

prove^{di} drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**FOCUS
LUCIA CALAMARO**

*a cura di
Arianna Berenice
De Sanctis,
Gerardo Guccini,
Doriana Legge*



contributi di

Joëlle Chambon
Gerardo Guccini
Sara Maddalena
Vincenzo Mazza
Gabriele Sofia

Arianna Berenice De Sanctis
Doriana Legge
Massimo Marino
Chiara Quici
Sara Torrenzieri



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI



PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Mellolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini
Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris III), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), Giovanni Covelli Meek (Univ. Pedagógica Nacional de Colombia), Paola Ranzini (Univ. d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia, Sara Torrenzieri, Marta Vettorello

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

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

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle. Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)
This Journal is in the the IATJ Database – International Archive of Theatre Journals – <http://www.iatj-journals.org>.

Immagine di copertina: Riccardo Goretti, Alice Redini e Simona Senzacqua in *La vita ferma*, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di Alessandro Carpentieri)
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2019
via Zara, 58, 56028 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

Attraverso il parlato

PAROLE MOBILI

Il teatro in divenire di Lucia Calamaro

a cura di Arianna Berenice De Sanctis e Dorian Legge

Arianna Berenice De Sanctis e Dorian Legge,

Introduzione al Dossier

Dorian Legge, *La scena travestita da parola. I testi mobili di Lucia Calamaro*

Gabriele Sofia, «Anche sbagliare è necessario». *Gli spazi autogestiti e il teatro di Lucia Calamaro*

Sara Maddalena, *Corpi in luce nel teatro di Lucia Calamaro*

Joëlle Chambon, *Lucia Calamaro vista dalla Francia*

Arianna Berenice De Sanctis, *Gli elettrodomestici e le nozioni di "interno" e "esterno" nella drammaturgia di Lucia Calamaro e Andrea Cosentino*

Vincenzo Mazza, *Tumore: due corpi in balia di una tragedia. Uno spettacolo artaudiano?*

LUCIA CALAMARO: L'ATTORE

L'interprete medium, nel labirinto.

Una conversazione con Lucia Calamaro

di Massimo Marino

LUCIA CALAMARO:

BIOGRAFIA CON COMMENTI

di Chiara Quici

UN TEATRO NELLA RETE

Rassegna delle recensioni intorno

a Lucia Calamaro

di Sara Torrenzieri

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento sul c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione culturale Teatrino dei Fondi
- bonifico bancario intestato a Associazione culturale Teatrino dei Fondi, Crédit Agricole, agenzia di San Miniato, IBAN IT35K0623071150000046511156.

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via e-mail a info@titivillus.it



EDITORIALE

Attraverso il parlante

È questa la seconda volta che *Prove di Drammaturgia* riunisce diversi contributi ed ambiti di ricerca componendo un focus dedicato a un'influente scrittrice teatrale. Al *Focus Elfriede Jelinek*, curato da Elena Di Gioia e Claudio Longhi nel n. 2/2015, segue ora il *Focus Lucia Calamaro*¹. Letti di seguito, i due numeri mostrano come intrecci di tematiche analoghe – quali la pressione del reale sulle realtà quotidiane, le interazioni fra vita e scrittura e la pluralità dell'io – possano suscitare opere, esperienze e flussi di pensiero tanto diversi da illuminare emisferi lontani e quasi contrapposti della drammaturgia post-drammatica. Caduta l'ideologica contrapposizione fra testo e performance, Jelinek e Calamaro mostrano che la tensione relazionale che circola fra emittente del testo e referenti scenici non è ora occupata dalla rappresentazione del personaggio bensì dal rapporto con la scrittura, e che, a partire dalla centralità dello scrivere, l'emittente testuale non si identifica più nella nozione d'autore demiurgo bensì nella persona dello scrivente che, a differenza del primo (fiero costruttore dell'altro da sé), predispone il mondo diegetico espandendosi in esso. Sia Jelinek che Calamaro percepiscono quella parte di loro che scrive come un "io" ulteriore e provvisto di proprietà autonome, che, però, nelle loro percezioni, differiscono a tutto campo, suscitando diverse possibilità relazionali fra l'atto di scrivere e quello di parlare in scena. Jelinek teme e sfida l'azione della scrivente che, registrando parola dopo parola le pulsioni di «questo essere-in-movimento, la lingua», si torce verso di lei per captarla, scriverla, svelarla: «la mia unica protezione – commenta – mi si rivolta contro»². All'opposto, Calamaro non è minacciata, ma aiutata dalla scrivente: «quando scrivo si attiva [...] una parte [di me] molto calma, molto tranquilla, che mi piace quando si attiva, mi dà serenità, mi dà sollievo, mi dà scampo»³. Il profilo materno della scrivente si riflette in una scrittura empatica e affettiva, disposta a farsi adottare dall'attore che la legge e dal lettore che, mentalmente, la recita fra sé e sé. Questi non trovano nelle descrizioni, nelle divagazioni, nei pensieri e nelle narrazioni di Lucia Calamaro espressioni di un'alterità enigmatica e lontana, tutta da conquistare, ma luoghi mentali aperti, che li prevedono, che li aspettano, che corrispondono al loro vissuto e che, nel venire recepiti, esplicano sensazioni provate, pensieri pensati, immagini viste, possibilità intuite. L'attore non viene quindi portato a pronunciare il testo in quanto interprete del personaggio, ma in quanto parlante che, dicendo quello che pensa, immagina e prova, anima la scrittura d'un io ulteriore che, solo a questo punto, fa esistere la realtà teatrale del personaggio. La scrittura di Lucia Calamaro evita di connettere i parlanti scenici al compimento di vicende agite, che ne prefigurerebbero caratteri e funzioni, mentre riscopre empiricamente, attraverso la frequentazione del teatro e delle drammaturgie, la necessità della verisimiglianza aristotelica, che non rappresenta quello che è accaduto ad una particolare persona, ma quello che potrebbe accadere a tutti. Trasposto al livello del linguaggio, questo princi-

pio si risolve in una scrittura che non riporta quello che i personaggi dicono e pensano attivando l'ingranaggio dell'azione, ma ciò che tutti potrebbero dire o pensare all'interno di determinate coordinate esistenziali (riguardanti, ad esempio, la posizione di madre o figlia, paziente o terapeuta). A seconda delle parti e dei parlanti, le parole di Lucia Calamaro si distendono su sfondi stilistico/umorali (confessionali, comici, grotteschi, meta-scenici), che prefigurano, ancor più che caratteri psicologicamente determinati, la possibilità di caratterizzazioni teatrali e rivelatrici dell'umano. In questo teatro, l'attore è «un luogo dell'immaginazione»⁴ e una parte essenziale del «pastone» di formazione⁵, ma anche un testimone dell'umanità, una sua sineddoche vivente, che la scrittura prevede ed implica in sé, aprendosi a possibilità d'esistenza artistica lontane dalla scena. Ed è segno della particolarità italiana, il fatto che questa densa e dinamica scrittura, fin qui evidenziata dall'azione teatrale della stessa Calamaro, non abbia originato, come sarebbe probabilmente successo in Francia o nei paesi anglosassoni, frequenti riproposizioni sceniche: nuovi repertori. Al dossier raccolto da Arianna Berenice De Sanctis e Dorian Legge a partire dalla giornata di studi *Lucia Calamaro: un théâtre de l'intérieur illimité* (Université Paul Valéry Montpellier 3, 22 novembre 2017) si sono qui aggiunti l'articolo contributo di Massimo Marino su Lucia Calamaro e gli attori, la biografia composta da Chiara Quici integrando dati e commenti estrapolati da interviste della stessa Calamaro e una ricognizione di Sara Torrenzieri sulla fortuna in rete di questo teatro di testi e presenze.

Gerardo Guccini

¹ Questa pubblicazione, inoltre, si connette idealmente al progetto *Focus Calamaro. Un teatro di voci e persone*, a cura di Gerardo Guccini, Centro di promozione teatrale La Soffitta – ERT-Emilia Romagna teatro Fondazione (Bologna, 16-19 aprile 2019).

² E. Jelinek, *In disparte*, in R. Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek; una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 156.

³ Lucia Calamaro in M. Marino, *Lucia Calamaro: l'attore*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2018, p. 26.

⁴ Lucia Calamaro, in Ivi, p. 25.

⁵ Lucia Calamaro cit., in C. Quici, *Lucia Calamaro: biografia con commenti*, in Ivi, p. 30.

a cura di Arianna Berenice De Sanctis e Doriana Legge

Introduzione al Dossier

di Arianna Berenice De Sanctis e Doriana Legge

Nel 2012 la casa editrice Editoria & Spettacolo pubblicava *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro* a cura di Renato Palazzi; più recentemente, nel 2018, per Einaudi è uscito un volume che racchiude i due lavori dell'autrice *La vita ferma* e *L'origine del mondo*. Prima di queste due pubblicazioni, un altro testo di Lucia Calamaro, *Tumore*, era apparso in *Senza corpo. Voci dalla nuova scena italiana* a cura di Debora Pietrobono per la Minimum Fax. A fronte di questo interesse editoriale, che si è espresso in maniera intermittente, la critica teatrale si è invece occupata diffusamente dell'opera di Calamaro, per lo più sul web. Questo dossier vuole farsi apripista per un discorso più sistematico, ma con la consapevolezza, da parte degli autori, dei limiti di una riflessione attorno a una materia viva. La miglior cautela che si possa usare è quella dunque di non ossificare la materia, ma lasciare che questo dossier appaia non tanto un'istantanea, piuttosto un *work in progress*.

Per questo motivo abbiamo deciso di costruire un percorso il più possibile dialettico. In divenire, per questo mutevole. Tenuto conto della ricchezza articolatoria delle forme mutabili della scena, ci piacerebbe che queste pagine proiettassero in avanti i lettori e gli spettatori di Lucia Calamaro, e quanti attorno al suo lavoro riflettono. L'idea di questo dossier nasce dall'incontro degli autori durante la giornata di studi *Lucia Calamaro: un théâtre de l'intérieur illimité*, organizzata il 22 novembre 2017 presso l'Université Paul Valéry Montpellier 3¹. Le sue radici affondano però in una serie di incontri, progetti e ricerche che risalgono a qualche anno prima.

Un collettivo di giovani ricercatori (Emanuele De Luca, Arianna Berenice De Sanctis, Gabriele Sofia e Vincenzo Mazza) organizzarono dal 2013 al 2016 il seminario *Corps à corps. Récits de théâtre italien* presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Nei numerosi incontri che si tennero



La vita ferma, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di A. Carpentieri)

durante le tre edizioni del seminario si riunirono numerosi artisti e ricercatori italiani e francesi per confrontarsi sulle caratteristiche e le differenze delle pratiche teatrali dei due paesi. Nel 2015, in collaborazione con l'associazione *Sorbonidea, Culture Italienne en Sorbonne*, il collettivo *Corps à corps*, organizzò alla Sorbona un incontro con Lucia Calamaro in occasione della presentazione de *L'origine del mondo. Ritratto di un interno* al Théâtre de la Colline (Festival d'Automne, Parigi, 20-24 ottobre 2015). L'incontro fu animato da Joëlle Chambon e Gabriele Sofia che, al loro ritorno a Montpellier, consigliarono al direttore de *La Vignette* (Université Paul Valéry, Montpellier 3) di accogliere nella stagione 2017-2018, *Tumore* (2006), uno dei primi spettacoli di Lucia Calamaro, fino ad allora mai rappresentato in Francia. Nicolas Dubourg, direttore de *La Vignette*, programmò *Tumore* per il 21 e il 22 novembre 2017. In vista della prima francese, Joëlle Chambon e Gabriele Sofia si occuparono della traduzione di *Tumore* e, a partire da quest'intensa riflessione sul testo, nacque l'idea di organizzare una giornata di studi, la prima ed essere dedicata esclusivamente all'opera dell'autrice e regista italiana Lucia Calamaro.

Nel suo contributo per questo dossier Joëlle Chambon mette in risalto la poliedricità dell'opera di Lucia Calamaro e definisce il suo teatro come un teatro «dell'intimità ma non monologico», «della psiche ma non psicologico». Chambon descrive i diversi modi in cui la scrittura e la regia di Lucia Calamaro, al tempo stesso biografiche e collaborative, riescono a trasporre sulla scena i pensieri, i discorsi e le azioni della piccola borghesia intellettuale e ad affascinare (anche) il pubblico francese.

Appare chiaro ormai che il lavoro di Lucia Calamaro rivela quanto inappropriata possa essere la dicotomia tra pagina e scena. Ci è sembrato quindi importante sottolineare il carattere di mobilità del suo teatro: il passaggio dal testo alla scena, ma anche quello dalla scena al libro – come ci suggerisce nel suo articolo Doriana Legge. Nel contributo di Gabriele Sofia si illuminano gli anni della formazione di Lucia Calamaro, le prime prove dentro gli spazi dei centri sociali romani, in particolar modo quello autogestito di Rialto Santambrogio. Da quegli inizi è passato ormai più di un decennio, un tempo che ci permette di riflettere anche su occorrenze più specifiche della drammaturgia e del lavoro di scena di Calamaro, Sara Maddelena ad esempio parla dell'uso della luce e la rivelazione dei corpi; Arianna De Sanctis prova a ragionare su quanto e come l'uso degli oggetti tipici della società dei consumi agiscano da «catalizzatori drammaturgici». Ad uno specifico lavoro, *Tumore*, è invece dedicato l'intervento di Vincenzo Mazza che prova a verificare se e come lo spettacolo possa rispondere ai manifesti di Artaud per il suo *théâtre de la cruauté*.

Il teatro di Lucia Calamaro, quindi, sembra essere luogo dove misurare le ubiquità della parola tra pagina e scena. Nella nota introduttiva all'edizione del 2010 di *Uomini di scena, uomini di libro* Ferdinando Taviani suggeriva l'immagine di un noto film di Chaplin *The Adventurer*

dove nel finale si vede il protagonista andar dritto per la sua strada ma senza accorgersi che un piede poggia dalla parte di un confine (quello degli USA) e l'altro in quello del Messico. L'esempio vuole mostrare come alcuni autori di teatro riescano a muoversi «tra artigianato letterario e artigianato scenico»², rompendo gli schemi della rigidità. Non accade spesso, tra i casi indubbi e fortunati quelli di Dario Fo, Eduardo De Filippo, quelli più recenti di Ascanio Celestini e Marco Paolini. Non è certo un elenco esaustivo, ma ci chiediamo se possa essere maturo il tempo per inserire anche Lucia Calamaro in questa lista. O forse no. Meglio tracciare le traiettorie del suo lavoro come si farebbe seguendo la scia di una zattera che non ha alcuna intenzione di approdare sulla terra-ferma.

¹ Questa giornata di studi è stata organizzata dal laboratorio di ricerca RIRRA21 (Université Paul-Valéry Montpellier 3) in collaborazione con l'UMR Litt&Arts de l'Université Grenoble Alpes. Facevano parte del comitato organizzatore Joëlle Chambon, Arianna Berenice De Sanctis e Gabriele Sofia.

² Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina edizioni, 2010, p. 6.

La scena travestita da parola.

I testi mobili di Lucia Calamaro

di Doriana Legge

Abstract. *Lucia Calamaro's piece is a dialogue between writings, a reworking process: a sliding word. The dramaturgy translates the memory of an action, it is made up of remnants and episodes that link and grow between the scene and the sheet. The scene is a frontier space: a floating area that is extremely mobile but retains an appearance of immobility.*

A chi scrive per il teatro si chiede spesso tempismo culturale, un'aderenza con le cose che ci stanno attorno, con l'andamento sincopato delle nostre vite. Si decreta la validità, o meglio la forza, di un prodotto artistico quando lo si percepisce meno distante dall'incidenza del nostro tempo. Il teatro di Lucia Calamaro sin dal suo primo apparire ha mostrato i colorismi del travestimento cui le complessità del mondo ci obbligano, ma lo ha fatto con una scrittura lontana dalla facile maniera dell'oggi, attingendo a un magazzino lessicale ampio e diversificato. Quella di Calamaro è una drammaturgia intesa come lavoro di scrittura per il teatro, perché ciò che rimane sulla pagina altro non è se non il ricordo di un'azione che si sedimenta e lascia traccia. Mobile, dunque, fatta di rimanenze ed episodi che si rincorrono e crescono, tra la scena e il foglio. Un teatro che procede a tappe, ricolme di soste e interruzioni tenute insieme con una raffinata tecnica dell'incastro, ma senza chiodi visibili che trattengano la struttura e la sua compattezza.

Uno spazio di frontiera

Nel teatro di Calamaro l'andamento lineare della vita



L'origine del mondo, testo e regia di Lucia Calamaro

quotidiana è scosso da una furia di monologhi, dialoghi, alto e basso mescolati in una varietà di procedimenti che travolge gli argini dei generi. Quello che accade è uno scuotimento verso quell'attitudine che punta ad appropriarsi di una trama per comprendere l'andamento della visione. La trama – infatti – è molto spesso una licenza accomodante nei confronti del pubblico, ma nella scrittura di Calamaro tende a nascondersi dietro aggregati di parole che si realizzano oltre il puro significato. Solleticando lo sguardo sulla scena, si sollecitano poi la capacità immaginifica della pagina e le reazioni di chi legge. La scrittura di Calamaro assomiglia allora ai casi in cui scena e parola si mostrano reciprocamente i risultati del proprio lavoro, scambiano esperienze, racconti e tecniche. Lo spettacolo non è più una questione di parole, ma piuttosto un pamphlet autoironico, risultato di tutti i ritmi prodotti, concentrato manifesto di poetica per un avvicinamento alla dimensione ineluttabile della vita. C'è un rifiuto di fingere una conciliazione col mondo che produce un'azione teatrale fatta di dispersi frammenti e scorie che ricompaiono a intermittenza in tutta l'opera dell'autrice. I protagonisti (ma val la pena sottolineare che sono più spesso donne¹) cercano di ricomporsi, senza peraltro riuscirci, si interrogano sui limiti di un mondo vasto e lo fanno dall'interno delle loro stanze chiuse e asfittiche.

L'autrice prova a individuare tra lo spazio conosciuto interno dei personaggi e quello sconosciuto esterno una dimensione terza, che metta in comunicazione i due, una frontiera. Questa sarà inevitabilmente caratterizzata dalla necessità di fuggire l'identità di entrambi gli spazi adiacenti; la scena allora, che è casa dei personaggi, diventa uno spazio tra due spazi, non una linea (altrimenti somiglierebbe a un confine), ma una zona che non si adatta al segno arbitrario tracciato dall'uomo. Una zona fluttuante che, per quanto estremamente mobile, mantiene in sé un aspetto d'immobilismo. In una scena di *Diario del tempo*², una delle protagoniste, Federica, attende che qualcosa accada: trovare un lavoro, farsi portavoce della propria vita, anche solo abbandonare il proprio letto. Inchiodata a un materasso da cui non riesce ad alzarsi, si nutre delle proprie parole trasformando l'autoriflessione in completa impotenza:

Davanti a me c'è un formulario che devo riempire da un paio di mesi e che non sto riempiendo. Dopo compilato e firmato, lo dovrei spedire. Poi dovrebbe tornare indietro rispedito dal mittente. Questo significherebbe che ho preso un impegno lavorativo con il suddetto mittente. Ma solo l'idea di impegnarmi con qualcuno mi affatica. Per non parlare dello stato d'ansia in cui mi piomba la prospettiva di riempire un formulario, di qualunque natura essa sia. Panico di sbagliare casella, di rispondere dove non dovrei, di dover cancellare e che tutti si accorgano della cancellatura, del disordine [...]. I formulari, quintessenza dell'armonia amministrativa, a me fanno un effetto contrario, mi buttano nel caos.

Questa "euforia dell'attesa" è la sostanza di molti testi di Calamaro, rintracciabile anche ne *La vita ferma*³, e in *L'origine del mondo*⁴, ma anche nel più recente *Si nota all'imbrunire*⁵. Il mondo reale è sì presente, ma sembra che evochi il più delle volte qualcos'altro, rappresentando solo un indizio, la rivelazione di qualcosa che potrebbe in qualche momento accadere, ma probabilmente non accadrà. O sicuramente non accadrà.

Il teatro di Calamaro esprime l'ansia e la disperazione che nascono dalla consapevolezza che l'umanità è circondata da «aree di oscurità impenetrabile», un universo che non sappiamo decifrare e dove la vita si consuma spesso in un'inutile attesa. La scena non è più metafora, ma diventa un territorio dai limiti invalicabili, con un dentro e un fuori ben delineati e insormontabili. Questa drammaturgia si muove in uno spazio caratterizzato dal suo perimetro, che è anche il perimetro della scena – è incatenata a esso mentre radicalizza una chiusura in cui si intrecciano le contraddizioni. Sembra che lo spazio scenico si liberi da ogni interpretazione mimetica e si definisca come luogo significativo in sé, fuori da una semplice riproduzione del reale; un teatro che riflette sulla realtà come essa è, senza suggerire una via di uscita, senza alimentare illusioni. E in questa misura centrifuga del linguaggio gli esseri umani vagano in contenitori sperduti.

La categoria di "teatro dell'assurdo" – definita, negli anni Sessanta, da Martin Esslin – può apparire ormai usurata, ma, qui, nel teatro di Lucia Calamaro l'assurdo non è condizione che si crea a partire da precise situazioni, ma è presupposto dal quale l'esistenza di ognuno si muove. L'attesa di Godot era «passività dell'illusione»⁶, «abitudine che ci impedisce di giungere alla consapevolezza dolorosa ma feconda della piena realtà dell'essere»⁷. E invece l'attesa di Federica di *Diario del tempo* è piuttosto lo spazio in cui allenarsi al dolore (come le fa notare la Nonna), la zona di frontiera fluttuante entro cui accendere il dialogo con se stessi perché:

certe cose, cose banali e straordinarie al tempo stesso, prodigi angusti e tuttavia temibili come nascere, morire, forse amare, succedono in quelle sconosciute zone di transizione dove la materia cambia stato. Non credo sia possibile, né utile, dare un luogo fisico a simili processi di mutazione⁸.

Un repertorio canzoniere

In Calamaro l'ineffabile illumina pagina e scena, i personaggi si raccontano non tanto attraverso il loro percorso lineare, ma nelle pieghe interne, che scardinano la storia unica travalicando la dimensione narrativa. Un refrain di eventi funebri rimbalza tra un'opera e l'altra, ma c'è qualcosa di più feroce per gli uomini e le donne di Calamaro, ed è rimanere in vita, bloccati. Le voci dei protagonisti sono il paesaggio sonoro che emerge nello spazio saturo dei ricordi: le parole della madre in *Tumore* riecheggiano in quelle di Daria de *L'origine del mondo*, e ancora in quelle di Federica in *Diario del tempo*. Sono donne irrequiete eppure immobili che hanno una sola arma: la parola. L'opera di Calamaro ha allora tutte le caratteristiche di un repertorio canzoniere, come quello dei grandi attori ottocenteschi⁹, in riferimento ai quali era difficile – da parte degli spettatori – distinguere tra un personaggio e l'altro nelle diverse pièce. Si andava avanti sera dopo sera, spettacolo dopo spettacolo e sembrava che tra un'opera e l'altra i personaggi dialogassero tra di loro. Impossibile per gli spettatori distinguere, più semplice vedere una linea che tutti li attraversava. Nei diversi capitoli dell'opera di Calamaro che riempiono questo repertorio canzoniere, gli scarti e le giacenze permettono continue aggiunte, sottolineando il carattere aperto dell'opera, sia da parte di chi la scrive e crea, sia da parte di chi ne fruisce.

