

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

TEATRO/REALTÀ
linguaggi
percorsi
luoghi

*a cura di
Gerardo Guccini*



contributi di

Sandra Angelini
Mimmo Borrelli
Enrico Castellani
Pietro Florida
Mario Gelardi
Gianluigi Gherzi

Gerardo Guccini
Nicoletta Lupia
Massimo Marino
Marco Martinelli
Daniela Nicolò
Valeria Raimondi



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Immagine di copertina: *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà*, 2010, cortile esterno Carcere Volterra (foto di Futura Tittaferante).
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli.

Edizione cartacea

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011

Ebook

© 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

Indice

EDITORIALE

I teatranti: storici immediati del reale

LINGUAGGI DI REALTÀ

Atti della tavola rotonda

a cura di Gerardo Guccini

Gerardo Guccini, *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*

Massimo Marino, *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo. Appunti per un libro sulla Compagnia della Fortezza*

Marco Martinelli, *La tragedia è dimenticare*

Suburbia. *I ragazzini verranno salvati dal teatro?*, Marco

Martinelli intervistato da Mariacristina Bertacca

Sandra Angelini, *Motus/Organizzare in movimento*

Daniela Nicolò, *Motus/“Come trasformare l'indignazione in azione?”*

Mario Gelardi, *Gomorra: tre punti di vista*

Gomorra: *le illustrazioni di Carmine Luino*

Enrico Castellani e Valeria Raimondi, *Babilonia Teatri/Specchio riflesso*

Enrico Castellani e Valeria Raimondi, *Babilonia Teatri/3.*

La sacra famiglia (tratto da Made in Italy)

Pietro Florida, *Intorno a Pacha. Un corpo a corpo con gli oggetti*

Gianluigi Gherzi, *Da Pacha a Report della città fragile.*

La realtà è una conquista

DOSSIER/MIMMO BORRELLI

Nicoletta Lupia, *Tragico flegreo. Il teatro di Mimmo Borrelli*

Mimmo Borrelli, *L'epica della realtà*

POST-IT

Segnalazioni editoriali a tema

a cura di Fabio Acca e Gerardo Guccini



EDITORIALE

I teatranti: storici immediati del reale

Chiamato a fare il suo dovere di cittadino e soldato, l'intellettuale Marc Bloch, uno dei maggiori storici del Novecento, si trovò a combattere la battaglia della Marna ignorandone lo svolgimento e le reali dimensioni. Avanzando su un terreno ondulato vide il primo caduto del suo plotone e sentì, mischiati in una musica di rumori, il ronzio delle pallottole, «le forti detonazioni delle bombe» e il «canto che fanno le schegge quando ricadono dopo l'esplosione»¹. Nei suoi ricordi, l'immediata realtà degli eventi bellici si traduce in lampi mnemonici – «immagini [...] molto vive, ma poco coordinate»² – che s'innestano ai ritratti e ai racconti dedicati alla diversa realtà della vita militare, tragicomica e romanzesca quanto la prima è impressionistica e frammentaria. Osserva: «[D]al 10 agosto 1914 al 5 gennaio 1915, ho passato una vita completamente diversa dal solito, una vita barbara, violenta, spesso pittoresca [...] con parti comiche e parti crudelmente tragiche. In cinque mesi di guerra, chi non accumulerebbe una ricca messe di esperienze?»³. Infine, frutto ultimo d'una limpida esistenza di intellettuale e ricercatore, c'è nei contributi di Bloch sul primo conflitto mondiale quel complessivo livello del reale che viene solitamente indagato dal rilancio cognitivo delle esperienze personali e dei dati documentari. E cioè, in una sola espressione, c'è la Storia. Scrive in un saggio del 1921 dedicato al valore informativo della testimonianza: «[I]n questi ultimi anni si è prodotto una sorta di vasto esperimento naturale. Tale, infatti, si può considerare la guerra europea: un immenso esperimento di psicologia sociale di inaudita ricchezza. Le nuove condizioni di esistenza [...]; la forza singolare dei sentimenti [...]; tutto questo sconvolgimento della vita sociale, e [...] questo ingrandimento dei suoi tratti, come attraverso una potentissima lente, pare debbano permettere all'osservatore di distinguere senza troppa fatica i nessi essenziali fra i diversi fenomeni»⁴.

Sull'altro versante del confine, in quegli stessi anni, i reduci tedeschi censuravano la «ricca messe» delle esperienze compiute, rifiutando di scorgere i «nessi essenziali» dell'umiliante sconfitta. Osservando il loro mutismo, un altro grande intellettuale, Walter Benjamin, deduce la crisi della narrazione orale e la necessità di riattivarla anche a fini di terapia sociale: «Con la guerra mondiale comincio a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?»⁵. La realtà scioglie la lingua o cuce le labbra, induce o inibisce processi di conoscenza, interdice o genera esperienze comunicabili: è una forza inevitabile e pericolosa. Ora più che mai, per potersi orientare fra i suoi mutamenti, sarebbe necessario individuarne tendenze, dinamiche e direttive, ma questa esigenza si scontra con l'opacità del mondo contemporaneo i cui fulcri si sottraggono alla lente delle ricomposizioni analitiche. Non è insomma un caso che un erede dell'insegnamento di Bloch, Jacques Le Goff, fondamentale e discusso direttore delle *Annales* fondate dal grande storico, debba ammettere a fior di labbra che «se le 'An-

nales' sono in crisi è anche perché le scienze sociali lo sono, perché la società stessa è in crisi e non sappiamo bene cosa aspettarci dal futuro»⁶. Alla crisi delle discipline storiche corrispondono però le clamorose affermazioni della «storia immediata» alla quale lavorano scrittori, giornalisti e sociologi reporter. A loro spetta «il primo sforzo, la prima ricostruzione, l'inestimabile raccolta di documenti reperibili [...]: la base insomma dalla quale le successive esperienze storiche possono svilupparsi in profondità»⁷. È attraverso lo sguardo di Terzani che possiamo seguire l'evolversi dei rapporti fra mondo occidentale e asiatico. È uno scrittore reporter come Roberto Saviano che ha svelato il radicamento economico del sistema camorristico. Definendo il giornalista «storico del momento», Albert Camus, che fu egli stesso un grande giornalista, ha evidenziato i nessi fra la conoscenza della realtà direttamente esperita e l'organizzazione storiografica dei processi di mutamento.

I teatranti si sono aggiunti, e non certamente da oggi, al manipolo degli storici immediati del reale. È un fenomeno che coinvolge tanto maestri sempreverdi e refrattari agli irrigidimenti monumentali (come Judith Malina, Peter Brook e Ariane Mnouchkine) che centrali protagonisti del teatro postnovocentesco (diversi dei quali qui rappresentati) e recenti leve dell'innovazione (da Babilonia Teatri a Mimmo Borrelli). La performance – è ormai ricorrente – intreccia la concretezza dell'evento alle identità dei performer e alle loro interazioni personali, ricavando da questi riporti teatrali del vivere orizzonti di conoscenza da esplorare e condividere. Il grande laboratorio storico delle trasformazioni antropologiche e sociali si incunea in tal modo nel fare teatro, originando molteplici «linguaggi di realtà» che individuano nelle diverse manifestazioni del reale la materia e l'oggetto delle proprie drammaturgie. Per questa ragione ho rinunciato a riassumere i contenuti del presente numero di «Prove», preferendo dedicare l'*Editoriale* al diffuso convergere delle esperienze teatrali verso il nocciolo umanistico del lavoro storico, che altro non è che ricerca e suscitamento di senso nel fluire delle realtà passate e presenti.

Gerardo Guccini

¹ Marc Bloch, *Ricordi di guerra 1914-1915* (1969), in Id., *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 21-85:30.

² Ivi, p. 29.

³ Ivi, p. 74.

⁴ Marc Bloch, *Riflessioni d'uno storico sulle false notizie della guerra (1921)*, in Id., *Ricordi di guerra*, cit., pp. 89-115:95

⁵ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelo Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274: 248.

⁶ Jaques Le Goff, *Una vita per la storia. Intervista con Marc Heurgon*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 200

⁷ Jean La Couture, *La storia immediata*, in Jaques Le Goff, a cura di, *La nuova storia*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 207-234:217.

Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche

di Gerardo Guccini

Il teatro contemporaneo ha accolto e riformulato diverse innovazioni del passato secolo. Vale la pena ricordare alcuni di questi sviluppi.

A partire dagli anni Ottanta, la cultura del processo, enucleata da Grotowski e Barba in contrapposizione alla centralità formale dell'opera scenica, è stata reimpostata in funzione dell'invenzione spettacolare, trasformando le pratiche laboratoriali da contesto di ricerca sui principi dell'individuo in stato di rappresentazione in vere e proprie fucine di attori recitanti, di spettacoli e di drammaturgie scritte *in itinere*.

Poi, negli anni Novanta, gli intrecci fra la cultura dei gruppi e le modalità epiche del teatro ragazzi (ambiti entrambi frequentati da Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini) hanno suscitato un nuovo "teatro di narrazione" al contempo popolare e radicato nelle esperienze di svolta del Novecento teatrale.

Infine, la sospensione del principio di finzione, che aveva progressivamente svincolato il fatto scenico dall'obbligo statutario di *rappresentare* l'altro da sé, ha favorito l'inclusione di elementi e dati del mondo reale, suscitando differenziati *linguaggi di realtà* che filtrano informazioni e immagini riprese, luoghi e oggetti, testimonianze e, soprattutto, persone – in genere "attori sociali": detenuti, adolescenti, anziani, diversamente abili, ma anche performer di diversa estrazione professionale: giornalisti, magistrati, scrittori², oppure, nel teatro di Andrea Adriatico, transgender e culturisti: presenze spiazzate e spiazzanti che abitano lo spazio con la propria fisicità.

Questi elementi/chiave – cultura del processo, disponibilità a intrecciare società e ricerca, sospensione del principio di finzione – non definiscono tendenze distinte, ma, specie a partire dagli anni Settanta del Novecento, si annodano e procedono l'uno dall'altro nella pratica della "scrittura scenica", che realizza lo spettacolo coinvolgendo in interazioni non gerarchizzate tutti gli elementi linguistici del teatro: spazi, suoni, immagini, corpi e parole³. Nota e teorizzata, più che come prassi e cultura operativa, in quanto estetica e linguaggio (si pensi agli intensi contributi di Giuseppe Bartolucci, Achille Mango e Maurizio Grande), la "scrittura scenica" si è profondamente modificata a contatto delle esigenze di comunicazione allargata dei teatranti, che vi includono ormai senza remore testi narrativi, codici comunicativi condivisi e processi di composizione drammatica, che ricavano dalle presenze assimilate dal lavoro teatrale identità sospese fra l'ammissione della propria quotidianità e possibilità di significazioni ulteriori.

Anche le distinzioni fra *rappresentazione* e *performance*, come quelle fra impegno civile e ricerca artistica, si fanno perciò piuttosto evanescenti e problematiche, da rivedere alla base. I teatranti, acquisita l'idea che il nuovo consista nell'azione che modifica l'esistente (anche solo innestan-

dovi la propria necessità), abitano uno spazio culturale molteplice e continuamente modificato da ciò che vi succede intorno. Qui il loro lavoro, come dimostrano le diffuse commistioni di drammaturgia scritta e "scrittura scenica", recepisce e rielabora, della *rappresentazione*, la capacità di tradurre in esperienze e immagini i referenti drammatici, della *performance*, l'identità non fittizia degli spazi, degli oggetti e degli stessi performer.

La "scrittura scenica", originariamente enucleata dal Nuovo Teatro in sostituzione dei modelli verbali del comunicare, si è resa dunque disponibile a rigenerati rapporti col reale, per cui lo spettacolo, invece di trasporre l'esistente in modo mimetico, lo testimonia, lo nomina, lo riferisce oppure include direttamente, esprimendo in forme diversificate (dalla narrazione agli spettacoli di persone) la presa di posizione dei teatranti nei suoi riguardi. Non si tratta d'un ritorno all'utopia del rinnovamento sociale, bensì d'una istanza di cultura attiva che proietta il *fare teatro* nei contesti del vivere collettivo, innestando il *linguaggio della rappresentazione* – che lavora sulle zone di confine fra persona e personaggio – all'immediato *linguaggio della realtà* – con cui l'esistente ci si mostra leggibile e interpretabile.

Questi sviluppi del teatro contemporaneo stanno reattivamente cambiando il panorama delle anticipazioni, rendendo sempre più rivelatrici e centrali la lezione e l'opera di Pier Paolo Pasolini, che, coniugando visione poetica, lucidità concettuale e acquisizione del reale così com'è (facce e corpi, periferie e cose), ha additato ai teatranti postnovocenteschi la possibilità di includere all'evolversi d'un proprio linguaggio "in cerca" le identità umane e i luoghi intercettati dal vivere. È soprattutto coi film, ancor più che attraverso le autoreferenziali tragedie, che Pasolini continua a influire sul teatro contemporaneo, mostrando come le funzioni segniche assolute dagli elementi del reale non dipendano dal sovrapporsi di codici convenzionali, ma, all'opposto, dal palesarsi di intrinseche proprietà. Dice a Sergio Arecco in un'intervista del 1971 («Filmcritica», n. 214):

Lei sa che io da tempo parlo di un codice di decifrazione cinematografica analogo a quello di decifrazione della realtà. Ciò implica la definizione della realtà come **Linguaggio**. [...] Ho davanti a me, nel mio giardino dell'EUR, una piccola quercia: essa fa parte, è cifratrice. Il rapporto è diretto. Io posso parlare di questa quercia a lei; e quindi servirmi del medium scritto-parlato. [...] In realtà non c'è "significato" **perché anche il significato è un segno**. [...] Sì, questa quercia che ho davanti a me, non è il "significato" del segno scritto-parlato "quercia": **no, questa quercia fisica qui davanti ai miei sensi, è essa stessa un segno**⁴.

Sono parole e idee che trovano precisi riscontri nelle poetiche dei teatranti "venuti dopo".

Il teatro – scrive Pippo Delbono – è:

un'esperienza trasversale, a cui tante persone, tante cul-

ture diverse possono partecipare. Ognuno con la propria esperienza di vita. [...] Come se ci trovassimo a guardare, per esempio, le cascate di Iguazù, in Sudamerica [...] e fossimo seduti lì vicino io con una persona importante, un barbone, un paralitico, un ingegnere, un tossico... tutti diversi, di fronte a quello spettacolo della natura in fondo staremmo condividendo con sguardi diversi la stessa esperienza. Sarebbe bello che il teatro fosse un po' così⁵.

La creaturalità dello spettacolo – come, un tempo, la naturalezza del testo – è però frutto di artigiani artificiali e intuito drammatico. Sicché, ad esempio, Pippo Delbono, in *Barboni*, presenta al pubblico Bobò, piccola e toccante persona incontrata durante sofferti percorsi di vita, affidandogli parole e gesti ricavati da *Aspettando Godot*. In questi casi l'intermediazione drammaturgica è più che mai necessaria: una presenza del mondo reale, che venga messa in scena ma non teatralmente trasformata, corre infatti il rischio di risolversi in una triste citazione di se stessa. Vale a dire, in un'evocazione di esistenze, che, una volta trasposte all'interno dello spettacolo, si disgiungono dall'autenticità del vivere.

Le dinamiche con cui la drammaturgia agisce sulle persone assunte dal processo teatrale, sono assimilabile alle abilità d'una levatrice. In entrambi i casi si tratta di portare alla luce ciò che è presente internamente o in potenza. Marco Martinelli, nel *Prologo a Molti Ubu in giro per il pianeta*, descrive con lirismo tecnicamente preciso la tensione immaginativa che lo connette alle persone con cui lavora (in questo caso, gli adolescenti di Scampia):

Sono tutti lì, forse la stanza si è allargata per accoglierli, ma come hanno fatto questi muri a spostarsi? E il soffitto non è caduto? Lui pure si è allargato? Sono tutti lì e mi fissano. [...] Salvatore è lo zar fin dal primo sguardo. L'hanno incontrato Barbara e gli altri di "Chi rom... e chi no" alla festa del carnevale di Scampia. Ballava scatenato la break dance, più bravo dei bravi. [...] Antonio piccolo salta fuori da un film di Totò degli anni Cinquanta. [...] Fabio, piccolo piccolo e testa grossa, undici anni, Bugrelao figlio del re [...]⁶.

Salvatore/zar, Fabio/Bugrelao... le azioni fisiche e verbali dei personaggi consegnano alle persone che li compiono le reazioni del drammaturgo ai loro "sguardi" – e cioè, fuor di metafora, alla identità, al loro esistere. L'arte antica delle trasposizioni metaforiche si rigenera così a contatto di un'arte completamente diversa, che, invece di gestire sistemi di segni significanti il mondo diegetico, elabora narrativamente e in senso performativo sineddochi concrete del mondo reale: parti per specifiche estensioni dell'esistente, che i teatranti/guida avvicinano tramite attraversamenti preordinati del mondo sociale o esperienze strettamente individuali (come è il caso di Delbono).

Il bisogno di relazioni intrecciate alle dinamiche del vivere, ha dilatato i processi del teatro permettendo il coinvolgimento di diverse articolazioni del reale. Di conse-

guenza, i linguaggi scenici hanno evoluto la capacità di rinominare le persone attraverso un concreto agire che le mostra nell'atto di rapportarsi a un altro da sé, che non ne cancella o nasconde il vissuto biografico o l'identità sociale, ma li rilancia in quanto soggetto d'una drammaturgia trasformativa, che ricava dai riporti metonimici dell'esistente simbologie concrete e indicative della verità delle cose e dei singoli individui.

E poiché "verità", secondo l'etimo del termine, significa "non nascondimento" ovvero svelamento, possiamo dire che i "linguaggi di realtà" sciogliono, come suggerisce Meldolesi, "la deformazione quotidiana dell'identità"⁷, liberando in sua vece l'innata pluralità dell'io che rifrange e riproduce fra le pieghe dell'esperire le dinamiche del macrocosmo umano. Dice Armando Punzo, descrivendo l'innesto di dimensioni istituzionali e realtà umane su cui s'impiana il suo straordinario teatro in carcere:

Il carcere, in fondo, è lo specchio di quello che avviene fuori. Mettere al centro la cultura è fuori dal mondo. Perché il buco nero del carcere è uguale a quello che c'è fuori. Il carcere è un microcosmo della realtà esterna. Mutandone le regole, prefiguri una società diversa. Quello che ti minaccia, dentro lo vedi chiaramente: fuori un po' meno⁸.

I personaggi scenici continuano dunque a sussistere, ma non più in quanto simbolo d'una persona virtuale e come creata in vitro (Amleto in sé), bensì in quanto trasposizione dell'attore/persona nelle coordinate di vita dell'esperienza teatrale. L'esistere tende così a moltiplicarsi in estensioni concentrate ed effimere.

¹ Sulla nozione di "attore sociale" e le inerenti problematiche cfr. Fabrizio Cassanelli-Alessandro Garzella, *L'attore sociale. L'utopia formativa nell'arte teatrale*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2002, e Cristina Valenti, *Teatro e disagio*, in *Cultura e inclusione sociale*, numero monografico di «Economia della cultura», a. XIV, 2004, n. 4, pp. 547-556.

² Su questa recente apertura cfr. Gerardo Guccini, *Recitare la performance epica*, «Acting Archives», Anno I, n. 2, Nov. 2011, pp. 65-90 (in rete nel sito www.actingarchives.unior.it/).

³ Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴ Enrico Magrelli (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 95-97. Sulla matrice creaturale del linguaggio filmico secondo Pasolini cfr. Giacomo Manzoli, *Voce e silenzio nel cinema di Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001, e in particolare il cap. VI (*La langue del cinema*), pp. 71-82.

⁵ Pippo Delbono, *Un linguaggio complesso, un teatro semplice*, «Prove di Drammaturgia», n. 2/99, pp. 22-24.

⁶ Marco Martinelli, *Gli occhi dei gatti*, in Marco Martinelli, Ermanna Montanari (a cura di), *Teatro delle Albe. Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 17-18.

⁷ Claudio Meldolesi, *Il teatro del costringimento*, «Catarsi. Teatri delle diversità», dicembre 1996, n. 1, pp. 1-2. L'intervento è tratto dalla relazione tenutasi a Forlì l'8 febbraio 1996,

in apertura del convegno nazionale “Teatro e handicap”, organizzato da Accademia Perduta/Romagna Teatri e coordinato da Cristina Valenti.

⁸ Dall'intervista ad Armando Punzo in Massimo Marino (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, p. 62. Nel sito www.ristretti.it/areestudio/territorio/antigone/teatro_europa.pdf

Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo

Appunti per un libro sulla Compagnia della Fortezza di Massimo Marino

1. Si è molto parlato, negli ultimi anni, di “teatri della realtà”. Intorno si stagliava l'accattivante panorama della società mediatizzata, dove era impossibile distinguere il “vero”, il “reale”, dal “rappresentato”. Dove, come in *The Truman Show*¹, tutto sembra vero e ogni cosa è finzione. Dove si vive in un immenso *reality show*.

Contro la società dello spettacolo – si è detto – il teatro può introdurre la forza scandalosa, oscena (fuori dagli scenari prevedibili) della realtà. Tale “teatro della realtà” non ha, evidentemente, alcun legame col naturalismo o col realismo, e neppure più con l'iperrealismo: nasce dal bisogno di sfidare la *rappresentazione*, la *finzione*, con qualcosa di concreto, di vero, di sgradevole, di lancinante perfino, capace di mettere in dubbio, in crisi, l'irrealismo, la “celebrazione dell'apparenza” nella quale siamo immersi.

Gli usi della realtà nell'arte di fine Novecento li racconta un critico e filosofo come Mario Perniola, sottolineando: “Nell'avventura artistica dell'Occidente si possono individuare due tendenze opposte: una diretta verso la celebrazione dell'apparenza, l'altra orientata verso l'esperienza della realtà”².

La realtà diventa shock, provocazione. Viene presentata (*metonimicamente*, come scrive Gerardo Guccini³), per estratti, per frammenti dirompenti, per pezzi violenti, rivelatori, come abbiamo visto nelle arti visive e nei teatri più radicali già dagli anni Novanta, con un'accelerazione negli ultimi tempi.

Gli spettacoli del decennio passato ci hanno insegnato, come si evince pure da un recente catalogo del festival *Prospettiva*, curato per il Teatro Stabile di Torino da Fabrizio Arcuri⁴, che il rapporto tra realtà e rappresentazione è una tensione continua, giocata sui margini, negli interstizi, sugli slabbramenti; che il velo di Maja della società dello spettacolo si può forare ma non dissolvere. La realtà è un problema. E molto spesso, in un altro senso, è addirittura un impedimento alla conoscenza: è essa stessa parte di quella infinita rappresentazione nella quale siamo avvolti.

2. L'esperienza della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo, svolta nel carcere di Volterra a partire dal 1988, sembra esemplificare la complessità del rapporto tra l'arte e l'oggetto “realtà”. Il suo è un teatro fatto di corpi reclusi, di corpi marchiati dalla riprovazione sociale,

che sembrerebbe intessuto in modo evidente, clamoroso, di realtà. I suoi attori sono detenuti, uomini che per avventure di vita, casi di emarginazione, hanno commesso crimini e sono reclusi con lunghe pene detentive in una Fortezza che è penitenziario dall'epoca dei Medici. Ma tutto questo “eccesso di realtà”, per il regista Armando Punzo, deve essere tenuto a bada: “La realtà, per quella che è e ostinatamente vuole essere, è ormai fin troppo rappresentata. Come nel labirinto di specchi in cui è rinchiuso il Minotauro di Dürrenmatt, la stessa immagine si riproduce all'infinito senza lasciare intravedere altre possibilità”⁵.

L'attività della Compagnia della Fortezza è, paradossalmente, provocatoriamente, un corpo a corpo contro la realtà, contro un'idea di realtà limitante, escludente, ideologica. Punzo lo chiarisce bene:

La realtà, per come la vediamo, per quella che è, frutto di un pensiero comune che vuole tenersi stretti gli abbruttimenti derivati proprio dalla sua natura umana, che gioca sempre al ribasso e che incarna l'uomo nei suoi aspetti più terribili e incivili, non va rappresentata. [...]

Si può rappresentare solo quello che già si conosce e che ci rassicura. Tutta la restante parte di realtà è negata, è soggetta ad una censura preventiva.

Ormai la realtà è il nuovo (il solito?) dio a cui sottomettersi e da idolatrare, la sua rappresentazione la nuova religione che ripete la funzione e la tiene in vita tra noi. Dal rifiuto di tutto ciò e su queste basi ho pensato di far nascere un teatro stabile in carcere per rimettere tutto in discussione⁶.

Eppure la realtà sembra trasparente negli spettacoli che ogni anno, verso la fine di luglio, si accendono nel cortile della Fortezza di Volterra. Ma Punzo è chiaro, ultimativo:

Nel mio lavoro in carcere non mi preoccupo di mostrare la realtà per quella che è, non voglio svelarla, non le faccio il verso, non la riproduco, non la rappresento, sono piuttosto produttore d'altra realtà, faccio emergere altri aspetti che la realtà comunemente nega. Quindi, non una fuga, non una forma d'autismo artistico, ma la costruzione/visione di una realtà con più sfaccettature, più complessa, fuori da una concezione dualistica elementare che tenta di dividere il mondo in bianco e nero, in bene e male⁷.

Bisogna saltare – attraverso la contraddizione, il senso del contrario, la provocazione – dal *teatro della realtà* al *teatro dell'impossibile*.

Per illustrare questo passaggio, proverò a ripercorrere, in sintesi, l'esperienza della Compagnia della Fortezza, dal primo spettacolo in carcere nel 1989 a oggi.

3. Punzo non entra in carcere con scopi sociali:

Io non credo al teatro usato per altri scopi. Al teatro per i vecchi, per i bambini, per i matti, per i carcerati. Non credo al teatro come strumento per ottenere qualcosa. Se

si pone direttamente al centro il teatro in sé potrai avere indirettamente altri effetti. Le ricadute sociali sono degli effetti collaterali. Lo scopo principale è quello di aprire un altro tempo e un altro spazio. Noi sperimentiamo tecniche per entrare in un altro mondo; per misurare il nostro mondo, quello dove stiamo⁸.

Gli inizi li ha raccontati più volte: finita l'esperienza del Gruppo Internazionale L'Avventura, nato sulle tracce del parateatro di Grotowski, il regista era rimasto a lavorare a Volterra nel teatrino di San Pietro, di fronte al carcere. Voleva continuare a dar vita al sogno di un teatro fatto non di finzioni ma di presenza, di verità, di qualcosa che riguardasse profondamente chi lo faceva e chi lo guardava. Non sapeva, però, come proseguire:

[...] in quegli anni volevo fare uno spettacolo con tanti attori e un giorno, guardando il carcere di fronte al nostro teatro, ho pensato che lì forse c'era la possibilità di farlo. Dopo qualche mese è arrivata dal Comune di Volterra, inaspettatamente, la proposta di realizzare un laboratorio di due mesi con i detenuti del Maschio. È stato un incontro così importante e ricco che da allora non siamo più usciti e abbiamo creato una vera compagnia di teatro lì dove sembrava impossibile che questo avvenisse. Anche se è evidente che col passare del tempo mi sono reso conto che non è mai solo un caso trovarsi in un posto o in un altro e che evidentemente stavo cercando qualcosa che non trovavo nel così detto teatro ufficiale⁹.

Il problema diventa, immediatamente, come realizzare un tale sogno, che si trasformerà, attraverso incontri, aperture, chiusure, scontri, nella realtà della Compagnia della Fortezza.

