

EPICA ETICA ETNICA PATHOS. UN RACCONTO DA BARI

Epica [*La riscoperta del tu*]. È *Odissea* il vero titolo sotto cui si raccontano le gesta dell'eroe greco Ulisse? In realtà, l'*Odissea* è una catalogazione postuma, un "nome di comodo" che sorge quando gli infiniti rivoli delle infinite storie si cristallizzano e si tramandano in un'opera, che arriva nel tempo fino a noi. Ma **Flavio Albanese** ci ricorda subito che Omero forse non esiste, o meglio, *ora* (che ce lo siamo inventato) sì che esiste, ma magari non è mai esistito. Così, il titolo dello spettacolo, che significativamente non è "Odissea" ma *Canto la storia dell'astuto Ulisse* (una "super-produzione" Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Teatro Gioco Vita, Compagnia del Sole), ci suggerisce di buttar via il libro e provare a recuperare il carattere orale della storia, la sua natura di "mormorio collettivo" che va di bocca in bocca e di orecchio in orecchio, che si perde nella notte della civiltà ma da quella notte trae linfa, poiché i personaggi che la popolano sono oscuri a se stessi e si scoprono narrandosi, sono l'uomo che per la prima volta contempla la propria ombra, e le proprie ombre. Ma per farlo ha bisogno delle muse. E, visto che siamo a teatro, con i ragazzi,

ecco che le muse diventano i bambini.

L'attore si rivolge infatti a loro direttamente, come a chiedere "cantami, cantatemi voi delle gesta di Ulisse, ditemi cosa sapete di lui". Il recupero dell'oralità nella narrazione è appunto la "riscoperta del tu", di come le storie nascano dall'ascolto di chi le fruisce ancor più che dalle parole di chi le racconta. «Ma dai, sì che lo sappiamo cos'è la guerra di Troia», dice un bambino dalla fila destra, «gli eroi? Gli eroi sono forti» urla un altro dal centro, «coraggiosi» si sente dalla sinistra. Albanese li incalza e li imbecca, modellando lo sviluppo dello spettacolo e la propria recitazione sulle loro risposte. Così, può capitare che si saltino interi passaggi, o che si rida dell'apparente incoerenza di alcune vicende, perché ciò che si rincorre in scena non è l'esattezza della trama o la fedeltà a un testo ma la convergenza di attore e pubblico verso il medesimo approccio partecipativo. Verso un medesimo impeto di ricerca («Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza» è la prima frase che rintocca sul palco).

Allora il viaggio diventa un viaggio attorno alla parola e alle sue sfumature («*metis*» è un concetto un po' intraducibile, forse potrebbe essere *la cazzimma*), un'esplorazione dei confini del pensiero e delle possibilità di conoscenza. Epiche non sono le gesta, epica è l'altezza delle domande che di volta in volta ci si pone, e che, in

qualche modo, ci conducono ai limiti dell'epica stessa. Ulisse è infatti l'eroe che fonda la modernità, rinunciando a essere immortale e accettando pienamente la propria finitudine. Spezza il tempo circolare, e ne fa una linea di cui vivere l'esaurirsi e la decadenza. È da qui che nasce l'etica, "la scoperta del tu". Forse è da qui anche che il mito smette di bastare, e arriva il teatro.



Tomcat

Etica [Nelle sfumature della libertà]. Quando il cielo di carta del teatrino – di pirandelliana memoria – si strappa e compare un buco, gli dei che fino ad allora avevano guidato e sostenuto le azioni degli uomini vengono meno; l'uomo è perso, senza punti di riferimento a cui guardare o dare colpe; proprio perché diventa libero di scegliere

cosa fare, come agire, quale strada percorrere nel buio dell'incertezza, nel futuro che avanza tra dubbi e domande. Quale comportamento tenere di fronte alla vita che ci mette alla prova quotidianamente? Come sapere se un'azione che compiamo sia giusta o sbagliata? Che conseguenze avrà per me, per il mio prossimo e, più in generale, per la società? Sono queste domande che forse il tempo del teatro permette all'uomo di affrontare (e a quei giovanissimi appena entrati in fase adolescenziale a cui si rivolge un certo tipo di spettacoli), perché non contiene in sé la soluzione, ma propone allo spettatore materiale di riflessione, facendogli compiere un percorso, chiedendo ascolto sì, ma non una risposta immediata: si sedimenta negli occhi e nella mente di chi sta seduto in platea offrendo nutrimento per lo spirito. Il giovane uomo (ma più in generale lo spettatore) – che superati l'innocenza e il disincanto propri dell'infanzia piomba sperduto sotto quello strappo nel cielo di carta – si ritrova nel buio della sala teatrale solo con la propria coscienza e allo stesso tempo è parte di una comunità che si pone le stesse domande. Si compie il rito del teatro: insieme si vive un'esperienza che presuppone un ragionamento, impegno, responsabilità, crescita, empatia; ci si confronta con quella che chiamiamo etica.

Parte da questa **Christian Di Domenico** con *Mio fratello rincorre i dinosauri*, spettacolo rivolto agli adolescenti , prodotto da **Arditodesio** e

tratto dall'omonimo libro edito da Einaudi, in cui la scelta di tenere un figlio con la sindrome di down permette e comporta alla famiglia Mazzariol di vivere l'esperienza unica, difficile e controversa di confrontarsi continuamente con il giudizio altrui ma soprattutto con la propria coscienza. Giacomo Mazzariol, dopo un'infanzia trascorsa spensieratamente, una volta raggiunta la fase dell'adolescenza deve far i conti con le proprie idiosincrasie e capire come non vergognarsi di Giovanni, il fratello con un cromosoma in più (e la passione sfrenata per i dinosauri) su cui il protagonista della storia riversa paure e incertezze, tenendolo nascosto agli amici e non difendendolo dallo scherno dei bullettini del paese. Di Domenico si fa un narratore dal piglio disincantato, ironico, a tratti forse si serve di una comicità troppo facile, ma è anche affilato e pungente, senza offrire fino in fondo un proprio giudizio, ma impiegando pause di sospensione che lasciano spazio al giovane spettatore di essere riempite con un proprio ragionamento. La voglia di essere invisibile, il desiderio di non avere un familiare incapace di badare a se stesso, gli interrogativi su cosa succederà in futuro e chi si occuperà di Giovanni e l'urlo quasi ricacciato in gola di "vorrei non fossi mai nato", inevitabilmente si scontrano con le considerazioni del pubblico che a sua volta è portato a chiedersi quale comportamento avrebbe tenuto se fosse stato al posto di Giacomo; a

quanto in fondo sia semplice giudicare cosa sia giusto o sbagliato se quella scelta non ci vede implicati in prima linea. Il modo scanzonato di Christian Di Domenico di raccontare come la vita ci spinga a prendere posizioni su questioni spinose e dalle mille possibili sfumature (contro un'ottica binaria e semplificativa di bianco/nero e giusto/sbagliato dove sempre più spesso la nostra società sembra dirigersi) ci costringe a parlare di quell'etica con cui facciamo i conti per scoprire e relazionarci con l'altro da sé, ma in primo luogo anche a rispondere a se stessi e alla propria coscienza.

