

Beatrice Montorfano

**: Linguaggi dal margine
:
: Shakespeare nel teatro
:
: italiano contemporaneo**

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

– 5 –

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Direttore

Pierluigi Pellini, University of Siena, Italy

Elena Anna Spandri, University of Siena, Italy

Nataschia Tonelli, University of Siena, Italy

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, United Kingdom

Federico Bertoni, University of Bologna, Italy

Rossana Bonadei, University of Bergamo, Italy

Luciano Curreri, University of Liège, Belgium

Donatella Izzo, University of Naples L'Orientale, Italy

Michael Jakob, Université de Grenoble-Alpes, France

Danilo Manera, University of Milan, Italy

Franziska Meier, University of Göttingen, Germany

Roberta Morosini, University of Naples L'Orientale, Italy

Florian Mussgnug, University College London, United Kingdom

Luca Pietromarchi, Roma Tre University, Italy

Marco Rispoli, University of Padua, Italy

Daniela Rizzi, University of Venice Ca' Foscari, Italy

Paolo Tortonese, University of Turin, Italy

Juan Varela-Portas de Orduña, Complutense University of Madrid, Spain

Alessandro Vescovi, University of Milan, Italy

Beatrice Montorfano

Linguaggi dal margine

Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2024

Linguaggi dal margine : Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo / Beatrice Montorfano. -
Firenze : Firenze University Press, Siena : USiena Press, 2024.
(Studi di letterature moderne e comparate ; 5)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221505207>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0519-1 (Print)

ISBN 979-12-215-0520-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0521-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0522-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0520-7

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Siena per il supporto all'Open Access e fondi del Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Introduzione	7
CAPITOLO 1	
Shakespeare <i>in progress</i> nel mondo contemporaneo, tra potenza simbolica e capitale culturale	13
CAPITOLO 2	
Shakespeare in carcere	27
2.1 Un quadro d'insieme: dietro le sbarre, oltre i confini	27
2.2 Caso-studio: <i>Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne</i>	38
CAPITOLO 3	
Shakespeare a contatto con la disabilità e il disagio psichico	61
3.1 Un quadro d'insieme: il teatro per tutti i corpi e tutte le menti	61
3.2 Caso-studio: <i>Otello Circus</i>	70
CAPITOLO 4	
Shakespeare in dialetto	95
4.1 Un quadro d'insieme: italiano e dialetti in scena	95
4.2 Caso-studio: <i>Mal'essere</i>	105
CAPITOLO 5	
Interviste	129
Intervista ad Alessia Gennari	129
Intervista a Davide Iodice	134

Intervista a Damiano Capatosta Rossi	142
Intervista a Gianni O'Iank De Lisa	146
Intervista ad Antonio Viganò	149
Intervista a Paola Guerra	155
Intervista a Paolo Sha One Romano	156
Bibliografia	159
Indice dei nomi	169

Introduzione

«Chi possiede Shakespeare?», come si chiede Kim Solga in uno studio sui rapporti di potere interni al sistema teatrale londinese (2017), è l'interrogativo attorno a cui ruota il presente studio, che, sulla scia della produzione performativa e degli studi shakespeariani degli ultimi decenni, si propone di approfondire l'*afterlife* italiana dell'autore inglese a partire da prospettive che lo interrogano in relazione a soggetti e contesti storicamente minoritari.

Sonia Massai, introducendo una raccolta di saggi intorno a variegata appropriazioni locali di Shakespeare, incoraggia la comunità scientifica a prendere queste ultime seriamente in considerazione, laddove esse sono state a lungo oggetto di scarso interesse a causa della loro «cultural and linguistic diversity» (2005, 7). A questo invito si desidera dare seguito con il presente studio, che mira a riconoscere il valore di esperienze meritevoli di uno spazio nella riflessione accademica, pur collocandosi a vario titolo alla periferia della produzione scenica shakespeariana. Esse appartengono infatti a una tradizione nazionale, quella italiana, distante dalla così detta *Anglosphere*, caratterizzata da elementi peculiari e priva di quel fondamentale veicolo di prestigio che è la lingua del Bardo. I progetti selezionati per questo studio sono inoltre stati scelti perché accomunati, se pur con notevoli differenze, dalla categoria della marginalità.

Fondamentale in quest'ottica è stata la produzione della teorica femminista e scrittrice afroamericana bell hooks¹, che definisce la marginalità «come qual-

¹ Si tratta di uno pseudonimo ottenuto a partire dal secondo nome della madre, Rosa Bell Watkins, e dal cognome della nonna, Bell Blair Hooks, il quale sostituisce, negli anni '70, il nome anagrafico di Gloria Jean Watkins; è scritto volontariamente con le iniziali minuscole, per sottolineare la sfida alla logica proprietaria del sistema dei nomi lungo l'asse maschile e patriarcale.

cosa in più di un semplice luogo di privazione [...] un luogo di radicale possibilità» (1998, 68; 1991)², il tutto senza che del concetto si faccia una «nozione mistica» (1998, 68; 1991) o romanticizzata («secondo cui gli oppressi vivono “in purezza”, separati dagli oppressori» 1998, 70; 1991). È invece un punto da cui è possibile affacciarsi sul centro, pur non mirando esclusivamente a raggiungerlo, ed è un punto da cui è possibile comprendere non solo sé stessi, ma anche quello stesso centro. hooks parla della condizione degli afroamericani, e in particolare delle afroamericane, ma i progetti presi in esame qui condividono con quell'esperienza l'estraneità a una posizione di privilegio e di predominio, all'interno del campo di cui fanno parte: qui, quello teatrale e quello, più specifico, del teatro shakespeariano, secondo declinazioni che saranno a breve passate in rassegna. Non solo: questi progetti rivendicano una relazione di appartenenza condivisa con il centro, poiché essere ai margini significa fare parte di una totalità, seppure al di fuori della sezione principale (hooks 1984, ix), ed essi vogliono essere percepiti proprio come componenti del mondo teatrale nel suo complesso. Shakespeare, in questo quadro, risulta particolarmente funzionale, poiché, in virtù del suo status, consente di superare con facilità i limiti settoriali e di muoversi così verso l'esterno. È importante, infatti, che tali progetti siano considerati parte del circuito teatrale contemporaneo; ciò può avvenire attraverso l'ampliamento dei confini di quest'ultimo, e attraverso un'analisi che li ponga in relazione ad altre forme di teatro, d'arte, di produzione creativa.

La presente ricerca persegue tra i suoi obiettivi l'attribuzione di considerazione scientifica a esperienze di Shakespeare marginali perché marginalizzate, a partire dalla consapevolezza che quanto è periferico non lo è ontologicamente, ma sulla base di un processo eterodeterminato. Tale scelta è dettata dalla profonda convinzione dell'interesse di quanto in esame e dalla vitalità dello scambio che può prodursi grazie all'incontro tra diverse prospettive e visioni, tra il teatro e l'approfondimento accademico. Il discorso 'dell'altro', infatti, non deve essere usurpato per divenire un discorso 'sull'altro': «Spesso questo discorso sull'“Altro” annulla, cancella: “Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata mia, la mia storia”» (1998, 71). Anche la condizione dello studioso di esperienze marginali, dunque, può e deve essere continuamente problematizzata nel tentativo di evitare l'usurpazione di uno spazio e di una parola non sue; e di restituire, al contrario, non dignità e valore, che non devono essere concessi, ma lo status di interlocutori a voci e corpi del tutto in grado di formulare, pronunciare, agire in autonomia. Le interviste semi-strutturate presentate a fine volume, e utilizzate come strumento di indagine, si sono rivelate a tale scopo particolarmente funzionali: nonostante siano state rivolte principalmente agli artisti ideatori e

² Le citazioni sono tratte da *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, una raccolta di scritti di hooks tratti da diversi volumi, raccolti, curati e tradotti da Maria Nadotti per la serie “Campi del sapere/Gender” di Feltrinelli.

promotori dei progetti, e non ad altri protagonisti in posizioni di maggiore fragilità, esse hanno ottemperato al desiderio di rendere conto di una pluralità. Ciò è accaduto a partire dalla destabilizzazione delle gerarchie precostruite operanti sull'attribuzione, prima di tutto, del diritto di parola, e grazie a un metodo di lavoro incentrato sullo scambio e sulla relazione.