Sono voci mobili quelle delle protagoniste che si intrecciano e sovrascrivono, in un bordone grave e continuo di accompagnamento che restituisce la dimensione corale motore della tragedia contemporanea, che sembra personale e invece è collettiva.

Abbiamo parlato di canzoniere, di bordone e di ritmo, servendoci del lessico musicale proprio perché l'opera di Calamaro tende a costruirsi in tante cellule ritmico-sintattiche autonome, ripetibili nella struttura e integrabili in un vortice sostenuto, visualizzato nell'andirivieni dei protagonisti che con entrate diverse aggiungono brandelli di conversazione a costruire un ipotetico senso del discorso. Sono per lo più pensieri espressi in parole slogate.

Federica: Strappo, sgarro, scivolo, ficco, cado, sbatto
... sbatto... sbatto... sbatto la testa
ma proprio la testa?
eeeehhhh
che fa così paura
a tutti
anche a te
la vedi questa riga a elle scandita dai punti sul cranio?
Ma chi ce l'ha una marca così sulla testa? [...]¹⁰

E poi «tre svenimenti consecutivi» (come recita la didascalia) di Federica tra le braccia della nonna. È una danza dai ritmi forsennati, un particolare modo di proseguire sulla strada del rapporto tra realtà e coscienza, in uno scambio continuo tra tensioni conoscitive e motivazioni esistenziali. Dal piano dell'oggettività, in cui vengono collocati ad esempio gli oggetti quotidiani (di questo ci

parla Arianna de Sanctis in questo dossier) si passa a una sfera soggettivistica dove la rappresentazione del mondo si fa metafisica, elucubrazione sul vivere, sul non-vivere. Ma questa amara riflessione sui precipizi della vita fa da controcanto ai vortici del grottesco, al limite tra riso e qualche spillo che provoca dolore, nella direzione di un teatro che si fa comico senza smettere di essere tragicamente drammatico.

Federica: Sì ma comunque la questione è sempre la stessa, il contatto è impossibile in profondità. Uno, in quelle zone, rimane sempre solo. È finito lo Shampoo¹¹.

Testi mobili

Ci fa ridere, anche, questa scrittura: una lingua eccedente ed eccentrica che si alimenta del potere dei suoi interpreti, accuratamente scelti e tramite i quali il testo si accresce, con suggerimenti e aggiunte personali che la regista (e poi l'autrice) accoglie.

Se infatti i monologhi sono per lo più scritti a tavolino, le zone intermedie di dialogo nascono dalle prove con gli attori. Un teatro scritto, recitato, messo in scena, soprattutto col corpo e la voce dei suoi interpreti, le loro attitudini e il modo in cui riescono a rendere mobile la pagina. È uno scambio di cui regista/autrice e attori sono perfettamente consapevoli.

Al di là della pura scrittura, le parole si nutrono quindi della tensione da parte di chi scrive a immaginare la scena abitata da persone in carne e ossa. Perché Lucia Calamaro ha già in mente i suoi attori, anzi, nell'idea dell'autrice c'è proprio la volontà di scrivere insieme ai suoi attori, ed è anche in questo senso che la parola si traveste, è tramite questi innesti che il testo si fa mobile. E se questo si potrebbe dire di molte scritture drammaturgiche qui c'è un bisogno, ma anche un'evidenza diversa: «gli immobili sono colpevoli» dice la nonna in *L'origine del mondo*.

È una scrittura che sta addosso alla pagina e allo stesso tempo agli attori, l'autrice affida loro un testo che non è solo schema di battute, ma vorrebbe farsi motore di un processo emotivo e fisico da parte dei suoi interpreti. Non è un caso se il più delle volte Calamaro sceglie di chiamare i suoi personaggi con il nome proprio degli attori che li interpretano: ci sarà un po' di Daria Defflorian nella Daria di *L'origine del mondo*, ci sarà un po' di Federica Santoro nella Federica di *Diario del tempo*.

Perché la vita influenza inevitabilmente l'opera, ma ogni biografia è anche una fiction, che proprio come la vita, in quanto vissuta, è un *work in progress*. Calamaro in un'intervista dirà: «Parlare di sé per parlare di tutti»¹², perché è molto riduttivo «raccontare i fatti propri», è interessante invece quando il contenuto personale si specchia in un paesaggio universale in cui però consegniamo all'oblio gran parte delle nostre intimità.

La memoria non è solo dei morti, che non ci sono più, o che stanno definitivamente andando via, ma memoria è anche letteratura e formazione, tutti quei testi che hanno accompagnato chi scrive nel percorso di vita, in

quelle letture voraci consumate in solitudine. Quello di Calamaro è un teatro pieno di rimandi e citazioni, che spesso sono elencazione disorganica e compulsiva. Nello spettacolo *Magick*¹³ – che proprio in una biblioteca vede ambientata una delle scene più belle di quella che la sua autrice ha definito «autobiografia della vergogna» – i libri sono la miccia che scatena un senso di rivolta verso gli schermi che ci impediscono di guardare liberamente al mondo, ma la letteratura si può rivelare anche occlusione, strumento che trattiene i suoi consumatori in una dimensione vergine rispetto alla sfera sociale.

Le scritture del passato, quelle proprie e quelle degli altri, in Lucia Calamaro sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto di cui non si può fare a meno. In Calamaro esiste una parola che è incrocio di superfici, dialogo tra scritture, processo di rielaborazione. Una parola mobile. Qualsiasi sua opera non mi sembra concepibile e riconoscibile al di fuori di questo sistema.

Allora perché all'autrice si chiede spesso perché mai non scriva un romanzo! E perché dovrebbe? È proprio la mobilità della sua scrittura che ci insegna come attrarre la letteratura drammatica in uno spazio di frontiera, fuori dai confini – come si diceva – delle convenzioni esclusive della pagina scritta. Un'opera che mostra come rovesciare il problema, che non è soltanto quello del passaggio dal testo alla scena, ma soprattutto quello del passaggio dalla scena al libro. In poche parole, la scrittura di Lucia Calamaro ci illumina sugli andirivieni che si consumano nel tempo e nello spazio del lavoro, oltre la scena.

¹ Fanno eccezione *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo* (2016) dove Riccardo (Goretti) è il padre vedovo nostalgico amante di Paul Ricoeur e dei sinonimi; e il più recente lavoro di Calamaro *Si nota all'imbrunire. Solitudine da paese spopolato* (2018), dove troviamo ancora un vedovo, Silvio (Orlando), dentro una bolla di solitudine che pare proteggerlo e schiacciarlo allo stesso tempo.

² *Diario del tempo: l'epopea quotidiana* (2014), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Federica Santoro, Roberto Rustioni, Lucia Calamaro, disegno luci Gianni Staropoli.

³ *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo* – dramma di pensiero in tre atti (2016), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Riccardo Goretti, Alice Redini, Simona Senzacqua.

⁴ *L'origine del mondo, ritratto di un interno* (2012), scritto e diretto da Lucia Calamaro con Daria Defflorian, Federica Santoro, Daniela Piperno, disegno luci di Gianni Staropoli.

⁵ *Si nota all'imbrunire (Solitudine da paese spopolato)* (2018), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Silvio Orlando, Riccardo Goretti, Roberto Nobile, Alice Redini, Maria Laura Rondanini.

⁶ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo* (1961), Roma, Edizioni Abele, 1968, p. 54.

⁷ Ivi, p. 55.

⁸ Sono parole di Lucia Calamaro in apertura di *Tumore, uno spettacolo desolato*, in *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, a cura di R. Palazzi, Spoleto (PG), Editoria e Spettacolo, 2012, p. 278.

⁹ Per una più articolata discussione attorno al repertorio canzoniere in riferimento ai Grandi Attori ottocenteschi cfr. M. Schino, *Racconti del Grande Attore*, Città di Castello, Edimond, 2004.

¹⁰ L. Calamaro, *L'origine del mondo, ritratto di un interno, in Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, cit., p. 58.

¹¹ Ivi, p. 92.

¹² Intervista realizzata da *Krapp's Last Post*, al link: <https://youtu.be/IBUKVrGBkO8>.

¹³ *Magick. Autobiografia della vergogna* (2008), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Benedetta Cesqui, Monika Mariotti.

«Anche sbagliare è necessario».

Gli spazi autogestiti e il teatro di Lucia Calamaro di Gabriele Sofia

Abstract. *The bond between Lucia Calamaro, Roman by birth, and Italian capital city is not only biographical. The self-managed centers of Rome offered her places where she could create and then show her work. The place where the creation took place is marked by the experiences that have crossed it, creating a permanent link. In this sense, the symbol of the "home" used by Calamaro is not only a metaphor, indeed, as shown, it is closer to the "house of the actors" of which the theater historian Fabrizio Cruciani talks about.*

I tre premi Ubu ottenuti da Lucia Calamaro nel 2012 per lo spettacolo *L'origine del mondo, ritratto di un interno*, sono stati la consacrazione di un'artista che è oggi una delle più rappresentative della nuova scena italiana. Negli ultimi anni le sue opere hanno anche varcato i confini nazionali ottenendo degli importanti riconoscimenti in Francia¹ e negli Stati Uniti².

Sull'onda del clamore e del successo ottenuti all'estero dall'artista, nel maggio 2017 il Teatro di Roma ha organizzato, al Teatro India, una retrospettiva in cui si alternavano tre spettacoli di Calamaro: *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo* (2016), *L'origine del mondo* (2012) e *Tumore, uno spettacolo desolato* (2006)³.

Ma il legame dell'artista, romana di nascita e formata artisticamente fra Montevideo e Parigi, con la capitale, non è solo biografico. Sono stati gli spazi autogestiti di Roma, come il Villaggio Globale, il Rialto Santambrogio o l'Angelo Mai⁴, ad offrirle infatti dei luoghi dove poter creare e poi mostrare non solo i primissimi lavori, ma anche quelli più recenti.

Una condizione, questa, che accumuna Calamaro a una larga fetta delle nuove generazioni artistiche, non solo romane: a partire dagli anni Novanta, i centri occupati hanno infatti supplito alle carenze delle istituzioni culturali. Negli anni marchiati a fuoco dalla frase «con la cultura non si mangia», sono stati proprio gli spazi autogestiti a offrire quei luoghi di produzione, diffusione e contaminazione necessari alla sopravvivenza di una pratica di sperimentazione e ricerca teatrale.



La vita ferma, testo e regia di Lucia Calamaro

Ancora oggi, però, l'apporto che questo tipo di spazi ha offerto alle culture teatrali è stato raramente approfondito dagli studi⁵. Eppure sarebbe ingenuo immaginare che una così stretta commistione tra circuiti alternativi e nuove generazioni non abbia lasciato una traccia in un certo senso riconoscibile. Ma in quale modo? Di che tipo? Che tipo di rapporto lega questi dispositivi di produzione autogestita e le nuove generazioni teatrali? L'esempio di Lucia Calamaro diventa allora un modo per esplorare alcune ipotesi di ricerca su queste tematiche.

Lo spettatore complice

Recalcitravo fino allo spasimo. Perché vedere roba intitolata *Tumore*? Uno spettacolo desolato, di una sconosciuta Lucia Calamaro, lungo (era annunciato) addirittura cento minuti? [...] Trascinato a viva forza, preso per la collottola tuttavia ho ceduto. Ho ceduto, e ne faccio merito a chi ha insistito. [...] È il più bel testo di drammaturgia in lingua italiana, da molti anni a questa parte⁶.

Il modo con cui Franco Cordelli descrisse il suo iniziale scetticismo nei confronti dell'allora "sconosciuta" Lucia Calamaro e del suo spettacolo, è emblematico del rapporto che i critici intrattenevano in quel periodo con un centro autogestito come il Rialto Santambrogio⁷. Per molti anni è stato infatti quello il luogo dove una certa sperimentazione teatrale poteva essere osservata, in cui si potevano intravedere le nuove direzioni delle arti performative. Ma come avviene negli ambienti di reale sperimentazione, la strada verso la scoperta di qualcosa di innovativo è lastricata di spettacoli fragili o noiosi, di esperimenti semplicemente non riusciti: «La logica dello spazio non era quella "dentro o fuori", bello o brutto»⁸, spiega Graziano Graziani, che è stato il direttore artistico del Rialto per molti anni. Uno dei capisaldi era infatti quello di non istaurare le relazioni interne allo spazio a partire dal prodotto finale, ma da una dimensione più ampia, dalla condivisione di un progetto.

La stessa Calamaro ebbe il primo contatto con quel luogo nel 2005, quando presentò *Cattivi Maestri*, che da lei stessa viene considerato uno spettacolo non particolarmente riuscito, anche se, afferma, «ci sono sempre dei

semi di verità negli errori. Anche sbagliare è necessario»⁹. Nelle istituzioni culturali tradizionali l'interfaccia principale tra artista e pubblico è lo spettacolo. Questo significa che se lo spettacolo, per una serie di ragioni, non è pronto o non è in sintonia con il pubblico o con una parte di esso, non è solo il rapporto con gli spettatori ad essere compromesso, ma anche quello con l'istituzione ospitante. La logica è quindi quella dell'"opportunità unica" nel vero senso della parola, dell'"occasione della vita". Gli spazi sociali si fondano, invece, su una dinamica abbastanza differente: lo spettatore che si reca in quel luogo ne diventa in un qualche modo complice, sostenitore di un'idea diversa di produzione e fruizione dell'arte. In una situazione così precaria come può essere uno spazio senza fondi, senza strutture adeguate, o addirittura sotto la minaccia di sgombero, la semplice presenza dello spettatore è già un atto politico. Lo spettatore non è un consumatore ma un complice, se non proprio un alleato. Lo spettacolo è quindi un momento che arricchisce un progetto più ampio, una condivisione diversa degli spazi e della cultura. Se così non fosse stato al Rialto, probabilmente dopo *Cattivi Maestri* Lucia Calamaro non avrebbe avuto la possibilità di presentare *Tumore* l'anno seguente. Questo modello si colloca decisamente all'opposto rispetto alle gestioni "manageriali" delle istituzioni culturali, che fanno del prodotto finale l'unico elemento da salvaguardare in quanto l'unico che può generare profitto immediato.

La casa degli attori

Chi non ha vissuto da vicino quei luoghi di cultura "alternativa" che proliferavano nel sottobosco culturale romano fa spesso fatica a carpirne la centralità nelle dinamiche di rinnovamento delle nuove generazioni teatrali. Il Rialto, come altri luoghi occupati o autogestiti, ha rappresentato prima di tutto una scappatoia all'incomprensibile contraddizione delle politiche culturali: fornire spazi adibiti alla presentazione di opere sperimentali (come il Teatro India) senza però mettere a disposizione degli spazi di produzione degli spettacoli. Come se uno spettacolo potesse nascere dal nulla: «Le istituzioni culturali in Italia, per come sono pensate, devono principalmente garantire una vetrina dell'eccellenza. Non sono mai luoghi "vissuti"»¹⁰ scrive Graziani. Per Lucia Calamaro, uno spazio come il Rialto non era solo il luogo dove presentare gli spettacoli, ma era il luogo che ne permetteva la crescita stessa: «Il Rialto è stato ed è tutt'ora la mia casa», affermava appunto la regista prima che questo venisse chiuso definitivamente nel 2015¹¹.

Gli spazi autogestiti scatenavano dunque una dinamica di "appartenenza" secondo cui il luogo di creazione non è un "contenitore", ma è un'entità in continuo mutamento che porta i segni delle esperienze che lo hanno attraversato. In questo senso, l'immagine della "casa" utilizzata da Calamaro non è solo una formula metaforica, ma si avvicina forse a quell'idea di "casa degli attori" di cui parlava Fabrizio Cruciani:

Lo spazio del teatro, per essere vivo, deve avere proporzioni e memoria. Se non è più il palazzo degli spettatori o il museo della cultura, può essere la casa degli attori. Un luogo abitato anche prima e dopo lo spettacolo, un luogo di lavoro in cui si ha interesse ad essere ospiti¹².

La dilatazione della presenza in quel tipo di spazi coincide spesso anche con un'estensione dei tempi di creazione possibili. La dimensione della durata sembra uno degli elementi che più differenziano il lavoro nei centri autogestiti rispetto ai luoghi di creazione tradizionali:

Origine io l'ho provato tantissimo, cinque o sei mesi, un tempo impossibile senza la disponibilità del Rialto, che mi dava non solo la possibilità di provare, ma anche l'essenziale possibilità di "non provare anche oggi perché non hai niente da provare"¹³.

Questo elemento stabilisce delle pre-condizioni creative assolutamente particolari. Non per forza positive: un tempo troppo lungo o l'assenza di alcuni limiti cronologici possono diluire così tanto un progetto da farlo appassire. Ma in un panorama dove gli istituti culturali si organizzano essenzialmente per "residenze artistiche" della durata di qualche settimana o di pochi mesi, avere a disposizione uno spazio per diversi mesi (e senza limiti d'orario) genera alcune dinamiche assolutamente singolari. Permette agli spettacoli di crescere di pari passo col maturare biografico dell'artista. Gli spettacoli hanno quindi il tempo di assorbire i piccoli eventi che esplodono negli interstizi della quotidianità, di digerirli, di sfruttarne l'imprevedibilità per trasformarli in nodi drammaturgici. La possibilità di una tale dilatazione cronologica permette, insomma, a quei "semi di verità" prima citati di poter germogliare.

Per una storia di luoghi invisibili

Ma la "casa degli attori" diventa anche un luogo di contaminazione e scambio, soprattutto quando vi convivono artisti dalle estetiche particolarmente distanti:

L'incontro con gli artisti era importantissimo. Ho visto cose che chiaramente non avrei mai visto perché non corrispondevano al mio gusto, però siccome, tra una pausa e l'altra, scambiavi quattro chiacchiere con la persona che stava provando nella sala di fronte alla tua, andavi pure a vedere il suo spettacolo¹⁴.

Per la drammaturgia è stato proprio la frequentazione del Rialto a permetterle di intrecciare le sue esperienze con quelle di due esponenti della "nuova comicità": Daniele Timpano e Andrea Cosentino.

C'è stato un momento molto allegro, molto solidale che è quello lì 2006/2007, in cui parlavamo continuamente di teatro, parlavamo continuamente di fare un progetto insieme che poi non siamo mai riusciti a fare [...] sia Co-

sentino che Timpano sono molto intelligenti, molto colti, il dibattito con loro due per me è stato abbastanza formativo, sul fatto principe che era “fallo un po’ come ti pare” cioè togli le regole. Le regole belline, le abbiamo imparate, si suppone che lo devi fare così adesso fallo un po’ come sei te, cioè fallo un po’ più simile a te¹⁵.

La contaminazione non è solo l’incontro con l’altro, ma indica la via per fare le cose “un po’ più simili a te”, per concentrarsi su di sé senza la paura di chiudersi.

Conclusioni

Lo spettacolo *Tumore* è stato recentemente citato da Marco De Marinis come uno degli esempi utili a dimostrare che «fra teatro e autobiografia esiste un nesso forte, costitutivo in qualche modo; molto più e molto diversamente che in letteratura o in pittura o in musica»¹⁶.

È evidente che questo “nesso forte” varia col variare dal tempo a disposizione per la creazione, soprattutto per un processo come quello di Calamaro, che affonda le sue radici in quell’universo di tensioni e di simbologie che giace all’interno dei più banali momenti della vita quotidiana. A questo bisogna aggiungere anche delle modalità di produzioni che si fondano su un dialogo scenico costante tra attrici e regista, un via vai complesso in cui ogni momento scenico è il risultato di numerose spinte creative, dirette o indirette, soggettive o collettive. Non stupisce, in questo senso, il fatto che molto spesso i personaggi degli spettacoli abbiano lo stesso nome degli attori.

Il contesto, nelle sue molteplici dimensioni (spaziali, temporali, politiche, sociali), ha avuto dunque un ruolo decisivo anche in una drammaturgia che non si presenta come immediatamente politica. Il suo studio di questi ambienti diventa allora un passaggio necessario per comprendere la genesi di uno spettacolo o di un corpus spettacolare.

Evidentemente non bisogna cadere nell’errore di cercare un rapporto causale diretto tra le potenzialità degli spazi occupati e la drammaturgia di Calamaro, ma in una fase dove la maggior parte di questi spazi è stata sgomberata da una classe politica ottusa e securitaria, sarebbe grave dimenticare l’importanza che questi luoghi, per definizione “invisibili” alla storia, hanno avuto nello sviluppo delle culture teatrali degli ultimissimi anni.

¹ Nel 2015, Calamaro ha attirato l’attenzione della critica francese grazie alle repliche di *L’origine del mondo* al Théâtre de la Colline di Parigi: «Perçutés par le magnifique texte de Lucia Calamaro, on découvre le portrait de ces trois femmes, ces trois générations, qui ne forment peut-être qu’un seul et même être à différentes étapes de sa vie. [...] Récompensées en 2012 par le prix UBU de la meilleure comédienne dans un premier rôle pour Daria Deflorian et le prix de la meilleure comédienne dans un second rôle pour Federica Santoro, les deux artistes offrent là une performance exaltante, hypnotisante, admirable de sincérité et de vérité» (L. Carabu, «L’origine del mondo» de Lucia Calamaro au théâtre de La Colline, in «Théâtre-ac-

tu. Le site de la critique théâtrale», 23 ottobre 2015, al link <http://theatreactu.com/lorigine-del-mondo-de-lucia-calamaro-au-theatre-de-la-colline/>, consultato il 30 maggio 2017). Lo stesso teatro ha poi deciso di co-produrre (insieme all’Angelo Mai) lo spettacolo successivo dell’artista: *La vita ferma*.

² Sempre *L’origine del mondo* nel 2016 è stato protagonista dell’Italian Playwright Project di New York, dove la regista ha realizzato una serie di incontri e conferenze.

³ Nel novembre 2017 questo spettacolo è stato presentato anche in Francia, al Théâtre de la Vignette di Montpellier.

⁴ L’Angelo Mai, ad esempio, appare tra i produttori dello spettacolo messo in scena nel 2017, *La vita ferma*, nonostante i numerosi tentativi di sgombero a cui era soggetto.

⁵ Alcuni tentativi riguardano il libro di Graziano Graziani (G. Graziani, *Hic sunt leones. La scena indipendente romana*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2007), oppure il *Dossier Valle. Gli anni dell’occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti e Gabriele Sofia, in «Teatro e Storia», n.s. 34, 2013. Un’analisi di taglio più prettamente politico e sociologico di questi fenomeni è quella di Lidia Cirillo (L. Cirillo, *Lotta di classe sul palcoscenico. I teatri occupati si raccontano*, Roma, Alegre, 2014).