Se l'aborto in *Mio fratello insegue i dinosauri* è solo accennato è invece ben presente nello spettacolo *Tomcat* di **Bottega Bombardini** coprodotto da Teatro Stabile di Mercadante e Casa del Contemporaneo, proposto ai ragazzi dai 14 anni. In un futuro distopico che ricorda la serie tv *Black Mirror* gli esseri umani sono sottoposti a degli screening obbligatori che impediscono a chi abbia malattie genetiche o malformazioni di svilupparle o addirittura di nascere. La storia di Jesse, intrappolata in una gabbia di cristallo – poiché descritta come “raro soggetto psicopatico” in questo domani atipico e sottoposta ad analisi che la trasformano in cavia negandole di crescere liberamente e di relazionarsi con i suoi coetanei – si intreccia con la storia del dottor Charlie che vorrebbe impedire alla moglie di portare avanti una gravidanza in quanto il feto è affetto

da fibrosi cistica. E allora «la fortuna di essere liberi, essere passibili di libertà che sembrano infinite» – come cantavano in *Narko's* i CCCP – diviene qui solo un ricordo dove la ricerca scientifica può determinare la vita e non ammette margini di errore o di diversità, proprio come vi sembrerebbe incappata Jesse. Se però nello spettacolo è fin troppo facile schierarsi con la donna che a tutti i costi vuole dare una possibilità di vita al suo bambino lottando contro le leggi e suo marito – verso cui si è portati invece a sviluppare distanza e repulsione, figura, la sua, troppo negativamente stereotipata –, nella società di oggi troviamo quasi una situazione ribaltata: la legge 194, che permette alla donna di interrompere volontariamente la gravidanza e che in questi giorni compie 40 anni dalla sua entrata in vigore, non gode di ottima salute come dimostrano inchieste recenti; troppi obiettori di coscienza e troppi pochi dottori disponibili a effettuare l'aborto. E allora ci si chiede se questa distopia proposta nello spettacolo non sia fuori fuoco per certi punti di vista. Si pone sì domande etiche importanti *Tomcat*, soprattutto rivolgendosi ad adolescenti che si affacciano alla vita, ma lo fa quasi con la volontà di guidare uno sguardo, spingendoci a schierarci e non a domandarci cosa faremmo se. I confini etici della ricerca scientifica e umana qui evocati sono nella realtà ancora più labili, dimostrano come l'equilibrio tra diritto, obbligo e libertà di

scelta sia scivoloso e impervio, non semplificabile in stereotipi netti di buono/cattivo e giusto/sbagliato; servono tante domande e infinite risposte aperte per instillare dubbi e perplessità che permettano di far sviluppare una propria etica negli occhi di chi è seduto in platea e si sta affacciando alla vita. Questi giovani spettatori sono i cittadini di domani e non possono prescindere dalla complessità del mondo: ci sono innumerevoli sfumature nelle possibilità di affrontare le difficoltà del nostro quotidiano e al teatro è affidato il compito di farle risaltare, diventando terreno aperto allo scontro e al confronto.



Sogno

Etnica [Una lingua minore?]. Ma questo connubio, questo insistito “ingorgo” scenico che lega la

responsabilità delle proprie azioni con il mistero della nascita e dell'origine ci ricorda che "etica" significa, innanzitutto, *provenienza*. Ovvero la lingua che ci ritroviamo a parlare e a tradire quotidianamente, quell'incrocio di mentalità e culture che ci vanno a comporre. «I fiumi segreti e immemorabili che convergono in me» li chiamava Borges.

Percorrendo le proposte del festival, viene in mente di come il teatro ragazzi – se lo si considera una poetica e non mera categoria ministeriale – possa appunto essere un "continuo ragionare attorno alla provenienza", non da ultimo la provenienza in quanto "tradizione teatrale". Spettacoli quali *Sogno* di **Fontemaggiore Teatro**, *Cappuccetto rosso* di **Michelangelo Campanale**, lo stesso *Canto la storia dell'astuto Ulisse* di e con Flavio Albanese e, in qualche misura, *Il principe felice con lieto fine* di **Principio Attivo Teatro** si aggirano fra le "basi" della presenza scenica e del metodo attoriale, raggiungono una semplicità di linguaggio che si fa quasi trasparente, a svelare le "meccaniche artigianali" che il linguaggio sostengono e infine proiettano sul palco. Ritroviamo infatti la commedia dell'arte e il *grammelot*, gestualità che stanno a metà strada fra la danza e l'arte circense, modalità di narrazione immersiva ma al tempo stesso dialogica, l'agire puro del corpo nello spazio e nella pelle dei personaggi. Il tutto a un grado di leggibilità che verrebbe da definire "da manuale".

Recuperare uno sguardo bambino, assumere l'infanzia come principio di creazione teatrale – lo abbiamo ripetuto **da più parti** – significa appunto arrivare a fare della semplicità un sinonimo di felicità espressiva. Nel migliore dei casi, raggiungendo una pulizia e un'essenzialità del proprio stare in scena che unisca le generazioni nella medesima meraviglia fruitiva. Nel peggiore, procedere per mera sottrazione, abbassare i toni e il livello affinché certi codici e certi intenti o concetti risultino "comprensibili" anche ai più piccoli. Eppure, non è detto che nell'abbassamento, nello scarto, finanche nel semplicismo stesso (purché se ne sia consapevoli) non vi siano dei germi fecondi e delle possibilità artistiche. Gli spettacoli citati fanno uso a volte del dialetto, a volte di regionalismi e voci per nulla "lavorate" che avvicinano gli attori agli spettatori invitando i secondi a non prendere troppo sul serio i primi (il narratore dell'Odissea di tanto in tanto si scompone, uscendo dal personaggio e apostrofandoci con evidente accento), mettono in campo danze e movimenti di stampo prettamente mimetico e "sguaiatamente naturalistico" (una delle danzatrici di *Cappuccetto Rosso* zompetta qua e là sul palco a mo' di capretta), non temono di ripetere parole e gesti per meglio sottolineare alcune tinte e situazioni della trama (dove l'uso del *refrain* scava il ritmo stesso dello spettacolo, come in *Sogno*), imperniano la

recitazione sul sentimentalismo e sulla commozione (magari nella salsa dolcissima, o meglio, lietamente tragica di *Il principe felice con lieto fine*).

È un caleidoscopio di mugugni, versolini, risate anche facili, dialoghi scarni. Il teatro-ragazzi come lingua minore? Se per “lingua minore” intendiamo quella capacità di scardinare gerarchie sintattiche e semantiche, di far vibrare le parole di risonanze interne, che Deleuze attribuiva a Kafka e poi per traslato a Carmelo Bene, perché no? Potrebbe essere una sorta di “laboratorio a scena aperta” in cui ritrovare, assieme all’*abc* della pratica teatrale, anche un principio per la sua messa in discussione. Un peculiare dialetto scenico, un particolarissimo *idioletto* che già nel pronunciarlo svela la propria natura plurale, palpitante e composito “meticcio puro”, e duro.



