LO SGUARDO BAMBINO, FRA PEDAGOGIA E SPINTE ARTISTICHE. UNA RIFLESSIONE DAL PUGLIA SHOWCASE KIDS 2019

Si dice al bambino non si può mentire, l'infanzia è innocente, pura, lo sguardo bambino privo di sovrastrutture. Questo sguardo, che va dunque stimolato in diversi e variegati modi, può orientarsi libero sulla scena: ricondurre a unità narrativa ciò che è solo accennato oppure disarticolare ciò che invece pare stare in un complesso organico, soffermarsi su elementi secondari ed elevarli a principio, personificare luci e scenografie dentro storie parallele per scordarsi, magari, del protagonista. È diretto lo sguardo-bambino, ride solo se gli vien da ridere e piange solo quando ha di fronte a sé qualcosa che lo porta a piangere. Reclama sincerità lo sguardo-bambino.

Eppure, verrebbe da dire, anche dentro al gioco finzionale del teatro il bambino mente. *Può* mentire, perlomeno. L'immaginazione di intrecci alternativi o la deliberata trasfigurazione di parti dello spettacolo sono – oltre che felici esercizi di fantasia e di libertà spettatoriale – innanzitutto dei modi in cui i ragazzi "negoziano"

il loro essere prossimi alla scena. Mentono a se stessi, per non voler sostenere verità forse troppo pressanti. Mentono a noi, adulti, per conservare una visione – questa sì, più "pura" – che risponda solo ai propri intimi desideri e paure. Se l'infanzia è un'invenzione (e, in una certa misura, lo è, come ricordano le indagini di Neil Postman – *La scomparsa dell'infanzia* e di George Boas – *Il culto della fanciullezza*), i caratteri di innocenza e spontaneità che siamo soliti attribuire allo sguardo-bambino sono perlopiù delle nostre proiezioni. Sono anzi gli strumenti con cui, andando a tutelare e proteggere lo statuto infantile, tuteliamo e proteggiamo innanzitutto quello adulto da una vicinanza che rischia di essere pericolosa: la vicinanza con il noi-bambino, sulla negazione del quale si basa buona parte della nostra "architettura sociale". D'altronde (per riprendere un tema non secondario a teatro, che avevamo già provato a sviscerare qui), ricorda la psicanalista Alenka Zupancic nel suo recente saggio *Che cosa è il sesso*: «*Se la sessualità infantile costituisce una "zona" così pericolosa e sensibile, non è virtù della sua distanza e del suo contrasto con la sessualità adulta, ma al contrario per la sua prossimità. Se la sessualità infantile non è coperta né dalla biologia né dal simbolico ("cultura"), lo scandalo più grande della teoria freudiana sta nel dire che, in tutto e per tutto, questa situazione* non cambia poi così tanto *quando diventiamo adulti*».

Perciò il teatro ragazzi è, almeno in teoria, un viaggio nell'inconscio, un gioco di specchi multipli. Postulando uno spettatore "privilegiato", ne postula anche la sua radicale alterità rispetto al linguaggio teatrale stesso e questo fa sì che il parlare di sé in scena ("il parlare di sé della scena) sia sempre un discorso indiretto, sebbene estremamente diretti sembrino i mezzi espressivi con i quali lo si sostiene.

Gli spettacoli del Puglia Showcase Kids 2019, che si è svolto entro la cornice del Napoli Teatro Festival, si rapportano in vari modi a tale contraddizione. Se *Canto la storia dell'astuto Ulisse*, scritto e diretto da **Flavio Albanese**, prova a modulare l'andamento ritmico della