⁶ F. Cordelli, *Grande requiem senza lacrime*, in «Corriere della Sera», 4 maggio 2008, p. 40.

⁷ Centro sociale occupato nel 1999, è stato riconosciuto quasi subito dal Comune che gli ha affidato in assegnazione un’ex scuola nel quartiere del ghetto ebraico, in pieno centro.

⁸ Intervista personale rilasciata da Graziano Graziani all’autore dell’articolo a Roma il 27 novembre 2015.

⁹ Intervista a Lucia Calamaro di Jean Luis Perrier per il *Dossier de presse. Lucia Calamaro*, Festival d’Automne à Paris 2015, p. 3.

¹⁰ G. Graziani, *Angelo Mai. Ultimo atto di una desertificazione culturale*, in «Minima&Moralia», 4 ottobre 2012 (www.minimaetmoralia.it)

¹¹ Mi riferisco soprattutto a un’intervista realizzata da Graziano Graziani per il documentario di Rai 5 sulla nuova drammaturgia romana e dedicato proprio a Lucia Calamaro, andato in onda il 31 maggio 2014.

¹² F. Cruciani, *Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto*, in «Teatro e Storia», anno VII, n. 1, aprile 1992, p. 33.

¹³ Intervista personale rilasciata da Lucia Calamaro all’autore dell’articolo a Roma il 27 novembre 2015, non pubblicata.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, p. 105.

Corpi in luce nel teatro di Lucia Calamaro di Sara Maddalena

Abstract. *The essay investigates the importance of light in the work of Lucia Calamaro, especially in Tumore and L’origine del mondo. Light is configured as a spatial construction*

process and as a revealing experience of bodies, of their living form, of their outer and inner shadows.

«Accendi accendi accendi accendi...». Luce.

L’ordine, ripetuto una decina di volte, è impartito da un personaggio durante uno spettacolo, ed è diretto al tecnico luci: uno dei tanti esempi che testimoniano l’importanza della luce quale elemento fondamentale nel lavoro di Lucia Calamaro.

È noto che l’illuminazione a teatro può essere usata per indicare un momento della giornata o un determinato luogo, per creare un ambiente specifico o per provocare una certa disposizione d’animo. Ciascun artista risponde diversamente alle questioni relative al fatto che la luce debba essere esteticamente soddisfacente o riflettere le emozioni interiori dei personaggi, e a cosa si debba dare la priorità, se alla parola e al volto, al movimento e al corpo, o all’atmosfera.

La ripetuta collaborazione di Calamaro con Gianni Staropoli, celebre light designer, – vincitore del premio Ubu 2017 per l’allestimento scenico di *Il cielo non è un fondale* di Deflorian e Tagliarini – sottolinea l’importanza del ruolo che la regista attribuisce alla luce. Dunque l’intento non è certo quello, banale, di fare delle “belle luci” o di giocare con gli effetti.

Ebbene, analizzando alcuni lavori di Lucia Calamaro, e in particolare *Tumore* (2004) e *L’origine del mondo – Ritratto di un interno* (2012) è possibile distinguere due tematiche principali che si intersecano e si integrano: la luce come dinamica di costruzione spaziale e come esperienza rivelatrice dei corpi, della loro forma vivente, delle loro ombre esteriori e interiori.

La luce è chiamata a creare e modificare lo spazio, dare profondità al palcoscenico, originare una serie di variabili, di territori che possono essere indovinati, modi ontologici trasformati semplicemente cambiando lo stato dell’illuminazione. Ecco perché possiamo dire che la luce è azione in azione, causa ed effetto. Infatti, come in un dipinto, la luce può sottolineare i ritmi, accentuare i volumi, il rapporto delle forze nello spazio: è lei che compone l’architettura, che eccita l’immaginario dello spettatore, che traccia zone, che organizza superfici e traiettorie, che dirige lo sguardo del pubblico. In *Tumore*, luci di Andrea Berselli nella versione più recente, la scena può essere definita minimalista: per la maggior parte del tempo è vuota, disadorna. Lo spettacolo è presentato come “desolato”, la solitudine si palesa fin dall’apertura in cui il personaggio della madre si trova in una posizione centrale, in piena luce, una condizione che amplifica lo spazio, deserto. Questo tipo di illuminazione a giorno ricorda un’atmosfera ospedaliera, un laboratorio, una stanza che opera una demistificazione, uccide qualsivoglia illusione: è l’aspetto di annientamento che prevale. Il contesto, evidentemente, non è quello di una scena quale mera imitazione della vita reale, piuttosto il contrario: uno spazio in cui si costruisce e si decostruisce la realtà del momento fittizio.



L’origine del mondo, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di Futura Tittaferrante)

Una scena illuminata nella sua totalità ma da un bianco splendente, totale, è presente in *L’origine del mondo*, produzione del 2012, disegno luci di Gianni Staropoli. L’effetto è completamente diverso, qui la luce è raffinata, diffusa, compone e apre lo spazio. Si potrebbe pensare alla luce uniforme e incolore, elementare, che Brecht aveva volutamente utilizzato con la funzione di far vedere tutto senza nascondere alcunché¹, ma qui l’effetto è ben diverso. Ricorda piuttosto Maria Zambrano quando celebra atmosfere al di là dello spazio-tempo e parla della luce che si fa biancore, come un corpo che passa e non si ferma che per poco tempo, un modo di poggiarsi della sostanza, dall’interno di sé stessa². L’eleganza dell’immersione dei corpi nel colore evoca anche la visione di Rothko secondo la quale «voi diventate questo colore, voi diventate completamente saturi, come se fosse musica»³ o la tormentata ricerca sulla relazione tra corpo e spazio di Nauman e il suo *Green Light Corridor* in cui «la luce produce la forma percepibile dello spazio»⁴. Quando invece i toni virano sul grigio, integrandosi nella densità delle sfumature, risulta particolarmente interessante l’analogia visiva, il riferimento diretto effettuato nella *pièce* dal personaggio della madre alle nature morte – quelle forme dall’esistenza interna e segreta⁵ – di Giorgio Morandi:

sono tinte sempre meno intense, oggetti quanto più secondari, tutto il lavoro lo fa la luce in quei quadri e non le cose, che sono lì [...] un bianco nemmeno sporco semmai impolverato: io riassumerei la realtà qui dentro, sottile, polverosa.

Come quel pulviscolo così ricco di materia che si può percepire quando un raggio di sole lo mette in evidenza. E ritorna il concetto di saturazione ricordando con Argan che quello dei quadri di Morandi è

uno spazio concreto, saturo addirittura, risultante da una parità di livello e di tensione, di profondità e densità, tra la coscienza del proprio essere e dell’essere del mondo, ugualmente e integralmente vissute e comunicanti tra loro, come per un’osmosi continua⁶.

Ed ecco che la materia presente nello spazio ritrova forma e sostanza, la luce intaglia e lambisce gli oggetti e i corpi, ne opera una trasfigurazione, facendoli intendere secondo il suo obiettivo, creando così le giuste condizioni dell'emozione estetica, una vibrazione della coscienza.

La luce serve anche a creare delle zone, luce nella luce, sottoinsiemi spaziali tanto effimeri quanto pieni di significato.

È il caso, per esempio, di aree evidenziate da bordi nitidi in *Tumore*, volte a creare un "a parte", una sorta di *enclave*. O di un bagno di luce che viene dalla parte superiore, una doccia. Il personaggio si inserisce nella luce come in una apparizione magica, o sacra. Quando esce dal relativo rettangolo questo svanisce e la sua sparizione rinvia delicatamente alla situazione anteriore. È noto che le transizioni possono variare in intensità e velocità: quando uno stato di illuminazione svanisce lentamente in un altro, il pubblico può non notare il cambiamento fino a quando non è completo o quasi completo: alcuni effetti sono dunque visibili e altri no, ma devono essere sempre giustificabili, e in questo caso, manifestamente, lo sono. La creazione e la modifica di sottoinsiemi nello spazio diviene ancora più significativa quando i luoghi così inventati sono volontariamente condivisi o abbandonati, come nel caso in cui la superficie del palcoscenico illuminata è abitata da due personaggi di cui uno esce e l'altro rimane, ed entrambi continuano a parlare ciascuno nel proprio angolo di luce, insieme, in modo diverso tra preghiera e digressione, in una indivisa coesistenza spaziale ed emotiva. E ancora, quando la luce diventa una fascia che racchiude e allunga orizzontalmente lo spazio come in sala operatoria, luce rigorosa, concentrata, intorno all'oggetto/corpo, come una ferita, un'apertura dello stesso, la posizione dell'attrice che riceve la luce ma è proiettata verso la verticalità accentua una perpendicolarità dove il corpo è fatto di carne, massa gravitazionale. La luce scorre sul corpo, lo carezza, indugia sulle sue asperità: «la luce dona il tatto allo sguardo»⁷, particelle di luce scorrono lungo la tensione nervosa.

Quando al contrario il personaggio della madre si sdraia a terra, non rimane nella luce, parte del suo corpo esce: rimane per metà in questo spazio di morte, una specie di bara luminosa disegnata nel buio. La luce determina il contenuto emotivo dello spazio e attraverso la sua capacità di dividere bruscamente, di segnare la lacerazione per la perdita di una parte di sé sia fisica che psicologica, rafforza la corrispondenza tra realtà oggettiva ed esteriore e realtà soggettiva e interiore.

Queste zone di contrasto, attraverso le loro forme geometriche, le loro strutture razionali, marcano le contraddizioni e contengono l'imminenza della tragedia, come nei drammi espressionisti in cui «il "cono di luce" investe il personaggio espressionista con una funzione propriamente drammaturgica»⁸, e «il soggetto è il filtro attraverso cui passa l'esperienza vissuta»⁹. Ecco come si concilia la luce con l'aspetto più intimo e psicologico, che in questo particolare lavoro è ovviamente determinante.

La distribuzione della luce determina delimitazione di aree intrinse di significati anche in *L'origine del mondo*, per esempio la luce sulla protagonista seduta sulla poltrona, che resta accesa anche quando lei si alza e lascia la poltrona vuota, è una contingenza che comporta una destabilizzante presenza nell'assenza. La luce che esce dal frigorifero, quale sorgente principale e puntuale di illuminazione, è un'altra testimonianza dell'importanza del rapporto spaziale e visivo tra fonte di luce e corpi in scena. Delle leggere sfumature di blu in altri punti tracciano le esistenze, sono pennellate di gradazioni di senso, aree di traduzione, di passaggio.

In *Tumore* la luce stretta sull'attrice dà risultati intriganti, ne sottolinea le caratteristiche fisiche, i gesti e le espressioni ai margini del caricaturale. Infatti l'assenza o quasi di ombra può dare un aspetto metafisico e immateriale, una sorta di derealizzazione del reale, mentre evidenziare le ombre e i chiaroscuri esalta il grottesco, sottolineato anche dal trucco. La tonalità della luce non è naturale né nel primo caso né nel secondo: se all'inizio la luce a giorno è naturalmente artificiale, ma ancora abbastanza rassicurante perché ci ricorda luoghi possibili, nell'eccesso di chiaroscuro la teatralità è smascherata. La luce amplifica il mezzo espressivo, il corpo è in accordo con la parola.

I lighting designer non sono solo tenuti a controllare ciò che il pubblico vede, ma anche ciò che non vede: l'ombra è utilizzata con successo nella creazione di atmosfere sul palco, ma soprattutto intensifica l'espressione sensibile degli oggetti, del corpo umano e dei movimenti nello spazio. Il contrasto dell'ombra e della luce dona un senso alla presenza: «non c'è nulla in questo mondo che non tragga i suoi principi ed elementi delle combinazioni di luce e ombra»¹⁰ diceva Atanasio Kircher, e, nel celebre frontespizio della sua *Grande arte della luce e dell'ombra*¹¹ rappresentava la luce e l'ombra attraverso degli specchi, come se delle mediazioni fossero necessarie per nasconderle e allo stesso tempo rivelare l'esistenza loro e del soggetto che vi è esposto. Paul Souriau già all'inizio del secolo scorso sosteneva che è fatto notorio che la luce sia generalmente qualificata come realtà gradevole, diversamente da altri agenti quali il suono: «è dalla luce che riceviamo l'impressione di bellezza, la più frequente, la meglio caratterizzata e la più intensa»¹² ma «a un'estetica della luce troppo semplicistica che riconoscesse della bellezza solo a ciò che è splendido si opporrebbe subito un'estetica dell'ombra, più delicata, più discreta, meglio sfumata»¹³.

La luce serve a vedere l'oscurità, nell'ombra si cercano punti di riferimento.

Una scelta importante è dunque anche quella relativa ai colori della luce o ai colori che si vogliono evidenziare attraverso la luce, o all'uso di una fonte luminosa che dia una certa sfumatura emotiva a luoghi e personaggi, e – senza per questo divenire una semplicistica riproduzione di stato d'animo – permetta di intravedere un mondo interiore attraverso le tinte della sua esteriorità: si dice infatti che la luce è rivelazione, apparizione, manifestazione, svelamento e dono¹⁴.

In *Tumore* gli oggetti colorati – una scarpa rossa, un tessuto giallo, ecc. – che vengono introdotti in scena, sono arricchiti dalla luce senza esserne alterati, gli elementi tangibili sono messi in evidenza attraverso il riflesso delle superfici e in relazione al costume. E non manca l'interazione con il tecnico luci circa la scelta della luce per creare un'atmosfera: «mi dai una luce più intima per favore, che le devo dire una cosa delicata?» un espediente che sdrammatizza la situazione, e nel contempo svela il peculiare accordo tra luce e drammaturgia.

In altri spettacoli di Lucia Calamaro, come *L'origine del mondo* o *Diario del tempo*, luci di Gianni Staropoli, le scelte dei colori sono decisamente diverse ma ancora molto elaborate e fondamentali, e si capisce fino a che punto «la texture luminosa tessuta dall'illuminazione influenza il modo in cui viene vista la pièce»¹⁵. Le forme e i contenuti sono intensificati ed esaltati attraverso un uso reinventato delle potenzialità dei colori. Verde, blu, giallo: è la luce che dilata lo spazio, che rivela l'azione, il colore si propaga in modo dinamico.

Non manca però il nero totale che, per esempio in *Tumore*, a un certo punto è un nero assoluto, una mutazione improvvisa che colpisce gli spettatori. Non si vede niente, ma si sente una voce. Il nero così come la luce possiede una sua dimensione estetica e drammaturgica, di conseguenza ci si può porre per il nero le stesse domande che ci si pone per la luce e la sua *virtus manifestativa*, "virtù" universalmente riconosciuta alla luce fisica. E anche il nero è materia vivace e dinamica, non è negazione ma presenza, come se non ci fosse nulla di mancante, ma al contrario, troppo materiale, che impedisce alla luce di uscire e tutto rimane imprigionato oltre l'orizzonte degli eventi.

Beckett nelle didascalie di *Catastrofe* relative all'utilizzo e al senso della luce ricorda che le luci «non sono una data possibilità tra le altre realizzazioni sceniche, sono azioni sceniche a pieno titolo con un valore drammaturgico» e pure il nero è un elemento di azione scenica, ecco dunque che «il teatro non appare più come uno spazio visibile per denunciare l'illusione, ma diventa di nuovo un luogo di finzione proprio all'illusione»¹⁶. E come ricorda Gianni Staropoli «in teatro costruire una luce significa costruire contemporaneamente un buio: pensare quell'attimo prima di una luce e quell'attimo prima di un buio»¹⁷.

Ovviamente quando la scena è gettata nel buio si pensa a un taglio, che può essere utile per segnalare al pubblico che lo spettacolo è terminato o che un momento o una situazione è cambiata considerevolmente o per esortare un momento di riflessione intima, dove i sensi sono ravvivati. Lo spettatore deve essere consapevole di tutto questo o lasciarsi trasportare dal gioco? La risposta arriva immediatamente, dal palcoscenico, pronunciata dall'attrice: "Accendi!". Viene così visualizzata l'importanza della luce come protagonista fondamentale. E verso la fine arriva di nuovo una richiesta diretta al tecnico «manca poco eh? Stai spegnendo tutto, va bene va bene ma questa no, questa non la spegnere, lasciala, almeno un altro po'...».

Luce-vita, buio-morte. Riaffiorano alla memoria alcuni versi di Marcello Sambat: «Sono una lacuna/ affondo nella mia parte nera./ Aspetta luce, fermati,/ fermati ancora un poco,/ un albero, un profumo,/ per la fine del mondo[...]»¹⁸.

La questione è affrontata anche in *L'origine del mondo*, per mezzo di un gioco metateatrale ed è emblematico in tal senso il dialogo tra madre e figlia alla fine di una prima parte in cui cala il buio: «Perché è buio?», «Mah, non so, sarà finito», «Tutto?», «Ma no, no, solo l'inizio».

La creazione di luce, sulla tela o in scena, rivela il significato della relazione dell'uomo con il mondo, la luce è intesa come fondamento dell'essere, perché lo rende visibile; si ritorna quindi all'antico significato di luce come vita e a ciò che Adolphe Appia dichiarava circa i tre elementi essenziali del teatro e le relative interazioni: il corpo dell'attore, lo spazio al servizio della forma plastica in movimento, e la luce che vivifica l'uno e l'altro¹⁹. Si conferma dunque l'importanza della funzione che Lucia Calamaro riconosce alla luce, il ruolo di quest'ultima quale dinamica di costruzione spaziale ed esperienza rivelatrice dei corpi.

¹ V. Perruchon, *Noir, Lumière et théâtralité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 200.

² M. Zambrano, *De l'aurore*, Sommières, Éditions de l'Éclat, 1989, p. 50.

³ James E. B. Breslin, *Mark Rothko: a biography*, Chicago & London, The University Press, 1993 p. 283.

⁴ F. Poli, a cura di, *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2007, p. 109.

⁵ M. Dantini, *Arte contemporanea*, Firenze, Giunti, 2005, p. 89.

⁶ G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2002, p. 193.

⁷ J. Fontanille, *Semiotique du visible: des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995, p. 36.

⁸ C. Grazioli, *Luce e ombra: storie, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, p. 165.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. Chevalley, *L'ars Magna Lucis et Umbrae d'Athanasio Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et «nouvelle philosophie»*, in «Baroque», n. 12, 1987, al link <https://baroque.revues.org/584#ftn3>.

¹¹ Cfr. A. Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646, Romae: Sumptibus Hermanni Scheus., Ex Typographia Ludovici Grignani.

¹² P. Souriau, *L'Esthétique de la lumière*, Paris, Hachette, 1913, p. VII.

¹³ Ivi, p. XI.

¹⁴ A. De Libera, *Lumière, conscience, perception: le métaphore optique par Alain de Libéra*, in *Lumière, Lumières*, a cura di J. Scheid, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 143.

¹⁵ H. Shawn, *Figures de l'ombre éclairages et pénombre chez Bernard Marie Koltes* in *Théâtre: espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque international, Université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000, Lyon, PUL, 2003, p. 117.

¹⁶ V. Perruchon, *Noir, Lumière et théâtralité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 198.

¹⁷ Dal sito personale di Gianni Staropoli, nella sezione *Scrivere della luce*, al link <https://giannistaropoli.idra.it/013/>.

¹⁸ M. Sambati, al link <https://darkcamera.idra.it/db/wp-content/uploads/2008/10/dalloscurita.pdf>

¹⁹ D. Bablet, M. L. Bablet, *Adolphe Appia, 1862-1928*, Lanesanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 56.

Lucia Calamaro vista dalla Francia di Joëlle Chambon

Abstract. *For the French public the theater of Lucia Calamaro is an innovative theater. It is a portrait of the petit-bourgeoisie, however, it is never naturalistic, it is intimate but never psychological. Lucia Calamaro describes a sentimental education, which is necessary to live in the present, necessary to just live.*

Una parola e un percorso singolari

A guardarlo dalla Francia, il teatro italiano degli ultimi anni sembrerebbe vicino a quella linea drammaturgica del «narr/attore», come Simone Soriani chiama il performer del teatro di narrazione¹. Il fatto di avere scoperto con un certo ritardo² il fenomeno italiano del “racconto in scena” è forse la ragione per cui questo modo di fare teatro ci sembra tutt’oggi persistente e il monologo ci appare come la forma predominante della nuova drammaturgia italiana.

Eppure, la figura di Lucia Calamaro appare dissonante: nella sua drammaturgia non mancano di certo le parole, ma non c’è un vero narratore, e manca l’impegno civile che caratterizza il teatro di narrazione che abbiamo frequentato negli ultimi anni.

Tra attori e spettatori – così come tra attori e personaggi – c’è un rapporto incerto, a volte vicino alla famosa “écoute flottante” della psicanalisi, ben lontano comunque dal coinvolgimento che il teatro di narrazione richiede.

Lo dice lei stessa³: la sua lingua è italiana, ma non la sua tradizione. E allora da dove viene questa artista così poco

o così diversamente italiana? Cosa ci dice di nuovo su questo Paese?

Un percorso singolare quello di Lucia Calamaro, che si è mossa dall’Italia all’America del Sud passando per la Francia. Da giovane frequenta una compagnia di teatro d’avanguardia in Uruguay. Erano – dice – discepoli un po’ stanchi, forse cinici, di Artaud e Grotowski; fedeli comunque al colore grottesco del Rio de la Plata. Da qui si alimenta quel rifiuto di prendersi sul serio che investe l’ironia spesso sarcastica dei suoi testi, ma dove rintracciare anche l’amore per Borgès e per Gadda: le costruzioni barocche, la ricerca di una lingua forbita.

Trasferitasi in Francia, Lucia Calamaro si avvicina al teatro fisico (Lecoq) e al clown (Gaulier), ma si dedica principalmente a una formazione teorica attraverso i libri di Sartre, Lévinas, Ricœur, le ricerche di micro-storia dell’École des Annales, l’autofinzione letteraria ed artistica. Anni dopo, tornata in Italia, la giovane artista frequenta il teatro indipendente romano e gli spazi alternativi come il Rialto Sant’Ambrogio, dove incontra tra gli altri Andrea Cosentino e Daniele Timpano.

Belle sorprese

In Francia il teatro di Lucia Calamaro ha percorso un’andatura inversa rispetto all’Italia. Guardiamo rapidamente le incursioni di Lucia Calamaro nel nostro Paese: nel 2015, *L’origine del mondo* arriva a Parigi (prima in un piccolo festival a giugno, poi all’interno del Festival d’Automne) e ottiene un’ottima accoglienza paragonabile a quella italiana del 2012; nel novembre 2017, il Théâtre de l’Odéon ospita *La vita ferma*: questa volta a pochi mesi di distanza dall’esordio italiano. Sempre a novembre dello stesso anno – a seguito del nostro invito al teatro La Vignette dell’Università Paul-Valéry Montpellier – Lucia Calamaro presenta quello che è stato il suo vero esordio a teatro: *Tumore* (2006). Capita così che in Francia il “primo” si è fatto “ultimo”, in un interessante percorso a ritroso.

