

## EROTISMO E INFANZIA: L'EDUCAZIONE OLTRE I TABÙ

La ricca e variegata vetrina di Bari di quest'anno ha suscitato diverse riflessioni, tra le quali una riferita al corpo come possibilità drammaturgica, come linguaggio in grado di parlare all'infanzia per la propria potenza simbolica. Il corpo nella sua espressione energica e vitale contiene una forte componente erotica intesa come desiderio, istinto, movimento verso.

Una delle domande che ci siamo posti a partire dall'analisi del corpo in scena ha a che fare con la possibilità di presentare al pubblico bambino uno spettacolo di cui il contenuto erotico possa risultare evidente e diventare, così, opportunità di confronto (più o meno consapevole) con i moti interiori e le sensazioni fisiche dello spettatore. Nella [breve inchiesta](#) che abbiamo condotto al festival si faceva riferimento a un'infanzia verso la quale, spesso, nutriamo pregiudizi che ci portano a preservarla da temi considerati tabù e, a questo proposito, sono state illuminanti le parole di Luigi D'Elia, secondo il quale ci troviamo in un'epoca in cui viene negato il corpo al bambino. E di conseguenza tutto ciò che da esso deriva e che a esso è collegato. È possibile che questa negazione del corpo sia

ancora una volta determinata dalla paura dell'adulto? Da un'ipocrita repressione degli istinti alla quale consegue una tendenza a lasciar confluire nel (forse, per molti, poco chiaro) concetto di eros unicamente gli aspetti legati alla violenza e al male?

**Luigi D'Elia** per raccontare il suo lavoro di narratore in *Zanna Bianca* non può fare a meno di parlare di eccitazione, che corrisponde a un risvegliarsi dell'energia vitale. Le stesse parole pronunciate da D'Elia, magistralmente tessute dalla sensibilità di **Francesco Niccolini**, che nello smontare e rimontare un classico della letteratura, instaurando un dialogo intenso e rispettoso con l'autore, riesce a cogliere il senso profondo di una storia selvaggia eppure tutta umana, si generano a partire dal corpo stesso del narratore. Il corpo, racconta D'Elia, non si muove sulla scena assecondando una partitura gestuale prefissata e immutabile, ma ogni volta nuova e guidata dall'energia del momento, da un istinto animale, una pulsione di vita che è anche pulsione sessuale, perché corrisponde all'energia della creazione. Se non si libera questa eccitazione come si può raccontare di un lupo visceralmente legato alla sua foresta e, benché allevato come un cane, incapace di dimenticare il proprio istinto selvaggio? Come diventare lupi noi stessi e sentire il richiamo della luna senza lasciarsi invadere dall'energia vitale che si libera insieme a un ululato di gioia

e gratitudine per la ritrovata Madre-foresta?  
Questa pulsione di vita prende un carattere ancora più marcatamente erotico quando Zanna Bianca incontra nella foresta una lupa, con la quale completerà il suo percorso di ritorno alla Natura accoppiandosi. Sullo sfondo lupi costruiti dallo stesso D'Elia con la garza, il ferro e la pietra, materia viva, immobili prima di un salto, prima di serrare le mascelle sulla carne calda e sussultante di una preda troppo lenta. E intanto le parole vibranti di un narratore che ci mostra paesaggi e stagioni e umori accompagnandoci, lupo tra i lupi, in una storia che è di tutti, che tocca antiche comuni corde nascoste e profonde: un richiamo, dalla foresta. Tutto questo inizia e finisce con il sentimento dell'eccitazione, che è istinto ma anche amore per la vita, perché nulla esiste senza amore. Eros e amore. Eros è amore. E non se ne dovrebbe aver paura, piuttosto lasciarlo scorrere come naturale moto vitale dal quale tutto si origina e al quale tutto ritorna.



In *Sogno* di **Fontemaggiore Teatro** tratto da *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, l'erotismo è ancora una volta nei corpi guizzanti degli attori che, ispirandosi alla commedia dell'arte, si esibiscono in vere e proprie danze amoroze: corpi che si protendono e si ritraggono sotto il potere di un fiore che, all'improvviso, esplose e invade la scena con il suo polline magico. Una metafora, ancora una volta, dell'erotismo che prende il sopravvento, sconvolge, muove, eccita. E in questo turbinio di emozioni Puck e Fiordipisello scoprono l'amore; non sono in grado di riconoscerlo subito, ma basta uno sguardo o il suono della voce dell'altro perché i loro corpi inizino ad agitarsi, le sensazioni ad amplificarsi, l'energia vitale a scorrere... a questo punto non resta più nulla da capire, ma solo da sentire e lasciarsi prendere da

questa energia, cedere al desiderio dell'amore. Amore ed erotismo li ritroviamo ancora in *Canto la storia dell'astuto Ulisse*, uno spettacolo irresistibile, scritto e diretto da **Flavio Albanese**, in cui con leggerezza, profondità e con la poesia delle ombre di **Emanuele Luzzati**, capaci di sospendere il tempo della storia, il mito diventa fiaba per arrivare dritto al cuore delle esperienze di ogni spettatore. Ulisse e Penelope, alla fine del lungo e avventuroso viaggio del sovrano greco più famoso di tutti i tempi, si riconoscono e si abbracciano; a questo punto gli dei intervengono per rendere la loro notte "la più bella che potesse essere mai sognata". Le parole sono esplicite, si allude a una notte d'amore e ci sembra quasi di vedere le luci che si abbassano e i due innamorati sparire tra coltri di lana ruvida e pesante. Albanese, però, sottolinea che a emergere non è l'atto sessuale in sé, che non riveste un particolare interesse, ma piuttosto la bellezza del ritrovarsi e del [riconoscersi di due innamorati](#). Penelope e Ulisse, infatti, ottengono in dono dagli dei la giovinezza e la freschezza dei loro corpi, la stessa della prima volta che si erano conosciuti e dunque, viene restituita loro quella spinta vitale, erotica, di un corpo verso un altro corpo, quella curiosità, quel desiderio inscindibili dall'amore o dall'innamoramento, da quel bisogno, insomma, di entrare in relazione con ciò che ci attrae. Ancora una volta amore e eros, indivisibili facce di una stessa medaglia.