4. *Io ripercorro questa storia seguendo il primo schema di un libro sulla Compagnia della Fortezza al quale stiamo pensando, con Punzo, da alcuni anni. È una traccia da arricchire con documenti, con narrazioni più dettagliate, da complicare approfondendo le domande che ogni tappa suscita, o a cui ogni spettacolo, ogni cambiamento risponde. È uno schema cronologico (appena farcito delle questioni che il regista si è posto e si pone riguardo al proprio lavoro) che ho imposto io per dare ordine, e che a Punzo sta stretto. Per lui gli spettacoli non devono mai essere ripetizione, devono diventare vita in azione, un corpo pulsante che difficilmente si assesta in una forma chiusa. Le sue creazioni le mette alla prova in situazioni, in spazi diversi, cambiandole a volte giorno per giorno. Figuratevi cosa possa diventare lo schema di un libro, che tende a chiudere, a “monumentalizzare” un'esperienza che invece l'autore vorrebbe in continua, sorgiva creazione, mutazione.*

5. Nel lavoro della Compagnia della Fortezza possiamo individuare diversi blocchi. Il primo inizia nel 1989 e finisce nel 1992. Comprende gli spettacoli “napoletani”: *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone (un testo in



Allestimento di *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà*, 2010, cortile Carcere Volterra (foto di Futura Tittaferante).

dialetto partenopeo che aveva avuto una gran fortuna negli anni '70-'80), *Masaniello* di Elvio Porta, *O' juorno e' San Michele* (sempre di Elvio Porta), *Il corrente*, scritto apposta da Porta per la Compagnia.

Siamo in una drammaturgia abbastanza tradizionale, basata sulla messa in scena di testi. Domina la lingua napoletana. Perché? Perché la maggior parte dei reclusi sono napoletani e perché Armando Punzo stesso è di un paese vicino Napoli, Cercola. Nel dialetto vede una possibilità di entrare in contatto diretto con un i detenuti. Il primo problema è proprio come penetrare in questo “altro” mondo, difficile, chiuso. La scelta del dialetto segue però una linea “alta”. Rifiuta la scorciatoia delle macchiette, delle canzoni napoletane, della *Livella* e di altre poesie di Totò, di scene dal teatro di Eduardo De Filippo, tutto quello che di partenopeo già si fa in carcere per intrattenimento.

L'inizio è comunque difficile. “Solo i napoletani possono fare 'ste pagliacciate”, ironizzano gli altri detenuti. “Il carcere è incombente, bisogna ricavarci gli spazi, non c'è un luogo dove provare. È un teatro d'emergenza: lo fai con tutto ciò che hai a disposizione. Perfino la tua origine napoletana”¹⁰.

Da queste prime esperienze sorgono subito due domande: “Com'è possibile che il carcere, il luogo più infimo della società, che contiene persone escluse in partenza, diventi luogo alto di riflessione sull'uomo? Il carcere non è spesso una rappresentazione del mondo esterno, che è ugualmente un carcere, un luogo di esclusione?”¹¹.

6. Tra il 1993 e il 1995, seguono tre spettacoli ispirati a testi della drammaturgia internazionale, rivissuti dalla Compagnia: *Marat-Sade* di Peter Weiss, *La prigioniera* di Kennett Brown – che era diventato un famoso spettacolo del Living Theatre – e *Eneide II studio*. *Marat-Sade* è ambientato dietro le sbarre di un manicomio degli inizi dell'Ottocento, dove il marchese De Sade mette in scena l'assassinio di Jean-Paul Marat. Il secondo testo, *La prigioniera*, è ambientato in un carcere dei *marines*.

Con *Marat-Sade* la drammaturgia non è più legata a un dialetto. Iniziano le repliche all'esterno della Fortezza, a Volterra, per il festival VolterraTeatro, e ci sarà una tour-

née in Italia. Alla messa in scena viene riconosciuto un grande valore teatrale: vince il premio Ubu come migliore spettacolo della stagione 1993.

Ogni lettura carceraria è allontanata: non si parla di Italia, di detenuti, di delinquenza, di mafia, di camorra. L'esperienza si discosta dai temi contingenti, con una riflessione più universale sulla libertà, la rivoluzione, la repressione. Osserva Punzo: "Non è interessante il ravvedimento del mafioso. Contro quelle minoranze armate fino ai denti lo Stato ha i propri mezzi. Il teatro non è il grande inquisitore di Dostoevskij, non è il teatro a dover recuperare. Il problema è che la gente vuole essere amata accudita, governata, sistemata, rassicurata"¹².

Intanto, tre detenuti sono accusati di aver usato la tournée per una rapina. Monta una campagna di stampa che tende a colpevolizzare l'esperienza e ne chiede la sospensione. Lo spettacolo del 1996, *I Negri*, è una reazione all'aggressione mediatica. Diventa un manifesto, che prende solamente spunto dalla famosa pièce di Genet.

Da questo momento in poi il testo diventerà solo il pretesto di partenza degli spettacoli. Viene analizzato, metabolizzato, trasformato, rovesciato, per raccontare il gruppo che lo inscena. Inizia una diversa drammaturgia che parte da opere teatrali (ma non solo) per andare oltre, mettendo in cortocircuito letteratura drammatica e biografia, senza mai raccontare direttamente le vite, spostando sempre il fuoco, tanto da creare movimenti sorprendenti: "Fino a



Armando Punzo in *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà*, 2010 (foto di Futura Tittaferrante).

I Negri ho fatto un lavoro principalmente registico. Da quel momento ho iniziato a usare testi-mito, che è inutile rispettare alla lettera. Genet stesso ha focalizzato qualcosa che c'era prima del suo testo"¹³.

In questo caso Genet parla del negro come opposto del bianco, come mito creato dal bianco, e nello spettacolo della Fortezza la base diventano i testi di criminologia di Lombroso. Gli attori si descrivono come *fisicamente* criminali, come delinquenti, rappresentando in modo paradossale il loro modo d'essere. Leggiamo nelle note di regia:

Ci siamo chiesti, come suggerito dallo stesso Genet, cosa significa essere Negri, di che colore sono i Negri e, soprattutto, come ci si sente ad essere Negri.

Fin dalle prime letture abbiamo dedicato questo lavoro a tutti quelli che in qualche modo ci hanno traditi e che ci sentiamo di ringraziare perché ci hanno ricordato chi siamo davvero, qual è il nostro posto e il nostro ruolo. Senza tutti coloro che hanno tradito le nostre speranze e senza coloro che con superficialità e leggerezza continueranno in questa pratica millenaria non avremmo mai potuto affrontare questo lavoro.

Ci ha colpiti la consapevolezza raggiunta da questa compagnia di negri¹⁴.

Di fronte all'attacco mediatico (e al tradimento di alcuni attori), la Compagnia sottolinea i corpi, i tatuaggi, la "realtà dei suoi attori reclusi come una domanda anche sui pregiudizi del pubblico. E Punzo lancia una nuova definizione-sfida del suo teatro. Non "i teatri della realtà", perché la cosiddetta realtà è quella che marchia, esclude, criminalizza, condanna, ma piuttosto "i teatri dell'impossibile", quelli che possono trasformare un istituto di pena in istituto di cultura.

Non teatri della diversità, né ricerca, né avanguardia, né autoemarginazione, ma un laboratorio sull'uomo, sulle possibilità. Nessun intento rieducativo ma un laboratorio politico. Teatro fuori dagli schemi che scompagina le attese, non fiore all'occhiello, teatro dell'impossibile, mettere insieme cose che non stanno insieme¹⁵.

Più volte Punzo ha ripetuto che il suo lavoro è un modo per eliminare il carcere:

Con i detenuti non parlo di carcere, della loro situazione, perché sono già stati fin troppo rinchiusi in un ruolo. Voglio prima di tutto rompere il ruolo nel quale la società li ha costretti o nel quale essi stessi si sono rinchiusi, per esplorare possibilità. Solo in questo modo da quel margine deserto che è il carcere si può arrivare a fondare qualcosa di nuovo, a trasformare un istituto di pena in istituto di cultura, un luogo dove la gente accorre come le mosche d'estate per sentire un discorso che mette in discussione non tanto la situazione carceraria quanto lo stesso spettatore¹⁶.

7. Seguono vari spettacoli "impossibili", lanciati sulle strade del sogno, per poi dover tornare a fare il bagno nell'acqua quotidiana dei pregiudizi. Il primo, nel 1998, è nientemeno che *l'Orlando furioso*, testo del desiderio, della possibilità dell'immaginazione quant'altri mai. Lo spettatore è isolato in stanzini di legno che trasformano il cortile del carcere in un labirinto; gli attori sono simili a pupi siciliani. *Orlando* era nato per essere rappresentato in piazza, ma uno degli esiti della campagna di stampa è il divieto alla Compagnia di uscire in città durante VolterraTeatro. Allora la performance diventa un grande gioco a frammentare, a moltiplicare il carcere, a creare un rapporto intimo con lo spettatore, affidandogli il compito di farsi il proprio spettacolo. Ancora una volta testualità esterna e biografia si legano alchemicamente:

La Compagnia ha rischiato di sparire. Abbiamo vissuto difficoltà enormi, all'esterno del carcere, che si riflettevano sul teatro: siamo arrivati a capire che non saremmo potuti andare avanti. Ci siamo sentiti come Pupi siciliani appesi in un armadio che una volta all'anno vengono tirati fuori per poi essere richiusi dentro. E allora, da parte mia, è venuto il bisogno di scuotere questa situazione, proprio con il teatro¹⁷.

L'anno dopo, con *Insulti al pubblico* da Peter Handke, il gioco è ancora più decisamente una provocazione alle attese dello spettatore, per smontare l'illusione che la felicità di questi spettacoli non nasconda realtà brutali. Il carcere viene trasformato in un villaggio Valtur. Ci sono piscinette, sedie a sdraio, bibite, palme di plastica, musica da discoteca. Un gran divertimento!

Nel 2000 finalmente Punzo mette in scena quello che lo spettatore vuole vedere: fa il *Macbeth*. Ogni attore si presenta come criminale e si auto-analizza come tale, incarnando il Male.

8. Nel 2001 il regista rappresenta *Amleto*, cioè toglie per la prima volta di scena *l'Amleto* di Shakespeare (vi tornerà nel 2009-2010; fuori dal carcere, nello stesso 2001, lavora a *Nihil, nulla ovvero la macchina di Amleto* da *Hamletmaschine* di Heiner Müller). Nel cortile della Fortezza è costruito una specie di villaggio svizzero-olandese, con case a punta, tulipani, cancelletti, prati verdi, paperelle. Saltellano veri conigli, ci sono panchine. Su una di queste un attore suona la chitarra, e ogni tanto arriva un altro carcerato, sempre a torso nudo, a recitare un pezzo dell'*Amleto*. Mentre vengono esposti frammenti, quasi ricordi dell'*Amleto*, in quel paradiso terrestre, tra quelle casette con i gerani, una massa di persone lavora. All'inizio non si capisce cosa facciano, ma a poco a poco lo spettatore si accorge che stanno smontando la scena, fino a quando ogni elemento grazioso non scompare completamente e appare il nudo muro del carcere. Eccola, questa volta, la potenza della realtà, mentre viene anche lacerata la rassicurante forza dell'opera più conosciuta del teatro.

Nel 2002 *L'opera da tre soldi* prepara *I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* dell'anno successivo (accom-

pagnato, fuori dal carcere, da *Il vuoto, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*). Gli spettatori entreranno, nel 2003, in uno stomaco-cabaret rosso, dove si mette in scena la ferocia sociale. Teatro politico, teatro attuale, teatro dei rovesciamenti? "È un crimine maggiore rapinare una banca o fondare una banca?", provocava Brecht. Questo lavoro dissonante è un altro manifesto: è mai possibile uscire dalla condanna della realtà?

[...]

Dare sogno ad un altro mondo.

Dilatare all'infinito

Diradare

Perdere i contorni

Le categorie saltano

I valori sono perduti

Si esalta l'inesaltabile

Nel Grand Hotel di Volterra... (che è il Grand Hotel del Mondo) Can Can, Luci Rosse, Ballerine, Ballerini, Assasini, Magniaccia, Barboni, Puttane, Travestiti, Ricchi, Signori, Ladri, Ruffiani, Maniaci, Preti, Vescovi, Giocatori, Guardiaspalle, Musicisti, Cabarettisti, Traditori e Giuda, si impossessano della scena.

Non si salva niente.

Il comunismo è finito

I Politici

La Chiesa

I borghesi

Noi

I soldi

La fame

Le canzoni popolari dialettali.

Nulla è più sufficiente.

Tutto è già stato detto (?)

Brecht va tradito.

Dal tradimento della forma può rinascere la vita.

Non ci si può fermare al senso, alle parole, alla forma della sua drammaturgia.

Bisogna risalire alle motivazioni che si possono intuire dietro la forma del testo.

Bisogna riscrivere con fedeltà.

Esser fedeli tradendolo.

Del testo cancellare i legami, le corrispondenze, la successione, dilatare una parola, accordarsi con il suono, stemperare un'immagine, far emergere un particolare.

Non ci si sforza di essere attuali, lo si è.

Pane e acqua per tutti.

Il tempo verrà e mi darà ragione, ma io non ci sarò.

Sarò sottratto, almeno, al compiacimento¹⁸.

9. Il tema viene ripreso nel 2004 con *P. P. Pasolini, ovvero elogio del disimpegno*, sviluppato nel 2005 con *Appunti per un film*, carnevalizzato nel 2006 nel rabelaisiano *Budini, capretti, capponi e grassi signori, ovvero La Scuola dei Buffoni*.

Il Pasolini messo in scena non è però il Pasolini coscienza civile del paese: una frase di una poesia dello scrittore,



Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà, 2010, interno Carcere Volterra (foto di Futura Tittaferante).

sulla stanchezza di essere il grillo parlante di un'Italia che non lo merita, viene trasformata in un grande luna-park che sembra disegnato un po' da Mirò un po' da Majakovskij, con elfi e fate che gironzolino guardando duramente negli occhi gli spettatori. "Si viene sempre buttati nel proprio vissuto. È possibile fuggire dal proprio vissuto? È possibile uscire dalla realtà? E uscendo dalla realtà dove si va a finire? Non nell'utopia. Utopia è una parola che contiene l'idea di fallimento, di cui vergognarsi"¹⁹.

Di Pasolini ho letto tutto; avrei voluto affrontarlo, non mi piaceva però vincolarlo all'immagine stereotipa del perdente da commemorare, della vittima sacrificale, di uno che non è riuscito, che è stato ammazzato, mi interessava la sua forza generatrice piuttosto che la messa in scena di qualche suo testo, mi sembrava che la cultura teatrale fosse stata incapace di interrogarsi su un autore vitale come questo²⁰.

Gli altri lavori di questo periodo affrontano, variamente, il tema del rapporto tra la biografia e una realtà che appare ambigua, minacciosa, da trasformare.

10. Dal 2007 il ritmo delle produzioni si fa costantemente biennale: studio, il primo anno, spettacolo il successivo. Il motivo è anche una pericolosa intrusione della burocrazia che ostacola l'esperienza della Compagnia della Fortezza, togliendo tempo al lavoro di preparazione degli spettacoli. Un altro elemento testimonia una fatica a procedere in modo concentrato in una situazione (quella del carcere) sempre più precaria, nonostante il lavoro svolto e i riconoscimenti ottenuti: Punzo stesso si mette al centro degli spettacoli, rivelando peraltro eccellenti doti e sensibilità di attore. Il gruppo dei detenuti si trasforma in coro pieno di individualità, rifrazione, moltiplicazione dei sogni, dei desideri, degli incubi del regista-protagonista.

Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione (2007-2008) è un tentativo del burattino-bambino di tornare pezzo di legno, albero, sfuggendo da un mondo feroce.

Alice nel paese delle meraviglie (2009)²¹ è uno spettacolo contro i ruoli che il teatro (e la realtà) impongono. Amleto, il protagonista, si frantuma in mille Amleti possibili,

contagiato dalla follia trasformista di Alice, in un teatro dove si combatte contro le maschere imposte, fatto di immaginazioni, di immagini, di corpi, in un'ala del carcere trasformata in labirinto e tappezzata in ogni angolo di cartelli su cui è trascritto, a mano, tutto il testo. Lo spettacolo non ha un centro ma ha decine di fuochi che si accendono in contemporanea. Diventa percorso claustrofobico in molti stanzini, dove tirate di Shakespeare si mescolano con il precipitare di Alice inseguendo il Bianconiglio o il Cappellaio Matto, e da lì esplodono *Hamletmaschine* di Müller, Annibale Ruccello, Sade, il Joker di Batman, Cechov, Pinter, *Nostra Signora dei Fiori* di Genet... È uno slittare continuo con gli attori tutti travestiti da *drag queens*. Le parole diventano proiezioni sui corpi, vortice intorno. Tutto nel labirinto.

Nel 2010 in *Hamlice* si esce due volte dal palazzo di Elsinore, come fortezza vuota dove grida la vendetta: nel sole abbacinante del cortile, nel bianco della corte di Danimarca; dal labirinto delle apparizioni e delle metamorfosi a un finale majakovskiano in cui si chiede di riformulare le parole, distruggendo quelle vecchie, lanciandone in aria in un gioco liberatorio le usurate lettere di polistirolo che le compongono:

[...] una giostra per l'essere inerme
che tutto può
che tutto può
che tutto può sognare
che tutto può ancora sognare
tutto può ancora accadere
tutto può ancora accadere

nulla di quello che è stato è mai stato
tutto deve ancora accadere
tutto deve essere ancora pensato
tutto deve avere ancora una possibilità
cancella
cancella questo mondo
cancella cancella...²².

Così *Mercuzio non vuole morire* (2011) alterna gli spazi chiusi a quelli assoluti del cortile, alludendo a un dilagare dello spettacolo all'esterno, nel paese, in Volterra, che quest'anno si è potuto solo evocare. Punzo sogna la partecipazione di cento bambini, di cento uomini e donne con valigie bianche contenenti, ognuna, una lacrima, un dolore della vita. Questo sarà il lavoro del 2012: i Capuleti contro i Montecchi, i vecchi contro i giovani, la città dentro, contro il carcere, e viceversa...

11. Alla fine (temporanea) di questo tragitto, rimangono scolpiti nella memoria i corpi muscolosi degli attori, abbronzati, tatuati, travisati (come direbbe un verbale di polizia) da regine, da principi, da conigli, da colonne di una città medievale con sprazzi di cielo. La realtà ha bisogno di diventare altro, per rivelarsi. Di lanciarsi come sfida, come utopia che chiede i luoghi, le parole, i tempi,

le forze per diventare *altra* realtà. L'impossibile che è necessario fare.

Il sogno, la scommessa, diventa un concreto progetto di teatro stabile, *teatro d'arte per tutti*, in carcere. Un'eresia. L'ultimo assalto ai muri di pietra della Fortezza (della città, del teatro...), per rivestirli della materia, reale, sanguinante, di cui è fatta l'immaginazione.

¹ Film di Peter Weir del 1998.

² Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 3.

³ Gerardo Guccini, *Per incominciare a parlare di "Linguaggi di realtà"*, «Catarsi», n. 56/57, maggio 2011.

⁴ Fabrizio Arcuri, Iliaria Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011.

⁵ Armando Punzo, *Politiche. Riflessioni sulla possibilità di rappresentazione della realtà in epoca contemporanea*, in *ivi*, p. 49.

⁶ *Ivi*, p. 50.

⁷ Tra senso della realtà e senso della possibilità: dialogo con Armando Punzo, in Laura Gobbi e Federica Zanetti, *Teatri re-esistenti. Confronti su teatro e cittadinanze*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011, p. 122.

⁸ Massimo Marino, *Teatro e carcere in Italia*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2008, pp. 84-85.

⁹ *Ivi*, pp. 83-84.

¹⁰ Da un colloquio con Punzo del 31 ottobre 2009.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ http://www.compagniadellaFortezza.org/schede_spettacoli/negri.htm.

¹⁵ Dal colloquio con Punzo del 31 ottobre 2009.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ http://www.compagniadellaFortezza.org/schede_spettacoli/orlando.htm.

¹⁸ http://www.compagniadellaFortezza.org/schede_spettacoli/pescani.htm.

¹⁹ Dal colloquio con Punzo del 31 ottobre 2009.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Il primo titolo era *Amleto. La tragedia della realtà*.

²² Testo finale dello spettacolo, in *Teatri re-esistenti*, op. cit., p. 145.

La tragedia è dimenticare

di Marco Martinelli

Racconto di me, racconto delle Albe: non riesco mai a scindere il mio percorso da quello dei miei compagni nella vita e nell'arte.

Alla fine degli anni Settanta, quando io ed Ermanna ci siamo sposati e abbiamo cominciato a fare teatro, si stava chiudendo in Italia una fase storica: nel '78 era stato ucciso Aldo Moro, quell'evento era stato come un simbolo potente, una saracinesca calata su un periodo in cui si era

pensato che il mondo potesse cambiare e che il teatro e le arti potessero contribuire a questo cambiamento. Con l'inizio degli anni Ottanta iniziò una trasformazione *al contrario*: si cominciò a sostenere che la politica e gli ideali andavano abbandonati, che l'unica cosa importante erano i bisogni individuali. Erano gli anni della "Milano da bere", dello yuppismo e delle prime televisioni di Berlusconi, erano gli anni della corruzione dilagante e di quella Tangentopoli che in fondo non è mai davvero finita, il nostro resta il Paese del malaffare. Alle tangenti abbiamo sostituito le escort. Proprio in quei primi anni Ottanta, il nostro Paese cominciò a trasformarsi in profondità sul piano antropologico, in direzione di un individualismo sfrenato. La spinta al consumismo diventò l'unica regola del vivere sociale, dove l'individuo non è più considerato come persona, bensì come consumatore. Non è un caso che nello stesso periodo nascano le televisioni di Berlusconi con il loro immaginario superficialmente *americano* e che Craxi e Berlusconi sigellino un patto truffaldino e piduista per cambiare l'Italia a modo loro, quell'Italia che era morta con Aldo Moro e Berlinguer.

Allora avevamo poco più di vent'anni, e questa "nuova moda", questa nuova tendenza, non ci piaceva affatto. Le lotte politiche degli anni precedenti avevano conosciuto degli eccessi deprecabili, tanta inutile e stupida violenza, e molto di sbagliato era stato fatto in nome dei cosiddetti "buoni ideali", ma non aveva senso buttare via il bambino con l'acqua sporca, gettare via Gandhi e Camus e Elsa Morante e Don Milani per "colpa" del terrorismo: non potevamo credere che il senso politico di appartenenza alla comunità civile si dovesse buttare via come qualcosa di stantio, superato dalla arida modernità del mercato e del consumo come nuovi idoli.

Perciò ci autodefinimmo "teatro politittttico", con sette "t" per dire: non confondeteci con quel teatro politico che vuole indottrinare, che conosce già tutte le risposte, che ritiene l'anima un'anticaglia, l'inconscio una fumisteria e riduce tutto a "schema sociale", vogliamo dar vita a una scena che ponga delle domande, consapevole della necessità di una relazione viva con la società, con gli spettatori, con il mondo. Altrimenti non si va da nessuna parte, si diventa solo un comparto periferico, uno dei tanti, della grande società dell'informazione e dei mass-media. Come un nobile decaduto, il nonnetto sciocco che si relega in un angolo e se bofonchia qualche strana parola lo si lascia pure delirare perché tanto il Tempo, il Moderno corrono da un'altra parte.

Fin da allora, dentro le Albe il mio ruolo è stato quello di drammaturgo-regista/regista-drammaturgo. Non riesco a separare questi due ambiti. Nell'*Avaro* di Molière il servo di Arpagone, Mastro Giacomo, svolge le mansioni di cocchiere e di cuoco: "Ha bisogno di me come cocchiere o come cuoco?", chiede pignolo al suo padrone. Indossa la livrea da cuoco, poi se la toglie e indossa quella da cocchiere, alternandole a seconda delle necessità. Ecco, io nelle Albe faccio un po' come Mastro Giacomo: a seconda dello spettacolo, del momento, della situazione, vesto e svesto gli abiti invisibili di drammaturgo e regista. Talvolta

li indosso insieme, uno sull'altro. Quando faccio il regista penso in termini di drammaturgia; quando scrivo i testi li scrivo direttamente per gli attori, per i miei compagni che diventano co-autori, non semplicemente gli interpreti delle favole che immagino e sogno. Le prime schegge di reale con le quali mi trovo a fare i conti sono Ermanna, Gigio e poi le ultime Albe, i nuovi entrati. È l'essere tribù, comunità, che fonda, dentro la nostra compagnia, la scrittura. È anche un dono che gli attori mi fanno ogni volta che lavoriamo insieme, perché talvolta scrivo a partire dalle loro improvvisazioni. In una simile prassi si nasconde qualcosa di antico: Molière, Shakespeare e tanti altri erano poeti di compagnia e non monadi chiuse a scrivere nella loro stanza. Erano animali da palcoscenico.

I compagni sono le muse ispiratrici insieme a tutta la realtà che ci attraversa. Questa parola non va *ridotta*: comprende la politica e l'economia, comprende l'inconscio, i sogni, gli eccessi, i desideri infiniti. Nella pratica del *politittttttico* ci stanno la lettura del quotidiano e il raccontarsi i sogni. Sono libri entrambi importanti e da sfogliare. È così che i nostri testi, dagli anni Novanta in poi, hanno cominciato a dipingere l'Italia e gli italiani che, come diceva Flaiano, "vi si sono accampati sopra". Nei primi anni Novanta raccontavamo di un imprenditore *lumbard* pieno di televisioni che voleva comperarsi il Paese, raccontavamo i proto-leghisti che volevano fuggire e farsi la casa sulla luna, raccontavamo l'immigrazione, che ha cambiato il volto del nostro paese. Già a metà degli anni Ottanta avevamo percepito come le nostre città diventassero sempre più *nera*: questa trasformazione non solo cromatica l'abbiamo a nostro modo fotografata con *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988), *Siamo asini o pedanti?* (1989), *Lunga vita all'albero* (1990), *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (1993).



Arrevuoto, 2006, foto di scena, Teatro Mercadante, Napoli (foto di Stefano Cardone).

Ci inventammo la "Romagna africana": i testi che ho appena ricordato li mettemmo in scena insieme a dei giovani immigrati senegalesi, *griots* di tradizione. Avevamo in mente Pasolini, che per raccontare il sottoproletariato romano degli anni Cinquanta metteva davanti alla macchina da presa i volti di Ninetto Davoli, di Citti, i cui lineamenti, la cui voce esprimevano un'antropologia impossibile da *fingere* per un attore d'accademia. Così funzionò anche per le Albe: Mandiaye, Mor e El Hadij entrarono in compagnia e vi portarono dentro la loro vita errante e ci costrinsero a pensare non tanto alla "nostra Africa" quanto alla "loro Europa", ci portarono a vedere il mondo dalla prospettiva di una bidonville di Dakar o di un villaggio senz'acqua nella savana.