L’origine del mondo è riuscito a superare alcune antinomie nelle quali il teatro contemporaneo è solito inciampare: è un teatro dell’intimità ma non monologico; è un teatro della psiche ma non psicologico; è una scena abitata da personaggi diversi, direi quasi minimalista, liberata da oggetti e supporti che pensavamo ormai imprescindibili sulla scena: schermi, musica, tecnologia, momenti simil-coreografici, nudità, velocità, violenza. Come ha scritto Graziano Graziani, era «qualcosa di “nuovo”, ma attenzione: non per “innovazione”, ma per “difformità”»⁴. Un altro elemento di interesse per gli spettatori francesi di “teatro pubblico”⁵ era il modo ben riuscito con cui veniva presentata tutta una piccola borghesia intellettuale (i suoi personaggi, le conversazioni, i pensieri più intimi) in cui riconoscersi, anche e soprattutto attraverso precise scelte estetiche e registiche⁶. Il falso minimalismo della scenografia, che a prima vista sembra allestita “casualmente”, svela l’estraneità del quotidiano attraverso la presenza imperante degli elettrodomestici (rigorosamen-

te di color pastello, alla Morandi) che abitano lo spazio spoglio come strane divinità. Le situazioni si mettono in moto sempre con apparente disinvoltura: basta un borbottio di Daria Deflorian che si avvicina al frigo per innescare la scena, o la chiusura delle palpebre di Federica Santoro per passare da un personaggio all’altro⁷; o anche quella semplicità noncurante nel tenere conto del pubblico, ma solo di tanto in tanto. Questa levità crea un gioco di specchi tra scena e sala, che raramente s’incontra affrontato con questa leggerezza nel teatro francese.

In questo quadro la scrittura di Lucia Calamaro si sviluppa lontana da una limpida logica drammatica ma – aderendo all’intimità del racconto – l’autrice e regista segue «la possibilità logorroica infinita del pensiero» – il suo “borbottare” – come dice. Si affida al potere del linguaggio fino a lasciarsi guidare da esso e ricrea diversi flussi di coscienza che successivamente, incontrando gli attori, daranno vita poco a poco ai vari personaggi (“esseri di parole” ci sembra il termine più adatto). Dalla lunga stesura de *L’origine del mondo* scaturisce quindi un testo di «esorbitante bellezza»⁸, condotto da una recitazione puntuale e precisa, che sa rendere vicino e tangibile il testo a un pubblico straniero.

“Belle sorprese” dunque per il pubblico francese, che osserva il teatro innovativo di Lucia Calamaro che è sì ritratto della piccola borghesia, ma mai naturalistico; intimo ma mai psicologico.

Micro-storia e educazione sentimentale

L’origine del mondo era uno spettacolo al femminile, spesso considerato – contro il parere della stessa Calamaro – come un’esplorazione dell’identità attraverso il vissuto di tre generazioni di donne.

Ne *La vita ferma* è un uomo, Riccardo (Riccardo Goretto) in scena con sua moglie Simona (Simona Senzacqua) e sua figlia Alice (Alice Redini); Simona è morta, sopravvive nel ricordo e nel dolore dei suoi cari, ma presto sarà dimenticata, perché la realtà esige sempre che si vada avanti.

La vita ferma segue il percorso che si muove nell’intimità e conserva alcuni tratti dell’opera precedente, ma in modo meno esibito. Rimane lo scambio di ruoli: la figlia Alice diventa l’amica Tatiana, ma questa versatilità non è più un principio che struttura lo spettacolo così come accadeva ne *L’origine del mondo* per l’alternanza Figlia/Analista. Più frequente e sorprendente è invece la versatilità delle cose, la polisemia degli accessori in una scenografia giocosa. Qui è il tempo che si impone come tema centrale da indagare e annodare. Certo, già ne *L’origine del mondo* il tempo passava: la figlia cresceva e Daria sembrava uscire dalla sua depressione; ma la dimensione temporale pareva poco percepibile: il borbottare infinito inghiottiva le determinazioni del tempo e dello spazio, e la storia si svolgeva nel “qui e ora” di una depressione senza confini. *La vita ferma* invece cerca di ricostruire, in modo quasi romanzato, il lavoro del tempo attraverso le tre fasi dell’elaborazione del lutto: partendo dai momenti in

cui il ricordo è bruciante e il vuoto troppo doloroso; per affacciarsi poi sugli anni precedenti per provare a riparare la frattura – quando la morte di Simona era solo un’ipotesi possibile; e infine spostarsi in un presente di vent’anni successivo a osservare il padre e la figlia liberi da qualsiasi ricordo. È un lungo e necessario processo di impoverimento, una specie di “educazione sentimentale” più pessimista di quella di Flaubert – e non a caso le note di regia si aprono con una citazione dell’autore francese⁹. Questa indagine sull’opera del tempo si stratifica nei singoli personaggi; Riccardo, ad esempio, è uno storico: ripara gli strappi tra le epoche e organizza attraverso la storia “l’abitabilità del presente” – così dice lui stesso a Simona durante il loro primo incontro. La ricerca storica è stata una tentazione per Lucia Calamaro¹⁰, il suo interesse per la micro-storia in particolare abita spesso i suoi lavori come se quella del “quotidiano” in quanto oggetto di studio fosse un’ossessione. Accade ne *La vita ferma*, e ne *L’origine del mondo*, che Lucia Calamaro indaga da storica le micro-azioni quotidiane: come si mangia, ci si veste, ci si cura, come si ama e si muore, come si vive in famiglia e in che modi agisce la vergogna, come si vive depressi e quale modo per sopravvivere; come si perde l’amato, come lo si ricorda e poi dimentica. Con quali modi emergono sentimenti che credevamo perduti, o di cui va di moda deplorare la perdita solo perché di rado se ne sa parlare veramente. Con i suoi lavori, Lucia Calamaro scrive i brani di un’educazione sentimentale, necessaria per compiere un’opera di memoria, necessaria per abitare il presente, necessaria per vivere, semplicemente.

E così ritrova una diversa modalità del politico: non quella apertamente dichiarata del teatro di narrazione, ma un’altra, che si mostra più chiaramente in *Diario del tempo* (2014), dove si cercano soluzioni più profonde (in mancanza di risposte collettive) al solipsismo, all’artificialità e all’edonismo contemporanei.

L’autobiografia straniata

I pochi e fortunati spettatori francesi che hanno assistito a *Tumore* all’Università di Montpellier hanno scoperto la prima fonte del teatro di Lucia Calamaro: attraverso questo requiem tragi-comico per l’amica morta, sembrava più chiaro quanto l’impulso della scrittura in Lucia Calamaro fosse più autobiografico rispetto a *L’origine del mondo* e *La vita ferma*. E lo conferma il lavoro successivo: *Magick, autobiografia della vergogna* (2008).

In un’intervista¹¹ Lucia Calamaro ha dichiarato di aver adattato al teatro quel tipo di autofinzione letteraria francese: in particolar modo in *Magick* si percepisce il disorientamento e la re-invenzione della propria identità che sono tipici dell’universo autofinzionale.

In entrambi gli spettacoli, la materia autobiografica è sottoposta a uno straniamento che da un lato si innesca a partire da un «diaframma filosofico» e teorico che filtra il particolare¹², e dall’altro si avvale delle qualità delle sue interpreti – la poesia lunare di Benedetta Cesqui e la comicità grottesca di Monika Mariotti – che si incontrano



La vita ferma, testo e regia di Lucia Calamaro

per mantenere alla giusta distanza questioni delicate e scottanti come la morte dell'amica (in *Tumore*) o la vergogna familiare (in *Magick*).

Se il tipo di comicità della Mariotti risulta particolarmente accattivante e nutrito da tratti puramente trasalpini¹³, più efficaci sono le dinamiche della coppia, nel contrasto tra l'«esagerata energia»¹⁴ della Mariotti e l'insicurezza evanescente della Cesqui. Stesso meccanismo ne *L'origine del mondo*, dove la grazia eterea e la malinconia leggerissima di Daria Deflorian incontrano l'energia magnetica, a volte volutamente robotica, di Federica Santoro. Forse memore della coppia Auguste/Clown bianco, dove si mostrano due tipi di energie incompatibili, Lucia Calamaro sembra aver concepito la chiave dei suoi primi spettacoli in termini fisici (consistenza, densità, velocità dei corpi) più che psicologici.

Il gioco tra i corpi si amplifica con il ribaltamento dei ruoli – Monika Mariotti passa dalla Dottoressa ciarlata alla angelo imbranato e Benedetta Cesqui dalla madre fantomatica alla figlia reinventata – siamo nel pieno di un gioco metafisico che poi appartiene da sempre al teatro, luogo delle cose impossibili, dove i morti tornano in vita. Ne *L'origine del mondo* il doppio si realizza nella frammentazione dell'«io»: la figlia e la psicanalista non sono infatti veri personaggi¹⁵, ma piuttosto dei satelliti del «pianeta Daria». E Daria, più che il nome di una donna, è in questa pièce l'emblema della depressione¹⁶. Così i corpi in scena ci parlano da un luogo al tempo stesso più vicino e meno definito; sono le voci di Lucia, di Daria e di Federica, che poco a poco diventano nostre e di cui ci appropriamo.

Con *La vita ferma* sembra essere iniziato un cambiamento: certo, la grazia si ritrova nella ballerina Simona, mentre Riccardo e Alice sono entrambi dotati di una goffaggine a volte comica; ma questi tratti adesso, più che a definire dei corpi, sembrano contribuire a dare sostanza ai personaggi e ai loro rapporti.

È ancora troppo presto per parlare, come fa il critico Marco Menini, di «personaggi alla Calamaro un po' come quando ci si riferisce ai «vecchioni» di Bernhard»¹⁷. Ma certo è che l'opera, allontanandosi in parte dall'autobiografia, potrebbe avvicinarsi a una quasi «normalizzazione» drammatica, oppure slittare verso il romanzesco, o forse ancora affermare una voce monologante. O forse tanto altro in più. Sarà comunque a *suivre*, come si dice da noi...

¹ S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, Genova, Zona Editrice, 2009.

² Se i primi testi di Baliani, Curino e Paolini risalgono agli inizi degli anni Novanta, invece i primi articoli francesi (di Olivier Favier nella rivista *Frictions*) sono del 2008, e risale al 2010 la messa in scena della sua traduzione di *Radio clandestina* (*Radio clandestine*, con Richard Mitou e regia di Dag Jeanneret).

³ Da una conversazione avuta con Lucia Calamaro, Roma 13 maggio 2016.

⁴ G. Graziani, *Il teatro di Lucia Calamaro*, in «Minima &

Moralia», 13 agosto 2013, al link <http://www.minimaetmoralia.it/wp/lucia-calamaro-lorigine-del-mondo/>.

⁵ La divisione tra «teatro pubblico» e «teatro privato», che rimane fondamentale in Francia, non replica la divisione italiana tra teatro istituzionale e teatro di ricerca, anche solo perché i contributi pubblici, in Francia, finanziano principalmente il teatro pubblico, che riunisce teatro istituzionale e di ricerca. Gli spettacoli stranieri sono di solito invitati dai teatri istituzionali (Théâtre National de la Colline, Théâtre de la Ville, Odéon-théâtre de l'Europe, Théâtre National de Strasbourg, ecc.).

⁶ Si pensi al contrario a Yasmina Reza, celebre drammaturga francese che nei suoi testi racconta un ambiente simile, ma forse più tradizionalmente borghese, senza aver mai goduto del favore della critica, molto probabilmente perché i suoi testi sono stati prodotti soprattutto nel «teatro privato», dove la regia rimane spesso frettolosa e alquanto convenzionale.

⁷ Federica Santoro passava dalla figlia all'analista solo chiudendo gli occhi, le sue palpebre erano truccate e disegnavano la maschera di una terapeuta-clown.

⁸ Scrivendo a proposito di *Diario del tempo* Christian Raimo definisce la lingua di Calamaro come una «tra le poche in grado oggi di restituire la densità del discorso contemporaneo: la sua frantumatezza, il suo endemico guasto, la sua contraddittorietà, la sua strutturale involuzione, il suo diventare monologo, pulsione corporea prima che relazione» (C. Raimo, *La bellezza esorbitante di «Diario del tempo» di Lucia Calamaro*, in «Minima & Moralia», 23 ottobre 2014, al link <http://www.minimaetmoralia.it/wp/luciacalamaro/>).

⁹ «PATHOS: Tonner contre, s'insurger. Déclarer avec un air hautain que la vraie littérature l'ignore. Féliciter un auteur d'avoir su, dans son roman, éviter l'écueil du pathos. Écrire: c'est un beau livre, grave. Ajouter aussitôt: mais sans pathos» (G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, cit. in T. Samoyault, *Roland Barthes*, Points Seuil Essais, 2015, p. 705, nota 2).

¹⁰ Conversazione con Lucia Calamaro, Roma, 13 maggio 2016. Si può anche ricordare la figura importante dell'amica Virginie Larré, storica dell'arte, la cui morte prematura è il cuore drammaturgico di *Tumore*.

¹¹ *Entretien avec Lucia Calamaro*, in «Théâtre Public», n. 223, *Nouvelles écritures dramatiques européennes*, janvier-mars 2017, p. 108.

¹² L'espressione è usata da Attilio Scarpellini nella sua recensione dello spettacolo *Magick*, *autobiografia della vergogna*. Cfr. A. Scarpellini, *I vivi e i morti*, in «La differenza», anno 1, n. 43, 15 dicembre 2008, al link <http://www.differenza.org/articolo.asp?Sezione=archivio&ID=407>.

¹³ Anche se Calamaro la paragona, oltre a Totò, al francese Louis de Funès, che tra l'altro era di origine spagnola.

¹⁴ L. Calamaro, *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, a cura di R. Palazzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 278.

¹⁵ Federica Martucci chiama l'analista un «semi-personaggio» (in L. Calamaro, *La Vie suspendue suivie de L'Origine du monde*, traduction Federica Martucci, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 80). Un personaggio vero e proprio, sembra essere solo la madre di Daria (Daniela Piperno), la cui parte è riassunta nella sua «grande aria della furia materna e del sapore del quotidiano».

¹⁶ «Questa sua, diciamo così fra virgolette, depressione, più che averla, lei lo è», dice Daria Deflorian a proposito della sua parte, al link <https://vimeo.com/36439395>.

¹⁷ M. Menini, *Inequilibrio 16. Se tra le poche certezze spunta poi la Calamaro*, in «Krapp's Last Post», 9 luglio 2016, al link www.klpteatro.it/inequilibrio-16-castiglioncello-calamaro.

Gli elettrodomestici e le nozioni di «interno» e «esterno» nella drammaturgia di Lucia Calamaro e Andrea Cosentino

di Arianna Berenice De Sanctis

Abstract. *Lucia Calamaro and Andrea Cosentino use appliances as active subjects on the scene, not only as props. They act as space and time indicators and narrative facilitators, furthermore, they also have a symbolic value. The fridge in L'origine del mondo and the television in Angelica refer to the scope of memories. Their archetypal traits make them arouse considerations on the nature of the human being.*

Gli oggetti/oggetti di scena in Lucia Calamaro e Andrea Cosentino

Un aspetto che accomuna il lavoro di Lucia Calamaro e quello di Andrea Cosentino è il ricorso agli elettrodomestici come oggetti/oggetti di scena attraverso i quali i due drammaturghi sviluppano le nozioni di «interno» e «esterno» e conducono al contempo una riflessione sui rapporti familiari e generazionali.

In questo articolo ci soffermeremo su due elettrodomestici presenti in *L'origine del mondo*, *ritratto di un interno* (2012) di Lucia Calamaro e in *Angelica* (2005) di Andrea Cosentino: un frigorifero e una televisione le cui forme e colori plasmano lo spazio scenico e lo separano in più aree d'azione/narrazione. Questi apparecchi intervengono sulla scena non solo come indicatori spazio-temporali e facilitatori narrativi, ma ricoprono anche una funzione simbolica. L'intreccio si svolge in un ambiente domestico, nella seconda metà del Novecento dove vige la società dei consumi. La visione di questi oggetti sul palco crea nella mente dello spettatore un nesso immediato con un universo a lui noto poiché essi illustrano per metonimia, l'idea di «interno», di «abitazione».

Questi primi livelli di interpretazione vengono immediatamente arricchiti dall'emergere del testo che aiuta il pubblico a percepire gli elettrodomestici non solo come elementi fisici e decorativi, ma anche come concrete metafore dell'intimità e dei rapporti familiari. Inoltre, se come ricorda la psicologa ambientale Perla Serfaty-Garzon, «[Les objets] évoquent les différences sociales entre les groupes, les relations que ces derniers entretiennent entre eux et les transformations socio-économiques des sociétés»¹, diventa inevitabile per lo spettatore cogliere in tali oggetti anche i segni dell'importante cambiamento sociale realizzatosi in Italia con il boom economico degli anni Sessanta.

La presenza diffusa degli apparecchi elettrici nei domicili

diventa un segno inconfondibile del benessere della generazione del dopoguerra, ciononostante, trasposti nei due spettacoli della Calamaro e di Cosentino, questi oggetti palesano caratteristiche basilari. La priorità dei due drammaturghi infatti non sembra essere quella di parlare del progresso tecnologico, (nella scelta degli elettrodomestici non vi è traccia dei più recenti optional), ma piuttosto quella di esaltare i tratti romantici degli elettrodomestici sottolineandone la vetustà e la fragilità. Tramite questo processo di riduzione all'essenziale, il frigorifero in *L'origine del mondo* e il televisore in *Angelica* rimandano alla sfera dei ricordi e vengono assimilati ad archetipi che, in virtù della loro natura materiale complice e silenziosa, suscitano nei loro interlocutori considerazioni sulla natura dell'essere umano. Leggiamo per esempio nel primo quadro di *L'origine del mondo*:

F – Da settimane giro per casa con una certa difficoltà, lentezza, come dubbiosa della giustezza della cosa, come se stessi comunque altrove e non lì, come se il territorio fosse sconosciuto.

D – Comunque inospito. È il chiuso che mi fa questo effetto.

F – C'è ostilità nell'aria. Passo dal letto al computer al frigo al computer. Apro chiudo riapro, c'è poco da mangiare,

D – Non ho fame, in fondo, e il non sapere cosa fare².

Il frigorifero empatico in L'origine del mondo

L'attrice, drammaturga e regista Lucia Calamaro ha vissuto e lavorato in Italia, in Uruguay e in Francia. Lo spettacolo *L'origine del mondo* è stato creato nel 2012 dalla compagnia *Malebolge*, da lei fondata a Roma nel 2003, e ha vinto il Premio Ubu nello stesso anno. Il testo narra le evoluzioni di Daria, personaggio principale che ondeggia tra le sue identità di figlia, di madre e di donna di quarant'anni, ed è diviso in quattro parti, intitolate rispettivamente: *Donna malinconica al frigorifero*, *Figuranti del dolore al lavatoio*, *Certe domeniche in pigiama*, *Il silenzio dell'analista*.

I monologhi di Daria, interpretata dall'attrice Daria



Angelica, uno spettacolo di e con Andrea Cosentino

Deflorian e i suoi dialoghi con la figlia e l'analista, interpretate entrambe da Federica Santoro, s'incontrano e si scontrano con l'immobilità degli oggetti di scena che, in alcuni passaggi, fungono da medium tra i diversi personaggi confrontati costantemente alla loro finitudine.

Nel primo quadro di *L'origine del mondo*, il frigorifero sostiene e ritma il dialogo tra la madre e la figlia e rinvia, al tempo stesso, alla loro incomprendimento e incomunicabilità. Dal punto di vista simbolico, l'elettrodomestico riflette, su un piano più generale, l'incompletezza e l'insaziabilità dell'essere umano sul piano fisico, morale e psicologico.

Numerosi sono gli studi contemporanei in ambito antropologico, sociologico, filosofico e psicoanalitico che analizzano le mutazioni comportamentali causate dal progresso tecnologico e dall'introduzione degli elettrodomestici in ambito casalingo.

Di seguito esponiamo brevemente qualche considerazione che potrebbe chiarire le scelte estetiche e poetiche di Lucia Calamaro o aprire qualche pista interpretativa per lo spettacolo *L'origine del mondo*.

Il sociologo francese J. C. Kaufmann attribuisce al frigorifero un ruolo centrale nell'organizzazione alimentare domestica. Lo studioso ricorda che esso ha modificato sensibilmente la preparazione, la conservazione e persino la vendita dei cibi e ha apportato modifiche significative nei comportamenti alimentari dei nuclei familiari:

Après s'être borné à une fonction d'aide à la cuisinière en permettant un meilleur stockage des aliments, (le réfrigérateur) opéra, par le mouvement croisé de l'émancipation féminine et de l'offre de produits prêts-à-manger [...], un glissement spectaculaire bien que discret. Il se positionne désormais au centre de l'organisation alimentaire domestique (à la place du fourneau)³.

Dal canto suo, la psicologa ambientale Perla Sarfety-Garzon individua nell'oralità il punto in comune tra la cucina e le pratiche amorose. La ricercatrice mostra come il vocabolario delle relazioni amorose si ispiri spesso a quello utilizzato in campo alimentare e venga utilizzato per esprimere «il desiderio o l'impossibilità di una fusione identificatoria» con l'altro⁴. Lo psichiatra Serge Tisseron mette in evidenza il legame tra gli utensili e la memoria e spiega:

En pratique, les objets du quotidien sont susceptibles d'intervenir de trois façons différentes par rapport aux événements du passé. Ils peuvent être le support d'une mémoire consciente et immédiatement disponible. Ils peuvent aussi témoigner d'une mémoire en sommeil et comme en attente d'être réveillée. Enfin, ils peuvent être chargés d'une mémoire redoutée qui nous amène à les conserver pour qu'ils nous aident à nous cacher ce que nous n'avons pas envie de voir⁵.

Ricordiamo però che nella scrittura di Lucia Calamaro la dimensione biografica svolge un ruolo essenziale ed è

molto ricorrente. In un'intervista per la rivista *Théâtre/Public*, la drammaturga aveva dichiarato che l'idea del frigorifero le era venuta osservando un rituale mattutino del marito:

Ca fait quinze ans qu'on est ensemble. Je descends le matin et je le trouve devant le frigo, qui fixe le vide dans le frigo. C'est donc un hommage à sa condition naturelle au petit matin... mais que j'ai ensuite retrouvée quelque part en moi : quand je suis angoissée, que je ne sais pas quoi faire dans la maison, que je n'arrive pas à écrire, j'ouvre, je referme, je ré-ouvre le frigo. Et j'ai commencé à voir que tout le monde fait ça. On ne mange même pas, on ouvre, on regarde, il n'y a rien, on referme, mais quelque chose nous a quand même un peu distrait de l'angoisse. Ca fait trois pièces que je voulais mettre un frigo dans mon travail, je n'avais pas encore trouvé la bonne pièce...⁶

La società italiana dentro e fuori lo schermo di Angelica Andrea Cosentino, abruzzese di nascita e romano di adozione, è un attore, drammaturgo e studioso di teatro laureatosi con una tesi sul teatro di Roberto Benigni e sulla cultura popolare delle improvvisazioni in ottava rima. Si è formato alla pratica teatrale frequentando una scuola di prosa e partecipando a diversi laboratori di teatro di ricerca in Italia e all'estero. Nello spettacolo *Angelica* che risale al 2005 e di cui Cosentino è l'unico interprete⁷ si incrociano diversi racconti tra cui quello di «una troupe che sceglie di girare uno sceneggiato televisivo in una casa di un quartiere popolare romano; un'attrice – Angelica appunto – che continua a recitare la propria morte, fino allo sfinimento». L'autore si propone, come afferma nel programma di sala dello spettacolo, «di entrare nei meccanismi stessi della mitopoiesi, prendendo a pretesto una sua manifestazione degradata: il mondo delle fiction televisive»⁸. In effetti, con *Angelica*, Cosentino si propone di decostruire il dispositivo narrativo televisivo e di mettere in evidenza alcuni aspetti salienti della «mutazione antropologica» avvenuta nella società italiana nel corso del ventesimo secolo:

Come preconizzava Pasolini... che tutto quanto lui amava l'Italia rurale e le belle facce dei sottoproletari le lucciole i dialetti e tutto quanto, stava per essere distrutto dalla cultura di massa, la televisione... una vera mutazione antropologica era in corso. Questo lo diceva 30-40 anni fa. Ecco oggi la mutazione compiuta. Io voi noi siamo già dei mutati⁹.

