

Altre
visioni

89

Il Teatro dei Borgia

a cura di Andrea Porcheddu

scritti di

*Massimo Alvisi, Giuseppe Avallone, Gianpiero Borgia, Natalia Capra,
Pasquale Casillo, Christian Di Domenico, Carmelo Grassi, Oscar Iarussi,
Peter James, Manuela Mandracchia, Papaceccio, Sergio Claudio Perroni,
Angela Tondo, Matëi Visniec*

*L'immagine di copertina e le altre immagini,
laddove non altrimenti specificato, sono di Marcello Norberth*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-322-9


Titivillus

Indice

p. 7	Dieci anni di teatro <i>di Pasquale Casillo</i>
9	Introduzione. Dalla Russia con amore <i>di Andrea Porcheddu</i>
17	Intervista a Gianpiero Borgia
	INTERVENTI
67	Io e Gianpiero, compagni di teatro-scuola <i>di Christian Di Domenico</i>
70	Questo è il mio teatro <i>di Angela Tondo</i>
72	La netta architettura della scena <i>di Massimo Alvisi</i>
74	La strana magia di un acquario <i>di Giuseppe Avallone</i>
76	Stay tuned! <i>di Papaceccio</i>
79	La fabbrica <i>di Natalia Capra</i>
81	Intervista a Sergio Claudio Perroni
86	Intervista a Manuela Mandracchia
91	Sono proprio carini, sono come noi! <i>di Peter James</i>
93	Intervista a Matěj Visniec
97	Intervista a Carmelo Grassi
100	Intervista a Oscar Iarussi
105	Teatrografia

DIECI ANNI DI TEATRO

Egregio lettore,

mi è stata data la possibilità di esprimere un pensiero, in occasione del decennale di attività della compagnia Teatro dei Borgia, e con grande piacere ho accettato l'invito.

Sono un angelo di ITACA, sostengo l'Accademia teatrale che è emanazione del Teatro dei Borgia, e per me giocare questo ruolo assume un importante significato.

Mi piacerebbe molto intrattenermi su temi altissimi, quali il senso della vita oppure il bisogno essenziale di amare essendo riamati, al quale ciascuno di noi – più o meno consapevolmente – conforma il proprio operato. Vi posso assicurare che vedere crescere professionalmente e umana-mente tanti giovani, riconoscenti per il tuo contributo, soddisfa il bisogno sopra accennato.

Tuttavia, a ognuno il suo, l'angelo ha un ruolo servente e deve stare alle spalle, custodire. Meno è visibile, meglio serve la causa.

È allora, tornando a un ruolo che mi è più proprio, per spiegare il motivo per cui ho scelto di essere un angelo di ITACA, mi piace evidenziare la caratteristica del Teatro dei Borgia che lo rende assolutamente peculiare nel panorama degli operatori culturali nazionali: la managerialità.

Capacità di pianificazione strategica, sensibilità all'innovazione, accuratezza delle produzioni, massimizzazione del rendimento delle risorse impiegate, siano esse del contribuente o di soggetti privati: tutto questo dimostra che alle donne e agli uomini che fanno parte di questo progetto è ben chiaro che le regole del management si applicano a qualsiasi organizzazione orientata a un obiettivo.

Dieci anni di attività! Sono un traguardo molto significativo. Come in tutte le imprese, la fase della *prima infanzia* resta in assoluto la più critica.

Averla superata dimostra che l'idea iniziale è stata supportata da valori e azioni coerenti. Se già è difficile fare impresa e ancora più difficile è farla a certe latitudini, fare impresa in campo culturale e in provincia richiede capacità non del tutto comuni.

Quindi, per concludere, voglio esprimere i miei complimenti. È per me un grande onore contribuire al successo di questa iniziativa.

Pasquale Casillo
Presidente della Molino Casillo Spa

Introduzione
DALLA RUSSIA CON AMORE
di Andrea Porcheddu

Viene da parafrasare, ironicamente, il titolo di un celebre 007 di molti anni fa. E adattarlo, quasi, alla nostra storia: dalla Russia alla Puglia, con amore. Un sorriso, certo. Ma vale la pena spenderlo per questa curiosa vicenda.