Pathos [L'emozione della pedagogia]. È un'eterogeneità che spesso ci avvince e ci sorprende. Riuscendo a farlo per vie che sembrano tra l'altro totalmente opposte fra loro. Se il *Pollicino* di **Teatro della Tosse** e **Teatro del Piccione** (con la regia di **Manuela Capece** e **Davide Doro**) rende il palco un antro oscuro, una sorta di caverna gelida e spaventosa in cui siamo invitati a entrare, *Zanna Bianca* di **Luigi D'Elia** e **Francesco Niccolini** pare invece giocare più sulle tinte calde, sul recupero della descrizione naturalistica e paesaggistica, utilizzando la scena come una tela per dipinti in cui riverberano colori, precisi aggettivi e nomi propri di piante e di animali.

Entrambi partono dal vuoto. Simona Gambaro e Paolo Piano, gli attori di *Pollicino*, sembrano veramente minuscole figure nel nulla, mentre lo spazio teatrale si allunga in lungo e in largo diventando una prateria sterminata. Non c'è niente, nessuna scenografia, nessun oggetto o maschera, solo i corpi e le voci dei protagonisti. E sono proprio queste ultime, le voci interiori della tormentata coscienza di due genitori che hanno abbandonato i loro figli, a essere "sputate" e amplificate nel vuoto, fino a assumere una densità e una consistenza granitiche, fino a farsi esse stesse "scenografia piena". Anche Luigi D'Elia ha poco attorno a sé: un fondale e alcuni lupi scolpiti in

ferro che delimitano il suo spazio d'azione. Non ha bisogno di muoversi molto. O meglio, lo fa nel piccolo: sono micro-movimenti, gestualità minime e improvvisi scarti del dettaglio a veicolare la narrazione. A volte, l'emozione è tutta in uno scatto di mascella. Altre, la ritroviamo concentrata in una breve pausa del parlato. In generale, c'è una rispondenza esatta e potentissima fra luci, corpo e parola, che concorrono armonicamente a toccare quelle corde più sensibili e profonde del sentimento di noi spettatori.

Si tratta quasi di due diverse idee di teatro a confronto. Manuela Capece e Davide Doro spingono il *pathos* tutto verso l'*interiorità*. Aprono una voragine in scena che pare risucchiarci dentro di sé. Esplorano la coscienza, anzi il rimosso, non descrivono un bosco, con i suoi alberi e i suoi sentieri, ma la paura che si ha di quel bosco, ovvero la "selva" dantesca che è fatta solo di smarrimento e abbandono. Ci parlano da un fondo, da una fossa inaccessibile. Infatti, gli attori sono davanti a noi ma è come se li vedessimo dall'alto, ci sentiamo di sporgerci dalle nostre poltroncine per meglio scrutare. Al contrario, Luigi D'Elia e Francesco Niccolini ci ributtano contro lo schienale, seppur dolcemente. Per loro il *pathos* si risolve in una *esteriorità* pura e variopinta. Si concentrano sugli arbusti e sul fango, scivolano con le parole sul ghiaccio, raccontano dei colori del cielo e di

un'eccitazione sensuale che si spande nell'aria. La loro è una vera e propria "drammaturgia della pelle". Non della carne, che presuppone già un dentro, ma scrittura epidermica, testimonianza amplificata per recettori sensoriali.

Sono comunque domande adulte. Non a caso, non c'è mai un personaggio bambino in scena. Di fronte alla fiaba di *Pollicino* o alla favola romanzata di *Zanna Bianca*, sia Capece/Doro che D'Elia/Niccolini si chiedono «come parla a me, "grande", questa storia? Come mi scuote e mi impressiona?» Il loro teatro *per e con* i bambini sta allora tutto nella condivisione di una "debolezza" (della paura e dell'angoscia, ma anche del pianto e dell'incanto "facili"). Nel dismettere i panni dell'adulto, che si vuole forte e sicuro, senza però scimmiettare il bambino ma offrendogli uno spaesamento, altro ed enigmatico eppure comune.

Offrendogli il mistero dell'empatia e dell'emozione, che è già un principio pedagogico. Forse l'unico.

Francesco Brusa, Carlotta Tringali

IL DOVERE DELL'ARTISTA AL

CORAGGIO E LA PAURA DI NOI SPETTATORI

Il teatro Kismet e il teatro Abeliano si trovano ai poli opposti della direttrice nord/sud di Bari. Li collega una tortuosa traiettoria che passa per il centro cittadino, oppure una strada statale che – nei nostri spostamenti da uno spettacolo all’altro – vediamo spesso fitta di ingorghi e di traffico. Il compito di questi teatri è proprio anche quello di ricucire certe lontananze, di installarsi nella periferia per dare vita a una “particolarità urbana” che non diventi emarginazione sociale. Ed è appunto sul filo di tali questioni che il festival **Maggio all’infanzia** ragiona e sviluppa le proprie azioni da oltre vent’anni. Lo fa assumendo l’infanzia come una prospettiva possibile, sul presente, certo, ma inevitabilmente anche sul futuro. Lo fa riempiendo la direttrice nord/sud di una nutrita comunità di operatori, insegnanti, artisti, bambini e famiglie, semplici spettatori (ma può uno spettatore essere veramente semplice o semplicemente disinteressato?) che per quattro giorni si muovono, osservano, si incuriosiscono.

Fra il Kismet e l’Abeliano ci sono quasi sei chilometri. Fra il palco e la prima fila di spettatori c’è circa un metro di separazione. Anzi, ancora meno per *Concerto fragile* di Casa

degli Alfieri – Universi sensibili (per la regia di **Antonio Catalano**), una delle proposte che apre la giornata inaugurale del festival. I bambini sono infatti a strettissimo contatto con le attrici, a dividerli praticamente solo un fascio di luce. Sul palco, una sorta di laboratorio o addirittura di “cucina sonora” fatta di piccoli oggetti, contenitori, bizzarri strumenti ma soprattutto di un fondoscena dal chiaro sapore artigianale e casalingo, dietro il quale i protagonisti a volte si rintanano per meglio rimarcare i gesti e le espressioni. Quello di Sara Bevilacqua e Alessandra Manti è un invito a scomporre e ricomporre in continuazione il suono e la sua esemplificazione grafica. Non a caso all’inizio ci viene chiesto di immaginare il “rumore di occhi” e vediamo degli occhi finti che le attrici “indossano” mentre riproducono il suono di una tale operazione. Poi, metaforicamente, ci caviamo pure noi gli occhi ed è la volta del rumore dei pesci, delle stelle, del tempo che passa e così via, in un piccolo crescendo di premesse astratte che si traducono però in un approccio che resta sempre fortemente figurativo. «A teatro si fa silenzio» dice una maschera del Kismet prima dell’inizio dello spettacolo. Eppure, poco dopo la sala viene riempita di stimoli uditivi. Eppure, la compagnia durante lo spettacolo cerca ripetutamente la “rumorosa partecipazione” dei bambini, spingendoli a battere le mani, a cantare con loro, ad ammiccare ai

propri gesti. Un anno fa – proprio commentando il festival di *Maggio all'infanzia* – parlavamo sulla scorta di Korczak del “[diritto del bambino al rispetto](#)”. Ora, ci pare che questo principio possa trovare il proprio contrappeso speculare nel “dovere dell'artista al coraggio”. In quel metro scarso fra la prima fila e il palco, c'è un abisso: l'abisso di una *radicale distanza*, di cui il teatro sembrerebbe non poter fare a meno per accadere. Si tratta ovviamente di una distanza che può essere messa in discussione, sfumata o annullata, ma che dovrebbe essere presupposta affinché vi sia innanzitutto una relazione, fra chi da una parte si assume il rischio di presentarsi in quanto alterità e chi dall'altra è così chiamato a un ascolto nel senso più profondo del termine. Sono, in fondo, le basilari condizioni per instaurare un qualsivoglia rapporto pedagogico.