Mentre vi parlo, mi rendo conto che sto raccontando la mia scrittura drammaturgica seguendo una sequenza legata alle diverse *ondate* che hanno prima fondato e poi accresciuto la nostra compagnia: all'inizio il matrimonio con Ermanna, poi i compagni romagnoli, poi quelli venuti da un altro continente, infine gli adolescenti, che cominciammo a conoscere quando fondammo la *non-scuola* a Ravenna nei primi anni '90. Barbari, splendidi adolescenti, che non ne vogliono sapere di teatro, che proprio nel teatro scorgono una tortura, una punizione corporale da evitare, quando significa stare per ore ad ascoltare un Pirandello morto, un Goldoni che ti annichila. Gli adolescenti portarono in dote alle Albe la loro turbolenza dionisiaca. Nuovi volti, nuovi corpi, nuovi mondi che arricchivano il nostro fare scenico. Così sono nati *I Polacchi* nel 1998, a partire dall'*Ubu re* di Jarry, in cui le tre ondate erano presenti insieme sul palco: la *Médar Ubu* romagnola di Ermanna, il *Pèdar Ubu* afro-romagnolo di Mandiaye e un coro di irridenti "palotini" ravennati. Il nome antico e sempre nuovo del dio del teatro, Dioniso, lo prendemmo in prestito dai greci, come già fece il giovane Nietzsche: quel Dioniso che cavalca *tutti* i corpi, che si manifesta in *tutti* i volti, perché Dioniso attraversa l'infinita varietà del reale. Quelle polarità apparentemente opposte che dicevo all'inizio, il desiderio e la fame dell'anima, da una parte, e tutta la caoticità dell'essere noi esseri *sociali*, dall'altra, Dioniso ce le rivela entrambe, intricate e connesse in modo indissolubile. Non possiamo separarle, come non possiamo separare le membra di cui siamo composti, pena il morire a noi stessi. Come non possiamo separare l'alto e il basso, l'osceno e il sublime, il tragico e il comico. In questo viaggio, in questo susseguirsi di ondate che la realtà ci ha sbattuto in faccia, alle quali il nostro teatro ha spalancato le porte, un momento di svolta importante è stato quando, dopo quindici anni di non-scuola a Ravenna, ci hanno chiamati altrove a praticarne il metodo-non-metodo. È così che siamo approdati a Scampia, a Chicago, in Senegal, in Belgio, in Sardegna, in diversi altri luoghi d'Italia e d'Europa. Esperienze *stordenti* e, per noi, per la nostra fame di realtà, necessarie, come l'aria per respirare, un cambiamento continuo di climi, geografie, lingue, culture, relazioni, volti, corpi, segni e forme dello stare in scena. Nell'ultimo decennio

la scena delle Albe si è sempre più spostata in giro per il pianeta, e il pianeta ha sempre più *affollato* il nostro palcoscenico. L'ultima tappa di questi viaggi è stata a Mazara del Vallo, in Sicilia: lì abbiamo lavorato dal 2009 al 2010 con una tribù di sessanta adolescenti, cinquanta tunisini e dieci siciliani. Perché Mazara del Vallo ha l'africa davanti, ed è da oltre quarant'anni la comunità più tunisina, non solo d'Italia, ma anche d'Europa.

Mentre eravamo lì a lavorare con gli adolescenti su Sofocle, sui *Cercatori di tracce*, ho incontrato una donna che aveva fatto la traversata del Mediterraneo sul barcone. L'incontro è stato casuale, non cercato. Forse ho insistito un po' più del dovuto, o forse lei aveva voglia di raccontare. La sua storia ha cominciato a martellarmi in testa e ho proposto a Ermanna e ad Alessandro Renda, che con me stavano portando avanti il progetto a Mazara, di lavorare su due piste differenti, da una parte il laboratorio con i sessanta adolescenti, dall'altra pensare a una drammaturgia che raccontasse gli orrori del Canale di Sicilia, che si misurasse con lo *sterminio* (non è possibile usare un termine diverso) accaduto in quelle acque negli ultimi quindici anni. Abbiamo cominciato a cercare altre storie, a leggere libri importanti sull'argomento come *Mamadou va a morire* di Gabriele Del Grande, *Bilal* di Fabrizio Gatti, libri di giornalisti coraggiosi che meritano fino in fondo questo nome. Da lì ha preso forma il monologo *Rumore di acque*. Fin dall'inizio non pensavamo a una *narrazione*: ci trovavamo tra le mani un materiale incandescente che in un certo senso ci suggeriva anche quel tipo di possibilità scenica: affidare il tutto a un narratore. Però la cosa non ci tornava, non ci tornava in termini dionisiaci: non c'è solo la componente razionale nello spettatore, quella che certo si arricchisce e si diverte ad ascoltare narratori come Baliani, Paolini, Celestini, presenze importanti nel panorama teatrale degli ultimi vent'anni; c'è anche quell'altra componente nello spettatore che è la sua anima profonda, inconscia e che, nell'esperienza delle Albe, non si può separare dall'altra. Torno sempre lì, e perdonate l'insistenza: il mio essere cittadino è la stessa cosa del mio essere *anima*. La mia *anima* è formata da almeno centomila anni, contiene il passato, il futuro, i sogni, contiene tutto quello che mi supera. Ermanna ha così cominciato a immaginare la scena come un'isola ribollente e vulcanica, come quella Ferdinandèa di cui raccontano le cronache ottocentesche, emersa all'improvviso dalle acque e contesa da diversi Stati europei che volevano piantarci sopra la propria bandiera, e poi dopo pochi mesi scomparsa di nuovo senza preavviso. Io ho cominciato a immaginarmi una *figura* ovvero un *generale* che vive da solo su quell'isola, uno scoglio infuocato nel Mediterraneo che però non è segnato su nessuna carta. Vive lì solo, il generale-presidente, e fa una politica geniale: la politica degli accoglimenti. Non dei respingimenti, degli accoglimenti. Il generale accoglie sulla sua isola-zattera gli spiriti dei morti. È l'isola dei trapassati, di quelli che hanno rischiato la traversata e non ce l'hanno fatta. E, come racconta Daniele Del Grande, sono un numero enorme e

imprecisato, si parla dai quindici ai ventimila morti nel corso di un ventennio. È impossibile calcolare il numero dei caduti di questa guerra, degli inabissati in fondo al mare: eppure questo è il compito del generale. Che lavora sì da solo, ma per conto di "quelli delle capitali": Roma, Parigi, Berlino che lo pagano sì ma non tantissimo, ogni morto un versamento in banca. Il suo compito è "contare e accogliere", mettere ordine tra tutti quegli invisibili, dare un nome a ogni numero. E come si fa? Le carte sono piene di salsedine! I numeri sono smangiucchiati! E poi tutti questi morti! Una montagna di cui non si vede la cima. Il generale, verso la fine del monologo, rivela che il suo lavoro è alle dipendenze del "Ministro dell'Inferno". Il generale è un demone, un diavolaccio, un meschino funzionario dell'Inferno obbligato a tenere in ordine la contabilità. All'inizio pensavamo a Gheddafi... volevamo intitolare il testo proprio *Gheddafi*, e infatti Alessandro ha passato parecchio tempo a studiarci il leader libico: il portamento, le divise, gli occhiali, i discorsi. Ma poi alla fine ci siamo detti: no, non va bene, troppo facile. Troppo facile trovare il capro espiatorio, potente e arrogante, il peggio del peggio, e così facendo gettare sopra di lui tutte le colpe. Così facendo ci dimenticheremo della nostra responsabilità, della nostra indifferenza quando siamo lì a tarda notte davanti alla televisione a fare zapping e ci passano i numeri davanti. Quanti sono i morti? Settanta, quanti? Settantuno? Sul momento ci si indigna, e poi Ma i tedeschi sapevano della Shoà? Ma no che non lo sapevano! Hitler queste cose le teneva nascoste! Noi invece lo sappiamo, lo sappiamo eccome, l'olocausto ce lo raccontano i media. La tragedia è che poi lo rimuoviamo, come una fatalità inevitabile. Tanti italiani non solo lo fanno ma sono pure d'accordo col Ministro dell'Inferno e i suoi "respingimenti", ma sì, ricacciamoli da dove son venuti, nelle carceri libiche o di nuovo in mano ai trafficanti, che differenza fa? Ho cercato di scriverlo così, *Rumore di acque*, come una polaroid dall'inferno, con la voce metallica di Alessandro, un po' robotica, un po' da cyborg, che impedisce l'identificazione. Io volevo che a evocare le vittime non fosse né una vittima né un narratore partecipe e politicamente schierato, volevo che fosse un carnefice, un alleato dei carnefici, e nello stesso tempo la mia sgradevole, insopportabile, irritabile *controfigura*.

Suburbia. I ragazzini verranno salvati dal teatro?

Marco Martinelli intervistato da Mariacristina Bertacca*

Mariacristina – Un errore che spesso viene fatto in campo critico-teatrale è quello di pensare che il teatro venga usato talvolta con valore di recupero sociale, soprattutto quando si avvicina a realtà più difficili: penso al teatro in carcere oppure al teatro con il disagio mentale o ancora al tuo progetto laboratoriale a Scampia. Al contrario tu parli di teatro non come recupero sociale, bensì di teatro che ritrova energia e vitalità attraverso i ragazzini stessi. Non a caso Goffredo Fofi, nel bel libro *Arrevuoto. Scam-*

pial/Napoli (a cura di Maurizio Braucci e Roberta Carlotto, 2009), intitola un suo saggio *Il teatro salvato dai ragazzini* (ammiccando ad Elsa Morante). In realtà poi si tratta di una salvezza reciproca: il teatro ha bisogno dei ragazzini, così come i ragazzini hanno bisogno del teatro, a tal punto che per loro diventa qualcosa di necessario, qualcosa di cui non possono più fare a meno. Per alcuni il teatro diventa perfino una via di scampo. Sempre nel testo curato da Braucci e Carlotto, tra le testimonianze dei partecipanti al laboratorio si legge:

In cuor mio penso che esperienze uniche come questa siano una via d'uscita dalla malavita e dalla vita di strada, un bel giorno la strada giusta potrà incontrarsi con il mio futuro, perché a teatro, è meglio di quello che succede nella vita, dove incontri delle persone che non riesci a sentire vicino. Lì invece le amicizie che ho trovato anche se di cultura diversa le sento simili a me, sembra che i ragazzi riconoscano e parlino una lingua che li fa uguali, chissà se questo si può chiamare teatro.

Marco – Io non ho mai amato, anzi la ritengo proprio fuorviante, la definizione di “teatro sociale”. È fuorviante perché comprime in una etichetta quella che è la potenza del teatro, una potenza in cui l'intreccio tra etico ed estetico è misterioso ed indissolubile. Dante Alighieri, nello scrivere la *Divina Commedia*, aveva finalità politiche, etiche, teologiche, ma se tutto questo pensiero non si fosse bruciato nel fuoco estetico della creazione, la *Divina Commedia* non sarebbe quel capolavoro e quell'inizio della nostra letteratura che è. Allo stesso modo, quanta letteratura, quanto teatro, quanta arte nasce dal desiderio di esprimere pensieri, ideologie, ideali? Se non si trasformano in arte, quegli intenti sono paglia da bruciare! A parte qualche bellissima lirica di Majakovskij e alcune sue travolgenti partiture sceniche, pensate a quanti orribili drammi sulla rivoluzione russa sono stati scritti nei primi vent'anni del secolo scorso, da autori che volevano esprimere con il teatro la loro fede nell'avvenire. L'idea di “teatro sociale” come recupero a me non interessa: sono andato a Scampia perché ho sentito che le persone di quel luogo possono dare al teatro una vitalità, una forza,

una potenza che il teatro “normale” non sempre riesce a restituire, perché a parte poche eccezioni degne di nota non è più un teatro che sacrifica al suo dio, lo stesso di duemilacinquecento anni, quello che i Greci chiamavano Dioniso. Nella Grecia antica i teatranti attori, registi e drammaturghi venivano chiamati *oi technitai Dionisou*, “i tecnici di Dioniso”: erano dei sapienti al servizio di un dio. Se non è questo il teatro, il teatro non esiste: non può ridursi a quel rito borghese inutile al quale tante volte presenziamo: un rito noioso, dove conta l'idea della cultura libresca e non della cultura come fuoco che ci accende. Per questo rifiuto la definizione di “teatro sociale”, il teatro è nella sua essenza sociale e politico, non ha bisogno di mettersi l'etichetta. Armando Punzo è uno dei più grandi registi italiani in assoluto, e lavora in carcere. Non è diverso dagli altri che lavorano negli Stabili, fa (meglio di tanti altri) lo stesso mestiere. A proposito di Punzo quando ho chiamato Armando a lavorare con i miei piccoli attori di Scampia mi ha detto: “Ah Marco, tu li prendi da piccoli, poi dopo li passi a me”.

Dal pubblico – Avrei due domande. La prima è di carattere tecnico: lo spazio scenico per gli spettacoli è quello del Teatro Mercadante, e quindi un teatro tradizionale. Avevate pensato fin dall'inizio ad uno spazio del genere? Presumo di sì, perché il finanziamento veniva dallo Stabile. E quindi come sono avvenuti l'adattamento e la trasformazione di questa location, in seguito alle sperimentazioni che probabilmente e sicuramente avete fatto in un altro spazio? Seconda domanda: questi ragazzi mostrano tutti, senza distinzione, una capacità “recitativa” e corporea fuori dal comune. Siamo a Napoli, Eduardo affermava in una poesia “Napule è 'nu paese curioso: è 'nu teatro antico, sempre apierto”. Obiettivamente c'è una predisposizione particolare. Ma nel napoletano c'è anche una specie di capacità di auto-rappresentazione. Dunque come vedi il rapporto tra i tuoi allievi della non-scuola di Ravenna e quelli di Scampia, dopo che sei riuscito a farti ascoltare?

Marco – Partiamo dalla domanda sullo spazio. Il primo anno a Napoli cominciammo lavorando con quattro gruppi in quattro luoghi distinti: in un liceo del centro di Napoli e in tre situazioni da Scampia, ovvero un

centro sociale, il “Gridas”, una scuola media e un liceo scientifico. In tutto settanta adolescenti, napoletani e rom. I quattro gruppi dovevano confluire in un'unica rappresentazione della *Pace* di Aristofane, quindi era necessaria un'idea drammaturgica di base, un lavoro che ci permettesse di impugnare l'intera struttura dell'opera di Aristofane, nel momento in cui ci fossimo ritrovati tutti insieme. Dopo quattro mesi ci siamo posti il problema dello spazio: “Quando saranno tutti e settanta insieme dove proveremo? Dove presenteremo lo spettacolo?”. Perché sapevamo che avremmo portato il lavoro al Mercadante, ma era fondamentale un primo debutto a Scampia. Mi fanno vedere un primo spazio, assolutamente inadatto, dove non saremmo mai entrati tutti insieme. Durante le ricerche un gesuita, Don Valletti, un sacerdote molto bravo che ha fatto nascere un centro scout in mezzo ai palazzi della camorra, mi dice: “Marco, ma perché non andate all'auditorium?”. Auditorium? A Scampia? C'è un Auditorium a Scampia? Don Valletti prosegue: “Certo che c'è! Lo hanno costruito nel 1980, ma non vi è mai entrato nessuno dentro”. Eravamo nel 2005... Pensate a quale limpida metafora dell'Italia. Con i fondi per il terremoto (qualcuno ci avrà guadagnato sopra un sacco di soldi...) è stato costruito questo Auditorium per 400 spettatori nel cuore di Scampia, ma poi è rimasto chiuso per venticinque anni. Scomodando chi di dovere – Sindaco ed Assessori –, siamo riusciti a entrare e ad avere il permesso di debuttare. Un Auditorium come nuovo (nessuno lo aveva usato), nel quale abbiamo fatto mettere una gradinata, ci interessava che lo spazio da una parte mantenesse una sorta di frontalità, e dall'altra permettesse continuamente di rompere quella stessa frontalità, per una sorta di “assedio” dello spettatore. E questo duplice uso sapevamo che potevamo permettercelo anche nei teatri all'italiana in cui saremmo andati dopo Scampia, come il Mercadante e l'Argentina a Roma. Per quello che riguarda il rapporto e le diversità tra adolescenti napoletani e ravennati, permettetemi di prenderla alla lontana. Uno dei principi della *non-scuola* è l'attenzione al coro. Prima di tutto siamo una squadra, questo è quello che bisogna far sentire ai ragazzi da subito, siamo un coro. Poi qualcuno potrà impugnare un personaggio o un altro, ma non ci saranno protagonisti e comparse, siamo tutti presenti e tutti ci giochiamo la nostra partita teatrale sul palco. Questa cosa non viene detta all'inizio delle prove come una frase ad effetto, come una frase retorica, è quello che, se sei una brava guida, devi far comprendere ai ragazzi ogni giorno di lavoro: tutti loro sono importanti ed indispensabili, nessuno di loro verrà eliminato. I modelli che trovano nella televisione sono modelli individualisti: l'altro va accoltellato col sorriso sulle labbra. Da noi nessuno viene accantonato, e nella *non-scuola* come in *Arrevuoto* non ci sono audizioni, chiunque voglia partecipare può farlo, a patto che una volta entrato si comporti come un bravo giocatore: deve saper sudare, correre, essere

disciplinato e giocare insieme agli altri, perché la si vinca tutti insieme questa partita. Ora, nel ragionare sulle differenze che corrono all'interno di questa cifra corale unitaria che lega Ravenna e Napoli e gli altri luoghi del mondo, è evidente che ci sono sostrati culturali differenti, che riguardano la gestualità e il linguaggio: è evidente che nel cuore del Senegal i ragazzini a cinque, sei anni hanno già il tamburo nel sangue. I napoletani hanno il “loro” teatro nel sangue, un patrimonio di voci e gesti che passa naturalmente di generazione in generazione, e ti sorprende a ritrovare il genio naturale di Totò in un ragazzino che l'avrà visto sì e no alla televisione. E i ravennati, che Totò non ce l'hanno nel sangue? I ravennati, come tutti i popoli della terra, hanno comunque Dioniso nel sangue, Dioniso come simbolo di quella teatralità che è insita nell'essere umano in quanto tale. L'essere umano è *teatrale* in ogni sua manifestazione: al bar come al lavoro, a scuola come al cimitero, noi facciamo, siamo continuamente in scena, ci esponiamo con le parole, con i gesti, con lo sguardo, coi sorrisi, col pianto. La *non-scuola* va alle radici di questa teatralità primigenia. Gli adolescenti ravennati, come in genere quelli del nord d'Italia, partono da una gestualità più compressa, da una timidezza introversa che non aspetta altro che il momento buono per esplodere. Qui con noi c'è Alessandro Argnani, adesso ha trent'anni, ma ha cominciato con le Albe che ne aveva quindici, nella *non-scuola* a Ravenna, e poi da lì piano piano, per tenacia e talento e voglia di stare sul palcoscenico, da allora è diventato un attore dentro la bottega delle Albe, come tutti quelli che adesso stanno lavorando con noi all'*Avaro*, è cresciuto accanto ai nostri attori “storici”, Ermanna Montanari e Luigi Dadina. Non si può parlare di una tradizione “romagnola” in teatro, di una tradizione antica, ma certo da trent'anni a questa parte una tradizione dalle nostre parti ce la stiamo *inventando*.

Mariacristina – Mi vorrei riallacciare al lavoro di squadra. Sempre tra le testimonianze scampiesi si legge:

C'è anche tutta la squadra, fondamentale nella riuscita dell'impresa, perché hai imparato che se va male il tuo compagno ne perdi tu e ne va di tutto lo spettacolo. *Arrevuoto* è proprio un lavoro di squadra, un mettersi in gioco collettivo, dove il gruppo è la forza e la magia che rende unico quel momento.

Mi pare importante aver dimostrato che attraverso il teatro, e non attraverso la forza bruta, si riesce a far passare il messaggio di quanto sia importante il rispetto reciproco, e che lo sbaglio di uno compromette tutto il gruppo, tutta la comunità. Questo poi si estende alla società, al vivere quotidiano.

Marco – Sì, certo, lo hai già detto tu benissimo.

Mariacristina – Ecco, tutto questo è venuto fuori da solo.

Marco – Sì, perché succede questo con gli adolescenti: loro sono abituati a non essere presi sul serio, sono abituati a rappresentare un numero, sono carne da sta-



Arrevuoto, 2007, foto di scena, Teatro Mercadante, Napoli (foto di Stefano Cardone).



Arrevuoto, 2008, foto di scena, Teatro San Ferdinando.

tistica. In generale manca l'ascolto: non li ascoltano i professori a scuola, non li ascoltano i genitori a casa, e i grandi non li ascoltano perché neanche tra loro si ascoltano. La nostra società è basata sul dogma e la pratica del non ascolto reciproco. C'è un'espressione parecchio rude a Scampia che dipinge con efficacia questa impossibilità di ascolto: "Fa 'o cess!". Come potremmo tradurla? Non pensate al gabinetto... significa "Stai zitto!". Letteralmente: "Chiudi quella tazza del water che è la tua bocca". Se un babbo dice al figlio: "Fa 'o cess!", ma questo non esegue, dopo la seconda e la terza volta vola uno schiaffone. E il non ascolto si trasmette per via gerarchica: il bambino percosso si comporterà allo stesso modo con la sorellina. Ecco, ribaltare questa logica del Fa 'o cess! nell'ascolto reciproco è il fondamento del teatro, perché è solo ascoltandoci che possiamo accordarci. Pensate anche al significato di "accordare": c'è dentro la parola cuore, fare cuore insieme. A proposito di cuore, vorrei raccontarvi di Simone, arrivato al secondo anno di *Arrevuoto*. Simone all'inizio era incontenibile, creava continuamente confusione e risse, rendeva impossibile il lavorare insieme. Diceva sempre "no", e dopo i primi tre, quattro "no", cominciava a dare calci al palcoscenico. Non lo si teneva. Arriva il giorno in cui dovevamo costruire la scena dell'uccisione del re di Polonia, nell'*Ubu sotto tiro*. Chiedo ai ragazzi come l'avrebbero ammazzato "loro" il re di Polonia, saltano fuori tante idee, ma niente di eccezionale. Simone ad un certo punto viene da me: "Marco, te lo voglio dire come ammazzerei il re, ma lo voglio dire solo a te in un orecchio. A te in un orecchio o niente!". Finalmente si era sbloccato, finalmente voleva dire la sua. Ci appartiamo in una stanzetta, e Simone mi descrive in un aspro dialetto napoletano il suo regicidio. "Allora, io gli taglio il naso e glielo metto in un orecchio; poi gli taglio l'altro orecchio e glielo infilo in bocca; poi gli taglio il cazzo, glielo dipingo tutto di rosso e glielo infilo nella capa". E quindi che cosa si dice di un re così? Lui ci pensa un attimo e poi: "È 'na capa 'e cazz!". Perfetto! Allora gli dico: "Bene, adesso che l'hai inventata, vieni con me sul palcoscenico. L'hai inventata tu, e la devi dire tu agli spettatori!". Da quella volta, non sono più riuscito a

mandarlo fuori dal palcoscenico, voleva essere presente sempre. Da quel momento ha cominciato ad ascoltare gli altri. Noi ascoltiamo quando sentiamo di essere ascoltati a nostra volta: ascoltiamo nel momento in cui siamo ascoltati, diamo perché qualcuno ci dà, questa è la legge dell'amore, che aleggia tra gli umani, tra le amicizie più profonde, ed è anche la legge dell'arte. Per me l'arte è questo gioco d'amore, dove anche la tua solitudine più profonda, la tua disperazione, sono sostenute da questo abbracciarsi insieme nell'opera.

Mariacristina – Prima di salutarci, volevo soffermarmi sul progetto più ampio di "Punta Corsara", questo progetto che ha voluto dare la possibilità ai più appassionati e/o più dotati, di crearsi un mestiere artistico, teatrale. Anche questo mi sembra molto bello.

Marco – E allora chiudiamo con questa immagine di "Punta Corsara", un progetto nato da *Arrevuoto*. Dopo tre anni a Scampia, Rachele Furfaro, un funzionario della Regione Campania, mi chiede di rimanere ancora. Noi avevamo pensato che tre anni fossero sufficienti, poi saremmo tornati a Ravenna. Ma avevamo creato un tale *arrevuoto* a Scampia, non potevamo andare via... L'idea di Rachele Furfaro era proprio quella di prendere da questo bacino di quasi duecento partecipanti, una ventina di ragazzi, i maggiorenti, i più talentuosi e tenaci, quelli che sentivano una vera vocazione. E visto che miracolosamente era nato l'auditorium, visto che questo gigante addormentato era stato risvegliato, perché non creare un gruppo che poi potesse gestirlo? L'idea era quella di passare da un'esperienza di *non-scuola* ad un'esperienza di lavoro vero. Rachele si è fatta garante dei fondi per costruire questa scuola di formazione, che è durata tre anni e che io ho accettato di dirigere. E così abbiamo utilizzato le borse di studio per "formare": dieci attori, cinque tecnici e cinque organizzatori, i tre mestieri del teatro, tutti e tre importanti e necessari perché un teatro viva. Alla fine del triennio di formazione, nel dicembre 2009, si è costituita l'associazione indipendente "Punta Corsara": ho passato il testimone di direttore artistico ad Emanuele Valenti che mi era stato vicino negli anni di *Arrevuoto*, e tra le guide napoletane era la persona che aveva dimostrato più capacità, sensibilità ed intelligenza, per portare avanti il progetto. A tutt'oggi "Punta Corsara" ha già prodotto due spettacoli: un bellissimo *Fatto di cronaca* di Viviani e un sorprendente *Signor di Pourceaugnac* di Molière. Ed è per me molto importante, per tutti noi lo è, perché se fossero rimasti solo quei tre anni di *Arrevuoto* si rischiava che rappresentassero solo dei grandi fuochi di artificio, bellissimi, ma che poi non sarebbero stati in grado di generare qualcosa di più stabile e concreto fino in fondo. Mentre adesso l'auditorium è aperto ed è gestito da questi ragazzi che sono i ragazzi di *Arrevuoto*, che adesso hanno in mano il teatro di Scampia. Se la Regione Campania, con questa attuale giunta in odore di camorra, non distruggerà tutto questo (purtroppo invece sembra che si

voglia fare piazza pulita di questi cinque anni di lavoro e chiudere di nuovo l'auditorium...), "Punta Corsara" resterà una vittoria di cui potremo andare orgogliosi: è nato un teatro a Napoli, nella sua periferia più difficile, come la roselina selvatica dei versi di Brecht: nessuno la credeva possibile, e invece adesso c'è, e spande il suo profumo sul ciglio del fosso, "fresca e rosso scuro".

* Integriamo l'intervento di Marco Martinelli con un'intervista inedita dedicata alle esperienze di Scampia e realizzata nell'ambito della rassegna "Sguardi Obliqui. I diversi Scenari della drammaturgia" (10 dicembre 2010, Cinema Teatro Lux, Pisa) *NdR*.

Motus/Organizzare in movimento di Sandra Angelini

Sono Sandra e dal '97 lavoro con Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande in Motus. Quando Daniela ha scelto di andare a Roma invece che venire a questo convegno, Guccini mi ha chiesto di partecipare con un breve intervento sugli aspetti organizzativi del lavoro in Motus. Daniela ha deciso di essere presente alla manifestazione a Roma che tenderà ad arrivare a Montecitorio perché vuole essere testimone di ciò che sta accadendo in questo paese e questa scelta ha molto a che fare sia col tema del nostro incontro – i linguaggi di realtà – sia con il percorso umano e artistico dei Motus. Nella lettera, Daniela racconta il nostro ultimo progetto *Syrma Antigones*, ma il fermento di cui parla, l'attenzione su ciò che avviene nel mondo, c'è da diversi anni – per non dire che è sempre stato presente – e si materializza nei progetti e negli spettacoli. È successo già con *X(ICS) racconti crudeli della giovinezza* (2007-2009), un progetto dedicato all'adolescenza, in cui si è costruito un percorso di residenze in diverse periferie europee alla ricerca di un possibile incontro con gli adolescenti e i giovani che qui si muovono, vivono, si incontrano e resistono: dalla Romagna a Valence, in Francia, da Halle-Neustadt, in Germania, a Napoli, con un affondo particolare a Scampia. L'ultima tappa è stata realizzata grazie alla collaborazione con "Punta Corsara" e Teatro Mercadante.

