



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

In questo contributo, dedicato alle personagge a teatro, vi presentiamo due esperienze teatrali, esempi di pratica performativa femminista; ma anche due dialoghi tra studiose e artiste che mettono in scena, a loro volta, la fertile condivisione di saperi che la Società Italiana delle Letterate aspira a coltivare.

Il primo è un dialogo immaginario, quasi un atto unico, ad opera di Alina Narciso, drammaturga e attrice originaria di Napoli ma da molti anni operante tra la città partenopea e Santiago di Cuba, nonché ideatrice del premio di drammaturgia *La scrittura della differenza/e* (trovate il bando dell'edizione 2016-2017 [qui](#)). Narciso interroga e si fa interrogare da Nadia Setti, già autrice del saggio "Personaggia, personagge", proponendoci un percorso originale nella riflessione già aperta dalla SIL attraverso le voci di due personagge tratte da altrettanti suoi lavori teatrali. Il secondo invece intreccia le voci di Paola Bono, già docente di letteratura inglese e socia fondatrice della SIL, e Giorgina Pillozzi, regista e attivista presso l'Angelo Mai di Roma, nel resoconto della loro esperienza di traduzione e messa in scena di alcuni lavori della drammaturga inglese Caryl Churchill.

Si tratta, in entrambi i casi, di teatro "dal basso" e "resistente": due esempi della radicalità di sguardi e voci che ci offrono, nel momento della *performance*, attrici e registe, drammaturghe e personagge.

Serena Guarracino

Indice

Del fare teatro, con un corpo di donna e l'anima plurilingue. p. 346

Dialogo immaginario con Nadia Setti

Alina Narciso

Breve storia di un'avventura teatrale in corso p. 357

Paola Bono



Del fare teatro, con un corpo di donna e l'anima plurilingue. Dialogo immaginario con Nadia Setti

di Alina Narciso

Approssimandomi ad individuare tra i personaggi che ho creato quali tra questi possano essere definiti “personagge”, mi vengono in mente due miei spettacoli, *Malena*¹ e *Cuento De Aguas Para Voces Y Orquesta*;² e in questi due personagge – Malena e Lisandra³ – che hanno rappresentato per me terreno di infinite sperimentazioni e nelle quali c'è, evidentemente, un nucleo duro che sfugge anche a me che ne sono autrice e regista.

Può essere considerata questa irriducibilità una delle caratteristiche delle personagge? Può essere questa la traccia da seguire? Le domande che mi affollano la

¹ Lo spettacolo ha debuttato nel maggio 2003 al teatro Galleria Toledo (Napoli). Il testo è stato segnalato nel 2002 dal premio di drammaturgia “Don Chisciotte” (indetto dall'Osservatorio Permanente per il teatro), ed è risultato vincitore nazionale della XIII edizione del Premio di scrittura femminile “Il paese delle donne” (sezione teatro) nel 2013. Malena è un italo-argentina che probabilmente ha vissuto la stagione degli anni '70 in Argentina e poi, scappando dalla “guerra sporca”, rientra in Italia negli anni '80. Lo spettacolo la colloca in un misterioso albergo di montagna, mentre fuori, dalla valle, provengono i rumori del mondo.

² Il testo è stato selezionato nel 2008 per un progetto di co-produzione dal CNAE di Cuba, e ha debuttato in una prima versione ad aprile 2009 al Teatro Cabildo di Santiago di Cuba. Dopo molte repliche è stato rappresentato a settembre 2015 in prima nazionale nella versione per l'Italia allo Stabile Nazionale – Teatro Mercadante di Napoli. Lo spettacolo racconta la storia di un gruppo di emigranti italiani – il pugile, la sposa bambina, la fattucchiera, il comunista e il mozzo – che a metà anni '50 s'imbarcano dal porto di Napoli verso l'America. Durante il viaggio scoppia una tempesta e la statua della Vergine del Mare, che è stata imbarcata con loro, prende vita e si trasforma in Yemayá, regina del mare nella tradizione yoruba e della Santería cubana, che con un sortilegio porta tutti sulla “isla mágica, dove per cinquant'anni resteranno e poi trasformati, ma sempre giovani [...] non più se stessi torneranno!”

³ Chiamerò questo secondo personaggio con il nome dell'attrice che la interpreta, come spiegherò tra breve.



mente sono molte. Che cosa contraddistingue una personaggia da un personaggio femminile? In che maniera definire/sapere se colei che viene rappresentata è una personaggia? In che maniera il corpo dell'attrice la condiziona?

Preferisco dichiarare da subito la mia difficoltà ad attivare uno sguardo esterno e critico sui miei lavori, cosa che come è risaputo è molto difficile e spesso inefficace! Preferisco piuttosto costruire un 'dialogo immaginario' con le amiche della SIL che a questo tema hanno dedicato molte riflessioni, interventi e scritti, nonché un convegno (vedi SIL 2011 e Mazzanti *et al.* 2016), e costruire in tal modo una griglia di domande, alle quali rispondere dal mio punto di vista, quello di autrice/regista, di colei che i personaggi li crea o forse sarebbe meglio dire li asseconda.

Provo quindi a costruirlo questo dialogo immaginario e scelgo, per questa mia un'interlocuzione ideale, Nadia Setti.⁴ Userò tuttavia solo il suo nome – Nadia – e per me farà lo stesso – come fossimo appunto due personagge!

Alina: È sufficiente che chi scrive sia una donna?

Nadia: *No! Le personagge sono indipendenti (fino a un certo punto) dal sesso dell'autore, o meglio, come letteratura, raffigurano in svariati modi il sesso/genere di corpi e soggetti femminili o in transito.*

Alina: Provo allora ad affrontare il tema da un altro punto di vista, quello dell'intelligenza del cuore (supportata anche dei vari interventi al convegno) che mi suggerisce che, ad esempio, la Modesta di Goliarda Sapienza e Madame Bovary sono sicuramente delle personagge. Ed è proprio Emma Bovary che mi dà la chiave per leggere Malena come tale. Nell'universo emotivo di Malena, Emma ha sicuramente un ruolo di primo piano, fin dall'inizio dichiara questa genealogia dicendo:

Ostilio, il mio analista!... (ironica) cui mi ero rivolta, a seguito d'un ennesimo tentativo fallito d'elaborazione dell'ennesimo amore, esaltante, appassionato, "bovarico", o forse semplicemente "bovino", portato avanti a lungo, da me, con suprema, quanto unidirezionale inettitudine e "pazienza vacchesca".

Ultimo amore lasciato morire per mia decisissima indecisione!

Per la medesima "vacchesca attitudine" non riesco a realizzare quello che continuamente mi ripeteva il mio analista – festeggiare la fine della mia schiavitù! – non da lui, ma dalla mia fedeltà ad un sogno, più volte sognato "*l'amour comme il faut*"!

⁴ Tutte le battute di Nadia Setti sono tratte, in parte rielaborate, da Setti 2011 e Setti 2014.



Questa dichiarata appartenenza/genealogia ad universo letterario che definisce destino e modalità dell'amore e al cui "destino obbligato" Malena si ribella con tutte le sue forze, è sufficiente a farla essere una personaggio?

Nadia: *Una cifra comune a molti romanzi del passato per le personagge era l'attesa: di circostanze opportune, di un marito, di una salvezza da un destino obbligato. Oggi che fanno le personagge?*

Alina: Malena non attende più, si è volontariamente rinchiusa in un misterioso albergo di montagna, ma forse continua ad attendere non si sa bene cosa, forse solo un cambiamento che sia soddisfacente... È la delusione delle aspettative di cambiamento, sia nella sfera delle relazioni che nella politica, che l'ha spinta a isolarsi. Ma il suo isolamento rappresenta sicuramente una forma di ribellione. Malena vive criticamente e con molta ironia (in quanto forma di diversione del dolore) alcuni stereotipi di genere come appunto quel che lei definisce "bovarismo atavico":

Quando iniziammo questo viaggio, allora sì, veramente odorosi di proprio, non sapevamo, incauti, la meta. Immaginavamo vite piene di battiti d'ala, grandi passioni, fughe romantiche... Fottuti anche noi da un bovarismo atavico!