Inizialmente, come ambiti di ricerca privilegiati sono stati selezionati il teatro in carcere e il teatro con attori con disabilità, da poco o per nulla considerati dagli studiosi shakespeariani nel nostro Paese, oggetto di un approfondimento scientifico di più lungo corso solo quando analizzati attraverso il filtro del teatro sociale. Vi prendono parte soggetti che risultano marcati rispetto al teatro tradizionale – pur trattandosi in alcuni casi di professionisti – e che si trovano ai margini per motivi differenti, ma che sono accomunati dallo status di cittadini di serie B. Le persone detenute si vedono ancora oggi negati diritti elementari, nel silenzio generale e, anzi, spesso con l'approvazione di un'opinione pubblica che in parte ripone la sua fiducia – e i suoi timori – in un sistema punitivo a oltranza, rifiutato anche dall'articolo 27 della Costituzione. Le persone con disabilità, invece, si trovano a vivere all'interno di società ideate e costruite sulla base delle possibilità di quanti si trovano in una condizione di (temporanea) abilità, e i loro bisogni sono considerati un'eccezione a cui fare fronte attraverso modalità concessive e paternalistiche. Il problema si evidenzia sia dal punto di vista fisico-spaziale, laddove un'accessibilità ampia è ben lungi dall'essere raggiunta sul territorio nazionale, sia sul piano organizzativo e di gestione delle scelte quotidiane, e coinvolge le disabilità sensoriali, quelle motorie, quelle intellettive e quelle psichiche.

I margini sono, in questi casi, anche quelli di spazi esclusi fisicamente dalla vita politica e sociale di una comunità. Il carcere rimane un luogo chiuso, di difficile accesso per chi non è condannato o non vi lavora, le cui mura sono quasi invalicabili per chi è stato giudicato colpevole dal sistema giudiziario: questo accade nonostante il cronico problema del sovraffollamento, che dovrebbe spingere verso una maggiore flessibilità e possibilità di movimento, e a distanza di quasi cinquant'anni da una riforma dell'Ordinamento Penitenziario (L. 357/75) indirizzata ad affiancare alla detenzione altre misure. La storia del rapporto tra mondo civile e disabilità è pure una storia di marginalizzazione fisica: oltre al già citato problema dell'accessibilità, le classi scolastiche differenziali sono state abolite 'solo' nel 1977 (L. 517/77), mentre è dell'anno seguente la legge scritta da Bruno Orsini (180/78), più nota come legge Basaglia, grazie alla quale le persone con disturbi psichici sono state liberate dalle costrizioni degli ospedali psichiatrici.

Sicuramente, infine, le esperienze in esame si collocano ai margini della produzione teatrale contemporanea e shakespeariana, e, tranne rari casi, anche ai margini dell'interesse che ne scaturisce. Un'esclusione che si intreccia allo stabilirsi di una disciplina affrontata a lungo come irrimediabilmente 'altro', vale a dire il teatro sociale, e che è interessante analizzare a partire dalla difficoltà a concepire la rinuncia al privilegio della normalità, radicato anche in ambito artistico:

Credo che per riconoscere il talento nelle persone altro-da-noi, per origine, cultura, abilità e disabilità, sia necessario affrontare “un’elaborazione del lutto”: accettare la perdita di supremazia della stirpe dominante. Se pensiamo che, in venticinque secoli di teatro, è da poche centinaia di anni che è stato permesso alle donne di andare in scena, riconoscendone il talento, e che ci interroghiamo ancora sui ruoli da affidare agli attori e alle attrici con la pelle scura o gli occhi a mandorla, allora sappiamo che la strada verso l’inclusione del talento è ancora molto lunga (Volani 2020, 141).

Pratiche capaci di coinvolgere mostri sacri della cultura e del teatro occidentali, come Shakespeare, dei quali anche soggetti marginalizzati si dimostrano validi interlocutori, possono più direttamente favorire lo scardinamento di tali forme di strenua difesa della propria zona di comfort e di potere. Non si tratta chiaramente di dinamiche presenti solo in Italia e, anzi, ampliare lo sguardo oltre i confini evidenzia un’apparente banalità: i fenomeni culturali seguono per lo più traiettorie che superano le barriere geografiche e svelano di queste ultime il carattere arbitrario. Come si vedrà, i legami con esperienze attive all’estero sono forti e giocati su un doppio piano, sia di accostamento su di uno sfondo comune, sia di diretta collaborazione.

Una prospettiva aperta è stata adottata anche in ambito nazionale, in modo da problematizzare, oltre alle differenze rispetto all’esterno, anche l’uniformità interna; da qui è emersa una lente interpretativa particolarmente importante, vale a dire quella linguistica. La frammentazione italiana e la forte connotazione simbolica, per lo più in senso svalutante, dell’utilizzo dei dialetti rispetto alla lingua nazionale; il dibattito che si sviluppa lungo i secoli in merito alle potenzialità teatrali degli uni e dell’altra; la linea non propriamente continua, ma che tende a riemergere, di Shakespeare dialettali, tra cui spicca negli ultimi anni il riuscitissimo *Macbettu* in sardo di Alessandro Serra, vincitore del Premio Ubu 2017 come miglior spettacolo dell’anno; il plurilinguismo lampante di alcune esperienze incontrate nell’indagine sul teatro sociale, in primis quella carceraria; la tendenza, nel dibattito critico shakespeariano, a complicare il concetto di *foreign Shakespeare* allo scopo di non ridurlo alle diverse, ma unitarie, rappresentazioni nazionali: tutti questi elementi hanno contribuito a orientare la ricerca anche verso esperienze di traduzione e produzione teatrale in una lingua diversa dall’italiano standard.

Dal momento che la scelta è ricaduta su un progetto che prevede una traduzione in dialetto napoletano, il quadro si complica ulteriormente, giacché questo è caratterizzato da un’ambiguità di fondo. Si tratta di una lingua minoritaria in senso quantitativo, periferica nella geografia economico-sociale del Paese, marcata nel segno di una connessione degradante con la criminalità e il disagio sociale, da un lato, o di quella riduttiva con una comicità macchiettistica, dall’altro; ma è anche e contemporaneamente il mezzo espressivo di una grande tradizione teatrale, sviluppata pure a livello sperimentale, forse l’unica in Italia legata a doppio filo a una città e alla sua cultura.