La tecnica artistica di Cosentino è volutamente frammentaria e iconoclasta poiché, nel suo approccio cinematografico al teatro, l'attore/drammaturgo si ispira alle teorie sul montaggio di Pierpaolo Pasolini e conviene con quest'ultimo sull'impossibilità di raccontare il presente senza trasformarlo immediatamente in passato¹⁰. Nella didascalia iniziale del testo di *Angelica* troviamo una descrizione della scena di apertura dello spettacolo:

In scena sulla sinistra una sedia di formica colorata. Sulla destra la cornice vuota di un televisore sostenuta da un trespolo, e a fianco lo sportello di un frigorifero che funge da paravento dietro il quale sono nascosti gli oggetti e gli accessori che servono per l'animazione dello sceneggiato televisivo¹¹.

Con queste parole il drammaturgo disegna sin dal principio uno spazio domestico che rimarrà costante durante l'intero spettacolo e esplicita la funzione estetica, narrativa e funzionale degli apparecchi presenti sulla scena. Il televisore è, come il frigorifero in *L'origine del mondo*, un oggetto realistico ma ridotto alla sola cornice dello schermo, che esprime la sua natura dimessa e nostalgica e funge da sineddoche per indicare il contenuto fisico e morale della televisione italiana. La cornice viene utilizzata alternativamente come un decoro allusivo ad un passato recente e come micro-boccascena che inquadra e zuma il viso dell'attore-manipolatore o le azioni delle sue marionette.

Il gioco del performer con lo schermo vuoto permette allo spettatore di visualizzare ciò che viene raccontato all'"interno" e distinguerlo dagli elementi di scena presenti all'"esterno" di tale inquadratura. Tuttavia, l'effetto comico suscitato dalla narrazione teatrale-televisiva dello sceneggiato è rinforzato dalla rottura di questi codici e dalla compenetrazione dello spazio *in* con quello *off*. Nel momento in cui, per esempio, le braccia e le mani di Cosentino oltrepassano i limiti della cornice dello schermo e continuano ad agire al di là da essa, il *fuorisce*na diventa visibile e comincia anch'esso a raccontare una storia svelando, al tempo stesso, i limiti della credibilità della narrazione.

I personaggi di *Angelica*, che prendono tutti vita dal corpo di Cosentino, vengono descritti tramite monologhi, dialoghi, aneddoti e descrizioni che l'autore riporta allo spettatore tramite frammenti interposti. In questo modo, il montaggio di micro-storie cui assistiamo, volontariamente disorganico sebbene costruito nei minimi dettagli, ha l'obiettivo di rendere visibile la difficoltà di realizzare una diegesi lineare. Al tempo stesso, esso permette di creare delle miniature viventi, di far emergere poco a poco i personaggi e le loro caratteristiche, d'incrociare i loro diversi universi per ricreare un senso dal caos narrativo originario. Questo metodo di processo creativo sembra convenire con il punto di vista del filosofo Guy Debord che affermava:

Lo spettacolo, come la società moderna, è nello stesso tempo unito e diviso. Come questa, esso costruisce la propria unità sulla lacerazione. Ma la contraddizione, quando emerge nello spettacolo, è a sua volta contraddetta per un ribaltamento del suo senso; di modo che la divisione mostrata è unitaria¹².

In *Angelica* Cosentino lascia emergere gradualmente, tramite la tessitura delle voci dei suoi molteplici personaggi,

le diverse percezioni dello stesso contesto socio-economico-culturale e mostra al lettore/spettatore un mosaico della società italiana della seconda metà del ventesimo secolo. La sua attenzione è centrata però sul ruolo della televisione come fonte d'intrattenimento e creatrice di un nuovo circuito economico basato sulle produzioni casalinghe.

Il piccolo schermo viene presentato in *Angelica* come una sorta d'oggetto transizionale di tutta una generazione, quella nata in seguito al boom economico e cresciuta cullata dal confort tecnologico e dal nuovo babysitter virtuale.

Peppino Ortoleva, studioso di storia e teoria dei mezzi di comunicazione ricorda che, in Italia, a partire dalla metà degli anni Settanta, previo l'avallo della Corte costituzionale, si sviluppa un'emittente privata finanziata dalla pubblicità. La maggior parte delle reti locali vengono centralizzate da Silvio Berlusconi (Fininvest). Ortoleva precisa che, se da un lato la moltiplicazione delle reti amplia la scelta dei telespettatori, dall'altro il controllo e la qualità dell'offerta televisiva diminuiscono e la vocazione pedagogica che contraddistingueva i programmi degli albori della televisione italiana s'indebolisce notevolmente a favore dell'intrattenimento¹³. Poi conclude:

Nel nuovo contesto, l'attività del "guardare la televisione" è divenuta equivalente in sostanza a un atto di consumo puro e semplice, come lo scegliere un prodotto o un altro lungo i corridoi di un supermercato¹⁴.

Alcuni scritti di Pierpaolo Pasolini, che hanno molto influenzato Cosentino nella sua produzione artistica, criticano il processo d'omologazione culturale realizzato dalla televisione a discapito delle particolarità regionali. L'intellettuale crea un parallelo tra la televisione e la religione cattolica, definendo la prima come «autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo», «strumento di potere e potere essa stessa» e la seconda come una «ideologia voluta e imposta dal potere»¹⁵. Le conclusioni tratte da Pasolini rispetto alle potenzialità travianti del piccolo schermo sulla società italiana non lasciano scampo:

Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfito, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre¹⁶.

In entrambi gli spettacoli analizzati in questo articolo gli elettrodomestici rivelano le loro proprietà estetiche e funzionali e agiscono al contempo come catalizzatori drammaturgici. Essi restano un simbolo della società dei consumi, anche se possono essere considerati esteticamente *retro* e tecnologicamente già superati, e ci parlano di una generazione, quella di Lucia Calamaro e Andrea

Cosentino, erede del boom economico degli anni Sessanta e testimone della “mutazione antropologica” teorizzata già da Pierpaolo Pasolini. Inoltre, grazie alla loro natura oggettuale, gli elettrodomestici innescano un processo maieutico che agisce al tempo stesso sui performer in scena e sugli spettatori in sala.

Laddove la funzione degli elettrodomestici in *L'origine del mondo* può essere interpretata alla luce di alcune teorie psicologiche e psicoanalitiche, in *Angelica* prevalgono, a nostro avviso, riflessioni d'ordine sociologico.

Nel primo spettacolo il frigorifero assume al ruolo d'interlocutore silenzioso, riflette l'universo intimo dei personaggi e lo rende visibile all'“esterno”, apre un canale di incontro e di comunicazione tra questi. Nel secondo spettacolo, il televisore permette di riflettere sul contenuto partendo dal contenitore. Inoltre, nel suo essere parziale ma estremamente riconoscibile, l'elettrodomestico accompagna lo spettatore in un processo alternato di adesione e distanziamento e intensifica l'effetto comico.

¹ P. Serfaty-Garzon, *Chez soi; les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 109.

² L. Calamaro, *L'origine del mondo*, in *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, a cura di R. Palazzi, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 25. Nella didascalia che precede il testo leggiamo: «Daria resta al frigo. Federica inizia a leggere da un libricino bianco, con intonazione da Narratore. (Federica “legge” tutto il testo seguente come un basso continuo; Daria le si sovrappone nelle parti sottolineate)» (*Ibidem*).

³ J.C. Kaufmann, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 47.

⁴ P. Serfaty-Garzon, op. cit., pp. 171-172.

⁵ S. Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, PUF, 2016, pp. II-III.

⁶ *Entretien avec Lucia Calamaro*, in «Théâtre Public», n. 223, *Nouvelles écritures dramatiques européennes*, janvier-mars 2017, p. 108.

⁷ La prima rappresentazione di *Angelica* si è tenuta a Polverigi il 9 luglio 2005 (Inteatro Festival). La regia dello spettacolo è di Andrea Virgilio Franceschi mentre Valentina Giacchetti ha collaborato alla drammaturgia e alla messa in scena.

⁸ C. R. Antolini, a cura di, *Andrea Cosentino. L'apocalisse comica*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 91-137, p. 93.

⁹ A. Cosentino, *Angelica*, citato in Simone Soriani, *Le polifonie di un clown postmoderno. Il teatro di Andrea Cosentino*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, 2005, pp. 22-26, p. 23.

¹⁰ Nel secondo movimento di *Angelica*, Cosentino cita il saggio di Pierpaolo Pasolini *Osservazioni sul pianosequenza* e lo riassume così: «[...] È un po' così, mi dico, il piano-sequenza. Salvo che poi è col montaggio – dice Pasolini – è col montaggio che spezzi i piani-sequenza diversi, i possibili sguardi presenti sul reale, butti via quelli che non ti servono, monti insieme quelli che hai scelto, creando dei nessi tra di loro, e così finalmente gli dai un senso, facendone un racconto... Ovvero dal cinema come pianosequenza cioè presente passi al film come narrazione. E dunque passato. È abbastanza chiaro no? Il filo si segue. Si capisce» (A. Cosentino, *Angelica*, in R. Antolini,

op. cit., p. 118). Citiamo di seguito il testo di Pasolini cui Cosentino fa riferimento: «Nel momento stesso in cui noi, anche per ragioni puramente documentarie [...] vediamo di seguito tutti questi piani-sequenza soggettivi, cioè li aggiungiamo tra loro anche se non materialmente, che cosa facciamo? Facciamo una specie di montaggio, sia pure estremamente elementare. E che cosa otteniamo con questo montaggio? Otteniamo una moltiplicazione di «presenti», come se un'azione anziché svolgersi una volta sola davanti ai nostri occhi, si svolgesse più volte. Questa moltiplicazione di «presenti» abolisce in realtà il presente, lo vanifica, ognuno di quei presenti postulando la relatività dell'altro, la sua inattendibilità, la sua precisione, la sua ambiguità» (P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 237-241, p. 238).

¹¹ R. Antolini, op. cit., pp. 94-95.

¹² G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Bolsena, Massari Editore, 2002, p. 51.

¹³ P. Ortoleva, *Mass media: dalla radio alla rete* (1995), Firenze, Giunti, pp. 167-169, 2001.

¹⁴ Ivi, p. 169.

¹⁵ P. Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973.

¹⁶ *Ibidem*.

Tumore: due corpi in balia di una tragedia.

Uno spettacolo artaudiano?

di Vincenzo Mazza

Abstract. *The essay analyzes the play Tumore, emphasizing the relation between Artaud's Theater of Cruelty and Lucia Calamaro's dramaturgy. The language of her theater is completed by actors who find in themselves a language, which is dictated by the emotions and actions of the play.*

L'effort est une cruauté.

L'existence par l'effort est une cruauté.

Antonin Artaud (1932)

Cenni sullo spettacolo

Tumore (2006) è un testo scritto e messo in scena da Lucia Calamaro per due sole interpreti, Benedetta Cesqui e Monika Mariotti. Lo spettacolo, nella versione presentata al Teatro India a maggio del 2017 e al teatro La Vignette di Montpellier nel novembre dello stesso anno, supera di poco i 90 minuti. La scena è spoglia, pochi oggetti isolati rappresentano l'appiglio ultimo, gli ultimi punti di riferimento di una madre per non perdere il contatto con un quotidiano ormai stravolto dal dolore. Gli avvenimenti decisivi di questa storia, sono già scritti e sono già accaduti. Resta l'inevitabile, ovvero l'agonia di una figlia, la disperazione disorientata di una madre e la routine di una dottoressa/chirurgo, che nelle vesti di una nuova maschera della commedia dell'arte¹, tenta di archiviare l'ultimo caso disperato di una malata esiziale. Un caso incurabile che include incombenze difficili come

quella di occuparsi di una madre perduta, che incessantemente vuole essere rassicurata. È un mestiere, quello della dottoressa, svelato, nelle sue incombenze più ciniche, con degli “a parte”, che malgrado siano veicolati dai codici ironici della maschera, non hanno altro effetto che sottolineare l'inutilità delle sue competenze². Lo spettacolo non contiene degli avvenimenti capaci di far avanzare la fabula, ma si tratta di una lunga parentesi patetica. È un serrato concatenamento di emozioni che afferiscono ad un solo tema: come affrontare una morte annunciata.

*Il teatro della crudeltà di Artaud*³

Le théâtre et son double è una raccolta di testi di Antonin Artaud pubblicata per i tipi di Gallimard nel 1938, quando l'autore è già internato. Vi resterà, cambiando vari luoghi, fino al 1946 per un totale di 9 anni in assenza di libertà⁴. Il libro, considerato uno dei testi principali per le arti sceniche del Novecento, contiene, fra altri vari scritti, un corpus di testi dedicati al *théâtre de la cruauté*⁵. Questo termine, polisemico come pochi nel discorso artaudiano, è da intendersi in una dimensione sublimata, pura, «senza lacerazioni della carne», «dal punto di vista della mente, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile e assoluta»⁶. Artaud teme e s'indigna di questa «identificazione della crudeltà con i supplizi che non rappresentano che un piccolo aspetto della questione»⁷, perché invece

la crudeltà è innanzitutto lucidità, si tratta di prendere una direzione senza concessioni e di sottomettersi alla necessità. Non c'è crudeltà senza coscienza, senza un tipo specifico di coscienza applicata⁸.

Queste prime definizioni di Artaud, che precedono il primo manifesto pubblicato sulle pagine della *NRF*⁹, aprono alla consapevolezza che la crudeltà, in quest'accezione, è sinonimo di elementi che costituiscono un certo fare teatrale. Artaud, nella seconda lettera a Paulhan, continua a indicare la direzione che il teatro deve prendere per rinnovarsi. È un teatro che ha bisogno della crudeltà. Afferma Artaud: «impiego questo termine di crudeltà nel senso di appetito di vita, di rigore cosmico e di necessità implacabile»¹⁰. Superato l'ostacolo creato dall'utilizzo «feroce»¹¹ ed esclusivo di una parola “crudeltà”, si rivendica

il diritto di rompere il senso solito del linguaggio, di frantumare una buona volta la corazza, di farne saltare le catene e di ritrovare le origini etimologiche della lingua che, attraverso concetti astratti, invocano sempre una nozione concreta¹².

La lingua, come il teatro, si crea e si trasforma sulla base di una pratica e non di idee astratte, quindi all'origine di una parola non c'è un concetto ma un'azione, una pratica. Proprio come succede con il teatro che Artaud considera «una creazione continua di azioni magiche com-



Benedetta Cesqui e Monika Mariotti in *Tumore*, testo e regia di Lucia Calamaro

plete»¹³ che obbediscono alla necessità, quella necessità propria della crudeltà.

Il teatro della crudeltà come ipotesi di lettura di Tumore?

Ma cosa dice Artaud di come deve essere il teatro della crudeltà? E come uno spettacolo come *Tumore* può essere considerato coerente con le sue idee? Il primo proposito nel primo manifesto riguarda il testo, Artaud vuole rompere l'asservimento del teatro, non solo ai testi considerati come classici, definitivi, sacri, ma con il rapporto malsano che lega il testo drammaturgico allo spettacolo per ritrovare, «le nozioni di una specie di linguaggio specifico a mezza strada tra il gesto e il pensiero»¹⁴. Per Artaud «il teatro deve creare una metafisica della parola, del gesto, dell'espressione, per strapparla alla stagnazione psicologica e umana»¹⁵.

Il dialogo è alla base del teatro di Lucia Calamaro e *Tumore* si allinea al resto della produzione, ma è una lingua che ha bisogno d'interpreti che trovino un loro linguaggio dettato dalle emozioni e dalle azioni create dalla *pièce*. Si tratta di un testo che trasmesso con una semplice lettura perderebbe una parte rilevante della sua efficacia. *Tumore*, anche se racconta principalmente il dolore di una madre, con una drammaturgia facile da definire nei suoi temi e nella sua forma, resta il concatenamento di stati d'animo, che necessitano della scena e delle attrici per essere visti e percepiti. *Tumore* non è uno spettacolo psicologico ma uno spettacolo emotivo, dove non viene comunicato o trasmesso un ragionamento o suggerito uno stato d'animo sul quale lo spettatore crea la sua interpretazione dell'azione o del personaggio. *Tumore* impone il suo registro emotivo e non lascia scegliere allo spettatore. Non possiamo affezionarci ai personaggi perché di questi noi non conosciamo nulla, neanche i loro nomi. Personaggi anonimi che non hanno altra funzione che quella di veicolare le emozioni del testo. E le emozioni che il testo evoca sono comuni, non estreme, riguardano tutti: il dolore per una perdita annunciata, inaccettabile e mai accettata. Certo, è uno spettacolo che prende la forma dell'espressione che le attrici hanno saputo dare ai contenuti emotivi del testo e possiamo spingerci a dire, visto il

registro antinaturalistico scelto dalle due interpreti e dalla regista, che è uno spettacolo che si presta particolarmente a cambiare la sua trasmissione emotiva a seconda delle interpreti che si alterneranno, sempre se questo testo sarà mai dato ad altre *comédiennes*. Per aver concepito un testo che crea un suo linguaggio a metà strada tra gesto e pensiero e per aver impedito alle speculazioni psicologiche di farsi spazio, questo spettacolo rispetta queste prime condizioni indicate da Artaud.

Nel primo manifesto di Artaud sono abordati molti aspetti, diciotto in totale, e vanno da alcune considerazioni generali su come deve essere lo «spectacle» ai testi che dovrebbero apparire nel «programme» di questo nuovo progetto teatrale. È una proposta per rinnovare il modo di concepire e organizzare il teatro. Dopo aver indicato alcuni degli elementi che devono essere inclusi nello spettacolo come «grida, lamenti, apparizioni, sorprese, colpi di scena di ogni tipo»¹⁶ insieme a «oggetti nuovi e sorprendenti, maschere, manichini giganti, cambiamenti repentini della luce insieme ad effetti fisici della luce che suscita caldo e freddo»¹⁷, Artaud accenna alla regia. La *mise en scène* non deve essere considerata come semplice riflesso del testo sulla scena ma «il punto di partenza di ogni creazione teatrale, al punto che sarà il linguaggio di riferimento del teatro»¹⁸. A questa evidente, a posteriori, premonizione, Artaud propone di far evolvere la funzione del regista al punto che l'annoso dualismo drammaturgo-regista, sia «soppiantato da una specie di *Créateur [sic]* unico, sul quale incomberà la doppia responsabilità dell'azione e dello spettacolo»¹⁹. Pur non lasciando numerose tracce del suo lavoro di regista e concludendo la carriera teatrale con il fallimento dei *Cenci*²⁰, resta una previsione corretta della funzione del regista, che ad oggi si è sviluppata nei termini qui esposti. Riguardo l'utilizzo della parola, Artaud non vuole sopprimerla, ma darle l'importanza che ha nei sogni, il potere di evocare e di incantare:

questo linguaggio procederà ad un uso particolare delle intonazioni, che dovranno formare un certo equilibrio armonico, come una deformazione parallela, rispetto alla parola²¹.

In *Tumore* la voce è mutata, ha perduto la sua dimensione piana per cercare una modalità altra. L'alterità sonora cerca degli effetti differenti a seconda del personaggio. La dottoressa utilizza un registro innaturale, la voce è acuta, il tono è esageratamente ironico. Le frasi sono veicolate da un'eccitazione che non permette nessuna empatia e quindi nessuna comunicazione con la madre. Questa costruzione, che suggerisce in prima istanza un personaggio esclusivamente comico, rivela le strategie di protezione di un mestiere, a cui è chiesto di guarire sempre e comunque. La dottoressa agisce secondo un protocollo che, unito all'avvicinarsi dei pazienti, la obbliga a comunicare su un altro registro. Questo le consente di rimanere legata alla sua funzione impedendole di spostarsi

sul piano dei pazienti e dei loro cari, evitando di doversi occupare delle loro angosce che non può, o forse non vuole, placare. Critica del ruolo del chirurgo o esagerazione comica dei possibili effetti di un mestiere dai poteri definitivi di fronte alla vita e alla morte?

La madre invece, utilizza un filo di voce²², è in uno stato di stordimento e disorientamento costanti, che uniti a una percezione alterata dello scorrere del tempo, forniscono il quadro di un personaggio che avanza fragilmente verso un esito annunciato dal titolo dello spettacolo. Il tono flebile, che lascia spazio a brevi grida, percepite come ultimi segnali di difesa, è sintomo di un equilibrio indebolito dalla prova da sostenere. Ma nulla d'innaturale accompagna o modifica la sua voce che è la colonna sonora ed emotiva dello spettacolo. Quando sopraggiunge il personaggio di Virginie il tono sommesso lascia spazio a una baldanza temporanea, per riprendere, nel pronunciare le ultime battute, delle note simili a quelle prodotte della madre:

Quanto manca? Manca poco eh? Stai spegnendo tutto? Va bene, va bene. Questa no, questa non la spegnere, lasciala almeno un altro po'. Quanto manca? Niente, non manca più niente. La realtà esige che si continui. Lo so, vi dimentiche... re... te!

Sopraffatti dal dolore, incapaci di reagire di fronte all'inevitabile, i personaggi producono le medesime sonorità?

Dall'autrice alle attrici

Lo spettacolo può essere percepito come il rito di passaggio dell'autrice per cercare di elaborare il lutto inflitto dalla perdita di una persona vicina, Virginie²³. Lucia Calamaro mette in scena una parodia dolorosa dei nosocomi e dei suoi protagonisti principali, riassunti dal personaggio della dottoressa, che strappa risate istintive, dovute a numerose gag, intese come lazzi²⁴, quasi sprovvisti d'acrobazie, che hanno la funzione capitale di alleggerire temporaneamente il ruolo della madre e di fornire, con questo cambiamento della polarità emotiva, la possibilità alle battute più signifitative di quest'ultima d'imporsi più agevolmente.

