima ancora d'essere un edificio, è uno speciale organismo vivente, caratterizzato da qualcosa di simile a quello strabiliante processo di accrescimento che gli indagatori dei fenomeni naturali chiamano *Spira Mirabilis*. Così, nel corso del tempo, un teatro rimane sempre "quel" teatro: se muta aspetto e dimensioni, giammai muta la propria identità: lui rimane sempre uguale a se stesso.

All'Avana, perciò, il teatro di Meucci è sempre il teatro di Meucci, anche se nel corso di quasi due secoli esso ha cambiato faccia e nome una mezza dozzina di volte, anche se gli ambienti dove Meucci ha dato origine alla telefonia non esistono più.

Del resto, di Antonio non molto rimane di tangibile: un po' di memorabilia nella casa-museo di New York e quell'emozionante antenato del telefono da lui creato per la Pergola, cioè il condotto intramurale per la comunicazione a voce attraverso i diciotto metri che separano il piano di palcoscenico dalla sovrastante graticcia usata per la movimentazione degli scenari. Tuttavia, Antonio era di sicuro ben consapevole che dei teatranti nulla rimane: la loro è un'arte sublime ma effimera, che si scrive sull'acqua. È per questa caducità che gli dei amano la gente di teatro e ne salvano le anime nei Campi Elisi, dimora eterna per tutti gli amati dagli dei. ●

CORPO DI SANT'AGATA, ICONA RELIGIOSA E MEDIATICA TEATRO SACRO E PROFANO

di Claudio Marchese e Riccardo Di Salvo



sopra: *Il martirio* di Sant'Agata di
Sebastiano.

Nell'antica civiltà greco – romana il sacro faceva parte del quotidiano. Era dentro le pieghe di un tessuto variopinto fatto di manifestazioni naturali: gli

elementi cosmici. Acqua, aria, terra e fuoco. Con il crollo del politeismo, gli dei sono tramontati e l'unico Dio, tutore dell'ordine cristiano-borghese ha decretato la fine della religione

naturale, a favore di un'iconografia sovranaturale. Santi con l'aureola e madonne coperte di gioielli e manti luccicanti divennero le neoicone del sacro ormai relegato agli eventi liturgici: le feste religiose come Natale,

una vera epifania del sacro, a base di abbondanza gastronomica e sessuale. Difficile comprendere questo fenomeno nell'età borghese industriale, in cui la ricchezza si estende al ceto medio. Di qui l'istituzione di feste in



Epifania, Carnevale, Pasqua, Ascensione, Corpus Domini.

Da questi eventi propriamente liturgici è scaturito il canovaccio del teatro medioevale, sulle cui origini, alcuni storici di formazione antropologica, autori di saggi raccolti negli "Annales" einaudiani, hanno decodificato i frammenti sparsi. Centro di questo teatro altomedioevale è la Chiesa che, nel lungo periodo delle *Libertates Decembris*, organizzava vere e proprie trasgressioni, facendo dell'eccesso

cui poveri e ricchi possono trasgredire. Godere del cibo e del sesso fino alla sazietà, ecco la licenza riservata a tutti nella festa di fine inverno: il Carnevale.

Nel periodo che di poco precede la trasgressione carnevalesca si inserisce la liturgia siciliana di Sant'Agata. Prima festa tra l'Epifania e il Carnevale, è una vera e propria messa in scena collettiva dentro la città di Catania. Credenti e non credenti accompagnano, già prima dei giorni canonici dedi-

sopra: *Il martirio di Sant'Agata di Sebastiano.*

cati alla Santa Diva, dal 4 al mattino del 6 febbraio, l'esibizione del suo miracolistico simulacro, manifesto di un autentico rito popolare che fa della città etnea un teatro dentro il teatro. Il fercolo di Sant'Agata esce dalla sua rituale sede e viene trasportato lungo le vie e le piazze di Catania. Nell'attuale epoca secolarizzata ai limiti dell'ateismo, Catania ogni anno accoglie non solo i fedeli del culto Agatino ma anche turisti da tutte le

parti del mondo che affollano il centro cittadino spargendosi anche nei quartieri più tenebrosi della periferia. Teatro dentro la città. Evento sacro e profano di conturbante bellezza. Ai giorni liturgici della "Diva" di Catania guarda il mondo religioso, così come il mondo laico. Tanto che il grande coreografo siciliano Roberto Zappalà, sensibilissimo ai fenomeni folklorici della propria terra, dedicò all'icona di Sant'Agata un mirabile spettacolo

cristiana e diva di prima grandezza, come quelle a lei successive teatrali e cinematografiche del xx secolo. ●

Bibliografia consigliata:

Nello Calabrò (a cura di), "Agata/Semu tutti devoti tutti?"

Claudio Marchese/Riccardo Di Salvo, "Teatro dei pupi e teatro nazionale (*Sipario*, novembre/dicembre 2011)

Roberto Zappalà, "Omnia corpora" (con dvd, Malcor Edizioni, 2016)



sopra: *Il Martirio di Sant'Agata*, Parigi
Galleria Sarti.

"Agata/semu tutti devoti tutti?" (l'Epòs, 2010) di cui Nello Calabrò raccolse pezzi di intervista. Ne risulta un'Agata martire/diva, alla stregua di tante sante come Teresa d'Avila. Un abisso di desideri, sogni erotici, speranze di riscatto, follie quotidiane e tensioni mistiche. Tutto nel contenitore di un'icona di tanti secoli fa, martire

Riccardo Di Salvo/Claudio Marchese, "Cavalli alati" (ed. Croce 2008)

Riccardo Di Salvo/Claudio Marchese, "Diavolesco siciliano" da: "Corpi di brace", (ed. Croce 2008)

Teresa D'Avila, "Storia della mia vita" (ed. San Paolo, 2015)

I NUMERI DEL TEATRO ITALIANO UN SETTORE IN CRESCITA?

di Andrea Pietrantoni

Qual è il numero di spettacoli e quanti sono gli spettatori del settore teatrale italiano? Con quali differenze a livello regionale? Quali sono i comparti del settore teatrale in crescita? Quali in perdita? Sono queste alcune delle domande a cui uno studio dell'Osservatorio dello Spettacolo della SIAE risponde, fornendoci una panoramica generale numerica e le tendenze di questo settore. Lo studio, condotto nel 2016, analizza il settore che chiama dell'"attività teatrale", secondo diversi indicatori tra cui il numero di spettacoli, gli ingressi (somma degli ingressi con biglietto più gli ingressi con abbonamento), le presenze (spettatori senza rilascio di titolo di ingresso), la spesa al botteghino, la spesa del pubblico (altre voci di spesa come i costi della prevendita dei biglietti, la prenotazione di tavoli, il servizio guardaroba, le consumazioni al bar, ecc.). I dati dello studio riassunti nella tabella (tab.1) qui sotto, ci dicono che nel 2016 tutti gli indicatori registrano valori rilevanti, testimoniando l'importanza del settore non solo dal punto di vista economico ma anche di quello dell'offerta culturale e della partecipazione di pubblico.

Tab. 1 Numero di spettacoli, ingressi, presenze, spesa al botteghino, spesa del pubblico, volume d'affari del settore dell'attività teatrale.

Settore	Numero di spettacoli	Ingressi	Presenze	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
Attività teatrale	136.676	22.885.859	1.393.910	405.910.746,82	476.120.144,41	493.763.245,26

Fonte: elaborazione su dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della SIAE.

È, poi, interessante confrontare i dati del 2016 con quelli del 2015 come ci fa vedere lo studio con i dati elaborati nella tabella (tab.2). Rispetto al 2015, nel 2016 soltanto il numero di spettacoli mostra una lieve flessione mentre gli altri indicatori riportano aumenti importanti. Le presenze sono cresciute addirittura del 74,85%.

Tab. 2 Numero di spettacoli, ingressi, presenze, spesa al botteghino, spesa del pubblico, volume d'affari del settore dell'attività teatrale (variazione % 2015-2016).

Settore	Numero di spettacoli	Ingressi	Presenze	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
Attività teatrale	-0,74%	+4,05%	+74,85%	+12,02%	+13,14%	+13,38%

Fonte: elaborazione su dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della SIAE.

Questo è il quadro che emerge a livello nazionale. Se, invece, ci concentriamo su quello che è successo a livello regionale, in particolar modo tra il 2015 e il 2016, possiamo notare un quadro numerico eterogeneo in cui alcune regioni mostrano valori positivi, altre valori negativi. Secondo lo studio della SIAE, il numero di spettacoli aumenta di più in Sicilia

(+7%) e diminuisce di più in Basilicata (-20,45%), gli ingressi aumentano di più in Basilicata (+38,52%) e diminuiscono di più in Valle d'Aosta (-4,47%), le presenze aumentano di più in Sicilia (+500%) e diminuiscono di più in Molise (-46,17%), la spesa al botteghino aumenta di più in Basilicata (+33,25%) e diminuisce di più in Trentino Alto Adige (-11,92%), la spesa del pubblico aumenta di più in Basilicata (+28,78%) e diminuisce di più in Valle d'Aosta (-9,09%), il volume d'affari aumenta di più in Basilicata (+30,61%) e diminuisce di più in Valle d'Aosta (-8,34%).

Lo studio della SIAE ci consente, anche, di fare un approfondimento ulteriore entrando nel merito dei diversi comparti che formano il settore dell'attività teatrale. I comparti analizzati sono quelli della prosa, della lirica, della rivista e commedia musicale, del balletto, dei burattini e marionette, dell'arte varia e del circo. Come ci saremmo potuti immaginare, osservando i dati della SIAE sintetizzati nella tabella (tab.3), la prosa è il comparto che ha la prevalenza numerica in tutti gli indicatori. In termini di volume di affari, il teatro esprime il 48,27% dell'intero settore. È interessante notare, invece, che se da un lato, il numero di spettacoli del balletto è più di tre volte maggiore di quello della lirica e gli ingressi del balletto sono di non molto inferiori a quelli della lirica, dall'altro, la spesa al botteghino della lirica è quasi tre volte maggiore di quella del balletto.

Tab. 3 Numero di spettacoli, ingressi, presenze, spesa al botteghino, spesa del pubblico, volume d'affari dei diversi comparti del settore dell'attività teatrale.

Comparti	Numero di spettacoli	Ingressi	Presenze	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
Prosa	84.617	14.602.790	385.634	204.664.981,22	229.808.555,24	238.355.174,73
Lirica	3.458	2.192.308	2.600	96.953.194,37	101.856.841,13	105.576.259,64
Rivista e Commedia Musicale	2.818	1.749.270	12.331	46.795.153,61	55.143.022,21	55.679.116,24
Balletto	8.252	2.108.822	69.442	34.107.000,12	37.237.448,83	39.229.452,18
Burattini e Marionette	2.628	184.886	5.771	962.851,12	1.075.386,42	1.092.869,79
Arte Varia	20.022	1.159.371	873.903	13.346.451,99	41.471.251,17	44.076.699,28
Circo	14.881	888.412	44.229	9.081.114,39	9.527.639,41	9.753.673,40
Totale	136.676	22.885.859	1.393.910	405.910.746,82	476.120.144,41	493.763.245,26

Fonte: elaborazione su dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della SIAE.

Nella tabella, qui sotto (tab.4), sono stati elaborati i dati dello studio che analizzano le variazioni che ci sono state tra il 2015 e il 2016 in merito ai singoli comparti. Per darci una prima idea di quello che è successo, nella tabella, per ciascun indicatore, abbiamo evidenziato in verde il valore numerico più alto, in rosso il valore numerico più basso.

Tab. 4 Numero di spettacoli, ingressi, presenze, spesa al botteghino, spesa del pubblico, volume d'affari dei diversi comparti del settore dell'attività teatrale.

Comparti	Numero di spettacoli	Ingressi	Presenze	Spesa al botteghino	Spesa del pubblico	Volume d'affari
Prosa	-1,05%	+3,78%	+34,14%	+11,36%	+10,66%	+11,33%
Lirica	-5,85%	-1,61%	+15,76%	+4,63%	+0,91%	-0,03%
Rivista e Commedia Musicale	-1,88%	+38,26%	+30,05%	+78,32%	+86,91%	+86,19%
Balletto	-1,36%	+0,68%	+83,11%	+5,83%	+6,93%	+6,68%
Burattini e Marionette	-2,41%	-3,53%	-18,75%	-4,88%	-4,25%	-4,25%
Arte Varia	+3,53%	+9,22%	+98,68%	+8,84%	+28,46%	+32,64%
Circo	-2,37%	-18,01%	+237,11%	-35,86%	-34,25%	-33,77%
Totale	-0,74%	+4,05%	+74,85%	+12,02%	+13,14%	+13,38%

Fonte: elaborazione su dati dell'Osservatorio dello Spettacolo della SIAE.

Nel dettaglio, tra il 2015 e il 2016 ci sono alcuni comparti che, in alcuni casi, registrano delle perdite, altri, invece, un consolidamento. Il numero di spettacoli diminuisce in tutti i comparti tranne in quello dell'arte varia (+3,53%) che è l'unico comparto con un *trend* positivo in tutti gli indicatori. In particolare, l'offerta è scesa nella lirica (-5,85%), nei burattini e marionette (-2,41%), nel circo (-2,37%), nella rivista e commedia musicale (-1,88%), nel balletto (-1,36%) e nella prosa (-1,05%).

A seconda del comparto, gli ingressi mostrano delle variazioni numeriche sia positive che negative: sono cresciuti nella rivista e commedia musicale (+38,26%), nell'arte varia (+9,22%), nella prosa (+3,78%), nel balletto (+0,68%) mentre sono in flessione nel circo (-18,01%), nei burattini e marionette (-3,53%) e nella lirica (-1,61%).

Le presenze confermano variazioni positive in tutti i comparti, ma in quello dei burattini e marionette le presenze subiscono una perdita (-18,75%).

Nella spesa al botteghino i settori trainanti sono la rivista e commedia musicale (+78,32%), la prosa (+11,36%), l'arte varia (+8,84%), il balletto (+5,83%) e la lirica (+4,63%). I comparti del circo e dei burattini e marionette segnano perdite rispettivamente del 35,86% e del 4,88%.

Anche per quanto riguarda la spesa del pubblico, il comparto del circo e dei burattini e marionette segnano il passo. Il primo perde il 34,25% mentre il secondo perde il 4,25%. Segnano un *trend* positivo la rivista e commedia musicale (+86,91%), l'arte varia (+28,46%), la prosa (+10,66%), il balletto (+6,93%) e la lirica (+0,91%).

Una certa eterogeneità si registra, infine, per quanto riguarda il volume d'affari: il segno positivo riguarda la rivista e commedia musicale (+86,19%), l'arte varia (+32,64%), la prosa (+11,33%) e il balletto (+6,68%). Calano gli introiti nei comparti del circo (-33,77%), dei burattini e marionette (-4,25%) e della lirica (-0,03%).

Cosa possiamo concludere dopo questo *excursus* numerico? I dati ci dicono che il settore dell'attività teatrale, nel complesso, è importante sia dal punto di vista dell'offerta sia di quello della domanda. È un settore in crescita che gioca un ruolo significativo dal punto di vista culturale ed economico del nostro Paese, con alcune differenze, però, a livello regionale e, in un'analisi più specifica di settore, a livello di comparto. ●

QUANDO PRODURRE TEATRO VUOL DIRE FARE COMUNITÀ

Il Centro Teatrale Bresciano e la nuova triennalità
2018/2020

di Nicola Arrigoni

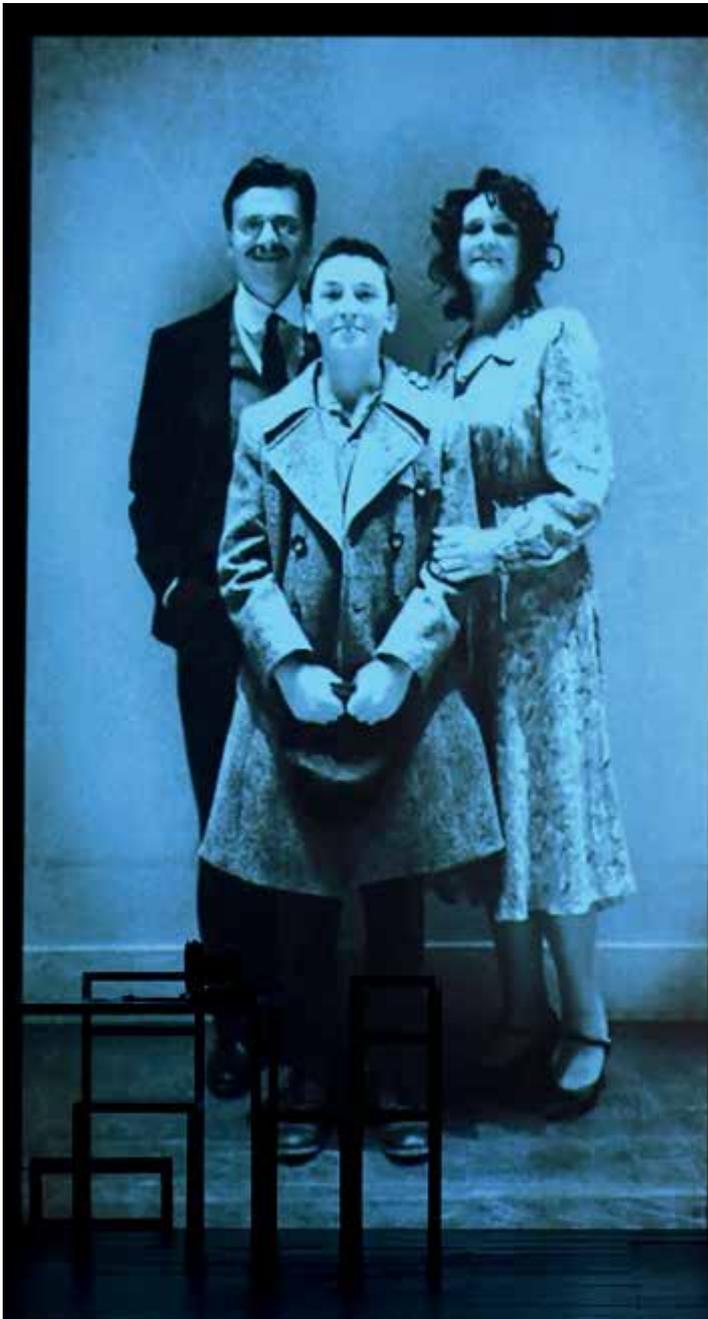


sopra: *I due gentiluomini di Verona*,
regia Giorgio Sangati, Teatro Sociale.



Il teatro deve trovare nuovi modi di proporsi ai territori, nuove sinergie produttive – afferma il direttore del Ctb Gian Mario Bandera –. Ed è questo che sta facendo il Centro Teatrale Bresciano, ridefinire il proprio ruolo con cuore pulsante e

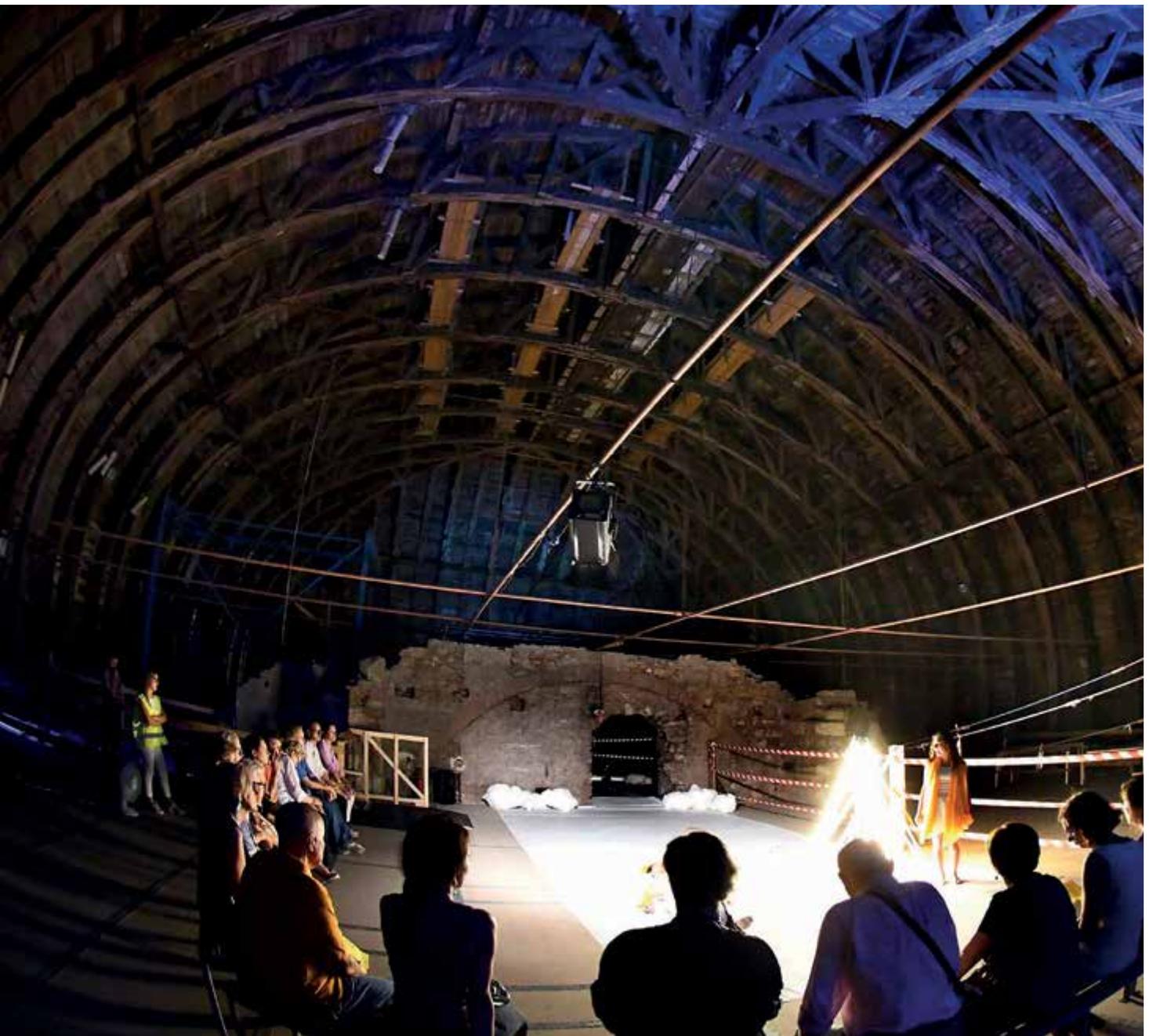
la necessità di produrre e fare teatro". La nuova progettualità triennale dello stabile di Brescia si pone nella continuità rispetto a quanto operato negli ultimi anni. "Una continuità che non è di comodo – spiega il direttore –, ma intende sviluppare e valorizzare i vari



progetti che abbiamo attivato. In primis è la mission produttiva che intendiamo perseguire. Solo quest'anno abbiamo 12 produzioni in calendario. L'idea da qui al 2020 è quella di potenziare e consolidare i rapporti con registi e attori di casa al Ctb. Penso a Marco Sgrosso ed Elena Bucci, agli sviluppi che avrà la collaborazione produttiva con Elisabetta Pozzi, con

Daniele Salvo e Giorgio Sangati e ovviamente Franco Bracciaroli. Credo che individuare un gruppo di artisti con cui condivideri estetica e poetica e costruire con loro un rapporto produttivo duraturo sia un modo per assolvere all'idea di stabilità». Non meno importante è il lavoro che il Centro Teatrale Bresciano riserva ai giovani e alla contemporaneità. «Fra i

sopra: *Una bestia sulla luna*, regia di Andrea Chiodi con protagonista Elisabetta Pozzi. Foto Umberto Favretto.



sopra: *Sottotetto della loggia - Evolution*
City Show. Foto Umberto Favretto.

punti di forza del nostro programma c'è senza dubbio la volontà di fare di Brescia una palestra per giovani artisti – continua Gian Mario Bandera –. Abbiamo deciso di investire molto sul drammaturgo Fabrizio Sinisi a cui abbiamo chiesto di scrivere tre testi da mettere in scena. Non da ultimo Sinisi ha lavorato come dramaturg insieme a Valter Malosti per dare corpo dram-

maturgico alla produzione Shakespeare/Sonetti, una ricerca sull'opera poetica di Shakespeare per la regia di Malosti e la coreografia di Michela Lucenti. Anche questa è una direzione della nostra progettualità, ovvero cercare di valorizzare e dare casa a un teatro che sappia farsi incrocio di linguaggi diversi. A questa urgenza abbiamo dato contesti di programma-



sopra: Il direttore del Ctb Gian Mario Bandera.

zione e mi riferisco in particolar modo alle rassegne Palestra del Teatro e Brescia Contemporanea». E proprio il legame con la città e il territorio è uno degli altri punti di forza della triennalità del Centro Teatrale Bresciano. "I dati delle presenze premiano la nostra programmazione, le nostre produzioni e l'impegno dell'intero staff – continua Bandera –. Credo possano essere significativi alcuni dati numerici. In questa stagione abbiamo staccato 6200 abbonamenti contro i 5237 della stagione passata. Ad analizzare le abitudini dei nostri abbonati si rimane piacevolmente stupiti. Ci sono ben 500 abbonati che seguono tutto: ospitalità e nostre produzioni il che significa che vedono più di 35 spettacoli all'anno. Un'altra buona parte di abbonati vede il 70 per cento di quello che programiamo. Questi sono i dati degli abbonamenti delle nostre

sale. A questi numeri mi piace affiancare un altro dato che riguarda esclusivamente le nostre produzioni e fa il conto degli spettatori che vi hanno assistito a Brescia come in altri teatri. Quest'anno i nostri lavori hanno registrato un totale di 128mila spettatori contro i 58mila del 2014. Siamo passati da 186 recite annue di produzione a 278. Credo che i dati quantitativi ci stiano premiando». Diversa è la premialità che viene dal Mibac: "La mancanza di risorse rischia di mettere in crisi la stessa natura della riforma Franceschini – spiega –. Sui risultati ottenuti, sullo sviluppo delle prestazioni produttive si sarebbe dovuto basare il surplus di risorse da dare ai teatri più attivi, in grado di sviluppare l'aspetto produttivo e il tessuto col territorio. La carenza di risorse rischia di mettere sullo stesso piano chi fa e chi fa meno e smonta l'idea meritocratica che guida il decreto Franceschini». E un'altra scommessa dura da vincere, laddove un tempo era normale pensare a spettacoli da far girare è quella delle tournée. "Il Ministero incoraggia la stabilità, ma a fronte di questa impostazione per i teatri nazionali realtà come la nostra hanno l'esigenza di far circuitare gli spettacoli e non solo in condizioni di scambi fra enti produttivi – riflette Bandera –. Questo impone strategie d'azione che tengano conto della possibilità di assicurare a chi lavora con noi una tenuta dello spettacolo che ripaghi della fatica e non faccia morire il lavoro in poche repliche. Per questo la possibilità di intessere rapporti produttivi con altri teatri ci permette di mettere su carta un numero di repliche che giustificano e danno un senso allo sforzo produttivo in un mercato che spesso appare asfittico. Con Bestia sulla luna regia di Andrea Chiodi con protagonista Elisabetta Pozzi abbiamo lavorato in sinergia con Fondazione Teatro Due di Parma. La produzione di Sindrome italiana di Lucia Calamaro, protagoniste Manuela Mandracchia, Sandra

Toffolatti e Mariangeles Torres, ci vede collaborare ancora col Due di Parma e col teatro del Friuli Venezia Giulia e ciò permette di ipotecare una serie di repliche nei tre enti produttivi che danno respiro allo spettacolo. Il teatro è anche questo: assicurare ai nostri artisti la possibilità di fare teatro, di far conoscere il loro lavoro sia a Brescia che fuori». In questo continuo dialogo fra legame col territorio e necessità di aprire prospettive di riflessione teatrale si pongono tutta una serie di progetti con questo tipo di indirizzo: "Dopo Evolution City Show abbiamo chiesto a Fausto Cabra un altro progetto volto a raccontare e recuperare la memoria di Brescia nel 1945, ci piacerebbe pensare all'allestimento di questo lavoro in un contesto non teatrale e in zone della città che non sono abituate a situazioni simili – anticipa Gian Mario Bandera –. Al tempo stesso quest'estate dare-

mo vita a una rassegna in una zona di Brescia su cui abbiamo vinto un bando per la riqualificazione dell'area. Per questo abbiamo chiesto a Moni Ovadia di riallestire il suo Cabaret yd-dish che presenteremo in un contesto non teatrale di grande suggestione. In questa direzione va anche il lavoro che abbiamo fatto col Coordinamento straordinario, un progetto in cui abbiamo voluto chiamare a raccolta le associazioni e i gruppi teatrali che agiscono nel sociale e lavorare insieme. Ciò porterà alla realizzazione di alcuni spettacoli che entreranno in cartellone la prossima stagione. Anche in questo modo cerchiamo di contaminare i pubblici e far incontrare mondi diversi, il tutto, come sempre, mediato da quel linguaggio straordinario che è il teatro». ●

...LEGAME CON
LA CITTÀ E IL
TERRITORIO...
PUNTI DI FORZA
DEL CENTRO
TEATRALE
BRESCIANO



Debutto Nazionale Napoli
Teatro Mercadante
dal 25 aprile al 6 maggio
Brescia
Teatro Sociale
dall'8 al 20 maggio

I MISERABILI

DI VICTOR HUGO

ADATTAMENTO TEATRALE DI **LUCA DONINELLI**

REGIA DI **FRANCO PERÒ**

CON **FRANCO BRANCIAROLI**

E CON (IN ORDINE ALFABETICO) **ALESSANDRO ALBERTIN**

SILVIA ALTRUI FILIPPO BORGHI

FEDERICA DE BENEDITTIS

EMANUELE FORTUNATI ESTER GALAZZI

ANDREA GERMANI RICCARDO MARANZANA

FRANCESCO MIGLIACCIO JACOPO MORRA

MARIA GRAZIA PLOS VALENTINA VIOLO

SCENE DI **DOMENICO FRANCHI**

COSTUMI DI **ANDREA VIOTTI**

LUCI DI **CESARE AGONI**

MUSICHE DI **ANTONIO DI POFI**

UNA PRODUZIONE
CTB CENTRO TEATRALE
BRESCIANO
TEATRO STABILE DEL FRIULI
VENEZIA GIULIA
TEATRO DE GLI INCAMMINATI

LA VOCAZIONE AL CONTEMPORANEO DI MARCHE TEATRO



sopra: *Enrico IV* di Pirandello, regia Carlo Cecchi. Foto Matteo Delbò.

