



A close-up of a person's face, which is entirely painted yellow. The person's eyes are closed and their mouth is slightly open, as if in a state of bliss or pain.

SCRITTURE SULLA SCENA

UN PROGETTO IN COLLABORAZIONE CON
CORSI DI STUDIO DISCO/SAYS
DELL'UNIVERSITÀ DI PISA
FEBBRAIO - APRILE 2017



COME TRACCIARE UN CERCHIO

Domenica 5 febbraio pioveva in una maniera così diffusa e scrosciante che a tratti il suono della pioggia si impastava alla musica dello spettacolo, e veniva da pensare quanto fosse esperto, Gianluca Misiti, nel tessere un così raffinato tessuto sonoro. Quando invece, sul palco, era la volta del Silenzio, non si era mai totalmente in grado di stabilire se fosse il sottofondo sonoro o la pioggia a parlarci, tanto era abile (quel sottofondo) nell'insinuarsi sulla scena. Come ci ha spiegato l'autore-attore Latini durante un incontro moderato da Igor Vazzaz, Misiti gestisce col mixer, dal vivo, i suoni che accompagnano lo spettacolo. Ciò lascia pensare a quanto ampio possa essere il margine di libertà concesso dal regista ai tecnici e viceversa. Fondamentale è la gestione consapevole e arricchita dell'impianto di microfonaione, ci racconta Misiti, necessario per scomporre Latini/Hamlet e ricostruire una così vasta pluralità di voci, punti di vista, stati d'animo.

Le parole danzano e si incastrano con le pause, volteggiano nell'etere con accenti e atteggiamenti enunciativi sempre diversi, intersecati. Ogni parola, che sancisce la fine temporanea di un flusso, si radica in uno stato interiore vuoto, inesplorato. Le luci sono monitorate da Max Mugnai, minimali, monocolori arancio, blu, bianco; l'attrezzatura è nascosta, sembra quasi che non esista. Sembra che la luce provenga dalle variazioni di frequenze di voci e suoni e spostamenti dell'attore: variazioni morbide, che seguono lo scandire del ritmo generato dalla musica e da ogni minimo spostamento degli oggetti in scena (movimenti curati da Marco Mencacci, Federico Lepri e Lorenzo Martinelli). La scenografia è piuttosto essenziale, simbolica, e per questo ostica da osservare, comprendere, assimilare. Lo spettatore può rilevare, sul palco, un "disco volante, un'aureola", come lo definisce Vazzaz; esso alterna la posizione perpendicolare (rispetto all'asse) alla posizione parallela ed anche inclinata, a metà tra le prime due. Una pedana rettangolare, di metallo, è sospesa e danza visivamente ora col grande cerchio, ora rasente al terreno; infine, ospita le acrobazie dell'unico attore sulla scena. Sul palco, inoltre, sono presenti una sedia, a un certo punto fatta volteggiare circolarmente, a ridosso del "disco volante", e una corda piatta, prima cravatta, o cappio, poi estensione delle braccia dell'attore mentre genera improvvisamente un vortice di movimento: infine *semplicemente* corda, intrecciata con la zattera/griglia, posta ora "all'interno" del cerchio, ospite privilegiata dei movimenti acrobatici di Latini. Sul palco sono presenti anche due aste microfoniche (a un certo punto disposte a croce) coi rispettivi microfoni collegati; altri penzolano dall'alto, assieme ad una spada, quasi come se le Voci della Storia gravassero sul Non-Amleto e gli impartissero l'ordine di recitare il dramma; lui, "consapevole della sua vita di palcoscenico", alterna rifiuto e conferma dell'atteggiamento assunto da Amleto/Muller in *Die Hamletmaschine*.

La narrazione è magnetica. Ci sono momenti dello spettacolo in cui mani e braccia non si arrestano un attimo, vengono strofinate e contorte e così il corpo, contratto, intirizzito, poi ricurvo, disteso, leggiadro. Allora lo spettatore può sentirsi un po' come l'Amleto, *quello vero*, inerme, frustrato per la sua totale inazione di fronte alla messa in scena della compagnia teatrale giunta a Elsinore. Ma in un attimo, ecco che il desiderio impellente di restare incollati alla poltroncina ritorna. Può capitare, allora, che lo spettatore, magari curvo su se stesso, come Latini, senta la necessità di stare ben attento a non muoversi, per nessuna ragione, come se raddrizzarsi con la postura, atto lecito e consigliato, compromettesse la contemplazione di una fragile connessione, di un brivido sulla pelle, magari generato dal mescolamento magico e unico di una particolare intonazione, di un movimento netto del corpo dell'attore, da una parte all'altra del palco, oppure di fronte all'espressione impassibile del volto mentre il corpo è teso e appeso, con la corda piatta, a testa in giù.

"Me stavo sulla costa a parlare alle onde BLA BLA" ...bla, bla, bla...: nel finale, il Non-Amleto Latini pronuncia le battute che segnano l'esordio di *Die Hamletmaschine* di Heiner Muller. Un altro cerchio si apre, un altro cerchio si chiude.

Il sipario viene calato. Le opportunità di cavalcare le onde propagatesi nel corso della messa in scena si sono esaurite. Unire e incrociare tutti i disparati tasselli che hanno composto l'opera potrà richiedere forse, allo spettatore, un grandissimo sforzo. Quel lavoro intellettuale ed emotivo potrà presentarsi, allora, facile come tracciare, a mano libera, il disegno di un buon cerchio su di un foglio.

Antonio Cavallini

IL TEATRO CHE INTERROGA SE STESSO

Chi è Amleto? È macchina, suono, corpo, rumore, silenzio.

Chi è Amleto? È un fantasma.

Amleto è noi, Amleto è il mondo.

Amleto non vuole essere Amleto. Amleto non vuole essere schiavo, ma lo è perché essere schiavo è ciò che fa di lui un fantasma vivo.

L'Amleto di Roberto Lantini, produzione di Fortebraccio Teatro, è questo e molto altro. Con le meraviglie compositive di Gianluca Misti, miscelate a sonorità elettroniche e rumori evocativi e alle luci di Max Mugnai, assistiamo alla riscrittura dell'opera *Die Hamletmaschine* di Müller, a sua volta interpretazione post-moderna del capolavoro shakesperiano Hamlet.