Nell'approccio di Casa degli Alfieri – Universi sensibili parrebbe esserci invece una certa paura a instaurare questa distanza, la tendenza a confondere i piani per timore di non suscitare l'interesse del bambino. Si porta una ragazzina del pubblico sul palco, senza poi lasciarle alcuna autonomia. Ci si esprime a volte a versi e mugugni, quando la situazione sembrerebbe invece reclamare il semplice uso delle parole. È un peccato, dal momento che l'impianto dello spettacolo, seppur esile (fragile come appunto esemplificato dal titolo), possiede una carica

evocativa che guarda agli elementi, a una felice e rarefatta “intrusione” dei misteri del cosmo dentro oggetti di carattere domestico. Ma quello che ne riceviamo infine è uno smussato incanto verso le “cose primarie” e non, ben più potente e viscerale, un *incanto primario* verso le cose, verso il teatro.



Concerto Fragile

L'artista che si relazioni con un pubblico bambino ha davanti a sé una spietata sincerità e uno sguardo in attesa, sospeso, curioso di ciò che dovrà accadere dopo il buio in sala e nello stesso tempo pronto a vagare alla ricerca di altri stimoli più accattivanti. Tutto questo, insieme al dovere al rispetto del proprio interlocutore e al dovere al coraggio della messinscena, rende arduo il compito dell'artista e preigno di

responsabilità, ma, riprendendo le parole di Chiara Guidi in un'[intervista](#) per il festival di Castelfiorentino di quest'anno, «non bisogna aver paura delle nostre paure» di fronte ai bambini. Relazionarsi con questo tipo di pubblico, infatti, vuol dire innanzitutto essere capaci di superare ogni tipo di stereotipo che accompagna l'idea d'infanzia, come quello secondo il quale esisterebbero temi, considerati tabù, con i quali essa non debba venire a contatto. Parlare ai bambini di morte e di violenza, per esempio, sembra ancora difficile, sebbene essi ne vengano quotidianamente subissati attraverso i media, che però non lasciano il tempo dell'elaborazione, costringendo l'interlocutore a subire immagini e informazioni che finiscono per perdere il proprio stesso senso. È per questo, forse, che ascoltare una storia risulta sempre un'esperienza potente e impressionante, per i bambini come per gli adulti, proprio perché il tempo sospeso del racconto permette di soffermarsi sulle emozioni che provengono dall'ascolto. Moltissimo teatro ragazzi sceglie di mettere in scena le fiabe classiche; le fiabe però non nascono per i bambini, ma arrivano a loro dopo accurate rivisitazioni e addolcimenti, attraverso altre strade, e contengono spesso accadimenti tragici dove tutti quei temi considerati tabù, di cui prima si parlava, sono all'ordine del giorno. Quando un artista decide di mettere in scena una fiaba classica presentandola nei suoi tratti originali, superando la paura

delle proprie paure e riconoscendo il valore formativo e iniziatico della fiaba, che nasce come faro per accompagnare la crescita, ecco che ci troviamo di fronte a un'opera di senso.

Pollicino, una fiaba che parla, tra le altre cose, di abbandono, di paura, di morte è stata la storia della quale Manuela Capece e Davide Doro della **Compagnia Rodisio** hanno curato la regia e la drammaturgia. I due attori, **Simona Gambaro** e **Paolo Piano** sono stati magistrali protagonisti di un racconto immersivo che comincia, come tutte le storie, con un fuoco centrale. Il pubblico non si ritrova a essere solo spettatore, testimone di una storia che si svolge inesorabile sotto i propri occhi, ma è chiamato a una riflessione profonda e contraddittoria. Il dialogo iniziale dei genitori di Pollicino non lascia trapelare alcun giudizio rispetto al loro comportamento: erano poveri, non potevano sfamare i propri figli e li hanno abbandonati. All'inizio dello spettacolo I due attori si rivolgono al pubblico dimostrando continui sbalzi d'umore: passano dalla gioia al senso di colpa, alla disperazione, dei lampi emotivi che ci investono con una luce violenta e sorridiamo e ridiamo e ripiombiamo nella pena. Genitori che abbandonano i propri figli al loro destino, soli, nel buio del bosco, con la propria paura. Come soli e al buio siamo noi spettatori: la musica esce dalle casse fortissima, stordisce e qualche bambino cerca rassicurazione tra le

braccia dei genitori o chiede conferma rispetto alla finzione di ciò che sta vedendo. L'orchessa, invece, quasi in un ribaltamento delle certezze emotive, è una madre premurosa che non può fare a meno di accoglierti, fa scaldare i sette fratelli, o meglio, ci fa scaldare, perché è a noi che si rivolge. Ci fa mangiare bene e ci manda a letto, sfidando la folle crudeltà del marito, l'Orco. Un orco ricoperto di pelliccia che potrebbe essere chiunque e qualsiasi cosa, potrebbe racchiudere tutte le nostre più intime paure, l'uomo nero, senza volto, il volto lo conosciamo solo noi. Il passo è lento, pesante ed è sempre più vicino. Aspettiamo il momento in cui deciderà di sfondare la quarta parete e questo accade nel momento peggiore, quando brandisce un coltellaccio tra le mani e grugnendo salta da una sedia all'altra della platea, illuminato a tratti da una luce stroboscopica, e sembra essere dovunque. La sala piomba nel terrore. È troppo? Noi sappiamo solo di aver fatto un percorso, di essere stati tanti piccoli Pollicino e il nostro coraggio è stato premiato. A differenza dei media, che non permettono di metabolizzare le immagini, di porsi domande su ciò che stiamo guardando, il teatro ha il potere di farci ancora più paura, ma di stimolare domande, di entrare in contatto con la nostra intimità. I due attori, alla fine, si complimentano con noi per il nostro coraggio, siamo stati bravi. Ci accompagnano sulla soglia della storia, siamo usciti e ce l'abbiamo fatta,

rallenta a poco a poco la tensione e festeggiamo con loro, più forti, più grandi, sotto una pioggia dorata.