Così mi si è presentata quando ha cominciato a bussare alla mia porta.

Nadia: *Modesta, la personaggio dell'Arte della gioia di Goliarda Sapienza, non è sola, incendia ed è incendiata da corpi e desideri plurimi, dei due sessi, investe con uguale impeto le relazioni amorose e l'attività politica, ponendosi al centro dinamico di una serie di legami personali, affettivi, intellettuali. La personaggio è questo istantaneo e fugace incrociarsi, seguito da un processo infinito di redazione, un lavoro sotterraneo dell'immaginario, nella lingua, attraverso la lotta con le parole.*

Alina: Da questo punto di vista Malena ha rappresentato per me una "fatica" illuminante... Da subito si è presentata come un'irriducibile, tanto irriducibile che nelle innumerevoli prove fatte con diverse attrici per darle voce e corpo, restava sempre qualcosa fuori della porta, o per meglio dire fuori della scena. Tanto da costringermi a decidermi di impersonarla io stessa, per capire cosa ci fosse al fondo di questa personaggio che ne rendeva così impervia la sua rappresentazione... Il dolore! Il dolore espresso sotto forma di ironia e leggera follia richiedeva per la sua rappresentazione un immenso dispendio di energia: adesione al dolore e distanziamento, attraverso l'ironia e una "finta" follia. Una fatica immane per un'attrice! Non si poteva recitarla in superficie senza entrare fino in fondo in questo suo universo che richiedeva, oltre che adesione emotiva (cosa a cui le attrici sono abituate) anche condivisione dei codici culturali – cosa ben più difficile perché implica



un percorso culturale ed esistenziale comune. Questo per arrivare infine a mettere in scena la sua critica dei “rapporti di potere” rappresentati dalle varie figure maschili che, sovrapponendosi l’una all’altra nella sua testa, perdono “corpo” fino a divenire figure intercambiabili il cui gioco di potere - esercitato sul corpo di Malena - è sempre lo stesso.

Il corpo appunto, il corpo di Malena e il corpo dell’attrice: molecole, leggere membrane, sangue, ossa, voce, gestualità ma anche pensiero e cultura. Il teatro è fatto di questo, quando poi l’attrice diviene la personaggio, la personaggio non è più della drammaturga, è sua, di lei, dell’attrice. Ha la sua voce, la sua gestualità, i suoi tic, i suoi sentimenti, il suo vissuto. Questo implica che se l’attrice non ama, non capisce, o non prova empatia e identificazione, la personaggio sulla scena non c’è. Può esserci sulla pagina, può continuare ad essere una personaggio potente sulla pagina, ma sulla scena non arriva.

Nadia: *A teatro l’esperienza della contemporaneità è sconvolgente...*

Alina: È quel che mi ha insegnato Malena: quel che si perde, quando l’appropriazione da parte dell’attrice della personaggio non avviene, è proprio l’esperienza della contemporaneità. Il qui e ora che permette la triangolazione regista/attrice/pubblico. Questo implica molte cose: la più importante è che se vogliamo mettere in scena delle Personagge c’è bisogno di attrici che condividano il nostro percorso. Non è sufficiente che l’attrice sia brava, è necessario che l’attrice condivida la messa in discussione dei codici - che a teatro sono anche quelli della scena...

Nadia: *Dunque non il femminile complementare del maschile, iscritto in una tradizione di genere con una precisa collocazione subalterna, ma un femminile che si sottrae al patto del dominio, liberando un’energia indomabile che “resisterebbe allo schiacciamento e si trasformerebbe in soggetto superbo, uguale, ‘impossibile’, incontenibile nel quadro sociale reale” (Cixous 2010: 44; traduzione di Nadia Setti). Tali personagge dicono la rivolta, l’insubordinazione, la devianza dal “divenire donna” come programma di genere: sono dunque al centro di conflitti e della “guerra dei sessi”.*

Alina: Ecco, credo che Malena volesse essere tutto ciò: se poi io ci sia riuscita non tocca a me dirlo. Resta però come “obiettivo” da perseguire. Ad ogni modo mi fa piacere pensare che Malena non incarnasse più l’eccentricità femminile tipica delle personagge tradizionali del teatro, a cui si ribellava e in opposizione alle quali era nata. Ribellione e opposizione da cui traeva la sua forza; ma preferisco immaginare che Malena metta in scena le esperienze di libertà femminile e la ricerca di una nuova identità che le permetta “di configurare altrimenti le relazioni non solo come rapporti di potere.”

Nadia: *La libertà della personaggio si identifica spesso con la libertà della scrittura. Per alcuni la scrittura sperimentale ed esperienziale, innovatrice, rivela più*



profondamente la consapevolezza di una soggettività femminile, fuori dagli schemi e dalle costrizioni della scena dominata dal maschile. Ed è in questi paraggi poco o per niente conosciuti che le personagge vengono al mondo.

La personaggia nata dall'autobiografia femminile è sostenuta dalla forza di una parola e di un corpo liberati dalla paura, dalla rimozione e dall'autocensura. In questo senso la personaggia è spesso un "io" femminile che fa della scrittura la via della propria nascita e di una profonda trasformazione del racconto e della storia. Questo atto politico e autonarrativo si ritrova in molti racconti in parte autobiografici.

Alina: Difatti Maria Vittoria Tessitore scrive: "le personagge sono voci interiori" (Modica e Tessitore 2012). Ma ci sono forse altre possibilità per le personagge contemporanee. Malena è ancora una personaggia di tipo "tradizionale", diciamo così, una personaggia a tutto tondo con una voce/unità psicologica riconoscibile, tecnicamente un monologo e quindi una voce interiore. Al contrario, la personaggia principale di *Cuento De Aguas Para Voces Y Orquesta* sceglie un altro cammino, forse più contemporaneo. A differenza di Malena, chiusa in un volontario esilio, Lisandra va per i mari, viaggia, è fatta di stratificazioni, di possibilità rappresentate dai vari luoghi che attraversa, dalle varie culture e lingue. Già nel nome viene segnalata questa esplosione dell'unità identitaria novecentesca: la stessa attrice interpreta La Vergine del mare, Yemayá, Ochún e la *vedette*; e poi nelle lingue che parla – nel corso della rappresentazione attraversa, o è attraversata da, quattro lingue: italiano, napoletano, spagnolo, e lucumí, la lingua africana usata nella Santería cubana.⁵ È una personaggia nomadica, al centro di una storia di esilio e migrazioni. Attraversa ed è attraversata da vari idiomi e vari "caratteri", e proprio attraverso la frantumazione dell'unità psicologica del personaggio ci parla della differenza, sia culturale che di genere.

Nadia: *Forse dobbiamo pensare a donne forti, potenti...*

Alina: In occasione di una presentazione una giornalista disse che il mio lavoro era caratterizzato sempre dalla presenza di donne forti, potenti nel bene e nel male, debordanti. È forse questa un'altra delle caratteristiche della personaggia? Dobbiamo forse creare personagge potenti per poter loro concedere o consentire la libertà di scegliere? In effetti Lisandra è una personaggia potente, è una divinità! Forse è proprio questo statuto di "divinità" che le permette di rivendicare la possibilità di scegliere tra i vari cammini possibili, e di praticare i necessari attraversamenti... Lei è la Vergine del Mare, poi si trasforma in Yemayá per approdare a Ochún, divinità che rappresenta la donna libera e padrona della sua sessualità, e infine "scende" – diciamo così – "sulla

⁵ Il lucumí è una delle lingue africane della popolazione Yoruba, arrivata a Cuba con gli schiavi e mantenuta viva dalle pratiche della Santería .



terra” come vedette di un cabaret...⁶ E chissà che tutte queste identità non siano nient'altro che travestimenti per sperimentare i vari cammini possibili!