Il progetto triennale di MARCHE TEATRO (MT) sviluppa il marcato interesse dell'Ente verso le forme del contemporaneo intendendo sia la ricerca di nuove storie da raccontare ma anche e soprattutto la ricerca di modalità espressive che sappiano avvicinare ed attrarre il pubblico più giovane e quello più vicino ad altre tipologie di consumo

culturale. MT, diretto da Velia Papa, associa, al proprio progetto, personalità artistiche dotate di una propria visione poetica e di un percorso di ricerca riconoscibile. Questa modalità di lavoro permette di mantenere viva l'attenzione verso ciò che nutre l'immaginario degli artisti rendendo dinamiche le diverse linee di lavoro. In questa direzione MT privilegia col-

laborazioni di lunga durata con personalità artistiche apparentemente diverse tra loro ma accomunate da una stessa tensione poetica. Uno spazio particolare spetta a Car-

pertorio il geniale, *456*, il gruppo Carrozzeria Orfeo con la straordinaria coproduzione *Cous Cous Klan* e il lavoro del duo di autori/attori Lino Musella e Paolo Mazzarelli con il nuovo progetto



lo Cecchi, il più contemporaneo tra i grandi Maestri del teatro italiano di cui MT ha prodotto una riuscitissima versione dell'*Enrico IV* di Pirandello. Il lavoro di MT si lega anche ad Arturo Cirillo che unisce alla ricerca interpretativa stilizzata ed essenziale, una capacità compositiva quasi coreografica. Nel 2018 Cirillo affronterà *La scuola delle mogli* di Molière. MT ha offerto una casa produttiva anche a Marco Baliani, precursore del cosiddetto "teatro di narrazione", acclamato autore/attore/regista di grande sensibilità verso le tematiche più contemporanee. L'Artista ha in cantiere un nuovo testo sul tema dell'ingiustizia sociale. La ricerca di nuove storie da raccontare con ironia e cinismo accomuna il lavoro del drammaturgo/regista Mattia Torre di cui MT mantiene in re-

Who is the King e con le produzioni precedenti. MT, forte di una storia produttiva che ha promosso tanti nuovi talenti della scena contemporanea, sostiene artisti con una formazione spiccatamente teatrale, che sperimentano linguaggi e modalità sceniche multidisciplinari ed impreviste. In questa direzione il nome più significativo è quello del marchigiano Alessandro Sciarroni, reduce da trionfali *tournee* in Europa e nel mondo, di cui MT ha sostenuto il lavoro fin dagli esordi. In questa direzione va anche il lavoro di Luca Silvestrini, marchigiano residente a Londra, di cui MT produrrà un nuovo lavoro che tocca tematiche contemporanee utilizzando i linguaggi della danza, della musica e del teatro. In ambito internazionale MT ha stret-

sopra: *Strategie Fatali* di Musella Mazzarelli. Foto Matteo Delbo.



sopra: *Chroma* di Alessandro Sciarroni.

to una collaborazione di lunga durata con la compagnia britannica "Imitating the dog" che debutterà nel 2018 con *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad.

Mentre ha il sapore di un evento la coproduzione insieme ad altri teatri italiani, dello spettacolo *The Nightwriter-Diario Notturmo*, testo e regia di Jan Fabre, con cui MT vanta un'anti-

ca relazione in quanto l'Artista, uno dei maggiori protagonisti della scena contemporanea mondiale, ha debuttato in Italia nel 1983 al Festival Inteatro con la sua seconda opera "This is the like it was to be expected". Fabre ha scelto proprio Lino Musella come protagonista dello spettacolo.

Tra le iniziative più significative di



MT rimane l'annuale appuntamento con Inteatro Festival che quest'anno celebrerà la 40esima edizione (21 giugno/1 luglio) con un programma denso di spettacoli inediti e sorprendenti. ●

sopra: *4 5 6* scritto e diretto da Mattia Torre con Cristina Pellegrino, Massimo De Lorenzo e Carlo De Ruggieri.

a fianco: Velia Papa, direttore Marche Teatro. Foto Giorgio Pergolini.



DARE FORMA AL TEATRO E RI-FORMARE IL TEATRO

Roberto Latini, l'eredità del Piccolo e il *requiem* delle maschere

di Nicola Arrigoni



sopra: *Teatro Comico*, regia Roberto Latini. Da sx. Savino Paparella, Marco Manchisi, Marco Vergani, Francesco Pennacchia, Stella Piccioni, Elena Bucci, Roberto Latini. Foto Masiar Pasquali.

Il *Teatro Comico* di Roberto Latini è un fare i conti con la tradizione, è un voler mettere alla prova della contemporaneità la storia del teatro, è un *requiem* che aspira a una resurrezione possibile di un teatro nuovo. Ma soprattutto il *Teatro Comico* di Latini raccoglie e perse-

gue una necessità di questi tempi: rileggere la storia recente del nostro teatro, farci i conti, fino al rischio di esserne schiacciati e poi faticosamente rialzarsi chiedendo al pubblico di condividere questo alzar di testa, con lo sguardo lanciato in avanti. Ecco perché l'ultima produzione del



Piccolo Teatro - non a caso ospitata nella sala di via Rovello - da un lato stigmatizza il peso della tradizione e dall'altro sembra voler essere il punto di partenza per finalmente sganciarsi - dopo settant'anni di storia dello stabile voluto da Strehler e Grassi - da un paradigma teatrale per guardare verso un altrove ancora tutto da definire. E dopotutto questo non è forse quello che cerca di fare la riforma Franceschini con algoritmi, progettualità triennali, giornate lavorative e stabilità produttive? Ma il rischio nell'elaborare modelli quantistici e parametri di misura è perdere l'incommensurabile che è il teatro...

Latini individua questa possibilità nuova nel fare e disfare di un teatro

di attori girovaghi, che porta con sé i pezzi della maschera di Arlecchino, si nutre di quelle membra lacerate come un'ostia di resurrezione scenica. Ecco perché parlare del *Teatro Comico* vuol dire fare i conti con ciò che ha rappresentato per il sistema teatro il Piccolo. Deve averla pensata così Latini, ma non è stato l'unico. A soggiacere a questo gioco di un'elaborazione del lutto mai finita sono stati - la passata stagione -: Damiano Micheletto con *L'opera da tre soldi* di Brecht e più recentemente Federico Tiezzi che con *Freud* ha dovuto fare i conti con l'ultimo periodo del Piccolo, quello legato alla presenza di Luca Ronconi, non meno ingombrante di quella di Strehler. In realtà sembra

sopra: *Teatro Comico*, regia Roberto Latini. Da sx. Marco Sgrossi, Elena Bucci, Roberto Latini. Foto Masiar Pasquali.

che il Piccolo Teatro quando scrittura coloro che oggi sono i rappresentanti del teatro italiano faccia loro l'esame, voglia sapere se sanno dove sono, in

razionali o semplicemente dal fatto che - lo si voglia o meno - il teatro è sempre e comunque contemporaneo. In un certo qual modo Roberto La-



che contesto agiscono e quale è la storia. Debolezza o attaccamento alla tradizione, poco importa. Ciò che conta è trovare una via di soluzione per scrollarsi di dosso tanta responsabilità, senza ignorarla ma concedendosi la possibilità di essere proiettati verso un ovvio superamento, dato dal tempo che passa, dalle esperienze gene-

tini – suggestionato dallo spazio di via Rovello – ha deciso di prendere di petto la questione, iniziando non a caso con una pistola puntata, una sfida armata che si gioca in teatro, che ferisce in pancia Orazio/Arlecchino/Latini. Non è un caso che al fianco del boccascena campeggi una grande statua di Arlecchino che si abbassa

..... sopra: Foto Masiar Pasquali.



sopra: Maschera. Foto Masiar
Pasquali.

all'intervallo come se fosse una sorta di sbarra di un passaggio a livello, oltrepassato il quale potremmo essere qualcosa di diverso. Ecco Latini ha caricato questo contesto storico/

architettonico/scenico e lo ha fatto senza mezzi termini, facendo dei riferimenti metateatrali e autorali la materia di cui si nutre il suo *Teatro Comico* e la storia di quella compagnia in

balia della riforma, o meglio della riforma, ovvero una forma sottolineata con l'evidenziatore, rovesciata come i costumi di Gianluca Spicca. La zattera su cui sta quella compagnia, all'inizio dello spettacolo è una zattera in balia dei flussi del teatro, rappresenta l'errare di quei comici che si presentano come se fossero i sei personaggi pirandelliani e sono invece attori in cerca d'autore. I segni sono chiari: ci sono le maschere e i costumi che riprendono l'Arlecchino strehleriano, c'è l'omaggio alla *Tempesta* con tanto di recitato di Arel/Giulia Lazzarini, in una parola c'è il teatro da cui è partito tutto, almeno dal 1947 in poi. Il punto di riferimento non può che essere quel *Servitore di due padroni* a cui Strehler attaccò l'Arlecchino in un percorso a ritroso, in un sopravvivere della maschera alla riforma goldoniana. Di tutto questo Latini tiene conto e se poi si aggiunge che per il suo *Teatro Comico* ha voluto in compagnia Elena Bucci, Marco Sgroso e Marco Manchisi il pensiero va ad un altro frequentatore della Commedia dell'Arte e del teatro capocomicale, il Leo de Berardinis del *Ritorno di Scaramouche*, ma anche di uno spettacolo dimenticato ma di cupa genialità quale fu: *Limpero della ghisa ovvero dell'età dell'oro* e dei *Giganti della montagna*. Il che vuol dire fare i conti con la tradizione di Strehler ma anche la vocazione innovativa di Leo de Berardinis, in cui ricerca e conoscenza della grande scuola dei comici dell'arte erano un tutt'uno. Per questo come accadde cinque anni fa per il *Servitore di due padroni* di Antonio Latella l'intento sembra essere quello di voler fare i conti con l'estetica teatrale, ammazzare il padre per trovare un proprio posto nel mondo. E dopotutto Roberto Latini riprende il suo Arlecchi-No – scandito con gusto destrutturante – dal *Servitore di due padroni* di Antonio Latella, ne è una continuazione, un pensiero che ritorna e da quell'esperienza latelliana germina. Nel *Servitore di due padroni*

Roberto Latini vestiva i panni bianchi della maschera, presenza fantasmatica, concentrato teatrale che dal lazzo della mosca arrivava al Principe Costante di Grotowskij. E quella mosca ritorna insistita e appartenente a tutti gli attori/personaggi in questo *Teatro Comico* latiniano. Il filo che lega il *Servitore di due padroni* di Antonio Latella e il *Teatro Comico* di Roberto Latini è diretto e non solo per la presenza di Latini. Se col *Servitore di due padroni* Latella e Pietro Valenti, allora direttore di Fondazione Emilia Romagna Teatro, cercarono di dare corpo a un allestimento che doveva segnare un nuovo inizio e perché no promuovere e consacrare Ert a nuovo teatro per eccellenza del XXI secolo, in grado di dettare l'estetica e la politica, con il *Teatro Comico* la riflessione continua, l'urgenza di ridefinire l'arte impura dal teatro partendo dalla tradizione ritorna, forse questa volta per una necessità solipsistica del suo attore/autore/regista, ma ovviamente tutto ciò assume un aspetto simbolico forte perché agito nel luogo che vide muovere i primi passi il Piccolo Teatro, esempio di organizzazione teatrale. Tutto questo letto in controluce sulla mappa del teatro in balia di algoritmi e di progettualità triennale si compie in un terribile e poetico al tempo stesso *crash test* che Roberto Latini mette in campo potente e di straziante bellezza, aggiungendo testo a testo, citazione a citazione in un centone del teatro elevato all'ennesima potenza. Così quando Roberto Latini si libera dall'*habitus* goldoniano è sublime, costruisce il non detto e l'immaginato, lo fa componendo la sua compagnia incidentata di teatro citando la *Classe morta* di Kantor. In questo senso 'il dire premeditato patito dalla maschere' viene messo in crisi, superato, fatto a pezzi, sparato da un incedere di variazioni jazzistiche affidate alla verità, all'autenticità che sta dietro la finzione, che è maschera di verità. Roberto Latini nel *Teatro Comico* in-

terroga la persona, traslitterazione del vocabolo latino che non a caso voleva dire maschera, e allora il gioco del rovesciamento dei costumi è quello dell'apparire ed essere, del sottile crinale che c'è fra finzione e realtà. Su questo s'interroga Roberto Latini con il suo *Teatro Comico* e lo fa pretendendo la forza creativa dei suoi attori, chiedendo loro di essere maschere e nell'essere maschera di farsi portatori di vita vera. Ciò che propone il *Teatro Comico* è un testo aperto, è l'interrogarsi più che il concludere e portare a compimento un copione, una storia. In questo senso il lavoro di Roberto Latini è un invito a ri-fondare il teatro, mettendolo alla prova nella sua semantica proprio come in un *crash test* dei corpi e delle anime effimere del teatro: gli attori.

Perché questo bisogno di ri-formare il teatro?

Perché la necessità di dare forma al teatro?

E come?

Errando, facendo e disfacendo nel nome di quel divenire esperienza che il teatro porta con sé, perché in sé vive la poesia, incarnata dall'attore e partecipata dagli spettatori, non semplici astanti ma coro partecipe di un pensiero agito da quei comici su una zattera in balia dei flussi della vita. ●

UN TEATRO PER “TEMPI INTERESSANTI” ERT 2018-2020



sopra: Claudio Longhi, Direttore di Emilia Romagna Teatro Fondazione.

Fare del teatro uno spazio in cui una comunità si raccoglie per riflettere su se stessa, alla ricerca di possibili soluzioni delle crisi che via via vive, come voleva Victor Turner. Fare un teatro necessario, che sia uno specchio “critico” della società, ovvero uno specchio che la società stessa si fabbrica per capirsi e per orientare il proprio futuro. Pensare al legame indissolubile che annoda il teatro alla città, tanto che la città è il vero etimo di ogni teatro e il suo orizzonte irrinunciabile. Pensare che un teatro necessario debba poi essere un “teatro democratico”, ossia un teatro che sappia stare nella misura della sua città, superando il paradigma delle piccole sale, come già al principio del Novecento suggeriva György Lukács. Infine, posto che attraverso il teatro ogni comunità/città riflette *il* e *sul* proprio presente, partire dall’oggi per trarre le linee guida sulle direzioni da intraprendere per l’operatività. Un oggi denso, naturalmente, che non sia soltanto un punto di transito tra ieri e domani, ma il risultato della stratificazione del passato e un vitale serbatoio di futuro. In cosa consiste, però, il nostro oggi e quali sono i suoi tratti dominanti?

Volendo prestar fede alle parole di Brecht, tratto dominante dei nostri tempi, distesi fin dagli albori del Novecento sulla smisurata scala del “vilaggio globale”, è la complessità. «La fondazione di [...] una società come la Standard Oil», scriveva già nel 1936 il drammaturgo di Augusta, «è una fac-

enda piuttosto complicata: non sono cose che uno si trova da un momento all’altro bell’e cotte dinanzi». Di qui il bisogno di un «teatro scientifico» che, non rinunciando al «divertimento» proprio alla «poesia» del teatro, sappia farsi carico dello “gnommero” del nostro presente.

O per dirla altrimenti, stando su anni a noi più recenti, Slavoj Žižek, riandando a quella Cina cara pure a Brecht, così ragiona dei complessi labirinti dell’oggi: «Dicono che in Cina, se si odia veramente qualcuno, lo si maledice così: “Che tu possa vivere in tempi interessanti!”». E poi precisa: «Storicamente i “tempi interessanti” sono stati periodi di irrequietezza, guerra e lotte per il potere che hanno portato sofferenze a milioni di innocenti. Oggi ci stiamo chiaramente avvicinando a una nuova epoca di tempi interessanti».

La sfida è per noi, allora, tentare una sintesi tutta teatrale di queste fugaci riflessioni. Impostare l’attività di produzione di spettacoli (e non solo) di ERT per il triennio 2018-2020 su un attraversamento scenico della complessità del nostro oggi, sempre in un dialogo stretto con le comunità urbane che la Fondazione abita: Modena, Vignola, Castelfranco Emilia, Bologna, Cesena. Stagione dopo stagione questo viaggio verrà declinandosi su specifici *focus* di approfondimento. E per incominciare, nella stagione 2017-2018, siamo partiti interrogandoci su *Che fine ha fatto il nostro futuro?* ●

IL TEATRO BIONDO DI PALERMO E IL PERCORSO DI RADICALE RINNOVAMENTO



sopra: *Odissea A/R*, regia Emma Dante.
Foto Chiara Quartararo.

Il Teatro Biondo di Palermo, diretto da Roberto Alajmo, ha avviato negli ultimi anni un percorso di radicale rinnovamento, diventando un punto di riferimento in città per diverse iniziative, non solo teatrali, e per giovani operatori ed artisti, che possono contare su un concreto supporto logistico e organizzativo. Storicamente votato alla valorizzazione del repertorio di prosa e alla scoperta di nuove drammaturgie e nuove forme di rappresentazione, il Biondo ha diversificato la propria offerta, in termini di varietà dei linguaggi e delle proposte artistiche, grazie anche al contributo essenziale dell'ar-

tista principale ospite Emma Dante. Nel corso del prossimo triennio, in particolare, la regista si concentrerà su un progetto incentrato sulla trilogia tebana: *Edipo Re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*. I casi del re di Tebe e della sua discendenza rappresentano la dualità della natura umana, tesa all'estatica visione della divinità ma coinvolta nelle dolorose piaghe dell'esistenza. Dal nucleo di questi tre testi fondamentali del teatro classico nasce la storia della nostra cultura e del nostro pensiero.

In linea con la ricerca di Emma Dante, il Biondo si è fatto promotore di un teatro meno vincolato ai rigidi sche-

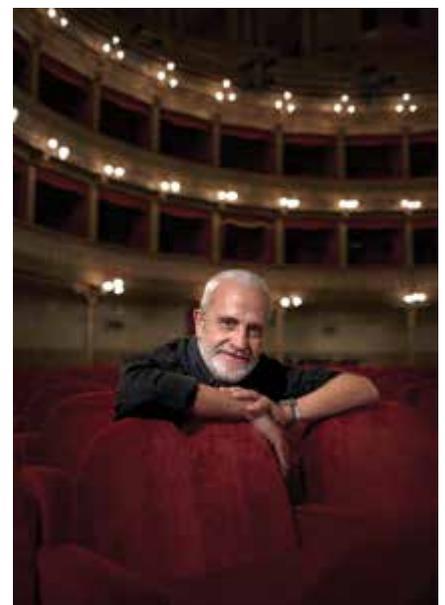


mi di genere e di repertorio, con l'apertura a spettacoli ed eventi dove i confini tra prosa, musica, danza, commedia, tragedia, e le stesse logiche di rappresentazione tradizionale si fanno più labili e meno definibili. Attualmente il Biondo ospita e produce spettacoli tradizionali di prosa – nei quali il classico repertorio è rivisitato in chiave contemporanea – insieme al teatro-canzone, al teatro di narrazione, al teatrodanza, al teatro di ricerca. Nell'anno di "Palermo Capitale italiana della Cultura 2018", il Biondo gioca un ruolo di primo piano nella promozione culturale, interagendo con le strutture del territorio per dar vita a sinergie e percorsi incrociati tra teatro, arti visive, letteratura e cinema. L'intento è quello di trasformare il tradizionale ruolo del teatro pubblico, da "vetrina" di spettacoli di prosa a officina culturale *tout court*, punto di riferimento per la vita culturale del territorio, dove il teatro, dialogando e confrontandosi con altri linguaggi

e altre istituzioni, diventa volano di dibattiti, iniziative e nuove forme di produzione. Conseguenza di questa nuova linea progettuale è un maggiore coinvolgimento dei giovani, sia come pubblico sia come incentivo alla creatività.

Tra gli autori e registi siciliani che il Biondo ha valorizzato, riscoprendoli o scommettendo sulle nuove scritture, oltre ad Emma Dante e allo stesso Roberto Alajmo, ci sono Franco Scaldati, Davide Enia, Lina Prosa, Vincenzo Pirrotta, Rosario Palazzolo, Salvo Licata.

Fiore all'occhiello dell'attività di formazione del Biondo è la "Scuola dei mestieri dello spettacolo" diretta da Emma Dante, che ha avviato il secondo triennio di studi e che si prepara a coinvolgere i 19 allievi nelle proprie produzioni, come già accaduto con l'*Odissea*, fortunatissimo spettacolo di fine corso degli allievi del primo triennio. ●



sopra: *Odissea A/R*, regia Emma Dante. Foto Franco Lannino..

sotto: Ritratto di Roberto Alajmo. Foto Chiara Quartararo.

INTERVISTA A MARIA LETIZIA COMPATANGELO

Presidente dell'Associazione Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea

di Mario Mattia Giorgetti



sopra: Maria Letizia Compatangelo

Maria Letizia Compatangelo - Presidente dell'Associazione Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea. *Possiamo fare una sorta di sintesi della storia di questo Centro?* Molto volentieri, inizio con il dire che lo scorso 16 gennaio la nostra associazione ha compiuto sei anni. Siamo, infatti, nati ufficialmente il 16 gennaio del 2012 al Quirinetta, che ci ha ospitati come prima sede. Siamo un'asso-

ciazione di autori, solo autori, non abbiamo impiegati né funzionari, abbiamo la nostra collaboratrice dell'ufficio stampa Monica Brizzi ma tutto il lavoro è realizzato dagli autori ed è lavoro volontario. Ci siamo riuniti per riempire un vuoto istituzionale: il nostro è uno dei pochi Paesi o forse l'unico Paese in Europa e anche nel mondo che non ha un Ente o Istituzione che possa promuovere, diffondere e valorizzare la drammaturgia nazionale,

che significa difesa e promozione della lingua nazionale con ricadute sull'identità e su quanto essa ti permetta di essere accogliente nei confronti del diverso. L'investimento in cultura è un investimento profondamente fruttuoso, basta soltanto capirlo. Noi autori, quando ci fu l'occupazione del Valle, lanciammo il manifesto che ci fu scippato, in cui si parlava della vocazione drammaturgica del Valle. Dagli occupanti dell'epoca noi autori, che eravamo diventati un manipolo molto coeso e determinato, fummo praticamente cacciati a calci e decidemmo di fondare noi l'associazione che mancava in Italia e assumere già nel nostro nome lo scopo, l'obiettivo: Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea, perché questo è necessario, è necessario che ci sia nel nostro Paese. Siamo andati avanti con un programma ben preciso, fondare un'istituzione, far sì che in Italia venga aperto in modo strutturato, incardinato in una legge, un teatro dedicato alla drammaturgia italiana contemporanea. Va bene anche fare le leggi sul modello di quello francese però non dimentichiamoci che in Francia ci sono quattro teatri nazionali e due di questi sono dedicati alla drammaturgia nazionale: quella di repertorio con la "Comédie Française" e quella di teatro contemporaneo con "La Colline". Bisogna ispirarsi a dei buoni modelli ma bisogna farlo fin in fondo. Non è una polemica ma è un'organizzazione del lavoro che va pensata. I nostri obiettivi sono la promozione della drammaturgia italiana in Italia e all'estero, la formazione del pubblico e la formazione degli autori: queste linee direttive sono semplici e chiare e intorno ad esse si sono create molte sinergie.

Le opere dei drammaturghi che sono vostri soci o che partecipano ai vostri concorsi vengono pubblicati o messi in scena? Come sostenete le produ-

zioni che scelgono i vostri drammaturghi? Qual è la vostra funzione? Io ripeto sempre, siamo un'associazione di Autori, non siamo un ente, un'istituzione. Spero che prima o poi lo Stato italiano si decida a fondarlo questo ente o a istituire il CENDIC come tale, ma attualmente noi siamo degli autori, e certamente nemmeno una società di produzione o un'agenzia. Abbiamo ideato il Premio di Drammaturgia CENDIC - che per due anni è stato il Premio di Drammaturgia CENDIC Segesta - nato anch'esso da una sinergia: uno dei nostri autori, Nicasio Anzelmo, è il Direttore artistico del Festival Calatafimi Segesta "Le Dionisiache" - e ha il merito di aver fatto rinascere questo Festival anche con delle formule molto innovative -, così abbiamo deciso insieme di istituire un Premio di Drammaturgia. I primi due anni è stato dedicato "al mito", quest'anno invece il tema era "la giustizia", il prossimo anno probabilmente sarà un tema libero e sempre con questo rapporto con il Festival di Calatafimi-Segesta. In questo Premio - e una grossa mano dell'ideazione, la paternità va attribuita a Marcantonio Lucidi - abbiamo cercato di rispondere a quanto un autore cerca quando affida una propria opera ad un concorso: innanzitutto che ci fosse un vero Premio e il Premio consiste nella messa in scena che è assicurata e garantita dal Centro Teatrale Meridionale diretto da Domenico Pantano, quindi una attenzione verso i testi finalisti con una Rassegna, per cui ad ogni autore finalista - cinque o sei - è dedicata una giornata di studio sul proprio testo, con dei relatori e con delle letture sceniche che vengono fatte dagli allievi della Scuola di Specializzazione Teatrale del Teatro di Roma. Noi abbiamo anche una serie di protocolli di intesa e tra questi esiste quello con il Teatro di Roma. Un altro elemento che l'autore desidera è che il concorso sia gratuito e al tempo stesso assolutamente anonimo: es-

sere gratuito significa concorrere per via elettronica e per garantire l'anonimato questi testi non passano per il CENDIC ma attraverso lo studio di un Notaio - il Notaio Maria Borsellino D'Angelo di Roma. Cos'altro vuole un autore? Vuole che il proprio testo venga letto, non smistato dai vari segretari o impiegati, ma letto da persone competenti e noi abbiamo assicurato addirittura due giurie: una è la giuria dei soci CENDIC, naturalmente soci volontari ma noi abbiamo sempre avuto delle giurie di circa ventisette, ventotto componenti - sfido qualsiasi premio teatrale ad avere ventisette drammaturghi che leggono e ribadisco che è sempre lavoro volontario -, tale giuria dei soci elabora la cinquina dei finalisti che viene affidata alla giuria tecnica composta da un critico - Marcantonio Lucidi -, un Presidente di circuito distribuzione - Carmelo Grassi, Presidente del Circuito Teatro Pubblico Pugliese -, un regista e produttore - Orazio Torrisi -, un attore e produttore - Domenico Pantano, Direttore artistico del Centro Teatrale Meridionale -, una regista - Veronica Cruciani - e un attore o attrice - abbiamo avuto Maria Paiato nella prima edizione e nella seconda e terza Manuela Mandracchia: tutti nomi di grande spicco e rilievo che esprimono il loro giudizio dando la palma della vittoria. Solo a quel punto si ritorna dal Notaio con il verbale notarile e solo allora, una volta stilata la graduatoria dei finalisti e vincitori si aprono i *file* relativi a quel determinato numero e a quella determinata opera e si scopre chi è il vincitore. Il vincitore del primo anno era Claudio Zappalà, ventisette anni di Catania, il secondo anno ha vinto Sofia Bolognini, ventiquattro anni di Ancona, e il terzo anno ha vinto Sergio Casesi di Milano, con *American dream*. Casesi è anche musicista, trombettista di livello internazionale. Poiché siamo nati per riempire un vuoto istituzionale...