La curiosità, per me, è scattata a Corato. Non molti conoscono questo piccolo centro della provincia pugliese, tra Barletta e Bari: non è una di quelle località note per il turismo, né particolarmente attraente dal punto di vista storico-architettonico. Certo, c'è una bella piazza, si mangia bene, la gente è ospitale e vivace. Ma insomma, Corato non rientra nelle mappe della Puglia nota in tutto il mondo. Quando sono arrivato, mi aspettava la compagnia di Gianpiero Borgia. L'occasione era una visita alla scuola, l'Accademia ITACA, che il regista ha fondato proprio in quel piccolo centro, complice un progetto regionale di formazione teatrale, e uno spettacolo, nientemeno che il *Troilo e Cressida* di Shakespeare.

E se già ci fermassimo qui avremmo buoni motivi per essere curiosi. Alla periferia dell'Impero, in una provincia del Sud Italia, una compagnia "giovane" non solo si cimenta su Shakespeare, in un allestimento degno di un Teatro Stabile, ma apre addirittura una "Accademia"! Allora, di curiosità in curiosità, ci si interroga su chi abbia la forza, o la follia, di fare simili scelte, in questa lunga stagione di monologanti o concettuali.

Gianpiero Borgia l'avevo conosciuto molti anni prima, a Roma. Era verso la fine degli anni Novanta e lui con Christian Di Domenico proponevano un allestimento dell'*Ippia* di Platone. Un dialogo platonico portato in scena. L'operazione aveva un imprimatur fortissimo: quello della GITIS di Mosca. La Scuola di Vasile'v, per intenderci. Era stato Alessio Bergamo, braccio destro italiano del maestro russo, a farci incontrare. Gianpiero e

Christian, infatti, erano neodiplomati alla GITIS, ma con Jurij Alschitz a sua volta allievo di Vasile'v e allora maestro nella stessa scuola. Quel dialogo, ricordo, aveva forte il segno dell'insegnamento: Gianpiero dice, oggi, che all'epoca erano ancora "apostoli", devoti di un metodo rigoroso quanto pervasivo. Un metodo che è rimasto, ovviamente, nel dna del gruppo, e che anzi è stato fondante delle esperienze a venire. Ma che Gianpiero ha saputo anche spingere verso frontiere ulteriori, verso aperture significative.

Allora era strano, a Corato, Puglia, Italia, trovarsi dentro una scuola "russa". Rigore e silenzio, concentrazione e passione. Tecnica e metodo: appunto. Per offrire un attore creativo, capace di attraversare i territori dell'improvvisazione con consapevolezza straordinaria. Gli "studi" sono pratica complicata, che non esclude, però, un approccio ironico, «il tema del gioco, l'approccio ludico, il rapporto con il tema filosofico in posizione ludica», come bene riassume Manuela Mandracchia, straordinaria attrice di formazione classica che pure ha incontrato, nel suo percorso, Vasile'v, e che ha lavorato recentemente con il Teatro dei Borgia.

Un approccio creativo che esplodeva, letteralmente, nelle prove di *Troilo e Cressida*. Opera complicata, questa, di cui avevo visto pochi allestimenti precedenti: da segnalare almeno quelli di Cobelli e Ronconi. Opera aperta, potremmo dire, di difficile catalogazione, lasciata tale dal drammaturgo che si divertiva a ironizzare sui miti e sugli eroi greci. Il numeroso cast, che si stringeva attorno a Gianpiero e Christian, era formato da attori e attrici di generazioni e provenienza diversa. Tutti, però, incredibilmente vivaci nel proporre, inventare, scartare soluzioni banali per escogitare affondi nella partitura testuale capaci di illuminare la tragedia shakespeariana di inusitate soluzioni. Penso alla folgorante Monica Samassa, all'ironico Daniele Nuccetelli, alla magnetica Annalisa Canfora e con loro Giovanni Guardiani, Maurizio Lucà, Liborio Natali, Nunzia Antonino, o agli esordienti Elena Cotugno e Raffaele Romita. Erano pezzi di bravura, quelle prove: incredibili per fantasia e energia. Da sottolineare, poi, che i ruoli dei due protagonisti erano affidati proprio a due giovani ex allievi dell'Accademia ITACA. E Claudia Lerro e Nicola Vero se l'erano cavata davvero egregiamente. Scelta coraggiosa, per un regista, ma assolutamente in linea con quanto detto sinora.