Nadia: *Io sono molte, io posso essere molte dal momento in cui la singolarità si apre e percepisce una pluralità mobile, variabile, imprevedibile. Questo è quanto è avvenuto e continua a avvenire ai luoghi, agli stereotipi, al corpo e alla sessualità; talvolta questa “io molte” si chiama Medusa, talvolta Modesta. Tutte agiscono i cambiamenti simbolici, culturali e quindi politici per tutte e tutti.*

Alina: Cosa rivendica Lisandra passando per tante rappresentazioni se non la libertà di poter scegliere, senza pregiudizi, tra differenti cammini del femminile, cosa rivendica se non il suo “io sono molte”? Il viaggio, lo spostamento da un luogo ad un altro, rappresenta questa possibilità di cambiamento di luogo, di cultura, di lingue, di destino.⁷ Quando le personaggi si spostano e le scritture emigrano, noi emigriamo con loro, ma non è in fondo questa “delocalizzazione” che ci rende libere? E la sovrapposizione di varie identità culturali non arricchisce i nostri punti di vista?

Ma come è possibile che una personaggio passi attraverso tante rappresentazioni di sé? Ecco questa è una delle possibilità che dà il teatro: la personaggio è rappresentata dal corpo dell'attrice. È il corpo dell'attrice che le dà unità, è il corpo (dell'attrice) che è connotante, che fa il personaggio. L'attrice in questione è nera e cubana, ma per le magie possibili a teatro nella sua prima apparizione è una Vergine del mare e parla italiano, le Vergini del Mare del nostro Meridione sono spesso di pelle nera. “Rappresentazioni” a teatro significano non solo corpo ma anche gesto, i gesti propri di ogni cultura.

⁶ Divinità “materna” della Santería cubana, Yemayá rappresenta “La Madre Sposa di Obatalá” (il dio della conoscenza, e quindi il più potente di tutti), patrona delle acque salate e del mare; nella mitologia greca corrisponderebbe a Era (ma anche a Nettuno). Ochún, invece, è la patrona delle acque dolci e delle cascate: orisha dell'amore, della fertilità e del principio della riproduzione naturale, sorella di Yemayá, nella mitologia greca corrisponderebbe a Afrodite. In un certo senso, *Cuento De Aguas Para Voces Y Orquesta* può essere letto come una riscrittura di miti, una riappropriazione degli archetipi potenti come sono quelle delle divinità della Santería: una religione sincretica, nella quale il “portato sapienziale” delle antiche pratiche magiche – proprie del femminile – è molto forte.

⁷ Nello stesso spettacolo tutti i personaggi, sia femminili che maschili, passano per altrettanti cambiamenti. In particolare gli altri personaggi femminili la Fattucchiera (in funzione della cosiddetta “seconda donna”) rappresenta il tramite tra il magico e la realtà e attraversa tre idiomi – il dialetto delle zone interne della Campania, una sorta di pidgin tra italiano e spagnolo comunemente denominato “itañol”, e il cubano - e due personificazioni: la Fattucchiera e la Sigarettaia del cabaret. La terza donna, la Sposa Bambina, è la personaggio più legata al mondo della realtà: passa per due personificazioni – la Sposa bambina e la Ballerina di Cabaret – e attraversa due idiomi, un italiano contaminato dal dialetto delle zone interne della Campania e il cubano. Lo spettacolo lavora su un'approssimazione alla struttura del libretto d'opera e pertanto lo stesso lavoro fatto sulle lingue si è fatto anche sulle tradizioni musicali, ma in questa sede sarebbe troppo lungo da descrivere.



Le prove hanno rappresentato per l'appunto questo viaggio attraverso territori diversi, una dislocazione giocata tutta sul corpo dell'attrice (degli attori tutti),⁸ per arrivare a vestirsi di gesti e parole di un'altra cultura fino ad assumerli come propri. Per questo per identificare la personaggio, in questa sede, ho scelto di chiamarla con il nome dell'attrice: Lisandra.⁹ Senza la sua disponibilità a mettersi in gioco interamente per percorrere insieme un lungo percorso, la personaggio non si sarebbe nemmeno affacciata in prosenio!

Lisandra è stata disposta a fare questo viaggio, a mettere in gioco il suo corpo per lasciarsi attraversare da gesti e culture diverse. Il fatto che fosse cubana non è certo stato di secondaria importanza: il nostro incontro ha implicato la necessità di trovare quel luogo in comune, quella terra di mezzo, che ci permettesse il dialogo – forse sarebbe meglio dire la “com-passione” nel senso di *mitgefühl*, perché l'incontro tra un/a regista e un'attrice non è mai solo e semplicemente un dialogo. Entrambe abbiamo dovuto essere state disposte a superare le nostre barriere e, come ha scritto Hélène Cixous, disposte a “lasciarsi incontrare, cioè incrociarsi, mettersi, mescolarsi, intessersi d'altro, perché cresca un corpo poliglotta creatore di linguaggi” (2002: 25), per provare in tal modo a costruire un linguaggio che parli di libertà. Lisandra-personaggio rompe la concezione dell'universale proponendo un altro universale possibile – il nomadismo – e ci parla di corpi in transito, nel quale l'essere nera non è di secondaria importanza.

Nadia: *Le personaggi nascono da narrazioni che lasciano apparire gli effetti innumerevoli della fine degli stereotipi di genere e dei cambiamenti sociali e culturali di cui sono protagonisti donne e uomini.*

Alina: Non è in fondo questo quello che facciamo quando facendo cadere mura, stereotipi e pregiudizi, lasciamo che un'altra cultura ci attraversi, s'impossessi dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti? In fondo partire rappresenta sempre un cambiamento, una fuga, una rottura, un punto di non ritorno. Chissà che sia solo un gioco dell'immaginazione che Malena, in aperta ribellione contro tutti gli stereotipi del

⁸ Tutti i personaggi di *Cuento de Aguas* (anche quelli maschili) sono caratterizzati da questo diciamo così spappolamento del “nucleo duro” dell'identità monolitica novecentesca.

⁹ Lisandra Hechavarría Hurtado, nata nel 1988, diplomata attrice all'Academia Profesional de Arte “José Joaquín Tejada” (Santiago de Cuba) nel 2007, entra subito a far parte della Compagnia Teatrale “Grupo Gestus” della stessa città, dove attualmente lavora interpretando ruoli da protagonista in circa una quindicina di spettacoli. Nel 2009, a seguito di un casting, comincia la sua collaborazione con la compagnia italiana Metec Alegre che nel corso degli anni si è andata sempre più radicando a Cuba, creando un gruppo di lavoro stabile di cui Lisandra Hechavarría è un elemento fondamentale. Il percorso di ricerca iniziato nel 2009, in particolare sull'interazione tra teatro e musica, va ancora avanti e sta per debuttare in Italia con lo spettacolo *La Lupe – con el diablo en el cuerpo*. Lo spettacolo vuole essere un omaggio all'artista Guadalupe Victoria Yolí Raymond, nota come La Lupe, mitica cantante cubana degli anni '60, che in un'epoca pre-femminista ha avuto il coraggio di mettere in scena una “canto della differenza”, pagandolo a caro prezzo.



femminile (inclusi quelli propri al teatro), sceglie di chiudersi in un esilio volontario; mentre Lisandra, che viene dopo di lei in senso temporale e che forse, attraverso Malena, ha elaborato la delusione della “sconfitta dei sogni rivoluzionari”, s’impregna di un sapere antico, della potenza della magia per trasformarsi in una divinità potente a cui è permesso praticare la libertà della scelta.