Per ognuno dei tre ambiti selezionati, dopo una descrizione generale e una panoramica relativa al rapporto con Shakespeare, è stato individuato un caso-

studio, finalizzato a mettere in luce aspetti significativi del dialogo tra performance e opera del Bardo, con un'attenzione particolare rivolta alla dimensione testuale-drammaturgica. I progetti selezionati sono: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), produzione basata su *The Tempest* e interpretata dagli attori-detenuti del carcere di Vigevano, con la regia di Alessia Gennari; *Otello Circus* (2018), della compagnia La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, realizzato con attori con disabilità, con la regia di Antonio Viganò; *Mal'essere* (2017), un *Hamlet* prodotto dal Teatro Stabile di Napoli e diretto da Davide Iodice, con la collaborazione, in veste di attori e traduttori, di numerosi rapper campani.

Gli strumenti teorici utilizzati sono quelli degli studi postcoloniali, femministi, dei *disability studies*: tutti approcci che si interrogano da tempo, soprattutto nell'ambito accademico anglofono, sulle dinamiche di potere che caratterizzano il rapporto tra uno dei simboli della letteratura e del teatro occidentali e la sua permanenza nella produzione culturale contemporanea. Quest'ultimo tema, centrale ormai da decenni nell'ambito della critica shakespeariana, viene sviscerato nel capitolo *Shakespeare in progress nel mondo contemporaneo, tra potenza simbolica e capitale culturale*, che prova a tratteggiare il percorso che conduce Shakespeare a essere, ancora oggi, protagonista di libri, festival, spettacoli, film e citazioni sparse; ma anche a calare il dibattito nella specifica situazione italiana, inevitabilmente diversa da quella dei paesi anglofoni. Inoltre, viene dedicato spazio alla comprensione delle formule 'capitale culturale' e 'capitale simbolico', spesso incontrate, ma molto raramente poste in relazione alle riflessioni del loro ideatore, Pierre Bourdieu; e allo stato dell'arte della ricerca in merito alla presenza shakespeariana nella contemporaneità, dall'appropriazione al paradigma rizomatico, con riferimenti agli studi di Hawkes, Marsden, Desmet, Lanier.

Per concludere, una nota terminologica: per quanto possibile, si è cercato di utilizzare definizioni rispettose dei soggetti protagonisti dei vari progetti in esame, che li mettessero in evidenza come persone, prima che a partire da una condizione caratterizzante. Tranne in casi di eccessiva ridondanza, si parlerà dunque per lo più di attori-detenuti, di persone detenute, di attori 'ristretti': un termine, quest'ultimo, ampiamente sfruttato dall'Associazione Antigone, attiva da anni per garantire il rispetto dei diritti umani all'interno delle strutture detentive. Verrà inoltre preso in esame nello specifico il tema della definizione nel campo della disabilità, con la descrizione della forma *identity-first* e di quella *person-first*, che è stata qui prediletta.

Shakespeare *in progress* nel mondo contemporaneo, tra potenza simbolica e capitale culturale

In un verso di *Il costruttore di motoscafi*, il cantautore Davide Bernasconi, in arte Davide Van De Sfroos, riporta quelle che avrebbero potuto essere le parole di Guido Abbate, pioniere della motonautica a cui la canzone è dedicata:

E rüven soe de Comm i rüven de Milànn
gh'hann pressa e voeren tucc la barca prunta
ghe spieghero a bestèmm o parlando come Scekspir
che la barca la g'ha el cüü e la g'ha una punta¹.

Il testo è quasi interamente composto e cantato in dialetto *laghée*, tipico dei piccoli paesi arroccati sul ramo comasco del lago di Como, dai quali provengono sia l'autore, sia il protagonista. I due mezzi espressivi che il costruttore potrebbe usare per spiegare le specificità della sua preziosa attività artigianale ai clienti provenienti dal lontano universo urbano («Comm» e, soprattutto, «Milànn»), ricchi e pretenziosi («gh'hann pressa e voeren tucc la barca prunta»), hanno fretta e vogliono tutti la barca pronta, non potrebbero essere più distanti, e più utili a introdurre il discorso che verrà affrontato in questo capitolo. Da un la-

¹ Il testo citato proviene dalla descrizione del brano disponibile su YouTube e inserito dall'utente Laerzio Ciotti <https://www.youtube.com/watch?v=qOTadrpIYiM> (Ciotti 2010). Tale versione si è rivelata, tra quelle disponibili online, la più corretta e accurata, stante la mancanza di una norma grafica stabilita per il dialetto in questione. Purtroppo, sul sito del cantautore non sono più disponibili i testi ufficiali delle canzoni.

to, le imprecazioni («a bestèmm»), evocate in dialetto nella canzone, dall'altro parole simili a quelle di Shakespeare, citato in un verso in perfetto italiano («o parlando come Scekspir») che viene poi cantato in tono ironicamente altezoso da Van De Sfroos.

Il drammaturgo e poeta inglese, dunque, assurge a modello di elevazione linguistica e culturale, nonostante la distanza che lo separa dal parlante italiano e dialetto *laghée* sia evidente soprattutto sotto lo stesso profilo linguistico. Laddove erano a disposizione Dante (sostituibile a Shakespeare anche senza apportare modifiche nello schema ritmico del verso) o Manzoni (che ha una sillaba in più, ma un espediente creativo per risolvere il problema, vista anche la localizzazione geografica rievocata dalla canzone, sarebbe stato giustificabile), ecco che Shakespeare conquista il posto d'onore. L'alternativa tra un eloquio che imita quello del drammaturgo e le bestemmie, per scavare sotto la superficie, è incardinata su una doppia serie di convinzioni: l'appartenenza del primo a un registro alto e la certezza di potersene appropriare, di poterlo utilizzare in modo strumentale, così da contrapporlo alla schiettezza di una risposta volgare. Shakespeare, dunque, verrebbe utilizzato per esprimere un contenuto banale e immediato (cioè la presenza della prua e della poppa, elementi basilari della barca, sconosciuti agli arroganti cittadini) attraverso parole ritenute 'alte', che, dissimulando l'appunto sull'ignoranza degli interlocutori, lo rendono più digeribile.

Il genere folk, cui la canzone, e in generale la produzione di Van De Sfroos, appartengono, rimanda immediatamente alla dimensione popolare, nella quale i confini di Shakespeare come fenomeno culturale divengono sfumati, rendendo necessaria una riflessione profonda, mai esaustiva, sulle sue molteplici diramazioni. Il cantautorato in dialetto non può forse essere definito in toto parte della produzione culturale di massa, ma ha visto negli ultimi due-tre decenni una diffusione piuttosto capillare in vari luoghi del territorio italiano, fino a exploit nazionali come quello dei salentini Sud Sound System. Al di là di questo, è interessante rilevare qui come, invece, sia indubbiamente Shakespeare a poter essere definito 'di massa', al punto da essere utilizzato come simbolo di un universo di significati immediatamente comprensibili a qualsiasi pubblico, compreso quello degli ascoltatori di Davide Van De Sfroos. Cosa si intende, però, con «Shakespeare», e qual è il legame tra cultura istituzionale e cultura popolare che l'uso del suo nome suggerisce?