In *Cappuccetto Rosso* di **Michelangelo Campanale**, un fiore, una rosa che passa dalle mani della bambina a quelle del lupo, anche qui, come in *Sogno*, diventa metafora del desiderio, rafforzata da una danza ambigua come la storia stessa di Charles Perrault. Il regista esplicita il doppio senso presente nel racconto originale e non edulcorato dell'autore francese in cui, nella morale, si mettono in guardia "i bambini e specialmente le bambine" dai lupi che "hanno faccia di persone garbate e piene di complimenti e belle maniere", proprio come il lupo di Campanale, un uomo elegante e aggraziato ballerino. Sebbene, probabilmente, i bambini non colgano la sottigliezza di questo passaggio, restano comunque certamente colpiti dall'immagine di un tipo di persone da evitare. E infatti il lupo che divora a tradimento una bambina indifesa si definisce come un personaggio cattivo e meritevole di morte. Il problema, però, non è quello di essere un lupo con i propri istinti. Zanna Bianca è un lupo, ma ha tutta la comprensione e l'affetto degli spettatori e segue l'istinto della sopravvivenza, che comprende anche la necessità di procacciarsi del cibo uccidendo una preda indifesa. Ma lo fa lottando, con quella "ostinazione" della foresta di cui parlano Niccolini e D'Elia. Il lupo di *Cappuccetto Rosso*, invece, è prima di tutto un ingannatore, non si mostra per ciò che è. Non ha istinti sinceri e naturali, non lotta alla pari, non ha rispetto. Così come, dunque, il problema

non è essere un lupo, allo stesso modo, forse, il problema non è parlare di eros, ma pensare che a questo concetto corrisponda solo un'idea distorta dell'amore.

È possibile che ci sia bisogno di restituire importanza al corpo e agli istinti parlando con naturalezza di erotismo, inteso come energia vitale e creativa, piuttosto che nascondersi ancora dietro a un'idea edulcorata, romanzata e idealizzata dell'amore, dimenticando quell'aspetto legato all'eccitazione che è spinta alla vita? La risposta non sta nell'occultare l'elemento erotico e neppure nell'affrontarlo in maniera banale e superficiale. In un'epoca in cui la sessualità è diventata oggetto di consumo e l'erotismo strumento privilegiato del marketing, sembra determinante affrontare questo argomento. In questo senso l'arte, come gli spettacoli analizzati hanno in parte dimostrato, può avere un ruolo pedagogico essenziale, per i bambini come per gli adulti.

*Nella Califano*

*(fotografie di Massimo Bertoni)*

## 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 dolceamara, 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 “meticciano puro”, e duro.



*Zanna Bianca (ph:Maurizio Bertoni)*

**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 scimmiottare 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 MERAVIGLIOSO SEGRETO DELLA NARRAZIONE. INTERVISTA A FRANCESCO NICCOLINI

---

Al festival Teatro fra le generazioni di Castelfiorentino Francesco Niccolini ha presentato "Digiunando davanti al mare", un intenso spettacolo incentrato sulla parabola dell'attivista e sociologo Danilo Dolci. Gli abbiamo posto alcune domande sulla sua attività di drammaturgo, su come i toni e gli accenti della scena escano modificati dall'incontro con gli spettatori più giovani. Ne è uscita una lunga conversazione che tocca i tanti "misteri" della narrazione.

*Nella tua carriera ti sei cimentato sia in creazioni originali che in riscritture. Quale rapporto intrattenere col "classico" se pensiamo alla scena di un teatro per i ragazzi?*

Io ho bisogno di avere un rapporto continuo con i classici perché sono un nutrimento fondamentale. Passo molto tempo a studiarli e a riprodurre un rapporto, mi auguro sano, di riscrittura.

Recentemente ho adattato un *Misantropo* e da poco anche un *Riccardo III* con Enzo Vetrano e Stefano Randisi che debutterà a ottobre. Si tratta di due operazioni molto diverse: da una parte il *Misantropo* vede otto attori in scena e i personaggi sono proprio quelli di Molière, anche se il testo è dimezzato; *Riccardo III*, invece, vede in scena tre attori soltanto che interpretano tutte le parti, la struttura dunque ne esce radicalmente sconvolta. Si tratta di un confronto

utilissimo, non smetto mai di imparare dai classici. Poi, però, credo sia giusto che ci sia lo spazio per la creazione: compagnie, organizzatori teatrali, io stesso, tutti insomma dovremmo trovare il coraggio per rischiare di più e realizzare testi completamente nuovi. Mi sembra che lo spazio per questo tipo di operazioni sia sempre più piccolo e penso davvero si tratti di un grave errore del teatro italiano. Ripeto: i classici sono fondamentali poi, però, occorre avere il coraggio di lasciarli, altrimenti il rischio è di andare sempre di più verso una cultura meramente "archeologica", verso una cultura morta. Sono stato pochi mesi fa a Valencia e il cartellone del teatro nazionale indicava un solo classico e otto testi nuovi... in Italia il rapporto è praticamente invertito!