Scusa l'interruzione: non è un po' riprendere l'esistenza dell'IDI che anch'essa era un'istituzione?

Esattamente, noi siamo nati a fine 2011 - ufficialmente la conferenza stampa si è tenuta nel mese di gennaio 2012 - proprio per questo, per ricreare un'istituzione: l'IDI è stata chiusa nel 1998, nel 2011 è stato chiuso anche l'ETI che con tutti i suoi difetti comunque un minimo di promozione di teatro italiano all'estero e di drammaturgia faceva, istituzione perfettibile ma da questo a nulla è veramente un disastro. Qualcuno talvolta vorrebbe rifondare l'IDI, possiamo anche chiamarlo così o Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea - nome non scelto a caso dai soci fondatori: eravamo circa quaranta, più almeno altri settanta in tutta Italia, che avevano sottoscritto il nostro manifesto, tra cui Renato Sarti e Dario Fo, che è stato nostro socio onorario insieme a Franca Rame. Oggi fra i soci onorari abbiamo anche Franca Valeri, Dacia Maraini, Paolo Rossi, Riccardo Caporossi, Fernando Arrabal, L'esserci posti come istituzione ci ha fatto subito ragionare in questa maniera, ovvero cercando il dialogo con le istituzioni. Abbiamo un protocollo d'intesa con il Comune di Roma, l'Assessorato alle Politiche Culturali e con Biblioteche di Roma, con le quali collaboriamo e che ci ospitano: abbiamo infatti una sede nel Villino Corsini all'interno di Villa Pamphilij.

Negli anni abbiamo stilato protocolli d'intesa con il Teatro di Roma, con l'Accademia d'Arte drammatica "Silvio D'Amico", con il Comune di Calatafimi-Segesta, con il Festival "Le Dionisiache", come ho accennato a proposito del Premio, e una serie di *partnership* molto importanti con le varie associazioni di settore e con *Sipario*. Nel 2014 abbiamo lanciato un appello - "Un teatro per la drammaturgia Italiana Contemporanea" - ed è stato un successo, perché in pochi giorni sono arrivate 1.500 firme di

operatori culturali, teatranti, attori, registi, distributori, produttori, oltre ad un centinaio di associazioni e compagnie teatrali, associazioni sindacali: questo per dire che è un'esigenza veramente sentita in maniera molto larga, molto trasversale in tutti i settori teatrali. Ormai il drammaturgo teatrale contemporaneo non è più visto come figlio di un Dio minore, quello che manca e quello di cui noi siamo convinti è che un ente o un'istituzione deve servire ad offrire pari opportunità a tutti. Quando io ho detto l'età degli autori che hanno vinto il Premio CENDIC è stato solo per sottolineare che questi autori erano totalmente sconosciuti, molto giovani... avrebbero mai vinto in un concorso non totalmente anonimo? Io penso di no, quindi un'istituzione serve per fornire pari opportunità uguali per tutti, pur nelle differenze di talento e di capacità maggiore o minore.

Quanti autori sono iscritti al vostro Centro? Quali sono le modalità per l'iscrizione di autori che non partecipano ai concorsi ma vogliono iscriversi? Ormai siamo oltre 220 drammaturghi. Per iscriversi al CENDIC le maglie sono molto larghe: la quota sociale annuale è di € 20,00 ed è sufficiente avere o un testo teatrale prodotto professionalmente o aver vinto un premio di drammaturgia nazionale o essere iscritti alla SIAE sezione DOR. Abbiamo la nostra sede di cui siamo molto felici e orgogliosi ma non siamo "romanocentrici", siamo nazionali per vocazione e quindi abbiamo collaborazioni con strutture ed enti a Genova, Milano, Ancona, Napoli, in Sicilia, in Puglia. Una delle nostre iniziative - "Teatro in provincia" - nasce proprio per portare la drammaturgia italiana contemporanea in vari teatri di provincia che a volte sono veri gioielli architettonici che restano chiusi e il pubblico non ha la possibilità di accedervi; in sinergia con le compagnie locali si mandano i testi, dei corti

teatrali, e si realizzano delle maratone teatrali alle quali gli spettatori partecipano votando il corto che hanno maggiormente gradito. Siamo giunti alla sesta edizione e siamo presenti in quattordici regioni: l'iniziativa è ideata e curata da Duska Bisconti.

Duska è un membro del Consiglio, di cui fanno parte Angelo Longoni e Giuseppe Manfredi (Vice-presidenti), Rosario Galli (Tesoriere), Guglielmo Masetti Zannini (Segretario), Alessandro Trigona, Liliana Paganini ed Enrico Bagnato. Ma più che "cariche" sarebbe più esatto parlare di "carichi", in quanto tutti i componenti del Consiglio, me compresa, sono come Duska - e come altri soci ed ex Consiglieri - responsabili e curatori di progetti, e/o svolgono un'attività specifica fondamentale per la vita del CENDIC (dal Tesoriere al Segretario, dal web master al grafico, al videomaker, etc.).

È possibile che la vostra attività di promozione non sia riconosciuta dal Ministero? So che vi siete incontrati con il Ministro Franceschini a marzo, che cosa è emerso? Il Ministro Franceschini è stato l'unico che ci ha dato ascolto e si è chiesto perché il Ministero non sostenesse la nostra attività. Noi abbiamo presentato la Domanda triennale nel 2015 e ce l'hanno bocciata dicendo che non ottemperavamo esattamente alle cose che facciamo da sempre... per cui possiamo supporre che non sia stata letta con attenzione. Abbiamo presentato un progetto speciale che è stato accolto dal Ministro e che abbiamo terminato il 31 dicembre 2017. In esso abbiamo inserito le nostre attività di punta: il PREMIO CENDIC di drammaturgia; MADE IN ITALY, ovvero le attività di promozione all'estero; TEATRO IN PROVINCIA; PAROLA AL TEATRO - iniziato come rapporto con le Biblioteche di Roma e adesso esteso anche a Milano

e a Palermo, consiste nell'incontro degli autori con gli utenti delle biblioteche, parlando di un testo che sta per andare in scena o è in scena in quel momento: è molto bello perchè il pubblico ascolta, è molto interessato e poi va anche a vedere gli spettacoli – e infine AUTORI EXPO “la vetrina digitale degli autori italiani”, che ha debuttato il 24 dicembre e che non vuole essere in contrasto o in concorrenza con vari archivi o *library* esistenti ma vuole essere semplicemente una vetrina dove l'autore in autonomia e responsabilità può inserire l'articolo che ha scritto, la commedia che sta andando in scena, i suoi post, le locandine, etc.

A proposito di estero voi partecipate ad “Europa creativa” che promuove la cultura in Europa? Probabilmente cercheremo di partecipare perché è una cosa bellissima, io sono andata ad ascoltare alcune di queste call e le loro spiegazioni, i tutorial sono molto interessanti. Adesso abbiamo un progetto di traduzione e promozione all'estero che penso possa essere molto adatto per il prossimo anno. È molto interessante perché all'insegna di ciò che noi pensiamo, ossia la necessità di mettere insieme delle sinergie. Per il progetto dell'estero siamo stati contattati dall'Ambasciata del Messico, da studenti, da studiosi svizzeri, ucraini, cecoslovacchi, inglesi, francesi perché cercano un referente in Italia e non c'è - motivo per cui noi autori ci siamo autofondati -, quindi si rivolgono al Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea. Con tutti i nostri limiti noi abbiamo sempre fatto tutto da soli, senza sovvenzioni – a parte l'attuale Progetto Speciale -, ma siamo molto ricchi di idee e di capacità di sviluppare lavoro e sinergie. Si sono rivolti a noi, dunque, dal Messico e abbiamo iniziato ad organizzare delle conferenze con la Casa delle traduzioni che è appunto una delle biblioteche di Roma e poi abbiamo realizzato una

cosa molto bella e anche rara - e Sipario che lavora sulle traduzioni sa cosa significa -, un libro di monologhi di autori italiani pubblicato in Messico in spagnolo con testo a fronte in italiano. Noi non siamo nati per importare drammaturgia estera ma per statuto possiamo operare scambi in regime di reciprocità e pertanto ricambieremo il favore, e pubblicheremo i testi dei colleghi messicani, con l'aiuto di una bella idea e dell'Università La Sapienza di Roma, Dipartimento di Lingue, in sinergia con il prof. Stefano Tedeschi ed il suo gruppo di traduttori, ai quali noi drammaturghi ci affiancheremo per dare veste di lingua teatrale alla traduzione. Questo, oltretutto, è il grande problema della traduzione, poiché molto spesso agli autori le traduzioni costano molti soldi e non sempre sono fatte bene: mediante la collaborazione tra drammaturghi e Università riusciremo ad assicurare la qualità della lingua teatrale e questo è un progetto che si può applicare in tutta Europa.

Per concludere facciamo un invito a tutti gli autori italiani, qual è il tema del prossimo concorso? Il tema del prossimo concorso potrebbe essere il viaggio ma potrebbe essere anche un tema libero, tutto dipenderà dalla capacità dei soci CENDIC e degli autori di leggere una enorme mole di commedie poiché con il tema libero il numero aumenta. Se la nostra capacità di organizzarci per questa selezione sarà all'altezza allora il tema potrebbe essere libero. ●

...SIAMO
UN'ASSOCIAZIONE
DI AUTORI, NON
SIAMO UN ENTE,
UN'ISTITUZIONE.

APERTE LE ISCRIZIONI AL CONCORSO “AUTORI ITALIANI” 2018

SCADENZA PARTECIPAZIONE 30 GIUGNO

Il 30 giugno 2018 scade la domanda per la partecipazione al Concorso Autori Italiani 2018, promosso dalla Fondazione Teatro Italiano “Carlo Terron” con la rivista *Sipario* ed il Portale dello Spettacolo www.sipario.it

Si ricorda agli Autori che dovranno inviare entro il 30 giugno 2018 testi inediti, a tema libero, per una o più delle seguenti categorie (un autore può partecipare contemporaneamente anche a due o tre sezioni con una sola opera per sezione):

- 1) Monologhi
- 2) Opere a due personaggi
- 3) Opere a tre o più personaggi

Tutte le opere dovranno avere una durata minima di 50 minuti.

L'Autore partecipante dovrà inviare due copie cartacee di ogni testo accompagnate da un CD o chiavetta (per eventuale pubblicazione sia sul Portale dello Spettacolo www.sipario.it che sulla rivista *Sipario*) alla sede di *Sipario* - via Rosales 3, 20124 Milano - affinché siano sottoposte al giudizio della Commissione di Lettura. Dovrà, inoltre, inviare a rivista@sipario.it co-

pia digitale (doc) del testo/testi che intende mettere in gara unitamente al proprio curriculum vitae e alla ricevuta del versamento della quota di iscrizione.

La Commissione di Lettura è presieduta da Mario Mattia Giorgetti, direttore di *Sipario*, ed è composta da: un critico teatrale, un regista di teatro, un attore, una attrice, un drammaturgo. Tutti di chiara fama.

La proclamazione dei vincitori (primo, secondo e terzo classificato per ogni sezione, più segnalazioni speciali) avverrà entro fine del mese di novembre 2018.

Il vincitore di ogni sezione del Concorso vedrà pubblicato il proprio testo sulla rivista *Sipario* e sul Portale dello Spettacolo www.sipario.it. Ogni opera pubblicata sarà tutelata dal *copyright* di *Sipario* e promossa in campo europeo tramite le riviste disponibili appartenenti all'URTE (Unione Riviste Teatro Europee), di cui *Sipario* è il capofila. I testi vincitori saranno oggetto di letture pubbliche affidate ad attori professionisti al fine di intensificare la promozione delle opere scelte. Tutti gli Organismi di produzione ri-

conosciuti dal Ministero Beni e Attività Culturali che metteranno in scena un'opera vincitrice per almeno venti repliche riceveranno un premio in pubblicità di €. 20.000 da utilizzare sui media aderenti al Progetto “Autori Italiani”.

La quota di iscrizione al Concorso è di € 30,00 per ogni opera messa in gara (nel caso un autore decida di partecipare con un'opera per ogni sezione dovrà versare € 90,00) a favore della Fondazione Teatro Italiano Carlo Terron no profit, per diritti di segreteria, corrispondenza e spese varie.

Le quote di iscrizione possono essere versate tramite bonifico bancario presso Banca Popolare di Milano, agenzia 19, c/c 15499, IBAN: IT49Z0558401619000000015499, causale Concorso Autori Italiani 2018. ●

IL TEATRO COME FILOSOFIA

Conversazione con Juan Mayorga

di Nicola Arrigoni



sopra: Juan Mayorga.

È un vecchio vizio del teatro: la tentazione un po' paranoica di parlare sempre di sé, di interrogare e mettere alla prova le potenzialità del proprio linguaggio, indagare la relazione che si mette in atto fra autore, attore e spettatore. Insomma al teatro piace molto raccontarsi e lo fa in continuazione, quasi a dover ridefinire ogni volta il proprio essere nel mondo ed essere mondo. Così nell'anno in cui le istituzioni teatrali si ritro-

vano a dover riprogettare la propria attività, aprire una parentesi semantica sul senso del linguaggio teatrale non sembra una cosa inutile, anzi può aiutare – questa volta sì – a ritrovare le coordinate di un fare teatro che non diventi semplice *routine* produttiva per rispondere alle elaborazioni aritmetiche di un algoritmo. Per farlo è parso interessante colloquiare con il drammaturgo spagnolo Juan Mayorga nei cui testi la consapevolezza

Le Interviste

di un teatro che vive nella relazione è centrale, a tratti desituante, certo da stimolo alla riflessione sull'attualità, sulla potenza comunicativa dell'arte scenica in un'età in cui ogni atto è mediato, ma al tempo stesso si nutre di una contemporaneità del messaggio vissuta in una molteplicità di spazi che finiscono con l'annullarsi.

a metà aprile. La conversazione con Juan Mayorga è nata a margine di un seminario/incontro di drammaturgia, ospitato al Teatro Due di Parma.

Da cosa nasce l'urgenza della scrittura teatrale?

«Credo che nasca dall'incontro della mia vocazione come scrittore e della mia passione di spettatore. Durante

...LA CONSAPEVOLEZZA
DI UN TEATRO CHE VIVE
NELLA RELAZIONE È
CENTRALE...



Il teatro – invece – mantiene ferma la sua necessaria e imprescindibile esistenza nell'*hic et nunc*, nel qui e ora. Il pretesto di questa conversazione nasce dall'opportunità offerta da *Fondazione Teatro Due di Parma*, diretta da Paola Donati, che ha prodotto gli otto piccoli testi di *Teatro Para Minutos* e *Hamelin*, entrambi messi in scena da Gigi Dall'Aglio e in cartellone

l'adolescenza ho conosciuto il teatro come spettatore. Avevo allora già il pallino della scrittura. Percepivo una certa propensione a voler entrare in quella cosa che accadeva in scena, ne avvertivo l'attrazione perché per me il teatro si è subito contraddistinto come un luogo per stare nel mondo. Così a poco a poco la mia scrittura si è mescolata col fatto teatrale».

sopra: Roberto Abbati, Massimiliano Sbarsi, Fulvio Pepe in *Himmelweg (La via del cielo)*, di Juan Mayorga, regia Gigi Dall'Aglio.

Al di là di questo innamoramento adolescenziale, perché nella sua attività di scrittore ha preferito il teatro e non la narrativa?

«Quando intorno a me vedo una sto-

esperienza umana, è un'arte senza limite. Non ha alcun limite se non l'immaginazione dello spettatore. Quello che è certo, almeno per me, è che i miei testi possono essere accolti



sopra: *Hamelin*, di Juan Mayorga, regia Gigi Dall'Aglia.

ria che voglio raccontare, quando mi sento interpellato da un tema, immediatamente penso al teatro, a come tradurre tutto ciò in scena, perché il teatro è un'arte assolutamente ospitale, è capace di raccogliere qualsiasi

dagli spettatori o letti dai lettori che li fruiscono in solitudine, e ne fanno una lettura simile a quella di qualsiasi testo narrativo. Ma oltre a questa doppia modalità, lo scrivere per il teatro me ne consente una terza».

Quale?

«Mi permette di incontrarmi con gli attori che traducono il mio testo in una forma imprevista. E non vi voglio rinunciare. Questo è ciò che il teatro

spazio altrettanto importante nei suoi testi. Come mai?

«Non in tutte le mie opere si rompe la quarta parete come in *Himmelweg* (*La via del cielo*) e *Hamelin* in cui il



ha in più rispetto alla narrativa. Scrivere per il teatro mi regala contemporaneamente il piacere che può avere un autore di romanzi e in più la soddisfazione che mi dà l'arte dell'attore». *Lo sguardo dello spettatore ha uno*

pubblico viene interpellato direttamente. È pur vero che il teatro - indipendentemente da ciò che posso aver scritto io - sembra essere la risposta alla domanda di complicità fra attore e spettatore. Tutto ciò può accedere

..... sopra: *Teatro Para Minutos, Metodo Le Brun per la felicità* di Juan Mayorga.

...A POCO A POCO
LA MIA SCRITTURA
SI È MESCOLATA
COL FATTO
TEATRALE...

interpellando lo spettatore in modo più o meno esplicito. Non lo nego per me il conflitto più interessante è ciò che accade fra spettatore e attore. In tutte le mie opere lo spettatore viene interrogato».

A questo punto viene spontaneo chiederle chi è lo spettatore?

«Senza dubbio il testo ri-chiama uno

platea ha fatto da *link* alla mia attività di scrittore e al mio interesse per il teatro. Lo spettatore sono io a sedici anni, nel momento in cui scopro il teatro. Io continuo a scrivere per quel ragazzo che quando andava a teatro sperava che gli accadesse qualcosa di interessante, di importante, di considerevole».



sopra: Seminario Juan Mayorga a Teatro Due, Parma.

spettatore ideale, lo costruisce. L'autore è sempre rappresentante di questo spettatore. I materiali che si utilizzano, ciò che si descrive e si fa agire dagli attori sono gli strumenti che servono allo spettatore per capire, per entrare e formulare la propria storia. In un qualche modo lo spettatore è l'autore, lo spettatore sono io, si ricongiunge al mio essere spettatore da sedicenne. La mia esperienza in

Nei suoi testi sembra che lei chieda di portare a termine i racconti che narra. «Non amo lasciare storie aperte, considero preziosa la responsabilità della chiusura del racconto. Credo altresì che il teatro non debba avere una funzione affermativa. Al centro della sua offerta c'è uno spazio per l'immaginazione in un tempo come il nostro in cui la nostra immaginazione è completamente colma, ripiena di immagi-

ni e per questo è atrofizzata, diventa pigra, si fa agire dalle immagini che riceve. Estendere il visibile, ecco il fine del teatro. L'obiettivo di tutta la sperimentazione teatrale originale non è l'offerta di novità, come quelle che cerca ansiosamente l'industria della moda, ma l'estensione del visibile. Io voglio fare un teatro che non solo proponga immagini, ma che offra la possibilità di immaginare e questo può succedere quando il testo non è saturato. In un testo ci deve essere lo spazio per l'immaginazione. Così si sta dando allo spettatore più capacità di resistere».

Quali sono gli attori migliori per i suoi testi?

«L'arte dell'attore consiste nel riuscire a provocare la complicità fra attore e spettatore. Mi interessano gli attori che riescono a provocare nello spettatore questa complicità, ovvero la possibilità di credergli. Tutti gli aspetti tecnici devono essere al servizio di questa complicità. In questo senso l'attore di teatro ha una funzione diversa dell'attore cinematografico. Lo schermo del cinema può essere preso come uno specchio, il teatro non è uno specchio, è una mappa, è costitutivamente artificioso ed evidente. Il teatro non è una copia, ma una mappa che ti permette di leggere una realtà».

La sua scrittura si lega ad interpreti specifici?

«Un'opera come il *Cartografo* l'ho scritta pensando ad un'attrice spagnola come Blanca Pilanes. Mi è capitato di scrivere alcuni testi pensando a certi attori, a volte pensando ad attori diretti da registi specifici, a volte pensare a certi attori mi aiuta, ma la cosa importante è che il personaggio non resti legato al corpo di questo attore».

In tutto ciò quale è la funzione del racconto teatrale?

«Il fatto teatrale ha la possibilità di riunirci, è l'ultimo spazio in cui è ancora possibile fare società, e questo mi sembra straordinario. Il cinema e

il libro si possono ricevere e fruire in solitudine e a differenza del teatro che è spazio di incontro e riunione».

Lo spazio è quello della convocazione in teatro, e il tempo nel racconto scenico?

«Il teatro è come l'*Aleph* di Borges un punto che unisce altri punti o l'episodio della grotta di Montesino nel *Don Chisciotte*. Don Chisciotte crede di essere stato nella grotta per giorni e invece vi è rimasto solo per poche ore, come gli spiega Sancho. Questo per dire che il tempo teatrale è opinabile. In teatro tutto il XX secolo può essere concentrato in due minuti, invece un secondo della vita reale può essere espanso al tempo totale della rappresentazione. Quando lo spettatore entra nello spazio teatrale entra anche in un altro tempo, in un altro modo di concepire il tempo, però contemporaneamente è qui e ora. Perché la duplicità è costitutiva del fatto teatrale. Proprio come il personaggio è incarnato da un attore che lo rappresenta, ma contemporaneamente è un uomo del nostro tempo. Quando assistiamo ad *Amleto* vediamo il principe di Danimarca e al tempo stesso l'attore che lo interpreta. Ogni elemento del teatro è due cose contemporaneamente: è quella cosa e quello che rappresenta, quello di cui è metafora o metonimia e ogni secondo ha un doppio valore».

Che rapporto c'è fra scrittura e spazio scenico?

«La mia esperienza relativamente recente dei miei testi mi ha mostrato che mettere in scena un testo è quasi come scriverlo. Se l'autore è il rappresentante del lettore, il regista diventa il rappresentante dello spettatore. Quando scrivo un testo cerco di essere il meno autoritario possibile con le didascalie, non indico le entrate e le uscite, ma c'è sempre un'idea spaziale forte. È importante che si faccia una proposta poetica sullo spazio che non crei costrizioni, obblighi concreti».

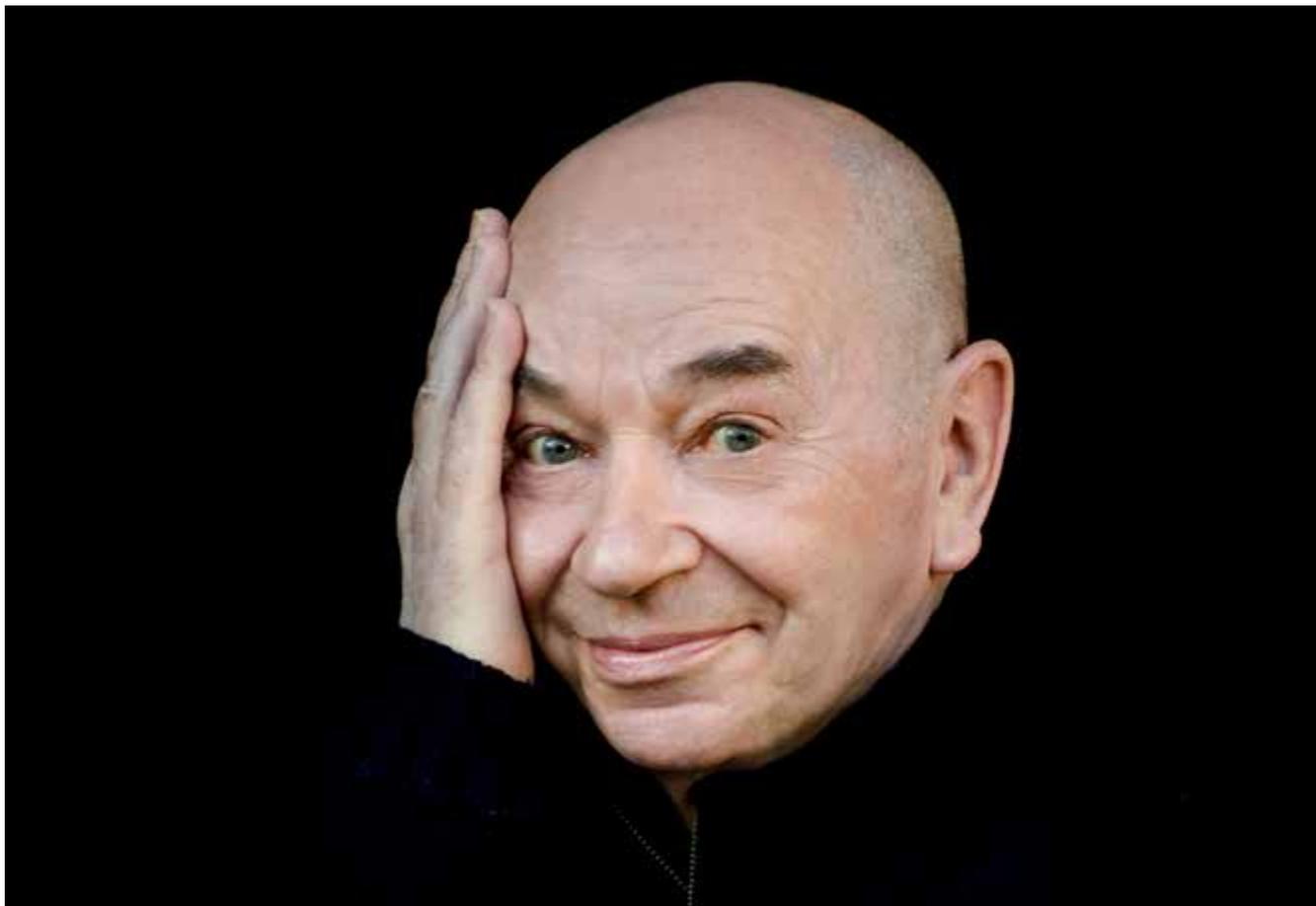
Sembra di capire che per lei il teatro

sia più di un diversivo, più di un genere per cui esercitare le sue doti di scrittore. Insomma cos'è il teatro per Juan Mayorga?

«Il teatro rende la vita umana visibile, ci fa vedere di cosa è fatta, è una panoramica dell'esistenza. È immediatamente filosofia. Può sospendere lo spettatore davanti a domande alle quali il filosofo non ha trovato risposte. Non c'è nulla di più filosofico di quando un filosofo, non potendo ragionare a partire da una filosofia che lo preceda, deve cercare una filosofia che lo prolunghi. Il teatro non deve cercare una filosofia precedente che lo legittimi, ma provocare una filosofia che lo prolunghi. Chi intende la filosofia non come dottrina, ma come stile di vita, come continua messa in discussione di tutto - capisce la missione filosofica del teatro». ●

INTERVISTA A LINDSAY KEMP

di Michele Olivieri



sopra: Ritratto di Lindsay Kemp.
Foto Richard Haughton.

Danzatore, attore, pittore, costumista, scenografo, insegnante, coreografo, regista. Nato vicino a Liverpool e cresciuto nel nord dell'Inghilterra, dall'infanzia s'innamorò di ogni forma di spettacolo. Dopo un periodo di apprendistato molto vario, nel 1964 formò la sua prima compagnia. Di tanti spettacoli sperimentali creati tra gli anni Sessanta e Settanta, il più famoso è *Flowers*, che debuttò a Edimburgo nel 1968, e il cui successo a Londra nel 1974 portò Kemp all'attenzione di

tutto il mondo. Negli anni Settanta, la sintesi di una vita d'esperienze teatrali diverse sbocciò in uno stile di teatro-danza totale, unico nel suo genere. L'intensità emotiva e spettacolare delle sue produzioni ebbe un impatto clamoroso dappertutto: fu una delle influenze più importanti sul teatro degli anni Settanta e Ottanta in tutta Europa, in America del Nord e del Sud, in Israele, Giappone, Australia. Durante questo periodo il repertorio della *Lindsay Kemp Company* cresceva: da *Flowers* a *Salomè*, *Mr. Punch's*



Pantomime, Sogno di una notte di mezza estate, Duende, Nijinsky, The Big Parade, Alice, Onnagata, Cenerentola e altri. Oggi continua a danzare nel suo ultimo spettacolo *Kemp Dances*, ballando i suoi settant'anni senza età. Nel 1972 la sua messa in scena dei concerti *Ziggy Stardust* dell'ex-membro della sua compagnia David Bowie, trasformò per sempre la presentazione dei concerti Rock. Ha recitato con grandi registi nel cinema e ha creato numerosi balletti per compagnie di danza in vari paesi. Ha realizzato una dozzina di regie di opere lirica di grande successo. È sempre stato un insegnante appassionato e straordinario. Per Lindsay, tutto questo è la sua danza!