Un dialogo con la modernità e le sue problematiche nel quale giocano un ruolo predominante le citazioni alla cultura pop e a quella teatrale degli ultimi anni.

In uno spazio ampio, ma stretto in una fascia di luce, l'attore parla teso verso il microfono, forse l'unico mezzo che può usare la sua voce per essere finalmente ascoltata: egli si tende verso l'alto, si muove a scatti come la macchina che è, geisha del pubblico e di cosa esso vuole vedere in lui e nelle sue parole. Ma il fantasma, la macchina umana in scena, lo dichiara subito: apre la bocca e non declama il monologo che tutti attendono, ma parla attraverso le battute dello spettacolo, perché è questo ciò che lui è: un attore. Come ogni attore è succube delle sue battute e diventa specchio dell'attualità. Stanco, egli scappa da questa costrizione di servo, corre attorno a un cerchio di luce, si spoglia dei suoi abiti da prigionia, ride, o forse piange e chiede aiuto, un aiuto che non arriverà mai.

Ma non riesce a liberarsi. La campana suona, meccanica, il fumo si alza, lui suona un "piano invisibile" seguendo le note che escono dalle casse, fuori dal palco ma dentro lo spettacolo, per ricordarci che tutto il mondo

è

palcoscenico.

Il cerchio si alza, come un luminoso sipario, e ci mostra una piattaforma di freddo ferro sospesa a mezz'aria e una spada, la spada spuntata, la spada avvelenata, la maledetta spada causa di ogni cosa.

L'altoparlante entra in scena ed è gelido come ogni altra cosa, diventa suo interlocutore e i microfoni continuano ad essere personaggi invadenti nella storia, perché essi stessi sono strumenti dell'attore, dell'uomo che recita, che sta mettendo a nudo il suo essere una macchina umana.

Quando la spada viene costretta a girare, essa ticchetta, orologio del destino con il quale l'attore-macchina gioca, già consapevole di come dovrà finire.

Il corpo dell'attore si interroga e l'attore stesso interroga tutto ciò che vede, in un silenzio pregno di angoscia, in attesa della follia a cui è costretto e sottoposto. Il corpo è un fascio di nervi e l'energia lo attraversa e lo fa fremere davanti agli occhi del pubblico, rapito e confuso. L'attore si trasforma, esplora il suo poter essere e poter diventare. Adesso egli è il fantasma di Marilyn, una figura eterea, donna anche lei succube delle aspettative del pubblico-società: ella cerca di cantare gli auguri di un compleanno felice a qualcuno il cui nome non riesce a pronunciare. Mentre il cerchio luminoso inizia a dipingersi di riflessi d'acqua, ricordandoci la morte della dolce Ofelia, l'attore inizia a cedere al suo ruolo, parlando del morire e del sognare, mentre un ticchettio scandisce il tempo infinito del suo arrendersi e Polonio racconta la storia che sappiamo.

La luce pare voler dare pace, voler inghiottire l'attore, ma egli compare di nuovo, sagoma nera di un demone armato del suo microfono-forcone, vestito di pantaloni bianchi con scheletri pitturati e una maschera di teschio, forse quello di Yorick. Nel silenzio, udiamo il battito della pioggia e le parole di Roy Batty, che escono da un piccolo televisore scivolato con un carrello sulla scena: è tempo di morire. Ancora la morte, l'arrendersi, tornano ridondanti. L'attore si rifiuta nuovamente, ma sempre più stanco: morire o non morire? Inizia a cedere al dilemma shakesperiano a cui è condannato, camminando sul proscenio con i tacchi rossi e il suo microfono dalla lunga e minacciosa asta. La luce diventa lampo, iniziamo a vedere il delirio dell'attore-Amleto che cerca di stare seduto su una vecchia sedia e ci sembra pronto ad arrendersi, mentre chiama il suo personaggio, girando, ripetendo frasi, legandosi alla sedia ed alzandosi da essa, sforzando il proprio corpo in capriole tese per aria, continue, come se una forza lo costringesse a muovere il corpo senza che lui lo voglia, ricordandogli che l'abito da geisha è la sua condanna: lui sarà sempre servitore del pubblico, schiavo delle sue aspettative. Non sarà

mai libero.

Segue il silenzio e con esso il buio. Una luce irrompe: è una lanterna, fioca come la speranza di essersi liberato da sé stesso.

Il monologo arriva, perché è ciò che ci si aspetta. Le parole non hanno più energia e chi le pronuncia è un uomo normale, una non-macchina, un macchinario rotto.

Quando l'attore-Amleto entra nuovamente in scena, stremato, vestito di vari pezzi dei suoi stracci teatrali, claudicante, spingendo un Amleto-padre su una sedia a rotelle, ci accorgiamo che il sipario si sta per chiudere, durante un non-dialogo di parole che si dissolvono in un fioco bla bla bla.

Giulia Dorantini

LA RISCrittURA DI UN CLASSICO

La rappresentazione è la riscrittura di una riscrittura. Roberto Latini, regista e attore, si è liberamente ispirato a Heiner Müller che nel 1977 scrisse *Die Hamletmaschine*, a sua volta riscrittura dell'*Amleto* di Shakespeare, una delle opere più conosciute al mondo e tradotta in quasi tutte le lingue esistenti.

L'attore è diventato un agitatore di sogni, dando spazio alle parole che sono le protagoniste della scena, evocano pensieri e suggeriscono situazioni. Le parole recitate sono citazioni tra cui possiamo riconoscere Eduardo, *Blade Runner*, Marilyn Monroe, Leo de Berardinis e Carmelo Bene. L'effetto che hanno sullo spettatore è di tipo musicale e sonoro. Infatti, arrivano al pubblico come delle tracce musicali che vengono suonate e che servono ad immergersi nel mondo e nel contesto che l'opera teatrale di Latini crea.