Nel corso del progetto dedicato ad *Antigone*, oltre che alle vicende dell'eroina di Sofocle riletta da Brecht, passando anche per il Living Theatre, abbiamo prestato grande attenzione a ciò che stava succedendo intorno a noi, al fermento che sembra essersi acceso proprio in Grecia, terra della tragedia. Ne sono nati tre spettacoli che abbiamo chiamato *contest* caratterizzati da una certa "leggerezza": in scena due attori, scenografia essenziale, proprio ridotta al minimo, spettacoli concepiti per essere allestiti in spazi non teatrali. Sono stati prodotti tra il 2009 e il 2010, dopodiché il progetto è stato portato a compimento – in realtà, i progetti di Motus difficilmente si chiudono, rimangono materia viva per anni – con *Alexis, una tragedia greca* che ha debuttato nell'ottobre 2010 a Modena ed è ora in tournée. Nel dicembre 2008, mentre Daniela, Silvia, Enrico erano chiusi

all'Arboreto di Mondaino con un gruppo di giovani attori, scrittori intenti a smembrare l'*Antigone* e a lavorarci su, in Grecia, ad Exarchia, moriva un ragazzo, Alexis, ucciso da un poliziotto. La "casualità" ha voluto che, proprio in quei giorni, si stessero provando delle scene di relazione tra Antigone e Polinice. Da quel momento, Alexis è diventato un Polinice potente con cui confrontarsi. Da quella morte sono partite delle rivolte che hanno messo a ferro e fuoco Atene, prime avvisaglie di sconvolgimenti che avrebbero acceso presto anche altri paesi. Grazie a network informali la compagnia è entrata in contatto con i movimenti, ha raccolto informazioni che dai Tg o dai giornali non venivano diffuse. Il viaggio a Exarchia è divenuto una necessità ed è proprio da quel viaggio nell'agosto 2010 che è nato *Alexis, una tragedia greca*.

Cosa significa seguire gli artisti in questi percorsi articolati? In passato siamo diventati "famosi" anche per le nostre scenografie, per grandi impianti video, mentre ora siamo di fronte ad una "povertà", anche tecnologica, che a suo modo è il segno della volontà di rifuggire anche quel teatro multimediale in cui siamo stati incasellati fino ad ora. Sembra una banalità, ma un lavoro artistico deve avere uno staff organizzativo che lo rispecchi e questo dipende dalla comprensione del percorso che il gruppo artistico porta avanti. Detto altrimenti, bisogna avere ben presenti quali sono le esigenze artistiche e gli intenti da trasformare poi in azioni organizzative e relazionali concrete.

In fase di concepimento del nuovo percorso su *Antigone* con Daniela ed Enrico si discuteva della necessità di lavori leggerissimi che potessero essere creati per spazi non teatrali, che potessero andare ovunque, alla ricerca anche di un pubblico che non fosse strettamente teatrale. Servivano spettacoli che rispondessero a molte delle sollecitazioni che ci arrivavano come inviti da spazi non teatrali, e da centri sociali e culturali, ossia da quei luoghi che possono forse avere una più o meno lontana assonanza con i luoghi che abbiamo frequentato alle origini come il Link, il TPO di Bologna o Interzona di Verona. In Italia esistono diversi spazi che promuovono pregevoli operazioni culturali pur non avendo gli strumenti e i mezzi dei teatri... anche se, ad essere onesti, i teatri italiani spesso



Alexis. Una tragedia greca (foto di End & Dna).



Alexis. Una tragedia greca (foto di Pierre Borasci).

sono dei contenitori vuoti e un po' tristi. Questi ambienti, a volte definiti OFF, hanno una grande passione e una vitalità contagiosa.

Finora abbiamo ascoltato interventi di artisti e, a me, già sembra strano essere qui al tavolo con il mio nome scritto davanti, perché il lavoro dell'organizzatore è sempre un po' dietro le quinte.

A noi spettano diverse incombenze: la protezione del progetto artistico e la ricerca di luoghi e situazioni in cui presentarlo e/o con cui collaborare. Il nostro compito è spesso facilitato dal fatto che i progetti artistici funzionano, e questo rende tutto più semplice.

Un altro aspetto importante riguarda un'attitudine di Motus che viene da lontano e che rimanda all'esigenza di dialogare con pubblici diversi, oltre che con un pubblico propriamente teatrale. Per questo motivo la ricerca di teatri ma anche di ambienti extra-teatrali in cui presentare i propri lavori è sempre stata una sfida per gli organizzatori dei Motus. Luoghi extrateatrali significa anche incontro con pubblici differenti ed eterogenei. Basti pensare al progetto *Rooms* concepito agli inizi degli anni 2000. Motus portava in tour due spettacoli: *Splendid's*, tratto dall'omonimo testo di Jean Genet, esclusivamente allestito negli alberghi; *Twin Rooms* (2002), in teatro, dove veniva allestita una stanza molto particolare in cui si muovevano gli attori. In questo ultimo lavoro la drammaturgia derivava dai testi di scrittori come Ellis e De Lillo. C'era un curioso gioco di scardinamenti: il teatro veniva proposto in una stanza d'albergo e la contemporaneità dei testi di scrittori contemporanei, che con il teatro non aveva nulla a che fare, veniva portata in teatro, ma dentro la nostra bellissima scatola.

Così è stato anche per il progetto *Pasolini*. Avevamo un grande spettacolo che, a detta di alcuni critici, rimane una delle pietre miliari della nostra storia, *L'ospite* (2003), tratto da *Teorema* di Pasolini. Si trattava di una coproduzione internazionale fuori formato rispetto alla scena italiana con una scenografia importante e tecnicamente impegnativa. Nello stesso periodo Enrico e Daniela avevano concepito una piccola produzione dal titolo *Come un cane senza padrone* (2003), tratta dal romanzo postumo *Petrolio*. Questo lavoro, nato come evento da allestire all'Italsider di Bagnoli, uno spazio di architettura industriale abbandonato, decadente e assai affascinante, è divenuto successivamente uno spettacolo che si è potuto

allestire in teatro ma anche in ambienti diversi, indoor e outdoor. Trovo che la vitalità di questi progetti nasca anche da questa doppia anima: pensare a un teatro che si può fare comunque anche fuori dal teatro e che di conseguenza diventa una sfida anche per gli organizzatori che devono seguire il progetto, assecondarlo.

Da questi presupposti è possibile comprendere come nell'esperienza di Motus, diventi importante riuscire ad avere un rapporto di dialogo sia con i grandi teatri/festival, sia con le piccole sale o con i centri culturali che in alcune città animano la vita collettiva. Se l'esigenza è dunque quella di riuscire a incontrare pubblici diversi, allora l'organizzatore non può prescindere ma deve piuttosto lavorare assecondando il percorso artistico della compagnia. In passato abbiamo lavorato con grandi partner europei, ma abbiamo portato avanti anche dei progetti da soli, in totale autonomia, autoproducendo i nostri spettacoli. Naturalmente, questo tipo di sforzo è possibile anche grazie all'adesione forte e completa al progetto da parte dei collaboratori, dagli attori ai tecnici, e degli organizzatori.

A questo proposito Massimo Marino ha raccontato dello stupore provato di fronte alla capacità di elaborazione artistica di Armando Punzo che, in poco tempo, da una prova all'altra, riesce a cambiare completamente lo spettacolo. Dal canto mio ho imparato a non stupirmi più di questa abilità di cui certi artisti sono dotati. È successo e succederà ancora che, dalla sera alla mattina, ci si trovi con uno spettacolo totalmente cambiato ed è per questo che anche noi organizzatori dovremmo imparare ad essere duttili e leggeri, pronti a cambiare e essere sempre attenti a capire le evoluzioni dei progetti ai quali ci si trova a lavorare. È curioso ma, spesso, i produttori, soprattutto quelli stranieri, per decidere se produrre o meno uno spettacolo, hanno bisogno di chiarezza, di sapere esattamente cosa si farà sulla scena, chi saranno gli attori, vogliono sapere tanto e in anticipo. Motus invece lavora sempre per progetti, la materia su cui focalizza l'attenzione è sempre viva e il percorso implica il movimento, il processo, il cambiamento... essere aperti a repentini cambi di rotta. L'idea del movimento è nel Dna e nel nome stesso del gruppo: "motus".

In questa condizione, c'è sempre una forte tensione positiva nel lavoro di equipe che richiede da parte di tutti l'assunzione di una piccola dose di rischio.

Motus/“Come trasformare l'indignazione in azione?”
di Daniela Nicolò

Lunedì 13 dicembre 2010

Scusatemi innanzitutto, perché oggi abbiamo deciso di non essere qui, nonostante l'impegno preso e la pertinenza di questo importante incontro con il nostro percorso artistico del momento, ma veramente in noi sta cambiando qualcosa, le parole che marchiano i nostri ultimi spettacoli non sono più parole dalla durata effimera del tempo di rappresentazione, ma continuano a lavorare dentro,

a spostare indefessamente la prospettiva, il punto di vista, l'attitudine al fare. Con quest'ultimo progetto la riflessione sulla rappresentazione e il nostro stesso vivere si sono così indissolubilmente intrecciati che non ne distinguiamo i confini, e questa sensazione ci riempie di gioia. È vero, finalmente non c'è più sipario, non andiamo in sala prove e lasciamo fuori pensieri, preoccupazioni, ricordi, sogni, ma tutto entra e convive e quando ne usciamo, come dopo uno spettacolo, è come se le parole dette e le azioni fatte non siano più "testo" ma qualcosa che ti porti dietro come "impegno preso".

Alexis termina con una semplice parola: Fare. (All'esatto opposto del fare berlusconiano sia ben chiaro!) E questa parola rimane e ci spinge oggi a essere a Roma, alla manifestazione (io e Silvia, mentre Enrico è a un convegno a Barcellona da ieri, molto dispiaciuto per essere lontano in questa giornata che in qualche modo è cruciale, per l'Italia).

Ci andiamo "sole", non come artiste-teatranti, studenti, precari... nessuna di queste categorie, o forse tutte, importa. Applicando queste categorie ci vogliono far pagare la crisi, tenendoci divisi ognuno a difendere ottusamente il proprio orticello, per scongiurare il rischio di un'intera prateria in fiamme. Quale differenza passa tra lo studente declassato a mero ingrannaggio del sistema produttivo e il lavoratore precario del teatro o del cinema, tra l'esuberante cinquantenne abbandonato al proprio destino dal dinamismo capitalista e il clandestino che vende le proprie braccia ai padroncini lungo le statali? Qual è il miserabile privilegio che ci fa sentire diversi? Vogliamo essere lì, soli, con tanti. Perché siamo stanchi di accontentarci di chiedere che ci siano concesse le briciole per sopravvivere in questo panorama votato al collasso, e semplicemente cominciare a vivere tutti i giorni in un modo radicalmente diverso.

Quando ascolterete questo intervento pensateci lì. E fate entrare un po' del caos di voci e corpi che avremo a fianco, nell'aula del Dams, perché tutto questo è entrato a far parte del nostro percorso artistico oramai. E non sappiamo dove ci porterà.

Tutto questo è cominciato in modo visibile due anni fa, ma, da tanti altri punti di vista, vent'anni fa, quando abbiamo incontrato il Living come studenti partecipanti a un workshop all'università occupata. Le parole di Judith ci hanno marchiato, ci hanno spinto a scegliere di fare teatro come attività della nostra vita – naturalmente all'inizio per vivere dovevamo per forza fare anche altro – ma ora, e siamo molto fortunati nel poterlo affermare, ora è così. Per molto tempo, non trovando il modo di tradurre quelle parole, al di là di quella che era stata la loro forma originaria nata negli anni Sessanta, e di riprodurle, ce ne siamo anche volutamente allontanati, schermati spesso dal solito snobismo intellettuale che etichetta l'impegno come qualcosa di vecchio, anni Settanta, retorico, superato, etc. Ma questo tarlo rimane, scava da sotto, perché è la sorgente più vera del nostro fare artistico, perché quel "Non ho scelto di lavorare nel teatro, ma nel mondo" di Julian Beck non si cancella, e tutto il tempo

che passiamo in sala prove per creare un nuovo spettacolo non vuole essere un tempo speso a crogiolarci nel nostro egocentrismo e compiacimento artistico: il desiderio di riuscire a scuotere qualcosa in chi ci guarda, a lasciare un segno e perché no, a voler provare a cambiare le cose da un punto di vista diverso, continuiamo ad averlo. Ora è facile essere retorici, forse lo siamo, non ce ne frega.

Ma quello che ci sentiamo di dire è sincero. E ci fa sentire leggeri perché finalmente il nostro teatro riflette in toto quello che siamo, senza maschere.

Questa estate l'esperienza in Grecia è stata cruciale: le persone che abbiamo incontrato, l'aria stessa che si respirava nel quartiere di Exarchia, ci ha ridato vita. Perché abbiamo capito, dalle parole dei tanti con cui abbiamo passato ore e ore a parlare, che concretamente, l'unico modo che abbiamo per non pagare la crisi è uscire dai classici schemi della protesta, diventare ingovernabili, diventare noi la loro crisi. Fermare la normalità, per riprendere fiato, per guardarsi in faccia e scoprire dietro il vetro di un'automobile incolonnata un sorriso solidale. Ed è proprio quello che ci ha maggiormente stupito proprio qui a Bologna il 30 novembre: abbiamo partecipato all'occupazione della A14 (forse eravamo i più vecchi ma non ce ne vergognavamo) e, oltre alla commovente nell'oltrepassare un casello a piedi e vedere un'autostrada percorsa pacificamente da migliaia e migliaia di persone, sono stati proprio i sorrisi e i saluti dei camionisti e degli automobilisti fermi a fianco sulla tangenziale, che anziché arrabbiarsi per il disagio, suonavano i clacson, ad emozionarci.

In Grecia ci dicevano che le proteste scoppiate nel 2008 hanno trovato un grande sostegno allargato a tutte le fasce sociali, non si poteva più dire che la rabbia è sempre "guidata" da persone estranee alle lotte, da presunti professionisti del disordine, dagli anarco-insurrezionalisti dei centri sociali, era qualcosa che si stava espandendo ben oltre.

Verso la fine di Alexis, Alexandra cita la frase che ha trovato scritta su un muro di Exarchia: "NOI VENIAMO DAL FUTURO and for me maybe this is the Key".

Ed è vero, in Grecia è avvenuto prima, tutto quello che qui e ora si sta concretizzando e si sta espandendo a macchia di leopardo.

E i tanti, soprattutto giovani, che decidono di agire, sono coloro che nel futuro dovranno, prima o poi, entrare nel sistema lavorativo, avere o meno posizioni di potere, sono i cittadini del mondo a venire. Ora ci troviamo a fare uno spettacolo che è talmente in presa diretta con il reale da assumere connotazioni diverse di giorno in giorno, già all'ultima rappresentazione di Cesena del 4 dicembre, in molti ci hanno chiesto se avevamo introdotto dei testi in relazione alle proteste degli studenti del momento e non l'avevamo fatto. Tutte le riflessioni in realtà vengono dalle conversazioni-interviste avute in Grecia, dopo le sommosse e la crisi esplosa, perché di fondo è vero che la domanda di Agamben – citata da Nikos nello spettacolo – "Quale vita vale la pena di essere vissuta?", o l'affermazione che "Il Potere attuale ha perso le nuove generazioni e non potrà più recuperarle" ci riguardano

da vicino, qui in Italia come altrove. Ma è anche vero che questo spettacolo non può rimanere impermeabile al momento, non possiamo intenderlo come drammaturgia chiusa, ma, proprio per la sua stessa natura e composizione scenica, dobbiamo per forza “aggiornarlo” alla luce dei fatti, a cominciare proprio da quello che avverrà domani, dopo questa manifestazione.

In un certo senso, visto che è proprio di linguaggi del reale che qui si parla, abbiamo iniziato due anni fa un percorso drammaturgico che lentamente e progressivamente ha cominciato a smantellare tutte le nostre consuetudini sceniche per scaraventarci verso il baratro dello spazio vuoto, che, come una pagina web, ha la potenzialità di mutare continuamente, e riempirsi di contenuti sempre diversi “aggiornabili in tempo reale”.

E riguardo a questo è scattato un patto con gli attori-navigatori, in particolare con Silvia Calderoni/Antigone: lo spettacolo doveva farsi materia viva, bruciante, in cui precipitare il proprio pensiero sullo stare in scena e tutte le incertezze e dubbi che possono popolare questa enorme questione.

Antigone ha riesumato una domanda pesante dal fondo delle nostre coscienze un po' sedate, ovvero: *come trasformare l'indignazione in azione?* E, da qui, a ricaduta, abbiamo derivato tutte le domande poste agli artisti invitati al Festival di Santarcangelo questa estate: come affrontare la “realtà”? In quali modi costruire opere che sappiano rispondere alla velocità, alla ferocia, al consumo dei tempi in cui viviamo? Come può il teatro farsi partitura di emergenza, risposta etico-estetica ai giorni del presente? Come sottrarsi alle logiche insidiose delle mode, della comunicazione, dello spettacolo? Quale tipo di relazione innescare tra pubblico e scena? Che quesiti porre ai meccanismi della rappresentazione, alle logiche dello spettacolo dal vivo, al ruolo dello spettatore? Come dare nuova forza agli spazi pubblici?

Il festival tutto è stato, a nostro parere, una possibile risposta: un accadimento pacifico e gioioso che ha visto il confluire di tanti pubblici diversi, partecipi di una miriade di atti performativi dai formati più inattesi, dagli spazi pubblici alle sale teatrali. Ora non ci dilunghiamo su questo, se ne è già scritto ed abbondantemente parlato. Volevamo però citarlo per evidenziare che agire in modo diverso è possibile, anche con poche risorse e senza scendere ad alcun compromesso politico. Perché così è avvenuto per il Festival: il lavoro è stato estenuante ma profondamente condiviso, in modo orizzontale, senza protagonismi; noi stessi ci siamo sottratti alla possibilità di esporci con un nostro spettacolo, abbiamo invece dato responsabilità a Silvia chiedendole di pensare a un workshop “a porte aperte” che invadesse le strade del paese e ne è nato *Strike!*.

Una esperienza certamente indelebile per tutti i ragazzi che vi hanno preso parte e che ha decisamente lasciato il segno nel tessuto del paese, proprio per lo spirito situazionista e libertario che ne ha contrassegnato ogni azione: “Ti chiedo di aprire la porta e di riprenderti la strada anche se l'asfalto sbuccia le ginocchia” era uno degli slogan di *Strike!*.

E la scelta di mettersi con *Antigone* sur la route ha dato vita nel frattempo a una serie di spettacoli, tre *contest* e *Alexis. Una tragedia greca*, che, nell'insieme, dialogano con queste stesse urgenze cercando possibili risposte su diversi versanti: alcuni *contest* nascono proprio per spazi pubblici, aperti; abbiamo fatto *Let the sunshine in* su una strada, in piazza, in un giardino pubblico, in un ex-galoppatoio, nel cortile di una scuola, in diversi capannoni abbandonati, questa estate sarà su una spiaggia, alla luce del sole. Anche *IOVADOVIA*, proprio qui a Bologna, è stato nel parco del Giardino della Memoria ed in tanti altri luoghi anomali. Riprenderci gli spazi pubblici e incontrare anche un altro pubblico era per noi vitale. Con *Alexis*, invece, la sfida era opposta: stare sul grande palcoscenico dello Storchi o del Bonci a Cesena, andare nel cuore del teatro per colpire al cuore, con uno spettacolo che si regge su poco dal punto di vista scenografico: otto quarze e tre lampade al sodio per l'illuminazione stradale, un piccolo videoproiettore, un Mac e quattro attori che abbiamo investito di un enorme rischio e responsabilità. Al di là dei risultati, della riuscita o meno di questo spettacolo-esperimento che prova a mettere in cortocircuito modalità del teatro documentario, del teatro di narrazione, e perché no, anche del teatro più tradizionale, tutti versanti su cui fondamentalmente non ci eravamo mai avventurati in modo così esplicito, esso ci ha messo a nudo, facendoci attraversare momenti di smarrimento profondo o di vero e proprio panico sul come continuare. Ogni giorno di prove ci trovavamo faccia a faccia con la nostra lealtà, sempre più consapevoli che quell'ora e poco più che hai su un palco è un grande lusso, una grande occasione, un dono magnifico che non puoi buttare via. È l'unica arma che abbiamo e va affilata bene.

Abbiamo scritto nel foglio di sala: “Fare teatro in connessione alle oscillazioni del reale è gettarsi nella velocità dell'accadere, all'ascolto. ‘Il fuori’ fugge il tempo e lo spazio teatrale come animale selvatico e va inseguito, a rischio di smarrire la strada”.

Del resto, l'esperienza del perdersi fa bene: riattiva la percezione e il flusso cardiaco, “squilibra la ferma immagine del mondo”. E questo gettarsi a capofitto nella realtà echeggia il “vivere nelle cose” di pasoliniana memoria, che abbiamo posto a titolo del nostro libro, ben consapevoli che non è una scelta facile e non può servire solo a mettersi “la coscienza a posto”, è e deve essere un impegno, lo ripeto, una forma di responsabilità civile e, per noi, anche una risposta alla lettera inviata dagli amici di *Alexis* ai giornali, che termina con queste domande: *Dove sono i genitori? Dove sono gli artisti? Perché non escono fuori?*

P.S. Non gettateci altri lacrimogeni. Noi stiamo già piangendo.

Gomorra: tre punti di vista
di Mario Gelardi

Vorrei raccontarvi una storia, che è personale ma credo illustri bene cosa sia il teatro pubblico in questo paese. Sembrerà paradossale ma *Gomorra* ha rappresentato un

inconveniente per il teatro stabile della mia città che, appena ha potuto, si è liberato di uno spettacolo che non rientrava nelle linee guida imposte da una politica teatrale omologata e che non tollera gli indipendenti.

Mi ritrovo a parlare di *Gomorra*, inteso ovviamente come spettacolo teatrale, ad un anno e mezzo dalla sua brusca chiusura da parte del Teatro Mercadante di Napoli. In due stagioni teatrali, lo spettacolo ha visto passare ben tre direttori al comando dello stabile, questo ha fatto sì che nessuno sentisse veramente suo il progetto, fino all'ultimo che ha deciso di interrompere la produzione di uno spettacolo che aveva ancora un'ottima prospettiva davanti a sé. Questo è dimostrato anche dal fatto che quando, finalmente, il Mercadante ce l'ha permesso, un nuovo produttore, questa volta privato, ha rilevato il progetto. Lo spettacolo rinascerà da Parigi ad aprile del 2011.

Partiamo dall'inizio, perché l'esperienza *Gomorra* va vista da tre punti di vista diversi, quello artistico, quello politico ma anche quello umano.

Ho conosciuto Roberto Saviano, molti anni fa, attraverso un articolo che scrisse su un sito internet. Raccontava il funerale di una bambina uccisa in una sparatoria tra clan rivali. Da quella vicenda nacque uno spettacolo, premiato poi con il Premio Ustica, organizzato da Scenario.

Lo stile del racconto di Roberto mi colpì subito, tanto da volerlo conoscere di persona. *Gomorra* è nato così, con lo scambio tra due autori di quello che avevano scritto e soprattutto di quello che volevano scrivere. Erano i giorni della terribile faida di Scampia e Saviano mi spiegava quasi quotidianamente quello che accadeva, con gli occhi suoi, quelli di un ragazzo di ventiquattro anni che aveva l'abitudine di spogliare le notizie, di andare sempre oltre quella stampa quotidiana spesso superficiale. Erano giorni in cui chiunque venisse ucciso diventava un camorrista e non pochi errori sono stati fatti dagli inquirenti e dai giornalisti, non poche famiglie hanno dovuto piangere i loro morti due volte, quando sono stati barbaramente massacrati e quando le loro vite sono state infangate.

Roberto scriveva, raccontava, andava sui luoghi e da queste storie, da questo rapporto di scambio continuo, nacque l'idea di raccogliere in uno spettacolo quel modo allora assolutamente unico di raccontare il crimine e la ferita aperta della mia città.

Per più di un anno ho girato mezza Italia per cercare un produttore teatrale, qualcuno che credesse come me che quel progetto, che a breve sarebbe diventato un libro con il titolo di *Gomorra*, aveva potenzialità grandissime. Nessuna risposta o, in alternativa, totale disinteresse. Ricordo ancora le parole del direttore di un teatro: “La camorra è un problema locale che non interessa a nessuno”.

Quando è uscito il libro qualcuno ha iniziato a contattarmi, anche perché apprendevano che i diritti teatrali di *Gomorra* appartenevano a me e a Ivan Castiglione. Più di una produzione ha tentato in realtà di portarci via, siamo arrivati anche al punto che chi contrattava con noi nel frattempo cercava di convincere Roberto a cedere i diritti. Quando ci andava bene volevano fare lo spettacolo

lo senza di me come regista o acquistare i diritti per farne un altro spettacolo. Tra le produzioni contattate c'era anche quella del Teatro Mercadante dell'allora direttore Cutaia, che però non ci rispose.

Passa l'estate del 2006 e succede quello che ormai è noto: Casal di Principe, il discorso di Roberto, le minacce, la scorta, il nome di Saviano sui giornali di tutto il mondo. Arriva così la prima chiamata ed è proprio quella del Teatro Mercadante. Era la prima volta che mi trovavo a parlare con il direttore dello stabile, e subito mi venne comunicata l'intenzione di produrre *Gomorra*.

Prima che lo spettacolo andasse in scena passò più di un anno e nel frattempo Cutaia cedette il posto a Roberta Carlotto. In quell'anno che ci separava dal debutto, la diffidenza nei miei confronti e di tutto il mio gruppo di lavoro era davvero palpabile, per stessa ammissione della direttrice. Più di una volta sono state fatte pressioni su Roberto Saviano perché quello spettacolo venisse affidato ad altro regista, qualcuno che avesse un nome e la benevolenza della stampa, che mettesse il teatro e il suo nuovo direttore al riparo da critiche.

Gomorra era vissuto come un incidente di percorso, qualcosa che “è capitato”, che non si è scelto. Un'amara eredità di un altro direttore.

In quel periodo, e qui arrivo all'aspetto politico, la mia regione era interamente governata dalla sinistra, e l'idea era che Roberto in qualche modo col suo libro avesse attaccato l'amministrazione della regione e della città creando un danno di immagine irreparabile. Il sindaco Jervolino definì Roberto Saviano “quel giornalista che vede la camorra dappertutto”.

Potete immaginare come considerassero il fatto che proprio lo stabile di cui erano i maggiori azionisti, producesse lo spettacolo. La tecnica fu ignorare *Gomorra*, infatti nessun esponente politico si presentò alla prima o ad altre repliche, perfino il consiglio di amministrazione scappò, qualcuno mi disse che aveva paura potesse accadere qualcosa di pericoloso.

Fatto sta che, per fortuna, Roberto ha tenuto il polso fermo ed ha voluto che il regista fossi io. Ammetto che per primo, ad un certo punto, ho pensato di restituirgli i diritti, quando ho capito che il problema non era solo lo spettacolo ma anche la mia persona.

Una volta che ti trovi una bomba come *Gomorra* non puoi far altro che produrla altrimenti scoppia un piccolo caso. Ma in che modo la neutralizzi? Un modo è mettere lo spettacolo in un teatro di settanta posti in cui a stento ci entrano gli attori. “Per tutelarti”, mi fu detto. Ma la vera forza di questo spettacolo è sempre stato il pubblico. Ed è un elemento che il teatro stabile non aveva considerato. Ad un mese dal primo debutto napoletano, i biglietti andarono esauriti e la ressa ai botteghini era costante.

Questo mi fa anche lanciare una piccola provocazione rispetto all'impossibilità di un teatro pubblico di riuscire ad essere anche popolare. Spesso il mio modo di fare teatro civile viene etichettato appunto come “popolare”, la parola va pronunciata con una piega della bocca che sot-

tolinea disapprovazione e un tantino di disgusto. Francamente non ho avuto paura di fare uno spettacolo che arrivasse a più gente possibile, è quello che voleva Roberto con il libro e che volevamo io e i miei attori con il nostro lavoro. Riuscire a raccontare cosa era diventata la camorra e farlo senza filtri, senza metafore che potessero trasmettere l'idea di un crimine ideale: carne, sangue e danaro, questo volevo mettere in scena. Nonostante le pressioni, non volevano che *Gomorra* fosse la copia di quel tipo di teatro civile italiano che non fa altro che replicare (male) il *Vajont* di Paolini mutuandone i temi.