Gentile Maestro, innanzitutto grazie per la sua disponibilità. Come è nato il suo sogno per lo spettacolo che poi ha dato vita ad una magica e leggendaria carriera di successo?

Sono nato danzando, e visto che mi dava così grande piacere, ho continuato a danzare, usando la mia arte anche per dare piacere alle altre persone, cercando soprattutto di aiutare il pubblico a liberarsi e a risollevarlo il proprio spirito, portando luce e amore in un mondo che sta rapidamente diventando buio e *loveless*, senza amore!

La danza che priorità ha avuto all'inizio del suo percorso formativo?

La danza è stata sempre la mia prima

sopra: Lindsay Kemp in *The Angel*, tratto da *Kemp Dances*. Foto Richard Haughton.

ossessione. Non potrei immaginare la mia esistenza senza di essa. È il mio modo di condividere la vita, e, spero, di dare ispirazione agli altri. Come diceva Rudolph Nureyev "La danza è vita e la vita è danza". Vale anche per me! Attraverso la mia arte, nel mio piccolo, cerco di rendere il mondo un posto migliore, di portare luce dove c'è buio, gioia dove c'è tristezza. E ciò fa parte della responsabilità di ogni artista.

Qual è il suo primo ricordo legato alla professione di coreografo e qual è stato il suo primissimo lavoro presentato davanti ad un pubblico?

I miei primissimi ricordi riguardano il periodo in cui intrattenevo i vicini di casa, nei rifugi durante i bombardamenti nella seconda guerra mondiale, nella mia città South Shields, nel nord dell'Inghilterra. Ho continuato formando dei gruppetti con i bambini del posto, a cui chiedevo di unirsi a me per creare piccoli spettacoli. Sono sopravvissuto ad un rigido collegio mettendo insieme spettacolini e incitando gli altri bambini a partecipare. E ho continuato a fare questo dopo la scuola, durante il servizio militare, fino a quando sono diventato uno studente della *Rambert School*. Da questo momento il mio lavoro è diventato più sofisticato, poiché ho iniziato a subire le influenze dei grandi coreografi che il *Ballet Rambert* aveva prodotto, soprattutto Antony Tudor e Frederick Ashton. Più tardi le suggestioni di Roland Petit, John Cranko, Kenneth MacMillan hanno contribuito a nutrirmi, come ha fatto anche per la *Modern Dance*, Martha Graham, José Limón, Paul Taylor etc.

Quando ha calcato per la prima volta il palcoscenico?

Ho fatto la mia prima apparizione su un palcoscenico professionale, nel corpo di ballo al *Liverpool Empire Theatre*, nell'annuale *Christmas Pantomimes*, che è una particolare e tradizio-

nale forma inglese di intrattenimento stagionale. Più tardi in un'altra azione scenica muta ho danzato il ruolo del Clown, seguendo le orme del grande performer di fine diciottesimo secolo, Joseph Grimaldi. Durante queste rappresentazioni, ho imparato molto; per esempio come creare magici effetti teatrali, soprattutto grazie all'uso delle luci, del *tulle* e degli effetti di volo. Queste prime esperienze mi sono servite per ottenere, in seguito, magiche trasformazioni!

Di lei si è sempre apprezzata la sua unicità, versatilità e poliedricità, malgrado ciò verso quale disciplina artistica si è sentito maggiormente attratto? Sono un danzatore e mi esprimo comunicando con tutte le facoltà proprie dei ballerini.

A suo avviso, attualmente, l'attuale metodo di insegnamento della danza contemporanea e delle arti performative è capace di scoprire ancora inediti linguaggi e metodologie?

Non credo che sia così necessario essere in cerca di nuovi linguaggi. È più importante che cerchiamo di restaurare ciò che è vero, e viene dall'anima dei danzatori contemporanei nostri predecessori, per esempio Ruth Saint Denis, Isadora Duncan, Mary Wigman. Molti di questi grandi pionieri sono sconosciuti alla maggior parte dei giovani danzatori. Non c'è presente o futuro senza il passato. E il passato, nella danza, è stato più glorioso, non solo nella *Modern Dance* ma anche nella grande tradizione di Djagilev e dei suoi collaboratori. Alcuni giovani danzatori di oggi non hanno neppure mai sentito parlare di Nijinsky, per non parlare della Pavlova o della Karsavina.

Quali sono stati i momenti più importanti ed emozionanti della Sua carriera, quelli che hanno determinato una svolta nella sua vita professionale e anche nella Sua crescita a livello uma-

no?

Non sono mai stato consapevole dei momenti di svolta. Sapevo fin dall'inizio che dovevo essere quello che Dio aveva deciso che io fossi. Ho seguito la mia stella, senza tentennamenti. Devo ammettere che il cammino non è stato sempre semplice, ma fortunatamente nutro la stessa determinazione di mia madre per ottenere ciò che desideravo.

A chi si sente di indirizzare un "grazie speciale" per la sua carriera?

Sicuramente devo ringraziare mia mamma per il suo costante incoraggiamento. I miei insegnanti Sigurd Leeder, Charles Weidman, Marie Rambert e Marcel Marceau. Soprattutto il mio primo maestro professionale di *Modern Dance*, John Broome che era un ex membro della compagnia di Sigurd Leeder e Kurt Jooss.

Qual è, tra tutte le sue creazioni, quella che più ha amato?

Quella che devo ancora fare!

A distanza di anni sono sempre affascinato al pensiero di Flowers (liberamente tratto da Nostra Signora dei Fiori), un capolavoro che rimarrà nella Storia, una pantomima per Jean Genet. Com'è nata l'idea e che iter ha seguito per lo sviluppo della creazione?

Leggere il romanzo di Genet *Our Lady of the Flowers* è stato uno dei punti di svolta nella mia carriera. All'inizio del libro, Jean Genet spiega che la storia di Divine, il protagonista, dovrebbe essere danzata e mimata con sottili indicazioni registiche. Come ho girato pagina, l'ho potuto immediatamente visualizzare sul palcoscenico e mi sono identificato con l'eroina dell'autore. Lo spettacolo è nato in un piccolo teatro presso uno scantinato di Edimburgo. Il cast era in gran parte messo insieme da ragazzi che ricordavano i personaggi di Genet, belli, mascolini, *amateurs*... mi aiutavano anche a convertire gli spazi abbando-

nati in luoghi dove tenere le rappresentazioni. Dopo i primi spettacoli, molto controversi ad Edimburgo, ho riformato il cast con attori professionisti. È stato rimesso in scena con notevole successo a Londra, nel West End, prima di trasferirsi a Broadway e in seguito girare il mondo per oltre vent'anni.

Cosa ha amato di Genet, scrittore, drammaturgo e poeta, sicuramente tra i più discussi del Novecento?

Ho amato il suo mondo, la sua vita, la sua poesia!

A fine del 2017 è stato anche presentato e commercializzato il DVD di Flowers, il quale contiene le riprese del mitico tour del 1980 digitalizzate, oltre ad alcuni contenuti speciali. Cosa ritrova nel vedere, a distanza di anni, quei filmati?

All'inizio quando mi hanno suggerito l'idea di rimettere insieme frammenti scoperti recentemente, ero un po' preoccupato. Ho fatto tante recite di cui non ero totalmente soddisfatto, e non mi sarebbe piaciuto lasciare quelle alla posterità. Comunque il mio amico David Haughton, con grande pazienza, ha ritrovato spezzoni che mi piacevano, di cui mi sentivo soddisfatto. Sono grato a lui e agli editori *Ecoframes* per il lavoro svolto e la dedizione. Sono felice che, dopo i miei dubbi, *Flowers* possa continuare la sua vita, conservato su celluloidi e spero che possa essere fonte di ispirazione. Mi sono commosso nel vedere così tanti membri della mia compagnia, molti purtroppo non sono più con noi. Tutti grandi e unici performers!

Nella presentazione del dvd lei lo ha dedicato "a tutti quelli che negli anni furono parte di questa produzione. E specialmente coloro che non sono più con noi oggi. Così qualcosa di Flowers vivrà oggi... una possibile futura memoria di questa pietra miliare nella storia del teatro... un eco di questo

irripetibile e fugace atto di magia". Vuole aggiungere qualcosa per chi non conoscesse questo spettacolo e apprende ora, dalla nostra intervista, della possibilità di poterlo ammirare in dvd?

Ho dedicato questo video a tutti questi grandi artisti!

A quale ricordo è maggiormente legato artisticamente parlando?

Ce ne sono molti, tra cui la visita alla casa di García Lorca presso Granada, le mie prime occhiate da studente ai quadri di Picasso. Poter ammirare in scena la compagnia di José Limón, di Merce Cunningham e di Paul Taylor. E la splendida Zizi Jeanmaire in *Carmen* di Roland Petit.

Nella sua vita avrà avuto un'infinità di incontri con personaggi illustri, chi ha lasciato un segno particolare in lei?

Anna Sokoloff.

Come si prepara e da dove trae ispirazione per la creazione di uno spettacolo?

La mia ispirazione nasce dalla letteratura. *Salomè* di Oscar Wilde, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll e i *Diari* di Nijinsky. Traggo ispirazione anche dal cinema, soprattutto il cinema muto; la *Salomè* di Nazimova, *Il sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt, *L'Imperatrice Caterina* di Josef von Sternberg che ha ispirato la mia *Cinderella* e molti altri film, soprattutto di Erich von Stroheim che hanno influenzato *The Big Parade*. Il film muto giapponese *A page of Madness, Dreams* di Akira Kurosawa che, insieme al Teatro Kabuki, hanno affascinato la mia creatività nell'allestire *Onnagata*. Altre ispirazioni mi sono venute dalle vite di Isadora Duncan, García Lorca, Elizabeth I e Vaslav Nijinsky. *Le sue creazioni ed esibizioni sono da sempre sottolineate da un mistero onirico. Cos'è per lei il "sogno"?*

Il mio lavoro è motivato da intuizioni, emozioni e non dall'intelletto. Se ne viene fuori un aspetto onirico è imprevisto e imprevedibile, come i miei gesti.

Quale altre passioni coltiva o ha coltivato oltre allo spettacolo, all'arte e alla cultura in generale?

Tutte le forme di creatività!

Ha creato personaggi di diversa estrazione come David Bowie e Kate Bush. Come riusciva a leggere l'anima dell'artista per poi dare vita ad una figura singolare?

Li ho aiutati a trovare sé stessi e la loro voce!

C'è in particolare un artista con cui le sarebbe piaciuto lavorare?

Pina Bausch!

Pensa sia indispensabile per un coreografo aver avuto esperienza di danzatore e/o di insegnante?

Assolutamente sì, deve essere un danzatore, un'ispirazione per i suoi collaboratori, un leader e uno psicologo!

Cosa vuol dire per un coreografo o regista poter lavorare con un gruppo stabile, lei che è direttore della sua celebre compagnia la Lindsay Kemp Company?

La *Lindsay Kemp Company* non è mai stata una compagine fissa. Eravamo più simili a quelle compagnie vagabonde che giravano una volta l'Europa.

I suoi workshop sono sempre una continua sorpresa, come si accosta alla preparazione e all'insegnamento verso i futuri artisti del domani?

Insegno quello che so. Posso fornire delle indicazioni, e aiuto gli studenti a danzare il loro linguaggio in armonia con gli altri esecutori, e con lo spazio che li circonda.

L'improvvisazione è alla base in ogni sua lezione. Quanto è importante saper trovare il proprio "io" per lasciarsi poi trasportare dalle emozioni? Lo dico non solo per chi fa spettacolo ma anche nella vita di tutti i giorni?

Mi interessa solamente la verità e scorgere lo spirito che danza. La musica è una parte essenziale di quello che produco. Incoraggio gli studenti ad abbandonarsi alla musica, così

che possano lasciarsi trasportare in un altro mondo... un mondo migliore dove, come nel *Pifferaio di Hamelin*, riusciamo a portare il pubblico appresso a noi.

Grande importanza nei suoi spettacoli ha avuto il "trucco" come ha imparato questa pratica?

Ho imparato l'arte del trucco inizialmente sulle ginocchia di mia madre,

Shearer in *Scarpette Rosse*. Per i miei personaggi, mi guardo allo specchio e dipingo cosa vedo con l'immaginazione. Questo è parte del mio processo di trance, ore prima che lo spettacolo abbia inizio.

Come definirebbe la "fantasia", Lei che è stato il più geniale performer di questo genere nel mondo dello spettacolo internazionale?

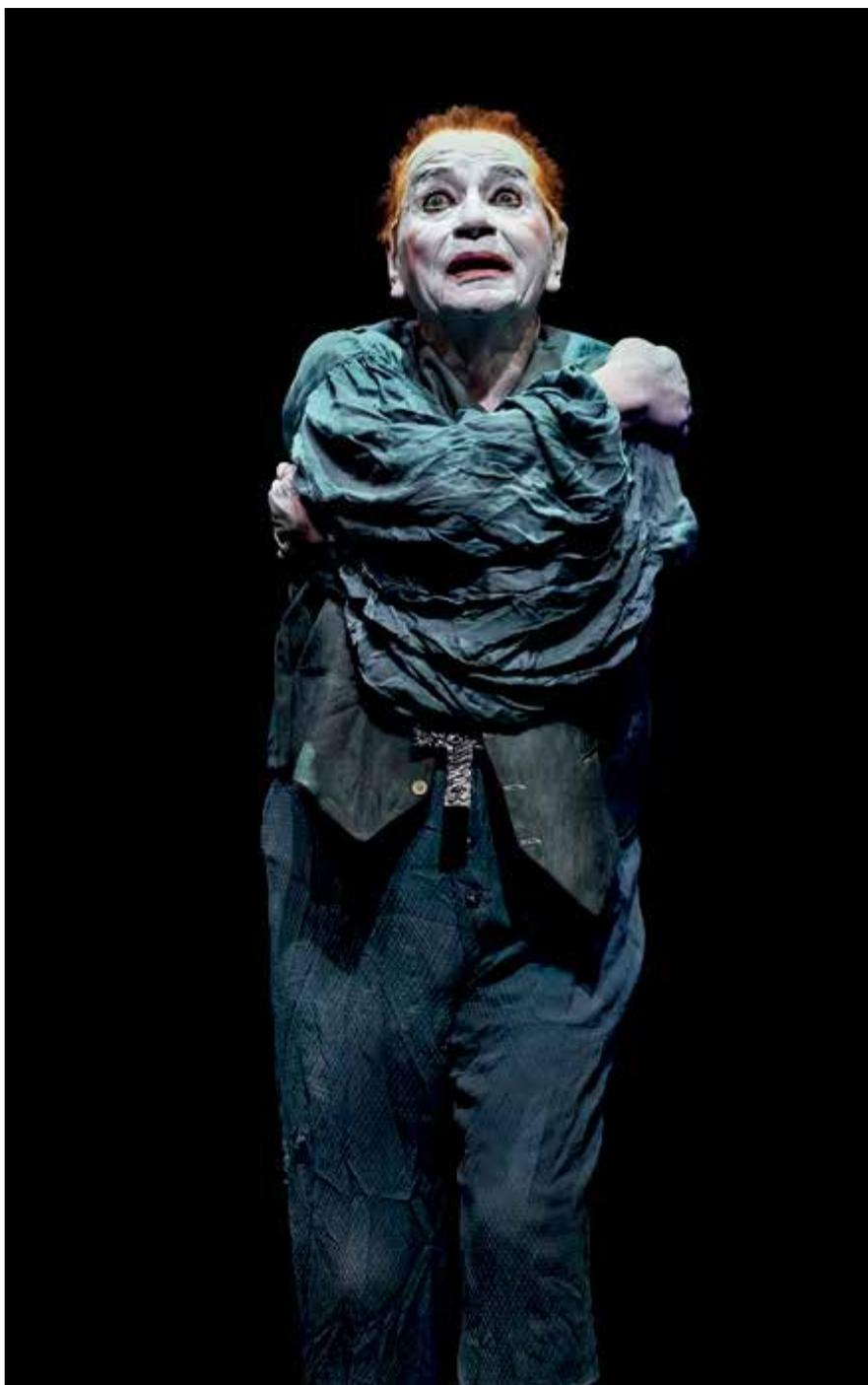


sopra: Lindsay Kemp in *Ricordi di una Traviata*, tratto da *Kemp Dances*.
Foto Richard Haughton.

quando, durante la guerra non si trovavano cosmetici. Improvvisavamo insieme attraverso polveri, tinte per bambini e carbone bruciato. Spesso sembravamo una coppia di geishe. Più tardi ho acquistato cosmetici teatrali e diligentemente copiavo il trucco dei miei eroi dei *Ballets Russes* e di Massine, Robert Helpmann e Moira

...immaginazione... immaginazione portata al suo estremo!

*Mi ricorda due, tra tutti gli spettacoli di danza classica del grande repertorio e di danza contemporanea ai quali ha assistito da spettatore che ha particolarmente apprezzato? *Giselle* e *La Silfide*... *Clytemnestra* di*



sopra: Lindsay Kemp in *Frammenti dal diario di Nijinsky*, tratto da *Kemp Dances*. Foto Richard Haughton.

Martha Graham e *La Pavana del Moro* di José Limón.

Un ricordo personale per Marcel Marceau, uno tra i più grandi maestri di mimo?

Marcel Marceau mi ha dato le mie

mani. Con infinita pazienza, dopo molte ore, ha trasformato le mie dita, definite a suo tempo da alcuni maestri "salsicce", in tutto ciò che necessita: ali di farfalla, onde del mare, uccelli nel cielo o foglie cadenti. Mi ha anche fortemente incoraggiato! Era un immenso artista, maestro e amico.

Mister Kemp lei non ha mai smesso la sua attività di pittore allestendo mostre con dipinti e disegni in ogni parte del mondo. Cosa rappresenta e cosa l'emoziona nell'arte figurativa?

Dipingere e disegnare per me è un'altra forma di danza, motivata dallo stesso desiderio di offrire piacere!

Quali sono i Suoi punti di forza che l'hanno resa un "mito vivente" e un modello "unico" da seguire?

La mia determinazione nell'essere me stesso, nell'eseguire le cose a modo mio e nell'incoraggiare gli altri a fare lo stesso. Essere se stessi con amore e compassione!

Dei giovani performer, coreografi, registi, danzatori del panorama attuale internazionale a chi riconosce l'eccellenza?

Non vedo l'ora di trovarli, di vederli... Oggi ci sono parecchi splendidi acrobati. Le gambe vanno più in alto, girano molto di più... ma vedo poca anima!

Oggi come trent'anni fa il suo fascino rimane inalterato e i suoi insegnamenti sono una pietra miliare che rimarranno in eredità alle future generazioni. Ha sempre lo stesso entusiasmo di un tempo nell'insegnare, nel tenere incontri, conferenze, stage e nel recitare in scena?

Sì, certo!! E forse anche più perché la mia vita sta passando di corsa...

A coronamento della sua straordinaria carriera nel 2015, il dipartimento di Nuove Tecnologie dell'Arte dell'Accademia di Belle arti di Brera a Milano,

l'ha insignita del Diploma accademico "honoris causa" in Arti multimediali interattive e performative. Cosa ricorda e quale sentimento di gratitudine riserva verso quella giornata speciale? Mi ha fatto molto piacere ed ero assai grato per il riconoscimento inaspettato.

Un consiglio per tutti coloro che desiderano accostarsi, in maniera professionale, alla danza e al teatro ma anche in generale "all'arte"?

Se sei convinto di possedere il talento, e hai il desiderio di dare un con-

scorsi al Bradford College of Arts?

Ero felice ma volevo disperatamente scappare da Bradford, e andare a Londra per continuare la mia carriera di danzatore, con la speranza di entrare alla *Ballet Rambert School*.

Mentre al Ballet Rambert di Londra?

Il periodo che ho trascorso alla *Rambert School*, è stato il più felice della mia vita. Stavo finalmente vivendo il mio sogno. Marie Rambert non è stata sempre paziente con me. Mi sono trovato meglio con altri insegnanti. C'era un grande spirito di gruppo

alla Compagnia per creare un nuovo balletto. È nato così *The parades gone by*, un omaggio al cinema hollywoodiano, ai tempi del muto, e il conseguente drammatico passaggio al sonoro. Un grandissimo successo, da allora l'ho rimontato più volte con altre compagnie e recentemente anche al Teatro dell'Opera di Roma, con me stesso in scena nel ruolo del Regista. Più tardi mi chiesero di creare un altro balletto, *Cruel Garden*, che realizzai in collaborazione con Christopher Bruce. Era basato sulla vita e la morte di Federico García Lorca. Dopo



tributo per cercare di migliorare il mondo, allora segui il tuo cuore. Non ascoltare quelli che desiderano scoraggiarti. Quando da ragazzo ho preso parte all'audizione presso la *Royal Ballet School*, mi è stato detto che non avevo, né il carattere né il fisico, per diventare un danzatore!

Che ricordi conserva degli anni tra-

tra noi allievi. Poi sfortunatamente mi hanno chiesto di lasciare la scuola, apparentemente perché non c'era mai stata una gran simpatia con Angela Ellis, che stava per diventare la nuova direttrice della compagnia. Anni dopo, quando stavo danzando a Broadway, arrivò un telegramma da parte di John Chesworth, il nuovo direttore, che mi invitava ad unirmi

sopra: Lindsay Kemp con Daniela Maccari in *Frammenti dal diario di Nijinsky*, da *Kemp Dances*. Foto Maria Grazia Lenzini.

l'enorme successo, sono stato invitato a rimmetterlo in scena per altre istituzioni come l'*English National Ballet*, *The Houston Ballet* e la *Deutsche Berlin Oper*. Entrambe le produzioni sono rimaste in repertorio alla Rambert per molti anni.

Mi parli del pezzo Le Mani che M. Marceau gli trasmise come "dono"?
The Hands non è stato creato per me, fu creato dal mimo inglese Harold Chesire che lo donò poi a Marcel Marceau.

Ha spaziato in varie compagnie di danza, teatro, teatro-danza, cabaret, musical, mimo, coreografia perfino spogliarelli. Mi parli di quest'ultimo aspetto, magari ai molti poco noto ma sicuramente curioso?

Sono sempre stato affascinato dal cabaret di basso livello, soprattutto i cabaret di Berlino e il burlesque americano. Ho incorporato lo *striptease*, e questo genere popolare, in tutto il mio lavoro. Ho lavorato in parecchi *striptease club*, come regista e *performer* sia perché mi piaceva, sia per poter pagare l'affitto. Dal mio punto di vista tutto fa parte del "teatro".

Lei ha dato vita ad un genere di danza onirico, ricco di contenuti ed ispirazione e forte di effetti spettacolari ottenuti con un attento uso della musica, del trucco e delle luci. Da dove ha sempre tratto l'energia per dirigere il tutto con maestria?

L'energia viene dalla mia passione!

In qualche modo ha contribuito a rinnovare i fasti della danza classica e contemporanea?
Spero di sì!

Tanti sono i suoi spettacoli, troppi per elencarli nel dettaglio, però mi piacerebbe solo un aggettivo per dipingerne alcuni tra i più celebri.

"Sogno di una notte di mezza estate"?

Esotico, erotico.

"Mr. Punch's Pantomime"?

Giocosso e cattivo!

"Sogno di Nijinsky o Nijinsky il matto"?

Follia divina!

"The Big Parade"?

Nostalgia!

"Salomè"?

Esotico, erotico!

"Alice"?

Fantastico!

"Duende"?

Passione!

"The Parades Gone By"?

Nostalgia!

"Cruel Garden"?

Tragico!

"Onnagata"?

Sublime!

"Cenerentola"?

Crudele!

"Variété"?

Tragicommedia!

"Rêves de Lumière"?

Sogni!

"Dreamdances"?

Transfigurazione!

"Sogno di Hollywood"?

Nostalgia!

"Elizabeth"?

Dolore!

Il cinema che valore aggiunto ha dato alla sua carriera?

Il cinema è una delle mie più grandi fonti di ispirazione.

Ha interpretato anche il ruolo della fata Carabosse ne La bella addormentata del Balletto del Sud con le coreografie di Fredy Franzutti. Spettacolo al quale ho assistito durante il Festival di Vignale Danza. Cosa ama della danza classica accademica?

Sono costantemente attratto dalla tradizione. Il balletto classico è stato il mio primo amore e rimane tale.

Recentemente Firenze gli ha dedicato dieci giorni di eventi in omaggio al suo genio. Che emozione ha provato? Immensa gratitudine!

Attualmente è in tournée con la sua ultima creazione Kemp Dances con la Lindsay Kemp Company. Uno spettacolo fatto di invenzioni e reincarnazioni, nuove creazioni abbinate a rivisitazioni dei suoi pezzi antologici, un puzzle emozionante e fantasioso. Cosa prova oggi ad entrare nuovamente in palcoscenico, dopo tanti anni di esibizioni? Le emozioni sono sempre le stesse?

Provo lo stesso piacere e la stessa paura...

La sua è una danza senza età e senza tempo. Qual è il suo segreto Mister Kemp?

Non ho segreti!

Per concludere, come indirizzare e canalizzare la ricerca verso la vera essenza della vita?

Credo forse di aver già risposto a questa domanda attraverso le precedenti risposte...

(traduzione di Daniela Maccari)

ACCADEMIA CHIGIANA DI SIENA, APERTI I CORSI CON 16 MASTERCLASS DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE



sopra: Palazzo Chigi Saracini, sede dell'Accademia Musicale Chigiana.
Foto Lensini, Siena.

Sono aperte le iscrizioni ai leggendari corsi estivi di alto perfezionamento musicale dell'Accademia Chigiana di Siena, sotto la Direzione artistica di Nicola Sani, che si terranno a partire dal 4 luglio fino al 31 agosto 2018, nella storica sede dell'Accademia Chigiana, Palazzo Chigi Saracini, a Siena.

L'offerta didattica della *Summer Academy Chigiana* è costituita da 16 *masterclass*, dedicate ai principali strumenti solisti, alla direzione d'orchestra, al canto, alla direzione di coro e alla composizione, affidate come da tradizione a un corpo docente d'eccezione, che comprende alcuni tra i principali protagonisti della scena concertistica mondiale: Daniele Gatti si riconferma per il terzo anno consecutivo alla testa del corso di Direzione d'orchestra, Lilya Zilberstein, titolare del corso di Pianoforte, Boris Belkin e Salvatore Accardo propongono due corsi dedicati al Violino, Antonio Meneses e David Geringas sono titolari delle cattedre di Violoncello, Bruno Giuranna della classe di Viola. Il corso di Composizione è affidato per il quinto anno consecutivo a Salvatore Sciarrino.

Il piano dei Corsi è arricchito da 8 seminari dedicati a un tema specifico: tra quelli strumentali, il seminario di Canto, tenuto dal soprano Mariella Devia, è dedicato al rapporto tra canto e contesto drammaturgico, il



seminario di Viola condotto da Kim Kashkashian è dedicato all'interpretazione di J.S. Bach e di G. Kurtág, il seminario di Eliot Fisk al repertorio chitarristico affrontato in gioventù, quale allievo di Oscar Ghiglia, e quello di Christian Schmitt dedicato al repertorio oboistico da Couperin a Luciano Berio.

I seminari di composizione e creazione musicale sono invece volti all'esplorazione di nuove sonorità e linguaggi coniati nel Novecento: dall'utilizzo delle tecniche compositive in *live electronics* (con Alvis Vidolin e Nicola Bernardini), alle nuove tecniche performative al clarinetto e con *ensemble* (*The unbridled 21st century*

clarinet, con David Krakauer), all'improvvisazione jazzistica (*Tabula Rasa*, con il pianista Stefano Battaglia) e alla creazione musicale nei contesti artistici multimediali (*Morph music to media*, condotto dal violoncellista Ernst Reijseger).

L'Accademia Musicale Chigiana di Siena è una delle più prestigiose Istituzioni del panorama musicale del nostro Paese e tra le più rilevanti in ambito internazionale nel settore della formazione e dell'alta specializzazione con una programmazione che spazia dal grande repertorio classico ai nuovi linguaggi del nostro tempo. Tra gli alunni chigiani figurano i principali interpreti musicali della scena

mondiale del XX secolo e contemporanea, tra cui Daniel Barenboim, Claudio Abbado, Zubin Mehta, per nominarne solo alcuni. L'Accademia, inoltre, segue gli allievi nel percorso di avvio alla carriera, chiamando i migliori di loro ad esibirsi nei concerti inseriti nel cartellone principale dell'Accademia o realizzati in collaborazione con le principali Istituzioni nazionali ed internazionali. ●

sopra: Corso di Direzione d'orchestra 2017. Foto Roberto Testi.



CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

CORSI DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE SIENA • LUGLIO/AGOSTO 2018 87^A EDIZIONE



CORSI

CANTO	10 LUG/25 LUG	WILLIAM MATTEUZZI
CHITARRA E MUSICA DA CAMERA	5 LUG/18 LUG	OSCAR GHIGLIA
CLARINETTO	9 LUG/21 LUG	ALESSANDRO CARBONARE
COMPOSIZIONE	4 LUG/20 LUG	SALVATORE SCIARRINO
CONTRABBASSO	30 LUG/11 AGO	GIUSEPPE ETTORRE
DIREZIONE DI CORO	3 LUG/14 LUG	LORENZO DONATI
DIREZIONE D'ORCHESTRA	28 LUG/3 AGO 4 AGO/12 AGO	DANIELE GATTI docente e coordinatore LUCIANO ACOCELLA docente associato Corso preparatorio LUCIANO ACOCELLA docente Corso master DANIELE GATTI docente Orchestra Giovanile Italiana
FLAUTO	9 LUG/21 LUG	PATRICK GALLOIS
PERCUSSIONI	16 LUG/3 AGO	ANTONIO CAGGIANO
PIANOFORTE	24 LUG/9 AGO	LILYA ZILBERSTEIN
QUARTETTO D'ARCHI E MUSICA DA CAMERA PER PIANOFORTE E ARCHI	9 LUG/21 LUG	GÜNTER FICHLER (QUARTETTO ALBAN BERG)
VIOLA E MUSICA DA CAMERA	17 AGO/31 AGO	BRUNO GIURANNA
VIOLINO	18 LUG/8 AGO 9 AGO/28 AGO	BORIS BELKIN SALVATORE ACCARDO
VOLONCELLO	30 LUG/11 AGO 17 AGO/30 AGO	ANTONIO MENESES DAVID GERINGAS

SEMINARI

CANTO	30 LUG/4 AGO	MARIELLA DEVIA
CINQUE SECOLI DI CHITARRA Omaggio ad Oscar Ghiglia per i suoi 80 anni	6 AGO/11 AGO	ELIOT FISK
THE UNBRIDLED 21ST CENTURY CLARINET Nuove tecniche performative per clarinetisti ed ensembles	30 LUG/4 AGO	DAVID KRKAUER
LIVE ELECTRONICS Esecuzione e interpretazione della musica elettronica in concerto	19 LUG/28 LUG	ALVISE VIDOLIN docente NICOLA BERNARDINI co-docente
OBOE	23 LUG/27 LUG	CHRISTIAN SCHMITT
VIOLA La musica di J.S. Bach e di G. Kurtág	6 AGO/11 AGO	KIM KASHKASHIAN
CHIGIANA NEW SOUNDS		
TABULA RASA L'arte dell'improvvisazione	17 AGO/23 AGO	STEFANO BATTAGLIA
MORPH MUSIC TO MEDIA Creare musica per le arti visive	20 AGO/25 AGO	ERNST REIJSEGER

WORKSHOP

TELL ME CHIGIANA Storytelling digitale e critica musicale online	LUG/AGO	STEFANO JACOVIELLO MASSIMILIANO COVIELLO
--	---------	---

Il Concorso termina il 30 Giugno 2018

La Fondazione Teatro Italiano Carlo Terron con il mensile Sipario e il Portale Sipario.it

presentano

IL CONCORSO "AUTORI ITALIANI"

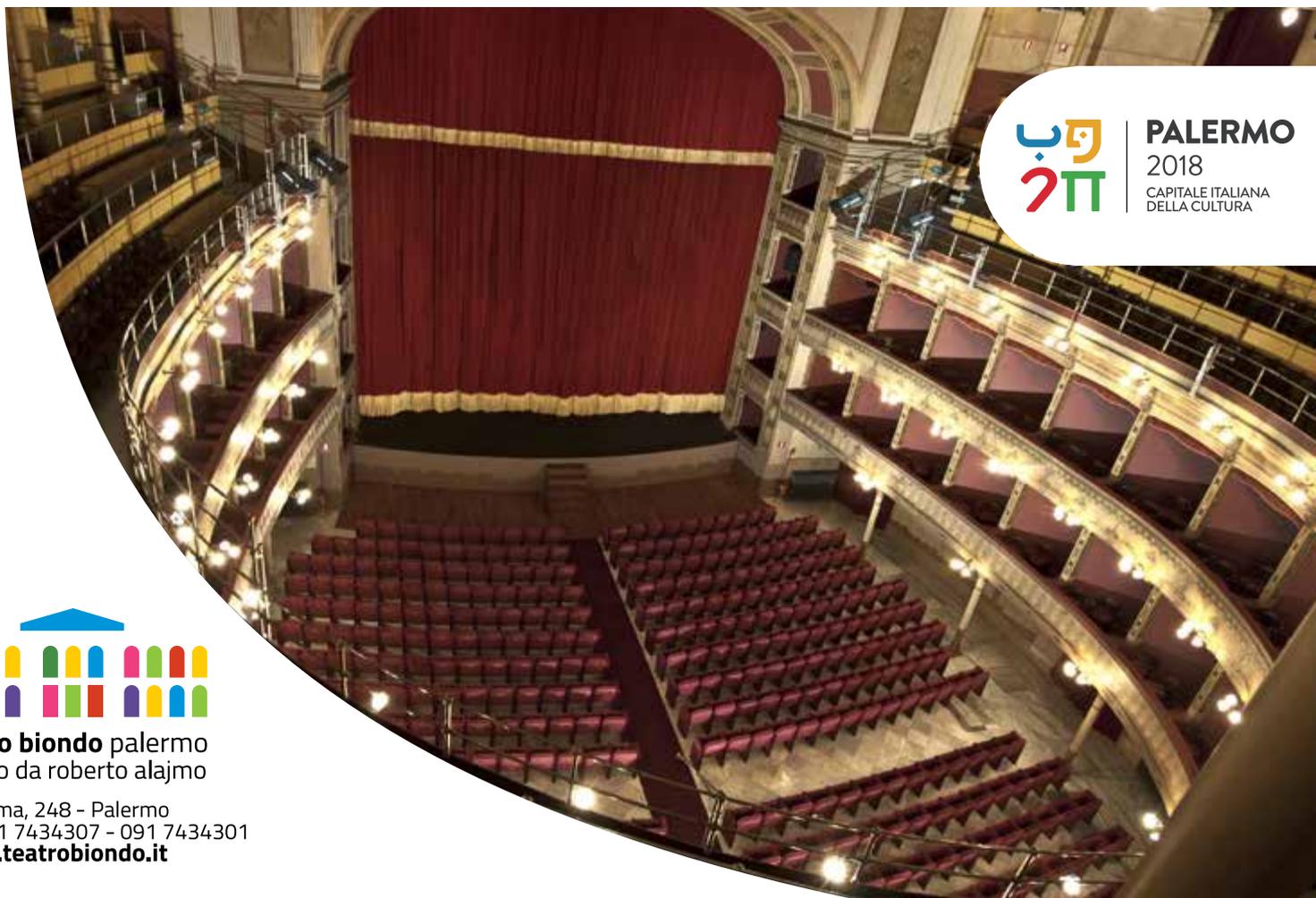
dedicato a Carlo Terron,
critico e drammaturgo

Handwritten text in Italian script, likely a quote or dedication related to the competition.

per info collegati su www.sipario.it



SIPARIO



PALERMO
2018
CAPITALE ITALIANA
DELLA CULTURA



teatro biondo palermo
diretto da roberto alajmo

via Roma, 248 - Palermo
tel. 091 7434307 - 091 7434301
www.teatrobiondo.it

Siparia Testi

FABIO SÍCARI

“Picnic con
la grammatica”

Commedia in un solo atto.

Fabio Sicari
Picnic con la grammatica
Commedia in un solo atto

Personaggi e scena

ALFA: giovane donna, fidanzata con Beto.

BETO: giovane uomo, fidanzato con Alfa.

La scena si rappresenta in un boschetto, con alberelli a forma di punti esclamativi e interrogativi, con rami e foglie e frutti costituiti di parole con doppio plurale o con doppio modo di scrivere e segni grafici (segni di punteggiatura, segni diacritici e altri segni tipografici), che rinviano ai primissimi fondamenti della grammatica italiana.

PREMESSA

Con questa commedia, Alfa e Beto, due giovani persone innamorate l'una dell'altro, a dirla tutta anche simpaticamente dispettosi, cercano di dare del tu ad alcuni semplici rudimenti della grammatica italiana.

Senza volersi in alcun modo sostituirsi alle regole che s'imparano a scuola e sui testi scolastici, Alfa e Beto s'intrattengono in una goliardica scampagnata, durante la quale giocano con i suoni delle parole e con qualche piccolo precetto della lingua italiana. Lo scopo di questo particolarissimo picnic – se proprio gliene vogliamo trovare uno – è quello di avvicinarsi alle norme, a volte imbalsamate e atemporali, con lo spirito moderno: l'unica regola sempre giusta è il rispetto per le regole che cambiano.

Atto unico

Scena unica. - Boschetto - Un fondale primaverile disegnato con colori allegri contorna opportunamente tante e tante parole sparpagliate in "gruppi omogenei". Ci sono parole di uguale significato, ma scritte con la sillaba finale in "gie" e "ge", in "cie" e "ce" (penso a ciliegie e ciliege, a provincie e province); ci sono altre parole che mutano un fonema (come pronunzia-pronuncia) e altre ancora che invece ne aggiungono uno (vedi gioco-giuoco)... e chi più ne ha più ne metta, a formare un gaio mosaico di plurali "doppi", di metatesi, di allitterazioni ed anche di più!

Dagli alberelli di cartapesta, i rami sinuosi s'intrecciano: dai rami penzolano i più diversi segni grafici. Ogni "frutto" sarà ricavato dal polistirolo. È un suggerimento, non un ordine, eh!

Sul prato spuntano asterischi, virgolette inglesi semplici e doppie, virgolette uncinatate, a sergente, a caporale...

Sopra un plaid alcuni cestini: contengono "panini" tipici non del posto, ma del pasto. I Personaggi, infatti, mangiano segni d'interpunzione e segni interposti nel discorso. Segni particolari: un non comune appetito.

Un tavolino e delle seggioline all'ombra della scena.

Gli abiti dei Personaggi (vestiti da far tutt'uno con la scenografia, compreso l'abito da vespa di Beto) provengono dal famoso atelier... "Punto-moda".

Comincia lo spettacolo.

BETO (è in piedi; scherza con Alfa; indossa un abbigliamento che lo fa somigliare a una vespa) Zszszs, zszszs, zszszs... Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA (è seduta con le gambe incrociate sul plaid e mangia, con ingordigia, un bel punto interrogativo) E dài, Beto, piantala di fare la vespa! Siediti e mangia anche te un bel punto interrogativo.

BETO (imitando alla bell'e meglio la vespa anche nei "movimenti") Zszszs, zszszs, zszszs... Però si dice "anche tu".

ALFA (con la bocca piena) Va bene, professorino! Adesso, però, siediti, e mangia (scandisce) "anche tu" un bel punto interrogativo.

BETO Prima ti tolgo dalla testa quell'animaletto fastidioso.

ALFA (sbuffa) Tanto lo so benissimo che non ho niente sulla testa.

BETO Ah no! E allora guardati sulla testa, se non ci credi.

ALFA Ma come faccio a guardarmi sulla testa se i miei occhi... sono solo per te (e fa gli occhi dolci dolci).

BETO (si ferma di scatto) Solo per me! Quando ci sposiamo, Alfa?

ALFA Quando la smetterai di rimproverarmi sempre.

BETO Temo che resteremo eterni fidanzatini, allora!

ALFA Antipatico!

BETO Lo sai come la penso.

ALFA Cioè?

BETO La vita è ordine e disciplina...

ALFA (guarda incredula Beto, mentre ha ripreso a "imitare" la vespa) Sarà!

BETO Studio e lavoro.

ALFA Lo vedo!... Lo vedo! (e mangia un parentesi tonda).

BETO E regole, cara Alfa! Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA E regole? Certo!... Certo!

BETO Sto esagerando, lo hai capito, vero?

ALFA L'ho capito, l'ho capito.

BETO Secondo me, l'unica regola sempre giusta è il rispetto per le regole che cambiano.

ALFA Ah, adesso sì che ti riconosco!

BETO (sotto lo sguardo divertito di Alfa, comincia a canticchiare un motivetto giocherellando con gli elementi della scena) Zszszs, zszszs, zszszs: hai una vespa che ti gira / che ti gira sulla testa, / se ti punge, sai, per lei, / sarà una grande festa; / ma invece per te noo, / perché tu dirai ohi, / ohi ohi ohi ohi ohi ohi ohi, / ohi ohi ohi ohi ohi ohhh!

ALFA (adesso è quasi indispettita) Grazie tante, Beto. Questo è il tuo amore per me!

BETO (mogio mogio) Ma lo sai, no, che il mio pungiglione è magico.

ALFA Lo so, ma non mi ci sono ancora abituata del tutto.

BETO E su, dopo tanti anni! (e fa un'espressione un po' demoralizzata).

ALFA Quando fai quella faccia, mi sembri mia nonna.

BETO Materna o paterna?

ALFA (spazientita, ma senza esagerare) Materna. Contento?

BETO Sì. E per dimostrartelo, ti do un bacetto sulla testa col mio pungiglione magico.

ALFA Grazie. Sei molto generoso.

BETO (dopo averla "baciata") Non senti niente?

ALFA (concentrata) Sento... sento...

BETO Senti cosa?

ALFA Una specie di sorriso sulle labbra...

BETO (salterella) Ci siamo! Ci siamo!

ALFA (quasi in estasi) Mi sento di unire le parole con il sorriso (si alza).

BETO (si ferma) Ma per forza! Il mio pungiglione magico non dà dolore, fa solo sorridere.

ALFA Mi sento di dare forma a una piccola poesia.

BETO (risalterella – cioè svolazza – più che mai) Sì!... Sì!... Sì!...
 ALFA Ti aspetto sulle labbra tutti i giorni, / appena arrivi tu, dai luce al viso; / e spero solo che se vai, ritorni; / presenza lieta sei per me: SORRISO!
 BETO (felicissimo) Sì!... Ecco, cosa ti dicevo! È l'effetto del mio pungiglione magico.
 ALFA Adesso mi sento meglio. (Si siede) Mi è venuta più fame di prima.
 BETO Quando c'è poesia, c'è vita.
 ALFA E anche appetito, Beto.
 BETO Hai ragione, Alfa. Ho bisogno di un poco di (rimarcando) nettare.
 ALFA Non hai che da sederti accanto a me.
 BETO Con molto piacere. Mi andrebbe qualcosa di molto appetitoso (si siede sul plaid e incrocia anche lui le gambe; adesso si toglie il pungiglione, ma rimane vestito da vespa).
 ALFA Hai lavate le mani, Beto?
 BETO Hai lavate le mani, dici?
 ALFA Prima di mettersi a tavola, sebbene sia solo un plaid, bisogna essersi lavate le mani.
 BETO Non discuto il bon-ton a tavola, discuto altre due cose, invece.
 ALFA Cioè?
 BETO Prima cosa: si può dire anche "hai lavato le mani".
 ALFA Lo so Beto, ma quando la grammatica convalida entrambe le soluzioni, una o l'altra scelta è comunque legittima.
 BETO Ottima difesa, Alfa.
 ALFA Poi è anche vero che la tua soluzione è più gettonata della mia.
 BETO La minoranza è pur sempre rispettabile in democrazia, anche nelle scelte grammaticali.
 ALFA Sono d'accordo. Un conto è l'errore, un conto è la scelta stilistica.
 BETO Come nell'uso del verbo. Riprendo la frase di prima.
 ALFA Che sarebbe, scusa?
 BETO Tu hai detto: "Bisogna essersi lavate le mani".
 ALFA Oh sì, certo, ho usato l'ausiliare essere.
 BETO Infatti. Ma potevi usare benissimo l'ausiliare avere.
 ALFA Potevo dire: "Bisogna avere lavate le mani".
 BETO Oppure: "Bisogna avere lavato le mani".
 ALFA Già!
 BETO Con la differenza che l'ausiliare essere vuole la forma impersonale "essersi"...
 ALFA Come dice la regola.
 BETO ...mentre con l'ausiliare avere si usa l'infinito.
 ALFA L'importante è capirsi.
 BETO Su questo non ci piove (e si ode un tuono piuttosto sordo).
 ALFA La prossima volta dirò solo questo: "Ci si deve lavare le mani". Contento?
 BETO I verbi riflessivi apparenti tollerano entrambe le soluzioni. "Mi sono lavato le mani", oppure: "Mi sono lavate le mani". Contenta?
 ALFA Sai bene che io preferisco avere una sola soluzione.
 BETO Sai bene che non è possibile. La lingua è fatta di regole, le quali prevedono spesso soluzioni diverse, ed è fatta pure di eccezioni.
 ALFA Uffa, a volte le eccezioni superano le regole!
 BETO E via, non essere drastica.
 ALFA (contrariata) Non sono drastica, sono realista.
 BETO Stai calma. Non è successo niente.

ALFA Sono calmissima. Ma dimmi una cosa.
 BETO Volentieri.
 ALFA Che idea ti sei fatta dell'uso della lingua?
 BETO Vedi, io avrei detto: "Che idea ti sei fatto...".
 ALFA Siamo al punto di prima. È una questione di concordanza.
 BETO Tu scegli la tua, io la mia.
 ALFA Ovvio!
 BETO Ma per rispondere alla tua domanda, ti dirò che è l'uso che logora la lingua e che è ancora l'uso che, al tempo stesso, la rinnova.
 ALFA (non tanto convinta) La rinnova?
 BETO Sì.
 ALFA Nel rispetto delle regole, però.
 BETO A un patto, lo ripeto: che l'unica regola sempre giusta è il rispetto per le regole che cambiano.
 ALFA Le regole cambiano, lo so. Ma io... io, insomma, non riesco proprio ad abituarci ai cambiamenti.
 BETO Devi farlo, invece. Ogni lingua cambia, come la moda, come i gusti delle persone.
 ALFA E me la chiami moda la dilagante moda dell'indicativo al posto del congiuntivo?
 BETO (con un sorriso) Io penso (rimarcando) che è una spallata alla rigidità delle regole.
 ALFA Io penso (rimarcando) che hai torto.
 BETO Però, intanto, hai usato l'indicativo.
 ALFA Solo per evidenziare l'eccesso di zelo innovativo.
 BETO Ecco, tra uno zelo innovativo e l'altro, potresti passarci un punto esclamativo, per favore?
 ALFA (estrae da un cestino un punto interrogativo) Eccoti servito.
 BETO Grazie. E, comunque, la lista degli zeli innovativi è lunga, sai.
 ALFA Lo so. Penso a "lui"...
 BETO A lui, chi, Alfa? Non sapevo che avessi un amante.
 ALFA Quale amante, Beto?
 BETO Ma sei hai appena detto: "Penso a lui!".
 ALFA Se tu mi avessi lasciato finire...
 BETO Finisci, per carità! Finisci pure.
 ALFA Molto gentile. Dicevo, penso a "lui" invece di "egli" come soggetto di un verbo.
 BETO Rasségnati. Ormai (rimarcando) il tuo "lui" ha preso il sopravvento. Lui ha detto... lui ha fatto... lui di qui e lui di là.
 ALFA Non mi rasseggerò mai!
 BETO E come la mettiamo, allora, con "gli" al posto di "loro"?
 ALFA La mettiamo male.
 BETO Più elasticità, Alfa. Dài, più elasticità.
 ALFA Non sopporto sentir dire: "Gli ha fatto del bene", al posto di: "Ha fatto loro del bene".
 BETO Guarda, perché "gli" anziché "loro" è usato anche da Alessandro Manzoni, autore molto normativo.
 ALFA (una scrollatina alle spalle) Io resto normativa sempre.
 BETO E ti sbagli! L'uso di una soluzione grammaticale è vincolata dal contesto.
 ALFA Ma anche dalla sciattezza, diciamo.
 BETO Diciamo pure, se ti fa piacere. Però il più delle volte sono il contesto e lo stile a imporre o a suggerire una soluzione grammaticale.
 ALFA (una seconda scrollatina di spalle) Sì, sì! E con questo si giustifica tutto.
 BETO Tutto no, ma molte cose sì. Pensa solo alla differenza tra la lingua parlata e quella scritta.
 ALFA Ci penso, ma non sono d'accordo con certe scelte stilistiche o

chiamale come vuoi tu.

BETO Mi viene in mente il titolo di un testo di Pier Paolo Pasolini.

ALFA Quale?

BETO “La meglio gioventù”, ripreso dal verso di un canto alpino.

ALFA E allora?

BETO Ecco, l’uso dell’avverbio “meglio” come aggettivo può andar bene nel parlato informale, ma è scongiabile nello scritto e nel parlato formale.

ALFA Tu la butti sui registri, Beto.

BETO Vero. C’è il registro colloquiale, quello solenne...

ALFA Eccetera eccetera. L’ideale sarebbe padroneggiarli tutti.

BETO Bisogna studiare e leggere molto.

ALFA Sulla scia degli zeli innovativi, fammi altri esempi di regole che cambiano sotto il nostro naso.

BETO Ormai va di moda usare “piuttosto che” con il significato disgiuntivo di “o” “oppure”.

ALFA Tipo?

BETO Questa sera possiamo andare al cinema piuttosto che a teatro.

ALFA La forma corretta, almeno fino a un po’ di anni fa, qual era?

BETO Questa sera possiamo andare al cinema oppure a teatro.

ALFA Ho notato anche l’uso del significato aggiuntivo.

BETO Certo! Si sente di frequente dire: “Al mercato trovi i pomodori piuttosto che i peperoni”.

ALFA La forma corretta, sempre con riferimento ai canoni di qualche anno fa, era invece?

BETO Al mercato trovi i pomodori e anche i peperoni.

ALFA Ottimo! E quindi il fatidico “piuttosto che” dovrebbe essere usato per esprimere...

BETO Per esprimere una preferenza, Alfa.

ALFA Al volo, fammi un esempio.

BETO Siccome sono una vespa, mi viene spontaneo farti un esempio al volo.

ALFA (storce la bocca) Spiritoso!

BETO (si fa scivolare le mani sul corpo) Concreto.

ALFA L’esempio, Beto?

BETO (un colpo di tosse) Certo! Eccoti l’esempio: “Preferisco andare in bicicletta piuttosto che usare la macchina”.

ALFA Stiamo assistendo, si può dire in diretta, ai cambiamenti delle regole della lingua italiana.

BETO È sempre stato così. La lingua evolve al pari di tutte le altre cose.

ALFA Come la cucina.

BETO Che fai, mi provochi?

ALFA Vuoi una bella parentesi tonda?

BETO L’hai cucinata tu?

ALFA E chi, se no?

BETO Potresti averla comprata o comperata già pronta.

ALFA Non è nel mio stile.

BETO Hai messo olio e un pizzico di sale?

ALFA (occhi dolci) Come piace a te.

BETO Ci sta proprio bene, per antipasto, una succulenta parentesi tonda.

ALFA Come la vuoi, la parentesi: aperta o chiusa?

BETO Aperta. Quella chiusa la mangio stasera.

ALFA Eccoti servito, caro il mio Beto.

BETO Grazie. Quasi quasi mangio anche un po’ di accenti gravi. Che ne dici?

ALFA Li ho cucinati in salsa agrodolce.

BETO Uhh, buoni!

ALFA Io, invece, mi prendo un punto esclamativo in salmi.

BETO Sentissi com’è buono questo accento grave!

ALFA La salsa agrodolce è la mia specialità.

BETO Da leccarsi i baffi!... Cioè il pungiglione!

ALFA Non mangiarne troppi, Beto.

BETO Perché? Sono irresistibili!

ALFA Lo sai che poi ti viene il mal di parole con l’accento grave.

BETO Starò attento.

ALFA Per fortuna con due colpetti di mano, tutto torna normale.

BETO (storpiando la pronuncia delle parole, producendo suoni comicamente irreali, aprendo tutte le vocali) Hai ragione, Alfa. Fòrsè dovrèi nòn mangiarnè più.

ALFA (impensierita) Caspiterina, adesso è troppo tardi.

BETO (idem) Pèrchè? Sòno ancòra in tèmpo: òra mi alzò è faciù un pòco di mòto nel bòscò a pièdi.

ALFA (sbatte le mani tre volte) Torna in te, Beto!

BETO (storpiando la pronuncia delle parole, producendo suoni comicamente irreali, stavolta chiudendo tutte le vocali) Pèrchè? Sónò ancòra in tèmpo: òra mi alzò é faciù un pòcò di mòtó nel bòscò a pièdi.

ALFA Oh no, ho sbagliato! Dovevo sbattere le mani solo due volte.

BETO Còsa hai dèttò, Alfa? Dòvévi sbattèré lé mani sólò dué vòltè?

ALFA Ehm, adesso tutto torna normale, vedrai (sbatte le mani due volte).

BETO Còsa hai dèttò, Alfa? Dòvévi sbattèré lè mani sólò dué vòltè?

ALFA (si alza; è preoccupata) Oh no! È finito l’incantesimo. Adesso cosa faccio?

BETO Hai sòlo sbagliatò i cònti.

ALFA Cioè?

BETO Dèvi sbattèré lè mani una sòla vòlta, adèssò.

ALFA Perché una sola volta?

BETO Pèrchè cònta la sòmma: trè vòltè più dué vòlte fa cinquè vòltè.

ALFA E allora?

BETO È allòra cinquè è dispari.

ALFA Hai ragione, Beto. Adesso sbatto le mani una sola volta. Ecco (e lo fa).

BETO Béne.

ALFA Perché dici béne e non bène?

BETO Perché dico béne o bène con entrambe le pronunce.

ALFA Già, tu ubbidisci alle mie mani. Ma tutti gli altri no.

BETO Tutti gli altri ubbidiscono, oppure obbediscono, alle regole del contesto.

ALFA La pronuncia delle parole dipende dai luoghi in cui si vive?

BETO Approssimativamente è così.

ALFA In qualche modo, si potrebbe dire che dipende dalla geografia.

BETO Al Nord molte parole si pronunciano con la vocale aperta...

ALFA Diversità è ricchezza.

BETO Al Centro e al Sud le stesse parole si dicono con la vocale chiusa.

ALFA L’importante è che sei tornato in te, Beto (si siede).

BETO Per festeggiare ci vuole proprio una poesia. (Indossa il pungiglione) Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA Che è? (si guarda intorno).

BETO Sta per tornare la vespa col suo pungiglione magico. Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA Mí pare di vederne una proprio lì.

BETO Lì, dove?

ALFA Più che lì, qui (e nel tentativo di prenderla, sbatte le mani una volta).

BETO L'hai prèsa ò nòn l'hai prèsa?

ALFA Oh no! Cosa ho fatto?

BETO Svèlta, sbatti lè mani!

ALFA (sbatte le mani una sola volta) Fatto.

BETO Svèlta, sbatti lé mani!

ALFA Ancora? (sbatte le mani un'altra volta).

BETO Ancòra, ancòra!

ALFA (per la terza volta sbatte le mani) Ecco!

BETO Oh, finalmente! E adesso non sbatterle mai più, le mani. Se no te le lego.

ALFA Mi piaci quando parli normale.

BETO Sai, Alfa, non c'è un modo di parlare normale.

ALFA (perplexa) Ah no?

BETO Ognuno di noi parla in vari modi. E possono andar béne o béne entrambi i modi.

ALFA Come ho detto prima: diversità è ricchezza.

BETO Ogni area geografica, piccola o grande, è un pullulare di accenti, intercalari, modi di dire.

ALFA E anche parole che variano la grafia.

BETO "Pronuncia" o "pronunzia", "uguale" o "eguale", "decina" o "diecina", "intorno" o "attorno".

ALFA Ma non sarebbe meglio mettere una regola (rimarcando) "uguale" per tutti?

BETO Insisti?

ALFA Ci sarebbe meno confusione.

BETO Non è possibile.

ALFA Ma sarebbe auspicabile.

BETO Non credo, sai. La lingua cammina con le gambe del progresso.

ALFA Ma come si fa a sapere cosa è giusto e cosa non lo è?

BETO Ripeto: bisogna studiare e leggere molto.

ALFA Ho capito. Ma se una grammatica dice che bisogna scrivere "sé stesso" con l'accento e un'altra grammatica, poi, dice il contrario, cavolo, chi ha ragione?

BETO Tutt'e due.

ALFA Sei sicuro, Beto?

BETO La grammatica ci dà tanti ingredienti. Alcuni ingredienti sono invariabili.