La scenografia emerge dalle ombre, le luci sono usate sempre con un fine molto preciso; illuminano l'attore che si muove sul palco, oppure provengono da alcuni elementi della scenografia o dal fondale chiuso. La scenografia dello spettacolo è futuristica, anche se non mancano riferimenti classici come la spada. Viene fatto uso della tecnologia come mezzo per trasmettere emozioni e sensazioni. La scena teatrale non rimanda ad un luogo preciso e ben riconoscibile; sul palcoscenico sono anche presenti microfoni di vario tipo che modificano la voce dell'attore; un cerchio luminoso che crea molteplici spazi virtuali anche solo spostandosi con lievi movimenti e altri oggetti simbolici che accompagnano, insieme alle musiche, le parole dell'attore. Una elaborata astrazione, dove anche elementi fortemente simbolici fanno mostra di sé tanto da diventare una fortissima attrazione per lo spettatore, libero di interpretarli secondo i suoi canoni di lettura. Infatti, i canoni scenici di Latini offrono sia riferimenti colti e molto difficili da afferrare, sia spunti estremamente chiari.

La mimica di Latini è molto importante, serve a sottolineare ed enfatizzare quello che dice, come se volesse catturare con i gesti l'attenzione del pubblico, imitando con le mani gli strumenti suonati nelle tracce musicali; queste costituiscono una vera e propria trama sonora dell'opera portata in scena e contribuiscono ad elevare la tensione nello spettatore.

La musica è protagonista anche quando l'attore, seguendo il ritmo e dando prova di una grande agilità fisica, mette in scena performance atletiche, quasi completamente immerso nel fumo bianco che invade la scena.

A metà spettacolo Latini, salendo su una grata, imita sulle note di *Happy Birthday* la famosa attrice Marilyn Monroe, con un abito bianco e un ventilatore che gli muove il vestito come succede alla protagonista nel celebre film *Quando la moglie è in vacanza* (1955), in questa immagine è riconoscibile un chiaro riferimento al personaggio di Ofelia. Marilyn aveva tutto, dalla fama all'agiatazza economica, eppure era debole, mentalmente instabile e molto infelice. Una autentica icona della fragilità. Caratteristica che la avvicina ad Ofelia, che si suicidò gettandosi in un lago a causa del rifiuto di Amleto, ma anche perché sopraffatta dall'incalzare degli eventi e dalla sua stessa instabilità.

Un'altra importante scena è proprio l'ultima, con un finale ad effetto; Latini spinge un'armatura su una sedia a rotelle, con una coperta sulle ginocchia, che ascolta l'attore che racconta una storia che non ci stanchiamo di ascoltare indossando elementi identificativi dei costumi di vari personaggi.

Uno spettacolo originale e creativo con il quale l'attore Roberto Latini trasporta il suo pubblico nel mondo magico di Amleto, in una dimensione visionaria e appassionata, non per questo meno vibrante e umana.

Raffaello Macelloni

CINEMA CIELO: RICERCA D'AMORE E FUGA DALLA SOLITUDINE

È andato in scena al Teatro Era, domenica 19 febbraio, "Cinema Cielo", spettacolo frutto di un lungo lavoro di ricerca che nel 2004, ad un solo anno dal debutto, ha valso al suo attore-autore, Danio Manfredini, il Premio Ubu per la miglior regia.

Il Cinema Cielo, che da origine al titolo dello spettacolo, era un cinema a luci rosse realmente esistito a Milano, in cui venivano proiettati film per adulti.

Si tratta di uno spettacolo ispirato a questo luogo, che si concentra su un genere umano sporco e disperato per il quale il sesso è tutto: bisogno, evasione, ossessione, ricerca di compagnia.

Filo conduttore è Danio Manfredini che apre la rappresentazione e, nelle vesti di una trans dalle ali rosse e sui tacchi vertiginosi, va raccontando la sua storia ridicola e sgretolata, per intervallarsi poi alle varie microstorie che saranno portate in scena.

Si alza dunque il sipario e ci ritroviamo catapultati all'interno della platea di un cinema: scenografia essenziale, classiche poltroncine rosse, tende dello stesso colore e porte a spinta per il bagno. Una sala con spettatori sparsi qua e là, popolata da uomini, di cui alcuni più simili a fantocci inanimati, alla ricerca di amore e calore umano.

Ad accompagnarci un film ispirato a "Nostra Signora dei Fiori" di Jean Genet, del quale sentiamo la sola traccia sonora di voci che si fondono e sovrappongono ai brevi quadri, che si susseguono all'interno del vecchio cinema. Un gioco di specchi in cui la parola poetica di Genet e la parola più bassa della messinscena teatrale si vanno così intrecciando nella successione dei personaggi che popolano la sala: la prostituta, lo straniero, il travestito, lo storpio, la cassiera, il proprietario...

Personaggi, ognuno con la propria esperienza di vita, che sembrano muoversi a fatica, in maniera del tutto innaturale, come se avessero un peso da trasportare; la loro è quindi una comunicazione fatta più di gesti e mimica che di parole.

Al fianco di Manfredini in scena troviamo Patrizia Aroldi, Vincenzo Del Prete e Giuseppe Semeraro, e sono proprio loro, insieme ad alcuni manichini, a interpretare i ruoli della più variegata umanità.

Assistiamo a rapporti fugaci, consumati in fretta o talvolta addirittura insoddisfatti, sullo sfondo di un'atmosfera natalizia che ne accentua ancor di più lo sconforto o la malinconia. Quella che Manfredini racconta è quindi un'umanità fragile che identifica la propria marginalità sociale con l'alterità sessuale. Una rappresentazione dalla forte valenza visiva, che le luci di Maurizio Viani trasportano verso un universo di solitudine, fatto però anche di sprazzi d'ironia e gioco. Il tutto è affidato a una regia impeccabile e a degli ottimi attori, uno spettacolo da vedere e sentire piacevolmente, senza pregiudizi, grazie al quale lo spettatore può spiare le presenze che abitano il luogo.

Luca Caprai

CURIOSITÀ ED EMPATIA PER GLI OUTSIDERS: DANIO MANFREDINI RISPOLVERA “CINEMA CIELO”

Domenica 19 febbraio, Danio Manfredini ha riproposto al Teatro Era di Pontedera una delle opere – a suo dire – più corpose e impegnative della sua produzione: *Cinema Cielo*, premio Ubu come miglior regia nel 2004.

Un cinema a luci rosse di Milano diventa laboratorio di ricerca e studio su uno spaccato di umanità: lo spettatore, infatti, spia da dietro l'ipotetico schermo cinematografico i fruitori occasionali e quelli recidivi, coloro che ricorrono ai film per adulti per sfuggire ad una realtà opprimente, e quelli che sfruttano il bisogno dei primi per racimolare qualche soldo (gigolò, travestiti, prostitute...). Da vero voyeur, lo spettatore scopre che ad accomunare tutti i clienti del Cinema Cielo è un'unica cosa: la mancanza d'amore.