La storia di *Gomorra* è stata piuttosto lunga: duecento-trenta date, trecentotrenta mila euro di incassi solo nella seconda stagione, più di sessanta mila spettatori. Siamo stati in teatri grandi come la Corte di Genova, o piccolissimi come il Baretto di Torino, dovunque il tutto esaurito. Dovunque tranne che a Napoli, dove torniamo alla fine della seconda stagione.

Torniamo e il Teatro Mercadante ha cambiato di nuovo direttore. Vedevamo passare direttori come autobus ad una fermata, ma nessuno si fermava abbastanza per farci salire sopra e fare un po' di strada insieme. Quando sembrava che io e il mio gruppo di lavoro avessimo finalmente conquistato la fiducia della Carlotta – la quale non era stata convinta dalla bontà dello spettacolo, ma dal fatto che dalle settanta repliche della prima stagione eravamo passati alle centocinquanta della seconda – proprio in quel momento, ecco che ti arriva il direttore giovane, coetaneo addirittura. Quel tipo direttore che spero possa capirti e dimostrare fiducia nel tuo lavoro visto che, nel frattempo, c'erano stati premi, riconoscimenti e ottime critiche. Sì, lo ammetto, anche giudizi non positivi di alcuni addetti ai lavori, vedi l'angolo della bocca prima citato.

Ecco, quel direttore, che non si presenta nemmeno alla prima dello spettacolo a Napoli, dopo un'attesa di cinque mesi, finalmente mi riceve e mi informa che non produrrà più *Gomorra*. "Mancano le richieste", così mi dice un suo funzionario, inoltre aggiunge che non avrebbe prodotto il mio nuovo spettacolo già in fase di elaborazione con la precedente direzione.

Il Teatro stabile ha dimostrato di essere in difficoltà a gestire uno spettacolo che usciva fuori dalla logica dello scambio, impossibilitato a far fronte alle continue richieste anche fuori dai circuiti canonici. *Gomorra* era uno spettacolo che si pagava da sé o, meglio, che si sarebbe potuto pagare da solo, se chi lo produceva fosse stato in grado di gestire quel piccolo fenomeno che ovviamente godeva di riflesso della sempre più crescente fama di Saviano. Non so se si può parlare di incapacità, cattiva volontà o, addirittura, paura del successo.

Vi prego di non leggere tutto questo come uno sfogo personale, per fortuna *Santos*, la produzione esclusa dal Mercadante, è in giro con un nuovo produttore e *Gomorra* riparte da Parigi, mentre, nel frattempo, ne sono nate varie versioni in mezza Europa. Vorrei lanciare degli spunti di riflessioni sul modo di gestire il teatro pubblico nella mia città, un teatro che non ha eliminato me dal suo cartello-

ne, ma il teatro civile per intero. Eppure non sarà difficile comprendere che di spunti per affrontare temi civili Napoli ne fornisca e mi chiedo: con tre sale a disposizione, non sarebbe doveroso da parte di una struttura culturale pubblica, intercettare le questioni che arrivano dal territorio in cui operano? Fare teatro a Napoli non è come farlo a Mantova o a Venezia, non si può prescindere dalla città. Non si può rischiare di fare la fine dell'orchestrina del Titanic che suonava mentre la nave stava affondando.

Si continua a sentire forte la necessità di guardare al passato per non correre il rischio di occuparsi di temi attuali, scottanti, a volte pericolosi. Non credo ovviamente che il teatro debba occuparsi solo di temi sociali o politici, la poesia nell'arte è indispensabile, ma solo la poesia non basta, e comunque un tipo di teatro non dovrebbe escluderne un altro. Non solo pane, non solo rose.

Mi chiedo: qual è la strada del teatro civile che non vuole essere teatro di narrazione o operazione sociale? Una strada difficile, credo, ed è la stessa difficoltà che hanno altri a raccontare i fatti in questo paese. Si preferisce un teatro civile consolatorio, con operazioni considerate più socialmente adeguate, che accontentino tutti, la politica, la stampa, la critica che diventa acritica, perché si valuta l'operazione sociale e non quella artistica. Un teatro che serve a chi lo fa e non a chi lo riceve, a chi lo fruisce mentre il rischio di parlarsi addosso, di accontentare una vanità personale dovrebbe essere lontano dal teatro civile. "Credo fermamente in un teatro civile che non racconti una verità oggettiva, ma soggettiva, il punto di vista dell'autore, del regista, che abbia il coraggio di sposare una tesi, di portarla avanti, e lo faccia usando tutte le possibilità creative che dà il teatro, ma senza confondere lo spettatore tra quella che è la fantasia dell'artista e quella che è la verità della storia e dei suoi protagonisti". Dice Roberto Saviano parlando dello spettacolo di *Gomorra* ed in maniera più generale del teatro civile.

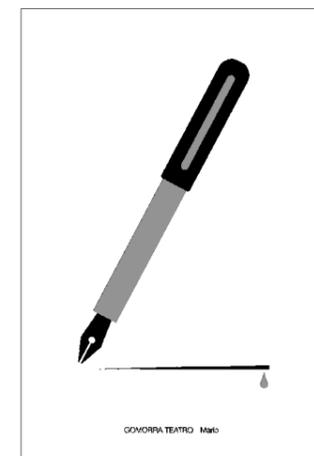
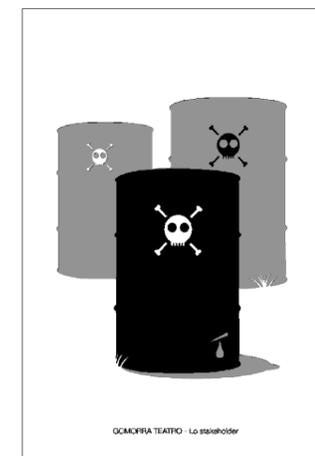
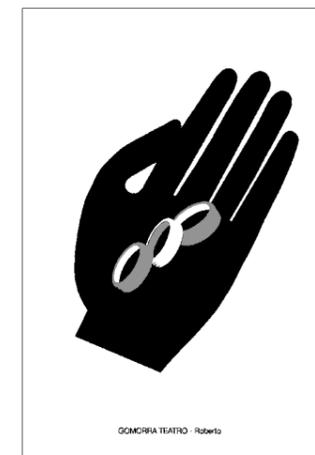
Un'espressione catalana dice: "Quando c'è un'inondazione la prima cosa che manca è l'acqua potabile". Nel caos delle notizie, vuoi capire davvero cosa sta accadendo. Vuoi acqua potabile. Quanto vale la verità in questo paese? Dove possono essere racimolate le storie che ne tracciano i contorni? L'attenzione sui fatti diviene determinante poiché è l'attenzione che permette che non ci sia oblio su queste vicende. Ma l'unica attenzione è quella del racconto. Il teatro muta in voce ciò che è parola, concede viso, copre con un mantello di carne le parole, senza opprimerle, anzi, scoprendole, dando loro epidermide e quindi rendendo le storie di un solo luogo, d'ogni luogo, una faccia, tutte le facce, e questo è ciò di cui il potere, qualsiasi potere, ha più paura. Perché non riconoscono più i volti dei loro nemici, ma ogni volto può divenire nemico. La potenza dello spazio teatrale come luogo che interrompe la solitudine, che permette una diffusione di verità fatta di timpani e sudore, di sguardi e luci fioche, mi pare oggi più che in altri tempi necessario. Una verità detta in solitudine non è altro che una condanna in molta parte di questo paese.

Gomorra: le illustrazioni di Carmine Luino

Con la versione teatrale di *Gomorra* teatro, abbiamo cercato di affiancare e sostituire le parole di Roberto Saviano con il teatro, con le immagini, le luci, la drammaturgia e gli attori. Carmine Luino è riuscito a sintetizzare tutto questo attraverso il segno, il simbolo, il colore.

L'immediatezza delle sue cartoline permette di inviare un messaggio diretto e coinvolgente che mantiene tutta la forza del *Gomorra* libro e soprattutto quella dello spettacolo teatrale.

Quella goccia che si fa sangue, rifiuto tossico, traccia di inchiostro, rappresenta un vero filo rosso che mette in contatto tutte le storie, tutti i simboli. (Mario Gelardi)



Mercadante Teatro Stabile di Napoli
GOMORRA
 di Roberto Saviano e Mario Gelardi
 regia Mario Gelardi
 con Ivan Castiglione (Roberto)
 Francesco Di Leva (Ilario)
 Giuseppe Gaudino (Manrico)
 Giuseppe Miala di Masso (Stasichidis)
 Adriano Pantaleo (Ilario)
 e con la partecipazione straordinaria di
 Ernesto Mahieux (Pissajolo)
 Illustrazioni Carmine Luino
 Uno spettacolo tratto dall'omonimo romanzo di Roberto
 Saviano (Arnoldo Mondadori Editore) e da un'idea di
 Ivan Castiglione e Mario Gelardi
 www.myspace.com/gomorateatro

Babilonia Teatri/Specchio riflesso
di Enrico Castellani e Valeria Raimondi

Per noi il teatro ha ancora senso di esistere se può ancora essere specchio della società in cui vive.
Della realtà in cui è immerso.
Del mondo che lo contamina e che lo genera.
Che ne è il fondamento.
La base.
La ragione.
Per noi non esiste teatro senza realtà.
Senza la realtà in cui siamo immersi e che condiziona ogni giorno la nostra vita.
La nostra vita tutti i giorni scorre.
Ci indica su cosa fermarci a riflettere.
La nostra riflessione tende a non essere interiore, ma guarda verso l'esterno.
È uno sguardo trasversale che parte dalle nostre vite per metterle in contatto col mondo esterno.
Mettiamo in relazione le nostre contraddizioni e quelle del mondo in cui viviamo.
Evidenziamo la nostra debolezza.
La nostra finitezza.
La nostra incapacità di essere coerenti.
Di essere completi.
Di avere delle risposte.
Il teatro è il luogo in cui formulare le domande.
In cui senza ipocrisie esprimere i nostri dubbi.
La nostra rabbia.
La nostra indignazione.
In cui provare a condividere in modo sincero, ma senza aspettative il nostro pensiero e le nostre prese di coscienza.
Il luogo in cui provare ad avere coscienza di quello che siamo.
Di quello che vorremmo essere.
Di quello che non saremo mai.
Per noi parlare di quello che ci circonda, in cui viviamo immersi, raccontare la realtà che ci appartiene è la priorità.
È la nostra necessità di non dare nulla per scontato.
Ovvio.
Valido a priori.
È la nostra necessità di non delegare.
Di non far scegliere altri al posto nostro.
È la nostra necessità di scottarci.
Di toccare con mano dove brucia.
Di rigirare il dito nella piaga.
Di provare ad essere urticanti a nostra volta.
Il tentativo è: fotografare e fotografarci.
Senza sconti.
Con cinismo e affetto assieme.
Ritrarre i nostri tic.
Le nostre ansie.
La nostra schizofrenia.
La follia che siamo e che ci circonda.
Per fare tutto questo raccogliamo pezzi di vita.
Di mondo.

Di realtà.
Li accostiamo e li montiamo.
Senza soluzione di continuità.
Seguendo un filo rosso che non è quello di una narrazione, ma di un sovrapporsi di significati che emergono scomponendo la realtà.
Il nostro intento non è quello di formulare ipotesi, ma di provare a fermare delle schegge.
Intercettare dei frammenti.
Non siamo noi ad essere incapaci di formare nella mente una immagine integra di noi stessi, è lo specchio in cui guardiamo ad essere frantumato.
Siamo convinti che non sia possibile comporre un caleidoscopio completo.
Convinti che questa non sia una rinuncia.
Una scorciatoia.
Un atteggiamento aprioristico.
Convinti che le sfaccettature e la mutevolezza dell'oggi non siano riconducibili e racchiudibili in un pensiero chiuso.
La frammentarietà della forma teatrale allora non è solo né principalmente una scelta estetica.
È la forma che per noi più aderisce e meglio rappresenta la realtà oggi.
È una forma in cui le parole, i gesti, le immagini si susseguono non perché conseguenti, ma perché giustapposti.
Non vi è mai nei nostri spettacoli una tesi da sostenere, né un'antitesi da contrapporvi e meno che mai si può parlare di una qualsiasi sintesi.
Il mondo viene compresso fino al parossismo per rendere esplosive le parole che tutti i giorni ci scivolano addosso per assuefazione.
Per noia.
Perché semplicemente abbiamo altro da fare.
Le cronache dei giornali, come della televisione, le immagini che appaiono sotto i nostri occhi ogni volta che accendiamo il computer sono diventate un panorama costante.
Nel nominarle a teatro la loro forza non risiede nel farle ricordare a chi ascolta, ma nel loro potere simbolico ed evocativo.
Lo spettatore si accorge di come ogni immagine nominata richiami alla sua mente infinite altre immagini dello stesso tipo.
Si accorge di come notizie a cui non aveva dato importanza alcuna, di cui si era completamente disinteressato si siano egualmente fissate nella sua memoria.
Viviamo sotto l'assedio di un bombardamento mediatico.
Un bombardamento che non è più il racconto della realtà, ma è la realtà stessa.
I video sempre accesi davanti ai nostri occhi non sono più un mezzo che ci riporta quel che accade.
Sono un mezzo che determina quel che accade.
Lo condiziona.
Lo scandisce.
Ne siamo chiaramente e costantemente contagiati.
I video sono un luogo.

Un luogo in cui spendiamo il nostro tempo.
Le nostre energie.
Le nostre intelligenze.
Sono la realtà.
Per raccontare, fotografare, restituire tutto questo, per noi è necessario ricorrere alle parole che questi mezzi utilizzano.
È necessario fare propri i loro codici linguistici e il loro vocabolario.
È necessario sporcarsi le mani.
Riconoscere di avere le mani sporche.
Di essere parte di quel mondo.
Non scordarselo mai se non vogliamo correre il rischio di fare la parte dei borghesi illuminati.
È nell'utilizzare a teatro la lingua del mondo che il pubblico ha la possibilità di vedersi rispecchiato.
Di riconoscersi.
Di realizzare che è di lui che stiamo parlando.
Di noi.
Di realizzare che siamo fuori di metafora.
Che non esiste la possibilità di chiamarsi fuori.
Che possiamo ridere o piangere, provare amarezza o ohgnare, ma ci accorgiamo che quel coacervo indistricabile di contraddizioni siamo noi.
Ci mostriamo nudi.
Senza trarre conclusioni.
Senza proporre soluzioni.
Palesiamo la complessità del reale accostando senza filtri e mediazioni parole, immagini e punti di vista altri tra loro.
Senza pretesa alcuna di essere oggettivi.
Le parole per acquistare forza hanno bisogno di essere semplicemente dette.
Per noi è il modo più efficace per restituire loro peso e valore.
Per far in modo che ognuno gli attribuisca il peso che ritiene adeguato.
Per non dare una lettura univoca alle parole, ma lasciare al singolo il compito di riempirle del suo senso.
Facciamo nostri una cifra e un codice linguistico per sviscerarne tutta la forza e le potenzialità.
Per mettere in discussione i messaggi che veicola.
La lingua viene prima scarnificata.
Masticata.
Analizzata.
Poi la restituiamo.
La vomitiamo.
Spesse volte abbiamo la netta impressione che la parola abbia un potere deflagrante.
Che i nostri corpi sulla scena non abbiano la possibilità di raggiungere un grado di verità e di violenza in grado di eguagliare la forza della parola.
Il peso specifico delle parole risiede nella modalità con cui vengono accostate e nell'atteggiamento con cui vengono dette.
Nel dirle noi ci trasformiamo in una sorta di maschera contemporanea.

A parlare non è quasi mai l'attore e non è quasi mai la persona.
È una maschera che si fa portavoce di un sentire e di un pensare per consegnare ad altri la sua esperienza della realtà e del mondo.
La rappresentazione della realtà passa quindi attraverso una rielaborazione del parlato.
Attraverso un lavoro sulla lingua che ci permette di costruire dei testi che possono essere assimilati a dei rap, delle filastrocche, degli elenchi e dei tormentoni.
Una forma di scrittura intimamente connessa alla recitazione adottata sulla scena.
Recitazione atonale che prende forza grazie alla scrittura ritmica e sincopata.
Recitazione che risponde all'esigenza etica di non stare mai sulla scena fingendo di essere qualcun altro.
Il lavoro sulle immagini procede invece in altro modo.
Gli oggetti sulla scena non sono mai altro da loro.
Le vasche da bagno sono vasche da bagno.
I tubi luminosi sono tubi luminosi.
Gli oggetti sono reificati.
Semplicemente scegliamo degli oggetti che da soli siano in grado di rappresentare la realtà.
Verifichiamo che spostati dal loro habitat e posizionati sulla scena non vengano svuotati del loro senso, ma che coordinati coi coi nostri corpi il loro valore simbolico venga amplificato.
Tutto è pervaso da una buona dose di autoironia.
Non chiediamo di essere presi sul serio.
Noi per primi ci prendiamo in giro.
Dissacriamo e non piangiamo.
Preferiamo ridere.
Prima di tutto di noi stessi.
E del teatro.

Babilonia Teatri/3. La sacra famiglia
(tratto da *Made in Italy*)
di Enrico Castellani e Valeria Raimondi

v. + e.
siamo tre
come i tre dell'ave maria
i tre porcellini
i tre moschettieri
i tre dell'apocalisse
un trio di fatto
uno e trino
trino di fatto
uno d'intenti
tre come i re magi
come i sette nani meno i magici quattro
come la prima fila dei quarantaquattro gatti in fila per tre
col resto di due
tre come il mio bancomat più i due gratis che mi aspettano in banca
come un triangolo



Valeria Raimondi e Enrico Castellani in *Made in Italy* (foto di Marco Caselli Nirmal).

tre come i poteri
legislativo
governativo
giudiziario
tre come le età
infanzia
adolescenza
maturità
e vecchiaia
tre come il telefonino di nuova generazione
come le scuole
elementare
media
superiore
tre i canali rai
rai 1
rai 2
rai 3
tre le tv di berlusconi
tre quelle che ho in casa
una in camera
una in sala
una in cucina
tre volte al giorno mangio
tre volte vado in bagno
tre volte mi lavo i denti
tre come un tris
d'assi
di primi
vincente accoppiata tris
le tre teste del drago
tre per due
prendi tre paghi due
due li prendi te e noi ti diamo il tre
uno più uno e uno che fa tre
trentatré per cento di sconto
tre parole
sole
cuore
amore

fede
speranza
carità
tre virtù teologali
cinque sacramenti
sette vizi capitali
dieci comandamenti
uno
nessuno
centomila
tre civette sul comò
tre metri sopra il cielo
il tridente
totti
iaquinta
del piero
una fede nel cuore bruciare il meridione
le tre settimane
quella bianca
quella al mare
quella culturale
la trilogia della villeggiatura
di nostradamus
di x-man di star wars del signore degli anelli di matrix
della fallaci
di raffaello sanzio di latella della valdoca di emma dante
di cecchi
la trilogia shakespeariana
la trilogia antica classica moderna
tre contratti in uno
parasubordinato
continuativo
co.co.co
le tre caravelle
tre somari e tre briganti
regione
provincia
comune
inferno
purgatorio
paradiso
tre come
tredici trenta trecento tremila treno trecce treviso tre-
mendo tremonti tresche tressette
il trittico
del mantegna
di puccini
del masaccio
rocky 3
amici miei atto III
il decalogo parte terza
l'amore delle tre melarance
tre anni in uno
due cuori e una capanna che fa tre
triveneto
tricornio
triplice intesa

treppiede
terno
trash
trash
trash
trash

Intorno a Pacha. Un corpo a corpo con gli oggetti.
di Pietro Floridia

“Dietro al monastero, vicino alla strada, esiste un cimitero di cose consumate dove giacciono ferro arrugginito, pezzi di stoviglie, tubi spezzati, fili di ferro attorcigliati, scatole di sigarette vuote, segatura e zinco, plastica vecchia, copertoni rotti che aspettano, come noi, la resurrezione”.

Ernesto Cardenal
Nicaragua

Il professor Guccini, in chiusa al suo intervento, menziona il processo metonimico come un'importante modalità di assunzione del reale all'interno del processo teatrale. Questo illuminante riferimento mi induce a descrivere alcune mie pratiche che consistono nel tentativo di fare entrare, letteralmente, la maggior quantità di “mondo” possibile dentro la sala prove. Tradizionalmente, in sala prove i padroni di casa sono gli attori (di solito professionisti), i testi (spesso appartenenti alla grande letteratura teatrale), i tecnici, il regista... invece a noi piace riempirla soprattutto di altro: cose, oggetti, materiali, dispositivi che facciano entrare nello spazio teatrale l'aspetto materico di un dato tema e che ci aiutino a ricreare anche fisicamente un modello dei rapporti di forza che, a nostro avviso, attraversano quel tema. Questa pratica risponde a varie esigenze tra cui, non ultima, quella che in sala prove entri una materia impropria, straniera, ovvero diversa da quella che normalmente siamo abituati a maneggiare e che questa materia, nella sua fisicità, ruvidezza, scomodità, produca una sorta di schiaffo, di spallata alle nostre ordinarie modalità di percezione e di appropriazione del reale. La realtà sotto forma di cose, *res*, (da cui deriva appunto la parola “realtà”) è entrata come un elefante in una stanza, come un boccone troppo grosso, e adesso ci dobbiamo fare i conti, e adesso siamo costretti ad un corpo a corpo con essa. Un corpo a corpo fisico, non mediato, da cui non possiamo che uscire cambiati. Trovo importante un corpo a corpo fisico con una “realtà” altrettanto fisica, che si esprime in oggetti e materiali, perché mi appare in controtendenza rispetto quanto sta avvenendo nella nostra società, dove, quando penso a “realtà”, penso a qualcosa che si sta facendo via via sempre più immateriale. Dove tutto converge a creare tra noi e il mondo una distanza di sicurezza, un controllo che ci tranquillizza. La tecnologia, in fondo, serve anche a questo: ad addomesticare la realtà, a sminuzzarla e a pro-

porcela, per esempio, sotto forma di immagini da fruire attraverso uno schermo. Allo stesso modo divengono “schermo che protegge” anche moltissimi altri aspetti del modo in cui predisponiamo il mondo, i più disparati: dalle segretarie che fanno da filtro all'organizzazione architettonica di case e d'uffici. Potere significa distanza. Significa assumere una posizione frontale dinanzi alle cose, significa imporre al mondo di accedere alla nostra sfera attraverso feritoie e barriere che ci permettano di controllare quello che entra, di non essere presi di sorpresa, alle spalle dalla “realtà”. Detto per inciso, lo stesso discorso lo si potrebbe applicare al tempo: viviamo in una società che non ama essere “presa alle spalle” dal passato. Per non turbarci, la realtà deve entrare nella nostra sfera, ridotta in pillole, lavorata da intermediari che ce la rendono a misura nostra, a linguaggio nostro. Avviene un evento ed immediatamente interviene la stampa che lo inizia a trasformare come i succhi gastrici con il boccone, quindi arrivano gli esperti di altre agenzie, politiche o scientifiche o di intrattenimento, che ce lo riducono a formule facili da comprendere o ad immagini facili da fruire nella tranquillizzante distanza di uno schermo. Queste mie riflessioni nascono dopo avere attraversato e lavorato in contesti geografici e culturali in cui il rapporto con la realtà è completamente diverso. Nicaragua, Palestina, Bolivia, vari paesi africani, dentro i quali si è ancora lontani dal processo di smaterializzazione della realtà, dalla “liquidità” di cui parla Bauman a proposito delle nostre società. In questi contesti, la realtà si manifesta ben di più che da noi, sotto forma di “cose” solide. Cose che nella loro materialità, nella loro fisicità entrano anche con violenza nella sfera delle persone. Esagerando ma non troppo, possiamo dire che la modalità più impor-



Bambina con gli occhi fanale (foto di Pietro Floridia).



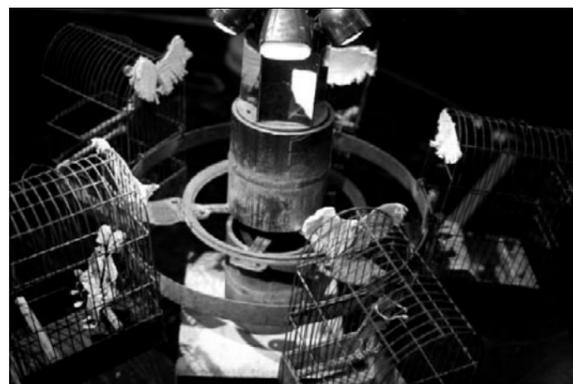
Giostrina con spioncino (foto di Pietro Florida).

tante di appropriazione della realtà non passa attraverso la vista (che è il senso della distanza) bensì attraverso il tatto (che è il senso della vicinanza). Col mondo si ha un rapporto molto più prossimo, con tutte le durezza che questo comporta. Proporrò ora un esempio che aiuti ad introdurre poi il discorso su come questo tipo di relazione con la realtà abbia influenzato le forme teatrali con cui abbiamo tentato di trasporla.

Io e Gigi Gherzi abbiamo trascorso un periodo in Nicaragua. Li abbiamo frequentato una donna, che chiameremo Pacha, che ci ha portato in giro per le strade di Managua, per i *barrios* più malfamati in cui lei, ex bambina di strada, ha vissuto, e che, infine, ci ha portato nella enorme discarica dove attualmente fa la *cucinera*, la cuoca, dando da mangiare ai bambini che vivono e lavorano là dentro. Tramite lunghissime interviste, questa donna ci ha raccontato la sua incredibile vita trascorsa interamente in strada. Ebbene, quando si è trattato di tentare di mettere sul palcoscenico la sua storia, ho avvertito che quell'esperienza così fisica, quel mondo della strada così intriso del contatto e dell'urto con le cose, non potesse essere affidato "solamente" a parole ed immagini. Ho sentito la necessità, invece, di ricorrere a cose, oggetti, materiali che appartenessero al mondo di questa donna, cioè al mondo della strada e della discarica. E così, una volta tornato in Italia, ho girato varie discariche e ho raccattato roba arrugginita: latta, ferro, legno marcio, pezzi di mobili che poi, secondo il procedimento che tra breve descriverò, ho montato in sculture, assemblaggi e ingranaggi con cui, nella prima parte dello spettacolo, gli spettatori interagivano. Dentro ogni assemblaggio era contenuta una domanda, nata dal racconto di un episodio della vita di Pacha ma declinata in una forma più generale, come

ad esempio "a cosa serve la divisa?", oppure "a cosa ti fa pensare la parola rifugiato?". Gli spettatori potevano rispondere scrivendo su piccoli biglietti, che, nella seconda parte dello spettacolo, Gigi Gherzi utilizzava come punto di partenza per improvvisare racconti sulla vita di questa donna.