Locandina di *Cappuccetto Rosso*

Con lo stesso senso del rispetto e del coraggio la fiaba di *Cappuccetto Rosso* viene affrontata dal regista **Michelangelo Campanale** (coadiuvato dalle coreografie di **Vito Cassano**), che già in alcuni dei suoi precedenti lavori ha dimostrato quanto per lui sia importante rispettare la verità della fiaba: conoscere la verità e saperla affrontare è l'unico modo per crescere. Un lupo, una bambina, il rosso e il nero, una rosa e un gruppo di danzatori-acrobati. La messinscena di Campanale è un vero e proprio show che coinvolge e rapisce, ma dietro le luci, la musica, le danze frenetiche, si consuma una delle più ambigue delle fiabe: un lupo inganna una bambina e la divora. È un lupo antropomorfizzato quello di Campanale, un uomo

elegante che sa danzare con leggerezza, ma che alla vista della bambina non sa reprimere i propri istinti animaleschi. Si rivolge anche a un pubblico di bambini che nonostante lo abbia visto braccato da un gruppo di cacciatori e ripetutamente colpito, ma mai mortalmente, non è dalla sua parte. Lo riconoscono come il lupo cattivo delle fiabe al quale spetta, alla fine, una meritata morte affinché il bene trionfi. È proprio a questo punto che il lupo ricorda ai bambini che ucciderlo è inutile, la paura è inarrestabile e non morirebbe insieme a lui. I momenti di divertimento e di eccitata allegria sono tanti e fanno da contrappeso a una storia della quale cogliamo la verità dolorosa nei momenti di delicatezza e rallentamento.

Cappuccetto Rosso attraversa il bosco, a passi lenti, raccogliendo i fiori che il lupo ha messo lì per lei, una trappola, per condurla sulla soglia di una casa a lei nota ma che non avrà nulla di familiare. Attraverso l'espedito del *ralenty* viviamo uno dei momenti più intensi dello spettacolo: un uscio che si apre e poi si richiude contiene tutta la disperazione di un evento.

Cappuccetto Rosso è afferrata per le trecce e dopo non sappiamo più nulla di lei. In quel gesto violento è racchiuso tutto l'orrore di quell'esclamazione tanto attesa dai bambini, e ascoltata sempre con paura ed eccitazione: «è per mangiarti meglio!». Sebbene tutto avvenga con una lentezza inesorabile non possiamo far niente per

lei, e quindi per noi, che siamo sempre coinvolti emotivamente. Non si può cambiare il destino della fiaba, è lui che opera in noi un mutamento, una crescita, ma solo se ci viene raccontata la verità. Campanale non adotta il finale di Perrault, ma il suo punto di vista è forse ancora più inquietante: la bambina si salva, ma il lupo non muore mai, è sempre in agguato. Questa volta Cappuccetto Rosso ce l'ha fatta, ma domani chissà ...

Francesco Brusa, Nella Califano

QUELLA GIOIA CHE DIVORA LO SPAZIO. UN FOCUS SU COMPAGNIA RODISIO

Davide Doro e Manuela Capece (Compagnia Rodisio) pongono grande attenzione al gesto, alla mimica, al movimento in scena nei suoi minimi dettagli. Al Festival Segnali hanno presentato Joy (prodotto da Elsinor Centro di Produzione Teatrale), uno spettacolo che cerca di raccontare nemmeno una situazione, ma uno stato d'animo, una sensazione impercettibile.

Vi proponiamo un focus su questa proposta, dove a

una breve recensione dello spettacolo affianchiamo le parole della compagnia, con cui abbiamo conversato poco dopo la messa in scena.

C'è un uomo che ha una sfera in mano, l'accarezza, la manipola, la dilata, la compatta, ad un certo punto la sfera immaginaria pulsa e diventa un cuore vivo agli occhi dello spettatore bambino che si trova di fronte a Joy di **Compagnia Rodisio**.

L'uomo danza nello spazio con armonia e precisione adamantina e, nonostante la sua età, non ci racconta delle sue primavere, ma dell'essenza del viaggio che lo ha condotto davanti a noi, sul palco del Teatro Fontana per il Festival Segnali. Esplode il suo corpo, si divora lo spazio, lo abbraccia con una vertigine di ampi movimenti di braccia veloci, poi trattiene in sé quell'universo fagocitato cercando di far risuonare quel carnevale, dentro. L'uomo poi torna bambino e si confronta con l'assenza del corpo a scuola, in un sistema che il corpo lo annulla, lo mette a tacere, lo giudica come fastidioso quando indomabile ed esuberante, elogia l'immobilità non come conquista consapevole ma come possibile spegnimento di una accensione e di un desiderio al fare, all'andare. La sfera, che prima era gioiosa, si trasforma in un'esplosione di rabbia come se i due sentimenti si definissero solo se accostati, in un orizzonte dialogico dove lo scontro è finalizzato alla definizione del sé. E da questo universo mondo che è la costruzione dell'io, si

arriva a spostare lo sguardo al di fuori, alla natura, al mondo animale, alle piante e ai fiori, in un esercizio di sguardo che si allontana e amplia, arrivando a puntare il naso all'insù fino alle stelle e all'universo al quale rivolgiamo preghiere, pensieri e interrogazioni capaci di riguardarci. Uno spettacolo dedicato al pubblico di bambini a partire dai 3 anni che ha la virtù di scegliere il linguaggio coreutico, senza paura di sbagliare o essere frainteso, andando dritti al corpo dello spettatore ed elargendo solo un piccolo frammento di racconto tattile ed emotivo: "Faceva freddo. Ero molto piccolo. E avevo paura. Mia mamma, senza mai lasciarmi la mano, si abbassò e raccolse una castagna da terra. Poi mi disse: "Vedi, questa castagna è magica. Tienila in tasca, e quando hai paura e ti senti solo, infila la mano in tasca e stringila forte. Vedrai, andrà tutto bene". Ovviamente noi sappiamo che quella castagna non è magica, ma per una frazione di secondo, ci crediamo e usciamo dalla sala sereni, dopo aver attraversato svariate tempeste nel mezzo.

Agnese Doria



Lo spettacolo *Caino e Abele* di Compagnia Rodisio (ph:M.Zanghellin)

Cosa significa utilizzare il movimento nel teatro-ragazzi? C'è un "principio di semplicità" che anima il gesto?

Più che un principio di semplicità, credo che per noi prevalga un principio di onestà, di necessità, di modo che il gesto e il movimento non siano qualcosa di puramente estetico. È quasi una questione di verità. Esattamente come la parola: se nel tuo discorso ci sono parole in più, risultano in eccesso proprio perché non sono necessarie, vere e oneste.

È indubbio che partire da una storia, che ha un inizio, uno svolgimento e una fine, possa sembrare meno difficoltoso per certi aspetti. Perlomeno come punto di partenza, dopodiché sorge tutta una serie di complessità sul come far arrivare questa

narrazione al pubblico. Credo che appunto il "modo" sia la cosa centrale. Quindi non so se l'assenza di una narrazione complichì o meno le cose.

Nel caso di *Joy*, il pensiero che sta alla base della costruzione dello spettacolo ha seguito una mia esigenza molto personale, intima, per cui non sentivo la necessità di raccontare una storia con uno svolgimento chiaro ma piuttosto di condividere degli stati d'animo. Quindi, il principio che ho seguito è stato più quello di dover creare dell'armonia, laddove la gioia è appunto quella sensazione di essere in armonia con il resto, con l'oltre da sé.