ALFA Le regole fisse che valgono sempre e per tutti.

BETO Certo! Nessuno dice: "Io mangia un punto esclamativo" o "tu bevo una bibita"...

ALFA E gli altri ingredienti, invece?

BETO Si possono cuocere in vari modi.

ALFA Parli di stile?

BETO Di stile, di sensibilità grammaticale e di competenza linguistica.

ALFA Insomma, ognuno di noi è il cuoco della propria grammatica.

BETO Nel senso che ognuno di noi cucina gli ingredienti variabili come vuole.

ALFA Il congiuntivo è un ingrediente variabile?

BETO Pochi anni fa l'uso dell'indicativo presente al posto del congiuntivo era da matita blu.

ALFA Già. Lo abbiamo visto prima.

BETO Poi siamo passati alla matita rossa: errore grave ma non gravissimo.

ALFA Oggi è tollerato anche sui giornali.

BETO O nei giornali.

ALFA A furia di tollerare, qui crolla tutto.

BETO Non crolla niente. La lingua si adegua.

ALFA E chi lo dice cosa si adegua e cosa no?

BETO Lo dice l'uso e perciò lo dice il tempo.

ALFA Ma a scuola, però, non c'è tempo per aspettare il tempo.

BETO A scuola prevale l'ingrediente invariabile per un motivo semplice, Alfa.

ALFA Ovvero?

BETO Chi impara deve avere delle basi fisse.

ALFA Poi quando uno studente diventa adulto...

BETO Quando diventa adulto... si gestisce la grammatica secondo gli ingredienti variabili.

ALFA Clicco mi piace.

BETO Mi fa piacere!

ALFA E tu queste belle cose dove le hai imparate?

BETO È tutto merito del mio pungiglione magico.

ALFA Ma se hai detto che il tuo pungiglione magico fa sorridere.

BETO Appunto! Nel sorriso sta ogni regola (e riprende a imitare la vespa). Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA Non sei proprio un buon spettacolo.

BETO (si ferma di scatto) Hai detto, scusa?

ALFA Che non sei proprio un buon spettacolo.

BETO Altro ottimo esempio di come la lingua venga adattata ai tempi moderni.

ALFA Ma dici sul serio?

BETO E potrei non essere serio, io? (Fa la vespa) Zszszs, zszszs, zszszs...

ALFA (lo guarda incredula) Beh, in effetti...

BETO Un tempo si sarebbe evitata la "s impura".

ALFA Uhm... La... la cosa?

BETO La "s impura". Un buon spettacolo non è un buon suono.

ALFA Dovevo dire cosa, allora?

BETO Un buono spettacolo. Evitando il suono cacofonico.

ALFA Caco... che?

BETO Brutto. Un brutto suono.

ALFA Ah!

BETO La lingua è dinamica anche nei suoni, mia cara.

ALFA Oggi certe finezze nessuno le conosce più.

BETO Ben detto, Alfa.

ALFA Grazie.

BETO Voglio essere rompiscatole. "Oggi certe finezze nessuno le conosce più", presenta qualcosa di curioso.

ALFA Sono tutta orecchi.

BETO O orecchie.

ALFA Già.

BETO Potevi dire: "Oggi nessuno conosce più certe finezze".

ALFA E cambiava cosa?

BETO Evitavi di riempire la frase con parole in più.

ALFA Sono le ripetizioni inutili, via!

BETO Pensa all'uso di "a me mi piace", "a te non ti va", "a voi non vi dico più niente"

ALFA Sono errori?

BETO Sono licenze stilistiche.

ALFA Rientrano nella categoria di ingredienti variabili?

BETO Sì.

ALFA Senti una cosa, Beto.

BETO Dimmi.

ALFA E l'attimino?

BETO Uhh, altro esempio di modernità linguistica!

ALFA O di impoverimento?

BETO E ridalli!
 ALFA Lo sai, non riesco ad accettare tutte queste novità.
 BETO Pian piano ti ci abituerai.
 ALFA Mah!
 BETO Cerca di seguirmi.
 ALFA In che senso?
 BETO Hai notato che “attimino” non ha più solo valore temporale ma anche quello della qualità/modalità?
 ALFA (sbuffa) Sono un (rimarcando) attimino stanca.
 BETO Esempio calzante.
 ALFA (ironica) Sì.
 BETO Altro esempio: la casa è un attimino in disordine.
 ALFA “Attimino” mi fa venire in mente “gocciolino” o anche “filino”.
 BETO Il linguaggio si arricchisce.
 ALFA O si spoglia di bellezza.
 BETO È normale che ogni novità faccia storcere il naso. È normalissimo.
 ALFA Vabbè!... Parlando parlando si è fatto tardi.
 BETO Che ore sono? O che ora è?
 ALFA Sono le due e mezza.
 BETO O le due e mezzo. Come preferisci.
 ALFA L'importante è capirsi, no?
 BETO Appunto. A questo serve comunicare: capirsi.
 ALFA L'oggetto del desiderio di tutti noi: capire e capirsi.
 BETO O anche: capire... è... capirsi.
 ALFA Questa è profonda.
 BETO Ogni tanto mi scappa.
 ALFA (conversa con interesse) Per comunicare in modo da non commettere errori di comprensione, la nostra lingua sa darci una mano. Non è così?
 BETO Hai ragione, Alfa. Penso a una frase ambigua come questa: “Maria ha accompagnato Anna con la sua macchina”.
 ALFA Uhm... Uhm...
 BETO Di chi è la macchina: di Maria o di Anna?
 ALFA Detta così, la macchina potrebbe essere sia di Maria sia di Anna.
 BETO Ma basta sostituire “sua” con “propria” e l'equivoco è risolto.
 ALFA Perché “propria” si riferisce al soggetto.
 BETO Ben detto, Alfa! “Maria ha accompagnato Anna con la propria macchina”, significa solo che la proprietaria della macchina è Maria.
 ALFA (convinta) Eh sì! Capire e capirsi.
 BETO (convinto) Capire è capirsi.
 ALFA Quest'oggi sei più meditativo del solito.
 BETO Quest'oggi?
 ALFA (sconsolata) Purtroppo... purtroppo solo quest'oggi.
 BETO Uhh!... Oggi non può che essere questo.
 ALFA Caspiterina! Un'altra parola di troppo, insomma.
 BETO Che potevi evitare.
 ALFA Non ti sposerò mai e poi mai (e gli volta le spalle).
 BETO Troverò il modo per farti cambiare idea.
 ALFA Mi fai sempre le pulci... Non è un comportamento da vespa!
 BETO Ma lo faccio con spirito libero.
 ALFA Voglio aggiungere anche...
 BETO Stop.
 ALFA (indispettita) Come sarebbe stop?
 BETO “Anche” o “pure” fanno già parte di aggiungere.
 ALFA Dovevo dire solo aggiungere?

BETO Sì.
 ALFA Sei proprio uno spacca capello, Beto. Lasciatelo dire.
 BETO Adesso ti pungo col mio pungiglione magico, così mi dici veramente quello che pensi di me.
 ALFA Non te lo dirò mai quello che penso di te.
 BETO Oh sì, che me lo dirai, invece. Mi dirai che mi vuoi sposare.
 ALFA (con calcolato distacco) Ti piacerebbe, eh?
 BETO (rifà la vespa) Zszszs, zszszs, zszszs...
 ALFA (cerca di coprirsi la testa con le mani) No, non voglio! Non voglio!
 BETO (sbarazzino) Zszszs, zszszs, zszszs: hai una vespa che ti gira / che ti gira sulla testa, / se ti punge, sai, per lei, / sarà una grande festa; / ma invece per te noo, / perché tu dirai ohi, / ohi ohi ohi ohi ohi ohi ohi, / ohi ohi ohi ohi ohi ohhh!
 ALFA Antipatico!
 BETO Lo so! Ma sai che il mio pungiglione non dà dolore, fa solo sorridere (e la “bacia”).
 ALFA E fa dire anche la verità, purtroppo.
 BETO Infatti! (Si siede, compiaciuto, ad ascoltare Alfa). A te la parola in forma di poesia.
 ALFA (come in estasi) Chi s'ingegni a cercare il cavillo, / spero solo che non si confonda, / come quello che mira al birillo / ma colpisce soltanto la sponda.
 BETO (si alza; è un po' mogio) Ecco, adesso so come la pensi.
 ALFA (si desta dall'estasi) Ho detto qualcosa?
 BETO Invece di dirmi che mi vuoi sposare, hai detto che sono un pignolo, insomma uno spacca capello.
 ALFA Che bella scoperta. Te l'ho detto un minuto fa.
 BETO Non raccolgo.
 ALFA Questo non mi piace del tuo carattere: sei troppo permaloso.
 BETO E tu sei troppo antidiluviana.
 ALFA Dici che sono più brava come cuoca?
 BETO (sconsolato) Temo di sì.
 ALFA Vuoi assaggiare un misto di doppie grafie con tocchetti di grana?
 BETO (si siede) Ma sì! Cosa c'è di buono?
 ALFA Ti propongo un “giuoco” e un “gioco”. Prendi e dimmi quale ti piace di più.
 BETO Preferisco il cibo moderno. Mangio un “gioco”, grazie.
 ALFA Vuoi aggiungere una “diecina” di “nuovissime” e fresche “ciliege” senza la “i” finale? (Mostra la parola scritta con la “ge”).
 BETO Preferisco una “decina” di “novissime” e fresche “ciliege” con la “i” finale (mostra la parola scritta con “gie”).
 ALFA Mi contraddici sempre!
 BETO Evidentemente il mio buonsenso linguistico non è uguale al tuo.
 ALFA Buonsenso, dici?
 BETO (mangiando) Dico, dico.
 ALFA Scritto con grafia unita o separata: buon senso?
 BETO Di tante parole non si ha più coscienza dell'origine. Si pronunciano e si scrivono come parole nuove e non derivate da due o più parole distinte.
 ALFA Esempio?
 BETO Pensa a “mezzora” o “buongiorno” o “pescecan”.
 ALFA Sono parole variabili o invariabili?
 BETO Variabili il più delle volte. Ma “pescecan” si scrive sempre con grafia unita.
 ALFA Clicco mi piace.
 BETO Mi fa piacere (e assume l'aspetto di chi sta contemplando

qualcosa).

ALFA Vuoi mangiare ancora parole con doppia grafia?

BETO Eh? Cosa?

ALFA Vuoi un piatto di “assieme” e “insieme”?

BETO “Insieme con”... o “insieme a”...

ALFA “Assieme con” un po’ di “obiezioni” e “assieme a” un po’ di “obbiezioni”.

BETO (distrattamente) Dove le hai “comprate” le obiezioni?

ALFA Le “obbiezioni” le ho “comperate” al mercato del dubbio.

BETO (ancora distratto) Eh? Cosa?

ALFA Pronto? Ci sei? Sei connesso? (E sbatte le mani una volta).

BETO (si ridesta dal torpore e storpia la pronuncia delle parole, producendo suoni comicamente irreali, chiudendo tutte le vocali) Adéssò mi séntó cónnèssó. Hó pròpriò vòglia di béré un bél bicchiéré di acqua minéralé.

ALFA Oh no! Non dovevo sbattere le mani così (e le sbatte un'altra volta).

BETO (storpia la pronuncia delle parole, producendo suoni comicamente irreali, stavolta aprendo tutte le vocali) Adéssò mi sèntó cónnèssò. Hò pròpriò vòglia di bèrè un bél bicchièrè di acqua minéralè.

ALFA Devo sbattere le mani due volte, per farlo ritornare normale (e lo fa).

BETO Adesso mi sento connesso. Ho proprio voglia di bere un bel bicchiere di acqua minerale.

ALFA Oh no, mi sono dimenticata di portare l'acqua!

BETO (scruta il cielo) Per fortuna si stanno avvicinando dei grossi nuvoloni neri.

ALFA Dici che tra poco pioverà?

BETO (stende una mano a mezz'aria) Sento già una gocciolina.

ALFA Prendi questo bicchiere e raccogli l'acqua piovana.

BETO Temo che il temporale si stia spostando rapidamente lontano da noi (si odono, in effetti, i tuoni sempre più in lontananza).

ALFA Peccato. Non potrai bere, Beto.

BETO Non importa, Alfa. L'amore è il più delle volte sacrificio.

ALFA Oggi sei più meditativo del solito.

BETO Me lo hai già detto.

ALFA Non sei stato attento, allora.

BETO Perché?

ALFA Perché ho detto: “Oggi sei più meditativo del solito” e non “Quest'oggi sei più meditativo del solito”.

BETO Bene! Brava!

ALFA (un po' seccata) Grazie tante!

BETO (osserva il fondale) Guarda!

ALFA Dove?

BETO Là.

ALFA Uh, l'arcobaleno!

BETO Che bello!

ALFA Ci vuole qualcosa di adeguato per festeggiare.

BETO Una canzoncina! Vuoi?

ALFA (poco convinta) Magari fai piovere anche qui!

BETO L'amore è far finta quasi sempre di non capire.

ALFA Antipatico.

BETO (comincia a cantare) Passato il temporale / il cielo torna chiaro, / ma quante goccioline / ancora son nell'aria. / Adesso là nel cielo / si vedon sette strisce / unite a forma d'arco: / son sette bei colori. / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno; / è splendente l'arcobaleno / nel cielo lassù. / Nell'azzurro l'azzurro passa / se viene ora verde, / ma rallenta se vede il giallo: / col rosso non va. / L'arancione

non è un grosso arancio, / è soltanto un bel colore; / il violetto sarebbe profumato / con la desinenza in “a”. / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno; / anche l'indaco già risplende / adesso nel blu. / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno (adesso Beto fa la voce profondamente cavernosa: allunga di molto ogni sillaba); / come brilla l'arcobaleno, / sereno così.

ALFA (entusiasta, lo applaude) Bravissimo, sembravi un orso!

BETO Nò... nó... nò... nó... nòn sbatterè lè mani... nón sbatteré lé mani...

ALFA Uh, scusa, non volevo, non volevo!

BETO Mi fai venire il mal d'accenti!

ALFA Ti prometto che non le sbatto più. Ma tu parla normale, mi raccomando.

BETO Sei imbattibile. Sono sicuro che vivere con te sarà bellissimo.

ALFA (fa la tenera) Sei un amore, Beto.

BETO Di sicuro con te non mi annoio.

ALFA Se avremo dei figli, come li chiameremo?

BETO Se saranno un maschio e una femmina, li chiameremo Punto e Virgola.

ALFA (fa una faccia perplessa) Che bella famiglia!

BETO La punteggiatura è molto importante per l'esito della comprensione, sai.

ALFA (si mette un dito sullo spigolo della bocca) Intanto addio al punto e virgola: sta scomparendo quasi del tutto.

BETO Per fortuna resiste la virgola, ma occhio a usarla bene.

ALFA Hai in mente qualcosa di diabolico?

BETO Potrei farti ingelosire con una virgola, mi credi?

ALFA Sentiamo.

BETO Ieri sera, virgola, dopo aver visto un film con Monica Bellucci, virgola, sono andato a letto.

ALFA Non me lo avevi detto.

BETO Uhh!... Occhio alla virgola.

ALFA Veglierò.

BETO Ieri sera, virgola, dopo aver visto un film, virgola, con Monica Bellucci sono andato a letto.

ALFA Svergognato! Tradire così una povera ragazza indifesa!

BETO L'ho fatto solo per la causa!

ALFA E io, allora, ripenso a “lui”. Ecco, così impari! (e incrocia le braccia).

BETO (occhi al cielo) Uhh!... Forse è meglio che ci sediamo a mangiare ancora qualcosa (si siede sul plaid e incrocia le gambe; subito dopo anche Alfa si siede sul plaid).

ALFA (estrae da un cestino un gruppo di virgolette: alcune le pone sul suo piatto, altre le passa a Beto. Dopo qualche secondo di silenzio) Non senti gli uccelletti che cinguettano?

BETO Festeggiano anche loro l'arcobaleno.

ALFA La natura è proprio uno spettacolo coinvolgente.

BETO Sai, Alfa, a proposito di uccelletti...

ALFA Cinguettano in modo antidiluviano?

BETO Spiritosa!

ALFA E su, cosa volevi dirmi.

BETO Che gli uccelletti di nido non fanno mai pupù.

ALFA Davvero?

BETO Già. Infatti fanno solo pi pi... pi pi... pi pi.

ALFA Oh no, mi piaci di più quando fai la vespa!

BETO Che caratterino!

ALFA Dico solo quello che penso anche quando non mi pungi con il tuo pungiglione magico.

BETO Ah sì? E allora dimmi questo...

ALFA Sentiamo.

BETO ...sai dove faceva la pipì la vespa ai tempi degli antichi Romani?

ALFA No! Questa mi sfugge.

BETO Nel vespa...siano!

ALFA Oh no, non è possibile!

BETO Fattene una ragione, Alfa.

ALFA Con te non posso fare diversamente.

BETO Ti dirò di più.

ALFA Evita.

BETO Giammai! Il termine “vespasiano” deriva dall’imperatore romano Tito Flavio Vespasiano, in quanto gli orinatoi pubblici furono da lui sottoposti a tassazione.

ALFA Una tassa sull’orina?

BETO Sì, mia cara.

ALFA Non ci credo.

BETO Devi sapere che la tassa era dovuta al fatto che i conciapelli recuperavano l’orina o l’urina dalla quale ottenevano l’ammoniaca.

ALFA Caspiterina, non si può far nulla senza pagare una tassa!

BETO Ecco, questa è una regola invariabile.

ALFA È l’unica regola invariabile che non mi piace.

BETO Succede.

ALFA Vabbè, vuoi ancora qualcosa da mangiare?

BETO Una macedonia di concordanze non la rifiuterei.

ALFA (da un altro cestino estrae parole con la desinenza in “a” e in “o” e in “i”) Peccato che non c’è mia mamma.

BETO Che c’entra tua mamma, adesso?

ALFA Beh, intanto, lei va pazza per la macedonia di concordanze.

BETO Non lo sapevo.

ALFA E poi non la vedo da due ore e mi preoccupa per lei.

BETO Chiamala.

ALFA Ma se mi ha chiamata due ore fa.

BETO Ah, ti ha chiamato due ore fa?

ALFA Preferisco “mi ha chiamata”, perché sono un soggetto femminile, se permetti.

BETO Lo so, cara. Ma l’uso del participio al maschile non solo è corretto, ma va per la maggiore.

ALFA Anche quando il complemento oggetto, in forma di pronomi personale, precede il participio passato?

BETO Certo! Si può dire: “Tua mamma ha chiamato te”, oppure: “Tua mamma ti ha chiamata”, oppure: “Tua mamma ti ha chiamato”.

ALFA Caspiterina, che confusione!

BETO Si tratta di prendere confidenza con le regole, che possono essere...

ALFA Sì, lo hai già detto. Possono essere variabili o invariabili.

BETO Lo stesso principio vale per il plurale. “Tua mamma vi ha chiamati”, oppure: “Tua mamma vi ha chiamato”.

ALFA Forse era meglio se non la sentivo, mia mamma!

BETO Faceva prima a venire anche lei.

ALFA Non ci ho pensato a invitarla.

BETO Pensa invece a questa variabile.

ALFA Ancora?

BETO Eh beh, se no che picnic è?

ALFA La prossima volta andiamo in pizzeria.

BETO Quanto sei polemica.

ALFA Polemica? Mi piace solo sedermi e non pensare a cucinare. Ecco tutto.

BETO Va bene, va bene! Senti questa: “Tua mamma avrebbe dovuto venire”, oppure: “Tua mamma sarebbe dovuta venire”?

ALFA Forse è meglio che sia restata a casa. Ha un sacco di lavoro. Fa l’avvocato.

BETO Eh no, se è una donna... è una donna, tua mamma, vero?

ALFA (fa un’espressione sdegnata) Spirito di patata!

BETO Ecco, appunto, allora se è una donna, fa l’avvocata.

ALFA E se era ministro?

BETO Faceva la ministra. Ci vuol tanto?

ALFA (fra sé) Scusami, mamma, se ti ho tirato... o tirata in ballo!

BETO Povera donna: che figlia ingrata ha messo al mondo!

ALFA Evita commenti, please.

BETO Preferirei l’uso della lingua italiana, prego.

ALFA Ma lo usano tutti, l’inglese!

BETO Lo so, ma è così bella la nostra lingua. Almeno quando si può, usiamola.

ALFA (fa spallucce) Però le lingue vanno studiate. Vero?

BETO Vanno studiate, eccome. Ma quando siamo in Italia, parliamo l’italiano.

ALFA D’accordo. Ma finisci il discorso sui verbi servili.

BETO Certo! Intanto si chiamano servili perché servono il verbo all’infinito. L’ausiliare da usare con i verbi servili...

ALFA Che sono: potere, dovere e volere.

BETO ...ben detto... è quello richiesto dal verbo all’infinito.

ALFA Siccome venire richiede essere...

BETO Ben detto! Quindi si deve dire: “Tua mamma sarebbe dovuta venire”.

ALFA Ma come tu m’insegni, spuntano le eccezioni (e rovista tra i cestini prima di estrarre i tre verbi servili).

BETO Fa parte del progresso della lingua, cara la mia Alfa.

ALFA (mentre addenta uno dei tre verbi servili) Cosa hai detto?

BETO (su di tono) Fa parte del progresso della lingua, cara la mia Alfa.

ALFA Urla piano! Non sono mica sorda, eh!

BETO Scusa, non volevo esagerare.

ALFA Non fa niente... Prendi anche tu un verbo servile.

BETO Grazie... (Riflessivo) Pensa alla bellezza e ricchezza della nostra lingua.

ALFA Con te vicino, sarebbe impossibile non pensarci.

BETO Pensa all’avverbio di negazione “mica”.

ALFA L’unica cosa che so è che “mica” si comporta come tutti gli altri aggettivi e pronomi indefiniti negativi.

BETO Infatti richiede la doppia negazione quando si trova dopo il verbo.

ALFA Già

BETO Tu prima hai detto: “Non sono mica sorda, eh!”.

ALFA Confermo.

BETO Però quando “mica” si trova prima del verbo, la doppia negazione sparisce.

ALFA Insomma, potevo dire: “Mica sono sorda, eh!”.

BETO Sì.

ALFA Caspiterina, quante cose!

BETO Te ne dico un’altra, dato che ci siamo.

ALFA (tra sé) Per fortuna, questo picnic è quasi finito!

BETO Nell’italiano parlato di area settentrionale, “mica” si usa senza l’avverbio negativo “non” anche quando si trova prima del verbo.

ALFA Ma tu pensa!

BETO (imita una parlata del Nord) So mica ignorante, io!

ALFA Mi hai fatto venire ancora più fame di lingua italiana, ma forse è meglio che ce andiamo: si stanno riavvicinando minacciosi nuvoloni neri.

BETO È un peccato lasciare questo posto. Senti che pace: non si sente volare una mosca.

ALFA E nemmeno una vespa.

BETO Tra mosche e vespe, ne so una che riguarda le mosche.

ALFA (alza lo sguardo al cielo) Pazienza!

BETO Lo sai perché sei mosche non potranno mai essere in sette?

ALFA (incrocia le mani) Beto, sta tuonando! (si ode, in effetti, un tuono sordo).

BETO Non divagare.

ALFA (riflette) Perché sei mosche non potranno mai essere in sette?

Uhm... Uhm...

BETO Ti arrendi?

ALFA Sì.

BETO Perché sono... insetti! (e sa la ride di cuore).

ALFA (lo guarda senza fiatare; poi dice) È meglio che ce ne andiamo. Tra poco diluvia (e comincia a riporre un po' di "cibi linguistici" nei cestini).

BETO La settimana prossima torniamo. Promesso?

ALFA Torniamo, ma però se il tempo è bello... (Si ferma di scatto)

Si può dire: "Ma però?"

BETO Dobbiamo proprio tornare, Alfa. Di cose da masticare ce ne sono parecchie ancora.

ALFA (fa di sì con la testa).

BETO (scandisce) Ma però non voglio lasciarti nel dubbio. La congiunzione avversativa è spesso rafforzata da un'altra congiunzione avversativa...

ALFA Menomale!

BETO "Ma tuttavia", "ma nondimeno", "ma pure". È un impiego diffuso nel parlato e nello scritto informale. Occhio allo scritto sorvegliato. Lì è meglio evitare la doppia avversativa.

ALFA Che sollievo! Meriti un bacetto! (e glielo dà).

BETO Guarda! Anche stavolta il temporale si allontana (si muove sulla scena entusiasta).

ALFA E guarda che bell'arcobaleno! (anche lei si muove sulla scena entusiasta).

- ALFA e BETO, adesso mano nella mano, cantano insieme -

Passato il temporale / il cielo torna chiaro, / ma quante goccioline / ancora son nell'aria. / Adesso là nel cielo / si vedon sette strisce / unite a forma d'arco: / son sette bei colori. / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno; / è splendente l'arcobaleno / nel cielo lassù. / Nell'azzurro l'azzurro passa / se viene ora verde, / ma rallenta se vede il giallo: / col rosso non va. / L'arancione non è un grosso arancio, / è soltanto un bel colore; / il violetto sarebbe profumato / con la desinenza in "a". / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno; / anche l'indaco già risplende / adesso nel blu. / Come brilla l'arcobaleno, / sereno sereno (adesso BETO fa la voce profondamente cavernosa: allunga di molto ogni sillaba); / come brilla l'arcobaleno, / sereno così.



Fabio Sicari

Nato a Piombino (Livorno) il 15/01/1961

Professione: Ausiliario Socio Assistenziale presso il Centro don Orione di Bergamo

Interessi culturali

Poesia, teatro e narrativa. Studi su metrica, retorica e grammatica italiana svolti da autodidatta. Tremila libri circa acquistati con fatica. Ma la bellezza del sapere attenua i sacrifici. Mi diletto nell'enigmistica e creo giochi e battute bizzarre. Scrivo poesie, testi per il teatro e libri di narrativa.

Pubblicazioni

- 2016: l'editore Il Convivio pubblica il mio romanzo *Forti di crederci*, opera vincitrice del premio di narrativa "Antonio Filoteo Omodei 2016".

- Marzo/Aprile 2016 N. 793-794: la rivista mensile *Sipario* pubblica il mio dramma *Nidi di paglia bruciata*, opera vincitrice del premio teatrale "Centro Attori di Milano 2015".

- 2015: l'editore Il Convivio pubblica la mia commedia *Il capitalismo delle opinioni*, opera vincitrice del premio teatrale "Angelo Musco 2015" e del premio "Autori italiani 2015 – Sipario, mensile del teatro".

- 2012: l'editore Albatros pubblica "CRI", la mia opera prima di narrativa.

- Luglio/agosto 2008: la rivista mensile "Oggi e Domani" pubblica la mia commedia *In nome di Omâr Abùl*, opera vincitrice del premio teatrale "Ennio Flaiano 2008".

- Racconti brevi, poesie, lettere e domande bizzarre pubblicate su quotidiani e periodici.

Premi

Narrativa edita

- 26 novembre 2017: con il romanzo *Forti di crederci* sono stato finalista al premio "Piersanti Mattarella".
- 10 giugno 2017: con il romanzo edito *Forti di crederci* sono stato finalista con merito al premio "Città di Castrovillari".
- 13 maggio 2017: con il romanzo edito *Forti di crederci* ho conseguito il diploma con medaglia al premio "Prato: un tessuto di cultura".

Narrativa inedita

- 29 ottobre 2017: con il romanzo inedito *Morirò tra un anno* sono stato finalista al premio "Il Convivio".
- 16 luglio 2016 ho vinto: con il romanzo inedito *Forti di crederci* il premio "Antonio Filoteo Omodel".

Poesia

- 30 aprile 2016: con le poesie *Universo amore, Galassie di sorrisi, Parole di colori*, sono stato finalista al premio "Giorgio Caproni".
- 26 settembre 2015: con i sonetti *Il valore dell'anziano e Amico sempre*, ho conseguito la segnalazione speciale al premio "Campioni del sonetto - Massa città fiabesca di mare e di marmo".
- 11 luglio 2015: con il sonetto *Bambini* ho conseguito la segnalazione di merito al premio "La voce del cuore - Città di Montepaone (Catanzaro)".
- 21 settembre 2013 ho vinto: con la poesia *Spettatore a ore* il premio "Il Meleto di Guido Gozzano".
- 20 luglio 2013: con la poesia *Scorci di sera* mi sono classificato secondo al premio "Città di Livorno".
- 6 marzo 2013: con la poesia *Tempo che fu* mi sono classificato quarto al premio "Caterina Martinelli".

Teatro edito

- 10 giugno 2017: con la commedia edita *Il capitalismo delle opinioni* mi sono classificato terzo al premio "Città di Castrovillari".