Il processo di trasformazione della montagna di ferraglia raccolta nei manufatti e assemblaggi con cui gli spettatori poi interagivano, più o meno, procedeva in questo modo: per prima cosa cercavo di scomporre le esperienze raccontate da questa donna nelle forze che, come contendenti su un ring, si intrecciavano andando a plasmare l'esperienza stessa. Dopo di che, cercavo oggetti che in un qualche modo potessero avere a che fare con ciascuna di queste forze, in alcuni casi a causa del "passato" dell'oggetto (quali i mondi evocati da un vecchio bossolo di cannone), in altri casi era la forma dell'oggetto a essere determinate (mannaie da macellaio sono divenute teste di animale). Quindi li saldavo insieme, cercando di fare in modo che il tutto potesse essere un'altra cosa ancora. (Ad esempio, il corpetto di una vecchia corazza assemblato ad ingranaggi a raccontare il "cuore di tenebra" se guardato in certo modo poteva divenire un tendone da circo in miniatura). Infine ho tentato di dare particolare rilievo anche all'elemento temporale: laddove l'esperienza prevedeva una linea di cesura, un prima e un dopo, un ribaltamento forte, ho cercato di restituire "spazialmente" questo passaggio, per esempio dando nel manufatto particolare importanza ad un dentro e ad un fuori. In questi casi, il fuori, cioè quanto lo spettatore vedeva subito, corrispondeva al prima, e il dentro, che lo spettatore esplorando l'oggetto scopriva, al dopo. A questo proposito forse un esempio può agevolare la comprensione. Questa donna ci ha raccontato di una sua adesione ai Marines che in Guatemala addestravano le forze della Contreras che avevano come obiettivo di abbattere le forze rivoluzionarie sandiniste. Entusiasta, pensa che se entrerà a fare parte dell'esercito, sarà come tornare in strada, ovvero che quello sarà un contesto in cui dimostrare il proprio valore così come faceva nelle bande di strada. Progressivamente però incomincia a scoprire che, invece, i Marines fanno spedizioni notturne in cui ammazzano i



Panoptikon (foto di Pietro Florida).



Testa di cavallo con mannaia (foto di Pietro Florida).

contadini. Il suo sogno di eroismo si ribalta nella scoperta del lato più bestiale della guerra. In riferimento a questa esperienza di scoperta, ho costruito dei congegni che dal di fuori sembrano piccole giostre ma poi, quando tramite spioncini e specchietti nascosti si riesce a vedervi dentro, si scoprono immagini di tortura. L'intenzione è quella di creare un salto da una cornice ad un'altra, di generare un ribaltamento che possa in parte restituire la struttura temporale ed esperienziale della scoperta.

Occupandoci invece delle modalità di fruizione di questi manufatti da parte dello spettatore, vorrei aggiungere che trovo molto utile pensare a questi oggetti in termini di giocattoli che lo spettatore può toccare, manipolare, trasformare e ricomporre. Trovo questo approccio, suggeritomi dal modo naturale con cui questa donna interagiva col suo ambiente, la strada, stimolante in quanto possiede i germi di un'alternativa rispetto alla tendenza occidentale di tenere il mondo a distanza (preferendo, come si diceva, la vista al contatto) e di appropriarsi della realtà soprattutto attraverso il logos e la definizione di concetti. Nel mondo da cui Pacha proviene, invece, la principale modalità di relazione con la realtà è di carattere rituale. Passa cioè attraverso la manipolazione di cose in uno spazio che (in senso più o meno lato) possiamo definire "altare": foglie di coca, oggetti, materiali vengono posizionati e mossi in modo tale da mettere – grazie alle reciproche relazioni, alla somiglianza morfologica e alla coincidenza di materia – l'uomo in contatto con gli elementi della natura che lo circondano e, di conseguenza, con le divinità che in essi risiedono. Si può evocare e dialogare con la divinità contenuta dentro una montagna convocando su un altare dei sassi a punta che hanno la forma di quella montagna. (Oppure radunando su quell'altare lo stesso materiale di cui è fatta quella montagna.) Tale pensiero, che molto condivide del processo metonimico di cui parlavamo all'inizio, è quello che mi ha guidato nel trasformare un imbuto nel tetto di una giostrina, oppure nel vedere in una gabbietta una prigioniera, oppure nel trattare il filo di ferro come fossero i rami di un albero. Però al tempo stesso – e questo è di centrale importanza – un imbuto rimane un imbuto, perché al di là delle intenzioni dell'autore (farne il tetto di una piccola giostra) parla anche di altro, parla della sua storia di imbuto, reca

i segni del tempo e degli attraversamenti che lui e solo lui ha compiuto. Ha la sua "verità" e la sua storia da raccontare. Ed ecco che gli oggetti divengono allora coautori, voci autonome che non dicono soltanto quello che chi li assembla vorrebbe fare loro dire, ma anche altro, che può essere anche in totale contraddizione, aprendo così lo spazio alla complessità disarmonica del reale e alla pluralità di interpretazioni che ne possono derivare.

Da Pacha a Report della città fragile.

La realtà è una conquista.

di Gianluigi Gherzi

Io vi voglio raccontare che cosa succede dentro la testa di uno che comincia ad essere affascinato dalla realtà. Che non è una cosa così semplice. Né così scontata. Perché molti di noi si sono formati artisticamente in un tempo dove, al di là delle ideologie dominanti dell'epoca, l'arte non era molto amica della realtà.

Ognuno di noi pensava che l'arte dovesse essere lo strumento anche per irridere la realtà, per trasportarci fuori, lontano, in mondi meno segnati dalla norma e della banalità della vita piccola e medio borghese.

Molto del percorso delle avanguardie forse può essere letto anche così, come una dichiarazione di insofferenza rispetto alla realtà, che sembrava riconfermare il mondo e i pensieri prigionieri delle norme sociali.

Per cui, magari, sul piano delle idee, ci si dichiarava molto interessati alle vite reali, ma, dentro l'anima, si chiedeva all'arte di essere strumento di esplorazione di altri mondi, tangenti alla realtà, più liberi e più fantasiosi.



Centro di accoglienza e disintossicazione per bambini di strada a Managua (foto di Oscar Navarrete).



Contadini che si sono autosepolti per domandare al governo terra da coltivare (foto di Manuel Esquivel).

Immaginazione al potere, fantasia al potere, erano frasi che sembravano riconoscere a queste due facoltà la capacità di esprimere, in sé, altri livelli di vita, di esistenza, dentro una liberazione della creatività che si dava come paradigma di una liberazione complessiva dell'umano. Per questo, più che i linguaggi della realtà, molti di noi, nella propria formazione artistica, hanno frequentato i linguaggi della visione, del sogno, della riscoperta del corpo originario e organico, della provocazione spiazzante, degli slittamenti di senso.

Se Alice ti era vicino, era necessario comunque passare con lei, oltre lo specchio. Tutto il resto rischiava la consuetudine, la noia. Rischiava soprattutto di non essere nuovo.

Così, quando ho cominciato a fare spettacoli, sinceramente, non ho pensato a un gran rapporto con la realtà. Come tutti, ero molto in rapporto con il mio mondo cosiddetto interiore, che dopo la grande sconfitta dei movimenti politici degli anni '70, sembrava che solo quel rapporto potesse ridare verità e significato alle pratiche e alle vite. E così ho fatto, per molto tempo. Poi, però, mi è successa una cosa.

Se ripercorro questo mio percorso, è per vedere se può avere qualcosa a che fare anche col percorso di altri.

Succede che arrivo in Nicaragua e, dopo parecchi viaggi, mi ritrovo davanti a dei bambini di strada. Vicino a me c'è un amico, che fa il giornalista, e un po' per scherzare si butta lì la proposta: ma se ci facessimo un libro?

All'inizio penso: va bene. Ma penso anche che questo sarà testimonianza civile, al massimo, che non c'entrerà niente con il mio percorso artistico. Nella testa ho molte immagini, di altri libri, di altri *pamphlet* della solidarietà.

Che cosa si fa quando si aderisce, coi mezzi della scrittura, a un progetto di solidarietà? Tu hai l'immagine che farai un libro dove raccoglierai un po' di interviste agli operatori, un po' di fotografie, qualche testimonianza.

Poi, concretamente, comincio ad intervistare due bambini di strada e quell'esperienza, quel rapporto, quelle parole mi travolgono. E immediatamente mi dico: no, il libro dovrà essere qualcosa di diverso.

Non l'ho ben chiaro, in quel momento, ma per la prima volta, vedo, dentro la vita di una persona in carne e ossa, più di una persona, vedo la presenza di grandi personaggi, di grandi archetipi, di figure mitiche. A me

questa cosa non era mai successa. Per cui mi dico: io queste persone, questi racconti, non li ingabbio nella struttura della testimonianza. Faccio i conti fino in fondo con la potenza narrativa che queste persone, questi racconti, esprimono.

Non lo sapevo, ma la divisione tra realtà come territorio del conosciuto e fantasia come territorio dell'invenzione, dell'inatteso, per la prima volta s'incrina. Perché, quando sento i loro racconti, sono quei bambini l'inatteso. Quei racconti spingono verso gli universali, a un certo punto me li vedo apparire davanti tutti, come tanti Pinocchi contemporanei.

Allora penso: certo, sono bambini di strada, stanno lontani, vivono in un altro continente, è chiaro che ti scatta qualcosa, sarà anche il fascino della distanza, della condizione estrema.

Intanto, però, su una categoria che è quella della fantasia, della fiction, comincio ad avere alcuni dubbi. Perché solo a voler essere ciechi e sordi è possibile non vedere che quel territorio, che a noi sembrava quello della libertà creativa, della liberazione della soggettività al suo livello più alto, dell'invenzione artistica, è diventato altro. Che la creazione degli immaginari è diventata compito dell'industria culturale, anzi è diventata una delle più grandi industrie al mondo, per importanza, per dimensioni, per fatturato. Che anche gli immaginari si sono globalizzati, andando al passo con l'economia, o meglio, essendo parte importante dell'economia globalizzata. Che non si sente più nessun respiro di libertà, in quella creazione, ma si legge il lavoro accurato degli uffici marketing.

Poi mi succede un'altra cosa. Io sono, come tante altre persone, a Genova, nel 2001, nei giorni in cui si prende un sacco di legnate, durante quei tre giorni famosi del G8. Quando torno a Milano, mi chiedono di scrivere delle poesie per una mostra sul G8. Le scrivo. Ma, nonostante la forma, la mostra rimane dentro a una sorta di ideologia militante.

E, cosa strana, non per eccesso di realtà. Per mancanza di realtà. Perché non basta di per sé pubblicare una foto per restituire realtà. Ci vuole il coraggio di pensare che quella foto non sia lì per confermare un'idea data, ma al contrario, per aprire una riflessione che non ti aspetti.

Per cui, finita la mostra, mi ricordo che, a Genova, ero



Contadini contaminati dal pesticida *nemagon* marciano su Managua (foto di Germán Miranda).

rimasto colpito da un gruppo di ragazzine di sedici, diciassette anni, che giravano tra le tende e organizzavano in maniera frenetica tutto l'accampamento dello stadio. Mi interessava tantissimo proprio quella storia, di quelle ragazze così piccoline e così attive. Comincio a intervistarle. E due! Ritrovo, per la seconda volta, dietro i racconti, grandi vite, grandi emozioni, grandi personaggi. Ma, ancora una volta, mi prende il dubbio che questo possa funzionare solo in situazioni eccezionali. Che sia dovuto all'importanza dell'avvenimento di cui loro parlano. Che sia dovuto al loro essere non bambini, come in Nicaragua, ma comunque adolescenti, che si portano nel sangue il dna dell'eroe.

Comunque la porta è aperta, e con meno timore comincio a muovermi nei campi dell'inchiesta. Mi ritrovo a Lecce e metto a fuoco la condizione di un Sud contemporaneo, fuori dagli stereotipi e dalle retoriche del tipico e del primitivo.

Quello che succede è che, da certi punti di vista, io comincio a muovermi come un giornalista, e, anche, che alcuni giornalisti cominciano a interessarsi del mio lavoro. E io del loro.

Cos'è davvero strano in quell'incontro? Che quando parlo coi giornalisti loro mi dicono: bisogna fare qualche cosa che ridia alla gente la realtà. Porca miseria, ma cosa vuol dire detto da un giornalista? Ma i giornalisti non sono i tutori della realtà?

Matteo Scanni è un giornalista, è anche il direttore della Scuola di Giornalismo della Università Cattolica di Milano. Lui dice che tutto quello che noi leggiamo, attraverso i giornali e il giornalismo, è un'immagine sintetica, volontaria e intenzionale del mondo, che non ha nulla a che fare con la realtà.

E un altro mio amico giornalista, Angelo Miotto, una delle voci storiche di Radio Popolare di Milano, un giorno mi mostra l'elenco delle notizie di agenzia che, ogni giorno, arrivano sul tavolo di qualsiasi giornalista.

Poi, per gioco, mi fa vedere, il giorno dopo, il giornale che poi concretamente esce, a partire da quelle notizie.

Io mi rendo conto che sul giornale trova visibilità un centesimo delle cose successe quel giorno, che ci sono dei criteri molto precisi di scelta, con interi continenti che spariscono, intere zone dell'esistenza e intere condizioni che non vengono rappresentate.

Comincio a capire perché la realtà non sia qualcosa di dato, perché sia diventata un territorio affascinante d'indagine. Perché non solo non è scontata, ma soprattutto perché, normalmente, appare nascosta, velata, non la conosciamo, è una conquista, la realtà.

Noi non viviamo dentro la realtà, mi accorgo a un certo punto, viviamo dentro una presentazione della realtà.

La realtà è lontana, è un terreno da conquistare.

Per questi motivi, io, Angelo, Matteo, ci mettiamo a fare uno spettacolo in cui lavoriamo sul giornale che esce il giorno stesso in cui andiamo in scena. Insieme col pubblico lo rivediamo, comparandolo continuamente con tutte le notizie che sono giunte nelle redazioni, anche



Membri di una *banda* giovanile durante scontri in un *barrio* di Managua (foto di Adolfo Montano).

quelle non pubblicate. Lo spettacolo smette di essere rappresentazione e diventa performance, lavoro concreto di analisi, condiviso con il pubblico.

I bambini di strada di Managua. Le ragazzine di Genova. Le notizie visibili e quelle invisibili.

Io, da queste esperienze imparo alcune cose importanti. Intanto, che quella struttura dell'intervista, la presenza del testimone, è qualcosa di importante. Perché ho capito che dietro ogni vita c'è una storia, che dietro ogni vita c'è un personaggio, che c'è un grande spazio creativo nell'ascoltare la storia di tutte le persone, e, quando dico di tutti, dico veramente di tutti.

Perché il grande spazio creativo è trovare la metafora nella vita di un altro, trovare la grande storia che sta nascosta anche nelle vite che non sono quelle eroiche, anche nelle vite molto normali.

È la scommessa del prossimo spettacolo *Report dalla città fragile*, su cui lavorerò con Pietro Florida: dare universalità e forza poetica alle vite apparentemente minime di ragazze che fanno stage in studi di pubblicità, di una precaria della scuola, di un manager, di una persona che ha subito un mobbing.

La seconda cosa che ho imparato è quanto questo rapporto con la realtà sia scomodo e difficile, perché, delle volte, la realtà ti scappa dalle mani, continuamente. Sensazione di non stringere, di non riuscire ad afferrare niente. Faccio un esempio. Io vivo a Milano. E adesso io lavoro in Via Padova, una delle zone più famose in Italia per il casino che c'è sui migranti.

Il primo approccio che ho avuto lì non è stato semplice. La realtà non si è subito data. Ero talmente tanto connotato io, come bianco, come operatore artistico, ed erano talmente connotati i migranti che stavano di fronte a me, che noi il nostro livello di realtà abbiamo dovuto conquistarcelo giorno dopo giorno, incontro dopo incontro. Perché avevamo così tante definizioni, tante concettualizzazioni, tante immagini sintetiche l'uno dell'altro nella testa, che abbiamo dovuto scavare e togliere moltissimo. E lì mi si è confermata la convinzione, nata parlando anche coi miei amici giornalisti, che la realtà è una conquista, è un corpo a corpo duro e doloroso che devi fare per cercare di togliere le maschere dalla realtà.



Campagna pubblicitaria per la nutrizione dei bambini (foto di Rene Ortega).

C'è una cosa che fa capire ancora meglio e che mi piace sempre raccontare. C'è una storia che racconta Daniel Pennac a proposito della realtà e di come il rapporto non sia scontato.

Lui, una volta, lavorava con degli adolescenti in una *banlieue* parigina, in un quartiere di periferia. Va lì e ha l'idea di dare una telecamera in mano a un ragazzo e dire: fai l'intervista a un altro ragazzo.

Partono le interviste e questi ragazzi arrivano e recitano. Mettono in scena le facce e gli atteggiamenti giusti per una banda di duri metropolitani di sedici anni che vivono in una periferia estrema di Parigi. Poi chiama i ragazzini davanti al televisore e fa vedere le interviste. Appena appare uno, tutti cominciano a ridere, anche eccitati all'inizio. Ma poco dopo le risate si spengono. Quello che si vede è troppo finto, troppo esagerato, quasi una caricatura. Fa anche un po' tristezza. C'è imbarazzo. Qualcuno comincia addirittura a stufarsi di guardare. Allora, quasi in silenzio, succede una seconda cosa interessante: viene ridata la telecamera ai ragazzini, si fanno delle seconde interviste. E lì cominciano a uscire storie di famiglie, di difficoltà reali, di cazzi amari che ognuno sta vivendo.

Per dire che, ancora una volta, la realtà è un grande terreno di sperimentazione, di indagine, che è tutto meno che una cosa che sta lì e che tu, pedantemente, prendi.

E che oggi, il narratore, o l'attore, o lo scrittore, a differenza del passato, non è quello che padroneggia perfettamente le storie, ma che lotta per incontrare la realtà delle storie e che, facendo questo, si ferisce con esse.

Io non posso dire: adesso racconto Pacha del Nicaragua, domani racconterò Genoveffa che sta in Camerun.

Perché ogni storia che cerchi, ti scheggia, ti scheggia dentro. Non esiste più una tecnica, una grande capacità manipolatoria, che ti permetta di raccontare tutto, c'è un corpo a corpo con la realtà e il mostrare la tua ferita nel cercare, nello stare in rapporto con la realtà, perché tutti siamo fatti a strati e tutti, a modo nostro, siamo virtuali.

Sono percorsi straordinariamente interessanti, pieni di debolezze e ferite, e dall'esito non scontato.

Ho parlato dei molti modi in cui si è articolato nel tempo il mio rapporto con la realtà, questa è entrata nei miei spettacoli in molte forme: con le interviste, con delle foto, con delle cartine, con le registrazioni dei testimoni. Chi ha visto *Pacha*, che ha la regia di Pietro Florida, sa quante cose, strati, elementi concreti di realtà, entrino nello spettacolo.

In tutto questo, c'è una realtà, di cui raramente si parla, che io continuo a ritenere la più importante di tutte: quella dello spettatore.

Perché dentro lo spettacolo c'è sicuramente tutto il precipitato di realtà con cui sei venuto in contatto. Ma c'è anche, potentissima, la realtà della presenza dello spettatore. Del rito, che si svolge in quel momento.

E non mi sembra più possibile avere come contenuto dello spettacolo la realtà e come forma la finzione, l'essere senza luogo del teatro, l'idea che lo spettacolo sia un'unità fissa e imm modificabile, che non si plasmia e trasformi ogni sera in contatto con lo spettatore. Che non diventi, di nuovo, un rito di realtà.

Anche il rito teatrale, oggi, è diventato, a volte, molto virtuale. C'è da interrogarsi su com'è lo sguardo di chi va a teatro; c'è da interrogarsi su quante volte la gente entra in teatro come se andasse a vedere un programma televisivo, per pura necessità di presenza, o solo per curiosità di vedere dal vivo quella persona conosciuta sul piccolo schermo.

Credo che dovremmo ridare dignità di realtà a questo incontro, che avviene a teatro, e che questa sia una cosa molto molto forte, molto importante, che non si possa scappare dal problema della realtà dello spettatore. Del restituire senso alla sua presenza.

Ultimamente, penso a lavorare con dosi sempre maggiori di realtà. Ma l'ultima cosa a cui penso è a un processo pedante di osservazione, perché non esiste più uno sguardo sulla realtà che possa essere puramente di osservazione, o di documentazione, o di trascrizione.

Guardare alla realtà è riscoprirsì e trasformarsi ogni giorno dentro la realtà che osservi.

Nella seconda parte dello spettacolo *Pacha* gli spettatori si siedono vicino al narratore, bevono una birra che viene loro offerta e guardano delle foto scrivendo sul retro pensieri, commenti, semplici associazioni: frasi che, restituite con l'immagine, forniscono al narratore nuovi avvisi di racconti. Abbiamo abbinato all'intervento di Gherzi alcune di queste immagini suscitatrici. *NdR.*

Tragico flegreo. Il teatro di Mimmo Borrelli
di Nicoletta Lupia

Dal cunto alla Trilogia del mare

Mimmo Borrelli, classe '79, occhi scuri in una cornice di capelli e barba neri e una voce che impasta i dialetti campani a un un italiano conciso e concettuale, rivelando il tenore, l'attore, il drammaturgo, il puparo e il regista.

Borrelli nasce a Napoli ma vive tra Milano e Bacoli, comune davanti all'isola di Procida. Tra Pozzuoli e Cuma, il piccolo promontorio di Campo Miseno ospita a pochi passi l'una dall'altra frazioni e linguaggi, che risuonano continuamente – parole, intonazioni, persone e luoghi – nel parlare di Borrelli: Monte di Porcida, Torregaveta, Cappella.

La sua formazione scolastica e teatrale si svolge in un territorio ad alta densità linguistica che porge ai racconti e alle drammaturgie del teatro personaggi, aneddoti e, soprattutto, un parlato che, in certe interiezioni ed espressioni caratteristiche, si presentata, per la quasi completa soppressione delle vocali, come un verso animale che parla, una cosa sonora che dice cose concrete. Importante, negli anni dell'adolescenza, l'incontro con un Professore di Liceo, Ernesto Salemme, fratello del più noto Vincenzo, che, svolgendo un solitario apostolato culturale, aveva portato nella scuola frequentata da Borrelli esercizi di scrittura creativa, riconoscendo e incentivando l'abilità del futuro drammaturgo nella costruzione dei dialoghi.

Era il '94 quando il quindicenne Mimmo si iscrive a una vera scuola di drammaturgia. Qualche anno dopo viene adocchiato da Nello Mascia ed entra nella sua compagnia. Si affina come attore e come cantante, si avvicina alla Compagnia degli Sbuffi di Castellammare, marionette e pupi napoletani¹.

Grazie a Nello Mascia, Borrelli conosci la drammaturgia napoletana di Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani. Dice in un'intervista:

[...] Ho esordito come attore all'età di diciotto anni con il grande attore napoletano Nello Mascia, grazie al quale ho avuto immediatamente un incontro/scontro con Viviani, che è stato uno degli autori che più mi hanno permesso di elaborare un certo tipo di discorso drammaturgico, soprattutto intorno al linguaggio².

Lavorando con la Compagnia degli Sbuffi di Castellammare, apprende, invece, la tecnica tradizionale del cunto. Anche a partire dalla personale rielaborazione di queste esperienze nascerà la sua "lingua sospesa tra la poesia dei *cunti* e la materialità di un dialetto che emerge dalla melma del cuore umano"³.

In particolare, il cunto fornisce a Borrelli uno schema metrico in grado di ordinare musicalmente la caotica ruvidità dei linguaggi campani senza perciò tradirne il legame con la materia e la corporalità dell'esistere. Il cunto,

che, nelle soluzioni tradizionali, canta la follia e la morte di Orlando, diviene, nelle rielaborazioni del Nostro, una sorta di endecasillabo rigenerato, che consente l'accesso al tragico di mondi popolari degradanti e violenti.

Nel 2005, ventinovenne, con il suo testo *Nzularchia*, vince la quarantottesima edizione del Premio Riccione. Franco Quadri, nelle motivazioni della giuria, lo definisce "forsennato nella sua ambiziosa loquacità da inferno, uno scrittore furibondo, fluviale, forte"⁴. Due anni dopo è la volta del Premio Tondelli con *A Sciaveca*:

Mimmo Borrelli conferma le sue straordinarie qualità di scrittore, esprimendosi attraverso una lingua [...] capace di autogenerarsi tanto da rinunciare anche a una vicenda narrativa in questo *A Sciaveca*, traducibile con *La rete di strascico*, dove arriva a mettere in scena elementi della natura⁵.

Il primo testo, in dialetto flegreo di Torregaveta, scritto tra il 2001 e il 2003, è stato prodotto dal Teatro Mercadante di Napoli dove ha debuttato con la regia di Carlo Cerciello. È la storia di un adulto-bambino, Gaetano (interpretato da Peppino Mazzotta) che confessa a Picceri (Nino Bruno) di essere stato testimone da dentro un armadio dell'omicidio della madre incinta avvenuto per mano del padre (Pippo Cangiano) dopo averla scoperta



Mimmo Borrelli.

in flagrante adulterio. *Nzularchia* (letteralmente “itterizia” o “febbre gialla”) nasce come preambolo ad un atto unico scritto per un amico attore.

[...] poi lui mi chiese – ricorda Borrelli – di allungarlo e andando avanti mi resi conto che, nella ricerca linguistica che avevo fatto, da Viviani a Moscato a tanti altri conterranei, stavo sperimentando quelle che io chiamo delle “effusioni emotive” attraverso però la pesantezza di un linguaggio imposto dal sociale in cui vivevo. Allora mi venne in mente di rimescolare [...] creando questa sorta di linguaggio che è ricreazione sonora dei miei tormenti personali trasformati nel tormento per la ricerca linguistica stessa⁶.

A Sciaveca, poema in tremila endecasillabi sciolti strutturato in prologo, dieci canti/*chiantil* piante ed epilogo, amplia e approfondisce la ricerca iniziata con *Nzularchia*, primo episodio della *Trilogia del mare*. Ancora una volta prodotto dal Mercadante, lo spettacolo, con la regia di Davide Iodice, ha debuttato alla cinquantunesima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 2008⁷. Tonino, resuscitato ad un anno dalla sua morte in mare, vendica il suo assassino e quello dell'amata Angela, stuprata dai fratelli e morta di parto. Con la complicità del Mare-narratore (interpretato dallo stesso Borrelli), il protagonista trasforma la sua collera in un'epidemia (riferimento all'epidemia scoppiata a Bacoli nel 1971) che uccide i suoi carnefici.

Davide Iodice scrive nelle Note di regia:

A Sciaveca ha la forza favolistica e la blasfemia arcaica di un vangelo apocrifo. Una sorta di *marina commedia* che annega Dante nel mare colerico della penisola flegrea, insozzando endecasillabi e visioni di una melma viscerale. Su una musicalità percussiva da canto sopra il tamburo, da canto a *ghiaSTEMMA*, mischia passioni umanissime e crudeltà apocalittiche, infettando le acque del verso con sangue d'amore, sangue di verginità violata, sangue di vendetta fraticida⁸.

La madre – *I figlie so' piezze 'i sfaccimma*, terzo episodio della *Trilogia del mare*, è una Medea flegrea. Maria Sibilla Ascione (interpretata da Milva Marigliano) è imprigionata a Cuma nell'Antro della Sibilla con i figli che lei stessa ha reso mostruosi per vendicarsi del capo quartiere camorrista di cui è innamorata, Sandokan (lo stesso Borrelli). Ancora una volta, le lingue e gli aneddoti della sua terra confluiscano, più o meno direttamente, nel testo di Borrelli per restituire al pubblico l'incandescenza tragica d'un mondo sociale che convive con gesti e mentalità estreme producendo linguaggio. È tratto da un fatto vero l'allattamento col vino che Maria Sibilla sceglie per colpire i figli, e veri sono anche i comportamenti, la mimica e il linguaggio dei due menomati. Mimmo Borrelli affronta anche la regia dell'opera e, durante un'intervista, sottolinea:

[...] il ritmo per me è sinonimo di regia [...] è dettato dalla manipolazione vettoriale di tantissimi elementi, basta fare l'operazione correttamente: attore X voce X corpo X personaggio X fisicità X psicologia = interpretazione. Per rendere questa interpretazione chiara e che arrivi al pubblico, anche se si parlasse e si recitasse in ostagoto: referente (a chi) X stato di coscienza (come) X contesto (dove) X circostanza (quando) X compito (perché) = partitura. Dunque: versi + partitura + interpretazione + scene + luci + costumi + musiche = RITMO = REGIA⁹.