Nel caso di Joy ci si rivolge a una fascia d'età di piccolissimi, dai 3 anni...

Crediamo che più si abbassi l'età, più ci voglia cura. Qualsiasi scelta in scena dev'essere supportata da una forte responsabilità, dal colore alle luci, etc. Questo però non vuol dire che si debba guardare al bambino piccolo intimoriti dal fatto che possa capire o non possa capire, che si debba divertire o non si debba divertire... Noi tentiamo di allargare quanto più riusciamo la "forbice delle loro possibilità di visione": personalmente penso che un bambino anche molto piccolo possa seguire senza problemi l'opera o una storia drammatica, perché hanno strumenti di rielaborazione molto particolari.

Soprattutto gli spettatori che vanno dai 3 ai 5 anni si muovono nello spazio fra verità e finzione in maniera molto più agile dei grandi. Hanno molta più familiarità con l'elemento magico della scena e quindi puoi prenderti il lusso di proporre delle visioni anche fortemente complesse e ambigue, risulta paradossalmente più facile "osare". Già con le elementari invece si perde quella capacità di stare fra il vero e il finto, gli strumenti di fruizione si avvicinano sempre di più a quelli degli adulti e subentra la necessità di avere una struttura, che può essere molto banalmente una storia o la riconoscibilità dei personaggi (buono/cattivo, etc.).

Quindi indubbiamente è delicato produrre spettacoli per questa fascia d'età, ma ci si può prendere un ampio spettro di libertà di composizione. *Joy* in tal senso è una proposta inusuale: ci sono parti che certamente richiamano il divertimento o la risata, ma di fondo è uno spettacolo contemplativo.

Voi lavorate molto anche in Francia. Che differenze ravvisate, soprattutto rispetto alle proposte di danza per i ragazzi?

In Italia è da qualche tempo che si è iniziato a proporre la danza ai bambini, mentre in Francia si tratta di un processo avviato da molti anni. Quindi hai un pubblico che, dai bambini ai genitori, è già abituato al movimento in scena, e

questo succede dalla grande città al piccolo villaggio di provincia. Ovviamente la Francia e il Belgio sono un po' delle eccezioni nel panorama internazionale, dove il sistema è talmente forte e avanzato che rende gli spettatori "pronti" e reattivi, perché è un pubblico fortemente stimolato da una grande varietà di proposte.

Nello spettacolo ci sono gesti molto vicini alla pantomima, al mimo, qualcosa che nel panorama attuale è sempre più raro vedere. Come mai?

Crediamo che sia molto legato al sistema di formazione e accademia. Non c'è più una formazione d'attore completa, che contempli anche queste forme di recitazione. Sempre tornando alla Francia, gli attori sono spesso anche danzatori e musicisti. Le nostre accademie sono invece rimaste a un sistema molto più classico, per cui ci si specializza rispetto a una o massimo due competenze. C'è un livello di formazione magari molto alto che però risulta diviso in settori. Invece in Francia, Belgio o anche Danimarca ci è capitato di vedere spettacoli dove gli interpreti, spesso anche molto giovani, possedevano uno spettro di linguaggi e abilità pressoché totale. Noi ci siamo formati come autodidatti, affiancando durante gli anni '90 dei maestri come Letizia Quintavalla, Bruno Stori o Maurizio Bercini, ma non abbiamo mai frequentato l'accademia. Però ci sarebbe piaciuto avere una formazione accademica

ma completa, che stimolasse anche uno sviluppo di curiosità il più possibile vario ed eterogeneo. Al contrario, questo tipo di completezza la si deve cercare autonomamente, frequentando seminari, workshop, etc. che sono il più delle volte a pagamento per cui per un attore giovane diventa anche difficoltoso inventarsi il proprio percorso di “educazione teatrale”.

Francesco Brusa, Rodolfo Sacchettini

ABBOZZI DI PAROLA POETICA. “CARI CUCCIOLI” DI COMPAGNIA RODISIO

I gesti cadono come fiocchi di neve. Non fanno rumore sul palco, se non appunto il lieve crepitio di passi su un manto soffice, l’eco di uno spostamento d’aria che è accenno, semplicità, rifinitura costante. Manuela Capece e Davide Doro “calzano la scena” come fossero sotto una teca, tanto viva e a tratti sanguigna è l’intensità della loro presenza quanto sottile, sul filo della trasparenza, è l’esilità dei loro movimenti. Al Teatro Comunale Laura Betti di Casalecchio hanno presentato in prima nazionale *Cari Cuccioli*, spettacolo messo a punto in residenza presso

l'Espaced600 di Grenoble. Nella sala al piano superiore della struttura teatrale, un reticolo di carta argentata, ideogrammi e piccoli oggetti appesi a ricreare un *tanabata* (tradizione giapponese per cui le proprie aspirazioni e i propri desideri vengono affidati all'imprevedibilità del vento), esito di due giorni di laboratorio tenuto dalla compagnia con il giovanissimo pubblico (la produzione è a partire dai due anni) e genitori. Esito in perfetta sintonia con quelli che sembrano essere i presupposti dello spettacolo: dare forma all'invisibile, chiedersi di che pasta siano fatti i sogni e adagiarli in un alveo narrativo che ce ne mostri l'ordito.

Sforzo antropologico di uscita dalle tenebre, con ritorno all'ignoto. La scena si apre infatti su una piccola catasta di legno adagiata al limite del palco. Le braci la illuminano di una fioca luce, poi uno scoppio, una vampata e nel buio si leva un potente arzigogolo di fumo. Gli attori "accorrono" a tenere vive le fiammelle, approntando una danza soffusa fatta di soffi, ondeggiamenti di palmi della mano e respiri che si incrociano. Manuela Capece e Davide Doro sono una coppia, "cuccioli d'umano" spaesati di fronte all'oscurità ma consapevoli che la loro unione è già una forza sufficiente. Il resto sono solo strumenti: il fuoco per riscaldare la notte, tavoli, sedie e porte di un'abitazione che i due non cessano di comporre e organizzare per quasi

tutta la durata dello spettacolo. Fuori c'è pericolo, c'è il lupo, c'è quel male fiabesco ma concreto evocato dall'unico momento testuale: una voce fuori campo che attacca appunto con «c'era una volta». Ma fuori è anche il non-luogo dove alla fine si recheranno i protagonisti, uscendo dalla porta mentre le luci si abbassano.