Nadia: *Che cosa cambia nelle narrazioni, nelle drammaturgie quando le personage hanno come scena delle loro azioni e dei loro desideri il mondo intero?*

Alina: C’è un altro elemento che accomuna le due personage, entrambe, se le guardiamo dal punto di vista del pubblico italiano, sono straniere. L’uso di una lingua straniera, in questo caso lo spagnolo, rappresenta spesso, per colei/colui che scrive, una frontiera e un territorio di libertà. In ogni mio spettacolo c’è la dislocazione del personaggio, questa dislocazione può essere spaziale, di lingua, la scelta di un non luogo, un’altra lingua, un’altra cultura. Non c’è luogo di arrivo, sparisce l’appartenenza culturale e l’idioma diventa parte della ricostruzione d’identità. Lo spostamento apre a una forma maggiore di libertà ed obbliga alla revisione degli stereotipi della propria cultura, permettendo soluzioni impossibili da concepire nel proprio paese di origine... Farsi innamorare da personage deterritorializzate è forse una maniera per costruire identità del futuro senza un luogo fisso e in continuo movimento.

Nadia: *La personaggia esce dal quadro della rappresentazione e della riproduzione di schemi e stereotipi, spiazzandoli e rinnovando scenari e tipologie, sia in testi narrativi che poetici, teatrali o anche attraverso le performance artistiche.*

Alina: E aggiungerei io le pratiche. Abbiamo lavorato a lungo con una compagnia mista nella quale attrici/attori si sono scambiati gesti, emozioni, parole fino a creare un pidgin comune della compagnia. A teatro nulla succede per il solo potere dell’immaginazione, come può avvenire in un testo narrativo, per gli attori ci sono da rispettare le entrate e le uscite, interagire con la scena, dominare i dialoghi, la lingua... Lavorare in una compagnia mista è come andare ogni volta in un paese straniero, una terra di mezzo, e per arrivarci bisogna attraversare frontiere. Significa prima di tutto scoprire che le frontiere (di genere, culturali, etniche, di pensiero e di emozioni) sono dentro di noi.¹⁰ E poi, con calma e pazienza lasciare che le tracce di questi attraversamenti si sedimentino sul luogo della scena, come in un luogo privato, per poi ritrovarle il giorno dopo, come fossimo in una cucina dove quel che ci tocca fare è continuare ad impastare tradizioni/lingue e voci, affinché possano incrociarsi, mettersi, mescolarsi... per continuare ad inseguire il mistero, la magia dello spettacolo compiuto, della personaggia viva e presente lì, in quello spazio, magari solo per un attimo... che però è come un’epifania!

¹⁰ In *Cuento de aguas* c’è anche un piccolo personaggio che da mozzo si trasforma in cameriera del Cabaret ad indicare che le frontiere che si possono attraversare sono anche quelle di genere.



Ma poi, dopo tutto questo lavoro, c'è il pubblico. Abbiamo rappresentato *Cuento de aguas* in tante città e paesi differenti, la ricezione è stata ogni volta diversa, a noi sembrava che l'essenziale ogni volta arrivasse e che, in ogni caso, nessuno restasse indifferente. Ma cosa arrivava veramente del nostro lavoro? E il pubblico l'ha vista questa personaggio, nomadica, libera, capace di determinare la sua esistenza con la potenza di una divinità? O ha almeno intravisto quell'attimo in cui finalmente è apparsa come per una breve epifania? A questa domanda io non so dare una risposta e forse non sono io che devo darla.

Ma Malena e Lisandra continuano ad agitare i miei pensieri ed a pormi molti interrogativi:

- Il passaggio/attraversamento dei vari idiomi è caratterizzante per rendere “la trasformazione” che lo spostamento da un luogo ad un altro inevitabilmente produce. Questo ha reso necessario per *Cuento de aguas* l'uso dei sopratitoli, che inevitabilmente mettono in scena una distanza tra il testo e il pubblico e forniscono solo una resa parziale del “parlato”, mettendo in scena un'alterità del testo che al contempo problematizza la ricezione – creando distanza culturale – e fa inevitabilmente perdere quell'immediatezza che è caratteristica e forza del teatro. In tale contesto, nella rappresentazione di un mondo in movimento in cui le lingue s'incrociano, si sovrappongono, si mescolano – il teatro rappresenta ancora il luogo dove è possibile far vivere personaggi non “convenzionali”? Oppure l'elemento di ricezione del pubblico – che non sempre ama la “novità” e spesso preferisce il piacere della ripetizione, è oggi talmente condizionante che rende queste “fatiche” inappropriate al luogo teatrale? “Luogo”, che per le caratteristiche che ha assunto oggi a causa di come sono organizzate le forme di produzione culturale nel nostro paese, e per il tipo di cartelloni oggi proposti che tendono a riempirsi ogni giorno più di una forma di teatro “canonica”¹¹ – rende il rischio del rifiuto di personaggi/e non convenzionali una possibilità realistica, con il risultato che le personaggi finiscano per poter fugacemente apparire solo in qualche scantinato.
- In un tempo in cui masse di disperati si spostano a causa di eventi traumatici come le guerre (non più o non solo per inseguire un sogno, una speranza, il desiderio di cambiar vita, di un destino diverso) e la risposta che viene data è

¹¹ Uso di proposito questa parola perché nelle programmazioni ufficiali dei teatri si è andata affermando negli ultimi anni una forma di teatro che, depurando la sperimentazione degli anni '70 e '80 dalle varie istanze di libertà e cambiamento, l'ha sussunta in una sorta di canone dal quale le differenze di genere e culturali sono sicuramente escluse o tutt'al più inglobate sotto forma di false provocazioni o eccessi e in tal modo neutralizzate. Ma questo tema richiederebbe un lungo approfondimento, e non è questa la sede.



quella di ricominciare a costruire muri e fili spinati, è ancora possibile coltivare questo “sogno di nomadismo”, questa necessità dello spostamento come apertura a possibilità “esistenziali” altre? Mi chiedo come possiamo ancora continuare a cantare questo nostro sogno, di un mondo aperto, poroso, inclusivo, con i morti abbandonati in riva al mare e non rassegnarci invece ad appendere – parafrasando Quasimodo - “alle fronde dei salici” “anche le nostre cetre”... Oppure ci tocca di nuovo di scegliere, come Malena, un volontario esilio?

- Il ruolo del pubblico a teatro è essenziale: è il terzo attore senza il quale il teatro semplicemente non esiste. La relazione della personaggio con spettatrici e spettatori e l’investimento emotivo che riesce a sollecitare non è cosa secondaria. A chi ci rivolgiamo? Chi sono le nostre interlocutrici ideali? Ci sono? Sono presenti lì, nelle sale buie e polverose dei teatri nei quali ci intestardiamo a rappresentare i nostri testi nonostante la presenza di messe in scena di opere scritte da donne e di regie femminili sfiori nei cartelloni ufficiali, quando va bene, il 3%? Il tu di Malena e Lisandra, a cui queste personagge si rivolgono, sono certamente le altre donne, ma se queste donne non la/le riconoscono, il loro tu cade nel vuoto.