Mimmo Borrelli, nel dicembre dell'anno scorso, ha partecipato al Convegno *Linguaggi di Realtà*, ha tenuto un seminario (su *A sciaveca*: drammaturgia e dialetto) e un incontro aperto su *La madre*. In queste tre occasioni il drammaturgo-attore-regista ha ricostruito i legami tra la sua produzione drammatica e la realtà che abita, attraverso una riflessione sulla sua terra, sulle sue modalità compositive, sulle motivazioni che lo spingono a scrivere. L'analisi dell'opera e della poetica del drammaturgo flegreo delle pagine seguenti muove dagli incontri appena elencati e, quando non diversamente specificato, riporta alcune trascrizioni delle parole dell'autore. Ogni titolo di paragrafo presenta una citazione dello stesso Borrelli che sintetizza la tematica corrispondente.

“... un'analisi topografico-linguistica del luogo in cui vivo...” – i luoghi

I luoghi d'origine di Mimmo Borrelli ritornano continuamente nelle sue riflessioni. Il ricorso all'aneddoto, lo scivolare dell'italiano nel dialetto per sfruttarne l'immediatezza, la citazione di frasi udite dal padre e la descrizione dei personaggi del suo paese ritmano il discorso sulle opere e le ragioni della sua scrittura. Bacoli ha varie frazioni, Torregaveta, Cappella, Monte di Procida, ognuna delle quali ha una lingua con delle origini a sé e delle caratteristiche ben precise che il drammaturgo studia e approfondisce nel corso delle sue ricerche sul campo. Il dialetto di Bacoli è una sorta di litania ebraica probabilmente derivante dal primo insediamento di marrani che, nel Settecento, vennero esiliati da Napoli e bonificarono la zona. A Cappella, terra di villici, tutti gli infiniti terminano in *o*, mentre, a Monte di Procida, terra di pescatori, si possono ritrovare influenze inglesi e pugliesi in un dialetto nasale che somiglia ad un “raffreddore atavico. Parlano con questa sorta di raffreddore tenuto nel palato”. Torregaveta, invece, terra di contrabbandieri, è “un'altra frazione che non ha dialetto dove io ambiente tutte le mie storie”. L'autore ambienta le sue storie proprio nell'unica terra neutra pronta ad assorbire le sue invenzioni linguistiche. Il ricorso al dialetto *o*, meglio, alla somma e sovrapposizione dei dialetti appena descritti, ha anche una matrice funzionale: la musicalità e la ricchezza di vocaboli.

Dice Borrelli:

L'italiano parlato dalle persone comuni mi sembra che abbia una media di trecento, quattrocento vocaboli. Se

parlate, invece, con uno studioso di napoletano e campano, come Nicola De Blasi, vi dirà che i termini conosciuti dalle persone tra i trenta e i cinquant'anni sono tra i sei e i settecento, perché la lingua dura.

La vera invenzione linguistica di quell'impasto dolorante e impietoso di suoni e viscere che sono i suoi testi, deriva dalla necessità di riappropriarsi della lingua materna, considerata l'unico possibile strumento di espressione e, allo stesso tempo, di denuncia e di espiazione. È attraverso la lingua madre che i luoghi, il loro passato e i loro tanti rimossi, riaffiorano nei testi.

Io non mi piacevo in scena, sostanzialmente perché facevo il cantante lirico, facevo le opere buffe, però mi mancava la mia lingua madre, un modo per andare più a fondo nel pozzo dell'emotività, tuffarsi in questo pozzo insieme alla propria lingua e pescare qualcosa di necessario per la scena e anche per me.

Il dialetto che Mimmo Borrelli porta in scena è il risultato di una vera e propria indagine antropologica, che ricorda quanto afferma de Saussure nel *Corso di linguistica generale*:

[...] solo ascoltando gli altri apprendiamo la nostra lingua materna; essa giunge a depositarsi nel nostro cervello solo in seguito a innumerevoli esperienze. Infine è la *parole* che fa evolvere la lingua: sono le impressioni ricavate ascoltando gli altri che modificano le nostre abitudini linguistiche¹⁰.

Anna Barsotti, nel suo *Dialetti, lingue, pastiches: linguaggi di scena dal '900 al 2000* (*Eduardo, Fo, Troisi, Benigni, Moscato*), ricorda che anche il primo grammelot di Dario Fo rispondeva alla necessità di una “ricostruzione immaginaria delle sue radici”¹¹. “All'inizio”, prosegue la Barsotti, “si tratta di quel miscuglio di dialetti padano-veneti [...] che diventa la lingua dei pezzi scenici e assume anche dignità di lingua scritta, con traduzione a fronte”¹². La dignità della lingua scritta è presente anche nelle opere di Borrelli che afferma di pensare sempre anche alla pubblicazione integrale del testo, che per la scena viene necessariamente tagliato. Dice: “quando scrivo, io sono anche uno scrittore”.

E, infatti, la ricerca della lingua madre non solo sfocia nella performatività del parlato, ma ne fonda la sostanza poetica, la predisposizione a esistere come scrittura. Per chiarire questo percorso, vale la pena ricordare quanto Luigi Martellini dice in *Ritratto di Pasolini*:

Con *Poesie a Casarsa* Pasolini mirava a un'operazione di *violenza* linguistica, attraverso la quale intendeva fare del parlato casarsese sia una *koinè* friulana sia una specie di linguaggio *assoluto* che fino ad allora non era mai esistito. [...] Un senso di morte legato alla fanciullezza, agli squarci di paese e alle atmosfere di una terra impregnata di ricordi

e di leggende. Sentimenti che non si potevano evidentemente sistemare – secondo Contini – in un sottoprodotto dell'alta lingua letteraria, forse pure privatamente amabile: occorre una dignità di lingua, una sorta di equivalenza¹³.

Sia in Pasolini che in Borrelli la ricerca d'una *koinè* è propedeutica al bisogno di dire cose altrimenti incommunicabili. E Borrelli, conducendo questa ricerca, definisce, come Fo, la propria corporeità d'attore e scrittore recitante.

Il rapporto di transitività che intercorre fra la scelta del dialetto, come modalità di trasposizione verbale del mondo, e l'azione fisico/vocale del performer appare chiara nei rapporti che intercorrono fra le poesie romagnole di Raffaele Baldini e l'attore Ivano Marescotti, fra i versi, sempre romagnoli, di Nevio Spadoni e la fonè di Ermanna Montanari, splendidamente inquadrata dalla drammaturgia di Martinelli, fra il veneto di Luigi Meneghello e Marco Paolini, che scopre una lingua di “cose” affrontando nel quasi omonimo spettacolo (*Libera nos*) la densa scrittura di *Libera nos a Malo*.

Si tratta di integrazioni che si riflettono nelle parole di Enzo Moscato: “Queste lingue, a teatro, sono corpi, sono arti, cose, fatti, azioni, condotta, scena. In una parola: realtà”¹⁴. La lingua scenica di Mimmo Borrelli è una *lingua-luogo*, una centrifuga di realtà in cui convergono geografie, umanità, comunità. Il dialetto non si riduce a puro espediente esotico o scappatoia, e cioè a quella che Siro Ferrone definisce “cosmesi di una incapacità drammaturgica, linguistica e inventiva”¹⁵, ma si fa sede di conflitti e modalità per comprendere, tradurre e farsi carico del proprio presente.

I luoghi influenzano l'opera di Mimmo Borrelli anche attraverso un diverso canale: il tessuto umano violato e portato in scena, la sua quotidiana tragicità, l'orrore di una terra martoriata dai suoi stessi abitanti e, prima di tutto, condizione delle successive invenzioni drammatiche, una normalità radicata nella terra che genera e seppellisce, si guasta e fa vivere. “Apprendevo dall'umanità di persone comuni”, afferma l'attore. Primi tra tutti i membri della sua famiglia: la madre che lo costringeva a parlare in italiano; il padre, sublime narratore di storie; il fratello, grande improvvisatore. “Da loro incominciai ad apprendere delle cose, dei detti, dei modi di dire, delle frasi che mettevo da parte [...]”. E, pian piano, questa sorta di esercizio, questo gioco, è diventato per me una specie di regolamento, di legge”. Questo ladro di voci frammenti di realtà, compone elaborando scenicamente gli aneddoti appresi per strada, raccontati dal padre o dalle persone che intervista nelle sue *indagini da indigeno*. In *A sciaveca* il colera che ha colpito Bacoli nel '71 si trasforma nella collera di Tonino il vendicatore. Nello stesso testo il Mare narratore, iracundo, cupo, nero, è un'allusione al mare che circonda il promontorio campano di fronte all'isola di Procida, dove un depuratore rotto da sempre produce il fenomeno della mucillagine,



La bicicletta di Pacchione (foto di Mimmo Borrelli).

'a lapp', un'alga rossa che, addensando l'acqua, intrappola e uccide i pesci: "era una morte visibile, perché vedevi questo mare fermo, da rosso, a bianco, a nero". Cinque Secce, il figlio illegittimo dello stesso padre di Tonino e del secondogenito Peppe Scummittiell', colpevole della morte del protagonista e dello stupro di Angela, in alcune scene del testo, veglia ed inizia a giocare a carte, esattamente come prese a fare il padre di Borrelli quando, da piccolo, contrasse la mastoide. Sandokan, il Giasone flegreo di *La madre*, ha un atteggiamento particolare che l'autore ha avuto modo di osservare nei camorristi della sua zona:

Come si muove Sandokan? [...] È un lascivo, è uno che beve, va a donne, considera la donna come un buco da penetrare, è pericoloso, ma è sicuro... e si scoccia, si infastidisce. [...] Io li ho visti i camorristi, sono persone che non ti guardano in faccia, sono lenti, sono padroni perché hanno la pistola e, se vogliono, ti sparano.

La stessa Maria Sibilla Ascione, Medea, porta su di sé l'impronta della realtà: la storia vera di una bambina che, infettata dai primi pesticidi che arrivarono nella zona, è vittima di un flusso mestruale precoce all'età di sei anni. "Da lì, la realtà ho cercato di travisarla in questa bambina che ha questo afflusso andando nell'Antro della Sibilla, subisce questo vaticinio particolare e queste macchie affiorano su un grembiule innocente". Anche Pacchione, personaggio di *A Sciaveca*, è un prodotto della realtà calato nel poema. È un personaggio di Bacoli, un bombarolo senza braccia che, a causa della menomazione, conduce una vita particolare: senza polsi, senza orologio, senza tempo. "La mia idea", riassume Borrelli, "è di usare non tanto la cronaca per attualizzare i miti, ma il mito per staccarmi da questa cronaca feroce, molto più feroce di me e di come posso raccontarla, per elevare la cronaca a simbolo assoluto e renderla più comunicabile". L'atrocità della terra e delle storie della variegata umanità che la abitano, attraverso la mediazione teatrale, assurgono a mito. La cronaca viene mascherata con il fine di renderla indelebile, farla sopravvivere e, allo stesso tempo, sopravvivere.

"Faccio una funzione [...] E la funzione ha anche una necessità di denuncia".

"un lavoro materico, artigianale" – le modalità compositive

Qui, per esempio ci sono i detti di mio padre e quelli che raccolgo per strada, da varie interviste che faccio; qui ho i temi che voglio affrontare [...]; qui tantissimi altri argomenti; qui il plot e qui i personaggi che sono tantissimi. [...] E, a partire da questi foglietti, poi si arriva al copione. Quindi è veramente un lavoro materico, artigianale.

Questo è il modo in cui Mimmo Borrelli descrive il suo lavoro a tavolino (o a tavolaccio, come lo definisce lui) e, mentre lo fa, indica porzioni immaginarie del tavolo della sala da pranzo in casa dei suoi genitori a Bacoli. La sua *indagine da indigeno* gli permette di raccogliere i dati che verranno rielaborati insieme ai temi da trattare per poi essere filtrati e rimasticati nella lingua della sua scrittura, fusione di dialetti flegrei in endecasillabi sciolti. "Io cerco di scrivere da attore", afferma ancora Borrelli, aggiungendo un altro tassello alla descrizione del suo metodo compositivo. Anche Spiro Scimone, nel suo *In teatro la lingua bisogna inventarsela* afferma di aver iniziato a scrivere per il teatro per poter diventare un attore migliore¹⁶. Una drammaturgia d'attore deve prendere in considerazione una serie di variabili sceniche come i referenti, i tempi, i contesti, i ritmi del personaggio. Ma, nel caso di Borrelli, lo scrittore prevale sull'interprete. Infatti lo stesso afferma che, in genere, durante il processo di composizione, la parola ha la meglio sull'azione perché è essa stessa portatrice di concretezza: "Il problema dei miei testi è che la parola è quasi sempre molto forte [...]. Si parla di una poesia che si rifà sempre a qualcosa di concreto". Contro un tipo di scrittura concettuale, priva di immediatezza e difficilmente comprensibile, il drammaturgo ribadisce la necessità della chiarezza e della materialità delle condizioni, degli stati psicologici, delle azioni e delle relazioni tra i personaggi.

In alcuni casi, inoltre, come ne *La madre*, interviene un'ulteriore variabile: l'insieme delle competenze registiche. Sapendo, ad esempio, che interpreterà Sandokan, l'autore costruisce per il personaggio un monologo iniziale, un monologo finale e dei dialoghi al centro dell'opera. In questo modo, il regista riesce a guadagnare un punto di osservazione interno e, simultaneamente, esterno alla scena e a trasformare con maggior facilità le caratterizzazioni dei personaggi e delle azioni immaginate sulla pagina in linguaggio scenico.

Riassumendo, quindi, la modalità compositiva di Mimmo Borrelli consiste nell'elaborazione drammatico-poetica dei dati raccolti durante le sue indagini in relazione al tema scelto, elaborazione alla quale vengono sovrapposte competenze attoriche e registiche in un movimento costante che va dalla parola, intesa come linguaggio verbale, al movimento, inteso come linguaggio scenico. Il tutto

con l'obiettivo sempre presente della concretezza: "se tu agganci ad una scrittura le azioni fisiche precise dei personaggi, le cose arrivano. [...] C'è bisogno di cose molto concrete".

In questa costante ricerca di materialità, Borrelli afferma di scrivere collocando le azioni e le parole in un immaginario frontale che gli permetta di dare limpidezza e chiarezza alle azioni dei personaggi in scena. Poi, in fase registica, la pianta immaginata sulla pagina, può evolversi in direzioni diverse ma sempre a partire dal dato testuale: "Io ho scritto per *La madre* una didascalia di una pagina in cui descrivo la deflagrazione della famiglia, lo sprofondamento. Da questo è nata l'idea di farla in un fosso, con questa visione dall'alto del pubblico". *La madre*, infatti, veniva messo in scena in una cavità lunga quattordici metri che favoriva una visione circolare, corrispettivo scenico dell'Antro della Sibilla.

"sembra un pazzo che conta" – il verso

"Mia nonna zappava la terra, la mia zappa è il verso". Mimmo Borrelli si interroga sulle ragioni dell'utilizzo del verso: "Perché parlare in versi? Ci dev'essere una motivazione. Chi è che parla in versi? Perché si verseggia in questa scena?". Le ragioni materiali dell'utilizzo del verso nell'opera del drammaturgo napoletano vanno ricercate anche nel suo percorso di formazione teatrale e, nello specifico, nella fase di apprendimento delle tecniche del cunto. "Semmai raccontassi questa storia", afferma descrivendo la genesi di *A Sciaveca*, "come facevano i vecchi pupari, i vecchi saltimbanchi, racconterei il mare che verseggia". Il ritmo, l'onomatopea, la musicalità, l'emotività e la concretezza fanno del verso lo strumento più adeguato alla narrazione di vicende estreme. Diversamente dall'italiano, lingua dell'emotività del pensiero, afferma ancora Borrelli, la versificazione aiuta nell'individuazione delle intenzioni, delle caratterizzazioni, della naturalezza del parlato dei personaggi. Nella costrizione ha sede la precisione della partitura, il suo farsi spartito musicale. Ma, perché il verso sia veicolo di concretezza e non di finzione, esso non va declamato ma reso secco, immediato, intimo, necessario. "I miei attori, ad esempio, sono tutti impauritissimi quando affrontano i miei testi. Ma, se io li faccio leggere per tre giorni di seguito, sanno già il testo a memoria e, spesso, hanno già anche le intenzioni. Perché, mentre scrivo, il verso mi costringe ad essere chiaro in tutte le azioni e in tutti i referenti". Il verso contribuisce a dare mobilità alla pagina scritta, conferisce alla parola quel movimento che diventerà azione scenica: "Forse", afferma Borrelli a proposito di una scena di *A Sciaveca*, "la motivazione per la quale la tempesta sembra così mobile sta proprio nel fatto che, molto spesso, due o tre battute sono comprese in un solo verso che si divide. Mentre i monologhi sono molto più piani perché il verso si chiude e conclude". Per questa ragione è molto difficile ridurre un testo del genere, perché tutto si lega in una catena di rime e, ogni taglio comporta l'aggiunta di un'ulteriore battuta che completi la rima precedente. Ci sono spesso, infatti, delle differen-

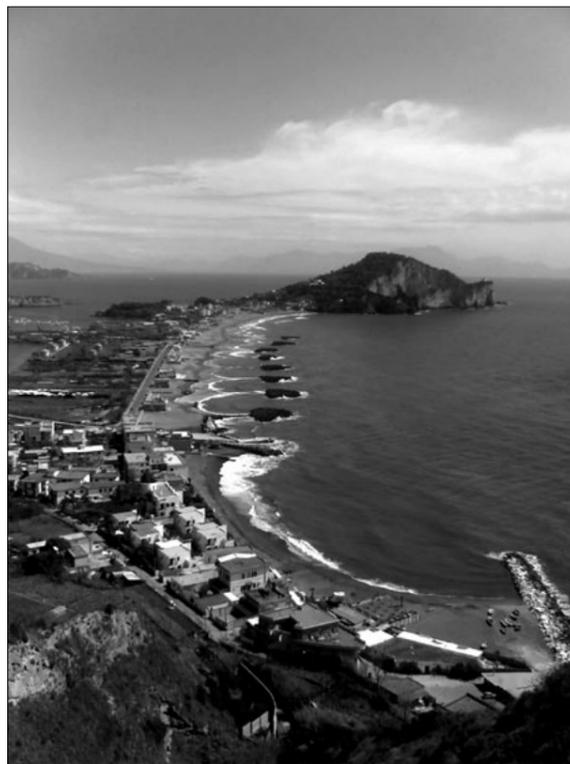
ze notevoli tra il testo scenico e il testo pubblicato che si identifica, invece, con il testo preventivo. "L'opera letteraria, sulla pagina, è quella intera. Poi c'è l'opera per la scena che va giustamente tagliata".

"nsomm" – le parole e la lingua

Nel descrivere la genesi di *A Sciaveca*, l'autore sottolinea: "Da lì è iniziata una mia personale epopea verso la ricerca degli ingredienti per i miei testi: le parole". La prima parola pronunciata dal Mare nel testo è 'nsomm', letteralmente "insomma", onomatopea del suono della risacca ma anche incipit dei racconti orali dei suoi conterranei, una sorta di "c'era una volta". In questo caso, quindi, la parola è il risultato di una ricerca complessa e articolata che termina nel momento in cui il suono, il movimento del personaggio e la funzione che riveste la parola in quel determinato punto della partitura combaciano. Anche il tessuto linguistico dell'opera di Mimmo Borrelli, quindi, è una spia di realtà poiché il drammaturgo riesce a utilizzare in modo poetico le parole "della mia gente, dei pescatori, di mia madre" e a trasporre mimeticamente l'uso che ne viene fatto nella quotidianità. Nonostante l'evidente complessità dei testi di Borrelli, durante l'edizione 2011 di *"Textes sans attendre"*, *une journée de lecture: quatre pièces contemporaines*, rassegna di letture al Théâtre National de la Colline di Parigi, diretta da Angela De Lorenzis, è stato presentato anche *Nzularchia* tradotto in francese da Jean-Paul Manganaro. Il traduttore di Gadda, spiega Borrelli, ha trovato un escamotage particolare per superare il problema lessicale: "[...] ha reinventato le parole di sana pianta, ha fatto dei giochi di parole". "Qui la felice traduzione di Jean Paul Manganaro riesce ad esaltare l'intensa tessitura verbale di un testo definito «un mistero linguistico». [...] È fondamentale imparare a guardare lontano. Altrove. E se Spennacore, il padre assassino, con Manganaro, a Parigi, si muta in *Plum'queues de poulet* e Picceri in *P'rit gars*, *Nzularchia* di Mimmo Borrelli può trasformarsi in *«Jaunisse»* senza perdere la sua personale potenza drammaturgica¹⁷.

"per farsi ricordare, per vincere la morte e perché parlo di un mondo terribile" – le motivazioni

In apertura del suo seminario su *A Sciaveca*, Borrelli ha parlato dell'inesistenza di una verità assoluta sul teatro e del tentativo costante di costruire dei percorsi personali per comunicare verità parziali. "Io scrivo per necessità, non per raccontarmi. Io ho una necessità mia di raccontare le risoluzioni psicologiche di me stesso e, non potendole mettere in scena in prima persona, devo farlo attraverso un mascheramento". La scrittura diventa uno strumento di sopravvivenza e di salvezza per vincere l'impotenza e il senso di inadeguatezza, per raccontarsi all'interno di una realtà atroce "che è più forte di me che sono un autore". In più di un'occasione, inoltre, il drammaturgo cita il suo profondo senso di colpa cristiano-cattolico che acquista, però, nel corso dei suoi discorsi, un senso



Bacoli (foto di Mimmo Borrelli).

altamente laico: “Io mi sento sempre non adeguato, sento sempre che il mio scrivere non è necessario, ho sempre questa forma di autopunizione e mi dico: ma no, ma che scrivo a fare, tanto le cose non cambiano. Perché mi metto a bestemmiare contro dio? [...] perché questo dio non c’è, è inutile che ce lo diciamo, non c’è a Scampia, non c’è da nessuna parte!”. Borrelli oscilla continuamente tra il senso di impotenza e di inadeguatezza appena descritto e una forza viscerale che cova sotto il desiderio di modificare le cose, di parlare della devastazione che lo circonda. Tra le motivazioni della sua scrittura, quindi, c’è una volontà di conservazione, di ricordo, di denuncia e, allo stesso tempo, di espiazione.

È interessante notare come, nel descrivere le modalità della sua composizione drammatica, nel divagare tra i più agghiaccianti aneddoti, nel raccontare della sua terra e degli strumenti usati per mascherarla e mitizzarla, Mimmo Borrelli drammatizza spesso le tipologie umane di cui parla, come se il legame con la realtà flegrea fosse tanto forte e profondo da fuoriuscire in forma di personaggio. Allora, mentre racconta della camorra e dei suoi traffici, straripa in interpretazione:

Io sono nato a Scampia. Ma perché mi hanno messo a Scampia? Perché non devo reagire e prendere la pistola? Ma chi se ne frega del mondo! Il mondo che c’è a Scampia è un mondo terribile che probabilmente non cambierà mai! Allora, sì, vado, ammazzo, tanto vivrò trent’anni, poi può essere che mi mettono in carcere, può essere che muoio!

Questi episodi di digressione drammatizzata, oltre ad essere un evidente espediente da racconto di attore, sono anche il sintomo di quel senso di identificazione con la sua terra e con i colpevoli della sua distruzione che sono tra i moventi della sua scrittura. In un altro momento, mentre descrive Cinque Secce, il fratellastro vendicativo di *‘A Sciaveca*, ancora una volta, straripa e sovrappone al personaggio l’ipotetico abitante di Scampia:

Hai visto come sono? Hai visto come sono nero? Io devo essere nero! Hai visto dove sono nato? Hai visto dove abito? Io abito a Scampia. Ma come ti permetti? Dici che io non ti devo sparare, ma perché? [...] Io sarò nero, sarò terribile, ma chi se ne frega tanto dovrò morire! [...] Sono nato in un luogo dove non mi posso comprare un paio di scarpe nuove ma mi dicono che, per essere importante, devo avere le scarpe, i jeans, devo andare in televisione, devo andare al Grande Fratello, devo essere importante, devo essere il primo, devo essere uno che consuma!

In questa lunga digressione, il drammaturgo sembra giustificare con rabbiosa veemenza la sua terra e le colpe dei suoi abitanti, vittime delle situazioni in cui vivono e che loro stessi hanno contribuito a generare.

Borrelli, attraverso le sue opere cerca di ovviare a quel progressivo abbassamento culturale di cui Pasolini scriveva nel 1975:

La classe dominante, il cui nuovo modo di produzione ha creato una nuova forma di potere e quindi una nuova forma di cultura, ha proceduto, in questi anni in Italia, al più completo e totale genocidio di culture particolaristiche (popolari) che la storia italiana ricordi. [...] l’atroce infelicità e aggressività criminale dei giovani proletari e sottoproletari, deriva, appunto, dallo scompenso tra cultura e condizione economica: dall’impossibilità di realizzare (se non mimeticamente) modelli culturali borghesi a causa della persistente povertà mascherata di illusorio miglioramento del tenore di vita¹⁸.

La tragicità della realtà flegrea è origine e meta dei testi di Mimmo Borrelli che scrive della sua terra, contro la sua terra e per la sua terra. “Perché io sono il primo colpevole, io sono uno di loro”.

¹ P. Di Stefano, *Vita e teatro di Mimmo Borrelli. Collezione voci di una terra triste*, in «Corriere della sera», 28 febbraio 2011.

² C. Alessi, *Mimmo Borrelli e Stefano Massini. Premio Riccione 2005, 2007*. http://www.altrevelocita.it/incursioni_articolo-295.html.

³ A. Frattali, *Centro di cultura e iniziativa teatrale Marco Apollonio*, su *Nzularchia di Mimmo Borrelli*. http://www.centridiricerca.unicatt.it/cit_Nzularchia.pdf.

⁴ E. Bellini, *Un poeta contadino. Dialogo con Mimmo Borrelli*, http://www.teatro.org/rubriche/interviste/un_poeta_contadino_dialogo_con_mimmo_borrelli_9144.

⁵ Dal Verbale della giuria della quarantanovesima edizione del Premio Riccione, 30 giugno 2007.

⁶ C. Alessi, *Mimmo Borrelli e Stefano Massini*, op. cit.

⁷ Con Mimmo Borrelli, Floriana Cangiano, Davide Campagnone, Vincenzo Del Prete, Massimo de Matteo, Piergiuseppe Francione, Angelo Laurino, Stefano Miglio, Marco Palumbo, Michele Schiano di Cola.

⁸ Davide Iodice, *Note di regia di ‘A Sciaveca*. <http://www.teatrostabiledinapoli.it/Archivio/produzioni/a-sciaveca>

⁹ F.R. Oliva, *Intervista a Mimmo Borrelli*, <http://www.arte-teatro.eu>.

¹⁰ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 29.

¹¹ N. Binazzi, S. Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Atti della giornata di studio di Prato, Ridotto del Teatro Metastasio, 12 marzo 2004, università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Linguistica, 2006, p. 69.

¹² Ivi, p. 72.

¹³ L. Martellini, *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 7-8.

¹⁴ E. Moscato, *Lingue del teatro, Teatro della lingua*, in N. Binazzi, S. Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, op. cit., p. 92.

¹⁵ S. Ferrone, *Una lingua in maschera: vita artificiosa del parlato sulla scena teatrale italiana*, ivi, p. 7.

¹⁶ Cfr. N. Binazzi, S. Calamai (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, op. cit., p. 55.

¹⁷ A. Rossetti, *Nzularchia di Mimmo Borrelli a Parigi al Théâtre National La Colline*, 20 giugno 2011, <http://www.settimopotere.com/>

¹⁸ P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Roma, Editrice l’unità S.p.a., 1991, p. 176.