*In che modo chi si occupa di teatro ragazzi dovrebbe relazionarsi con il proprio destinatario?*

Per quanto mi riguarda devo capire prima di tutto a quale fascia d'età mi sto rivolgendo. Pochi giorni fa ho finito di scrivere un testo per bambini dai tre ai cinque anni (*Il piccolo Aron e il Signore del Bosco*, per Alcantara teatro). La lingua cambia completamente e così il ritmo, il tempo, la quantità di parole. Nella mia carriera, poi, ho avuto anche delle bellissime sorprese a posteriori, per cui magari ho scoperto che uno spettacolo nato per ragazzi dai dodici anni in su

lo potevamo fare anche per i più piccoli, oppure che spettacoli per gli otto-dieci anni potevano essere tranquillamente presentati a bambini di sei o addirittura di cinque anni. È anche vero che oltre a questo, che è importante e determinante per il teatro dell'infanzia, esistono una serie di componenti come la poesia, il divertimento, il batticuore, che si mescolano fra loro e vanno al di là di qualunque distinzione d'età. Ma allo stesso tempo è chiaro che il modo di divertirsi per un bambino di quattro anni o per uno di dodici non è lo stesso, per cui risulta indispensabile prestarvi una grande attenzione e un grandissimo rispetto.

Sono sfumature e diversità stimolanti. Nel corso degli anni ho lavorato nelle situazioni più disparate e considero questo fatto una grande fortuna: sono passato dal monologo con il grande attore per il pubblico serale al confronto con il bambino di cinque anni. Non ho una compagnia mia, ma lavoro con differenti gruppi e artisti e questo mi diverte molto, come pure cambiare continuamente il tipo di pubblico.





(Il Misanthropo)

*Come conoscere dunque i diversi referenti?  
Esistono pratiche laboratoriali, specifiche  
modalità di osservazione?*

Io cerco di mettermi “dentro” gli occhi dello spettatore, che sia un bambino di cinque di otto o di dodici anni o un signore di settanta, e cerco di assumere quel punto di vista; è ovvio che quando lavori per l’infanzia tale operazione diventi maggiormente specifica. Anni fa ho sentito Sanchis Sinisterra dire una cosa che mi piacque moltissimo: «Ho scritto sessanta testi e mi dicono che sembrano scritti da sessanta autori diversi». Mi piace poterlo pensare anche di me, cioè di poter essere quasi un autore invisibile, diventare quel particolare pubblico, quell’attore, quella compagnia, quel linguaggio particolari. Si tratta di trasformarsi in qualcun altro ed è una “schizofrenia sana” per questo mestiere, perché mi permette di vivere molte vite e di divertirmi come

un bambino che gioca: ripeto, lo considero una fortuna, un privilegio.

Il mio bambino preferito è un bambino di otto anni, quella è forse la mia età "ideale". Devo però diventare quel bambino, poi cerco di capire se devo farmi un po' più piccolo o crescere un po' di più, ma l'importante è assumere quegli occhi, la lingua che parla lui, che diverte lui. Mi sento un po' un sarto, un po' un cuoco: devo capire gli ingredienti che ci sono, cucire addosso agli attori un particolare vestito e poi mediare tra i miei desideri e i desideri del pubblico. Mi piace il teatro perché necessita di una collaborazione costante. Non ho mai pensato di dover imporre il mio punto di vista, cerco invece di fare in modo che tutti facciano un passo l'uno verso l'altro, portando gradualmente gli attori, i registi, gli scenografi e infine gli spettatori a vedere il "film" che io mi sono già fatto nella testa e "trasmetterlo" anche nella testa degli altri. È sempre una questione di occhi che devono scambiarsi.

*Hai menzionato la questione del "comico". Esistono secondo te dei paletti da non oltrepassare quando si usa la comicità con i ragazzi?*

Confini invalicabili preferisco non metterli. Ciò che a me non interessa è il comico facile, quello della parolaccia, legato alla volgarità. Penso ci siano diverse qualità del comico. Ad esempio, in

questi giorni ho dovuto scrivere per bambini molto piccoli e so che questa storia ha una grossa componente di comicità legata alla tenerezza. Ha come protagonista un bambino di cinque anni e quattro animali con i quali lui ha un rapporto quotidiano e le prime volte in cui ho provato a leggerla ho visto e sentito nelle persone attivarsi una comicità "piccola", che tende più al sorriso che alla risata, qualcosa – ripeto – di intimamente legato alla tenerezza.

Al contrario, un paio di anni fa ho realizzato uno spettacolo con Flavio Albanese che si chiama *L'universo è un materasso*, per ragazzi di dieci e dodici anni, sulla storia dell'universo, partendo da Esiodo e arrivando fino alla fisica quantistica. Si tratta di uno spettacolo diviso in quattro capitoli, molto diversi fra loro e tutti con una loro specifica comicità. Quando si racconta della Teogonia gli dèi ne combinano di tutti i colori, creando una sensazione di ridicolo. Oppure nell'ultima parte va in scena un dialogo che vede un giovane e imbarazzato Einstein spiegare a Crono, il Tempo, che il tempo non esiste! Qui la comicità è molto più surreale.