Nadia: *La possibilità di far nascere, vedere, rappresentare, raccontarsi la nuova personaggio deve molto e richiede altrettanto alle nuove lettrici che si sono formate o si stanno formando attraverso pratiche politiche, poetiche, culturali.... Altrimenti la personaggio potrà passare per anni inosservata, non letta, silenziosa, salvo che una Virginia o altra passa da lì e le dà nome e corpo. Non bisogna dimenticare il ruolo del pubblico.*

Alina: Come ben dice Nadia, la possibilità di far nascere la nuova personaggio dipende molto dalle nuove lettrici/spettatrici. Ma a teatro, per far sì che questa “de-costruzione in vista di una nuova costruzione” vada a buon fine, è necessario che i vari “attori” in gioco trovino un terreno d’incontro. È necessario che Alina – l’attrice – le spettatrici – le lettrici/spettatrici attente e capaci di svolgere una funzione critica – abbiano la capacità di mettersi in gioco per costruire una trama di interlocuzioni. Sarebbe necessario creare prima di tutto un dialogo tra autrici e spettatrici capaci di sviluppare una funzione critica, costruire un dialogo serrato, anche polemico, incentrato sul contemporaneo, sulla ricerca nella produzione delle personagge nell’oggi, individuando quelle che stanno cominciando a muovere i loro primi incerti passi e aiutarne la nascita... Non a caso tutti gli attori in campo che ho menzionato sono connotati dal femminile: ricordo il commento di un critico (la critica teatrale è un campo quasi interamente occupato dagli uomini, soprattutto nelle testate giornalistiche che sono quelle che decidono il destino di uno spettacolo) il giorno della



prima di Malena: “Il teatro è pieno di ‘profumo di donna’”. Non ho mai saputo se intendesse farmi un complimento o semplicemente fare una citazione “intelligente”! Quel che è certo è che la sua reazione rivelava un disagio, un’estraneità, l’essere di fronte a un qualcosa che non gli apparteneva e sfuggiva alle sue categorie. Forse fu questa la mia vittoria! Ma in quel momento avrei avuto tanto bisogno di un pubblico consapevolmente declinato al femminile, uno sguardo di donna nel quale rispecchiarmi, di una voce di donna che mi dicesse cosa era realmente arrivato, dove il discorso si era impigliato nei vecchi cliché, dove avevo sbagliato, se in un qualche momento miracoloso la personaggio era comparsa sul palcoscenico con tutta la sua “contraddittoria energia”. È necessario che io, in quanto autrice, ritrovi il tu per non cedere alla tentazione di abbandonare la mia cetra.

TESTI CITATI

Cixous H., 2002, *Tre passi sulla scala della scrittura*, Bulzoni, Roma.

Cixous H., 2010, *Le rire de la méduse et d’autres ironies*, Galilée, Paris.

Mazzanti R., S. Neonato e B. Sarasini, 2016 (a cura di), *L’invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma.

Modica, G., e M.V. Tessitore, 2012, “Le personagge sono voci interiori”, *Letterate Magazine* 17, <<http://www.societadelleletterate.it/2012/09/le-personagge-sono-voci-interiori/>> (10 aprile 2016)

Setti N., 2012, “Personagge ritrovate, in costruzione, impreviste”, <<https://vimeo.com/36015880>> (10 aprile 2016).

Setti N., 2014, “Personaggia, personagge”, *Altre Modernità* 12, pp. 204-212.

SIL, 2011, “Io sono molte. L’invenzione delle personagge”, <<http://www.societadelleletterate.it/2012/05/io-sono-molte-linvenzione-delle-personagge-genova-2011/>> (10 aprile 2016).

Alina Narciso, regista teatrale, drammaturga e organizzatrice, fondatrice della compagnia Metec Alegre, che dirige dal 1996, dopo gli anni della formazione, debutta nel 1990 con *L’uomo rubato*, spettacolo tratto da un suo racconto. Nel 1996 crea la compagnia C.A.M. dello spettacolo; nel 1997 si trasferisce a Barcellona, dove lavora per alcuni anni e dove dà il via alla manifestazione *La escritura de la/s diferencia/s - Biennial Internacional De Dramaturgia Femenina* (2000/2015) trasformatosi ormai in un Festival con sede a Cuba; nel 2000 rientra in Italia con la versione italiana dello suo spettacolo *Muna Anyambe*, vince il Premio Girulà per la Migliore Drammaturgia e fonda la Compagnia teatrale Métec Alegre. Nel 2004 apre uno spazio Atelier di teatro



Le Métec Alegre dedicato all'approfondimento delle tematiche di genere e del sud. Nel 2007 vince la selezione indetta dal Consejo Nacional de las Artes Escénicas di Cuba per un progetto di co-produzione internazionale, comincia a lavorare a Santiago de Cuba e mette in scena *Cuento de aguas para voces y orquesta*, spettacolo che nel 2009 apre il Festival del Caribe di Santiago di Cuba, ed a novembre 2010 viene presentato a La Habana nell'ambito de La Semana Italo/Cubana. Nel 2011 mette in scena *Strip Tease* di Agnieszka Hernández Díaz (testo vincitore della V edizione della biennale) e che viene invitato a partecipare al Festival Internazionale di Teatro di La Habana. Attualmente il suo lavoro si sviluppa tra l'Italia e Cuba, paese con il quale ha creato una relazione molto speciale, dove ha appena finito di organizzare la VII edizione del Festival (con la partecipazione di 13 paesi) de *La scrittura della differenza/e* (8/15 marzo 2015) di cui è la fondatrice oltre che direttrice artistica e dove ha messo in scena molti spettacoli di grande successo tra cui ricordiamo l'ultimo *La Audiencia del los Confines* di Jorgelina Cerritos (el Salvador), presentato anche in Italia al Teatro Mercadante di Napoli (maggio 2013). Nel 2012 ha vinto il Premio Nazionale di Drammaturgia "Il paese delle donne" per la sua opera *Malena*.

info@alinarciso.it



Breve storia di un'avventura teatrale in corso

di Paola Bono

note di regia di Giordina Pillozzi

L'avventura è cominciata – se si volesse prenderla alla lontana – davvero molto tempo fa, quando una di noi (Paola Bono) insegnava Teatro Inglese all'Università di Roma Tre, e l'altra (Giordina Pillozzi) si trovò a frequentare un suo corso su alcune drammaturghe britanniche, tra cui Caryl Churchill. Sono passati molti anni, e anzi un paio di decenni, e ora – unite oltre che da una salda amicizia dal comune amore per il teatro – siamo coinvolte insieme nella composita iniziativa che presentiamo qui: la prima in quanto sta curando la pubblicazione delle opere di Churchill in italiano (vedi Churchill 2013, 2015 e 2016), la seconda perché fa parte dell'associazione culturale Angelo Mai, e perché ha diretto la *mise-en-espace* di uno dei testi su cui finora si è incentrato il nostro lavoro.

“Non normale, non rassicurante”, sostenuto dalla Società Italiana delle Letterate (di cui sono tra le fondatrici), è infatti un progetto dell'Angelo Mai, che tra le sue diverse attività da anni organizza, ospita, e promuove a Roma iniziative teatrali legate a molti di quei gruppi che in Italia conducono una ricerca di qualità, sia a livello di sperimentazione scenica – come i Motus, Fanny & Alexander, il Teatro delle Albe – che nell'attenzione a esperienze di drammaturgia contemporanea – come l'Accademia degli Artefatti e Iacasadargilla.

Non è dunque un caso che, all'interno della sua programmazione per l'anno passato, l'Angelo Mai abbia deciso di dedicare alcune serate alla produzione di Caryl Churchill; altrove riconosciuta come drammaturga di prima grandezza, in Italia Churchill è ancora scandalosamente poco nota al grande pubblico, sebbene



apprezzata – verrebbe da dire, appassionatamente – da chi studia e pratica il teatro. Perché, per riprendere il titolo di un suo breve articolo, scritto quando era poco più che ventenne, e da noi scelto anche a dare nome al progetto, il suo è appunto un teatro “non normale, non rassicurante” (Churchill 1960), che pone sempre nuove domande e apre nuove strade; un teatro che vuole essere, ed è, insieme poetico e politico.

Ma prima di delineare le tappe del progetto che già hanno avuto luogo, e di accennare a quelle future (giacché esso si sta ampliando e arricchendo nel tempo), sarà bene fornire qualche breve notizia su Churchill e sulla sua ricca produzione.¹²

Caryl Churchill, nata a Londra il 3 settembre 1938 (il padre Robert era un fumettista politico e la madre Jan è stata attrice e modella), trascorre gli anni dell’adolescenza in Canada, dove la famiglia emigra quando lei ha dieci anni; torna in Inghilterra per frequentare l’università e nel 1960 si laurea in Letteratura Inglese presso il Lady Margaret Hall, uno dei *colleges* femminili dell’università di Oxford.