narrazione sulla base delle reazioni dei ragazzi, intessendo dunque un rapporto con il pubblico e con l'opera trasposta in scena che è, al contempo, di intima complicità e di sfrontata messa in discussione, **Tonio De Nitto** con *Diario di un brutto anatroccolo* sembra invece attestarsi su un territorio di "trasfigurazione iperbolica" della fiaba originale, per cui l'intreccio viene di volta in volta riadattato, traslato per metafore, "universalizzato" sino a divenire danza, gesto; *Tutina e il cervo* di **Maristella Tanzi** e **Francesca Giglio** pare "replicare" l'attitudine fanciullesca in una serie di quadri di movimento che si sviluppano in maniera mimetica (a partire dagli esercizi laboratoriali sperimentati con i bambini nella fase preparatoria dello spettacolo) rispetto a esercizi laboratoriali per ragazzi , mentre *Operastracci* di **Enzo Toma** fissa quasi una soglia di "delicatezza scenica" entro la quale costruire accenni coreografici, al limite fra l'astratto e il naturalistico, fra l'allusivo e il didascalico; *Cappuccetto Rosso* di **Michelangelo Campanale** e *Zanna Bianca* di **Niccolini/D'Elia**, l'uno attraverso i corpi dei performer e l'altro attraverso la parola (che scaturisce dal rapporto con la materia), esplorano la dimensione più sensoriale e sensuale della narrazione, concepiscono gli spettacoli come delle "scenografie in movimento" vive, grondanti di colori e stimoli percettivi; *Costellazioni. Pronti, partenza… spazio!*, spettacolo senza parole di **Savino Italico**, **Olga**

Mascolo, **Anna Moscatelli** e **Giorgio Rossi**, stimola la percezione dello spettatore riproducendo l'assenza di gravità grazie all'utilizzo del corpo dei danzatori, che riesce a descrivere l'atmosfera di un fantastico viaggio nell'universo; Così *Pulcilele… omaggio a Emanuele Luzzati* di **Paolo Comentale** e *Schiaccianoci swing* di **Stefania Marrone** e **Cosimo Severo** pongono l'accento sull'onirico, sullo sfilacciarsi dell'intreccio che fa tutt'uno col dipanarsi dell'energia scenica verso linguaggi extra-teatrali quali il concerto o i giochi di ombre e figure; con *Ahia!* di **Damiano Nirchio**, il linguaggio del teatro di figura si mescola al teatro d'attore per affrontare uno dei più grandi interrogativi della vita, lasciando dei momenti di vuoto, nel quale a parlare è la scenografia, pensata per accogliere ombre e proiezioni, e concedere allo spettatore un momento privato di riflessione; *Biancaneve, la vera storia* di **Michelangelo Campanale**, affronta in maniera diretta i termini del rapporto tra l'adulto e l'infanzia, che vorrebbe essere preservata, addolcita, fino a nascondere la verità, quella di una madre che è disposta a uccidere la propria figlia pur di strapparle il primato della bellezza; allo stesso modo *Nel castello di Barbablu* di **Raffaella Giancipoli** la crudezza della fiaba non viene risparmiata agli spettatori e si rivela tutta nella figura del protagonista, nei suoi modi che destano inquietudine, nei suoi comportamenti ambigui, che esplodono nella rabbia

verso la sua sposa maltrattata e minacciata.

In generale, quasi tutti gli spettacoli sembrano attestarsi su “evocazioni tematiche” il più possibile ampie e indefinite. Appoggiandosi nella maggior parte dei casi su storie e parabole che già sono inserite in un immaginario comune, le proposte del Puglia Showcase Kids 2019 immergono fin dall’apertura del sipario il bambino nel vivo delle questioni che intendono affrontare: la paura, il distacco, il mistero della nascita e della morte, l’evasione dal reale, il ripetersi della gioia e della festa, un rapporto – non sempre pacificato – con l’animalità… Come a voler rendere ancora più immediata tale immersione, in molti scelgono il corpo e i movimenti per

veicolare l'espressività narrativa (*Diario di un brutto anatroccolo*, *Tutina e il cervo*, *Operastracci*, *Cappuccetto Rosso*, *Costellazioni. Pronti, partenza… spazio!*); chi, invece, si appoggia alla parola lo fa comunque servendosi di un linguaggio altamente descrittivo e immaginifico (*Zanna Bianca*) oppure ancorandosi a contesti poetico-mitologici ben riconoscibili (*Canto la storia dell'astuto Ulisse*) o alla spontanea intelligibilità e allo spontaneo coinvolgimento offerto dal commento sonoro (*Schiaccianoci swing*) o riscrivendo i classici per lasciare emergere temi scottanti (*Biancaneve, la vera storia* e *Nel castello di Barbablu*) oppure ancora lasciando che la parola venga veicolata da una figura (*Pulcilele… omaggio a Emanuele Luzzati* e *Ahia!*), in modo che si ponga da una parte una distanza tra il pubblico e la narrazione, percepita come onirica e surreale, e dall'altra si inviti lo spettatore a una più profonda immedesimazione, perché non ci si rispecchia nel personaggio, ma nella sua essenza, nelle sue stesse domande.
Al netto delle differenze fra i singoli spettacoli, c'è dunque la volontà (e la capacità) di "sostare" assieme al bambino in "zone di condivisione" di una pratica scenica, all'incrocio fra lo sguardo infantile (vale a dire, la sua presupposta purezza) e lo sforzo pedagogico dell'artista. C'è, cioè, la volontà quasi di "oliare" il meccanismo teatrale, di sfrondare la *mise en scene*, per restituire una visione il più