Il personaggio della madre, smarrito, è alla ricerca di rassicurazioni e soluzioni alla perdita imminente. Il peso insostenibile della situazione non le permette di tenere una posizione eretta. Cerca di smaltire parte delle sofferenze con gesti ripetitivi delle mani, spesso vicine, che si agitano come per afferrare qualcosa, un qualcosa che potrebbe alleviare il dolore. Così come alcune battute, che ripetute sottovoce indicano non solo fragilità, ma anche il desiderio di mantenere una registro comunicativo lieve, propizio a cercare di restare in contatto con la figlia o forse solamente con il ricordo di lei.

Le due attrici interpretano anche altri personaggi. Monika Mariotti, dopo aver fallito nelle funzioni di medico, prova nelle sembianze di un angelo custode, ad alleviare le ultime sofferenze terrene di Virginie e proponendosi di

condurla verso un aldilà compensatorio. Ma l'*échec* si ripete, Virginie non crede, e non vede altro che la sua fine, umilia l'angelo che sprovvisto di mezzi efficaci rappresenta le vestigia di un catechismo totalmente inefficace. Benedetta Cesqui invece, lascia i panni della madre – che alla fine cerca disperatamente di (ri)chiamare Virginie a sé – per prendere quelli della figlia tanto evocata, ma solo per scandire gli ultimi momenti attraverso una funzione drammaturgica definita: l'apparizione in scena del personaggio. Ma questa finale epifania, non riguarda solamente Virginie, perché questo ruolo è ambiguo e polimorfo. Resta il dubbio che dietro al personaggio tanto evocato ci sia proprio l'autrice. Un modo per non lasciare sola, mai più, l'amica negli ultimi momenti della sua esistenza.

¹ Il personaggio della dottoressa è costruito sulla trasformazione di un tipo sociale riconoscibile. Il registro comico, percepito immediatamente dal pubblico, si fonda su vari elementi: alterazione della voce, smorfia permanente, movenze antinaturaliste ripetitive e a scatti, costume e cappello sovradimensionati. Il suo interlocutore è triplice: la madre, il pubblico, se stesso.

² Il sorriso/ghigno innaturale e immutabile in opposizione al soggetto dello spettacolo e i movimenti segmentati, marionettistici, propri della recitazione di Monika Mariotti in *Tumore*, ricordano quelli di Rena Mirecka in *Akropolis* di Jerzy Grotowski. Si ricorda che nello spettacolo, che ha conosciuto ben cinque versioni tra il 1962 e il 1967, i personaggi, costretti a costruire l'oggetto del loro supplizio, un forno crematorio, portavano una maschera naturale, ricavata dalla contrazione dei muscoli facciali.

³ Per un orientamento, parziale e in italiano, sull'argomento, si vedano F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996; M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà. 1945-1948*, Roma, Bulzoni, 2006; S. Mareni, *Antonin Artaud e Colette Thomas: personaggi della vita e persone del teatro*, Roma, Bulzoni, 2013.

⁴ Il periodo di degenza coatta inizia il 23 settembre 1937 per arrivare al 26 maggio 1946, quando Artaud rientra a Parigi. Cfr. T. Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978 e F. de Mèredieu, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.

⁵ Un articolo, due manifesti e tre lettere.

⁶ A. Artaud, *Lettres sur la cruauté. Première Lettre*, Paris, 13 settembre 1932, in Id., *Oeuvres Complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1964, pp. 120-121. Nostre sono tutte le traduzioni.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*, in «NRF», n. 229, 1 ottobre 1932.

¹⁰ A. Artaud, *Lettres sur la cruauté. Deuxième Lettre*, Paris, 14 novembre 1932, in Id., *Oeuvres Complètes*, IV, cit., p. 121.

¹¹ A. Artaud, *Lettres sur la cruauté. Première Lettre*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Artaud, *Lettres sur la cruauté. Deuxième Lettre*, cit. Artaud considera il teatro come magico nel senso di una manifestazione dove le forze che esso suscita e che sviluppa sono difficili da definire, come la sua portata.

¹⁴ A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*, cit.

Fino agli anni Cinquanta in Francia il vero creatore e artista dello spettacolo, compositori e pittori a parte, è il drammaturgo. Il testo teatrale è il primo aspetto analizzato di uno spettacolo per decretarne il valore e eventualmente la riuscita.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*, cit.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Les Cenci* è una drammaturgia di Artaud a partire da testi di Shelley e Stendhal. Lo spettacolo fu messo in scena dallo stesso Artaud al Théâtre des Folies Wagram e presentato in pubblico il 6 maggio 1935.

²¹ A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste*, cit.

²² Le due attrici utilizzano un radiomicrofono per tutta la durata dello spettacolo.

²³ Lucia Calamaro, in una delle presentazioni dello spettacolo, chiosa: «A Virginie Larre, storica dell'arte, brillante, bevitrice, imbranata e molto comica amica mia, questo requiem. Se la malattia non fosse intervenuta, nella stagione 2006-2007, Virginie sarebbe stata a Roma come borsista a Villa Medici».

²⁴ Dalla sterminata letteratura sull'argomento, segnaliamo un contributo recente in francese: E. De Luca, *Lazzo: enjeux poétiques et esthétiques d'un intraduisible italien au XVII^e siècle français*, in A. Cayuela, M. Vuillermoz (ed.), *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Ginevra, Droz, 2017.

di Massimo Marino

Abstract. *The dossier deals with the relationship between Lucia Calamaro and the actors in an essay form and then in an interview. An indicative fact is that, especially in the last texts, the characters have the names of the interpreters, revealing a threshold, which is continually crossed, between reality and fiction, between fiction and reality.*

L'interprete medium, nel labirinto

Il teatro di Lucia Calamaro riempie di parole, pulsanti di vita, di desiderio di esserci, un'esistenza fatta di assenze, di vuoti, di fessure e vortici che aprono strade sospese su un nulla. La colma, l'esistenza, anche di atti, tentati e spesso mancati, di oggetti feticcio che possono trasformarsi in depositi confusionari di memorie e di possibilità di ritrovarsi nel groviglio, come il frigorifero, la lavatrice o l'armadio de *L'origine del mondo*. Gioca continuamente con il poco e il niente riempiendolo di molto, in astratti, furibondi, teneri e commossi ghirigori verbali sospesi assiduamente tra il dramma e la commedia brillante precipitanti verso la tragedia e pronti a risollevarsi con un guizzo che non ha paura di condensarsi nel pathos, perché, come ha scritto l'autrice nel programma di sala de *La vita ferma*, «quest'affetto, il pathos, parente feroce di pietà e compassione è secondo me l'unico capace di incarnare e raccontare i disastri che compongono in parte una vita e la natura scandalosa e qui sì, oscena, del diktat dell'oblio»¹.

Gli spazi delle sue commedie sono luoghi dove la morte, il rimosso, le memorie tenute lontane, i morti tornano in continuazione a schierarsi accanto e in conflitto con quelli che si credono vivi, provando a scardinare l'oblio, a chiedere ai sopravvissuti di rammentare, a ingrippare i meccanismi troppo abituarini di quel carcere che è la vita, ritratta perfettamente per astrazione e metafora nella macchina della tortura teatrale. Come dice Bruscon, l'attore megalomane del *Teatrante* di Thomas Bernhard, ridotto a recitare come un guitto in osterie e sale di piccole città:



Daria Deflorian in *L'origine del mondo*, testo e regia di Lucia Calamaro.

Recitiamo per tutta la vita / e nessuno che ci capisca / Carcere teatrale a vita / senza la benché minima speranza di grazia / Eppure non arrendersi mai / il teatro è una prigione / con decine di migliaia di detenuti / che non hanno nessuna speranza di essere graziati / Certa è solo la pena di morte / per tutti»².

Calamaro forse varierebbe: «Certa è solo la pena di morte / e di vita / per tutti».

Bernhard è un autore che risuona in Calamaro, con la sua lingua vorticoso, che sembra portare sempre allo stesso punto, verso l'entropia o addirittura a sprofondare nel niente, e poi ti accorgi che per distrazioni, moltiplicazioni, derivazioni ha accumulato umori, possibilità, squarci, desideri di mettere in questione l'inessenziale, la falsità, in cerca di verità pulsante, di sangue. Calamaro, i cui testi come quelli di Bernhard sembrano impossibili da mettere in bocca in scena, scrive fiumi di parole fatte per gli attori: le circonvoluzioni verbali disegnano una mappa mentale ed emotiva da popolare con i corpi degli interpreti, magici depositari dell'intelligenza di un filo d'Arianna che conduca nel fondo del labirinto, dove si assiste al sacrificio dell'incontro feroce con l'istinto, l'"animalità", il dolore, il dimenticato, il cancellato, il rimosso, per provare a ritornare in qualche modo alla luce, dopo aver incontrato la lotta in un centro ormai esplosivo, perso nelle derivazioni, nei cunicoli, negli slarghi laterali, marginali. L'attore è psicopompo in una scena spesso dichiarata mentale, «di pensiero» in *La vita ferma*; è medium di una seduta spiritica, officiante di un rito psicanalitico a scavare dentro con interferenze di colori debordanti.

È difficile e gioioso il compito che Calamaro impone ai suoi interpreti, negli ultimi testi riportati perlopiù con il nome proprio reale, con il cognome scomparso, disciolto nel personaggio, a indicare una soglia continua che si vuole attraversare, che si varca, tra realtà e finzione, tra finzione e realtà, un cammino non lineare, complesso, come gli angusti passaggi del labirinto, appunto, non più a spirale e unidirezionale come quello affrontato da Teseo ma esplosivo in senso barocco con cammini ciechi e necessità di scelta della strada, come le circonvoluzioni cerebrali, snodi di sinapsi, di collegamenti, di derivazioni e digressioni.

«L'attore è un luogo dell'immaginazione fondamentale», dice (in realtà si chiede, *ci chiede*) in apertura nell'intervista che corona questa riflessione. Altrove ha scritto: «Non saprei fare senza di loro, senza il confronto di carne e sangue, senza le sorprese che creano e la fatica che fanno. Le persone con cui lavoro [...] si salvano da una selezione naturale reciproca stranissima che avrebbe incuriosito Darwin. Brontolo, critico, mi innervosisco, comando, ricatto, stresso, suggerisco, insegno ma il mio fondo, nei loro confronti, è di assoluta e meritata incondizionalità, perché definitivamente, mi piacciono»³. In quell'intervento prosegue affermando che l'attore è la sostanza del suo teatro, un teatro dell'oggi, mutevole, organico, vivo e respirante. «Del teatro amo più di tutto la loro compa-

gnia creativa, che ci siano loro con me in sala prove, che cambino umore, digestione e ore di sonno ogni giorno, e che quindi lo spettacolo cambi sempre di conseguenza»⁴. Il rapporto, naturalmente, non è facile: in fondo si tratta di un viaggio dentro sé stessi a caccia di un qualche Minotauro (o dei molti Minotauri che ci insidiano o ci chiedono di liberarli). «A volte me ne lamento anche [degli attori]. Questo lato metabolico della cosa, al di fuori del mio controllo, non è sempre facile da gestire. C'è della sublimazione e della sporcatura, dipende dai giorni. Ma se lo spettacolo fosse sempre lo stesso non lo seguirei, non farei la regia, non starei alla consolle nei postacci umidi o soffocanti e non capiterei nei bei teatri. Senza gli attori e le loro variabili naturali, mi annoierei»⁵.

L'attore in realtà in Lucia Calamaro è spesso principalmente attrice, portatrice di genere, sentimenti, dolori, levità e aggrovigliamenti femminili. Parti maschili sono state spesso affidate ad attrici, in una distanza, in uno straniamento che è già giudizio.

Donne sono le protagoniste di *Tumore, uno spettacolo desolato*, 2006, una Madre e una Dottoressa, Benedetta Cesqui e Monika Mariotti, equivalenti femminili, secondo le note dell'autrice, rispettivamente di un Buster Keaton e di un Totò o un Louis de Funès, quindi donne portatrici di archetipi teatrali (e umani ben più spessi, in realtà). Donne, Benedetta Cesqui, Monika Mariotti e la stessa Lucia Calamaro, danno corpo e voce alle figure di *Magick, autobiografia della vergogna* del 2008, impegnate anche a rendere certi ruoli maschili, in un gioco di sguardi incrociati, dislocati, spaesati, tra una Figlia e un Padre («un Lui fatto da una Lei, per renderlo ancora più improbabile, pupazzo, poco verosimile, finto»⁶ si legge in una didascalia), con l'irruzione a un certo punto del rimosso della Madre, persa nell'Alzheimer, e di madri che piangono i loro figli morti senza sapersi staccare dalle loro tombe, al cimitero romano del Verano, per paura che di notte si sveglino e si sentano soli. Ma molti altri sono i personaggi che questo triangolo di interpreti tutto femminile evoca, come pure nelle quattro parti de *L'origine del mondo* del 2012, dove acquistano i nomi delle interpreti, Daria, la Madre (Daria Deflorian), Federica, la figlia, che diventa anche l'analista ed evoca altre figure (Federica Santoro), e poi la Nonna, senza nome, interpretata inizialmente dalla stessa autrice, poi affidata ad altra attrice.

Con *La vita ferma* del 2016 arriva in scena Riccardo (Goretti), il marito e padre della donna morta, che non vuole scomparire dai giorni e dalla mente dei suoi familiari, Simona (Senzacqua), con anche qui una figlia, Alice (Redini). Con *Si nota all'imbrunire* del 2018, incentrato sulla figura di un padre vedovo, Silvio (interpretato da Silvio Orlando), si crea addirittura una costellazione con tre uomini-funzionifamiglia, il figlio, Riccardo (Goretti), lo zio Roberto (Nobile) e lo stesso Silvio, circondati dalle figlie Alice (Redini) e Maria Laura (Rondanini). Ma qui l'arte di Calamaro subisce una svolta, andando a scrivere un testo per un noto attore, Orlando appunto, in una produzione che fonde la compagnia indipendente della

scrittrice con quella del protagonista, dando anche una stretta ai tempi dell'azione⁷, su richiesta esplicita dell'attore: un tentativo, riuscito, di ibridazione, che genera una nuova modalità di scrittura, di lavoro, di produzione, e un nuovo frutto i cui sapori sono tutti da scoprire.

¹ Al link <http://www.pav-it.eu/la-vita-ferma/>

² T. Bernhard, *Il teatrante*, traduzione di Umberto Gandini, in *Teatro V*, Milano, Ubulibri, 2004, p. 187.

³ L. Calamaro, *Testo per il Giornale teatro di Roma*, in Id. *Il ritorno della madre*, a cura di R. Palazzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 271.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. Calamaro, *Magick, autobiografia della vergogna*, in Id., *Il ritorno della madre*, cit., p. 180.

⁷ Vedi successiva intervista.

Una conversazione con Lucia Calamaro prima del debutto di *Si nota all'imbrunire* (Napoli, Teatro Festival, giugno 2018)

Che cos'è l'attore per te?

«L'attore è un luogo dell'immaginazione fondamentale. L'attore che piace a me è l'attore autore, non perché scriva, ma perché è sveglio, intelligente, fa proprie le cose velocemente, perché proprie alla fine le fanno tutti. C'è chi ci mette tantissimo e chi invece le capisce al volo. Ovviamente l'attore che le capisce al volo mi fa sentire molto più capita e quindi molto più a mio agio, anche a cambiargliele, a muoverci, a fare altro da quello che ci eravamo detti, a compiere quel percorso per niente diretto, per niente in linea retta tra punto A e B, ma linea zigzagante che rende per me la cosa interessante. E poi l'attore in qualche modo è anche tutto, tutto... Io posso non averci scene, luci, posso averci due soli spettatori, però se non c'è l'attore il mio teatro non esiste».

Tu come arrivi dall'attore alle prove? Con un testo già strutturato che poi si modifica o il testo cresce anche nel rapporto con l'attore?

«Le due cose insieme. A me normalmente mi deve piacere questo attore o questa attrice. Lo diciamo al maschile ma poi è una specie di neutro che contiene attore e attrice. La devo aver vista, mi deve stare molto simpatica la persona, la mente della persona... Aver inquadrato la mente delle persone mi permette il desiderio di far parlare quella persona per me... ciò che ama ispira... in fondo è un *motus* passionale, io non posso lavorare con persone che mi stanno antipatiche...».

Quindi quando scrivi pensi a un attore?

«No, non è vero. Io quando scrivo non penso proprio

a niente. Ora sto parlando e sento che dentro di me è attiva una certa parte di me... mentre quando scrivo si attiva un'altra parte, che è una parte molto calma, molto tranquilla, che mi piace quando si attiva, mi dà serenità, mi dà sollievo, mi dà scampo. E non posso dire che ho in testa la faccia di un attore o le modalità in cui deve interpretare... non è vero, quella parte è autonoma. Dopo di ché io capisco poi, in sala prove, cosa distribuire a uno e cosa distribuire all'altro, cosa può andare bene per uno o per l'altro. Ma quella voce lì parla da sola, neanche con me: parla proprio da sola la voce che scrive».

Che cosa vuol dire distribuire a uno o all'altro una parte? Come ti regoli?

«Alcune cose mi dico "sì, sono per X"; ma altre non so proprio per chi sono, sono pensieri che voglio che ci siano, questioni che voglio che appaiano, o problematiche che mi interessa sollevare, o dinamiche di cui ho bisogno affinché lo spettacolo regga, ma non so assolutamente chi le farà, chi le dirà. Cerco anche di vedere un po' come funziona in lettura. A me piace molto quando un attore o un'attrice di suo, dopo aver letto un pezzo, dice spontaneamente: "ah, bello, questo". A un attore gli deve piacere, per me è una condizione non dico fondamentale, però è così; è un sollievo sapere che l'attore è contento del pezzo che ho scritto per lui o per lei. Non sempre questo succede. A volte l'attore ci mette tanto tempo a capire che la cosa che gli ho dato è bella. La riconosce come bella quando l'ha fatta sua... all'inizio in generale le mie parole gli risultano ostili, in qualche modo, non facili da memorizzare o da masticare... Però è un rapporto davvero, io direi, fusionale, passionale con tutti i miei attori».

Così poi l'attore, questo che reagisce a ciò che proponi, influenza la tua scrittura, la modifica...

«L'aiuta, è più quella la parola, perché se vedo che mi posso allargare mi allargo, se vedo che regge allora vado anche a limiti di difficoltà della parola, perché lui la dice come se fosse pensiero. Se invece vedo che sembra proprio recitata so che mi devo tenere più bassa; con un attore che mi capisce io posso andare più in là, perché l'ascolto sarà facilitato da lui che è un ottimo tramite tra me e il pubblico».

Certe volte tu stessa hai indossato alcuni tuoi personaggi...

«Io mi diverto se lo faccio una o due volte... E, per me, mi devo divertire, non lo considero un mestiere per cui farmi pagare, in generale tutto il teatro è per me la stanza di Virginia Woolf, il luogo in cui io posso stare bene, e sul palco io sto bene una due volte, toh tre, poi mi annoio e quindi inizio a cambiare il mio testo, per divertirmi, a spiazzare gli altri attori se stanno con me... Quindi più di tanto non lo posso fare perché mando tutti ai matti,

tanto io sono l'autore, che m'importa a me, me la canto e me la suono... L'ultima cosa l'ho fatta nel 2014, *Diario del tempo*; oggi avrei voglia di fare un ruolino, una cosetta, confrontarmi col pubblico anche per rivedere com'è quella bestia lì, come reagisce... Però dopo una settimana mi sono stufata, questo è reale».

In L'origine del mondo interpretavi il ruolo della Madre della madre, della Nonna, che era anche il Superego, la burattinaia, quella da cui fuggire, cioè l'autrice in qualche modo.

«Era un ruolo comico... era le cose che uno si dice a sé stesso, che ha sentito, quelle che gli hanno detto i genitori, i nonni, la parte sana di uno, ma anche un po' ottusa, perché c'è dell'ottusità anche nell'essere così dritti, lucidi, non c'è quell'intelligenza malata invece di chi soffre. Era una parte, quella, che mi divertiva molto fare. Ecco: se devo andare in scena mi piace far ridere, come attrice mi piace far ridere, non sosterrai le mie parti dolenti, non ce la farei. Per le mie parti dolenti mi serve un alter ego, qualcuno che lo faccia per me. E devo dire che nel tempo, in questi ultimi anni soprattutto, ho trovato, non tantissimi ma quei cinque o sei attori che riescono egregiamente».

Sei anche fedele agli attori...

«Sì, sarei fedele. Come nella vita, non è che uno si capisce con tutti o è capito da tutti: sono pochissimi quelli con cui uno ha un'affinità e lo stesso è anche artisticamente, ci deve essere uno come Goretti, che è di un'intelligenza assoluta, ma anche Alice Redini, che è un'attrice intelligente, sveglissima. Ovviamente c'è Daria; Federica è diversa, è di un'intelligenza più artistica, meno razionale, cioè ha un'intelligenza intuitiva. Silvio Orlando è come Goretti, è una specie di intelligenza da palco, una cosa sorprendente... Anche se all'inizio dice: "cos'è questa bestia?", dopo due giorni l'ha domata, perché sa come entrarci, la controlla, diventa l'imbonitore delle parole. Son tutte esperienze bellissime».

Perché hai usato il condizionale «sarei fedele»?

«Perché gli attori se ne vanno... E poi io sono ingombrante, credo, come essere umano, come pensiero. Siccome mi piacciono gli attori svegli, poi gli attori svegli fanno le cose loro, anche. Sotto un albero grande non cresce niente, quindi a un certo punto il mio ingombro se lo devono togliere di dosso, fanno anche bene e ovviamente ogni volta è un abbandono tremendo, una sofferenza assoluta per me, per quanto sappia che debba andare così, che è giusto che vada così e quindi non... non so se sarei capace... Quando avevo 20 anni, e venivo dall'America Latina, quindi dal terzo teatro, volevo la mia compagnia, ce l'ho avuta in Uruguay, ero piccola... due o tre anni abbiamo lavorato insieme... Oggi non so

se la vorrei perché devo dire che anche l'incontro con l'altro è destabilizzante e molto arricchente. Non è poca cosa incontrare un altro attore, che non conosco, è un grandissimo appuntamento per me».

Per esempio, per Si nota all'imbrunire chi ha cercato chi, tra te e Silvio Orlando?

«Io l'ho cercato, perché è venuto a vedermi, sia lui che Nanni Moretti, Daniele Lucchetti. Sono venuti al teatro India a Roma e mi dicevano "brava, brava...". Sono tornati a vedere tutto il ciclo, c'era una trilogia. Vedevo che tornavano... Poi siamo diventati abbastanza amici con Lucchetti e gli ho detto: "So che sei abbastanza amico con Silvio Orlando; a me piacerebbe tanto fare qualcosa con lui, perché come attore iconico dell'immaginario... quella faccia lì, quella modalità lì, quella persona lì, mi piacerebbe tanto lavorare con lui...". Un giorno guardo sul telefono: Silvio Orlando che mi chiama, quasi svengo. E invece poi, tranquillissimo, ci incontriamo per prendere un caffè, e dice: "Io ho una compagnia... devo fare uno spettacolo... ho visto chi sei... non coincidiamo totalmente perché io le tue tre ore non le reggerò mai nel teatro che voglio fare io, negli spazi dove vado io... Però mi piace come scrivi, mi piacciono i tuoi pensieri, quello che fai tu è quello che facevo io venti anni fa... Troviamo un compromesso temporale, racchiuditi nelle due ore e proviamo a fare uno spettacolo insieme". È cominciato così, al bar del ghetto di Roma, nel giugno del 2017».