*Come nasce Digiunando davanti al mare?*

Questo spettacolo è nato in seguito a un laboratorio di narrazione tenutosi a Mola di Bari, in cui chiesi a Giuseppe Semeraro di partecipare. Era la prima volta che provavamo a lavorare

insieme. Qualche giorno di lavoro mi è servito per capire che l'attitudine di Giuseppe fosse molto più legata alla pratica attoriale, che a quella del narratore. Per questo dall'idea originaria di una narrazione sono passato a quella di un racconto in cui avrebbero dialogato due personaggi: uno doveva essere inevitabilmente Danilo Dolci, che venendo dal nord avrebbe parlato in italiano. Il suo personaggio è caratterizzato da una "fermezza dolce" e ho creduto che per le corde recitative di Giuseppe ci volesse anche un personaggio siciliano, così ho inventato Zimbroggi. Il fatto che Giuseppe parlasse il dialetto salentino, abbastanza imparentato con i dialetti siciliani, lo avrebbe facilitato. Quella di Zimbroggi è un'invenzione parzialmente basata sulla realtà perché fra le persone che Dolci aveva intorno c'era anche un pastore esperto di stelle e di animali. Ho messo insieme le testimonianze di altri personaggi siciliani che Dolci conosceva e in più alcuni elementi propri di questo Ambrogio che è diventato l'alter ego di Dolci. Zimbroggi ha dieci anni in più di Dolci, ma presto si accorgono che questa differenza non li divide, anzi, diventano presto amici: Ambrogio è un ventisettenne con la prigione alle spalle, il riformatorio, una vita difficilissima ed è quasi analfabeta, per cui è un ragazzino quasi quanto Danilo che, da parte sua, capirà di aver bisogno anche di quel punto di vista per comprendere la terra in cui decide di fare attivismo, mentre

Zimbroggi si innamora della capacità di Danilo di sognare le cose e farle esistere. Lo capisce in maniera viscerale e questa presa di coscienza diventa un po' il fulcro dello spettacolo. Ci sono dunque brevi momenti di narrazione, mentre ho scelto di costruire le parole di Danilo partendo dagli atti del processo che lo ha visto come imputato. Questi atti sono poetici nelle parti in cui Danilo parla, incredibili e surreali quando parla l'accusa, infine molto intensi e sentiti quando a esprimersi è la difesa: Pietro Calamandrei era l'avvocato di Dolci. Un po' alla volta è venuto fuori il testo dello spettacolo, che a volte è un dialogo altre volta consiste in una serie di veri e propri monologhi idealmente rivolti a un terzo personaggio che non c'è e che è il giudice che condannerà i due personaggi. L'altra cosa che mi sembrava indispensabile era mantenere una chiave che non fosse seria ma per una situazione così surreale e grottesca ho pensato di rendere tutto tragicamente comico. Basta pensare al carabiniere che fa sfollare i manifestanti radunati sulla spiaggia dicendo che è vietato stare in molti sulla spiaggia e che è vietato digiunare. "Magari!", risponde Zimbroggi. Si tratta appunto di episodi tragici che diventano comici, poiché rivelano il paradosso di una giustizia italiana incapace di difendere chi subisce, tanto da considerare i più poveri alla stregua di "banditi". È il paradosso dei paradossi.



(Digiunando davanti al mare)

*Lo spettacolo è nato da subito con un destinatario preciso?*

È nato per gli adulti, poi ci siamo accorti che per le scuole superiori funzionava molto bene. La risposta è emotivamente forte, probabilmente anche perché si raccontano cose dure però, come dicevo, con una vena comica e poetica. La capacità di Danilo Dolci, che era anche un poeta, è proprio quella di riuscire a mettere in atto gesti provocatori con grande delicatezza e grande poesia, pensiamo solo al fatto di ascoltare Bach durante una manifestazione in spiaggia... Oppure quando dice ai manifestanti: "non portate i coltelli altrimenti ci accuseranno di essere armati! Spezzeremo il pane con le mani...". Possono

sembrare degli enunciati banali ma in realtà racchiudono un affascinante potenziale evangelico.

*In effetti il racconto di Danilo Dolci si avvicina parecchio alla fiaba. Quanto c'è nella storia umana di fiabesco e quanto invece le fiabe dicono rispetto alla nostra storia?*

Credo che tutto questo poi stia negli occhi delle persone. Io sono molto legato all'idea di uno sguardo incantato e meravigliato. Quella che ritengo una mia grande fortuna è che continuo a vivere la meraviglia di fronte alle cose e credo che sia questo a rendere meraviglioso il racconto. Dunque se c'è alla base uno sguardo "meravigliato", ecco che in qualsiasi vicenda la componente fiabesca viene esaltata, viene fuori. A volte anche passando dal cinismo, dalla durezza, perché sono convinto che occorra sempre mantenere una forbice aperta fra tragico e comico, cinico e sentimentale, tra la capacità di essere assolutamente freddo oppure fortemente emozionale. L'obiettivo resta comunque quello di trasmettere allo spettatore questo incanto, questa meraviglia, anche solo per un momento. Un attore da solo sul palco che racconta senza altri strumenti che non siano il suo corpo e la sua voce, deve aver dentro di sé la meraviglia. E deve avere così chiara la visione di quello stupore da diventare visionario col suo stesso corpo e con le sue stesse parole, in modo da restituirla a chi ha davanti, perché in

mezzo fra lui e il pubblico non c'è niente. Sbaglia il narratore che pensa possa aiutare servirsi di uno schermo, immagini o video: si rischia al contrario di indebolire la visione. Ecco, la trasmissione della meraviglia è il meraviglioso segreto della narrazione. È ciò che chiamo, senza paura di sembrare retorico, "batticuore": far uscire lo spettatore con un battito cardiaco lievemente più alto di quando era entrato. Se accade questa cosa, vuol dire che sono riuscito a far emergere almeno in una certa misura la fiaba, qualunque cosa io stia raccontando.