Qui persegue il suo interesse per la scrittura, volgendosi in particolare al teatro, e alcuni suoi lavori vengono rappresentati da compagnie di studenti, ottenendo i primi riconoscimenti. È appunto in seguito alla messa in scena di *Downstairs* nel 1958 che, attraverso la mediazione dello scrittore John McGrath – all’epoca anche lui studente a Oxford – Churchill entra in contatto con Peggy Ramsay, agente letteraria e teatrale la cui attività ha segnato la storia del teatro nella seconda metà del Novecento in Gran Bretagna. L’intesa tra Churchill e Ramsay fu immediata, e fino alla sua morte nel 1991 quest’ultima sarebbe rimasta l’agente della drammaturga, favorendone l’affermazione anche con i suoi intelligenti consigli.

Nel 1961 Churchill sposa il coetaneo David Harter, avvocato spesso impegnato nel sociale, e con lui va a vivere nel quartiere di Islington a Londra, dove ancora risiedono. Nei successivi dieci anni la coppia ha tre figli, Joe, Paul e Rick, e lei si dedica sostanzialmente a crescerli; una scelta che comportò l’abbandono della scrittura per il palcoscenico e una faticosa solitudine intellettuale.¹³ Sono di questo periodo la

¹² Notizie riprese, con le opportune modificazioni, dalle note biografiche e dalle introduzioni di tali volumi; vedi Churchill 2013, 2015 e 2016.

¹³ Churchill parla del suo disagio all’idea di “pagare qualcuno che si prendesse cura dei *miei* figli, sentendo che io potevo farlo meglio” e del possibile senso di colpa “se alla fine non avessi concluso niente mentre pagavo qualcuno per accudirli” (vedi Keyssar 1984: 79-80). In un’altra intervista ricorda così quel periodo: “Non mi sentivo parte di quel che accadeva negli anni Sessanta. In quel periodo mi sentivo isolata. Avevo dei bambini piccoli e mi capitarono degli aborti naturali. Era una vita terribilmente solitaria. A politicizzarmi fu l’insoddisfazione per la mia vita come moglie di un avvocato e il fatto di starmene a casa e basta” (Gussow 1987: 26).



maggior parte dei radiodrammi per la BBC e anche varie *pièces* televisive, in cui Churchill affina la sua padronanza del linguaggio drammaturgico, anticipando temi e modalità stilistiche della successiva produzione e insieme dimostrando la versatilità che sarà una cifra costante del suo lavoro.

A illustrazione, basterà ricordare – quasi contemporanei nella scrittura e però tra loro assai diversi – il televisivo *La moglie del giudice* (1972) e i due radiodrammi *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* (1971) e *La malattia nervosa di Schreber* (1972), tutti pubblicati nel 1990 in *Shorts* (Churchill 1980). Infatti, da un lato *Not Not Not Not Not Enough Oxygen*, ambientato nel 2010 in una Londra post-apocalittica, senza verde, senza uccelli, a corto di acqua, dove gli abitanti vivono rinserrati nella paura nei loro minuscoli appartamenti, presenta scambi di battute spesso sintatticamente disordinate tra interruzioni e ripetizioni; mentre dall'altro *La malattia nervosa di Schreber*, ispirato alla vicenda di un giudice tedesco vissuto tra seconda metà dell'Ottocento e inizi Novecento, sceglie un linguaggio disteso in una sintassi che riprende ritmi e forme delle memorie scritte da Schreber negli anni a cavallo tra i due secoli. Infine *La moglie del giudice* utilizza le possibilità del mezzo televisivo alternando scene filmate in esterni ad altre riprese in ambiente domestico e riproponendo più volte le stesse immagini filmate in giustapposizione col dipanarsi della vicenda, così da intrecciare un doppio ordine temporale: di azioni che si susseguono in ordine cronologico e di azioni che invece scorrono all'indietro.

Nel 1972 – al Royal Court Theatre, che resterà a lungo la sua “casa” di drammaturga – debutta *Owners*, il suo primo testo scritto appositamente per la scena a essere prodotto e realizzato professionalmente. Ambientato nel quartiere di Islington, la cui composizione sociale si era venuta modificando da quando Churchill vi si era stabilita con il marito, con l'espulsione dei residenti più poveri e l'insediarsi di abitanti di classe media, vi sono evidenti gli ideali socialisti di Churchill; già leggibili nei suoi lavori per la radio e la televisione, in *Owners* essi si esplicitano in una dura critica all'etica (o mancanza di etica) capitalista e all'ossessione del successo e del potere.

Tra il 1974 e il 1975, prima donna a essere chiamata a ricoprire tale ruolo, lavora come drammaturga stabile al Royal Court, e in seguito entra a far parte del Consiglio direttivo del teatro, da cui però si dimetterà nel 1989 perché in totale disaccordo con la scelta di cercare finanziamenti privati.¹⁴ Un passo forse obbligato, visti i progressivi

¹⁴ Si veda la sua lettera di dimissioni del 3 novembre 1989: “ Capisco e rispetto l'opinione che quel che conta è continuare a lavorare e che dunque il teatro deve accettare tutti i soldi che riesce a ottenere. Ma non posso dividerla. Sento che i miei drammi dicono una cosa e il teatro ne dice un'altra. È un problema serio e non solo per me, perché se i teatri prendono posizione politicamente accettando questo governo, è molto difficile per chi non è d'accordo lavorarci [...] Mi è stato fatto osservare che sotto questo governo il teatro non può sopravvivere senza finanziamenti privati e tutto



tagli di contributi pubblici da parte dell'Arts Council, ma per lei incompatibile con la sua visione politica e con la sua integrità artistica. Nel 1976 inizia la collaborazione con la compagnia Joint Stock di David Hare e Max Stafford-Clark, e quella con il gruppo teatrale femminista Monstrous Regiment; con loro si impegna in una modalità di lavoro collettivo, che rappresenta per lei una svolta emozionante nella condivisione di prospettiva politica e del processo creativo. Ne risultano due drammi "brechtianamente" storici ambientati nel XVII secolo, a ridosso della vittoria del Parlamento: *Vinegar Tom*, un testo sulla caccia alle streghe che parla non dell'opera del demonio ma di povertà e pregiudizi, e *Splende la luce nel Buckinghamshire*, riscrittura della versione ufficiale di quel capitolo di storia dell'Inghilterra secentesca che vide la decapitazione di un re, il breve instaurarsi di una repubblica, e la sconfitta di un sogno egualitario, tra pulsioni millenariste e esperimenti di collettivizzazione della proprietà.

Intanto diventa man mano più nota, fino al successo di *Settimo cielo* (1979), commedia anch'essa frutto della collaborazione con Joint Stock, che intreccia la riflessione sulle politiche sessuali a quella su colonialismo e razzismo, anche attraverso il gioco di assegnazione sfasata dei ruoli e il gioco con il tempo. Vi è poi l'ancor maggiore successo di *Top Girls* (1982), sull'inaridimento emotivo che può accompagnare la ricerca del successo e sull'omologazione al maschile che essa può comportare per le donne; qui Churchill utilizza nuovamente la manipolazione cronologica e formalizza la sovrapposizione delle voci dei personaggi già presente in modo più embrionale in lavori precedenti. Entrambe le commedie vincono un Obie Award.

Nella ricca produzione degli anni Ottanta e Novanta, oltre a *Bei soldi* (1987), vorticoso commedia di satira in versi su eccessi e follie della finanza – che ha vinto il premio dell'*Evening Standard*, l'Obie Award, il premio Susan Smith Blackburn e il Laurence Olivier/BBC Award – e a *Skriker, lo spirito della vendetta* (1994), che fonde antiche leggende e contemporanee miserie per esplorare problematiche ecologiche e sociali in un linguaggio frammentato e onirico, ricordiamo almeno *Fen* (1983), in cui gli spettri affamati del passato convivono con le donne e gli uomini che il lavoro duro della terra ancora abbrutisce, come se nulla, tranne i padroni, fosse cambiato nei secoli, e *Mad Forest* (1990), nato da una ricerca in Romania con studenti di teatro inglesi e rumeni, a ridosso degli avvenimenti culminati nella caduta di Ceaucescu e del regime comunista.