D'altronde, questa strada interpretativa è aperta, fin dal principio, da un angelo impersonato proprio da Manfredini: ali piumate rosse, minigonna e tacchi a spillo, è solo di fronte ad un pannello semitrasparente che riproduce la facciata del cinema; parlando un accento dell'Europa dell'est, rivela che dio gli ha affidato una missione, quella di dare amore a chiunque ne abbia bisogno. Riappare ogni tanto, invisibile agli avventori della sala, e racconta episodi, ora grotteschi ora toccanti, della sua vita terrena di escort transessuale, tormentato dalla sensazione di avere la coscienza sporca e dal terribile peso della solitudine.

Nel frattempo, il pannello semitrasparente ha lasciato spazio al panorama umano del Cinema Cielo, disperato ma mai melodrammatico, grazie al tocco di leggiadra ironia che caratterizza lo stile del regista lombardo: sul palcoscenico è riprodotta una piccola sala di proiezione, pareti e poltroncine rosse, su un lato l'accesso ai bagni, sul fondo – aldilà dell'ingresso principale – la biglietteria invasa da cassiere ciniche e stravaganti. Durante la fantomatica proiezione di un film liberamente tratto da *Nostra signora dei fiori* di Genet (autore molto caro a Manfredini), in sala si assiste ad un via vai di transessuali in vestitini striminziti (Giuseppe Semeraro), vecchi depravati che improvvisano orge omosessuali, mariti in incognito, manichini che si fanno fare servizietti a pagamento da un sordomuto (Vincenzo Del Prete), prostitute in preda a risate isteriche (Patrizia Aroldi), ecc... Emarginati dalla società che, silenziosamente, si nascondono in un luogo a “perversione libera” come il Cinema Cielo, tentando forse, in questo modo, di sopravvivere, pur senza raggiungere mai davvero la felice pienezza di sentirsi amati.

La maestria registica di Danio Manfredini è evidente nella facilità con cui egli gestisce la multimedialità di una performance in cui si incontrano e si intrecciano teatro, letteratura, cinema, musica e danza: non soltanto la genialità di far sentire la sola colonna sonora del film porno – dando così la possibilità di gettare direttamente lo sguardo sulle reazioni istintive dei personaggi in sala –, ma, soprattutto, l'armonia con cui le fasi della vicenda filmica e, all'estremo, le singole battute, prendono vita nei soggetti che popolano la scena, portano ad un catartico interscambio tra finzione e realtà, tra cruda verità (la prostituta che si stacca un preservativo usato da sotto la scarpa) e visione simbolico-religiosa (Cristo crocifisso rappresentato dal menomato sui trampoli con le braccia aperte).

Cristina Morra

SORELLE MATERASSI: CHE COSA RACCONTA QUESTO SPETTACOLO?

Sono i grandi nomi di Lucia Poli, Milena Vukotic e Marilù Prati a essere i protagonisti dello spettacolo "Sorelle Materassi": regia di Geppy Gleijeses e libero adattamento di Ugo Chiti del romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi. L'intento dichiarato del regista di ripresentare i temi caratteristici dell'opera di Palazzeschi, quali la parodia del mondo borghese, il fascino per i giochi di parole, l'irrisione dei formalismi, la combinazione di drammatico e comico, si condensano nello spettacolo, che sembra non sbilanciarsi mai in nessuna scelta forte. La storia è quella di tre sorelle, due nubili e una accolta in casa dopo un matrimonio fallito; il punto centrale è l'arrivo di Remo, figlio di una sorella morta, il quale, grazie al suo fascino e alla propria furbizia, riuscirà a far "innamorare" le due zie nubili a tal punto da renderle sorde agli avvertimenti dell'ultima arrivata. Vinte dal nipote perderanno tutto il patrimonio conquistato grazie a una vita dedicata al loro lavoro di ricamatrici. Tutto questo viene raccontato in maniera lineare, chiara e purtroppo superficiale. La vicenda si svolge a Firenze e ciò è dichiarato dai cenni che gli attori fanno al dialetto fiorentino, più o meno riusciti, più o meno funzionali a creare effetti comici. Un comico che sembra talvolta trattenersi e talvolta invece esplodere in termini volgari o in doppi sensi; come un'indecisione che vede da una parte il teatro dialettale, il teatro in vernacolo a tinte forti, con tempi e ritmi puntuali e, dall'altra, un teatro che sente il bisogno di essere in italiano, ben spiegato, pulito. Lo spettacolo in questo modo non riesce a prendere una forma decisa ma sembra rimanere in sospeso tra uno spettacolo di teatro dialettale amatoriale e uno spettacolo per il "grande pubblico" che cerca di far ridere senza però adottare una lingua di riferimento. La superficialità si nota in tutti gli elementi dello spettacolo: una scenografia poco caratteristica, costumi con scarsa sintonia d'insieme e che non rimandano a nessun eventuale periodo storico, illuminazione fissa, suoni di commento; che cosa racconta questo spettacolo? L'amara solitudine di due donne rimaste sole? Cenni a un determinato contesto storico sociale? La figura maschile durante il periodo fascista? L'amore di due donne verso un nipote? La derisione dei modi borghesi? Oppure si tratta di una commedia che ha come unico intento quello di far divertire il pubblico? Niente è approfondito, niente è necessario, tutto sembra essere costruito e rimanere superficiale, come anche le relazioni tra i personaggi che sembrano deboli, semplicemente mostrate piuttosto che vissute. Si potrebbe pensare che le sale del teatro contemporaneo spesso ospitano spettacoli i quali assumono una funzione evocativa, presentano situazioni che invitano il pubblico a immergersi in una esperienza forte, spettacoli che tentano di interrogarsi su determinati temi e che cercano di lanciare un messaggio allo spettatore, con la speranza che possa uscire dalla sala diverso da come vi era entrato e che, quindi, ci sia la possibilità di sentirsi insoddisfatti di fronte a uno spettacolo come quello preso in analisi; esistono ancora comunque le semplici storie, la cui qualità è data da come vengono raccontate. Nessuna storia è banale, necessario al teatro è: come raccontarla, come metterla in scena. Purtroppo la storia delle "Sorelle Materassi", raccontata in maniera così superficiale, si colora dei nomi di Lucia Poli, Milena Vukotic, Marilù Prati, piuttosto che di qualità spettacolare.