L’epica della realtà

di Mimmo Borrelli

Nei miei spettacoli la realtà è sempre abbastanza presente. Infatti, per raccontarli, non posso non partire da un’analisi topografico-linguistica del luogo in cui vivo. Io vengo da un paesino che si chiama Bacoli, nei Campi Flegrei, in provincia di Napoli. Questo paesino ha diverse frazioni tra cui c’è Cappella, dove viveva mia nonna, che è morta da due anni ed era del 1908. A Cappella tutti gli infiniti sono con le *o*: zappare, per esempio, diventa *zappò*; mangiare, *magnò*; qua e là, *ccò*, *llò*. A Bacoli, invece, parlano una lingua particolarissima che deriva dall’esilio dei marrani da Messina, da dove erano sbarcati provenienti dalla Spagna, tra il Cinquecento e il Settecento. Questi si rifugiarono a Bacoli, che era una palude, e la bonificarono. I marrani hanno una strana litania, infatti, in Germania, gli ebrei li prendevano in giro per lo stesso modo di cantilenare il tedesco, l’ho scoperto durante le ricerche stupide che faccio spesso. A meno di un chilometro di distanza, c’è Monte di Procida, un altro comune piccolissimo. Lì parlano il dialetto dei pescatori locali che erano anche trafficanti di tufo, perché nella mia zona c’erano molte cave di trasporto.

Ora, io ho fatto questo *paraustiello*, come diciamo a Napoli, questo giro di parole, perché io, da piccolo, venivo costretto a parlare in italiano da mia madre, che era di una zona centrale di Napoli. Scendevo in cortile e mi trovavo di fronte un’orda di bestie, tra le quali includevo anche il sottoscritto, che giocavano a pallone con me, ma parlavano una lingua per me sconosciuta e ricchissima. Nel gruppo, per poter prevaricare, non dovevo essere bravo solo a giocare a pallone, ma anche nell’inveire contro Dio per tenerlo tuo amico, nel bestemmiare continuamente gli altri, nel prendersi a mazzate. Dovevi stare attento e darti un tono, un suono, il più feroce possibile per poter essere accettato dalla comunità. Questa cosa mi avrà traumatizzato, probabilmente, e me la sono portata dietro per diversi anni. Poi ho iniziato, tra tante vicissitudini, a fare l’attore e, a un certo punto, mi sono reso conto di doverla ripescare. Io non mi piacevo in scena, sostanzialmente. Ero un cantante lirico, facevo le opere buffe, però mi mancava la mia lingua madre, un modo per poter andare più a fondo nel pozzo dell’emotività e in questo pozzo tuffarsi con la propria lingua e pescare qualcosa di necessario per la scena e anche per me. Poi si dice sempre che il teatro è fatto per gli altri, ma la prima scintilla che muove una persona è una scintilla personale, è un suo suicidio, è la ricerca della sua personalità, del suo io che, forse, ha bisogno di trovarsi tanti altri se stessi in scena per essere accettato e poter meglio vincere le sue insicurezze. Infatti, io sono un timido. Allora, mi resi conto che c’era questa lingua di mio padre, un imbonitore di tavole che racconta sempre dei fatti stranissimi, che forse andava esplorata, andava analizzata. Poi ci sono state le mie varie letture.

Tutte queste realtà sono completamente presenti nei miei spettacoli.

Vi faccio degli esempi, parto da cose concrete, così ci capiamo. *La Madre* era partito da una riscrittura di *Medea* per un’esigenza personale di affrontare, al mio terzo testo, il mondo femminile. Un autore diventa più bravo, è una sfida più interessante se affronta questo mondo che io non avevo mai toccato fino ad allora, se non in maniera rasente. Poi volevo anche risolvere i miei complessi edipici. Mentre analizzo *Medea*, un giorno, viene mia zia di Monte di Procida e mi racconta una cosa agghiacciante: un contadino suo amico, tra gli anni Settanta e Ottanta, cominciò, come diciamo dalle mie parti, a *pompare*, a fertilizzare i pomodori che coltivava nelle sue terre con i primi estrogeni che erano molto più violenti di quelli di oggi. Questo contadino era felicissimo perché produceva a dismisura tutto l’anno, non solo nel periodo designato. Ovviamente, faceva mangiare i suoi ortaggi alla sua famiglia, come fanno i pescatori con il pescato. A una sua figlia, che aveva circa sei anni, questi estrogeni fecero un effetto particolare: ebbe un afflusso di mestruazioni precoce. Questa cosa mi fece pensare: *‘a* realtà che è più forte di me che sono un autore; sì, l’autore, l’autore scrive anche stupidate, ma chi se ne frega rispetto alla realtà. Bene, ho pensato, questo può essere

utilizzato. Però, naturalmente, io ho sempre un senso di colpa cattolico-cristiano devastante, e pensai di dover filtrare questa cosa, perché troppo violenta. Così, cominciai ad immaginare questa Medea che è segnata nel sangue fin dall'inizio, fin da bambina. La mia zona, tra l'altro, faccio un'altra digressione topografica, include nel suo comune Cuma. Forse alcuni di voi la conosceranno, è la prima città italiana, la prima polis greca, e, secondo le dicerie, c'è il famosissimo Antro della Sibilla, che, in realtà, è un avamposto militare. Allora, io dissi: ma se questa bambina si inoltra in quest'antro, l'utero, la voragine, la deflagrazione di ogni dolore... il sangue... vedere il sangue... magari, è lì in gita e ha questo afflusso entrando nell'Antro della Sibilla.

C'è un altro aneddoto molto interessante, sempre abbastanza agghiacciante perché così è la mia terra. Bacoli è il settimo comune in Italia a più alto tasso di tumori. Ho esultato quando Saviano l'ha detto anche in televisione perché noi lo sappiamo da tantissimi anni. Le cave di tufo presenti sul territorio, dopo essere state svuotate, sono state riempite e, negli anni Settanta, qualche sindaco delle nostre parti ha ben pensato di prendersi dei soldi per seppellire delle scorie. In un quartiere del centro c'è un grande palazzo in cui ci sono stati, in pochissimi anni, circa quattordici, quindici casi di leucemia, anche tra parenti, amici e conterranei. A Bacoli esistono queste cose: la terra che sprofonda, la malattia, la microcriminalità. Io chiamo così la camorra a Napoli, perché chi comanda è qualcun'altro, lo sappiamo bene, la commistione tra Stato e delinquenza vera ormai è invisibile perché si è sommata in un'opacità irrisconoscibile. Questa microcriminalità esiste ancora ma non pensa più al futuro come facevano i capo quartiere di una volta, tra fine Ottocento e primi anni del Novecento. A Torregaveta, un'altra frazione che non ha dialetto, in cui ambiente tutte le mie storie, ci sono molti contrabbandieri. Io ho parlato con alcuni di loro, amici di mio padre, che mi hanno detto: "Mimmo, noi pensavamo al futuro, noi 'a pistola nunn' a purtaveme perché ci arrestavano. Noi le sigarette non le andavamo a rubare, le andavamo a comprare". Loro andavano con le loro barchette su una nave che era fuori dall'ordinanza marina locale, fuori dalle acque territoriali, loro la chiamavano 'a mamma, e mi chiamavano e dicevano: "Sbaraglio' putimme veni' a magna? - Quante ne site? - Simme tre perzune". Quindi, tre macchine dovevano presentarsi a Torregaveta per prelevare le sigarette. Questo signore mi diceva, in un'intervista che ho fatto, che loro pensavano ai propri figli, al futuro, cercavano di stare sempre attenti. Infatti, quando è arrivata la cocaina, che era un commercio più rapido, più oneroso e ci guadagnavano di più, loro hanno cominciato a farsi da parte. Adesso tutto questo non c'è più e si tende a pensare: "Ma che me ne fotte je me faccio trent'anne 'i cocaina, vado dappertutto, però vivo trent'anni uscendo fuori da una guerra alla quale mi hanno costretto. Io sono nato a Scampia. Ma perché mi hai messo a Scampia? Perché non devo reagire e prendere una pistola? Ma chi se ne frega

del mondo!". Il mondo che c'è a Scampia è un mondo terribile che probabilmente non cambierà mai. È difficile che Napoli cambi, io questo lo dico da tempo. "Allora, sì, vado, ammazzo, tanto avrò trent'anni della mia vita, poi, può essere che mi mettono in carcere, può essere che muoio".

Questa mentalità si rifà ad un abbassamento culturale progressivo che Pasolini ha anticipato trent'anni fa, ne parlavo anche con Mario Gelardi. Pasolini diceva che ciò in cui non è riuscito il nazismo, in cui non è riuscito il fascismo, è riuscita la televisione, ci sono riusciti gli Stati Uniti: non si deve pensare, si deve stare seduti su una sedia, fare l'abbonamento a Premium, vedersi le partite, stare lì, comodi, e non pensare alla cultura, non dobbiamo sapere neanche cos'è, dev'essere solo una parola. Questo tipo di politica di abbassamento del livello culturale per avallare il potere di una lobby mondiale ha determinato, specialmente nel mondo in cui vivo io, a Napoli, una situazione difficilmente recuperabile. Non a caso il problema dell'immondizia si è ripresentato, perché è un businnes e, forse, insieme a quello dell'acqua, sarà il businnes dei prossimi cento anni.

Io divago molto...

Un altro episodio molto interessante è quello di una madre che, in questo testo, allatta i suoi figli col vino. Dalle mie parti, se una donna che ha del latte al seno dà il suo cibo al gatto, il gatto le ruba il latte versato. Questa cosa è successa a una donna impazzita. In verità la mancanza del latte al seno è diffusa tra i contadini che non si nutrono bene. Questa donna ha cominciato ad allattare i suoi figli col vino, nell'assoluta pazzia, ubriaca, e questi due poveri bambini sono cresciuti con problemi mentali, con il labbro leporino e altre difficoltà che non sto qui a dirvi. Loro hanno la mia età adesso, io li conosco bene, tutti e due. Questa cosa, ovviamente, mi aveva colpito, perché è terribile e pensai che Medea non doveva ammazzare i figli, ma distruggere la stirpe di Giasone fin dall'inizio. Tra l'altro, Giasone diventa Sandokann per una vaga somiglianza che io ho con Francesco Schiavone, il capo dei Casalesi. Il Santo distrugge la donna in tutte le sue funzioni, la donna diventa un buco, quindi la terra che diventa? Il buco dove sotterrare qualsiasi cosa, dove nascondere i propri figli.

Questa è la realtà che entra nelle mie cose. Poi, io cerco sempre di fare un salto perché, a volte, è giusto anche che ognuno abbia le sue idee. Come in 'A Sciaveca, un altro testo in cui affrontavo il tema del colera che si è sviluppato dalle mie parti negli anni Settanta, la mia idea è, non tanto usare la cronaca per attualizzare i miti, ma il mito per staccarmi da questa cronaca feroce che è molto più feroce di me e di come la posso raccontare, per elevarla a simbolo assoluto e renderla più comunicabile. Siamo talmente tanto abituati a stare davanti alla televisione che ormai non ci facciamo più caso, ma non è colpa nostra. Io sono il primo colpevole, siamo tutti colpevoli di qualcosa che non abbiamo fatto, purtroppo. Anche questa colpevolezza è la realtà che entra nelle mie cose.

Altro aneddoto, perché io parto sempre da aneddoti. In 'A Sciaveca, questo poema scritto in versi, c'è un personaggio al quale sono molto legato perché lo conosco, lo spio a distanza. Questo personaggio si chiama Pacchione. Questo Pacchione è un bombarolo monco, un pescatore di frodo che ha perso le mani a più riprese. Prima ne ha persa una a vent'anni, poi, ne ha persa un'altra buttando le bombe e sbagliando. Se le costruisce da solo, io l'ho visto, con la polvere da sparo e dei barattoli. Il mio paese è rimasto molto indietro, ora ci siamo un po' evoluti, però gli anni Settanta, da noi, erano gli anni Cinquanta, c'era la fame vera. Lui è un personaggio già di per sé teatrale, non ci volevo io o qualcun'altro per andarlo a pescare. Adesso, con i suoi avambracci detti *mignune*, o *pignune*, come li chiama lui, guida la bicicletta, si fa mettere i freni all'insù. L'ho inserito come personaggio in 'A Sciaveca perché doveva esserci un narratore senza tempo. Infatti, lui non ha orologio, non lo può mettere al polso. Si sveglia alle tre del mattino e mio padre, che fa parte di questa tribù di scalmanati che siamo noi, lo incontra alle sei, mentre va a raccogliere i funghi, e gli dice: "Pacchio, aro' si' gliute?". E lui risponde di essere andato a Licola, che dista circa quindici chilometri da Torregaveta. Mio padre dice: "Ma come hai fatto? A che ora ti sei svegliato?". "Eh, mi so' svegliato, non mi so' svegliato". La sua perdita degli arti gli ha permesso un avvicinamento molto più profondo agli aspetti primordiali della vita di un essere umano. Si tratta di una realtà di per sé più forte del teatro che, quindi, ovviamente, a me, che sono anche un bastardo a caccia di storie, un violentatore di esseri umani per portarli in scena, fa comodo.

Altra realtà. Mario Gelardi mi ha chiamato un giorno e mi ha proposto un lavoro sulla legalità di cui io parlo nei miei spettacoli, ma mai in maniera diretta. Gli risposi che ci avrei pensato. Nel 2008, a Torregaveta, morirono due ragazzine rom sulla spiaggia, uscì su tutti i giornali e in tv, anche su Mediaset e su Rai Uno. Durante il servizio, si vedeva la gente sullo sfondo che continuava a mangiare. Si alzò un polverone perché le televisioni, le prime colpevoli di questo clima di violenza su violenza, misero delle telecamere con un obiettivo molto schiacciato sul ponte di Torregaveta, quindi le persone risultavano vicinissime a queste due bambine morte con il lenzuolo sopra, quando, invece, erano a circa duecento metri. Questa cosa mi restò in mente anche perché era il mio paese, io sono campanilista, e pensai di doverne parlare anche per fare una funzione, più che altro pubblica, una messa laica, dare al teatro una necessità fino in fondo. Io mi sento sempre inadeguato, come se il mio scrivere non fosse necessario, mi infliggo sempre questa sorta di autopunizione. Perché mi metto a bestemmiare contro Dio? Nei miei testi ci sono sempre milioni e milioni di bestemmie perché questo Dio non c'è, è inutile che ce lo diciamo. Non c'è a Scampia, non c'è da nessuna parte. C'è la speranza, ma quella ce l'hanno insegnata la chiesa e la religione per campare e tirare avanti, è un mezzo di potere. Non mi



Bacoli (foto di Mimmo Borrelli).

dilungo. Morirono queste due poverine, Violetta e Cristina Ebrehmovich, un anno dopo morì Petru Birlandeanu alla stazione di Monte Santo. Ora, dovete sapere che Torregaveta e Monte Santo sono due stazioni di una linea ferroviaria, la linea cumana. I treni risalgono agli anni Cinquanta, li hanno rimessi a nuovo, ma sono delle vecchie diligenze su cui si incontra di tutto. E io pensai di fare una funzione laica, una cerimonia in onore di questi morti, come se il treno fosse stato in movimento tra una cosa e l'altra. È stata un'esperienza di realtà veramente particolare. Ho fatto un'indagine e ho scoperto che c'erano delle persone che avevano visto quelle due ragazze e anche alcuni che avevano visto Petru. Ad esempio, c'è un amico di mio padre che aveva un negozio a Torregaveta e, poco prima di chiudere, mentre abbassava la saracinesca, gli si avvicinarono queste due ragazzine per chiedergli dei soldi. Lui mi ha detto di non voler mai dare soldi ai bambini per paura che vengano sfruttati, ma la pizzeria era a un metro, prese queste pizze, le regalò alle ragazze e tornò a casa. Dopo circa mezz'ora, le ragazze morirono in mare, il mare era agitatissimo. Lui sapeva che stavo scrivendo questo testo e mi ha detto di avere questo senso di colpa fortissimo, di aver paura di averle uccise lui per congestione. Io presi questa storia e la feci raccontare da un capotreno impazzito che sequestra il treno. Ecco una realtà che forse può diventare gioco teatrale. Sequestra questo treno con trenta persone dentro e racconta l'episodio delle pizze, dice che purtroppo era andata così, che forse non era colpa sua, ma le aveva viste lì, aveva dato loro i soldi e, probabilmente, lui un pizzico di colpa ce l'aveva.

a cura di Fabio Acca e Gerardo Guccini

L'impostazione monografica di «Prove di Drammaturgia» consente di approfondire mentre sono ancora in corso di svolgimento trasformazioni che interessano le dimensioni spettacolari e performative del mondo contemporaneo. Spesso, la rivista ha presentato articoli originali di autori (studiosi o artisti) che si erano segnalati per l'opera di conoscenza dedicata al tema affrontato. Altre volte, invece, i testi qui pubblicati hanno anticipato l'uscita di autonomi volumi realizzati dagli stessi autori e dedicati allo stesso argomento (basti ricordare i percorsi editoriali del teatro di Emma Dante e di *Televisione aperta* di Riccardo Iacona). Ora, però, questo sistema relazionale, fatto di inclusioni e anticipazioni, risulta sempre più inadeguato rispetto all'esigenza di rappresentare i fermenti in atto. Si stanno infatti realizzando a livello globale parallelismi e convergenze che coinvolgono sia gli studi che le svolte nel concreto. Oltre a ciò, le dinamiche emergenti (di carattere performativo, pluralistico, multietnico, multimediale e civile) infiltrano diverse modalità analitiche e disciplinari (letterarie, sociologiche, storiografiche), moltiplicando la tipologia dei contributi conoscitivi. Di conseguenza, allorché si affrontano tematiche realmente pregnanti e vive, queste illuminano come una sorta di luce radente l'aggravata matassa dei casi contemporanei evidenziando costellazioni di elementi affini. Per renderne conto, anche in modo sommario, «Prove di Drammaturgia» si dota, a partire da questo numero, di una rubrica di segnalazioni editoriali a tema. Le firmeranno i curatori, giovani collaboratori e studiosi. Questa prima uscita presenta quattro libri: due raccolte di saggi e contributi che affrontano i rapporti fra il teatro e la realtà esaminandone le interazioni dirette (*Get Real*) o le risultanti rappresentative (*Prospettive*), e due monografie che enucleano le realtà emergenti dagli innesti di pratica performativa e composizione verbale (*La voce solitaria* e *La lingua teatrale di Emma Dante*).

Alison Forsyth e Chris Megson (a cura di), *Get Real. Documentary Theatre past and present*
Londra, Palgrave Macmillan, 2009

Nel 2006, un numero monografico di «The Drama Review» dedicato a *Documentary Theatre* ha inaugurato l'interesse degli studi di area anglosassone per le scritture sceniche e le contemporanee drammaturgie del reale. Sono seguiti due importanti volumi, editi dall'editore Palgrave Macmillan, entrambi strutturati nella forma della raccolta di saggi di più autori: *Get Real. Documentary Theatre past and present* (a cura di Alison Forsyth and Chris Megson, 2009) e *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (a cura di Carol Martin, 2010). Se quest'ultimo spinge lo sguardo verso l'Europa dell'Est e quella centrale, dalla Polonia alla Germania (con particolare attenzione per i Rimini Protokoll), il primo volume, di cui qui ci occupiamo, si concentra sui paesi di lingua inglese:

dall'Inghilterra all'Irlanda, dall'America all'Australia, con affondi riguardanti il continente africano. L'eclettica e interessante panoramica offre analisi del teatro aborigeno australiano, coi suoi racconti scenici degli esperimenti nucleari degli anni Cinquanta e del verbatim theatre nel Sudafrica post-conciliazione; discute il percorso del Trycicle Theatre, la realtà londinese che più ha fatto per lo sviluppo di drammaturgie del reale nel nuovo millennio; esamina i corpus drammatici delle autrici americane Anna Deavere Smith e Emily Mann; discute il trattamento dei fatti del Bloody Sunday (1972) nel teatro irlandese contemporaneo; analizza il ricorso ai media in spettacoli documentari inglesi, libanesi e israeliani, affrontando le potenzialità che la tecnologia offre al teatro politico. Non manca un orizzonte di profondità storica che si evidenzia nei saggi dedicati al *Living Newspaper* di Theatre Union (1940) e al cambiare della nozione di 'realtà' nel percorso dell'inglese Unity Theatre (1936-1986), e soprattutto nel bel saggio metodologico di Derek Paget – *The broken tradition of Documentary theatre and its continued Powers of Endurance* – che mira a evidenziare una tradizione novecentesca dei teatri documentari, a carattere carsico e intermittente, segnata dal ricorso a modalità stilistiche ricorrenti: la retorica *presentational*, la preminenza dell'oralità (spazio alle testimonianze) e del visivo (ricorso a documenti proiettati e visualizzati in varie forme), e uno stile attorico bidimensionale, anti-naturalistico e anti-psicologico. (Roberta Gandolfi)

Fabrizio Arcuri e Ilaria Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*
Corazzano (PI), Titivillus, 2011

Prospettiva, leggiamo nel quarto di copertina, “è lo specchio disincantato delle tematiche, delle atmosfere e delle voci dei protagonisti dell'omonimo festival teatrale torinese, organizzato dalla fondazione del Teatro Stabile di Torino e curato da Fabrizio Arcuri e Mario Martone”. Considerate le premesse, il libro avrebbe potuto risolversi in una collazione di presentazioni, interviste e approfondimenti. Strada già scelta da Martone per documentare una precedente rassegna torinese, *la bella Stagione* (2008-2009). Con *Prospettiva* si afferma invece una diversa impostazione. Arcuri chiede infatti agli artisti coinvolti (cui è dedicata la *I Sezione* del volume) e a diversi studiosi e intellettuali (cui è dedicata la *II Sezione*) di pronunciarsi sulla “rappresentazione del reale in età contemporanea”. I contributi della *II Sezione* presentano stimolanti intrecci fra dubbio gnoseologico e formulazione concettuale. “La realtà è il Mercato (con la ‘m’ maiuscola delle sostanze eterne, degli archetipi incarnati), oggi” (Aldo Nove, p. 147). “Si può parlare di ‘realtà’ solo se alla parola mettiamo le virgolette” (Rodolfo Sacchetti, p. 165). “[I]l teatro diviene il medio fra il problema della rappresentazione e quello della realtà” (Annalisa Sacchi, p. 191).

Mentre, a proposito della *I Sezione* vorrei segnalare la tendenza (comune a Punzo, Motus, Babilonia Teatri e altri) a cogliere problematiche trasversali al vivere collettivo e al fare teatro. In particolare, l'argentino Rafael Spregelburd inquadra nel campo di forze definito dai rapporti fra i centri e le periferie del mondo un'ardita riflessione sulla rappresentazione del reale che sfocia in tredici leggi “dominate dalla contraddizione e dall'asperità”, che, dice, “sembrano organizzare il mio lavoro e, a volte con esso, la mia vita”. (Gerardo Guccini)

Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*
Roma, Bulzoni, 2010

Organizzando con criteri iconico-visivi gli esiti della ricerca storica, Paolo Puppa compone un polittico le cui pale centrali (dedicate a Gabriele Vacis, Marco Paolini, Laura Curino, Mario Perrotta, Pierpaolo Piludo, Moni Ovadia, Giuliana Musso, Ascanio Celestini, Marco Baliani e numerosi altri) si snodano all'interno d'un dittico disgiunto che, incurante della cronologia, colloca Dario Fo all'inizio dei vari percorsi e Carmelo Bene al loro termine. La storia del monologo d'attore viene così ad assumere la struttura iconografica dei giudizi universali. Qui, l'Abramo degli illuminati è Dario Fo, mentre il popolo oscuro si inabissa fra le braccia d'un Lucifero Carmelo Bene. Spiegando il senso di quest'impostazione parentetica, Puppa attribuisce la gestione performativa e la composizione verbale delle nuove forme monologiche (fra le quali spicca la narrazione) ai modelli antitetici, eppure suggestivamente complementari, di Carmelo Bene e Dario Fo. Da questi “consegue una polarità fra una tendenza illuministica e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche espressive” (p. 223). La realtà, nella polarità illuministica, viene esposta, vagliata, sottoposta a giudizio, in quella romantica, s'incarna nella corporalità del linguaggio. Va notato che questo sistema bipolare, non solo enuclea le direttive interne a una «mappatura» di esperienze differenziate e molteplici (dal Living a Barba e Ronconi, dal Teatro delle Albe a Delbono), ma individua nei singoli monologhi coesistenti rapporti fra elementi illuministi e romantici, centripeti e centrifughi, di denuncia e di sperimentazione linguistica. Essenziali sono inoltre i puntuali raccordi che chiariscono i contesti dei percorsi individuali e avvicinano fra loro esperienze apparentemente lontane. Mostrando come la funzione parentetica di Fo sia uno strumento analitico e non un vincolo cui attenersi, Puppa riconduce le esperienze narrative di Marco Paolini e Laura Curino alla teatralità di gruppo di Laboratorio Teatro Settimo, precisa l'azione svolta in tale ambito di ricerca dal regista Gabriele Vacis e, infine, prima di addentrarsi nel mondo ctonio di Bene, amplia il campo dell'indagine includendovi Giorgio Gaber, Gigi Proietti, Beppe Grillo e quella grande inventrice del monologo femminile che è Franca Valeri. (Gerardo Guccini)

Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*
Pisa, Edizioni ETS, 2009

Il denso studio di Anna Barsotti affronta il teatro di Emma Dante, evidenziando, a partire da questo caso specifico, il doppio statuto – letterario e scenico – delle drammaturgie che scaturiscono dalle interazioni fra un drammaturgo/regista e gli attori. La prima parte, intitolata *La lingua dei testi*, incomincia con l'esaminare i “rapporti carnali fra lingua e dialetto” (p. 44) nella nuova drammaturgia siciliana, quindi, con filologia minuziosa e “speciale”, ricava i criteri compositivi di Emma Dante dalle varianti che contrassegnano le successive versioni testuali di *mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*. La seconda parte, *La lingua degli spettacoli*, presenta in primo luogo la compagnia Sud Costa Occidentale, l'ensemble che ha generato, più che rappresentato, queste drammaturgie impennate alle personalità e ai corpi degli attori, poi si concentra sull'analisi degli eventi scenici e delle loro dinamiche *in progress*. Le due parti sono introdotte da un excursus che coglie nel teatro di Emma Dante i riflessi di quell’“effetto Sicilia” individuato ed analizzato nel percorso artistico degli autori isolani otto-novecenteschi” (p. 9). La Sicilia – fa capire la Barsotti – è una realtà del vivere che trasmette impulsi costanti e riconoscibili: alternanze di *speranza e rigetto*; conflittualità fra l'individuo isolato e il mondo sociale; un “senso di *impotenza feroce*” (p. 13). Teatralmente inquadrata, questa realtà si rivela addirittura fondante. Emma Dante e i suoi attori tendono infatti a estrarre dal lavoro performativo, non già ritratti psicologici e narrazioni autobiografiche, ma l'animata carnalità degli archetipi vissuti. Nella *Nota introduttiva*, Anna Barsotti propone di considerare *La lingua teatrale di Emma Dante* un libro “double face”, che si può leggere andando dalla prima alla seconda parte, ma anche viceversa. Seguendo il consiglio, ho ricavato l'impressione che le diverse direzioni della lettura portino a distinte conclusioni. Il primo percorso riduce l'importanza della drammaturgia scritta, che, come viene rilevato a proposito di *Carnezzzeria*, perde efficacia quanto più si allontana dalla fonte teatrale; tutto all'opposto, il secondo percorso individua nei testi scaturiti dal lavoro scenico decantazioni formali quasi miracolose, che già di per sé bastano a rilanciare le originarie integrazioni fra *teatro e dramma*. (Gerardo Guccini)