*La meraviglia come segreto del "tout public", anche?*

Anni fa in Francia, lavoravo su un *Mahābhārata* con il marionettista Massimo Schuster e oltre a realizzare una versione con le marionette ne abbiamo fatta anche una "in narrazione". La prima volta che l'abbiamo portato in Italia, a Prato, era estate e ci siamo trovati incredibilmente davanti a un pubblico composto nella sua maggioranza da bambini.

Lo spettacolo trattava una storia complessa, ambiziosa, difficile come è il *Mahābhārata* con nomi complicati per i bambini italiani. Eppure ne sono rimasti incantati, come quando racconti loro vecchie fiabe italiane ben note.

Quando le corde risuonano fra le nostre vite e quello che ci viene raccontato, oppure fra quello



che ci viene raccontato e quello che, anche se non ne siamo pienamente consapevoli, sta radicato dentro i millenni sui quali noi cresciamo, il racconto tiene. Però non si può usare sempre la stessa formula ed è bello poter variare ogni volta lo schema, porsi delle scommesse più complicate, più ardite. Altre volte capisci che devi stare in una semplicità assoluta. Devi decidere ogni volta e non c'è una risposta fissa che vale per tutto. Una cosa che serve è un'applicazione lenta, costante e umile, studiare tanto e avere umilmente il coraggio e la fiducia di mettersi nelle mani l'uno dell'altro (drammaturgo, regista, attore...). Ma soprattutto avere la serenità anche di poter sbagliare: la scienza si basa sull'errore, dobbiamo poter sbagliare e sapere scartare per tempo tutto quello che non funziona.

Con Luigi d'Elia lo dico sempre: il primo spettacolo che abbiamo fatto è stato un disastro e lo ricordo con felicità perché quel disastro ci ha permesso di conoscerci, di capirci, di far nascere un'amicizia e di capire che la strada che dovevamo percorrere era completamente diversa da quella da cui eravamo partiti. Per cui evviva quel disastro, senza di esso non ci sarebbe stata la progressiva conoscenza e l'enorme fiducia che poi è nata e che ci porta l'anno prossimo a festeggiare un decennio di spettacoli. Ogni giorno che Luigi ed io passiamo a teatro è perché siamo felici di farlo, ci sentiamo allegri, ridiamo. E la vita ci sembra più bella.

## LA DURA VERITÀ DELLA FIABA. TERZA ISTANTANEA DA TEATRO FRA LE GENERAZIONI

Nel corso di questo ultimo giorno di festival, ha colpito soprattutto la necessità di un teatro che potesse definirsi tout-public, cioè adatto a tutte le fasce d'età e quindi stratificato e leggibile a più livelli. Sappiamo, tuttavia, che differenziare le fasce d'età resta un importante e fondamentale compito per coloro che decidono di definire il proprio teatro in base al destinatario al quale si rivolgono, se è vero che esiste un'istanza pedagogica nel teatro ragazzi. Come diventa possibile, allora, realizzare spettacoli che possano davvero riattivare un immaginario collettivo, spettacoli in cui tutti i piani della rappresentazione risuonino in ognuno degli spettatori, anche se in modo diverso, evitando di strizzare l'occhio ora agli adulti ora ai bambini con facili trovate?

Crediamo che una risposta possibile sia arrivata dal drammaturgo Francesco Niccolini con *Digiunando davanti al mare* e dal regista Michelangelo

Campanale con la sua *Biancaneve, la vera storia*. I due spettacoli hanno in comune il desiderio di suscitare negli spettatori lo stupore che, se per i bambini è un naturale rapportarsi con il mondo, per gli adulti diventa la possibilità di recuperare la scintilla dell'infanzia.

E quale racconto si presta più di tutti a generare questo effetto se non la fiaba, che nasce notoriamente per parlare agli adulti per poi invece addolcirsi, creando come effetto secondario la dannosissima credenza per cui esisterebbero argomenti inadatti ai bambini, dei temi-tabù?



Michelangelo Campanale si smarca da questo modo comune di pensare e lo dichiara apertamente nel titolo dello spettacolo: ci parlerà della *vera storia* di Biancaneve recuperando l'idea della fiaba come *magistra vitae* e per questo sincera e senza veli dietro i quali nascondere ciò che non vogliamo vedere. Una bambina dimenticata dalla madre, troppo occupata a curarsi della propria

bellezza. Una madre-matrigna che offrirà alla figlia la mela avvelenata, dopo aver già tentato di liberarsene più volte: la gelosia diventa più forte dell'amore materno. Un messaggio duro, ma "è la verità", continua a dirci l'ultimo dei sette nani che è sempre in scena ad assicurarsi che tutto vada come deve andare, perché la vita, per quanto possa essere difficile da accettare, è fatta anche di dolore e di cattiveria.

Il teatro "immersivo" di Campanale prende per mano lo sguardo dello spettatore e corre insieme a lui attraverso la storia, un galoppare mozzafiato tra grandi apparati scenografici, luci forti e cangianti che raccontano gli umori dello spettacolo e all'improvviso una musica, quando tutto rallenta o si ferma, a sottolineare momenti culminanti o gesti simbolici, come il dono mortale della mela. Adulti e bambini condividono lo stupore che arriva da questo spaesamento, da questo tuffo che coglie impreparati, finché non si "prende" la temperatura dell'acqua e si nuota insieme.

Il teatro di Campanale, infatti, come lui stesso dichiara, mutua dal cinema elementi visivi e sonori, affinché ogni spettatore possa essere raggiunto e comprendere e sentire in base al linguaggio che più lo rappresenta.