Di fatto, a rileggere la teatrografia, le scelte di Borgia sono costantemente coraggiose, o addirittura folli. Questo, forse, è l'elemento di (non) identificazione del percorso artistico di Borgia. Lo ricorda bene Oscar Iarussi, giornalista, critico, operatore culturale da sempre legato alla Puglia:

Borgia segue una traiettoria eccentrica rispetto alla scena corrente. Non è identificabile né con la tradizione, ossia con la pratica di rivisitazione del classico, né con la creazione d'avanguardia, con l'innovazione scenica... Insomma quello di Borgia è un teatro fuori dai due sentieri principali, di tradizione e innovazione. Gianpiero segue una sua strada eccentrica, a zig zag, poco inquadrabile, a volte anche fallace...

Una strada, piena di rischi e pure con qualche incidente di percorso, che il regista comunque vuole percorrere anche e, soprattutto, grazie a uno staff tecnico-artistico-organizzativo che da sempre cammina assieme a lui: dalla inarrestabile Angela Tondo, vera e propria macchina da guerra nell'organizzazione, agli artisti che firmano scene, costumi e musiche. Un team – Gianpiero preferisce chiamarlo "ambiente" – che si consolida, si confronta, si scontra, spettacolo dopo spettacolo, progetto dopo progetto.

Anche quando il regista emigra, e va a lavorare in altri teatri, con altre strutture, lo spirito di squadra rimane, dal momento che Gianpiero Borgia porta con sé sempre alcuni elementi della compagnia.

È accaduto, ad esempio, quando è approdato allo Stabile di Catania, per mettere in scena quel capolavoro che è *Come spiegare la storia del Comunismo ai malati di mente*, sorta di feroce parodia del *Marat/Sade* di Peter Weiss in salsa sovietica, scritta con grande forza dal rumeno Matěi Visniec (che regala a questo libro una sua testimonianza).

Esiliato in Francia per sfuggire al regime di Ceausescu, Visniec, classe 1956, è autore prolifico e intenso, troppo poco frequentato in Italia: da sempre attento a temi scottanti come la libertà di pensiero, la censura, le dinamiche sociali, politiche e di potere, Visniec ha scritto la *Storia del comunismo...* nel 2000 e il testo, nella bella traduzione di Sergio Claudio Perroni, ha trovato finalmente la sua "prima" italiana.

Lo spettacolo partiva a ritmi indiatolati: Borgia aveva scelto di fare del lavoro una sorta di decadente cabaret tragico, facendo esplodere canzoni alla Kurt Weill o macchiette comiche degne di Karl Valentin. E colpiva quella feroce, inquietante, corrosiva ironia diffusa ovunque.

Nel nutrito e compatto cast, spiccavano ancora la travolgente Annalisa Canfora; l'energico direttore fatto da Christian Di Domenico; il *fool* quasi shakespeariano di Daniele Nuccetelli; il matto arringapopolo di Giovanni Guardiani. Il tutto sulle musiche di Papaceccio MMC e Francesco Santalucia.

Insomma: la compagnia, o parte di essa, anche se all'interno di una produzione "da Stabile".

A Catania, poi, Borgia ha diretto anche una discussa *Cavalleria Rusticana*: mettere in scena un pezzo “da repertorio”, impregnato di convenzione, conferendogli senso, non è così semplice. Il rischio del ridicolo è dietro l’angolo. Gianpiero Borgia, allora, forte della sua formazione “sovietica”, ha giocato in contropiede, e portato a compimento uno spettacolo che ha dato sapore nuovo e mille spunti di riflessione al tema del rapporto realtà-finzione. «Il realismo – scrive Nelson Goodman, nel bel saggio *Arte in teoria, arte in azione* – dipende dalla familiarità; le immagini rappresentate secondo gli standard e le abitudini sono le più realistiche». Suggestione che potrebbe far da chiave di lettura per questo allestimento: il regista ha detto, senza mezzi termini, che a teatro il “verismo” non è più possibile, ed è intervenuto garbatamente svuotando il “realismo” verghiano dall’interno. Dice Borgia:

Sono orgogliosissimo del lavoro fatto su Verga, penso anzi sia il mio lavoro più riuscito dal punto di vista registico, inteso come puro artigianato. Il problema è che *Cavalleria Rusticana* è soggetta alla totale mistificazione che il processo di mitizzazione culturale ha costruito attorno a questo titolo. Verga costruisce un dramma breve che è innanzitutto una operazione stilistica. Dopo di che, anche a seguito del fenomeno Mascagni, le traduzioni in tradizione popolare sono contaminazioni di quel lavoro. Io ho messo le mani nel lavoro dell’autore, fregandomene di Mascagni e degli stilemi folkloristici nati in questi centotrenta anni. Ho cercato di fare quello che faccio sempre: capire cosa l’autore volesse dire nel profondo, e cercare di trasmetterlo al pubblico che veniva in teatro, sera dopo sera... A me sembra un autore che ha tematiche importanti, da autore classico e un intervento stilistico, invece, rivoluzionario per la sua epoca ma datato per la nostra. Per spiegarmi: Beckett vale sempre, Ionesco no. Alcuni aspetti tematici di Verga valgono sempre; la sua cifra stilistica obbliga, al contrario, a una operazione stilistica. Devi costruire un analogo: la scelta dei Rem, di Librino, del linguaggio televisivo, voleva costruire un corrispettivo contemporaneo di quella alchimia che lui si era inventato con il Verismo, inteso come drammaturgia e come letteratura. Però, se vuoi rendere anche l’aspetto stilistico di Verga devi fare una alterazione almeno equivalente all’alterazione che faceva lui. Trovo che tutte le interpretazioni culturali agiografiche, fintamente filologiche siano in realtà un profondo tradimento. Come quando ho fatto Carmelo Bene non “à la Carmelo Bene”, ho trovato paradossale che ci fossero dei sacerdoti del culto di un iconoclasta! La natura di quell’artista era l’iconoclastia: e siccome io non facevo culto, ma a mia volta iconoclastia nei suoi confronti, mi veniva detto che lo stavo tradendo! Ma al

contrario: lo stavo *facendo!* Con Verga, più o meno, è la stessa cosa: se lo fai con il mandolino e il carrettino siciliano, per lui che stilisticamente era un rivoluzionario, lo stai tradendo, non lo stai *facendo!* Alcuni l’hanno capito, altri erano custodi del culto, quindi paradossalmente traditori delle ragioni del culto...

Già, Carmelo Bene: alla base di questa storia c’è anche il grande Carmelo. Indirettamente, viene da dire. Perché Gianpiero fece parlare di sé, per la prima volta, proprio grazie alla messa in scena di un testo di Bene senza Bene. Nel 2004, al festival dei due Mondi di Spoleto, l’ultimo con la direzione di Menotti senior, Borgia mette in scena *Ritratto di signora – del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti*.

Sergio Claudio Perroni, allora in veste di “re-censore” per il «Foglio», ne scrisse molto bene: «Ricordo l’impressione – racconta oggi – di vedere finalmente uno spettacolo di Carmelo Bene senza Carmelo Bene tra i piedi! Un lavoro fatto con una cura, una attenzione e una pertinenza tali, pur nella totale assenza di testo, che mi fece pensare che quel regista fosse un’autentica rivelazione. Riuscire a fare testo solo con una regia – il testo non esiste – fino a ottenere uno spettacolo drammaturgicamente avvincente, mi sembrava davvero significativo».