Maria Giulia Dazzi

UN SORRISO DOLCEAMARO

Lo spettacolo nasce da un adattamento, ad opera Ugo Chiti, del famoso romanzo *Le sorelle Materassi* (1934) di Aldo Palazzeschi. Grande fortuna ebbe quest'opera, che oltre ad essere lo spunto per uno spettacolo teatrale, è stata nel 1944 fonte di ispirazione per un film e nel 1972 per uno sceneggiato a puntate della Rai che ebbe moltissimo successo.

Il lavoro di Ugo Chiti, come del resto il romanzo, è ambientato nel 1918 a Coverciano, un paesino nei dintorni di Firenze. Le sorelle Teresa (Lucia Poli) e Carolina (Milena Vukotic), ormai cinquantenni, sono due esperte ricamatrici di corredi di lusso per i membri dell'alta società fiorentina. Giselda (Marilù Prati) invece è una terza sorella accolta in casa dopo un matrimonio fallito. "L'equilibrio familiare" viene sconvolto dall'arrivo di Remo, il figlio di una quarta sorella defunta. Il ragazzo riesce a conquistarsi l'affetto delle due zie più anziane (Teresa e Carolina), le quali soddisfano ogni sua richiesta e capriccio, anche a costo di grandi sacrifici economici.

A nulla servono gli avvertimenti di Giselda, che dietro i modi brillanti e affabulatori del ragazzo, aveva intuito il suo vero scopo. Infine, Teresa e Carolina, a causa degli sperperi di Remo, sono costrette a vendere le proprietà di famiglia.

Magistrale è la regia di Geppi Gleijeses che riesce a dare una descrizione, dal tocco leggero, dello stile di vita borghese delle tre sorelle movimentato dall'arrivo di Remo. Il ritmo regolare della recitazione viene interrotto dalle battute brillanti e grottesche delle protagoniste femminili. La scenografia ricostruisce l'interno di un soggiorno, arredato in maniera molto semplice, dal quale si intravede un maestoso albero che richiama la presenza di un giardino. L'intero spettacolo si svolge all'interno della stanza, ma il collegamento con l'esterno è realizzato attraverso l'utilizzo di rumori registrati, quali quello della macchina di Remo, il chiasso della campagna e le urla di festa durante il matrimonio con la ragazza americana. Dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi, Remo incarna l'ideale di uomo del tempo, appassionato di macchine e belle donne. Teresa e Carolina uniscono all'amore filiale per il nipote una sorta di erotismo inconscio. Remo rappresenta l'unico uomo della loro vita, non essendo riuscite a creare una propria famiglia. Anche Niobe, la fedele cameriera, subisce il fascino del bel giovanotto, a tal punto da giustificarlo in qualsiasi situazione. In realtà attraverso un'ironia frizzante e piacevole per lo spettatore, lo spettacolo nasconde un risvolto dolceamaro. L'estremo bisogno d'amore delle due sorelle le porta ad una inesorabile rovina, senza comunque essere riuscite ad ottenere dal nipote un affetto sincero nei loro confronti.

Serena Rechichi

LE “SORELLE MATERASSI”, UN MODERNO DRAMMA FAMILIARE IN SCENA AL TEATRO ERA

Tutto esaurito per i due appuntamenti dello spettacolo “*Sorelle Materassi*”, un libero adattamento di Ugo Chiti, dal celebre romanzo di Aldo Palazzeschi, per la regia di Geppy Gleijeses, andato in scena il 25 e 26 febbraio al Teatro Era di Pontedera. Vincitore del David di Donatello nel 2009 e del Premio Macchiavelli nel 2016, Ugo Chiti è drammaturgo, sceneggiatore, regista e costumista italiano. Dal romanzo dello scrittore e poeta Aldo Palazzeschi del 1934, sono stati tratti un film omonimo, diretto da Ferdinando Maria Poggioli nel 1943 e uno sceneggiato televisivo RAI, diretto da Mario Ferrero nel 1972. Nel borgo toscano di Santa Maria a Coverciano, nel primo dopoguerra, vivono due sorelle, Carolina e Teresa Materassi, cinquantenni rimaste zitelle, interpretate rispettivamente dalle famose attrici Milena Vukotic e Lucia Poli. Le sorelle, la prima introversa e docile, la seconda autoritaria, fragile e insicura, sono dedite al loro lavoro di ricamatrici, per risollevarle le proprie sorti economiche, dopo la dispersione dell'intero patrimonio familiare a opera del padre. La scena si apre con un gioco di ombre cinesi, che mostrano l'enorme figura di un Papa, davanti al quale, chine e devote, si trovano le Materassi, accompagnate da un canto gregoriano di sottofondo. Gli spettatori vengono introdotti così nello spettacolo, con sagaci battute e *gag* comiche che suscitano applausi a scena aperta. Insieme a loro vive la sorella minore, Giselda (Marilù Prati), separata dal marito, cinica e razionale, e una fedele domestica, Niobe (Sandra Garuglieri), che con la sua filosofia popolare, interviene nelle liti familiari. La vita di queste donne è destinata a essere stravolta quando, in seguito alla morte della sorella Augusta Materassi, Teresa e Carolina decidono di prendersi cura di suo figlio, Remo (Gabriele Anagni), bello, aitante e fin troppo sveglio, che scuote nel profondo l'equilibrio della noiosa e monotona esistenza delle zie. Unica immune al fascino del giovane è Giselda che, reduce dalla sua ferita amorosa, lo tratta con freddezza e scarsa simpatia, smascherando i suoi trucchi. Remo è il classico *dandy* di provincia, un *viveur* dannunziano, un Rodolfo Valentino, che dissipa velocemente tutti gli averi delle zie. Nonostante tutto Teresa e Carolina, da scrupolose amministratrici del loro patrimonio, accumulato con grandi sacrifici, diventano succubi del nipote, che addirittura le definisce “scimmine addomesticate”. Remo incarna i desideri repressi delle due donne (l'eros) e, consapevolmente, ne approfitta per soddisfare tutti i suoi capricci. Rifiutandosi di firmare una cambiale, le due sorelle, con un gesto estremo, vengono rinchiusi dal nipote in un piccolo e angusto sottoscala, fino a quando non si decideranno ad acconsentire. Inattesa è la scena successiva, nella quale Remo decide di portare le due zie a cena alle Follie Estive, dopo questo fatto increpitoso, lasciando spiazzati gli spettatori, che vedono comparire sul palco le due donne in abiti eleganti, con piume e strass, che irradiano gioia e ilarità. La scansione temporale è determinata dalla luce che, cambiando colore in base alle diverse fasi del giorno e della notte, assume un valore drammaturgico. Dopo un lungo viaggio, Remo torna a casa con Peggy, una ricca ereditiera americana (Roberta Lucca), con la quale decide di sposarsi. Qui emerge tutto il provincialismo delle due donne, che tra battibecchi, comicità e *clichè*, etichettano la nuova ragazza, per la quale non negano la loro gelosia, con dispregiativi quali “americana boccalona”, di facili costumi e “sguaiata”. Un matrimonio che si compie, tra risate amare e un'andatura buffa delle due zie, vestite come spose ottocentesche, nella vana speranza di ballare con il nipote. Le Materassi ormai povere, sono costrette a cucire la biancheria per le contadine, ma non viene meno la loro venerazione per Remo, di cui conservano una fotografia. Il nipote rimane per loro un figlio adottivo, ma anche un'amante ideale e un amore mancato. Un personaggio secondario, ma di grande comicità, è l'inseparabile amico di Remo, Palle (Luca Mandarini), un ragazzo di campagna, ingenuo e rozzo, che rappresenta l'*alter ego* del giovane donnaiolo. La mimica e la gestualità degli attori, unite alla scrittura tragicomica di Chiti, rendono palesi i non detti di Palazzeschi, restituendo una versione della storia venata dalla “tipica malignità dello spirito toscano”. Un dramma familiare colmo di amarezze, ma anche di grande forza delle donne che, nonostante tutto, riescono ogni volta a risollevarsi, almeno economicamente.