Teatro inedito

- 23 novembre 2017 ho vinto: con la commedia per ragazzi *Picnic con la grammatica* il premio "Sipario" - Sezione Opere a due personaggi.
- 29 aprile 2017: con la commedia *A cena senza il quarto* sono stato finalista al premio "Giuseppe Antonio Borgese".
- 30 ottobre 2016: con il dramma *Hussein Habib e i pomodori* ho conseguito la segnalazione d'onore al premio "Il Convivio - Angelo Musco".

- 8 ottobre 2016: con il dramma *Hussein Habib e i pomodori* ho conseguito la menzione speciale al premio "La forza dei sentimenti".

- 25 giugno 2016: con il dramma *Rumore* sono stato finalista al premio "Nicola Martucci - Città di Valenzano (Bari)".

- 7 maggio 2016: con la commedia onirica *Suicida, io ti ascolto* ho conseguito la menzione d'onore della giuria al premio "Teatro Aurelio".

- 5 febbraio 2016 ho vinto: con il monologo *Io Europa* il premio "Autori italiani 2015 - Fondazione Teatro Carlo Taroni" - Sezione Monologhi.

- con la commedia *Il capitalismo delle opinioni* il premio "Autori italiani 2015 - Sipario, mensile del Teatro" - Sezione Opere a due personaggi.

- con il dramma *Nidi di paglia bruciata* il premio "Autori italiani 2015 - Centro Attori di Milano" - Sezione Opere a tre o più personaggi. - 25 ottobre 2015 ho vinto: con la commedia *Il capitalismo delle opinioni* il premio "Angelo Musco".

- 20 giugno 2015: con il monologo *Io Europa* sono stato finalista al premio "Nicola Martucci - Città di Valenzano (Bari)".

- 9 dicembre 2013 ho vinto: con la commedia *Non è un addio, ma un dio* il "Premio Autori Italiani 2013 - Fondazione Teatro Carlo Taroni" - Sezione Opere a due personaggi -.

- 26 novembre 2013: con la commedia *Profondo vita* mi sono classificato quarto con punti 47/50 al premio "Phintia".

- 2 giugno 2013: con la commedia *Profondo vita* ho conseguito la segnalazione speciale al premio "Nicola Martucci - Città di Valenzano (Bari)".

- 3 marzo 2013: con la commedia *Firenze è Serena* mi sono classificato terzo al premio "Teatro Aurelio".

- 4 febbraio 2013 ho vinto: con la commedia *L'illusione in ginocchio* il premio "Sul ciglio della strada io scrivo".

- 3 febbraio 2013: con la commedia *Non è un addio, ma un dio* mi sono classificato terzo assoluto al premio "Il buon riso fa buon sangue".

- 26 novembre 2012: con la commedia *Firenze è Serena* mi sono classificato quinto ex aequo con punti 95/100 al premio "Prof. Francesco Florio".

- 29 settembre 2012 ho vinto: con il dramma *Rumore* il premio speciale della giuria "Francesco de Lemene - Lago Gerundo".

- 5 ottobre 2011: con la commedia *Profondo vita* mi sono classificato settimo al premio "In punta di penna".

- 6 luglio 2008 ho vinto: con la commedia *In nome di Omàr Abùl* il premio "Ennio Flaiano".

Siparia Testi

UMBERTO PUGGELLI

“Danton”

(Memorie di un rivoluzionario
condannato a morte)

Libero adattamento di

Umberto Puggelli

DANTON

(Memorie di un rivoluzionario condannato a morte)

(Si alza il sipario e la scena rappresenta una semibuia prigione illuminata fiocamente da un piccola torcia. Su di un pancaccio sulla sinistra del palco si trova un uomo seduto ma con il resto del corpo piegato sulla panca di fianco destro ma rialzato dal braccio, cioè con la testa alzata e ben visibile dagli spettatori. Veste brache bianche strette di gambe e ghettoni grigi con alcuni bottoni mancanti. Camicia bianca a blusa aperta davanti ma con un fiocco dell'epoca bianco, sciolto penzoloni. Gli indumenti sono qua e là sporchi. Ha in testa, messa a sghimbescio, una parrucca tardo settecento, scarmigliata. Prima che la voce da fuori parli, da dietro il proscenio si deve far sentire il brano della marsigliese in un crescendo molto alto di tono quel tanto che basti.)

(Voce forte diaframmale da fuori.)

L'uomo è Georges Jacques Danton! (pausa) Ha poco più di 34 anni. (pausa) È nato a Arcis-sur-Aube il 26 ottobre del 1759. Avvocato e rivoluzionario. (pausa) Rinchiuso nella prigione della Conciergerie, è in attesa che trascorrono alcune ore mattutine prima che venga portato sul patibolo, già bellamente allestito, al centro di piazza della Rivoluzione, per essere ghigliottinato. (pausa) L'evento avverrà nel pomeriggio seguente; sarà messo a morte, insieme ad altri 15 suoi compagni: tutti accusati di cospirazione contro la repubblica! A nulla varrà l'ormai famoso motto di Danton: "Audacia, ancora audacia. Sempre audacia e la Francia è salva". (lunga pausa) È il primo mattino del 16 germile (5 aprile) 1794: logicamente è la data stabilita per la sua ascesa al patibolo. (pausa) Poco meno di cinque anni prima e cioè il 14 luglio dell'89, anche lui ha partecipato alla presa della Bastiglia; (pausa).

Sono trascorsi cinque interminabili lunghi anni durante i quali sono accaduti episodi drammatici che hanno visto morire tanta e tanta gente; talvolta assolutamente innocente. (lunga pausa). Danton è stato condannato dall'ex amico e compagno di rivoluzione, Maximilien De Robespierre, nato da una nobile famiglia d'avvocati D'Arras, chiamato da tutti "l'Incorruttibile", il quale, quattro mesi e mezzo dopo, e cioè il 10 termidoro, (27 luglio) seguirà la stessa drammatica sorte dei sedici da lui condannati. Egli, ferito e quasi morente, per un vano tentativo di togliersi la vita, salirà, aiutato e tenuto per le braccia da due gendarmi, gli orribili gradini della ghigliottina. Lo farà insieme al fratello Agostino e al famigerato, Saint – Just: tutti implacabili accusatori di Danton!

Tutto iniziò a precipitare per Danton, a partire dal marzo del 1794 da quando, cioè, i giacobini cominciarono ad effettuare arresti e a dare luogo a conseguenti esecuzioni capitali dei loro più accaniti oppositori: i rivoluzionari moderati; e fra questi il

più perseguitato fu, appunto, Georges Jaques Danton: Saint-just lo attaccò duramente facendolo, prima di tutto, estromettere dal Comitato di Salute Pubblica, organo esecutivo della nuova Repubblica Francese di cui egli era membro autorevole e, successivamente, accusato di malversazione venne arrestato e immediatamente processato. La condanna già stabilita: morte per il taglio della testa! Prima che la sentenza fosse letta dai giudici, Danton, prendendo la parola, formulò una appassionata e appassionante arringa che è rimasta fra i più importanti discorsi della Rivoluzione Francese.

(fine voce da fuori ed inizia il recital)

Danton intona alcuni passaggi della Marsigliese..... Non è solo nella prigione: sulla destra al buio c'è un altro condannato che si vede a malapena. Più tardi si saprà essere Jean Baptiste Ferrault, di 42 anni fabbro ferraio. Non si conoscerà mai quale sia il reato di cui si è macchiato. Di lui per l'intero *recital* si udrà solo la voce nel buio della prigione anche quando dialogherà con lo stesso Danton.

Danton: "*Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé! Contre nous de la tyrannie, l'étendard sanglant est levé,* Sentite nelle campagne, urlare questi feroci soldati? Essi arrivano fino alle vostre braccia, per sgozzare i vostri figli, le vostre compagne!" (dopo avere smesso di canticchiare) «(con tono alto e lusinghiero) Ah! Quei ragazzi di Marsiglia! (pausa per ricordare) Bene inquadrati, uniti, con le loro armi improprie, smozzicate e arrugginite dal tempo. Tutto quello che avevano racimolato nelle campagne e nei casolari agricoli: lunghe falci, picche, asce, coltellacci; e anche nodosi bastoni: ... chi le aveva in spalla, chi al fianco ed infine alcuni fra le braccia, ma ognuno era conscio della loro necessaria importanza. (pausa) I volontari si arruolavano, s'armavano e partivano al canto della Marsigliese. Quando incominciava la strofa "*Amour sacré de la Patrie*" la gente cadeva in ginocchio! e piangeva a calde lacrime per l'orgoglio e la commozione: nel vedere questi animosi battaglieri, partire con la patria nel cuore e la morte aleggiante sopra di loro. (pausa di riflessione) Con gli occhi gravidi di sogni giovanili, sfilavano ordinatamente, ben spediti, tenendo il passo, per niente rigidi alle forme militari; (pausa) ma consapevoli di quanto costava loro l'ultimo intento: Parigi e la rivoluzione! (pausa) Sapendo a cosa andavano incontro: (pausa) la gloria (breve esitazione) o l'annientamento! (pausa) Intonando quella marcia che si rifaceva alla loro città, pareva, in fondo, andassero a fare una scampagnata per poi, a sera, stanchi, fare ritorno alle loro case in seno alla famiglia. (pausa) Molti, invece, non tornarono più! (pausa) (più grave) Andavano a scontrarsi con i loro fratelli francesi. In nome di una nuova concezione politica. Che li avrebbe visti affiancati ai cittadini repubblicani intenti ad abbattere una classe dirigente corrotta e asservita alla monarchia dei Capeti: non più adatta, non più attenta al trasformarsi delle posture sociali; e di grandi e alterni cambiamenti politici. (pausa) Il nascere, successivamente, di una caotica situazione, priva di ogni razionalità, che avrebbe,

di conseguenza, consegnato il potere nelle mani di persone inconse e incapaci, a formare le basi di una repubblica, (detto urlato) - che parlasse, soprattutto, un linguaggio incline alla eguaglianza, libertà, fraternità e umanità fra i popoli - (più calmo) finì con lo spargere il terrore dovunque; (pausa) e, l'ingiungere, con eccessiva stravaganza, a giudici approssimativi, di comminare condanne di qualsiasi genere per i più disparati reati; molte delle quali, anzi, moltissime, con il ferale epilogo della morte! (pausa). Condanne che venivano sancite con ferocia e palese discriminazione. (pausa) Povera Francia: in che mani grondanti sangue, eri caduta. (pausa) E gente, che con la rivoluzione e la causa per la quale era stata originata - ed alla quale noi! (urlando si batte il pugno sul petto per indicarsi) avevamo partecipato e perso fratelli, amici e parenti - (più calmo) non c'entrava per niente, finiva dall'oggi al domani, senza possibilità di disculparsi, nelle mani di un boia; (pausa) insensibile e inflessibile ai vani richiami d'incolpevolezza. (pausa) E, allora, le teste cadevano una dietro l'altra come fossero birilli buttati giù da una palla rotolante. (lunga pausa) E similmente ad ogni guerra civile, durissima guerra, ci furono violenti scontri; i quali, come si sa, richiedono sempre enormi sacrifici e la perdita di molte vite umane. (pausa) E i combattimenti, violentissimi, dove il sangue scorreva - (piccola pausa di riflessione di orrore) e scorreva da ambo le parti - si svolsero sulla terra che aveva dato loro i natali - non davano quartiere: essi si susseguivano incessantemente. (pausa) E chi cadeva, era lasciato, lì, sul campo senza sepoltura! Molto spesso senza che alcuno avesse quella giusta misericordia per quelle povere membra informi. (lunga pausa) Guai a coloro che in battaglia vengono sopraffatti e, spesso barbaramente, uccisi! (lunga pausa) E le loro carcasse, smembrate, scomposte, furono abbandonate; e ignorate: come se quelle vittime fossero annoverate tra le conseguenze collaterali, di una necessaria, inevitabile, casualità; (lunga pausa) e le salme giacquero per giorni e giorni, sotto il sole cocente; che le bruciava! Disseccandole. (pausa) Lasciate, quasi deliberatamente, alla mercé di picche e corvi: (dolce) bestiole inoffensive; ma fameliche! Che non si tirano mai indietro davanti a mucchi di cadaveri. (pausa) Ed iniziano sempre il loro macabro banchetto, dagli occhi di quegli sciagurati!

(lunga pausa) Anche il poeta François Villon ne fa cenno in una sua antica e popolare Ballata: " La pioggia ci ha lavati e lisciviati;

e il sole disseccati e fatti neri;

le picche e i corvi, gli occhi ci han cavati;

e strappato dal cranio e ciglia e peli...

(lunga pausa "Già, picche e corvi: ahhh, che spettacolo orrendo! (lunga pausa di mestizia poi sconcolato ricomincia a canticchiare la Marsigliese.) "*Marchons, marchons qu'un sang impur, abreuve nos sillons....* che vuole quest'orda di schiavi, di traditori, di re congiurati?"

Ferrault: «(seccato e stridulo) Ehi! la vuoi smettere di rompere con quella stupida filastrocca. Io voglio dormire quel poco che

mi rimane! (con ironia) La testa, se me la devono prendere, voglio che essa sia riposata e sgombra dalla pesantezza di una notte insonne. (piccola pausa) (riprende beffardo) E poi pensandoci bene, che se ne fanno della mia; che appartiene (indicando se stesso) a Jean Baptiste Ferrault, fabbro ferraio di 42 anni; di Parigi sì!, ma di una borgata molto povera. E sudicia, per giunta! (pausa) Io capirei se fosse di un altoloco borghese; o di un conte; o di una nobildonna, tutti appartenenti al ceto che si diceva fosse contro il popolo; e che lo affamasse per il suo concetto di classe superiore ed intoccabile; quelli che, insomma, raccontavano in giro sul fatto che se in città non c'era pane si dessero "ai cittadini delle *brioche*"; (pausa) ma via, si può supporre alla testa di un fabbro ferraio. (pausa) Pensa amico cittadino: una volta tagliato il mio capo, esso rotola, solo, soletto, in un cesto di vimini già insanguinato da altri. Mozzati dalla mannaia; uno dietro l'altro. Dopo viene appoggiato, il capo, con i neri capelli macchiati del suo vermiglio liquido, fra le gambe del mio rimanente corpo (che già si trova adagiato su di un carro) e via a sotterrare tutto, il corpo intendo, chi sa dove: forse in una fetida fossa comune; (fortuna che di tutto ciò io... non vedrò niente!) mentre le teste "signorili", si dice così, vero?, quelle degli individui ai quali mi sono riferito prima, vengono infilzate su di una picca e tenute a bella mostra per almeno due o tre giorni. - Lì si che le picche e i corvi avranno il loro bel d'affare - (pausa) Così il popolo, in processione, possa passare davanti e ammirarle a piacimento. Magari indirizzando verso quelle misere e, nello stesso tempo, orribili testimonianze, alcuni sberleffi; o peggio, come a volte ho visto accadere, improvvisare una specie di tiro al bersaglio con ortaggi marci fra i più disparati. Ah, ah, ah (ride)»

Danton: «Macabra descrizione la tua, cittadino fabbro ferraio. Ma di una cinica realtà; che farebbe pensare, secondo la tua spiccia filosofia, più ad una festa paesana che ad una drammatica e terribile situazione: le esecuzioni capitali.»

Ferrault: «Che vuoi che sia. In fondo con un preciso zac e tutto è fatto cittadino..... cittadino? Come ti chiami?»

Danton: «Mi chiamo Danton!»

Ferrault: «Danton e poi? Il nome? Ce l'avrai un nome come tutti noi, noo?»

Danton: «Sono conosciuto comunemente con questo nome. Tutti mi chiamano Danton! Comunque, se è per la tua curiosità, il mio nome è Georges Jacques».

Ferrault: «No, va bene anche per me Danton, (ci pensa e poi sbotta) Ma chi? Quel Danton? Sì, ti conosco! Ed ho sentito di te. Hai ricoperto anche cariche di prestigio, in seno alla Repubblica. Fra noi cittadini eri rinomato. E molti parlavano di te con ammirazione sapendoti uno dei capi del movimento».

Danton: «Vedo che sei bene informato, cittadino Ferrault. Sì, proprio lui! (pausa) (sarcastico e amaro) Direi, ora, meno celebre di pochi giorni fa. (lunga pausa con ironia) Cioè da quando il mio "amico" Robespierre, ritenendomi un avversario della origine rivoluzionaria (quella sua, tutta personale) mi ha fatto arrestare (alza la voce quasi stridula) per avere cospirato

contro la repubblica e compromettermi insieme ad altri miei amici; e compagni della rivoluzione. (pausa) (afflitto e con tono gutturale). Imputato di questo ignobile reato (ignobile perché non vero), dopo un sommario processo, ha lasciato che inesorabilmente mi si condannasse alla ghigliottina. (lunga pausa. Si rasserena con ironia) Donerò la mia bella testa (fa una segno circolare con la mano aperta intorno alla tempia destra) alla degna causa della rivoluzione (sarcastico) con la speranza, *post mortem*, possa servire a qualcosa. (pausa) Ma ne dubito! (lunga pausa) (declamante) Forse la Francia, una nuova Francia, dissimile da quella d'oggi che ha fatto sprofondare nel più orrendo abisso del terrore, tutti i suoi più o meno, illustri abitanti spero possa ricordare il Danton rivoluzionario moderato, che ebbe in odio i girondini, sì, ma, a sua volta, odiato ed eliminato dai giacobini.

(Lunga pausa) Eeeh, così è la vita, cittadino fabbro ferraio (si fa serio) e... la morte. (e si mette supino in silenzio).

Danton: (si mette a sedere sulla panca) «Ora che il fabbro Ferrault è caduto nell'oblio del suo giusto sonno, da parte mia, me ne starò zitto per non turbare il suo, se pur breve, riposo (pausa) che sarà inesorabilmente interrotto dai carcerieri, quando verranno a prenderci, entrambi, per condurci al patibolo. E lì, allora, che il boia, per l'appunto, ci darà il sonno dal quale nessuno si è più risvegliato. (pausa; si alza in piedi roteando un pugno in aria e con voce strozzata e urlata) Ah, dannazione, se potessi tornare indietro! (pausa) Non di molto, sai! (pausa) Le cose, allora, avrebbero potuto prendere anche un'altra piega: quella di togliere definitivamente dalle mani ogni arma di rivalsea nei miei confronti, da quel pazzo sanguinario di Robespierre. (lunga pausa, rassegnato) Ormai da giorni, da molti giorni, il cerchio della diffidenza si stringeva attorno a me. Una diffidenza subdola, rancorosa che, in alcuni casi, sfociava in odio; (piccola pausa) represso a malapena!

(pausa, grave) Nemici, ma anche quelli che non molto tempo indietro si dichiaravano amici e dividevano con me le mie idee politiche, mi avevano fatto intorno terra bruciata. (pausa) Si mormorava (e il mormorio si faceva sempre più forte fino a trasformarsi in voce possente e potente) che Massimiliano Robespierre e Saint-Just avessero già scelto il mio destino e il futuro si tingeva a fosche tinte.

(pausa, tono grave) Mancava loro solo il coraggio di prendere decisioni a mio riguardo per togliermi definitivamente dalla loro strada che intralciavo!: (urlato!) Però, ero sempre Georges Jacques Danton, il tribuno, il capo popolo che alla Convenzione aveva fatto tuonare la sua voce e tremare amici e nemici della rivoluzione. (pausa) Essi, i miei accusatori, avevano paura di me e dei miei interventi. Sempre mirati all'esaltazione del movimento cittadino, (pausa) i miei discorsi, i miei interventi alla Comune, non davano adito ad equivoche interpretazioni: netti nel linguaggio! Politicamente perfetti secondo i dettami rivoluzionari: tanto da mettere nelle mai del boia più di un nemico che non la pensasse nella stessa maniera. (pausa) Ma alla Convenzione, una volta messi sotto processo, ci hanno tolto ogni via d'uscita giudiziaria; ogni possibilità di difesa: niente

testimoni, niente dichiarazioni che potessero turbare l'equità dei giudici, e poi niente e ancora niente! Dovevamo finire sulla ghigliottina. E ci finiremo! Purtroppo! (lunga pausa)

I piani di Saunt – Just erano stati in precedenza pensati e poi attuati con assoluta precisione. I reati: cospirazione; tentativo di riabilitare la monarchia

(- con sussiego - Chi io? Danton? Mai e poi mai!); (pausa) Corruzione. (pausa) Ecco il reato al quale mirava Robespierre, lui che teneva a farsi chiamare "l'incorruttibile". (pausa) Le condanne?: già scritte!

(pausa) La mia autodifesa fu veemente. Al termine dell'udienza ci vollero tre uomini per strapparmi dalla barra della Grand Chambre. Urlai verso i falsi giudici molto forte, affinché potessero udire anche i popolani presenti: Io cospiratore? Il mio nome è legato a tutte le istituzioni rivoluzionarie: arruolamento, esercito rivoluzionario, comitati rivoluzionari, Comitato di Salute Pubblica, tribunale rivoluzionario: non vi basta tutto ciò? Ne volete di più? Che cosa? (pausa) Continuai: non ci sarebbe stata nessuna rivoluzione senza di me, non ci sarebbe stata la Repubblica senza di me. So che siamo condannati a morte, conosco questo tribunale, sono stato io a crearlo e chiedo perdono a Dio ed agli uomini; non era nelle intenzioni che divenisse il flagello per il genere umano, bensì un appello, un'ultima disperata risorsa per gli uomini disperati e gonfi di rabbia.... (pausa) Eppure, i miei trascorsi "parlavano" tutti a mio favore: Deputato alla Convenzione, Ministro della Giustizia, Membro (da subito) del Comitato Di Salute Pubblica; e non dico di tutti gli altri numerosi incarichi ricoperti in nome e sempre della Rivoluzione attraverso i quali moltissime furono le iniziative prese per conto del popolo sovrano e portate a termine senza guardare in faccia nessuno. (lunga pausa, più mite) Il boia, *monsieur* Sanson, già pronto alla bisogna e preavvisato in tempo di provvedere alla tonsura dei nostri capelli: via la parrucca e appropriati per il taglio della mannaia; lo sto aspettando! Verrà da un momento all'altro. (Pausa) Ahhhhh (sospiro, con ironia) Rivolgendo per un attimo il pensiero a quei terribili momenti, che ineluttabilmente arriveranno, sento una strano formicolio attorno al collo e la strana sensazione che la testa non l'abbia più. (fa un gesto dondolante con la testa - lunga pausa, più grave) I nostri accusatori, i nostri carnefici, Robespierre e Saint-Just per primi, avevano fretta. Tanta fretta! Quale, la recondita ragione? (pausa) Ehhh, sono stati astuti e molto furbi! (pausa) Temevano che i nostri interventi in tribunale, le nostre arringhe, le mie soprattutto, insinuassero, nel popolo, che gremiva l'aula, il germe del dubbio e che lo spettacolo, al quale stava assistendo, non fosse altro che una farsa; una crudele farsa (pausa) e che gli accusati, cioè io e i miei compagni, non meritassero non solo la ghigliottina, ma nemmeno una qualsiasi condanna, anche se di poco conto quale comparazione di ammonimento. (lunga pausa, amareggiato) Questo pensiero, nelle loro menti bacate ma lucide, si trasformava via via in fastidioso cruccio, preoccupazione, inquietudine. (pausa) Da qui nascevano frenetiche e assurde le più impensabili situazioni create a

bella posta, nella speranza che tutto, cioè la messinscena, finisse in tempo utile perché il tribunale deliberasse la nostra soppressione; e, soprattutto, che nessuno si fermasse a riflettere su ciò che stava accadendo, paradossalmente, in quei giorni, all'assemblea della Convenzione. (lunga pausa, discorsivo) Già, la fretta! (piccola pausa) Gran bastarda, la fretta, essa è stata sempre per i miseri e per i grandi della storia pessima consigliera. (pausa) Ormai i processi e le esecuzioni avvenivano giornalmente e con ritmo agitato, smanioso, delirante. (pausa) Le carrette dipinte di rosso, con sopra i condannati a morte (sulle quali ne potevano salire sei e anche sette) formavano un ininterrotto corteo. (pausa) Partivano da qua, dalla prigione della Conciergerie, e facevano sempre la stessa strada. (pausa) I due cavalli, che le trainavano, erano mandati a passo lento, perché le gente, il popolo, che faceva loro ala, potesse ben vedere e deridere i disgraziati condotti al patibolo. (pausa) I gendarmi, che scortavano i carri, si adeguavano a quella monotona e lugubre andatura. (pausa) Lasciata la Conciergerie, raggiungevano il Ponte Nuovo, il Louvre, la lunghissima via della Convenzione già Saint-Honoré, via Reale per poi sfociare in piazza della Rivoluzione, riempita fino all'impossibile di folla straripante, anelante lo spettacolo e dove avevano luogo le esecuzioni. (lunga pausa, scoraggiato) Ormai la paranoia si era impossessata di tutti! (lunga pausa) Della fretta, della esaltante baraonda che continua ancora ad esserci in giro, mi sono reso, involontariamente, conto anch'io proprio qua alla Conciergerie, quando un sanculotto con il suo bel cappello frigio e l'immanicabile picca ieri è venuto alla prigione: non so di preciso se a portare dei prigionieri o prenderne qualcuno da condurre al boia. (pausa) Comunque ha voluto fare "visita" anche alla nostra cella: forse con l'ordine di controllare che tutto andasse secondo le disposizioni dei giudici; oppure per la sola curiosità di vedere il famoso Danton incarcerato per poi, magari, raccontarlo agli amici d'osteria o farsi "grande" con la sua bella. (pausa, pensieroso) Oltre a quello che ho già descritto, aveva con sé, e che teneva sotto il braccio sinistro, uno strano involucro fatto di stracci sudici e macchiati di scuro ma da come lo reggeva guardingo, pareva molto prezioso; almeno per lui! (pausa) Fatto sta che ad un certo momento, udito dei sospetti rumori provenire da fuori, (o a lui è apparso così) si è messo in forte agitazione: come se avesse paura che qualcuno lo sorprendesse dove si trovava. (pausa) In pieno sbigottimento ha perso il controllo di sé e della sua apparente spavalderia non è rimasto più niente: se ne è andato via di corsa come se fosse inseguito da un pauroso demone. (pausa) Ha raggiunto la porta richiudendola alle sue spalle ed è svanito nel nulla! (pausa) Non prima, però, che io constatasti che aveva una fretta del diavolo: sì, il cappello frigio ancora ben messo in testa, la sua picca, ma al momento di uscire non aveva più sotto il braccio il suo prezioso pacchetto, forse se n'era dimenticato oppure lasciato cadere a bella posta. (pausa) Ho atteso in silenzio per alcuni momenti che a me sono sembrati lunghi come l'eternità, nel timore che potesse tornare indietro. Ma così non è stato. Mi sono deciso, quindi, e sono andato a cercare l'involucro

di quell'uomo (pausa forte con emozione) e l'ho trovato, per Iddio! (si alza o si muove verso la destra della cella in un angolo buio dove raccoglie, per terra, l'involucro tenendolo basso quasi a nascondere al pubblico). Eccolo qua! (lunga pausa) Nessuno mai potrà capire il mio terrore, il mio raccapriccio, la mia desolazione, il mio sconforto, quando, svolto gli stracci, come faccio adesso, (inizia veramente a svolgere il pacco) alla fine, mi sono trovato questa povera cosa davanti agli occhi che io avevo spalancati a dismisura, per la costernazione. (lunga pausa) Una testa mozzata! (finisce di svolgere tutto l'involucro fino a gettare gli stessi stracci e tenere in mano la testa mozzata (alzandola e facendo in modo che anche il pubblico possa vederla) guardandola fissa nelle palpebre ormai abbassate, chiuse dopo la decapitazione. (Danton continua con voce strozzata dall'emozione e dalla pietà).

Povera creatura (rivolgendosi alla testa) (pausa) Chissà a quale corpo sei appartenuta. (pausa) e di quale colpa si è macchiato il tuo legittimo possessore, per subire un castigo così atroce! (Pausa) Eri di un borghese arrogante e nemico della rivoluzione? Oppure eri ben salda sulle spalle di un funzionario corrotto? O meglio ancora: di un giudice che non ha fatto fino in fondo, il suo "dovere" secondo la falsa filosofia di Robespierre? (pausa) A questo punto poco importa chi eri e che cosa ha fatto il tuo "padrone", egli ha pagato il suo fatale debito verso la Rivoluzione e irrimediabilmente ti ha... perduta; (pausa, con rassegnazione) e i giudici, forse, non hanno nemmeno capito o giustificato il suo agire che poteva essere dettato da necessità contingenti; oppure non avrebbe nemmeno commesso alcun reato: se non quello di dare ombra a qualcuno lassù, nell'empireo dei grandi rivoluzionari. (pausa) Ed infine, (con sarcasmo) si sarà trattato di un modesto fabbro ferraio come il nostro amico e sventurato compagno di viaggio, (senza ritorno) Ferrault.....