Douglas Lanier, in *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), ricostruisce in modo sintetico, ma molto accurato, l'inserimento di Shakespeare nel canone letterario inglese, che va di pari passo con la sua affermazione all'interno della cultura *highbrow*, 'alta'. La pubblicazione postuma del *First Folio*, nel 1623, segna l'inizio del processo di elevazione del Bardo a simbolo della cultura britannica, in competizione con quella continentale; in seguito, tra XVII e XVIII secolo, un processo di disaffezione e una successiva rivisitazione in ambito teatrale delle opere le modernizza e depoliticizza, al fine di renderle potenzialmente valide per tutti. Nel '700 si assiste inoltre a un fenomeno di capitale importanza, vale a dire la pubblicazione di innumerevoli edizioni dei testi shakespeareiani, a partire da quella di Nicholas Rowe, del 1709: la modalità prima-

ria di conoscenza dell'opera diventa quella basata sui libri, sulla lettura privata, e non più la dimensione collettiva dell'evento teatrale. È inoltre grazie alla pretesa di autenticità e di maggiore correttezza rispetto alle edizioni precedenti avanzata da quelle più moderne che nasce e si afferma il concetto di «fedeltà» al testo di Shakespeare, elemento costitutivo delle relazioni con la sua autorità culturale nei secoli a venire.

In contemporanea, sul piano della storia scenica, Shakespeare è sempre più simbolo di una *Englishness* borghese, anche grazie alla consacrazione di David Garrick, nelle celebrazioni del primo festival shakespeariano, lo Stratford Jubilee del 1769. La canonizzazione sul piano nazionale prosegue tra la fine del '700, con i Romantici, e la seconda metà del XIX secolo, quando sarà l'accademia, istituendo una disciplina denominata *English* e collocandovi Shakespeare in posizione saldamente privilegiata, a decretarne la centralità in un progetto culturale sia interno, sia imperiale. Nel 1864 viene pubblicata la *Globe Edition* dei suoi testi, la prima curata da esperti di livello universitario, punto di riferimento nel periodo successivo e disciplinata come ogni aspetto della vita culturale e sociale in epoca vittoriana. L'istituzionalizzazione accademica, infatti, si accosta a forme di silenziamento delle istanze più problematiche delle opere di Shakespeare, attraverso produzioni teatrali che puntano sull'interpretazione psicologica dei singoli personaggi e su una ricostruzione scenografica di carattere mimetico-illusionistico.

Nel XX secolo, con l'emergere di quella che Adorno definisce industria culturale, la posizione occupata da Shakespeare si fa sempre più contraddittoria: lentamente affermatosi come simbolo del sapere istituzionale, trasmesso attraverso quel formidabile canale che è la scuola, viene con una certa regolarità sfruttato dalle nuove forme che la cultura popolare assume nella società di massa. Lanier non appoggia una visione negativa e riduzionista di questo processo, secondo la quale *Shakespop* contribuirebbe al trionfo di una cultura di bassa lega, finalizzata esclusivamente al profitto, conformista e politicamente ininfluente: si tratta infatti di una lettura che ignora la stratificazione della *pop culture*, ben lungi dall'essere monolitica e passibile di un'interpretazione univoca e complessiva.

Tale ricostruzione cronologica non poteva mancare qui perché occorre chiarire innanzitutto da dove nasce l'attribuzione a Shakespeare di autorità culturale, che deve essere riconosciuta come una costruzione sociale, non uno stato naturale (Lanier 2002, 21). Ovviamente, non sfugge che il quadro appena descritto non riguarda direttamente il panorama italiano, che qui ci interessa, ma quello della *Anglosphere* (Bassi 2016, 11-2), e in particolare del Regno Unito. Entro i confini nazionali, infatti, il processo di diffusione e affermazione di Shakespeare come fenomeno di massa ha seguito strade differenti, legandosi a doppio filo meno al canale scolastico e più alla sua presenza sui palcoscenici, al mezzo dell'opera lirica (verdiana, soprattutto), su cui si tornerà in seguito, alle interpretazioni dei grandi attori e delle grandi attrici di fine '800 e inizio '900. La storia della ricezione shakespeariana in Italia, la quale, nei suoi aspetti culturali, deve ancora essere scritta (Bassi 2016, 63), ha un inizio tardo, e tendenzialmente mediato dalle traduzioni francesi o tedesche. Se tra i primi estimatori rinomati vi sono

Giuseppe Baretta, che per difenderlo si schierò contro Voltaire, e Alessandro Manzoni, nel '900 Shakespeare suscita l'ammirazione di Benedetto Croce, che lo esalta riconoscendogli la capacità di produrre un'arte pura, liberata dall'ideologia e dal posizionamento politico. Una linea ben diversa da quella dominante in epoca fascista, che già vede in Shakespeare un autore canonizzato, non colpito da censura in virtù della sua «possenza di imperituro classico» (Caponi 2017, 59), e forzato nei suoi significati attraverso un approccio critico e scenico 'presentista', a sostegno dell'apparato ideologico del regime (Bassi 2016, 63-80).

Oggi, come sostiene Bassi, il suo successo in Italia sembra incondizionato, assoluto in diversi ambiti; nonostante ciò, la scelta di non fermarsi ai confini nazionali, soprattutto sul piano dei riferimenti critici, ha molteplici motivazioni. Quanto avvenuto nella patria di Shakespeare e in generale nel mondo anglofono può essere un utile termine di confronto, dal momento che da qui è possibile trarre «la consapevolezza della rilevanza culturale degli Shakespeare "di massa" e gli strumenti critici con cui condurre la nostra indagine» (Cavecchi e Soncini, 2002). Inoltre, la produzione italiana contemporanea – e i casi che abbiamo selezionato non sono esenti – dialoga non solo con la propria tradizione scenica nazionale, ma anche con una storia performativa, cinematografica, televisiva, mediatica, estesa su scala globale: un fenomeno che rende utile l'ampliamento del panorama entro cui analizzarla.

Per l'attenzione che questo studio riserva all'aspetto testuale, un passaggio già citato è ulteriormente degno di nota: quello dalla scena alla pagina, dalla connotazione soprattutto teatrale dell'opera di Shakespeare al suo ingresso nel mondo della letteratura, attraverso il principale mezzo di diffusione di quest'ultima, cioè i testi scritti e tramandati nella forma di libri. I testi delle opere shakespeariane, però, hanno, soprattutto nel caso dei *plays*, una genesi ben lontana da quella di ascendenza romantica, legata all'ispirazione di un singolo genio, espressione coerente della sua individualità. Questi testi sono invece nati per la scena, elaborati in maniera collettiva, con i diversi soggetti attivi in una compagnia, e nel contesto di una forma di intrattenimento non elitaria, aperta a molti (non a tutti). Dal momento che il teatro rispondeva a logiche di prestigio e di mercato peculiari, essi non furono mai pubblicati, durante la vita di Shakespeare, come un'unica raccolta, secondo una volontà d'autore di impronta letteraria. Circolavano e sono talvolta arrivati fino alla contemporaneità in numerose versioni, anche molto diverse tra loro, basti qui citare il celeberrimo caso di *Hamlet*: i testi a disposizione sono tre, l'*in-quarto* del 1603, denominato *bad-quarto*, secondo alcuni ricostruito a memoria da uno o più attori, l'*in-quarto* del 1604, e quello che compare nel *First Folio* del 1623.