Marta Sbranti

L'INFELICITÀ STA NELLE COSE

Potrebbe sembrare, ad una prima visione superficiale, che il Nullafacente sia la perfetta manifestazione dello stoico contemporaneo. Distaccato, disinteressato, scettico, apparentemente colpito in alcun modo dal dolore, dalle passioni. Ma Michele Santeramo, autore e co-protagonista della *pièce*, non è alla ricerca di quella pace interiore e di quell'integrità morale che uno stoico classico poteva perseguire. L'atarassia, qui, non è l'obiettivo.

La scena è spoglia, a stento si riconosce una stanza. Un uomo e una donna, marito e moglie, senza nome la abitano. Poi tre sedie disposte ad una certa distanza una dall'altra si trovano fra noi spettatori e i personaggi. Su di esse sono seduti, dandoci le spalle, il fratello della donna, il dottore e il proprietario di casa, anche loro non hanno nome. Non sono maschere, non sono tipi, ma *persone*; il fatto è che all'interno di questo dramma privato i nomi sono evidentemente superflui al fine della riflessione che il testo scenico ci propone.

C'è una vita al limite, una vita che si sta spezzando lentamente e senza possibilità di ritorno, è quella della moglie. C'è poi l'uomo che sembra non prendersi cura della donna e se ne sta lì a non fare niente. Lascia che la vita, se mai la loro possa definirsi così, scorra semplicemente. Tutto è superfluo di fronte ad una vita che scivola via. Il lavoro, la casa, le bollette della luce, le persone.

Il nullafacente semplicemente non reagisce, o reagisce non reagendo. Accompagna la moglie silenziosamente, come se anche lui aspettasse la sua morte, come se, insieme a lei morisse anche lui. Gli altri personaggi invece abitano a momenti alterni la scena, disturbando l'intimo dramma di coppia con i loro futili problemi e, paradossalmente, *facendo* più di quanto non *faccia* il nullafacente, non fanno niente. Siamo di fronte al compimento di un ciclo vitale, siamo di fronte alla fine straziante di una lenta agonia, ma loro non lo vedono. Santeramo invece, tra un silenzio e una parola al bonsai, supporta la moglie più di quanto non si creda. Lei aspetta la morte, lui lascia che lei la aspetti. Il bonsai è una sorta di specchio per l'uomo, egli è come il bonsai, silenzioso, lentamente cresce perché lento è il tempo di chi non fa niente, ma ha radici ben salde.

Terribilmente dolorosa, ma non ci è nuova la cosa, l'interpretazione di Silva Pasello nei panni della donna; la stessa forza, la stessa empatia con il dramma del personaggio rappresentato la ritroviamo nella Silvia *Lear*, ma anche in *Alla luce*, di nuovo con Santeramo e sempre per la regia di Bacci.

I temi affrontati sono quelli tipici di Santeramo ossia la complessità dell'esistenza umana, i rapporti familiari, la malattia. Ma il Nullafacente assume anche una sfumatura anticapitalistica ogniqualvolta l'uomo sottolinea l'inutilità del denaro, delle cose materiali e di tutto ciò che la società ci propina come palliativo ad una generale noia, a quella costante tendenza al desiderio che poi ci lascia sempre inappagati. Questa sfumatura politica trapela anche dall'insistenza con cui, al contrario, il fratello, il dottore e il proprietario di casa rivendicano i loro averi o ciò che ad ognuno spetta.

Perdere tempo è il vostro modo di passare la vita. Il Nullafacente può racchiudersi in questa frase. Lui non perde tempo, piuttosto lo dilata.

Marianna Di Meo

IL NULLAFACENTE HA STRACCIATO UN CIELO DI ILLUSIONI

Il Nullafacente racconta una storia comune, una storia quotidiana, ovvero la continua corsa contro l'inarrestabile scorrere del tempo, una gara a cui pressoché tutti, con infinita passività, partecipiamo. Il Nullafacente però se ne tira fuori, non rincorre il tempo, lui, che fatica anche a masticare una carota, non fa proprio niente.