Ferrault: (che nel frattempo si era svegliato. Apostrofandolo bruscamente) «Vacci piano cittadino Danton. Ti prego di lasciarmi fuori il più possibile da questa disdicevole e macabra storia. (pausa) Non è edificata e molto pericolosa. Se ti trovano qui con in mano codesto coso, si insomma una testa tagliata, la taglieranno anche te: e questo è assodato per la precedente disposizione. (pausa) Ma il peggio, e quando dico il peggio lo è davvero, ti metteranno sotto tortura per sapere come ne sei venuto in possesso (pausa) E allora saranno guai per te e...anche per me. Ed io sotto tortura non ci voglio andare! (pausa) Tu conosci i metodi spicci di questa gentaglia. Ti strapperanno le unghie una ad una (e non sarà certo un piacere). Ti faranno bere tanta acqua, introducendotela giù per la gola con un tubo e smetteranno, soddisfatti, quando te la vedranno uscire dal fondo della schiena; e non sarebbe un bello spettacolo: credi!; non contenti ti daranno una sofferente allungata agli arti mettendoti alla ruota, magari dentata. (pausa) Su, cittadino Danton, ne vale proprio la pena? Comunque io non so niente e non ti conosco!»

Danton: «Non ti preoccupare, cittadino Ferrault, presto, prima che qualcun venga alla Conciergerie, essa, questo povera

“cosa” ancora insanguinata, sarà tornata nell’oblio di un angolo buio della prigione. (lunga pausa di riflessione) Più tardi, quando non ci saremo più né tu né io, se la ritroveranno, poco importa. Le daranno indegna sepoltura da qualche parte e, sicuramente, non si riunirà mai all’altra parte del suo corpo. Triste e misera storia cittadino Ferrault..... (lunga pausa) il mio cruccio, pensando e parlando a posteriori (e mi sembra il caso di definirlo proprio così), si traduce in una semplice domanda: non so se le nostre miserande teste, che dai loro volti illuminavano il periglioso e meraviglioso cammino della rivoluzione francese - e non di rado, da “vive” emanavano e sprizzavano simpatia, meraviglia, tra la gente, tutto frammisto a timore e stupore; ma anche ammirazione e ammiccamenti, da parte del popolo amico -, al momento del loro “distacco”, susciteranno gli stessi sentimenti di una volta. (pausa) Ho la grottesca sensazione che non sarà così! (pausa) Ecco, cittadino Ferrault, te lo dico io che cosa accadrà al momento che la mannaia, con un secco zac, come lo definisci tu, farà cadere nostre teste, nell’ampio cesto del boia Sanson, mutilate. (pausa) Dalla stipata piazza della Rivoluzione si alzerà forte, dapprima, un grido di gioia, quasi liberatorio per la tensione repressa; poi il ribrezzo per quelle membra colorate di sangue; ed in ultimo, arriva il peggio! il cui pensiero mi fa montare una rabbia insopportabile e indicibile: (voce alta e stridula) ed è il sentimento di pietà! (pausa) La cosa più disgustosa. (lunga pausa) Te lo immagini, cittadino Ferrault, io Giorgio Giacomo Danton, il rivoluzionario di ferro, senza macchia né paura, che non ha mai avuto un tentennamento di fronte a fatti di una certa gravità, che non si è mai tirato indietro nel prendere criticate decisioni in nome della rivoluzione; temuto dai suoi avversari più irriducibili, (lunga pausa) suscitare...pietà. Ahhhh, il solo pensiero mi fa impazzire. (pausa - ironico) E se non fosse per una riflessione retorica quanto stupida, che mi frulla nella mente (fa un gesto di roteazione della mano destra dalla stessa parte della tempia) e sto per significare, malgrado mi ripugni il pronunciarla, direi che tutto ciò mi sconvolge e mi fa venire.... l’emicrania. (lunga pausa e poi beffardamente) E se c’è un rimedio sicuro ed infallibile per fartela passare in un attimo, dico l’emicrania, quello è proprio la ghigliottina. Ah ah ah (ride in maniera sguaiata quasi da folle, poi più seriamente) Comunque questi sconvolgenti sentimenti, se non altro, hanno la durata di un “amen”: finita la “festa” non ne rimarrà traccia. (lunga Pausa) Solo una obbiettiva narrazione di questi drammatici avvenimenti, col tempo (forse molto tempo) curata da menti analitiche e scevre da pregiudizi, s’intende, rimetterà le cose nei giusti binari; ed allora la gente riuscirà a capire al meglio come si siano svolti i fatti, le ragioni politiche e sociali di tutti gli accadimenti. E tutto questo *pot-pourri* di ragioni ed emozioni, avrà la sua netta visione e la sua giusta collocazione nella Storia: di una rivoluzione cominciata nel migliore dei modi e finita nel peggiore dei peggiori: Parola di Danton! (lunguissima pausa come se Danton riflettesse sul suo passato giovanile) La nostalgia.... Mi assale, in questo momento; e non è un sentimento borghese come molti tentano di farlo

apparire. Ma profondamente umano; se non ammantato da quella filosofia spicciola che è in tutti noi; e mi riporta indietro. Non di moltissimi anni. (pausa) E subito mi appare e mi torna alla mente Arcis – sur – Aube: la cittadina che si specchia su questo fiume e dove sono nato e cresciuto: da monellaccio! (lunga pausa) Ricordo le lunghe passeggiate nei campi e sui prati di Arcis: specialmente all’avvio della primavera, insieme ad amici e amiche. E ancora: il campanile di Santo Stefano, il viale dei Sospiri e le sue riviere con le piccole cascate presso i mulini. Le sue sponde sono state, spesso, mute testimoni dei miei innumerevoli tuffi nelle sue acque quasi sempre fredde; il tuffarmi in esse era, da sempre, il mio piacevole passatempo preferito. (lunga pausa) Anche se una volta, rammento, (molto bene) per poco non persi la vita andando a sbattere con la testa, quasi spaccandomela, sul fondo del torrente: (con sarcasmo) se fosse successo, il signor Sanson oggi avrebbe un cliente in meno: gli mancherebbe proprio la materia prima, per la sua macchina infernale. (lunga pausa) Dicono che quando sei vicino alla morte l’intera vita ti ritorna alla mente come un flusso d’acqua di un fiume in piena: sarà così! Nel mio caso si tratta solo di singoli episodi dei quali ahimè, sono stato protagonista quando ero appena un giovane pieno di speranze: vivace e ribelle! E ad ogni richiamo alla normalità, io rispondevo con una fanciullezza vagabonda e spericolata. (lunga pausa) Certo, questi ricordi, per la loro crudezza e la loro drammaticità o particolarità, sono rimasti indelebili e difficili da dimenticare. (pausa, poi con sottile ironia) Come quella volta che fui assalito da un toro; era così furioso che non riuscii a sottrarmi dalle sue cornate: ce l’aveva con la mia faccia; mi spaccò un labbro (e se ne vede ancora la cicatrice) e con una zoccolo mi ruppe il naso e me lo ridusse in malo modo. (pausa) Il vaiolo fece il resto. (pausa) Oggi, questo sfacelo, lo si può notare dal mio sembiante che proprio non si può dire sia apollineo. (lunguissima pausa) Ma un fatto, accaduto l’11 giugno del 1775 a Reims, (quindi avevo solo sedici anni) si è intrecciato di recente con la mia esistenza di uomo e soprattutto di rivoluzionario; e, rammentarlo, ora, risulta commovente e allo stesso tempo pietoso, compassionevole. (lunga pausa) In quei giorni, i miei genitori mi avevano iscritto nel Seminario di Troyes retto dai padri oratoriani: avrei potuto anche diventare un buon prete; od uno spretato in più! (lunga pausa di riflessione) La vita scolastica era dura e quasi conventuale: non era fatta per me. Proprio no! (pausa) E poi c’era una campana che suonava a tutte le ore; e mi faceva impazzire, tanto da farmi dire “ Finirà per suonare al mio funerale”. (pausa) Voglio tornare, però, a quel famigerato giorno del 75’; e riflettere su come a volte, si possono, in alcune circostanze, stranamente accavallare ed intersecare i destini delle singole persone; le quali, in alcuni casi, sembrano trasformarsi, per la peculiarità dell’avvenimento, di cui sono protagoniste, più in personaggi da favola o meglio ancora, (o peggio) da tragedia. (pausa) Avevo appreso da un mio Precettore che nella Cattedrale di Reims, doveva essere consacrato Re di Francia e delle Fiandre, Luigi Sedicesimo. (pausa per ricordare

l'episodio) Per me una ghiotta eventualità per dimostrare, ancora una volta, se ce n'era bisogno, in certe circostanze, a me stesso e agli altri, di cosa era capace di fare (Indicando sé stesso esaltandosi) Geroges Jacques Danton. (pausa) Mi allontanai in tutta fretta dal Seminario di Troyes e raggiunsi Reims percorrendo a piedi tutte le miglia che mi separavano dalla città. Una volta giunto, riuscii a intrufolarmi nella Cattedrale gabbando i gendarmi di guardia e gli uomini preposti alla sorveglianza. Che emozione! Difficile descriverla oggi, nei suoi minimi particolari, (pausa di riflessione e con tono grave) quando sei ad un passo dall'essere giustiziato. (lunga pausa) La cattedrale era piena zeppa di gente che faceva ressa per assistere alla fastosa cerimonia che conferiva a Re Luigi XVI il crisma dell'ottavo Sacramento che lo rendeva, appunto, "Sacro e invulnerabile". Un brivido mi corse per tutta la schiena quando un alto prelato mise la corona di monarca sulla testa di Roi Louis. (pausa di riflessione, beffardo) Già "invulnerabile"! Diciotto anni dopo, il 17 gennaio del 1793, nemmeno un anno fa, questo appellativo di immortalità è stato sfatato: il Re arrestato e processato dopo la sua fuga a Varennes, per decisione dell'Assemblea, fu condannato a morte. E nessuna sensazione e nemmeno un piccolo brivido mi corse, né provai alcuna esitazione, nel momento in cui, alla Convenzione, fu chiesto esplicitamente il mio voto in merito che fu determinante, perché quella stessa testa coronata fosse staccata dal collo. (Lunga pausa, poi con tristezza) Tra non molto, alla distanza di poco tempo, la nefasta sorte, che toccò al Capeto si abatterà anche su di me. (lunga pausa) Quando salirò sul patibolo e la mia testa (fa un gesto col palmo della mano al collo) volerà via dal corpo, solo allora saranno pareggiati i conti con la storia!

(lunguissima pausa) Nel 1790 fondai, insieme a Jean Paul Marat e Desmoulins, "Il Club Rivoluzionario Francese dei Cordiglieri" ovverosia esponenti della Montagna chiamati anche «montagnardi» che si proponeva di gestire la "Società degli amici dei diritti dell'uomo e del cittadino" e ne divenni subito Presidente. Vi aderirono anche i poeti Fabre d'Eglantine e Andrea Chenier, Louis Fréron, Louis Legendre, Antoin Simon, Collot D'Herbois, Billaud-Varenne ed eravamo orgogliosi di avere a disposizione e stampare pubblicazioni come "Il Journal della Cour et de la ville di Brune", "L'ami du peuple di Marat", "La Révolution de Paris" di Loustalot, "La révolution de France et de Brabant" di Desmoulins. (lunga pausa) A parte Marat pugnalato a morte nel suo bagno dalla girondina Charlotte Corday, molti di loro finiranno oggi con me sul patibolo. (lunga pausa) Comunque furono giorni e momenti esaltanti quelli vissuti intensamente fino al '91 e il '92 e cioè alla vigilia della rivoluzione; la quale, poi, ci ha visti protagonisti attivi nei più cruenti corpo a corpo. (pausa) Il nostro intento era la moderazione; tanto è vero che negli ultimi tempi mi sono adoperato molto per fare accettare all'Assemblea una conciliante rappacificazione con le monarchie europee, che sembravano intenzionate a oltrepassare i nostri confini e scatenare un conflitto bellico contro la Francia. (lunga pausa)

Tutte posizioni politiche assunte con senso di responsabilità in nome e per conto della nostra patria: la Francia! (pausa) Dovevano essere episodi recepiti successivamente come azioni necessarie e determinanti da trasformare un periodo di terrore in momenti di riconciliazione nazionale ed interpretati come nobili gesti e volgere, in qualsiasi tempo, a nostro favore. (pausa) Invece ci sono stati ritorti tutti contro e adoperati in modo surrettizio, come prove a carico durante il processo avviato per condannarci tutti alla ghigliottina. (pausa) Sembrava, durante l'acceso dibattito, avessimo molte frecce al nostro arco, per dimostrare la nostra innocenza ed essere assolti in tribunale. (pausa) Ma non c'è stato nulla da fare. Troppo potenti i nostri accusatori. Il destino già segnato: morte! E...morte sia. (lunga pausa)

Danton: «(parole stentoree di rimprovero) Dicono che il tempo sia galante, con noi non lo è stato! È passato così in fretta che non ci siamo nemmeno resi conto che era giunta quasi l'ora del patibolo. (pausa più accomodante e sarcastico) Il maleducato!: ci poteva almeno avvertire, le ore trascorrevano una sull'altra senza che ce ne accorgessimo e che il nostro intervallo era al termine. (lunga pausa. Rivolgendosi all'altro prigioniero nella Conciergerie. Presta orecchio, cupo) Lo senti questo rumore provenire dal selciato della strada, cittadino Ferrault. Eh? (duro) Sono le pietre che vengono scheggiate dalle ruote ferrate dei carri che arrivano a prenderci. (pausa) Useranno il solito macabro rituale: ci condurranno via da qua per farci salire con i polsi legati dietro la schiena come se (durissimo) fossimo dei qualsiasi miserabili delinquenti comuni. (pausa) E via con passo marziale verso il luogo dell'esecuzione. (pausa) Non senza avere trascurato il tragitto prestabilito che sarà molto più lungo del solito, trattandosi (indicandosi) di Georges Jaques Danton. (pausa più raddolcito) Durante il percorso, certo non potrò non rivolgere un ultimo pensiero ad Arcis-sur-Haube; ed a mia moglie e ai miei figli. (cupo) E sarà un doloroso pensiero: il sapere che dovrò lasciarli (ne sottolinea marcatamente con durezza) senza un padre, senza una guida sicura che li avrebbe potuto traghettare fino ad una età matura, di indubitabile avvenire. (pausa più rasserenato) Ma sarà solo un attimo di smarrimento e di sconforto che passerà subito. (pausa. Con vigore) Giunto sul patibolo avverrà per me l'apoteosi della mia vita, l'esaltazione di ciò che ho fatto per la Francia e per i francesi. Dal palco dell'esecuzione griderò al popolo in tumulto il mio consueto monito (con vigore) "Audacia, ancora audacia, sempre audacia e la Francia sarà salva!" (pausa e più sereno) Ma varrà qualcosa? Ne capiranno il vero e forte significato? (lunga pausa, sereno) Al boia Sanson dirò due cose: non creda che ghigliottinandomi mi tolga tutto: la testa di sicuro; Ma lo spirito e la convinzione rivoluzionaria queste due cose non potrà mai sottrarmele! E lo pregherò una volta caduta la mannaia, di raccogliere la mia testa dal cesto e presala fermamente per i capelli, la facesse ben vedere alla folla: per mostrarle, come abbia saputo morire, da buon cittadino, Geroges Jacques Danton: per la Francia, per il popolo, ma soprattutto per la Libertà. E griderò fin quanto lo potrò fare:

(forte) Viva La Francia, Viva la Libertà, viva la Rivoluzione.
(lunga pausa rassegnato) Poi, uno spintone mi farà cadere sulla tavola scorrevole che mi porterà, con il collo ben rasato, proprio sotto l'affilatissima lama, sporca di sangue di altri giustiziati. E sarà giunta, così, la mia ora. Ad un cenno del boia verrà tolto il fermo della mannaia che, poi, velocemente cadrà dritta su di me! La conseguenza sarà che la mia testa si staccherà di netto dal busto. E, voilà!: (breve pausa) rotolando, segnerà la mia inevitabile fine. Amen! (lunguissima pausa) Cittadino Ferrault Vieni! Ti sei agghindato bene per andare incontro a Monna Morte? Sai? La vecchia signora, con la lunga falce, va rispettata! Ella ci sorriderà e sarà benevola: ci è sempre stata amica ed ha fatto, per anni, molta strada insieme a noi! Ne faremo ancora un poco fino al palco del patibolo. (si rivolgerà, dolcemente ma triste, all'altro condannato che non uscirà dal buio) Vieni, vieni cittadino Ferrault, fabbro ferraio di Parigi, vieni, andiamole incontro..... (e nell'avviarsi verso l'amaro destino, cantata, su disco, non molto forte, "La Marsigliese" finché non si spengono le luci come in dissolvenza. Si riaprirà il sipario pochi attimi dopo con al centro il solo attore che ha interpretato Danton, poi chiamerà a sé il figurante che ha interpretato Ferrault e quindi l'Autore).



UMBERTO PUGGELLI

Umberto Puggelli, soprannominato Piteccio, arriva alla drammaturgia, alla poesia, dopo una lunga esperienza di cronista di nera per quotidiano *La Nazione* di Firenze. Nato a Prato il 25 marzo 1929, diventa cronista per caso, rinunciando di rilevare l'attività del padre, morto all'età di 49 anni.

L'attività di cronista ce l'ha nel sangue e nella città di Prato tesse amicizie con tutti coloro che possono fornire notizie: poliziotti, carabinieri, pompieri, usceri d'ospedale, magistrati, spie, informatori, bugiardi patentati, prostitute, malviventi.

Crea su di sé l'immagine del cronista all'americana: sempre con un fiocchino nero, cappellaccio sulle 23, camminatore svelto tra l'ospedale, la sede dei pompieri, locali del Commissariato di Polizia, Comando dei Carabinieri, portava alla redazione sempre notizie appetitose e a volte veri scoop e foto che lui stesso spesso scattava. Una esperienza diretta su fatti tragici, delitti, incidenti, disastri, processi, consigli comunali acquisisce una cultura e una sensibilità particolare che poi riverbererà sulla sua scrittura teatrale e poetica. Nel 1959, da Prato, dove lavora a fianco di noti giornalisti quali Mauro Mancini, Giuseppe Giagnoni, Franco Riccomini, viene trasferito a Perugia per dirigere la redazione locale de *La Nazione*.

Per il teatro scrive: *Chi ha ucciso Padre Jovinelli*, *In morte di Cristo*, *Mistero e morte di un povero prete*, *Danton*, *memorie e riflessioni di un condannato a morte*. Da quando è in pensione vive a Borgo Bovio (Terni).

Fai la Differenza

SIPARIO
THEATRE
CLUB

Se ami il teatro, su Sipario.it lo scopri
e con Sipario Theatre Club ci vai!

Iscriviti ora gratis!

Sipario Theatre Club è il primo e unico Theatre Club italiano che dà diritto a ricevere importanti sconti,
riservati in esclusiva ai suoi iscritti.

PER INFORMAZIONI T. + 39 02 653270 + 39 02 6595612 M. rivista@sipario.it

www.sipario.it

FONDAZIONE TEATRO CARLO TERRON

SIPARIO

Via G. Rosales, 3 – 20124 Milano
Tel. +39 02 65.32.70 – 02 29.00.55.57 – Fax 02 29.06.00.05
www.sipario.it - rivista@sipario.it

Rivista riconosciuta dal Ministero dei Beni Culturali Divisione editoria per l'alto valore culturale

Direttore responsabile/Chief editor:

MARIO MATTIA GIORGETTI

Coordinamento editoriale/Editorial coordination:

MATTIA SEBASTIANO GIORGETTI

Ufficio Promozione e Sviluppo

Promotion and Development Office:

ANNAMARIA BELLINI

Ufficio Comunicazione/ Communications Office:

VITO LENTINI

sipario@sipario.it

Archivio e ricerche/Archives:

AMBROGIO PAOLINELLI

Fotografi/Photographers:

TOMMASO LE PERA

Grafica/ Graphics

LUCA GIUNTA

giuntaluca@gmail.com

Publicità/Advertising:

Sipario Rivista

Via G. Rosales 3 – 20124 Milano

tel. (+39) 02.65.32.70 – fax (+39) 02.29.06.00.05

marketing@sipario.it

Sipario Portale

comunicazione@sipario.it

Stampa e fotocomposizione:

Musumeci S.p.A.

Località Amérique, 97

11020 Quart

(Valle d'Aosta) Italia

Vendita diretta:

tel (39) 02.653270 – segreteria@sipario.it

Registrazione Tribunale di Milano n. 491 del

22.7.95 – Periodico mensile spedizione in

abbonamento postale 45% - Art.2; comma 20/b

Legge 662/96 – Filiale di Milano.

Corrispondenti esteri / foreign correspondent:

Atene: PLATON D. MAVROMOUSTAKOS,

6 Fokylidou Str., 10673 Athens.

Berlino: FRANCO SEPE,

Fregerstrasse 69, 12159 Berlino.

Boston: WALTER VALERI,

59 Dewson Rd, Quincy, MA 02169 Boston.

Cracovia: GABRIELLA BUZZI,

Ul. Lobzowska 57/97, 31139 Krakow.

Lisbona: SEBASTIANA FADDA,

Rua Da Paz 27-3°D, 1200-319 Lisboa.

Parigi: MARIA PIA TOLU,

40 Boulevard de Magenta, 75010 Paris.

Tokyo: CRISTIAN CICOGNA,

659-0091 Hyogo-ken, Ashiya-shi, Higashiyama-cho

24-35-306, Tokyo.

Vienna: FLAVIA FORADINI,

Karmeliterhofgasse 5, Wien.

Zagabria: BORIS B. HROVAT,

Prisavlje 3/IV, 10000 Zagreb (Croazia).

Servizio cortesia abbonati:

Tel. +39 02 65.32.70 – fax +39 02 29.06.00.05

Dal lunedì al venerdì dalle 9 alle 13 dalle 15 alle 17

e-mail: abbonamenti@sipario.it

Abbonamento/Subscription

Italia € 65,00 – Europa € 95,00

Altri continenti € 115,00

Modalità di pagamento: c/c postale 28570208 intestato

a Centro Attori, Bonifico Bancario BPM - IBAN:

IT41N0558401619000000000811.

Arretrati: il doppio del prezzo di copertina.

I fascicoli non pervenuti agli abbonati vanno reclamati entro 45 giorni dall'uscita, altrimenti verranno consegnati previo pagamento.

Se entro due mesi dalla scadenza dell'abbonamento non viene disdetto, si considera automaticamente rinnovato.

ASSEGNI TEATRO SIPARIO Elenco teatri aderenti

CAMPANIA

Napoli, Teatro Elicantropo,
tel. 081.296640

Napoli, Teatro Le Nuvole,
tel. 081.2395653

EMILIA ROMAGNA

Bologna, Arena del Sole – Nuova Scena,
tel. 051.2910910

Cesena, Teatro Comunale Bonci – Ert,
tel. 0547.355723

Modena, Teatro Storchi e Teatro delle
Passioni – Ert, tel. 059.2136041

LAZIO

Roma, Teatro La Comunità,
tel. 06.5817413

Roma, Teatro di Documenti,
tel e fax. 06.5744034

Roma, Teatro Tordinona,
tel. 06.68805890

LIGURIA

Genova, Teatro dell'Archivolto,
tel. 010.65921

LOMBARDIA

Milano, Teatro Verdi,
tel. 02.6071695-27002476

Milano, Teatro Sala Fontana,
tel. 02.69015733

Milano, Teatro Out Off,
tel.02.39262282

Milano, Teatro delle Cooperative,
tel. 02.6420761

Milano, Teatro del Barrio's,
tel. 02.89159255

PIEMONTE

Torino, Alpha Teatro,
tel. 011.8193529

Torino, Teatro Baretto,
tel. 011.655187

Torino, Istituzione Musica Teatro Moncalieri,
tel. 011.6055045

Moncalieri, Teatro Matteotti,
tel. 011.6403700

REGGIO CALABRIA

Cosenza, Teatro dell'Acquario,
tel. 0984.73125

SICILIA

Agrigento, Teatro della Posta Vecchia,
tel. 0922.26737

Catania, Piccolo Teatro,
tel. 095.447603

SARDEGNA

Cagliari, Teatro Stabile di Sardegna – Teatro
Massimo, tel. 070.6778121

Cagliari, Teatro Laboratorio Alkestis,
tel. 070.306392

TOSCANA

Cascina (PI), Fondazione Sipario Toscana,
tel. 050.744400

UMBRIA

Perugia, Associazione Teatro di Sacco,
tel. 075.5847731

VENETO

Belluno, Tib Teatro,
tel. 0437.950555

I dati trasmessi, che ai sensi della legge 675/96 siamo autorizzati a trattare e comunicare, saranno utilizzati per la gestione degli abbonamenti, per la eventuale partecipazione a concorsi a premio nonché per finalità promozionali della nostra attività. I dati verranno raccolti, registrati anche elettronicamente con riservatezza e nel rispetto della legge sulla privacy. È possibile in ogni momento accedere ai dati e chiederne la correzione o la cancellazione alla Casa Editrice.

Gli articoli, e ogni altro materiale scritto o illustrativo, pervenuti alla redazione, senza preventivi accordi, nel caso della loro pubblicazione, non verranno retribuiti. Manoscritti e foto originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Quanto espresso dai singoli autori negli articoli firmati non rispecchia necessariamente l'opinione della rivista. Gli autori, che sono del tutto liberi di esprimere il loro pensiero, se ne assumono implicitamente la responsabilità. Tutti i diritti sono riservati. La riproduzione, totale o parziale, di qualsiasi parte della rivista, è assolutamente vietata senza il permesso scritto dell'Editore.

PROGETTO PROMOZIONE "VIVERE E CONOSCERE IL TEATRO"

Con SIPARIO

6 Assegni Sipario in ogni numero
6 Ingressi gratuiti nei teatri convenzionati

**Ritaglia l'assegno, compilalo in ogni parte,
prenota il posto presso il teatro prescelto**



Assegno Teatro Sipario

Valido per tutti i Teatri italiani convenzionati, per informazioni:

Tel. + 39 02 653270 – fax + 39 02 29060005

segreteria@sipario.it - www.sipario.it

REGOLAMENTO

Ciascun assegno ha un valore di 31 Euro, indipendentemente dal costo del biglietto nel teatro prescelto e dà diritto ad un posto. Qualora il costo del biglietto fosse inferiore, il teatro non rimborserà alcuna differenza. Ciascun teatro aderente all'iniziativa si riserva il diritto di mettere a disposizione un certo numero di posti per alcuni o tutti gli spettacoli in cartellone, è obbligatorio pertanto prenotare preventivamente il posto telefonando direttamente al teatro. Ulteriori informazioni sono disponibili presso Sipario, tel. + 39 02 653270.

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Teatro Città

L'assegno è stato utilizzato in data

dal Sig.

Via Città

Firma

L'Assegno Teatro Sipario, da presentare al botteghino, previa prenotazione obbligatoria, è valido per la stagione 2017/2018

Assegno Teatro Sipario

Valido per tutti i Teatri italiani convenzionati, per informazioni:

Tel. + 39 02 653270 – fax + 39 02 29060005

comunicazione@sipario.it - www.sipario.it

40

INTEATRO FESTIVAL

21 GIUGNO - 1 LUGLIO
POLVERIGI - ANCONA



IN
TEATRO

MARCHE
TEATRO

TEATRO DI
RILEVANTE
INTERESSE
CULTURALE



www.inteatro.it | www.marcheteatro.it



PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Teatro Strehler M2 Lanza
9 - 20 maggio 2018

Emma Dante

Bestie di scena

ideato e diretto da Emma Dante
con Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna,
Viola Carinci, Italia Carroccio, Davide Celona, Sabino Civilleri,
Roberto Galbo, Carmine Maringola, Ivano Picciallo,
Leonarda Saffi, Daniele Savarino, Stephanie Taillandier,
Emilia Verginelli, Marta Zollet
e con Daniela Macaluso e Gabriele Gugliara
elementi scenici Emma Dante
luci Cristian Zucaro
direttore di palcoscenico Gabriele Gugliara
assistente di produzione Daniela Gusmano
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa,
Atto Unico / Compagnia Sud Costa Occidentale,
Teatro Biondo di Palermo, Festival d'Avignon
coordinamento e distribuzione Aldo Miguel Grompone, Roma
Spettacolo consigliato dai 16 anni.



Acquista subito i tuoi posti!

Biglietteria Teatro Strehler
largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45,
domenica 13/18.30, festivi chiuso.
Telefonica 02.42.411.889

#piccoloteatro
f t i p y
piccoloteatro.org