Oltre al carattere letterario dei testi di Shakespeare, anche la trasversalità dei loro contenuti è oggetto di una *vulgata*: le opere sarebbero valide per tutti, in ogni epoca e luogo, caratteristica dalla quale deriverebbe il loro successo globale e attraverso i secoli, slegato dunque da forme di sviluppo coloniale e imperiale e dai meccanismi di riproduzione del prestigio culturale. È il collega Ben Jonson, nel poema collocato in apertura del *First Folio*, a definire Shakespeare un *author* fuori dal tempo («He was not of an age, but for all time»), nel con-

testo di un'operazione che, come si è visto, getta le basi di una canonizzazione letteraria e nazionale non scontata. Questa presunta universalità si è articolata in modi diversi, più o meno legati a letture politiche; tra gli altri, un filone critico largamente diffuso anche oltre i confini specialistici la interpreta sulla base dell'appartenenza a un dominio, l'arte, da mantenere sospeso e distaccato rispetto alla materialità di quello politico-sociale. Una tendenza diffusissima, questa, che curiosamente accomuna una parte della critica accademica, alcuni artisti che criticano quest'ultima e moltissimi tra lettori, spettatori e appassionati, anche al di fuori del contesto anglofono: dal «nostro contemporaneo» di Jan Kott, fino all'autore capace di «parlare a chiunque» dell'*Hamlet* diretto da Dominic Dromgoole per il Globe Theatre di Londra, presentato in giro per il mondo nel tour *Globe to Globe*², questi concetti sono talmente diffusi da essere spesso assunti come veritieri, riprodotti senza venire sottoposti a ulteriore analisi nelle forme più disparate, dalla recensione teatrale fino alla premessa di una nuova traduzione editoriale.

La posizione di Terence Hawkes, al contrario, assolutamente radicale all'epoca della sua esternazione, si basa sulla considerazione che dà il titolo allo studio *Meaning By Shakespeare* (1992): non sarebbero i testi del drammaturgo a possedere di per sé un significato che interpreti, attori, registi, studiosi possono indagare e portare alla luce, ma sarebbero questi ultimi, noi tutti, a «significare attraverso, grazie a» Shakespeare. Prendendo in esame ed eventualmente contestando la stratificazione semantica che i drammi hanno assunto nel viaggio attraverso i secoli e al di là dei confini, chi si confronta con Shakespeare costruisce un senso che, dal post-strutturalismo in poi, non può più essere dato una volta per tutte. L'accesso alle opere di Shakespeare nella loro «essenzialità», o a quel che «realmente» significano (Hawkes 1992, 150), è sostanzialmente impossibile, poiché il testo, in quanto tale, non è il prodotto di un solo autore, ma di molteplici strategie interpretative e dei condizionamenti che pesano su queste. Dovrebbe quindi essere la capacità dell'autore e dei suoi testi a lasciarsi utilizzare per l'elaborazione di significato culturale in una dimensione spazio-temporale diversa da quella originaria, con uno spostamento netto del focus sulla ricezione, a costituirne il vero punto di interesse. Una capacità che, per estensione nella diffusione geografica, temporale e disciplinare (dalla pubblicità ai fumetti, dal teatro al cinema alla letteratura per l'infanzia), è sicuramente degna di nota nel caso di Shakespeare; e che si colloca all'origine di un utilizzo estremamente variegato delle sue opere, con finalità ideologiche talvolta in aperta opposizione tra loro, e dunque non valide per tutti.

² Cfr. la descrizione del progetto da parte di Dromgoole: «The central principle of the tour is that Shakespeare can entertain and speak to anyone, no matter where they are on earth; and that no country or people are not better off for the lively presence of Hamlet». Sarah Lee, Matt Fidler *All the world's a stage: the Globe's Hamlet plays in a Jordanian refugee camp*, *The Guardian*, 29/10/2015 <https://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/oct/29/undiscovered-country-the-globe-travelling-hamlet-jordan-refugee-camp> (ultimo accesso 2024-10-15).

Da un lato, quindi, è avvenuta la sacralizzazione nella forma scritta di un monumento britannico, e poi imperiale, affermatosi con il tempo anche a livello globale; dall'altro, e attraverso dinamiche strettamente intrecciate a questa stessa diffusione, si assiste allo sviluppo di una variegata produttività, ben al di fuori dell'accademia o delle istituzioni. A questa natura duplice sono dedicati svariati studi di Lanier, tra cui il già citato *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Qui, fin dall'introduzione, a essere messe in luce sono la distanza e insieme la possibilità di un legame (da cui la congiunzione *and*) tra i due termini del discorso, tra Shakespeare come rappresentante e simbolo della *highbrow culture* e la *lowbrow culture* contemporanea e popolare, di massa.

Anche in Italia, già all'incirca vent'anni fa, la presenza di Shakespeare in molteplici ambiti della cultura di massa era sancita definitivamente, tanto da meritare un volume che mirava a una prima mappatura (Cavecchi e Soncini 2002), e da affermarsi agli occhi degli studiosi: «È la stessa onnipresenza di Shakespeare in tutti gli ambiti della cultura contemporanea (...) a imporre allo specialista di rendere conto di questo vero e proprio "virus" che si propaga attraverso la pubblicità, la stampa, il cinema, il fumetto, la musica» (Cavecchi e Soncini 2002, 11-2)³. Una familiarità diffusa che rispecchia e insieme produce il riconoscimento di un valore simbolico, in primis quello di cultura 'alta'. Un caso, tra tutti, risulta particolarmente utile per comprendere l'associazione tra Shakespeare ed eccellenza teatrale (e quindi prestigio culturale): quello di *Carosello*, il popolarissimo programma televisivo che portò la pubblicità nelle case degli italiani. Tra la fine degli anni '50 e quella degli anni '70, i testimonial che interpretano personaggi o battute del Bardo sono grandi attori (Gassman e Albertazzi, tra gli altri), che impongono immediatamente la corrispondenza tra prodotto pubblicizzato ricercato (o presunto tale) e cultura ricercata: «(...) per la sua aura di rispettabilità e solennità "da classico", Shakespeare viene associato a prodotti altrettanto rispettabili ed eleganti, magari un po' più cari degli altri» (Cavallone 2002, 73). Inoltre, ed è questa un'osservazione che aiuta a decodificare anche il testo di Van De Sfroos di inizio capitolo, «Shakespeare è inglese e per la pubblicità di allora, come del resto per buona parte di quella di oggi, tutto ciò che è *British*, è già di per sé sinonimo di eleganza, classe e, appunto, rispettabilità» (Cavallone 2002, 73) – pur se i fatti politici degli ultimi anni, Brexit in testa, potrebbero aver complicato un po' tale comune percezione.

Nel corso del '900 e oltre, anche l'istruzione formale ha poi giocato un ruolo via via più significativo; questo è accaduto grazie all'innalzamento dell'obbligo formativo, che ha permesso a un numero sempre maggiore di studenti di entrare in relazione con Shakespeare a partire dal proprio percorso scolastico. Occorre poi non tralasciare la dimensione universitaria, e la presenza di un elevato numero di studiose e studiosi di Shakespeare nel contesto italiano. Al mondo

³ Da notare anche l'impareggiabile contributo di Mariangela Tempera in merito ai rapporti tra Shakespeare e cinema, e, per un ambito poco battuto, quello della relazione Shakespeare-radio, vedi Caponi 2017.

accademico afferiscono anche gli autori di traduzioni nate in vista di una produzione teatrale, come nel caso, celeberrimo, della sinergia creativa tra Agostino Lombardo e Giorgio Strehler per la *Tempesta* del 1978. Al contempo, però, e in forma contraddittoria rispetto a questi fortunati incontri, la ricerca di un dialogo con la scena contemporanea non è scontata per gli studiosi di Shakespeare, così come non lo è neppure l'abbandono di una gerarchia tra accademia e teatro intorno alla 'proprietà' del Bardo. Nonostante lodevoli eccezioni, ciò ha portato a una distanza non sempre colmata tra i due settori, che già si imponeva alla fine degli anni '30 del XX secolo: allora, il maggior anglista dell'epoca (e uno dei maggiori del '900), Mario Praz, lamentava che Shakespeare fosse conosciuto 'solo' tramite l'adattamento scenico e la traduzione, rendendo chiara la propria opinione negativa rispetto a qualsiasi modalità di conoscenza diversa dalla lettura dell'originale (Bassi 2016, 70).