*Digiunando davanti al mare* è uno spettacolo che invece segue il flusso pacato della narrazione, che procede per guizzi improvvisi e momenti di puro ascolto e contemplazione. Giuseppe Semeraro, eccezionalmente nei panni di narratore, ora nelle vesti di Danilo Dolci, ora in quelle di un personaggio vivace e sopra le righe come 'Zimbrogli', che sembra descrivere con i suoi modi e con la stessa storia della sua vita la Sicilia intera, ci regala una grande prova d'attore. La drammaturgia di Francesco Niccolini offre un quadro molto suggestivo della Sicilia degli anni Cinquanta, una terra povera, in cui l'unico estremo atto di protesta può essere solo quello di continuare a digiunare, ma davanti a tutti, davanti al mare, pacificamente, con la musica di Bach come sottofondo. Danilo Dolci, poeta, intellettuale e pedagogo, prende a cuore quella terra e inizia a combattere per i diritti degli

ultimi, pescatori, disoccupati, contadini, per scuotere l'Italia tutta ricordando che uno dei principi della Costituzione riguarda il lavoro, come diritto, ma anche come dovere. Ed è per questo che il grande movimento popolare creato da Dolci sfocerà nello "sciopero alla rovescia" durante il quale i disoccupati lavorano gratuitamente per la collettività. Una manifestazione pacifica che però porterà all'arresto, tra gli altri, di Dolci e successivamente ad un processo che non si risolverà a favore dei fautori della manifestazione.

Una storia, dunque, una fiaba senza lieto fine, ma che ci tiene tutti raccolti intorno al fuoco, mentre la voce di Semeraro, flebilmente illuminato dalle luci di scena, cambia tono e potenza e lingua. È il teatro di narrazione, senza artifici, nudo e ancestrale. Lo stupore del pubblico viene dalla possibilità di concedersi un momento di sospensione dalla realtà pur immergendosi completamente in essa. Non si può far altro che "stare insieme alle cose" come direbbe Marco Baliani rispetto alla sua esperienza di narratore. È il corpo del narratore che parla, che si trasforma e ci mostra la fame, la dignità, la forza, la sofferenza. È un gioco fisico e sensoriale di "andata e ritorno" dal narratore al personaggio. Gli spettatori non possono fare altro che cedere all'abbraccio della narrazione, che ci riporta al gesto più antico e naturale che

conosciamo, un gesto che ha la forza del rito e che è quindi rivolto a tutti: l'ascolto.

*Nella Califano*

## L'UNIVERSO È UN MATERASSO. IL TEMPO DEL TEATRO

***Per Maggio all'Infanzia 2017 , al Teatro Kismet di Bari abbiamo visto L'universo è un materasso, di Francesco Niccolini, diretto e interpretato da Flavio Albanese. Recensione.***

È proprio vero che quando ci si diverte il tempo trascorre più in fretta e quando ci si annoia non c'è modo di mandare avanti le lancette. Il teatro ci insegna, volta per volta, anche questo, che il tempo che ci prendiamo per assistere a uno spettacolo è di certo sottratto ai ritmi e alle logiche del vivere quotidiano, riorganizzato dentro codici e sistemi che sono e resteranno misteriosi. Invece di adeguarsi alle frenesie del presente, il teatro conserva l'opportunità di un'alternativa, uno iato che permetta di respirare, voltarsi indietro, perdersi. E a volte ritrovarsi.

È successo con *L'universo è un materasso (e le*

*stelle un lenzuolo*), scritto da **Francesco Niccolini** per la regia e la potente presenza scenica di **Flavio Albanese**. La **Compagnia del Sole** (di cui avevamo parlato anche qui) ha la grande capacità di attraversare i generi in maniera orizzontale, tenendo vivo quell'artigianato della scena che si compone di pochi e vincenti elementi.

Lo spazio del Teatro Kismet di Bari si offre a una platea gremita di adulti e bambini, in una delle giornate della ventesima edizione di Maggio all'Infanzia diretta da Teresa Ludovico. Gli spalti rumoreggiano, le teste dei più piccoli si voltano di qua e di là in un buio che rende tutti sagome. Ma da quando luce si accende a quando si spegnerà per l'ultima volta, l'attenzione è tutta per Flavio Albanese.

L'attore pugliese indossa un completo scuro su una maglietta, bianca come i sottili guanti che vestono le mani. La folta barba castana macchiata d'argento e i lunghi capelli mossi lo disegnano nei panni perfetti di un personaggio della mitologia. Eppure non è solo questo. Per parlare del tempo, la scrittura rapida e precisa di Francesco Niccolini si fa bacchetta magica che tramuta costantemente l'unica figura sul palco: ora è narratore puro, presto diverrà Crono, messo "sotto processo" da tutti coloro che, nei secoli, si sono posti le grandi domande sul mondo.

Il racconto si snoda in quattro capitoli: dalla



Teogonia di Esiodo attraversa l'epoca aristotelica, quella copernicana e infine approda a quella contemporanea, in cui calcoli irrazionali sembrano riportare nella mente degli scienziati lo stesso caos che aveva spinto Crono a separare la madre Gea dal padre Urano, dividendo finalmente la terra dal cielo. Alla grande razionalità di questa struttura drammaturgica si mette al servizio un vero e proprio mattatore, in grado di percepire le minime frequenze di attenzione del pubblico, di far dialogare fino a quattro personaggi grazie a minuscole variazioni nel registro della voce e di disegnare nel vuoto interi pezzi di universo. L'immagine del materasso e del lenzuolo, allora, non è solo un modo per spiegare che il tempo ci può avvolgere, ma risuona nella grande elasticità di questa prova scenica, basata – ancor prima che sulla didattica – su una relazione di divertimento. Niccolini e Albanese non mettono a punto un'opera di puro intrattenimento, ma collaborano nel racchiudere una quantità (forse addirittura eccessiva) di informazioni dentro la vitalità del corpo in scena, ben sostenuto dalla semplice scena di Marco Rossi e Paolo Di Benedetto, una trapunta nera che – come scandendo scena per scena – si illumina come un puntaspilli di stelle.