Come giustamente dice la compagnia, *Cari Cuccioli* è un *haiku* visuale. Brevi e concisi elementi che formano neanche una narrazione, quanto un'ipotesi di racconto che si avviluppa su se stesso, poiché ipotesi e progetto è innanzitutto è la scelta del vivere assieme rappresentata sul palco. Allo stesso modo dei poemi giapponesi, i gesti e gli oggetti che scorrono sulla scena (dei "versi motori" appunto) traggono sostegno da un'energia oggettiva, da un principio di composizione interno al "comporsi di ciò che ci ritroviamo di fronte" cosicché anche gli attori vengono "sbalzati all'indietro", incarnano non già dei personaggi ma appunto delle situazioni, abbozzi di parola poetica e noi li vediamo lontani come su di un leggio o dentro di una bolla natalizia. Quasi che alla classica quarta parete se ne aggiungesse una quinta, una sorta di filtro che rende le immagini dal palco dei "riflessi", *evocazioni dall'origine*. Come tutte le evocazioni, vive se siamo noi a chiamarla e a infonderla di senso. Non importa in che modo: lo sguardo attento degli adulti dalla platea, gli schiamazzi spontanei dei bambini che crepitano in sintonia con i "gesti sulla neve",

pioggia primaverile ad abbattersi *fuori* sul teatro di Casalecchio e a rinforzare *dentro* l'idea di "focolare" che viene presentata sul palco. *Ogni cosa è illuminata.*

Francesco Brusa

FIABE MELANCONICHE DEI NOSTRI GIORNI TRISTI: SESTA ISTANTANEA DA SEGNALI

Cari cuccioli di Compagnia Rodisio

Cari cuccioli è uno spettacolo tenero, pieno di poesia e delicatezza, un haiku che contiene immagini emozionanti, create con una perfezione scenica dove ogni elemento è pesato nei minimi dettagli. **Manuela Capece** e **Davide Doro** – fondatori della compagnia [Rodisio](#), ideatori e interpreti del lavoro qui presentato – appaiono come figure smussate e indefinite dalla fitta nebbia che accoglie il pubblico appena entra nella sala teatrale. Rivolto ai bambini dai 2 ai 5 anni, accompagnati dalle loro famiglie, lo spettacolo non utilizza parole, ma si affida alla potenza di immagini visionarie che, intrecciate a una colonna sonora dai toni fortemente lirici, affascina

piccoli e adulti conducendoli al di là del bosco, in un territorio impalpabile e soffice, un posto segreto dove vi sono cura e dolcezza. I due attori attraverso gesti coreografici e pochi oggetti che piano piano appaiono dal nulla e si collocano nello spazio – una finestra, una poltrona, un materasso, un fuoco acceso, un albero fiorito, la luna piena – ricreano una casa essenziale, un ambiente pronto ad accogliere ciò che verrà, il futuro che cresce. *Cari cuccioli* lavora su più livelli interpretativi e intreccia elementi ripresi dalle fiabe classiche e archetipi ancestrali: si attraversa il bosco e si bussa alla porta perché il nuovo è ciò che non si conosce e che proviene da fuori. Se lo spettacolo per i bambini può rappresentare un'iniziazione all'esperienza teatrale, per i genitori è il racconto della condizione che si attraversa quando ci si prepara a diventare genitori. La casa è pronta, il latte è nella tazza, il fuoco è acceso e si aspetta che la nuova vita, il caro cucciolo, bussi a quella porta. Il rito è iniziato. (c.t.)

***Alan e il mare* di Giuliano Scarpinato**

Ci sono spettacoli che dividono il pubblico in maniera netta. O almeno l'impressione, all'uscita, è che vi siano punti di vista contrapposti. Raramente capita, come nel caso di *Alan e il mare*, ultimo lavoro di **Giuliano Scarpinato**, che la spaccatura sia così marcata che si trovino spettatori in lacrime, perché commossi e altri

paonazzi, perché arrabbiati. *Alan e il mare* è – almeno questa la sensazione al debutto a *Segnali* di Milano, con un pubblico però solo di adulti e di addetti ai lavori – uno di quegli spettacoli che non lascia indifferenti e che pone subito alcune domande cruciali, anche metodologiche, che sono poi le domande che riguardano il settore del teatro ragazzi, ma che in realtà comprendono tutto il teatro. Dopo il polverone di *Mi chiamo Alex e sono un dinosauro*, spettacolo sull'identità sessuale, Scarpinato, sempre per un pubblico a partire dai 7-8 anni, sceglie un argomento altrettanto scottante, come i viaggi tragici dei tanti stranieri che scappano dalle guerre. Una provocazione o il desiderio di spingere il teatro ragazzi dentro le grandi questioni dell'attualità? Una mossa à la page o "necessaria"?



La prima domanda riguarda dunque la tematica: è opportuno raccontare a bambini di sette-otto anni le tragedie degli immigrati che muoiono in mezzo

al mare? Un po' frettolosamente, a rischio di ideologia, si può rispondere di sì, basta trovare la forma giusta (d'altronde Art Spiegelman ha raccontato l'olocausto con i fumetti, riuscendoci, Benigni con il cinema, meno convincente...). E dunque: qual è la forma giusta? Come si racconta una tragedia? Lo spettacolo parla di un padre (**Federico Brugnone**) che si imbarca con il proprio figlio a Bodrum per fuggire dai bombardamenti. Una terribile tempesta colpisce lo scafo e il bambino muore affogato. La storia si sviluppa dal punto di vista del padre che, in preda a deliri o sogni o visioni, mantiene un filo, un dialogo, un rapporto con il figlio, trasformatosi in una sorta di pesce. Il padre tenta invano di trascinarlo fuori dall'acqua, fino a che, in un processo doloroso di accettazione del lutto, si immerge nelle profondità marine, alla scoperta di un nuovo mondo. Ci sono sentimenti di angoscia, di paura, ma anche molta dolcezza e immaginazione. La tragedia viene infatti strutturata con le dinamiche della fiaba. Il figlio – interpretato dal bravo **Michele Degirolamo** – sguscia sul palcoscenico come un pesce fuor d'acqua, e il pensiero va subito a *Colapesce*, antichissima storia siciliana e di tutto il meridione, di cui esistono decine di varianti (oggi disponibili per Donzelli con le bellissime immagini di Fabian Negrin, probabilmente il più bravo e costante illustratore di fiabe dei nostri anni). E allora la domanda potrebbe diventare: è opportuno

trasformare una realtà tragica in una fiaba (dai risvolti tristi in questo caso, ma che contiene in sé, quasi per statuto, una sorta di “cura”, di catarsi, di rielaborazione?). Le “fiabe sono vere”, diceva Italo Calvino, ammonendoci, in un certo senso, rispetto alle derive più evasive e inconsistenti. Le fiabe cioè andrebbero prese sul serio, perché rispondono ad elementi profondi dell’animo umano. Ma che tipo di processo educativo si può innescare nella dinamica che trasforma la realtà in fiaba? Quali i pericoli? Come si evita la rappresentazione ammiccante e finzionale, inevitabilmente fallace? La “cura” di cui è portatrice la fiaba, anche quando parla di morte, di cosa è fatta? Come evitare la retorica sentimentale?