Io ho intervistato Silvio Orlando qualche mese dopo, e alla fine della conversazione mi ha chiesto: «Farò un testo di Lucia Calamaro. L'ha sentita nominare?». «Certo. Come no?»

«Sì, per lui ero un giovane talento scalcagnato. Mentre per l'underground sono una specie di mito, nell'altro teatro... Il risultato alla fine è stato un ponticello buffo. La compagnia che produce *Si nota all'imbrunire* è quella di Silvio Orlando, Cardellino s.r.l., con tre attori suoi, lui, Roberto Nobile e Maria Laura Rondanini, e due miei, Alice Redina e Riccardo Goretti, con la mia regia. Ognuno si è portato i suoi fedeli. È più casa sua... È casa sua, ma ormai la difende come mia».

di Chiara Quici

Roma-Montevideo-Parigi e viceversa: percorsi di formazione

I percorsi di formazione di Lucia Calamaro si svolgono tra due continenti, Sudamerica ed Europa, e in particolare in tre città: Roma, Montevideo, Parigi¹. Calamaro, infatti, nasce a Roma, da padre siciliano e madre toscana, e lì trascorre l'infanzia e la prima adolescenza fino all'età di 13 anni, quando con la famiglia si trasferisce a Montevideo, in Uruguay, per seguire il padre nella sua carriera di diplomatico. Il trasferimento configura, nel vissuto dell'autrice, una nuova, più personale e affettiva, nozione di patria. La patria non è solo il luogo in cui si nasce, ma sono tutti i paesi che ci adottano. Ricorda Lucia Calamaro: «L'Uruguay è stato per anni una specie di isola felice. Era il posto da cui farmi adottare, che è un po' una mia necessità permanente. Cerco adozioni, cerco una specie di casa che non è chiara dentro di me, e Montevideo mi ha accolto veramente bene»².

La scoperta del teatro avverrà in Uruguay, ma già durante l'infanzia italiana si manifesta quell'integrazione di immaginazione, scrittura e identità personale che percorre l'opera di Lucia Calamaro. La sua scoperta è racchiusa in un aneddoto narrato in occasione del convegno *La mia poetica: sulla drammaturgia italiana contemporanea* (Roma, Teatro India, 4-5-6 aprile 2011): «La mia salvezza è stato un tema della seconda media: *Ultimi pensieri di un pesce appeso all'amo*, che mi salvò da elementari e prima media e totale oscurantismo dell'italiano. Questo tema fu letto in classe, e così passai da quella sfigata che non aveva voglia di studiare a quella che aveva fantasia»³. L'episodio prefigura progetti e scelte di vita dell'artista, soprattutto per quanto concerne la scrittura: «Dal "Pesce appeso all'amo" ho deciso che volevo fare la giornalista a Parigi: ho fatto la giornalista ma in Uruguay, poi sono andata a Parigi ma per studiare teatro, per fare l'attrice»⁴. L'amore per la scrittura si è sempre stato affiancato a quello per lo spettacolo, come lei stessa ricorda, parlando dei suoi progetti giovanili sul futuro: «Sognavo di diventare scrittrice, a dire il vero la giornalista ballerina, quindi ho trovato questa categoria di mezzo: lo spettacolo è rientrato con il teatro e la scrittura con la drammaturgia»⁵. Il primo incontro con la scena avviene all'età di 15 anni a Montevideo, durante gli studi superiori, che Lucia Calamaro svolge presso il Liceo Francese della capitale, cosa che le consente di entrare già da allora in contatto con la lingua e la cultura francese, che avranno un impatto molto forte nella sua formazione sia intellettuale che teatrale. La casualità che la condusse a scegliere la classe di teatro del liceo, è narrata con ironia dall'autrice:

Mi piaceva il professore di teatro al liceo. Io ero nel coro, e mi piaceva il professore del coro, però a un certo punto ho conosciuto il professore di teatro e mi piaceva di più del professore del coro, e quindi sono andata nel gruppo di teatro [...] Da lì, avevo 15 anni, è andata avanti: ho lasciato perdere il professore e ho continuato con il teatro»⁶.

L'amore per il teatro si rivela tenace: infatti, dal 1987 al 1989 frequenta, sempre a Montevideo, l'*Escuela de entrenamiento actoral de Teatro Uno*, diretta da Luis Cerminara. Le sue attività sono fortemente improntate sull'improvvisazione:

Ho fatto le prime esperienze di teatro con un gruppo sgangheratissimo di avanguardia locale che si chiamava Teatro Uno [...]. Luis Cerminara ti diceva "Ok, vai nello spazio", e poi non ti diceva più niente per 3 ore, quindi o inventavi tu qualcosa, o restavi incollato alla parete a guardare gli altri. Questo fatto, che le prime esperienze erano tutte basate su "pomeriggiate" di improvvisazione infinite, credo abbia aiutato tantissimo la possibilità di guardarsi dentro»⁷.

È dunque anche grazie a questa esperienza che Lucia Calamaro incomincia a familiarizzarsi con quello "sguardo interno" che accompagnerà la sua ricerca teatrale. Inoltre, già a Montevideo, il teatro che incontra è plurilingue come poi lo sarà il suo processo compositivo: «Facevamo Boris Vian, Racine, *Berenice* [...] Facevamo tutto quello che bisognava fare *bene bene* in francese, e poi andavamo nelle cantine – come a Roma, anche a Montevideo c'erano le cantine, le avanguardie sgangherate – con *el español de río de la plata*, che è un *español muy especial*»⁸.

In prospettiva, questo plurilinguismo animerà gli spessori della scrittura teatrale di Lucia Calamaro: «Quando scrivo sembra posseduta e passo da una lingua ad un'altra (francese, spagnolo e italiano) [...] Nei miei testi c'è la sintesi almeno di tre lingue. Il mio stile è molto influenzato dagli echi dello spagnolo e del francese, che poi ripulisco e passo per italianismi o neologismi»⁹. Altra eredità della frequentazione dell'ambiente teatrale rio-platense è di certo «quel rifiuto di prendersi sul serio che investe l'ironia spesso sarcastica dei suoi testi»¹⁰. Dichiarata Lucia Calamaro:

C'è [nei miei lavori] una certa ironia che credo provenga dal non prendersi mai decisamente sul serio che posso, pensandoci, aver ereditato da una corrente che si chiama il grottesco rio platense, che è il grottesco come genere teatrale molto, molto utilizzato in Argentina e Uruguay [...] I maestri d'avanguardia di lì con cui ho lavorato erano molto così, avevano sempre un po' di distacco dalle cose, sempre questo scarto ironico»¹¹.

Parallelamente agli studi in Uruguay, arrivano anche le prime esperienze come attrice negli spettacoli *Le Schmurz* (1988) di Boris Vian e *Revolucion* (1989) di Rafael Mandressi. La formazione procede, poi, a Parigi, dove nel 1993 si laurea alla Sorbona in Arte e Estetica, indirizzo Studi Tecnici e Estetici del Teatro, con una tesi sulle metamorfosi di Pulcinella, e nel 1994 consegue il master in Scienze Umane, opzione Arti e Estetica, con una tesi dal titolo *Il Tango a Parigi fra il 1907 e il 1930: viaggi e contagi di una pratica corporale*. La scelta di lasciare l'Uruguay per proseguire l'apprendistato teatrale in Europa, a

Parigi, è quasi obbligata: «Stando in Sudamerica, la Francia è il miraggio culturale. Non esiste l'Europa, a dire il vero, da uno sguardo sudamericano: Argentina, Uruguay, Cile guardano ancora a Parigi come La Mecca culturale, non guardano a New York. Quindi, l'unico luogo dove uno va a studiare, soprattutto materie umanistiche come il teatro, è chiaramente Parigi»¹².

A Parigi, parallelamente agli studi accademici, Lucia porta avanti anche la formazione attoriale, frequentando diverse scuole di teatro ed entrando in contatto con alcuni tra i principali esponenti della ricerca teatrale del Novecento. Dal 1989 al 1992 frequenta l'*École de Formation de l'Acteur* (Parigi), dove, con la guida di Caroline Bouée e Bertrand Quoniam, si applicano i principi grotowskiani. Inoltre, lavora con Thomas Richard, stretto collaboratore di Grotowski, con cui segue un seminario di ricerca sul gesto dell'attore. A spingerla verso il metodo di Grotowski sono, da una parte, l'interesse per il training e il lavoro sul corpo dell'attore («A vent'anni questa cosa del teatro non è chiara, nessuno ti dice chiaramente come si fa a fare l'attore, né a fare il regista, non c'è una chiarezza nella cosa [...] è tutta impiccata! E quindi, cosa fai? Allora provi, col corpo»¹³). Dall'altra, un'intensa fascinazione per la sacralità delle relazioni teatrali:

Volevamo tutti quello. C'era finalmente qualcuno che ti diceva che con il mestiere dell'attore diventavi Santo. Io poi mi chiamo Lucia, quindi sentivo come se si riunissero tutta la mistica cattolica dell'infanzia, anche siciliana, con la vocazione santa dell'attore»¹⁴.

Negli anni seguenti continua ad approfondire le ricerche sulla dimensione attoriale. Nello stesso periodo, arrivano anche i primi ingaggi come attrice: la parte del buffone in *Escorial* (1991) di Michel de Ghelderode, messa in scena di Caroline Bouée al Theatre du Tambour Royal, e un ruolo nella creazione di Diaz Florian, *Carneval* (1991), alla Cartoucherie.

Dal 1990 si avvicina alla pratica del mimo teatrale frequentando l'ultimo anno dell'*École internationale de théâtre Jacques Lecoq*. Paradossalmente, è proprio nel contesto d'un teatro muto, che Calamaro inizia a riconoscere nella parola un proprio punto di forza e decide di approfondire il lavoro di ricerca in questa direzione:

Ricordo che, a un certo punto, mi chiamò il figlio di Lecoq e mi disse "Tu devi parlare". Me lo ricordo come se fosse ieri, perché io non riuscivo a stare zitta, anche durante le lezioni. Ho questo rapporto con la parola che è buffo, perché pur essendo una persona, nella vita sociale, estremamente silenziosa, c'è questa specie di mostro interno chiacchierone, di borbottio costante, che apre la porta, sfonda le pareti quando sono in quella dimensione [teatrale]»¹⁵.

Così, tra il 1992 e il 1993 la troviamo all'ILA – Istituto Latino Americano di Roma, dove segue un laboratorio



La vita ferma, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di Lucia Baldini)

teorico e pratico sull'arte del narratore popolare. Legate alla parola, d'altra parte, sono anche le sue numerose attività di pedagogia teatrale, docenza, ricerca accademica e collaborazione giornalistica. Tra il 1992 e il 1993 dirige un laboratorio teatrale con adolescenti a rischio (15-18 anni) realizzando, nel Dipartimento della Seine-Saint-Denis a Parigi, uno spettacolo basato su *Aspettando Godot* di Samuel Beckett.

In seguito, conclusi gli studi accademici, svolge un'attività teatrale sempre più variegata e interdisciplinare. Nel 1994 è di nuovo a Montevideo, dove segue un seminario sulla messa in scena condotto da Eugenio Barba, e sfocia in un allestimento ispirato a *Tutti quelli che cadono* di Samuel Beckett. L'anno seguente, sempre a Montevideo, frequenta un laboratorio transdisciplinare di applicazione di pratiche Hata-Yoga all'allenamento dell'attore, mentre a Parigi diviene membro di ricerca del LIPS (Laboratoire International des Pratiques Spectaculaires).

In Sudamerica, inoltre, il lavoro teatrale di Lucia Calamaro si apre a mansioni direttive. Infatti, dal 1994 co-dirige con Rafel Mandressi, con cui aveva già lavorato come attrice nel 1989, la compagnia di ricerca Aguacero, a Montevideo. Per quanto interessate alle applicazioni sceniche del linguaggio musicale, le creazioni della compagnia preannunciano quello che resterà un elemento-cardine della drammaturgia di Calamaro. Vale a dire, la necessità di parole significative e impregnate d'un senso immediatamente riconoscibile da parte dello spettatore che viene pertanto coinvolto in un dialogo virtuale con la scena:

Le conversazioni sul nulla mi annoiano terribilmente e di più i preamboli, i convenevoli! Quella che cerco è una vera conversazione e, purtroppo, è rara. Ecco quindi che voglio dare allo spettatore un momento di vera conversazione, come se stessi veramente parlando, come se loro stessi veramente parlando di cose fondamentali»¹⁶.

Di questa intenzionalità sono già esempio: *Nardos y Jasmínes* (1994-95), adattamento di *La novia robada* di Onetti, un racconto di malattia mentale e solitudine sociale in cui una donna, in preda alla follia, finisce per celebrare un matrimonio immaginario con la compiacenza

degli abitanti del paese, che credendo di salvarla in realtà la abbandonano a una fine crudele; *Aqui donde termina el mar* (1996), spettacolo creato dalle memorie di immigranti italiani e spagnoli nel Rio de La Plata; *El ojo de la Luna* (1997), che, basato su un racconto di Augusto Roa Bastos, porta in scena il tema sociale forte della guerra del Paraguay.

Negli anni tra il '96 e il '99 approfondisce il discorso su teatro e vocalità, seguendo a Londrina (Brasile) un laboratorio pratico sulla voce con Julia Varley dell'Odin Theatre e, svolgendo poi a Parigi, negli anni 1998-1999, ricerche vocali sul canto polifonico georgiano.

Inoltre, amplia la propria conoscenza dei linguaggi teatrali, avvicinandosi sia alla danza giapponese butō che alla pratica del clown di teatro. A Parigi, segue un laboratorio biennale tenuto due maestri del genere quali Philippe Gaulier e l'argentino Gabriel Chame, con quest'ultimo lavora anche come responsabile del training e assistente alla regia in uno spettacolo su *Les deux gentilshommes de Verone* di Shakespeare, al Théâtre du Chameau.

Dal 1995 al 1998 insegna Storia del teatro alla Universidad Católica De Montevideo ed è capo-redattore della sezione cultura del settimanale cittadino d'attualità *Po-sdata*. Dal 1998 al 1999 insegna recitazione a Parigi nella scuola del Théâtre du Marais, mettendo in scena uno spettacolo basato su *Le Tre sorelle* di Cechov. Dal 1997 al 2003, partecipa, insieme ai suoi fondatori: Jean Duvignaud e Jean-Marie Pradier, alla creazione di una nuova disciplina per lo studio comparativo di spettacoli dal vivo, l'*Ethnoscénologie*.

Nel 2001 si stabilisce di nuovo in Italia, a Roma, per proseguire la formazione accademica: ottiene, infatti, una borsa di specializzazione, offerta dalla Regione Lazio e dal Ministero dei Beni Culturali, in Drammaturgia Antica e Versificazione. L'esperienza sfocia nell'allestimento di uno studio su *Le Coefore* di Eschilo. Sempre a Roma, lavora come attrice recitando nella compagnia Parole e Musica diretta da Giuseppe Marini. Poi, nel 2003, fonda l'associazione Malebolge. I primi spettacoli che mette in scena sono *Medea, tracce, da Euripide* (2003) e *Woyzeck* (2004) di Büchner.

La formazione teorico-pratica di Lucia Calamaro, come sottolinea la stessa autrice, è un lungo e composito percorso di ricerca: «Il "pastone" di formazione è stato abbastanza vario, perché cerchi disperatamente un metodo [...] nessuno ti dice chiaramente come si fa, a fare l'attore né a fare il regista»¹⁷.

Questa ricerca di metodo non si è mai tradotta nell'assunzione di una metodologia specifica, ma nel riconoscimento d'un generale principio auto-pedagogico per cui ogni artista teatrale trova il proprio linguaggio imitando linguaggi:

È talmente personale il mischiare. Nel teatro, e anche nella danza, essendo pratiche "bastarde" rispetto ad altre pratiche più sobrie, copiare è l'unica cosa che si può fare. È tutto un copiare, un rubare, dentro il teatro. Però se tu,

quando mischi, non riesci a trovare un tuo proprio modo di mischiare, copi il modo di mischiare dell'altro, mi sembra esagerato¹⁸.

L'approdo alla scrittura

All'inizio, l'attività di Malebolge si riferisce a testi di Euripide e Büchner, ma ben presto Lucia Calamaro si rende conto che la sua vera strada, quella attraverso la quale può dare corpo al suo universo interiore, è quella della scrittrice/regista:

Ho iniziato prima a fare l'attrice, poi ho fatto la regista, ma mi sono annoiata subito, e dopo un paio di regie ho deciso di scrivere. E lì ho trovato che scrivere, mettere in scena, a volte stare anche dentro, ma poco perché allora non hai la visione dell'insieme [...], è interessante, si crea un mondo che prima non c'è e poi prende forma. La scrittura è un luogo in divenire, sai quando inizi e non sai dove vai a finire¹⁹.

Le molteplici strade percorse da Lucia Calamaro hanno sedimentato un'empirica conoscenza del teatro e dei suoi processi. In assenza di questa, immergersi nel «luogo in divenire» della scrittura potrebbe risolversi in un'operazione velleitaria e rischiosa:

Bisogna conoscere il teatro, cioè che cos'è la pratica teatrale. Bisognerebbe essere o attori o registi, qualcuno che ha fatto tanto "tavola di legno", per capire qual è la differenza, non credo sia inducibile teoricamente. Per questo secondo me le opere scritte da scrittori di romanzi, di narrativa, da poeti [...] sono poi poco adatte, al di là di una bellezza a livello di lettura. Gli manca il palco²⁰.

Nascono, così, i primi spettacoli scritti e diretti da Lucia Calamaro, che vengono accolti negli spazi autogestiti della Capitale: *Guerra*, andato in scena al Villaggio Globale nel 2004, e l'anno successivo *Cattivi maestri*, spettacolo sul tema dell'infanzia che segna l'inizio della lunga collaborazione dell'autrice con il Rialto Sant'Ambrogio, dove conosce fra gli altri Andrea Cosentino e Daniele Timpano²¹:

Il Rialto Sant'Ambrogio [...] è casa. Casa: quel posto dove quando torni ti accolgono comunque, al di là che poi tu faccia tappe in teatri più o meno stabili, più o meno importanti. Al Rialto si sono svolte le tappe fondamentali di tutti i miei spettacoli²².

È quindi la volta di *Tumore, uno spettacolo desolato* (2006), in scena ancora una volta al Rialto Sant'Ambrogio. Finalmente notato dalla critica, lo spettacolo muove dall'esperienza della malattia che aveva colpito la migliore amica di Lucia Calamaro:

Faccio sempre fatica a parlarne perché è uno spettacolo nato da un'esigenza abbastanza disperata. È dedicato alla

mia migliore amica, che si chiama Virginie Larre, che è morta – io ne parlo ancora al presente ma bisognerebbe parlarne all'imperfetto, chiaramente – è morta così, di un bruttissimo tumore, e infatti questo spettacolo aveva questo titolo agghiacciante [...] si chiamava *Tumore, uno spettacolo desolato*²³.

L'intento è quello di creare uno spettacolo che sia anche un *requiem* dedicato all'amica, perché, dice Calamaro, «alla fine i morti hanno solo noi» e «l'arte ha un ruolo di memento, di ricordatorio, almeno in me»:

Ogni volta che *Tumore* era recitato, che un pubblico lo vedeva, che un certo numero di persone, alla fine, un po' ridevano e un po' si commuovevano, era come una rievocazione su terra di Virginie, che invece non c'è più²⁴.

Nel 2008, è la volta di *Magick, autobiografia della vergogna*, che, come *Tumore*, prende le mosse da materiale fortemente autobiografico:

Scrivo/racconto la storia di mia madre e mio padre e in parte la mia biografia, per lo più giovanile perché appartengono tutti e tre, in modo diverso, a una vita che non riesco più a riconoscere né come mia né come reale, sebbene mi sia empiricamente familiare. Una vita di cui, in generale, mi vergogno e basta. Da cui ho ereditato un certo numero di incidenti, tra cui il mio incontro, protratto, con un mago, Georges²⁵.

Nonostante l'apprezzamento della critica si sia già ampiamente manifestato a proposito di *Tumore* e per *Magick*, è con *L'origine del mondo, ritratto di un interno* che Lucia Calamaro ottiene un primo importante riconoscimento teatrale: nel 2012, infatti, lo spettacolo vince il Premio Enriquez per regia e drammaturgia e ben 3 premi UBU, tra cui quello per «Miglior nuovo testo italiano o ricerca drammaturgica». Gli altri due vanno alle attrici Daria Deflorian (Miglior attrice protagonista) e Federica Santoro (Miglior attrice non protagonista).

I riconoscimenti ottenuti come scrittrice di teatro, non allontanano Calamaro dalla cura dei processi formativi. Di particolare rilevanza è il progetto *Percorsi Rialto, centro di formazione teatrale*, svoltosi tra 2012 e 2013 negli spazi del Rialto Santambrogio e di Porta Futura, struttura della provincia. Il percorso, che ha coinvolto, oltre alla Calamaro, altre quattro realtà teatrali romane (Tamara Bartolini, Tony Clifton Circus, Lisa Ferlazzo Natoli e Federica Santoro), nasceva con l'intento di creare un percorso di formazione anti-accademico che mettesse a disposizione degli allievi, in un'ottica di trasmissione delle prassi esperite dagli artisti, diverse tipologie di linguaggi teatrali. Inoltre, dal 2014, Calamaro collabora con la Scuola Civica Paolo Grassi di Milano, dividendosi fra il corso di recitazione e quello di scrittura per lo spettacolo.

Nel 2014 debutta il primo movimento di un trittico restato incompiuto: *Diario del tempo: l'epopea quotidiana*²⁶.

Il lavoro affronta i temi della disoccupazione, dell'invisibilità sociale e del paralizzante immobilismo che prende talora il sopravvento quando il tempo presente, in assenza di uno scopo, minaccia di dilatarsi all'infinito. È così che Lucia descrive questa generazione dimenticata e irrealizzata nelle note di regia allo spettacolo:

Primo movimento di un trittico che sceglie come protagonista una quarantenne disoccupata, Federica, e i suoi interlocutori precari, a immagine di una generazione sospesa, perennemente in difficoltà socio-esistenziali, istituzionalmente inesistente. Federica, e con lei Roberto e Lucia, incarnano in parte quella generazione impantanata, immobilizzata, tenuta a bada, spaesata, sottovalutata, insomma: tradizionalmente disoccupata²⁷.