Il grande pregio di questo lavoro sta nella sapienza con cui i mezzi del teatro vengono impiegati in un'operazione di accompagnamento

rispettoso dei ritmi e dell'immaginario del bambino e, insieme, dell'adulto. Il viaggio – pur così ampio nel raggio cronologico e a volte complesso negli snodi essenziali – procede senza alcuna concessione alla concitazione esagerata né all'exasperazione di pose e macchiette, correndo piuttosto una maratona eccezionalmente regolare, che porta quasi di sorpresa alla constatazione finale.

Le nuove frontiere della fisica quantistica e della teoria della relatività sono in grado, tramite il pensiero umano, di uccidere ogni dio e, forse, ogni tiranno, restituendo il controllo di un caos generativo alla capacità umana per eccellenza: la fantasia. In questo appassionante viaggio interstellare, allora, il teatro è la forma delle forme, lo spazio dove tutto compare e tutto scompare. «Le cose esistono solo se le fai esistere; le cose si vedono solo quando le illumini».

*Sergio Lo Gatto*

**[Planetarium è un progetto di collaborazione tra diversi spazi online. Il diritto d'autore e la responsabilità dei contenuti di questo articolo appartengono a [Teatro e Critica](#)]**

Teatro Kismet, Bari – per Maggio all'Infanzia 2017.

*L'UNIVERSO È UN MATERASSO (E LE STELLE UN*

*LENZUOLO)*

Diretto e interpretato da Flavio Albanese

Scritto da Francesco Niccolini

Collaborazione artistica e Luci Marinella

Anaclerio

Scena da un'idea di Marco Rossi e Paolo Di

Benedetto

Assistente alla regia Vincenzo Leschi

Foto e Video DIANE Ilaria Scarpa Luca Telleschi

Consulenza scientifica Prof. Marco Giliberti

Consulenza musicale Roberto Salah-addin ReDavid

Si ringraziano per la collaborazione e il

sostegno: Piccolo Teatro di Milano, Ammirato

Culture Club House, Santarcangelo dei Teatri,

Alcantara Teatro e Marta Marrone

## IL DIRITTO DEL BAMBINO AL RISPETTO. SECONDA Istantanea DA MAGGIO ALL'INFANZIA

Un attore sul palco indossa un abito dai colori spenti, tutto lo spazio è suo, lo guardiamo raccontare la storia di Don Lorenzo Milani, la sua voce è amplificata da un microfono ad archetto, la voce interrompe il silenzio, il campo visivo è tutto aperto, la sua figura sta al centro di un

piccolo boccascena. Racconta da attore rivolgendosi a noi spettatori, a tratti interpreta "cadendo" nel personaggio, secondo gli essenziali pauperistici e ricorrenti stilemi della performance epica di narrazione. Racconta di Lorenzo mettendo in luce soprattutto i suoi burrascosi rapporti con la chiesa, la cacciata da Calenzano, gli strali dei cardinali, con i tentativi di isolamento che finirono per aumentare la risonanza dell'azione del parroco, almeno nel tempo successivo alla sua morte. Tratteggia velocemente il suo "fare scuola", dove a turno si diventava maestri e allievi perché la sapienza appartiene a tutti, dimostrando che dal confronto e scontro e dialogo "vero" con i bambini non possiamo che imparare tutti, quotidianamente. Guidare qualcuno e che nessuno resti indietro, ci ricorda Don Milani nel racconto appassionato dello spettacolo *Cammelli a Barbiana* di **Inti / Thalassia** (di e con **Luigi D'Elia**, scritto insieme a **Francesco Niccolini** e diretto da **Fabrizio Saccomanno**). Il primo passo necessario è guardare a noi, al nostro rapporto con i bambini, alle parole che usiamo per parlare con loro, ai discorsi e alle immagini che mettiamo loro di fronte agli occhi. Se "fare scuola" è un modo per "liberare", allora raccontare attraverso il teatro dovrebbe essere un tentativo di liberazione con altri mezzi. Ogni opera d'arte che affermi di voler dialogare con bambini e ragazzi dovrebbe avere da qualche parte un nocciolo che lavora per

“liberare” i più giovani, almeno dai gorghi uniformanti dell'intrattenimento che spegne ogni domanda sulle bruttezze del mondo, dalla solitudine innescata dall'uso solipsitico dei social media come surrogati delle relazioni (famigliari, in primis), ma anche dalla tensione fruitiva frammentata imposta dai mille “tasks” dei nostri dispositivi, quando predomina il lato che disincentiva la capacità di autonomi procedimenti di simbolizzazione e interpretazione. Che senso ha, un'arte per l'infanzia, se almeno in parte non prova a coltivare questo spirito?



Grazie al meritorio lavoro delle Edizioni dell'Asino, negli ultimi anni è stato riscoperto un fondamentale testo del medico e pedagogo **Janus Korczak**, vissuto durante la persecuzione razziale e morto in campo di sterminio. Il “diritto del

bambino al rispetto” è una delle sue formule più note, presenti in scritti dove si afferma che “piccolo” non può né deve essere sinonimo di minore, o mancante, o debole ([qui](#) si possono trovare diversi materiali di approfondimento, come una lettura del testo di **Moni Ovadia** in mp3).