Assai interessanti e coerenti con il suo desiderio di provare strade diverse, per un teatro in cui la parola si ibrida con altre forme espressive, sono i lavori creati insieme al coreografo Ian Spink (che collaborerà anche alla messa in scena di *Skriker*): *A Mouthful*

quel che questo significa, ma mi chiedo che cosa si intenda per sopravvivere" (cit. in Roberts 1990: 208-9).



of *Birds* (1986), che prendendo come punto di partenza *Le baccanti* di Euripide propone una complessa meditazione sulla follia e sulla violenza; *Fugue*, ispirato al “Contrappunto n. 10” dell’*Arte della Fuga* di Bach, sul confronto con la morte e sulla instabilità della memoria, concepito come film per la televisione e trasmesso nel 1988; e *Lives of the Great Poisoners* (1991), che intreccia tre famose storie di assassini, da Medea a Madame de Brinvilliers al Dr. Crippen. Come sarà qualche anno dopo per *Hotel*, a quest’ultimo collabora anche il musicista Orlando Gough, con cui Churchill lavorerà ancora a due testi successivi. *We Turned on the Light* (2006) è una corale in tre parti sui cambiamenti climatici che riprende e conferma una sensibilità ecologica di lunga data. *A Ring a Lamp a Thing* (2010) è invece un’opera per una voce sola, ma moltiplicata, distorta, rifratta con l’uso della tecnologia avanzata di Ableton Live, sfaccettarsi di possibili “personaggi” o di possibili parti di una stessa persona/ggìa, tra possessione e echi da *Mille e una notte*.

Negli anni Churchill libera sempre di più la sua scrittura dai vincoli delle convenzioni realistiche, in parte allontanandosi anche dalle influenze brechtiane, sia pur reinterperate con originalità, rintracciabili come si è accennato in molti suoi lavori precedenti. L’audacia della sua inventiva nella manipolazione del linguaggio e delle strutture teatrali si spinge sempre più avanti, e segna chiaramente la sua produzione degli ultimi decenni: si pensi anche solo a *Hotel* (1997), evocativo libretto per un’opera contemporanea che fonde musica, parola e danza, o a due dei testi messi in scena nel progetto di cui qui si parla: *Cuore blu* (1997) e *Abbastanza sbronzo da dire ti amo?* (2006). Al tempo stesso rimane vivo il suo impegno sociale e politico, nell’attenzione a temi centrali e controversi dell’attualità, come l’assuefazione alla violenza in un mondo di sfruttamenti e conflitti senza confini (*Lontano lontano*, 2000), o la clonazione umana (*A Number*, 2002), fino alla presa di posizione sulla campagna militare israeliana a Gaza (*Sette bambine ebreo*, 2009, anch’esso parte del progetto “Non normale, non rassicurante”) che le ha procurato veementi accuse di antisemitismo.

Nei due lavori andati in scena al Royal Court a fine 2012, *Love and Information* e *Ding Dong the Wicked*, ancora una volta acutezza di sguardo politico e innovazione formale vanno di pari passo. Il primo, 57 scene per oltre cento personaggi, è un caleidoscopio che densamente riflette su un regime di iper-informazione che paradossalmente ci lascia ignari del mondo, privi di memoria e incapaci di emozioni; il secondo riprende l’intreccio tra pubblico e privato di lavori precedenti, mostrando il potenziale di violenza che abita i rapporti interpersonali in famiglia e quello che si esplica nella guerra tra stati, con i suoi corollari di dolore e di esaltato patriottismo. Infine, sono assai recenti (novembre 2015 e gennaio 2016) le prime di *Here We Go*, breve testo in cui il funerale di un uomo dal passato avventuroso apre domande sulla mortalità e sulla morte, e *Escaped Alone*, concepito per quattro attrici in età avanzata,



in cui un piccolo gruppo di vecchie, mentre prende il tè in cortile, ragiona di dolori personali e catastrofi di epiche dimensioni.

All'interno di un così variegato e copioso *opus*, abbiamo scelto di incentrare inizialmente il nostro progetto su alcuni lavori degli ultimi vent'anni presenti in *Teatro I* (Churchill 2013), privilegiando dunque un punto particolarmente alto della sperimentazione formale e del vigile sguardo sul mondo di Churchill. Alla loro *mise-en-espace* si sono accompagnate due "lezioni-spettacolo" che – inframmezzate dalla recitazione di brevi estratti dai diversi testi di cui si parlava – hanno rintracciato in tale *opus* la presenza di alcuni temi ricorrenti, come la guerra e altre forme di conflitto, la norma e la devianza, le relazioni di potere che anche violentemente regolano la famiglia e la società e definiscono tali concetti, il corpo e la sua significazione.

La prima lezione-spettacolo ha aperto e presentato il progetto, il 19 febbraio 2015 negli spazi della Factory Pelanda a Roma, dove vi sono stati anche alcuni laboratori a cura dei gruppi teatrali che la settimana successiva avrebbero messo in scena quelle stesse *pièces* con cui hanno offerto occasione di misurarsi direttamente a iscritti e iscritte. L'altra – più ricca e articolata, su violenza e controllo sociale – ha inaugurato, all'Angelo Mai, la ripresa dell'iniziativa nel maggio successivo, attingendo anche a testi presenti in *Teatro II* (Churchill 2015), come *La moglie del giudice*, *Splende la luce nel Buckinghamshire* e *Guardie e ladri* (1978, ma rivisto e messo in scena per la prima volta nel 1984), che si ispira al pensiero di Foucault in *Sorvegliare e punire* per riflettere sui metodi di punizione non fisicamente e apertamente violenti, tornando anche sulla questione – già presente in *La moglie del giudice* – del confine tra crimine comune e azione politica, o forse piuttosto della loro nominazione.

Il 24 febbraio 2015 sempre l'Angelo Mai ha ospitato l'Accademia degli Artefatti con *Abbastanza sbronzo da dire ti amo?* per la regia di Fabrizio Arcuri – riflessione ferocemente critica sull'espansionismo statunitense, e sul rapporto di amore/odio che lega tante persone a quel paese; presentata però nella forma di una semplice per quanto tormentata relazione tra un uomo aggressivamente carismatico, Sam, e un altro uomo, Guy, che nell'alcol trova infine il coraggio di lasciare per lui moglie e figli, irresistibilmente sedotto malgrado sensi di colpa e tentazioni di ripensamento. È una storia d'amore un po' sadomasochista di cui riconosciamo i tratti di felicità e solitudine, le crisi e le momentanee separazioni, tutte le dinamiche di complicità e conflitto di tanti rapporti di coppia, etero o gay che siano, ma è anche una carrellata sulla politica interventista degli Stati Uniti, di cui si possono individuare momenti chiave come la guerra del Vietnam, il sostegno alle dittature sudamericane, le compromissioni con il traffico di armi e droga tramite la CIA.



Quella stessa sera Isola Teatro ha presentato, diretto da Marta Gilmore, *Sette bambine ebreë – Un dramma per Gaza*,¹⁵ che nasce dai tragici eventi della cosiddetta “Operazione Piombo Fuso”, il violento attacco alla Striscia di Gaza avvenuto tra fine 2008 e inizio 2009, con bombardamenti aerei e poi con mezzi di terra e la penetrazione in territorio palestinese di forze israeliane. Quando esse si ritirarono, Gaza appariva un campo di rovine: tra 1166 e 1417 i morti, milleottocento i bambini feriti; distrutte abitazioni civili, edifici commerciali e pubblici, interi quartieri rasi al suolo; gravemente danneggiate le infrastrutture essenziali. Turbata e indignata Churchill scrisse, rapidamente e per così dire “a caldo”, questo breve testo, che risponde all’emozione umana e politica di un evento sanguinoso; in poche pagine vi si ripercorrono decenni di storia, disegnando per potenti allusioni l’intreccio di violenze che va dalla persecuzione contro gli ebrei con il massacro della Shoa al ritorno in Palestina, dalla creazione dello stato di Israele con la fuga/espulsione degli arabi palestinesi alla guerra arabo-israeliana del 1948, dalla prima Intifada a Gaza 2008.