In Italia, dunque, nel corso del '900 fino ad arrivare alla contemporaneità, si delineano i tratti di una situazione specifica: Shakespeare è rappresentante della cultura alta, sia sotto il profilo letterario, attraverso il veicolo della scuola e dell'accademia, sia sotto quello teatrale, senza che il primo aspetto abbia generato, imponendosi sul secondo, la 'monumentalizzazione' e l'irrigidimento sul testo e sulla parola verificatosi in ambito anglofono. È questa immagine, duplice, ma ormai anche polimorfa, a confrontarsi, nei decenni scorsi e oggi, con la produzione culturale di massa.

In questo quadro, non è semplice collocare le sorti contemporanee del teatro, che vive, o per meglio dire sopravvive, almeno in Italia, su di un crinale. Da un lato, su larga scala, possiede la fama del passatempo per pochi, esclusivo ed escludente, sviluppatasi in questi termini soprattutto a partire dalla nascita e dalla crescente diffusione del cinema, della radio, della televisione, poi di internet, visti come maggiormente democratici. È una condizione fotografata dai dati: solo una percentuale esigua (intorno al 20%) di italiani e italiane si è recato a teatro almeno una volta nell'anno 2019, e gli spettatori assidui sono in genere in età avanzata (ISTAT 2020, 390)⁴. Dall'altro lato, il teatro vive in uno stato di minoritarismo non legato a forme di chiusura elitista, ma all'impoverimento generale del settore culturale, sul piano economico e non solo, e al restringimento del suo campo d'azione.

Mai elencato tra le forme di rappresentazione artistica e i mezzi di comunicazione definiti 'di massa', il teatro finisce per essere identificato come un'attività di nicchia anche quando aspira a essere tutt'altro, e senza che a tale prestigio elitario corrisponda un riconoscimento di carattere economico. Quando esso attira un pubblico poco più ampio di quello specialistico (artisti, produttori, distributori, critici, studiosi), lo fa con operazioni commerciali, rivolte a un

⁴ Alcuni studi (Sciarelli 2004; Sciarelli e Tortorella 2004), basati su dati quantitativi e qualitativi, analizzano il problema dell'elitarismo del teatro (ancora strettamente connesso a titolo di studio, reddito, occupazione), soprattutto per quanto concerne gli spettatori assidui. Si tratta comunque di indagini ormai datate, che non sembrano essere state superate da pubblicazioni più recenti in merito.

pubblico medio-borghese, tendenzialmente abbonato e di mezza età, che cerca, attraverso la frequentazione dell'evento spettacolare, di acquisire una statura intellettuale. In merito a tale «stato dell'arte», Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini, regista l'uno, critico l'altro, hanno prodotto, ormai un decennio fa, un testo molto diffuso tra gli addetti ai lavori, *La fortezza vuota* (2015a)⁵, da cui esce una fotografia impietosa e lucida della situazione disperata in cui versa lo spettacolo dal vivo, a seguire ulteriormente indebolito dalle misure governative adottate per contrastare la diffusione del coronavirus. Ed è in questo contesto che hanno visto la luce gli spettacoli che sono stati presi in esame qui, «in un paese in cui vale l'equazione cultura=noia» (Civica e Scarpellini 2015a, 10) e dove, essendo il teatro «minoritario», è stato inculcato «il senso di colpa dell'essere minoritari» (1) agli artisti, che faticano essi stessi a riconoscere dignità e funzione pubblica al proprio lavoro. Shakespeare rientra tra i nomi celebri più volte citati da Civica e Scarpellini, chiamati a svolgere un doppio ruolo in questo sistema: sfruttati come facile attrattiva dai direttori dei grandi teatri per soddisfare i propri spettatori, in generale tradizionalisti, oppure utilizzati come specchio per le allodole all'interno di un'operazione parallela, solo in apparenza più innovativa, di trasgressione quasi scandalistica rispetto al gusto dominante.

Come si vedrà, i protagonisti dei casi presi in esame qui non sono estranei al tema della crisi del teatro e ai tentativi di metterla in discussione, poiché il loro lavoro implica un'estensione del campo d'azione e un ampliamento delle persone coinvolte nella pratica, comprese quelle tradizionalmente escluse dalle scene e dal confronto con il Bardo.

È interessante a questo punto capire come si sviluppano le modalità di utilizzo di Shakespeare, dal momento che esse sono molteplici e diversificate, e quale disposizione interpretativa corrisponde alla tipologia di approccio scelta. Il criterio utilizzato per decretare l'appartenenza al dominio è innanzitutto quello della fedeltà, che è stata declinata nei termini della fedeltà al testo soprattutto nel corso del XX secolo. Per quanto riguarda i casi in esame nei capitoli seguenti, la problematizzazione di quest'ultimo concetto è cruciale, dal momento che i processi in atto in relazione a Shakespeare sono innumerevoli e complessi, e le metamorfosi della materia ampliano necessariamente i termini della questione, impedendo di fatto che si possa semplicemente parlare di «messinscena» di Shakespeare. Entrano in campo la traduzione, i suoi autori e il rapporto con l'inglese da parte degli artisti; poi i tagli, la riformulazione, la (talvolta radicale) trasformazione del testo; la posizione rispetto al tema della fedeltà; la creazione di un nuovo testo, in una forma assimilabile a quella di un copione o di un testo drammaturgico, oppure sviluppato direttamente in scena.

⁵ Il contributo, che per il titolo prende spunto dal titolo di un libro di Bruno Bettelheim sull'autismo, è stato presentato pubblicamente nell'ambito del festival Contemporanea, a Prato (Civica e Scarpellini 2015a). È stato in seguito ripubblicato e commentato da diverse testate online. Nello stesso anno, a partire dal testo, è stato anche pubblicato un volume (Civica e Scarpellini 2015b).

L'adattamento, un termine che può indicare sia il processo sia il suo prodotto, è stato utilizzato dapprima nell'analisi cinematografica, poi esteso in modo ampio. Quando opposto all'appropriazione, indica tendenzialmente una forma di rivisitazione di Shakespeare che non è né derivativa né secondaria (Hutcheon 2006), ma che, nonostante i tentativi di iscriversi nel territorio della *post-fidelity*, continua ad avere come punto di riferimento un «originale» (Lanier 2014, 23). L'appropriazione, invece, secondo un modello che affonda le sue radici nel *cultural materialism* degli anni '80, sarebbe motivata dal desiderio di sfruttare Shakespeare, e la sua formulazione più famosa la connette al furto (Marsden 1991, 1). Tramite il processo di appropriazione, si stabilirebbe dunque un rapporto che enfatizza il ruolo dell'autore della stessa, promotore dei propri interessi rispetto a un altro significante culturale di cui il primo mira ad assumere il possesso. Nel tempo, però, questa attitudine altamente conflittuale è stata attenuata dalla critica: la categoria ha iniziato a includere tutti i casi per cui risulta eloquente l'atto stesso dell'appropriazione, dal momento che questa opera non solo sul testo ma anche sull'autorità culturale legata ad esso, sul capitale rappresentato dall'oggetto (Lanier 2014, 24).