possibile lucida, chiara, dritta al cuore degli eventi e al motore delle scelte. È un lavoro, a tutti gli effetti, di “cura”: individuazione delle esigenze, ricerca di un alfabeto comune, spostamento della prospettiva verso il fruitore. Viene da chiedersi, però, se l’attenzione pedagogica non rischi a volte di andare a discapito della sperimentazione artistica. Non tanto a livello di linguaggi, rispetto ai quali anzi il Puglia Showcase Kids 2019 offre anche felici episodi di elaborazione scenica e potenza espressiva, quanto proprio in vista di un ripensamento del referente e del suo statuto spettatoriale. A quale bambino si rivolge il teatro ragazzi? Si scorge, a tratti, un’aderenza talmente completa e ricercata da parte degli spettacoli con lo sguardo del pubblico che essa sembrerebbe rispondere a un’idea, se vogliamo, un po’ *infantile* dell’infanzia: quella cioè di uno spettatore giustamente privo di sovrastrutture, ma dimentica del fatto che è l’infanzia stessa a essere una sovrastruttura. Col rischio dunque di appiattirsi sul senso comune, di fare un teatro *a immagine e somiglianza* del bambino invece che – attraverso quest’ultimo – provare a immaginarsi un teatro che assomigli a noi tutti, nella (perturbante) alterità che ci accomuna.

Francesco Brusa (con contributi di: Nella Califano, Andrea Pocosgnich)

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 amorose: corpi che si protendono e si ritraggono sotto il potere di un fiore che, all'improvviso, esplode 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)

LA DRAMMATURGIA DEL CORPO UN'INCHIESTA DA MAGGIO ALL'INFANZIA

La corporeità è oggi uno dei temi più discussi nel dibattito pubblico e, allo stesso tempo, uno dei grandi rimossi della contemporaneità. Di certo, pare che il teatro non possa non affrontare la questione, costruendosi da sempre sul gesto e sul movimento, sulla mimica facciale e sulla presenza ed espressività dell'attore.

Molti degli spettacoli che abbiamo osservato alla ventunesima edizione di ***Maggio all'Infanzia*** *ponevano proprio questo elemento al centro della loro pratica scenica, andando a comporre quella che per noi era una vera e propria "drammaturgia del corpo" dell'attore nello spazio. Abbiamo allora realizzato una breve inchiesta, chiedendo ad alcuni degli artisti presenti quali messaggi e quali intenzioni vengono veicolate dalla corporeità, in che modo la narrazione procede anche attraverso la "carne", la voce e i gesti di chi è sul palco. Ne è uscita una mini-serie di videointerviste in cui troverete, oltre alle risposte degli intervistati, anche stralci degli spettacoli e riprese dai momenti del festival:*

#1 – Luigi D'Elia, a partire dallo

spettacolo *Zanna Bianca*

#2 – Alessia Candido e Miriam Costamagna (BIBOteatro), a partire dallo spettacolo *Scarpette rosse* di Emanuele Aldrovandi

#3 – Beatrice Ripoli ed Enrico De Meo, a partire dallo spettacolo *Sogno* di Fontemaggiore Teatro

#4 – Vito Cassano (Eleina D), a partire dallo spettacolo *Cappuccetto Rosso* di Michelangelo Campanale

interviste a cura di Francesco Brusa, Nella Califano e Carlotta Tringali

riprese: Francesco Brusa, montaggio: Carlotta Tringali

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 bulletti 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’$* 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 “meticciato 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 fabula 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 Misantropo)

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 Zimbrogi. Il fatto che Giuseppe parlasse il dialetto salentino, abbastanza imparentato con i dialetti siciliani, lo avrebbe facilitato. Quella di Zimbrogi 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. Zimbrogi 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 Zimbrogi 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 seriosa 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 Zimbrogi.
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.