Il cardine attorno al quale ruota la riflessione della Calamaro non è però l'assenza del lavoro, ma il rapporto col tempo innocupato che ne consegue:

Quando si è disoccupati il flusso del tempo rallenta e scorre in altrove più intimi, obbligatoriamente più solitari. Nella solitudine di un continuum esistenziale dove poco o niente accade, occupare il tempo è una difficoltà, uno scopo in sé. Sentirsi esistere non è scontato: in assenza di contesto, l'io fatica a definirsi e a riconoscersi. Il senso di essere umani cambia, viene schiacciato e compresso, ma nello stesso tempo acquista un nuovo volto, mostrando a tutto il mondo là fuori la propria testarda intelligenza²⁸.

Nel 2016 debutta, in anteprima al Festival Inequilibrio di Castiglioncello, e poi al Festival di Terni *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo*²⁹. La pièce ruota attorno al difficile tema del ricordo dei morti, ma non è uno spettacolo sulla morte o sul lutto. Precisa Calamaro:

Questo non è uno spettacolo sulla morte, è uno spettacolo sul ricordo – [...] per me è diventato un bel problema, il ricordo: mi interessa, mi interessa capire come funziona, come svanisce – in questo caso sul ricordo dei morti, che però è un concetto ben diverso dalla morte, un altro luogo, un luogo della riflessione³⁰.

E, infatti, *La vita ferma* è definita, nel sottotitolo, "dramma di pensiero", essendo per l'appunto il pensiero il contesto essenziale nel quale le esperienze del vivere vengono conservate oppure sepolte, mantenute in stato di esistenza oppure disattivate: «Il ricordo ha una dimensione mentale [...] dove nasce, dove vive, dove si alimenta, dove sparisce, è tutto dentro il pensiero»³¹.

Dal 3 al 21 maggio del 2017, il Teatro di Roma dedica a Calamaro una densa retrospettiva, che comprende *La vita Ferma, L'origine del mondo, Tumore*³². Infine, nel giugno del 2018, debutta *Si nota all'imbrunire (Solitudine da paese spopolato)*³³. Argomento dello spettacolo è un tema di impronta socio-antropologica come la solitudine sociale:

Questo spettacolo, che ha trovato nella figura del padre un interprete per me al tempo insperato e meraviglioso: Silvio Orlando, trova le sue radici in una piaga, una maledizione, una patologia specifica del nostro tempo che io, personalmente, ho conosciuto anche troppo. La socio-psicologia le ha dato un nome: "SOLITUDINE SOCIALE" [...] Essere isolati dalla società è un male oscuro e insidioso. Tutti noi infatti, in quanto esseri umani, abbiamo bisogno del contatto con gli altri, un bisogno che ci permette di sopravvivere³⁴.

Lucia Calamaro sceglie quasi sempre di essere contemporaneamente autrice e regista dei suoi testi³⁵. Nel suo teatro la scrittura si completa nel lavoro con gli attori e il lavoro degli attori colma le zone ambigue o rimosse o cariche di potenzialità latenti, che punteggiano la composizione testuale. Osserva Calamaro:

Già io fatico quando mi rileggo a dire "Adesso che ci faccio con questo testo, con questo dialogo?" e faccio dei giri incredibili per arrivare a metterlo in scena. Figurati se mi fido di un altro che non sta nella mia testa [...] Essendo che lascio buchi, considero che quella che veramente può ricucire questi buchi sono io, perché da qualche parte so tutta la canzone, qualcuno che legge il testo saprebbe solo un paio di strofe, magari neanche il ritornello...³⁶

¹ Un dettagliato curriculum vitae di Lucia Calamaro è disponibile sul suo profilo nel portale "Officine Artistiche", struttura di rappresentanza, consulenza e promozione per attori, registi e sceneggiatori. Le informazioni riportate in questo quadro biografico provengono in gran parte da tale fonte, alla quale di sono integrati commenti tratti dalle interviste rilasciate dalla stessa Calamaro.

² Dall'intervista di Sabrina Faller a Lucia Calamaro, durante

la puntata del 30/09/2016 de *Domani è un altro giorno*, programma culturale in onda sulla radio svizzera Rete Due.

³ Lucia Calamaro, in Rodolfo di Giammarco e Agnese Ananasso (a cura di), *La mia poetica: sulla drammaturgia italiana contemporanea*, Atti del Convegno (Roma, 2011), Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 115.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Dall'intervista di Chiara Valerio a Lucia Calamaro, durante la puntata del 20/05/2018 de *L'isola Deserta*, programma culturale in onda ogni domenica su Rai Radio 3.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Intervista a *Domani è un altro giorno*, cit.

⁸ Intervista a *L'isola deserta*, cit.

⁹ Intervista di Maurizio Giordano a Lucia Calamaro, per la testata online di critica dello spettacolo Drama.it.

¹⁰ Joëlle Chambon, *Lucia Calamaro vista dalla Francia*, in questo stesso numero di «Prove di Drammaturgia», p. 14.

¹¹ Intervista a Lucia Calamaro per il ciclo di incontri *Scritture in scena*, proposti e moderati da Magdalena Barile per il Festivalletteratura di Mantova (2015).

¹² Intervista a *Domani è un altro giorno*, cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Intervista a *Domani è un altro giorno*, cit.

¹⁶ Intervista per Drama.it.

¹⁷ Intervista a *Domani è un altro giorno*, cit.

¹⁸ Intervista a *L'isola deserta*, cit.

¹⁹ Intervista per Drama.it.

²⁰ Intervista a *L'isola deserta*, cit.

²¹ Per un approfondimento sul rapporto tra spazi autogestiti e nuove generazioni teatrali, con un focus sull'esperienza di Lucia Calamaro, si veda, in questo numero di «Prove di Drammaturgia», Gabriele Sofia, «Anche sbagliare è necessario». *Gli spazi autogestiti e il teatro di Lucia Calamaro*, pp. 8-10.

²² Puntata dedicata a Lucia Calamaro all'interno di *Roma: La nuova drammaturgia*, un programma di Graziano Graziani andato in onda su Rai 5 il 31/05/2014. <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-26a-09ad4-a439-4523-b4fe-86a4398bec75.html>.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Lucia Calamaro, *Autobiografia della vergogna (Magick)*. *Uno spettacolo scritto e diretto da Lucia Calamaro*, Roma, Voland Teatro, 2008, pp. 26-27.

²⁶ *Diario del tempo: l'epopea quotidiana* (2014), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Federica Santoro, Roberto Rustioni, Lucia Calamaro, disegno luci Gianni Staropoli, realizzazione pittorica Marina Haas, realizzazione scenica Barbara Bessi, assistente alla regia Elisa Di Francesco, consulenza artistica Alessandra Cristiani, direttore tecnico Andrea Berselli, produzione Teatro di Roma e Teatro Stabile dell'Umbria, in collaborazione con PAV e Rialto Sant'Ambrogio con la partecipazione del Teatro Franco Parenti. Prima rappresentazione: Roma, Teatro India, 2014.

²⁷ <http://www.teatrodiroma.net/doc/3046/diario-del-tempo-l-epopea-quotidiana/>.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo* – dramma di pensiero in tre atti (2016), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Riccardo Goretti, Alice Redini, Simona Senzacqua, assistenza alla regia Camilla Brison, scene e costumi Lucia Calamaro, contributi pittorici Marina Haas, direttore tecnico Loic Hamelin, una produzione Stabile della Sardegna, Stabile dell'Umbria e Angelo Mai Occupato, in collaborazione con Théâtre National de l'Odeon (Parigi) e Teatro di Roma.

³⁰ *Lucia Calamaro: la vita ferma. Intervista*, video-intervista rilasciata per la testata giornalistica Krapp's Last Post. <https://www.youtube.com/watch?v=IBUKVrGBkO8>.

³¹ *Ibidem*.

³² <http://www.teatrodiroma.net/doc/4916/ritratto-d-artista-lucia-calamaro>.

³³ *Si nota all'imbrunire (Solitudine da paese spopolato)* (2018), scritto e diretto da Lucia Calamaro, con Silvio Orlando, Riccardo Goretti, Roberto Nobile, Alice Redini, Maria Laura Rondonani, scene Roberto Crea, costumi Ornella e Marina Campanale, luci Umile Vainieri, produzione Cardellino, in collaborazione con Napoli Teatro Festival, in coproduzione con Teatro Stabile dell'Umbria. Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Ferdinando, 30 giugno 2018.

³⁴ Lucia Calamaro, note di regia: <https://www.napoliteatrofestival.it/spettacolo/si-nota-allimbrunire/>.

³⁵ Eccezioni al sistema-Calamaro sono gli spettacoli *Ma perché non dici mai niente?* (2016) che vede in scena Elisa Pol e Maurizio Lupinelli alla regia, e *Urania d'Agosto* (2018), con Maria Grazia Sughì e Michela Atzeni, dirette da Davide Iodice.

³⁶ Intervista a Lucia Calamaro per *Scritture in scena*.



Si nota all'imbrunire, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di Maria Laura Antonelli)

di Sara Torrenzieri

L'interesse per il lavoro di Lucia Calamaro ha sedimentato tracce che è ora possibile seguire per individuare oscillazioni, linee di continuità e di rottura, salti ed evoluzioni nella percezione e nella ricezione dell'opera.

Conviene partire dal numero 3 (2012) dei «Quaderni del Teatro di Roma». Nell'editoriale, Attilio Scarpellini evoca, in relazione all'assegnazione dei Premi Ubu, «il lacunoso orizzonte della "non-scuola [romana]" dal quale «si stacca la scheggia solitaria del teatro di Lucia Calamaro»¹. Parlando de *L'origine del mondo, ritratto di un interno*, Premio Ubu 2012 (per miglior testo italiano, miglior attrice e miglior attrice non protagonista), Scarpellini sottolinea la capacità di Lucia Calamaro di rifondare un binomio da tempo scisso nel teatro del nostro paese, riunendo «la qualità della scrittura letteraria e quella della scrittura scenica»². Nello stesso numero dei «Quaderni», Graziano Graziani parla di Calamaro come di «un'artista fuori formato»³, la cui scrittura risulta inscindibile dalla scena e dal lavoro degli attori. Il testo è forte, non scolora alla prova del palcoscenico, piuttosto si nutre dell'osmosi fra parola scritta e recitata. Segue un'intervista di Katia Ippaso a Lucia Calamaro dove si affrontano diverse questioni cruciali per l'interpretazione del teatro dell'artista: la collaborazione forte con gli attori, l'importanza che ha avuto il viaggio sul piano biografico e artistico, come strumento di interpretazione della realtà, i «tabù» della morte e della malattia, la capacità di parlare di fatti umani, a metà fra il personale-biografico e l'universale, e di farlo attraverso una parola che emerge dalla pagina e sulla scena come voce sommessa di un pensiero fra sé e sé, e che non perde mai un'attitudine leggera e ironica⁴. Dell'inscindibilità di dolore e ironia nel teatro di Calamaro parla anche Andrea Pocosgnich nella sua recensione a *L'origine del mondo* per «Doppiozero»⁵. Il critico rileva gli slittamenti temporali di una narrazione che non si muove in un tempo storico o in uno spazio definiti, ma segue i fili delle riflessioni ed elucubrazioni delle tre donne protagoniste secondo un andamento che oscilla fra una «grammatica minima dell'esistenza» e «improvvisate epifanie»⁶, forse le stesse di cui parlava Calamaro nell'intervista a Katia Ippaso.

Inoltre, il contributo di Pocosgnich mette in luce il problematico posizionamento del teatro di Lucia Calamaro rispetto alla nozione di «nuovo», che, dice, dovremmo abituarci a considerare superata. Lo stesso concetto ritorna anche in un'altra recensione di Graziano Graziani a *L'origine del mondo*: «[...] il teatro di Lucia Calamaro è qualcosa di "nuovo", ma attenzione: non per "innovazione", ma per "difformità". Proprio quando il concetto di "nuovo" mostrava la corda [...] è proprio dall'area della cosiddetta "ricerca" che è uscita l'istanza di raccogliere tutti i frammenti delle tante "rotture", per riassembliarli in una lingua che torni ad essere in grado di parlare»⁷. La lingua di Calamaro, prosegue il critico, sa scavare nelle nevrosi umane e dà voce al pensiero, che si muove fra le

profondità della riflessione filosofica, psicologica, esistenziale e il brusio delle interferenze del rimuglio quotidiano. La sua capacità di evocare voci e rappresentare pensieri, come afferma Renato Palazzi, non si esaurisce nell'atto teatrale, ma individua piuttosto nello stile il suo momento di maggiore risoluzione: «Mi sembra che il talento rivelato dai [...] testi [di Lucia Calamaro] vada oltre l'immediatezza della recitazione alla quale sono finalizzati, che vada oltre quella naturalezza del parlato quotidiano nella cui riproduzione lei è maestra, per approdare a uno stile inconfondibile»⁸.

Nel *blog* de «Il Corriere della Sera», Massimo Marino definisce *L'origine del mondo* «una delle opere più ambiziose e più alte concepite dalla nostra pallida scena negli ultimi anni»⁹. Anche il suo contributo sottolinea la diversità del teatro di Lucia Calamaro dalle tipologie del «nuovo» in Italia: «[*L'origine del mondo*] indica una strada, frequente in Europa, da noi poco praticata, di una contemporaneità che non rinuncia alla parola, all'intelligenza, e le misura con prove fisiche di attrici mature, capaci di risuonare come strumenti musicali di perfetta intonazione, di versatilità e densità folgorante»¹⁰.

A proposito di *Diario del tempo: l'epopea quotidiana* (2014), Ilenia Carrone pone l'attenzione sull'eterno presente che caratterizza le vite dei tre personaggi: un tempo scandito dai pensieri e da un certo senso di inadeguatezza a rivestire ruoli sociali. La recensione si sofferma però anche sulle criticità dello spettacolo, che individua nel testo del secondo atto, ritenuto debole per tenuta e ritmo rispetto alla prima parte, complice forse la lunghezza della pièce¹¹. Anche Pocosgnich, parlando de *L'origine del mondo*, accennava alla lunga durata dello spettacolo, ritenendola però riscatta da un'ironia in grado di mantenere viva l'attenzione dello spettatore¹².

Di *Diario del tempo* parlava nel 2014 anche Christian Raimo in una recensione in cui ricordava come le 12 repliche dello spettacolo al Teatro India di Roma avessero visto una bassa affluenza di pubblico e ricevuto «poche critiche, peraltro medie, cattive e molto cattive»¹³. «Il problema [diceva Raimo] è che Lucia Calamaro è un genio [e che] è difficile riconoscere la bravura di qualcuno contemporaneo a noi [e] ancora più difficile è ammetterlo e motivarne le ragioni». Queste motivazioni Raimo le individua nella «sregolatezza e nella dismisura» del lavoro di Calamaro, «che rende i suoi testi e le sue messe in scena sempre esorbitanti». Afferma il critico: «Ho pensato che la lingua di Calamaro fosse tra le poche in grado oggi di restituire la densità del discorso contemporaneo: la sua frantumatezza, il suo endemico guasto, la sua contraddittorietà, la sua strutturale involuzione, il suo divenire monologo, pulsione corporea prima che relazione»¹⁴.

Alle origini di questo linguaggio Raimo rinviene autori come Bernhard, Koltès, Beckett e Pinter.

L'impronta di Bernhard è sottolineata anche da Massimo Marino, che ne parla in una recensione a *La vita ferma* (2016): «Nel [...] teatro [di Calamaro], come notava Renato Palazzi, c'è la vertigine circolare di Thomas Ber-

nhard, lo stesso andamento ossessivo e un simile sberleffo amaro, pronto a mutarsi in pietà smisurata per lo strascinarsi delle impotenze e dei viluppi umani»¹⁵. Nella sua lettura de *La vita ferma*, Marino individua come carattere ricorrente del teatro di Lucia Calamaro la «presenza dei morti» nel tempo bloccato dei vivi e riflette sulle affinità di intenti fra questo teatro e la tragedia greca o il Nō giapponese, volti a ridare voce agli spiriti. Sempre per «Doppiozero» Attilio Scarpellini aveva recensito i primi due atti de *La vita ferma* (i soli rappresentati al Festival Inequilibrio di Castiglioncello nel luglio 2016). La sua lettura mette in luce la tensione fra le polarità della vita e della morte, che arrivano qui a toccarsi: «Che tanta vitalità espressiva sia destinata a infrangersi contro la barriera bianca della morte senza mai rassegnarsi, non sorprende: accadeva già in *Tumore* [...]»¹⁶.

Di *Tumore* (2006) ha scritto Ilaria Rossini per «Teatro e Critica» in occasione della ripresa del 2017, descrivendo lo spettacolo come luogo della liminalità, della soglia e del ricordo. Rossini sottolinea l'utilizzo dei pochi oggetti in scena come elementi significanti dal valore simbolico e rivelatore che, insieme ai corpi, «si mettono al completo servizio della dimensione verbale»¹⁷. La narrazione della soglia è permessa, dice Rossini, dalla definizione di uno spazio spoglio ed essenziale, complici le luci di Andrea Berselli, integrate a pieno titolo nella costruzione dei significati.

Anche in *Magick, autobiografia della vergogna* (2008) figurano le tematiche del dolore, dell'indicibilità della malattia, del ricordo e delle relazioni familiari. Andrea Pocosgnich, commentando l'allestimento del 2008 al Teatro India, lo descrive, citando Tadeusz Kantor, come «stanza della memoria»¹⁸.

«L'impossibilità delle relazioni familiari»¹⁹, secondo Maurizio Porro, è il nucleo del recente *Si nota all'imbrunire (Solitudine da paese spopolato)* (2018). Il critico contestualizza il teatro di Calamaro, evidenziandone gli elementi di forza che lo rendono una felice eccezione nel panorama contemporaneo. Porro fa riferimento alla «nascita dell'aggettivo calamaresco, che [dice] è un aggettivo in evoluzione». Una marca di stile, dunque, originale e peculiare. Il critico parla poi di Lucia Calamaro come di un'autrice «che ha aperto la strada a una drammaturgia femminile che è stata nel teatro italiano del tutto assente», anche se la drammaturga rifiuta di incasellare il proprio lavoro in categorie di genere. L'aspetto più interessante, aggiunge Porro facendo riferimento oltre che a Lucia Calamaro anche a Emma Dante, sta probabilmente nelle capacità di queste autrici della parola di interfacciarsi con la materialità della scena: «[...] forse la novità è proprio il ruolo multiforme che la drammaturga donna si è assunta a contatto stretto con gli elementi della scena, i corpi fisici del teatro e degli attori: si veda il caso sintomatico di Emma Dante e della sua compagnia o della stessa Calamaro che scrive i copioni su misura, come i dramaturg di una volta, non solo quelli degli stabili brechtiani ma anche, metti, Patroni Griffi [...]»²⁰.



Si nota all'imbrunire, testo e regia di Lucia Calamaro (Foto di Maria Laura Antonelli)

Il filo rosso che percorre il teatro di Lucia Calamaro, come sembra emergere dalle tante letture del suo lavoro, è allora quello «stile inconfondibile»²¹ che Renato Palazzi attribuisce alla scrittura dell'autrice: una scrittura capace di istituire un dialogo fertile con gli attori e con la scena, e di interpretare il tempo della vita umana, caotico e spesso doloroso, mantenendosi in bilico fra le epifanie del pensiero e il brusio della quotidianità, senza mai perdere una misura di levità e ironia.

¹ A. Scarpellini, «Quaderni del Teatro di Roma», n. 3, gennaio-febbraio 2012, p. 1.

² *Ibidem*.

³ G. Graziani, *Una scrittura fuori formato*, in «Quaderni del Teatro di Roma», cit., pp. 2-3.

⁴ Cfr. K. Ippaso, *L'assoluto e il quotidiano. Un'intervista*, in *Ivi.*, pp. 3-4.

⁵ A. Pocosgnich, *L'ironico esistenziale di Lucia Calamaro*, in «Doppiozero», 1 marzo 2012, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/l%E2%80%99ironico-esistenziale-di-lucia-calamaro>

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. Graziani, *Il teatro italiano trova il suo capolavoro. Tre Premi Ubu a Lucia Calamaro*, in «STATI d'ECCEZIONE – micro-narrazioni, teatro, reportage», 15 dicembre 2012, al link <https://grazianograziani.wordpress.com/2012/12/15/il-teatro-italiano-trova-il-suo-capolavoro-tre-premi-ubu-a-lucia-calamaro/>

⁸ R. Palazzi, *Videorecensione – La vita ferma*, in «delTeatro.it», 15 luglio 2016, al link <http://www.delteatro.it/2016/07/15/videorecensione-la-vita-ferma/>

⁹ M. Marino, *La macchina e la psiche: variazioni sul bianco a Contemporanea Festival*, in «Corriere della Sera / Blog», 25 settembre 2012, al link <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/09/25/la-macchina-e-la-psiche-variazioni-sul-bianco-a-contemporanea-festival/>

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. Carrone, *La vita lenta di Lucia Calamaro*, in «Doppiozero», 16 ottobre 2014, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/la-vita-lenta-di-lucia-calamaro>

¹² A. Pocosgnich, *L'ironico esistenziale di Lucia Calamaro*, in «Doppiozero», 1 marzo 2012, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/scene/l%E2%80%99ironico-esistenziale-di-lucia-calamaro>

com/materiali/scene/l%E2%80%99ironico-esistenziale-di-lucia-calamaro.

¹³ C. Raimo, *La bellezza esorbitante di "Diario del tempo" di Lucia Calamaro*, in «Minima & Moralia», 23 ottobre 2014, al link <http://www.minimaetmoralia.it/wp/luciacalamaro/>

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. Marino, *Lucia Calamaro: i morti e quelli che restano*, in «Doppiozero», 30 settembre 2016, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/lucia-calamaro-i-morti-e-quelli-che-restano>

¹⁶ A. Scarpellini, *L'ironia, il rumore, l'invisibile*, in «Doppiozero», 7 luglio 2016, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/lironia-il-rumore-linvisibile>

¹⁷ I. Rossini, *Tumore di Lucia Calamaro. La parola sprofondata*, in «Teatro e Critica», 6 giugno 2017, al link <https://www.teatroecritica.net/2017/06/tumore-di-lucia-calamaro-la-parola-sprofondata/>

¹⁸ A. Pocosgnich, *Autobiografia della vergogna – Magick*, al link http://guide.supereva.it/teatro_contemporaneo/interventi/2008/12/autobiografia-della-vergogna-magik

¹⁹ M. Porro, *La drammaturgia che scardina la famiglia*, in «Corriere della Sera», 3 marzo 2019, al link <https://www.pressreader.com/>

²⁰ *Ibidem*. All'attenzione della critica per l'ultimo lavoro della drammaturga romana è seguito l'interesse dell'editoria: L. Calamaro, *Si nota all'imbrunire (Solitudine da paese spopolato)*, Venezia, Marsilio, 2019.

²¹ R. Palazzi, *Videorecensione – La vita ferma*, in «delTeatro.it», 15 luglio 2016, al link <http://www.delteatro.it/2016/07/15/videorecensione-la-vita-ferma/>



Silvio Orlando e Lucia Calamaro, in occasione delle prove di *Si nota all'imbrunire* (Foto di Claudia Pajewski)

ISSN 1592-6680



9 771592 668008