Il nodo, allora, resta sempre quello della regia. Da più parti si dà per spacciata, eclissata, debole di fronte a un teatro postdrammatico, in cui prevalgono dinamiche di gruppo, o autoriali, o attoriali: ma certo sembra al capolinea o quasi quella regia maieutica e dittatoriale, quella figura accentratrice e ammaliatrice. Si parla, semmai, di “nuova regia critica”: riprendendo l’afflato della grande stagione della regia italiana, i “nuovi registi critici”, operano sul testo ma con azioni trasversali, mimetiche, che danno risalto piuttosto agli interpreti che non alle suggestioni del regista stesso. Mi sembra interessante collocare Gianpiero Borgia in questa dinamica creativa. Il suo lavoro con i materiali testuali di volta in volta scelti, si declina in strategie differenti, mutevoli, capaci di adattarsi allo “spirito” dell’autore, piuttosto che alle “paturnie” da rilettura sistematica di tanti registi contemporanei. Sono interessanti, a questo proposito, le definizioni di “regia” che Borgia dà nella lunga intervista raccolta in questo libro. Vediamole alcune:

Ho sempre inteso la regia come lavoro sull’attore. Posso fare riferimento a Grotowski, per motivare questa mia decisione, ma mi basta dire che mi piace attivare una partogenesi creativa tra le persone. E il processo che c’è tra me e loro in prova è lo stesso che vorrei tra gli attori e il pubblico nello spettacolo.

Poi:

Il mio lavoro è più artigianale: so leggere un testo e tradurlo in materiale attoriale, e in questo riesco a infilare un po' di quella che è la mia visione.

E ancora:

Il lavoro di regista (è) un lavoro di servizio nei confronti di tre soggetti: l'autore, gli attori, gli spettatori. Il regista deve farsi tramite e congiunzione tra questi tre perni del teatro. Una regola essenziale, per me, del lavoro con l'autore è quello di non fargli dire nulla di quello che lui non voleva dire: sarebbe sleale, una cosa prossima alla diffamazione.

A proposito degli attori, infine:

Per il lavoro con gli attori, la regola è occuparsi del loro immaginario. Riuscire ad aprire la membrana che esiste tra l'immaginario dell'autore e l'immaginario degli attori. In modo tale che con la loro cifra artistica, ossia la performance scenica e non la scrittura, si esprimano sulle stesse tematiche e sulle stesse motivazioni che erano alla base del lavoro dell'autore.

Si avverte la prospettiva nitida, il segno preciso di un percorso che è al tempo stesso di grande "tradizione" e di vivace innovazione. Si ricollega apertamente, chiaramente, ai tre vertici del teatro tradizionale (autore-attore-pubblico); si colloca in modo "artigianale" nel dialogo necessario tra quei tre estremi; opera nel rispetto dell'uno (l'autore) e nella necessità di raggiungere i terzi (gli spettatori, il pubblico); collabora fortemente con il tramite, il mezzo, ossia l'attore. Mediatore? Formatore d'attori? Primo spettatore? Tutto questo, e altro: il regista è ancora primo lettore del testo, attivatore di immaginario, traduttore e interprete. Ma anche manager: e non è un caso che lo slogan della compagnia reciti "Urgenza estetica, efficacia economica". Noi, che siamo appassionati di "emergenze teatrali", di gruppi giovani, di poetiche estreme, normalmente ci concentriamo sul primo aspetto: l'urgenza estetica. Quell'ansia di "dire", che tutto e tutti brucia in nome del sacro fuoco della creazione, dell'arte. Ma, pensandoci, quell'aggiunta, quella specifica che Borgia ha aggiunto al suo claim non è affatto male. Anzi, suona proprio da opportuno monito. "Efficacia economica" significa stare con i piedi per terra, significa saper (o provare a) gestire saggiamente,

significa avere un ruolo concreto nella società. Significa anche allenarsi, prepararsi ad assumere su di sé il ricambio generazionale (quando mai ci sarà in questo paese gerontofilo) senza disdegnare la prospettiva di entrare con responsabilità nel teatro "ufficiale". Di questo si tratta. Il paradosso (anzi, l'ossimoro) di "genio e sregolatezza" ormai non è più possibile. Soprattutto per le nuove generazioni, si tratta di rimboccarsi le maniche e collaborare alla ricostruzione di un ambiente devastato. Ma quanti, dei giovani registi – anche di moda, anche di successo, anche di qualità – sarebbero pronti a dirigere un Teatro Stabile? Tre, quattro? Bastano per il futuro?