Citiamo Korczak perché alcuni spettacoli del cosiddetto teatro ragazzi sembrano dimenticare il principio del rispetto, ma anche le generali idee di liberazione di **Don Milani**, producendo linguaggi non all'altezza della grande sfida dell'infanzia. Si potrebbe descrivere così questo principio: siamo a teatro insieme a bambini e ragazzi, quello che vediamo riguarda noi come loro, ci entreremo con domande diverse ma il mistero del teatro, la sua alterità, la sua ricerca di senso devono investirci ugualmente. Fate vedere ai bambini quello che vorreste vedere voi, diremmo con una massima quasi evangelica. Tenendo anche presente l'universo audiovisivo nel quale siamo tutti immersi, prodotto maturo dell'ideologia dei nostri tempi, il consumo, per il quale conta prima di tutto intrattenersi, divertirsi, cazzeggiare e mai fermarsi a pensare e dubitare.

La coppia di bambini raccontata in *Fratellino e sorellina* di [Ruotalibera](#) mostra una condizione infantile scimmiettata da due attori adulti con mossettine del corpo e vocine sottili, un fingersi bambini senza giocare a farlo. I due si riprendono con una telecamera “del padre” che rimanda un fondale sbiadito per carenze tecniche; lo spazio è

delimitato con semplicistiche linee verdi sagomate dalle luci del palco, ogni tanto le azioni sono inframezzate con canzoncine televisive che risultano fuori tempo massimo, dalla D'Avena a *Happy Days*. Perché presupporre che al bambino basti così poco? Infatti nessuno ci crede e la sala rumoreggia senza sosta.

*Arabesk* è la produzione del [Teatro Abeliano](#), per la regia di **Vito Signorile**, lavoro dove la schematicità narrativa si basa sulla stessa mancanza di rispetto aggravata da un'enfasi didattica. La nonna sul lato cuce i fili del tempo scenico, dentro a un ruolo di narratrice che semplifica l'arte del racconto come se chiunque potesse dire: "ora ti racconto una storia!" e risultare credibile, facendo comparire attori che mimano personaggi sbozzati, trattati come macchiette. Ci sono gli animali di *Pierino e il Lupo*, nella prima parte, con le peripezie fiabesche e con il lupo che grida gracchiando di essere cattivo, il gatto che parla un inglese maccheronico, l'oca cicciottella che cinguetta con la voce stridula, l'uccellina che sorride come se il mondo fosse bello roteando le braccia contenta, con Pierino paffuto, le gote rosse, illuso e sorridente e molleggiato. La nonna è impegnata a spiegare la corrispondenza fra le tracce audio di Prokof'ev e i diversi personaggi, in una lezioncina che corre parallela alle vicende. Tutti sappiamo come andrà a finire e chi verrà mangiato,

capiamo da subito che entreranno in scena i cacciatori e risolveranno vicende narrate assecondando un registro recitativo semplificato, smaccatamente ironico, quasi autoparodico. È questo mondo narrativo che stiamo preparando per i nostri bambini? Staranno dentro a questa melassa dove tutti fanno battute e nessuno fa ridere, dove il lupo è cattivo perché è la fiaba che lo prevede (ma a ben vedere è buono anche lui, suavia), dove il teatro si confonde con uno show televisivo che scimmietta il musical, come nella seconda parte giustapposta alla prima e introdotta dalla nonna? Probabilmente sì, ed è un grande problema. Il secondo tempo cambia ambientazione ma non registro, è un fantasy ispirato a *L'apprendista stregone*, attori e attrici entrano nei panni di indispettite scope che allagano le stanze rispettando una maldestra formula magica del mago apprendista, e ci chiedono di credergli perché indossano bizzari costumi e si muovono a scatti senza nessuna invenzione corporea.

Un esempio di “rispetto” lo si è visto a nostro parere in *La mia grande avventura* del [Teatro delle Apparizioni](#), una scrittura di **Fabrizio Pallara** e **Valerio Malorni**, con quest'ultimo in scena.

L'attore interpreta un uomo che racconta del se stesso bambino, e del suo “sprofondamento” nel bosco, un *al di là dello specchio* topos di diverse peripezie fiabesche, come accade per esempio nella versione animata “boschiva” di Hayao Miyazaki in



*Il mio vicino Totoro.* Dobbiamo entrare in un bosco, ci dice l'uomo, invitandoci a sospendere l'incredulità, insieme, bambini, ragazzi e adulti. Lui sta in una scena che odora di resine e che sparge effluvi, riempita di ceste, latte, tronchi, ramazze, cappelli, pentole, ganci, taniche, radio. Ha uno strano accento sudamericano, dentro al bosco incontrerà spiriti maligni che daranno il via a nuove avventure e visioni, dietro a un velo appariranno fantasmi, animali fantastici, occhiacci di fuoco, udiremo gufi e vedremo gorilla, il tutto in uno spazio a portata del nostro sguardo, concreto e tangibile eppure trasfigurato, mentre un percussivo quasi costante riempie l'ambiente sonoro. Qui stiamo tutti (grandi piccoli e medi) di fronte a un rito di passaggio sciamanico, in ascolto di un romanzo di formazione magico, rapiti da quella presenza, scordandoci a volte delle tappe narrative, degli incontri, delle prove, insomma della "storia" che si dipana di fronte a noi. Ed è forse qui l'unico nodo che può essere sciolto del lavoro, anche se i nodi forse non vanno mai del tutto districati.

*Lorenzo Donati*