Il nuovo spettacolo di Michele Santeramo, con la regia e lo spazio scenico di Roberto Bacci, ha debuttato in prima nazionale venerdì 3 marzo al Teatro di Pontedera ed è una produzione Teatri della Toscana. Gli attori, Michele Cipriani, Silvia Pasello, Francesco Puleo, Tazio Torrini, già interpreti del *Re Lear* di Bacci, e lo stesso Santeramo nel ruolo del protagonista, si muovono in un ambiente scenografico essenziale, composto da un tavolo, alcune sedie e una poltrona, e restano sempre in scena, visibili al pubblico, ma seduti di spalle quando non è il loro momento. L'azione si alterna tra due ambienti, quello della casa e quello della strada, grazie all'uso delle luci che illuminano di volta in volta l'uno o l'altro, mentre il ritmo è scandito dalla partitura musicale elegante di Ares Tavolazzi.

Il Nullafacente ha una moglie malata di un male incurabile, contro cui non c'è niente da fare e lui infatti non fa niente, eccetto curare un bonsai, suo interlocutore, una sorta di oracolo che gli dà enigmatici consigli del tipo "ascoltare dentro anziché fuori", e ne ha cura perché non perda la forma, correndo il rischio di prendere quella che saranno il sole e il vento a imporgli.

Attorno al protagonista, come satelliti di un pianeta, ruotano alcuni "normali", di quelli che si guadagnano la vita anziché godersi quella che già hanno: il fratello della moglie preoccupato per la malattia della sorella, il medico, per la moglie anche qualcosa di più, che insiste affinché lei continui le cure, il padrone di casa che chiede le mensilità d'affitto arretrate. A tutti lui risponde che non farà niente.

Il Nullafacente ci invita ad una riflessione: anziché preoccuparci di cosa fare ogni giorno per stare bene, provare a preoccuparci di cosa *non* fare. Quando si libera da ogni imposizione, proprio allora, il Nullafacente fa più di tutti.

Il testo di Santeramo è anche un storia d'amore in cui il protagonista chiede all'amata, non di curarsi per avere più tempo, che poi sarebbe tempo in più per star male, ma di non sprecare quello che resta e, dopo un momento d'incertezza, anche lei comprende.

Il Nullafacente straccia un cielo di illusioni anziché di carta, quelle imposte da una società secondo cui per essere felici occorre avere cose, e riesce a generare uno scarto che lo rende diverso, in qualche modo emancipato e magari arrabbiato perché quella torta di compleanno è costata quattro ore, ma non di lavoro, di vita.

di Elena Nannini

ACCOLTO SE PURE DISTANTE – IL NULLAFACENTE

Michele Santeramo nel 2012 si ritrova stanco del lavoro e del solito fare così inizia a scrivere il testo de *Il Nullafacente*, che il regista Roberto Bacci porta in scena. Lo spettacolo di un'ora e dieci minuti debutta il 3 marzo 2017 nella sala Cieslak del Teatro Era di Pontedera e replica una settimana per un numero di 60 spettatori ogni turno. Uno spettacolo per pochi, che necessita di pochi strumenti di scena. *Il Nullafacente* è una pseudo-fiaba che racconta di un uomo che, nonostante la malattia terminale della moglie, passa il tempo a non far nulla, osservato dal suo bonsai, rimproverato dal cognato, dal proprietario di casa e dal medico. Tutti e tre sono inquieti per lui, che non lavora, non paga le bollette, non fa la spesa adeguatamente, non compra le medicine, rimane passivo davanti la malattia di sua moglie tanto da lasciarla a terra svenuta, limitandosi a crucciarsi un po'. Per il nullafacente è essenziale *non fare*; starsene a casa dove lo sforzo maggiore è trascinarsi dalla sedia alla poltrona è ottimo, andare a prendere gli scarti alimentari elimina fatica e se sono scarti di scarti è meglio ancora, pagare l'affitto è inutile perché nessuno toglierebbe la casa a una malata terminale, comprare le medicine per la moglie malata sono soldi buttati perché è, appunto, terminale.

Lei, la moglie moribonda, si trascina in casa insieme al marito e compiono questa routine lenta e ripetitiva. Successivamente, stanca, esce di casa dove si rapporta con il candido medico che le offre, a parole, la cura e l'attenzione necessaria per una persona nel suo stato di malattia. Ma che farsene di tutto questo? Che ragione hanno tutte le attenzioni? In fin dei conti il marito nullafacente, sempre lì a non fare nulla, *non può neppure deluderla*. Nell'epilogo il nullafacente tornerà a darsi da fare, a lavorare e nello spettatore possono sorgere domande e riflessioni su sussistenza, salute, lavoro, affetti: tematiche proposte ironicamente dagli attori con le loro semplici battute e giochi di parole che decodificano i messaggi dello spettacolo.

Palcoscenico e pubblico sono divisi da una fila di sedie, il regista non utilizza le quinte, così da *far lavorare e divertire lo spettatore*. Lo spazio di scena è ridotto all'essenziale, direzionato verso il pubblico e diviso in tre ambienti, ognuno caratterizzato da una diversa sfumatura della luce. I cinque personaggi si muovono nella casa, all'esterno, oppure escono di scena mettendosi seduti. Nessuna illuminazione sulle sedie che indicano il fuori scena, una luce forte caratterizza l'esterno, mentre nella casa del nullafacente la luce sfuma con l'avanzare delle azioni di lui e della moglie, raffigurando il rapporto marito-moglie.

Per interpretare il nullafacente si era inizialmente pensato a Pierfrancesco Favino, in seguito però si è optato per lo stesso sceneggiatore Michele Santeramo e insieme sul palco Silvia Pasello, Michele Cipriani, Francesco Puleo e Tazio Torrini, tutti diretti dal regista Roberto Bacci.

Nella sua completezza lo spettacolo è intrigante e risulta piacevole dando anche spunti interessanti agli spettatori più riflessivi nonostante la sua semplicità.