Dice ancora Borgia:

Sarebbe stato più divertente avere qualcosa da contestare e distruggere ma... credo che la mia generazione abbia invece il compito di costruire, anziché decostruire o corrompere. Questo comporta sacrifici: dal fondare le scuole ad attivare economie per il domani... L'idea della compagnia privata comporta grande libertà, consente di esercitarti in termini espressivi come vuoi. È un modo privilegiato al quale è estremamente difficile rinunciare. Però poi esistono doveri, nei confronti del territorio che ti ha espresso:... contribuire alla costruzione di un sistema nel quale sei cresciuto, e al quale devi dare qualcosa indietro.

Restituire al territorio, rispondere alle aspettative, costruire pensando al futuro. Non è retorica, è dar senso all'azione. Anche partendo dal microcosmo di Corato, Puglia, Italia.

Tra poco meno di un mese dal momento in cui scriviamo, Gianpiero Borgia debutterà al teatro greco di Siracusa, con la regia di *Filottete*. Indipendentemente da quelli che saranno gli esiti scenici, il segnale è comunque incoraggiante. Un regista "giovane" (almeno per gli standard italiani); una tragedia difficile proprio per la sua non tragicità; un percorso decennale che trova una tappa importante, quasi di compimento o comunque di svolta. I prossimi dieci anni del Teatro dei Borgia sono ancora tutti da costruire, ma certo Gianpiero, Angela, Christian e tutti coloro che collaborano a vario titolo ai tanti progetti della compagnia non si tireranno indietro. Magari litigando, magari mugugnando, ma saranno ancora a lavorare.

Questo libro, dunque, nato in fretta e con passione, vuole essere uno strumento di riflessione e conoscenza, un momento di pausa. Un libro-specchio in cui rifletter(si) per chi ha fatto la compagnia; e un libro-catalogo, per orientare chi scopre, per la prima volta, questo gruppo.

Ringraziamenti

Voglio sinceramente ringraziare quanti hanno contribuito – con i loro scritti, ma anche solo con consigli e suggerimenti – alla realizzazione del volume: Angela Tondo, Christian Di Domenico, Papaceccio, Massimo Alvisi, Giuseppe Avallone, Sergio Claudio Perroni, Manuela Mandracchia, Peter James, Matěj Visniec, Carmelo Grassi, Oscar Iarussi, Marcello Norberth. E ancora Annalisa Canfora, Margherita Cristiani, Roberta Ferraresi. Grazie a Gianpiero Borgia per le lunghe chiacchierate. Un grazie, infine, a Daniela Sacco.

INTERVISTA A GIANPIERO BORGIA

Da dove partire per raccontare il percorso decennale di una compagnia? Viene da chiedere, innanzitutto, quanto il suo percorso d'artista coincida con quello del gruppo.

Il mio percorso è ventennale, non decennale. Il lavoro con la compagnia è stato un momento di snodo, quello in cui mi è sembrato fosse il caso di costruire qualcosa di diverso dalla mia carriera, qualcosa che fosse più rispondente al mio modo di vedere il teatro. Si trattava di costruire una dinamica produttiva nella quale esprimere la mia visione. Una necessità artistica che mi ha spinto a formalizzare la creazione del gruppo. L'incontro professionale con Christian Di Domenico e Angela Tondo mi ha consentito di strutturare quello che mi sembrava dovesse essere il mio percorso, un progetto collettivo, più articolato e complesso della mia carriera individuale. Poi, paradossalmente, è successo che le cose importanti come regista mi siano capitate di conseguenza alla realizzazione della compagnia: collaborazioni con grandi teatri che arrivavano come eco di quanto avevo costruito con il gruppo. È difficile scindere i due percorsi, dunque, anche perché quando mi capita di lavorare non sotto l'egida produttiva della mia compagnia, di fatto riesco sempre a costruire un entourage artistico di presenze e collaborazioni che provengono dall'esperienza condivisa della compagnia: non totalmente, ma sempre in modo permeante. Quindi c'è osmosi sistematica tra i due percorsi, quello individuale e quello di gruppo, anche se cambia il cartello produttivo.

Allora torniamo indietro, ai suoi maestri. Nel suo curriculum si leggono nomi diversi: Giorgio Albertazzi, Jurij Alschitz, Proietti. Un percorso che potrebbe sembrare eclettico, ma che risulta, invece, fortemente focalizzato sull'attore.