Il 25 febbraio è stata la volta di *L’amore del cuore* e *Caffettiera blu*, due atti unici che insieme compongono *Cuore Blu*, e che si incentrano uno sull’attesa e l’altro sull’inganno, esplorando con dolorosa ironia le complessità dei rapporti interpersonali. In *L’amore del cuore* (affidato a lacasadargilla, con la regia di Lisa Ferlazzo Natoli), una famiglia – i genitori Alice e Brian, la zia Maisie, il fratello Lewis – attende il ritorno dall’Australia della figlia maggiore Susy; in *Caffettiera blu*, diretto da Giordina Pi (Giordina Pillozzi) con la compagnia bluemotion, un truffatore mente a diverse donne di mezza età fingendo di essere il figlio dato in adozione appena nato. Piccole storie, che una consumata e inventiva manipolazione del linguaggio e della macchina teatrale trasforma in parabole complesse: sulla futilità dell’esistenza, sulle aporie della comunicazione, sulla natura costruita e fragile di un soggetto non più concepibile come unificato e coerente. Le identità dei personaggi si disintegrano insieme alle convenzioni e alle aspettative spettatoriali, in un gioco di “distruzione” che revivifica l’idea stessa di teatro; sicché Churchill definì questi due testi dei “McGuffins”, espedienti che al tempo stesso attraggono e sviano l’attenzione o, parafrasando Hitchcock che ne parla a Truffaut, marchingegni per catturare leoni là dove non ne esistono (Churchill 2008, p. viii, e Truffaut 2009, p. 112).

Cuore blu è stato replicato il 28 maggio 2015 all’Angelo Mai a Roma, mentre nell’ambito dei “Parlamenti” organizzati a Ravenna dal Teatro delle Albe,¹⁶ il 22 aprile 2016 è di nuovo andato in scena *Caffettiera blu*; e per l’anno venturo si preannuncia

¹⁵ Ora disponibile all’indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=zK1VKPN69h4> (ultimo accesso: 16 aprile 2016).

¹⁶ I “Parlamenti di aprile” – una settimana di incontri tra studiosi, critici, registi, musicisti – si svolgono dal 2013 per iniziativa di Marco Martinelli e Ermanna Montanari.



una ricca stagione al Teatro Massimo di Cagliari, per la quale sono in preparazione spettacoli che insieme a testi inclusi in *Teatro III* (Churchill 2016) presenteranno anche almeno un esempio dell'ultimissima produzione di questa straordinaria drammaturga – che sempre si riconferma capace di spiazzare con il suo teatro davvero “non normale, non rassicurante”.



Caffettiera blu, Angelo Mai (Roma), 28 maggio 2015 © bluemotion

CAFFETTIERA BLU – NOTE DI REGIA

L'inganno come nucleo sentimentale della famiglia, come trappola inevitabile. Questo è il blu che colora il cuore del testo, al punto da trasformare la densità di questa tinta in lemma che sostituisce a caso – senza alcuna regola precisa – le parole necessarie a spiegarsi.

Il senso è questo alla fine: non c'è modo di sottrarsi all'equivoco, all'incomunicabilità costitutiva che ci cresce molto più dell'affetto. E questa perversa disaffezione è quotidiana quanto l'atto di prendere un caffè così come è addirittura motivo di incontro fra noi, esca per un invito. La relazione familiare come inganno e tortura psicologica è nella nostra storia di figli, figlie e genitori, sempre e senza



scampo. La mia prima scelta – poi definitiva – è stata quella di mettere lo spettatore in una vicinanza reale con l'inganno e di mettere gli attori, osservati da vicino, in una condizione/richiesta di paradossale verità da offrire al pubblico. Un tavolo è al centro della scena – e tutto lo spettacolo si svolge intorno ad esso. Vi siedono, a turno, tutti i personaggi di questo testo. Il pubblico è disposto tutto intorno, sui quattro lati, obbligato ad una condizione di voyeurismo continuo, poiché oltre ad osservare a distanza ravvicinata il tavolo, è in ogni momento accanto agli altri attori e alle attrici seduti dal primo all'ultimo minuto dello spettacolo in mezzo agli spettatori. Un lavoro minuzioso ci ha guidato da subito, ispirati da una forma di pedinamento quasi cinematografico sul volto, sul sentire e sul fallire di questi uomini e di queste donne che *Caffettiera Blu* ci offre, spietatamente veri, battuta dopo battuta. La tessitura del testo è una trama psicologica di una precisione sconvolgente, stratificata offre all'interprete una materia densa e rara su cui lavorare. Una feroce verità da incarnare che tanto ci ha ricordato un certo cinema che abbiamo amato, in particolare in *Dogma 95*, in omaggio del quale abbiamo scelto di ridurre a zero gli effetti speciali. Potevamo solo stringerci forte a tutta la potenza che un'attrice e un attore racchiude incontrando una scrittura preziosa come questa.



Caffettiera blu, Angelo Mai (Roma), 28 maggio 2015 © bluemotion



BIBLIOGRAFIA

Churchill C., 1960, "Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?", *The Twentieth Century* [numero monografico: Young Opinion. No Contributor to This Number Is Over 25], vol. 168, n. 1005, pp. 443-51.

Churchill C., 1980, *Shorts*, Londra: Nick Hern Books.

Churchill C., 2008, "Introduction", in *Plays 4*, Londra, Nick Hern Books, pp. vii-x.

Churchill C., 2013, *Teatro I. Hotel, Cuore blu, Lontano lontano, Abbastanza sbronzo da dire ti amo?, Sette bambine ebreo*, a cura di Paola Bono (trad. di Giorgina Pillozzi e Sylvia De Fanti, Laura Caretti e Margaret Rose, Massimiliano Farau, Giorgio Amitrano, Paola Bono con il Laboratorio Caryl Churchill del Teatro valle Occupato), Spoleto: Editoria & Spettacolo.

Churchill C., 2015, *Teatro II. La malattia nervosa di Schreber, La moglie del giudice, Splende la luce nel Buckinghamshire, Guardie e ladri*, a cura di Paola Bono (trad. di Paola Bono, Salvatore Cabras, Sara Soncini), Spoleto, Editoria & Spettacolo.

Churchill C., 2016, *Teatro III. Settimo cielo, Top Girls, Bei soldi, Skriker, lo spirito della vendetta*, a cura di Paola Bono (trad. di Riccardo Duranti, Laura Caretti e Margaret Rose, Marta Gilmore, Paola Bono), Spoleto, Editoria & Spettacolo.

Gussow M., 1987, "Caryl Churchill: A Genteel Playwright with an Angry Voice", *The New York Times*, 22 novembre, p. 26.

Keyssar H., 1984, *Feminist Theatre. An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

Roberts P., 1990, *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.

Truffaut F., 2009, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore.



Paola Bono ha insegnato al Dams dell'Università Roma Tre. Tra le fondatrici della Società Italiana delle Letterate, ne è stata la prima presidente. E' autrice di numerosi saggi e di alcuni libri, tra cui *Esercizi di differenza : letture partigiane del mondo e dei suoi testi* (Milano 1999) e diversi altri ne ha curati, spesso a quattro mani (con M. Vittoria Tessitore, Sandra Kemp, Laura Fortini, Bia Sarasini). Al momento è impegnata nella cura della pubblicazione in italiano dell'opera teatrale di Caryl Churchill, drammaturga straordinaria e acclamata a livello internazionale, ma qui ancora poco nota.

pmbono@libero.it