Teresa Spataro

GERMANIA NAZISTA E GERMANIA NON NAZISTA

Prima della Pensione, ovvero cospiratori, una sala scura, forse da pranzo, in cui due sorelle in contrasto ed un fratello, patriarca/padrone, si preparano per la cena del 7 ottobre. Il 7 ottobre è il giorno della nascita di Heinrich Luitpold Himmler, il capo delle SS naziste; ma non è il «compleanno» perché il testo, come la rappresentazione, è ambientato molti anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Un dramma dell'animo tedesco, che mostra e mette in contrapposizione le due parti fondamentali della Germania durante e dopo il Regime Nazista: la parte a favore dei terribili ideali e l'altra, quella sana, che però non può davvero andare contro, perché non è possibile andare contro. Un testo particolare, già a partire dalla sua forma: in versi liberi e sciolti, ma pur sempre versi; quasi come se fosse una poesia della fine, un epitaffio di una Società, di una *forma mentis* che, per fortuna, è finita, è morta.

La scena è fissa e gli unici cambiamenti agli oggetti sono apportati dagli attori: in particolare da Elena Bucci (Vincitrice di molti premi, fra i quali un fresco Premio Ubu 2016 come migliore attrice), che interpreta la sorella maggiore, quella che più vive la contraddizione fra sé e gli altri, fra il regime e il mondo sano, fra il fratello parente di sangue ed il fratello amante sanguigno. La Bucci riesce a creare questo continuo passaggio fra un registro emotivo e l'altro attraverso cambiamenti repentini e fissando il corpo, rendendolo statuario, e lavorando molto sulla gestica, sulla mimica e sulle modulazioni vocali: come se si mutasse in un prisma di base irregolare e, ruotando su sé stessa, ci mostrasse una faccia dopo l'altra unite solamente da spigolosi vertici.

Elisabetta Vergani e Marco Sgrosso, condividendo la scena con la Bucci, interpretano la sorella minore, vessata, quasi torturata, costretta su una sedia a rotelle, ed il fratello ex gerarca nazista che, dopo essersi nascosto per anni in cantina, è riuscito a *rifarsi* una vita (se così si può chiamare un'esistenza nella quale l'unica speranza per il futuro è di ritornare al passato). Il ricordo del Regime è ancora vivo in lui, la bramosia cresce sempre di più ed il turbamento psichico, per ciò che ha visto e che ha fatto, va di pari passo, anche se probabilmente non se ne accorge completamente.

Spettacolo che muove da un odio profondo, da un disprezzo esasperato, da un continuo vessare l'altro, sconosciuto o vicino che sia. Esempio emblematico è il momento in cui, nel terzo atto, Vera ed Albert si soffermano a sfogliare un vecchio *album* di fotografie: i due attori si stagliano sul boccascena e, immersi in una verdastra luce (incredibilmente centrato il disegno luci di Loredana Oddone), iniziano a far affiorare i ricordi cruenti e virulenti della Storia da poco passata.

In seguito ai bagordi, alcolici o emotivi che siano, Albert però non ce la fa più, non riesce più trattenere gli spasmodici desideri sul futuro: il cuore cede, la Giustizia irrompe vittoriosa sulla scena. Muore. Dopo i primi attimi di panico fra le sorelle, Vera prende in mano la situazione e, coprendo il fratello amato con la candida tovaglia della festa, prende la cornetta del telefono e chiama il *tanto sospirato amico* Dottore.

Edoardo Altamura

PRIMA DELLA PENSIONE... IL TRIANGOLO DI BERNHARD

Prima della pensione ovvero cospiratori è uno spettacolo tratto dal testo del drammaturgo austriaco Thomas Bernhard, messo in scena da Elena Bucci e Marco Sgrosso. Sulle note di Rachmaninoff si apre la scena ambientata nel salotto “nero e polveroso” della famiglia Holler. Le due sorelle, Vera/Elena Bucci e Clara/Elisabetta Vergani, hanno un rapporto difficile, non solo per la situazione di salute di Clara, paraplegica, ma anche per il suo modo di pensare, così diverso rispetto a quello di Vera. E’ lei che tiene in mano le redini di casa e si occupa del fratello Rudolf/Marco Sgrosso, con il quale ha un rapporto incestuoso. Rudolf, che appare nel secondo atto, è un ex ufficiale delle SS, presidente del tribunale, ormai vicino alla pensione. Tutti gli anni, attende il 7 ottobre per festeggiare il compleanno di Himmler, braccio destro di Hitler, morto suicida dopo la fine della guerra.

Il quadro familiare è complesso, reso ancor più complicato dalla morte della madre suicida e dalla figura paterna autoritaria. Le dinamiche della famiglia sono pericolose, i personaggi sono imprigionati in ossessioni e manie tali da non avere più il controllo della situazione reale.

Il testo di Bernhard ha legami con la contemporaneità, con l’attualità di questo nostro tempo, è un testo affascinante e introspettivo, in cui i lunghi monologhi dei personaggi, soprattutto di Vera, sono ora comici ora grotteschi. E’ come se a parlare per lei fosse un flusso di coscienza che la rende quasi caleidoscopica. Vera si muove sulla scena, apparentemente disinvolta, in realtà preda della nevrosi, costretta nel ruolo di sorella-amante di Rudolf e sorella-madre di Clara. Il testo è un racconto sulla follia distruttiva generata dalla mente umana, c’è amore e odio come se i personaggi avessero bisogno di arrabbiarsi contro tutto e tutti, e sentissero il bisogno di cambiare continuamente punto di vista in un gorgo di paure collettive che riportano in vita certi fantasmi da cui c’è la necessità di liberarsi. E’ affascinante non solo il contenuto del testo di Bernhard, ma anche la scrittura, che risulta un labirinto di parole. E’ una scrittura “musicale” che mai disdegna l’elemento del mistero, ed evoca un clima in cui la musica, il teatro, le arti indicano la via per trovare la salvezza.

Lo spazio scenico è dato anche dal suono, la musica dell’epoca, la musica come ricordo del passato; i tagli di luce sono molto suggestivi, soprattutto nei cambi di scena effettuati nell’oscurità, senza sipario.

Lo spettacolo ha un ritmo legato a tutto ciò che viene rappresentato, più lento nel primo tempo, in cui vengono messe la basi della storia, poi via via si velocizza negli altri due tempi, per diventare velocissimo nel finale. I quadri che si susseguono ricordano le scene di un film muto. E’ come se i personaggi venissero “mangiati” dalle foto stesse dell’album di famiglia che stanno sfogliando, andando così a rompere l’equilibrio del clima solitario dei tre fratelli. La morte di Rudolf libererà finalmente le due sorelle dal grande fantasma del passato.

Ilaria Landi