Quest'ultimo punto apre la strada a una precisazione: nel caso di Shakespeare, l'appropriazione culturale non può avere lo stesso significato assunto laddove si assista all'acquisizione coatta, da parte di chi detiene il potere (istituzioni politiche o attori economici di grande peso, importanti aziende, compagnie pubblicitarie), di prodotti e usanze tipici di una comunità minoritaria o sottomessa. In genere, nel contesto in esame, il rapporto di forza è a ruoli invertiti, ed è Shakespeare, parte del capitale culturale dominante, a essere oggetto di appropriazione e risignificazione profonda.

Questa breve introduzione all'argomento, naturalmente, non tocca la gran parte della discussione teorica in atto da decenni, la quale ha, nel tempo, reso le distinzioni terminologiche molto sfumate, passibili di continua revisione, oggetto di una trasformazione dipendente dall'oggetto di studio. Inoltre, un terzo paradigma è stato esposto e oggi gode di notevole popolarità nel campo degli studi shakespeariani: è interessante citarlo e approfondirlo qui, perché rappresenta una forma di accostamento a Shakespeare e alla sua autorità culturale che aiuta a interpretare alcune delle operazioni in atto nei casi-studio. Douglas Lanier (2014) parte dal concetto di adattamento, ma non considera più adeguato attribuire centralità al solo testo e legare troppo strettamente l'autorità shakespeariana e quest'ultimo, utilizzandolo dunque come criterio di analisi e di valutazione. Viene invece messa in campo la nozione di rizoma, termine di origine botanica che indica una particolare tipologia di fusto, come elaborata da Deleuze e Guattari per indicare un modello semantico non gerarchico, non lineare, non dotato di un centro definito. L'oggetto della ricerca si sposta dal testo all'insieme di tutto ciò che è ed è stato considerato shakespeariano, vale a dire la rete aggregata di interazioni, contestazioni, affiliazioni, appropriazioni sviluppatasi intorno a Shakespeare, rete che è per noi, oggi, Shakespeare. Il testo originale, o per meglio dire, i testi originali, secondo i più recenti studi filologici, ne fanno parte, ma non sono la radice e

il fine di qualsiasi operazione che riguarda, accresce, sviluppa e modifica continuamente il rizoma stesso.

Tale paradigma pare funzionale nei contesti in esame qui: saperi diversi controbilanciano quello connesso all'opera di Shakespeare; il testo presente, se c'è, è già una traduzione, e, soprattutto, il processo artistico non necessariamente ha inizio dal rapporto con la parola shakespeariana, o vi passa attraverso. I «punti di ingresso» in Shakespeare (Lanier 2014, 29) dei casi in esame sono infatti molteplici: un libro per l'infanzia che racconta, con parole e immagini, *The Tempest*; la traduzione di Agostino Lombardo; altre 'isole' carcerarie; l'*Otello* di Giuseppe Verdi; il tema della violenza patriarcale, accentuato in altre produzioni italiane di *Otello* degli ultimi anni; il testo di *Hamlet* tradotto in dialetto; la crisi generazionale e ambientale, che rende possibile avvicinare il 'marcio' di Elsinore.

È al rizoma, dunque, che si può fare riferimento quando si parla di fedeltà, che non viene completamente messa da parte; cambia però il termine di paragone rispetto al quale viene valutata, poiché la fonte di ogni adattamento risulta essere la rete formata dai molteplici adattamenti precedenti, che quello presente va ad ampliare e irrimediabilmente modificare. Cambiano dunque gli interrogativi che lo studioso si pone di fronte alla materia shakespeariana, tra i quali due risuonano particolarmente consonanti alle domande alla base di questa ricerca: «Not 'Is this or is this not 'really' *Hamlet*?, but rather, "How does this adaptation reshape or extend a collective conception of what constitutes the 'essential' *Hamlet*?" Not, "Should we count this as Shakespearean?" but rather, "In what ways does attributing the label 'Shakespearean' to this work change the cultural formation that goes by the name 'Shakespeare'?"» (Lanier 2014, 33). Come, dunque, esperienze di Shakespeare marginali perché nate in relazione a contesti sociali, culturali e linguistici non dominanti, influenzano la concezione contemporanea di Shakespeare? Quale Shakespeare nasce e si sviluppa, dal confronto tra tali contesti e i professionisti della scena? L'attenzione a situazioni, soggetti e progetti che solo da pochi anni (e in maniera molto discontinua) risultano d'interesse per la ricerca è inevitabilmente basata sul riconoscimento da parte dello studioso delle dinamiche di potere che informano qualsiasi operazione culturale, compreso quindi l'incontro con Shakespeare. Il paradigma rizomatico, al contrario di quello legato più strettamente all'«appropriazione», non ritiene però l'autorità shakespeariana immodificabile, quasi fosse una moneta di scambio di cui reclamare il possesso, o da rifiutare a causa del suo carattere conservatore. I rapporti di forza si giocano ora sulla trasformazione di quella stessa autorità, sulla sua estensione all'interno di una rete che non li ignora, ma li complica.

Secondo quanto emerge dagli studi di William Worthen (1997), alla fine degli anni '90 del XX secolo Shakespeare aveva ancora un potere messo in discussione di rado, anche in settori della produzione scenica altamente sperimentali. Nonostante l'ampia diffusione delle teorie di Barthes e di Foucault, alla base del processo di demistificazione dell'autore come origine del discorso, si continuava a evidenziare una relazione stretta tra attività spettacolare e peso spe-

cifico shakespeariano, tra autorità e testo. Oggi, e soprattutto in un Paese dove il testo ha per motivi specifici (di traduzione) un minor valore di immutabilità e persistenza, il discorso si amplia anche al peso specifico delle interpretazioni teatrali precedenti, all'eredità e all'ingombro della storia performativa. Sono innumerevoli, infatti, attori, attrici, registi e registe che dichiarano di aver atteso a lungo prima di sentirsi in diritto di misurarsi con Shakespeare e di poterlo fare con una cifra personale, originale; e che affermano la volontà di non tradire l'autore, pur modificandolo, o ancora, sempre più spesso negli ultimi anni, che sostengono di potergli dimostrare un certo grado di rispetto solo tradendolo. Nelle esperienze performative qui selezionate come casi-studio, le dinamiche di dialogo e di produzione creativa risultano particolarmente interessanti in virtù delle specificità intrinseche dei progetti, i cui protagonisti possono avere posizioni atipiche rispetto a quelle attese, dal momento che mettono in campo una parzialità in genere silenziata, senza voce.