Scarpinato ha talento e coraggio, ma sceglie di camminare su una strada scivolosa e per mantenere il giusto equilibrio è obbligato ora a togliere, ora ad aggiungere elementi; è costretto a pigiare su uno stato emotivo, per ottenere un primo piano efficace, ma qualcosa sullo sfondo va inevitabilmente a perdersi. La guerra e l’iniziale disperazione sono appena accennate e lo spettacolo si concentra sul rapporto padre e figlio (la madre, con il velo, è solo un’immagine virtuale, muta, che sembra vivere ormai in un altro mondo, una vera alterità nella sua assenza...). La scenografia è composta da pannelli, organizzati come fossero le schegge di uno specchio rotto, sui

quali sono proiettate immagini che riscaldano il clima emotivo, spesso contraddistinto da forti elementi di pathos e di commozione, e da momenti ludici. Ad esempio il viaggio verso il mare si segue sullo schermo in soggettiva, come un videogioco, con bonus da guadagnare e nemici da sconfiggere. Qualcuno si lamenta, sostenendo che trasfigurare questi viaggi disperati con il filtro del game è una falsificazione o una mancanza di rispetto. È però vero che, di fronte al pubblico dei più piccoli, il video gioco è una porta di ingresso fortissima, una sintesi visiva molto efficace, che trasmette, metaforicamente, l'idea di pericolo e di viaggio. Che il viaggio dei migranti oggi sia l'unico riconducibile in qualche modo alle narrazioni picaresche è un fatto evidente e che, anche nella disperazione assoluta, possa entrare l'avventura, come genere letterario, lo ha dimostrato Primo Levi con il suo romanzo forse più bello, *La tregua*. Il genere dell'avventura non è il videogame, ma che nell'immaginario collettivo vi sia stato questo slittamento è assodato e con questa immagine è giusto forse fare i conti. Ma è questo – l'avventura – che si vuole trasmettere? Solo in piccola parte, perché lo spettacolo è ricco di tante altre invenzioni ed è costruito con abilità nella mescolanza di registri e di tecniche, con una sensibilità tutta contemporanea, concentrandosi soprattutto sul rapporto padre-figlio. Forse è addirittura troppo pieno di

elementi, che rischiano di confondere qualche passaggio e forse, a tratti, è teso a sedurre e a sorprendere. Ad esempio i tentativi di riportare "in vita" il figlio, l'idea di una sopravvivenza oltre la morte (nel ricordo), sono allo stesso tempo visioni di un uomo impazzito per troppo dolore, sogni, miraggi, cortocircuiti temporali tra passato, presente e futuro... La parabola fiabesca impone in qualche modo una conclusione, una chiusura, per cui si corre nell'elaborazione del lutto. In questo caso storia e fiaba stridono tra loro: da una parte il lutto che ferma tutto, blocca la storia, fa precipitare lo stato emotivo, dall'altra la fiaba che deve trovare una conclusione, far ripartire la vita e che perciò rischia di apparire una scorciatoia.

La cifra un po' barocca dello spettacolo può infastidire, perché per una vicenda del genere ci si aspetterebbe più sobrietà, così come apparentemente avviene per altri lavori presenti al festival *Segnali*. In realtà lo stile è la forza dello spettacolo. I due attori, in dialogo con la scena, riescono a dar vita a un linguaggio vivace e convincente. La forma è sofisticata ed è padroneggiata con sicurezza. Certe invenzioni visive e gestuali non possono che avvicinare la "storia" al pubblico dei più piccoli. L'intenzione è chiara. E anche le nuove tecnologie, oltre che per gusto, vengono utilizzate come "ponti": si sta parlando dell'oggi, non dell'Odissea, e questi

stranieri usano gli stessi nostri oggetti.

Più che insistere sulla disperazione della guerra o su differenze culturali tutto lo spettacolo punta sulle similitudini. E il dolore di un padre per la morte del proprio figlio è cosa universale, propria della natura umana. È come se tutta la storia volesse concentrarsi su questo aspetto e quindi paradossalmente subisse un processo di "normalizzazione". L'impressione finale è che la forza di questo lavoro (che ha senz'altro forza) coincida con il suo stesso limite, cioè l'ambizione. L'ambizione di camminare sul filo di tante cose: dei sentimenti dei padri e dei figli, della cronaca e della fiaba, della politica e dell'indignazione, dei nuovi media e del nostro immaginario. È una bella ambizione, che in parte trova risposta concreta e in parte lascia qualche dubbio, che vale la pena tenere sospeso. Tra le altre cose pare un po' insistito il riferimento al "caso" mediatico suscitato dalla foto, che ha fatto il giro del mondo, di Aylan Kurdi, il piccolo profugo senza vita sulla spiaggia, da cui lo spettacolo prende spunto. Un riferimento che forse porta fuori strada. Piuttosto rimane grande la curiosità delle reazioni che potrebbe avere un bambino. I bambini sono immersi dentro questa trasformazione epocale ancor più degli adulti. Nelle scuole dei più piccoli storie di stranieri giunti in Italia in modo rocambolesco sono all'ordine del giorno. Ecco che di fronte a un

richiedente asilo che si incontra per strada un bambino può chiedere cento cose: chi è? Da dove viene? Come ha fatto ad arrivare fin qui? In un certo senso con questo spettacolo è come se si dicesse che dietro a un'immagine mediatica, dietro a un volto si può nascondere un grande lutto, un grande dolore, una storia terribile di ingiustizia, un essere umano come noi, ma a tutte le altre domande dovranno rispondere genitori, insegnanti, educatori. (r.s.)

***Mister Green* di Elsinor-Vat Teater**

Qual è il rapporto dell'uomo contemporaneo con la natura? È ancora possibile trovare un contatto con l'ambiente prendendo le distanze dalle sovrastrutture che la contemporaneità ci impone? Siamo disposti a ritrovare un dialogo "ecologico" con la realtà, rinunciando alle comode mediazioni della modernità? Queste domande sembrano essere al centro del progetto *Mister Green*, seconda presenza internazionale a *Segnali*, frutto di una coproduzione di Elsinor con la compagnia estone [Vat Teater](#). Si tratta di un lavoro dal forte impatto visivo, con una scenografia fatta di videoproiezioni che accompagnano un uomo comune totalmente "urbanizzato" (interpretato da **Rauno Kaubiainen**) in un'avventurosa prova di sopravvivenza, dalla città alla foresta e ritorno. La sfida per lui sarà affrontare un'intera notte in mezzo a una natura selvaggia prima di riuscire a tornare alla civiltà, cercando di compiere

azioni apparentemente elementari (accendere un fuoco o allontanare un animale) o di trovare un complice dialogo con le piante. Imprese in cui, forse, i ragazzi del pubblico sarebbero ben più abili dell'adulto che si trovano davanti. L'interpretazione mette in luce goffaggini e inadeguatezze, sconfinando a tratti nella macchietta. Se l'articolazione delle tematiche e l'apertura di domande proposte dalla drammaturgia rischiano di restare legate all'evidenza della pura vicenda, ad accompagnare gli spettatori verso nuove sollecitazioni è l'uso delle videoproiezioni: la suggestiva sovrapposizione di immagini a grande scala e movimenti scenici avrebbe potuto tuttavia indagare maggiormente le potenzialità di un'interazione, andando oltre la definizione di un'ambientazione. Tra scenari apocalittici e visioni oniriche, la domanda sul rapporto dell'uomo con la natura può trovare spazio per sconfinare in un immaginario da inventare e allargare il suo significato. (f.s.)

*Rodolfo Sacchetti, Francesca Serrazanetti,
Carlotta Tringali*