Si è osservato come un fattore, già largamente presente nell'ambito dell'eredità shakespeariana, risulti particolarmente rilevante qui, vale a dire quello della legittimazione di esperienze che devono lottare per affermarsi. Questa diviene terreno scivoloso, dal momento che gli interessi in gioco sono molteplici, talvolta in aperta opposizione tra loro. Da un lato si avalla la necessità di una paternità impegnativa come quella shakespeariana al fine di ottenere un riconoscimento (istituzionale, economico, di pubblico), e si corre dunque il rischio di rafforzare la dipendenza da un canone prestabilito; dall'altro il termine-cappello 'Shakespeare' può essere consapevolmente sfruttato allo scopo di mettere in discussione i meccanismi di esclusione che la canonizzazione porta con sé, l'autorità culturale come strumento di oppressione, oppure ancora i contenuti delle opere e il loro posizionamento ideologico, in modo diretto o indiretto, attraverso l'apertura di spazi di movimento e l'estensione semantica del termine stesso. Indagare nel dettaglio alcuni progetti specifici ha permesso di comprendere il loro posizionamento rispetto a questi temi, sviluppato attraverso le pratiche teatrali e in particolare attraverso il ricorso a determinate operazioni testuali. È nello sviluppo della creazione artistica, infatti, che è stato possibile vedere in atto un incontro con Shakespeare giocato su equilibri non perfettamente bilanciati, su posizioni non sempre nette, per questo meritevoli di approfondimento. Aspetti chiave sono da considerarsi la *agency* dei soggetti coinvolti e i rapporti di forza stabiliti tra questi e Shakespeare: in gioco ci sono processi di (auto)imposizione neocoloniale di una certa tradizione culturale, oppure processi emancipatori, in grado realmente di dare, attraverso la potenza del dialogo, nuova linfa alla galassia shakespeariana.

La questione, ovviamente, non può ridursi a una contrapposizione dicotomica tra accogliere o rifiutare l'autorità shakespeariana, che potrebbe anche non venire riconosciuta in quanto tale, ma prevede diverse sfumature e una generale, ineludibile complessità. Per affrontarla, e per comprendere cosa si intenda, quando si parla di «autorità» in campo culturale, è utile avere chiaro il significato di «capitale culturale», espressione coniata da Pierre Bourdieu che si ritrova molto spesso negli studi relativi alla presenza di Shakespeare nel mon-

do contemporaneo⁶, e che viene lì spesso usata come intercambiabile rispetto a «capitale simbolico». Negli studi del sociologo francese, invece, l'elaborazione dei due concetti è diversificata, se pur talvolta corrispondente. È corretto comunque affermare che le competenze necessarie per conoscere, comprendere, interpretare Shakespeare entrino a far parte di un patrimonio culturale, un capitale appunto, in grado di determinare il prestigio di cui gode chi le possiede; tale capitale è però anche un rapporto, un'energia in continua rigenerazione, e può essere reinvestito in forme diverse.

Risulta qui interessante domandarsi, anche in relazione a quanto precedentemente delineato in merito al concetto di legittimazione, se avere a che fare con il capitale associato a Shakespeare sia ineludibile per chi si avvicina a questo nome in contesti marginali. Bourdieu sembrerebbe sostenere di sì, quando afferma che quel che è assunto come legittimo e regolare non può che essere «pensato e riconosciuto», in particolar modo quando gli si contravviene. Accade inoltre che, in domini come quelli di esperienze marginalizzate, il capitale culturale, pur legato a un singolo nome come quello di Shakespeare, lungi dall'essere fisso e immutabile nelle sue componenti, si accresca e si modifichi, sia passibile di trasformazioni dipendenti dall'utilizzo di diversi mezzi e linguaggi, sfaccettato a seconda del contesto nel quale viene utilizzato.

Come accaduto nell'arco dei secoli, dunque, anche le forme assunte da Shakespeare nella contemporaneità contribuiscono a riformulare la concezione che ne abbiamo, e dunque incidono sulla storia del suo significato. Ciò avviene in maniera particolare nei contesti in esame qui, poiché mettono in circolo energie appartenenti a domini diversi, o a periferie di campi di cui per troppo tempo e con troppa ortodossia è stato considerato solo il centro. Il capitale culturale legato al nome di Shakespeare verrà considerato in relazione a tali contesti e a chi li ha abitati, prendendo in esame i dati di partenza (chi, inizialmente, è Shakespeare nel capitale culturale dei soggetti in gioco, professionisti del teatro e non), il processo e i dati di arrivo, dunque le trasformazioni avvenute grazie alle produzioni teatrali.

La riflessione sul possesso dei capitali ci permette di ritornare al punto di partenza, a quello «Scekspir» che viene usato per prendersi gioco dei cittadini ricchi, avventuratisi fino ai bordi del lago di Como per rispetto dei dettami di un turismo di lusso che rende possibile la maturazione del capitale sociale. Finiscono al cospetto di un uomo che, forte di un capitale culturale, di conoscenze, ben diverso dal loro, ma in quel momento dotato di un certo valore (quello legato alla motonautica), possiede, almeno nella finzione artistica della canzone, anche le competenze necessarie per schernirli: attinge a piene mani all'interno del loro campo (dominante) di referenze culturali, e così facendo dissimula le proprie intenzioni. Shakespeare, qui, è simbolo di un sapere elitario e cosmopolita, che parla inglese: la lingua della comunicazione globale, ma anche elemento

⁶ Questione approfondita, ad esempio, in una raccolta di saggi di recente pubblicazione, *Shakespeare's Cultural Capital*, curata da Shellard e Keenan (2016).

fondante di quel gusto *British* che, si ricordava in riferimento alla pubblicità, immediatamente riconduce alla ricercatezza in una società che spesso si autocondanna al provincialismo esterofilo come quella italiana. Un sapere fortemente gerarchico, ma sapientemente appropriato da Guido Abbate, che ne fa un'arma a proprio vantaggio: immateriale, chiaramente, ma in grado di stabilire, nella narrazione artistica, un nuovo rapporto di forza, e così di ampliare i confini di Shakespeare oltre quelli rigidi del *token* di classe. Viene infatti usato per interpretare un ruolo: contrapposto alla risposta ingiuriosa che verrebbe data in dialetto, potrebbe essere semplicemente sfruttato per far risaltare il valore della genuinità e dell'appartenenza a una comunità rispetto a un sapere pretenzioso e snob. È Abbate stesso, però, che lo modella a proprio piacimento, configurandolo, in questo brillante utilizzo, come il complice giocoso di una finzione scenica di tutto rispetto.

Shakespeare in carcere

2.1 Un quadro d'insieme: dietro le sbarre, oltre i confini

Il primo ambito da analizzare nello specifico, per poi passare al caso-studio che ne fa parte, è quello del teatro in carcere, non fosse che per la sua elevata produttività quando si parla di Shakespeare.

Teatro sociale, innanzitutto: l'etichetta che ha avuto il maggiore e più duraturo successo per inquadrare quello che non è «né un genere né un movimento, ma una catena di esperienze riconducibili a un flusso di processi necessariamente individualizzati, eppure apparentati da elementi di connotazione generale» (Valenti 2014, 31): un mezzo strumentale, usato soprattutto da soggetti terzi e non da chi idea e mette in pratica forme di teatro che coinvolgono, in varia misura e in varie forme, soggetti marginalizzati, per lo più, almeno inizialmente, non professionisti, spesso all'interno di spazi con funzioni primarie non legate alla scena. Sistematizzata in Italia da un saggio di Claudio Bernardi del 2004, tale definizione include pratiche teatrali che devono avere come prioritario lo scopo sociale, e lascia così fuori molti fra gli artisti protagonisti delle esperienze in esame qui, ma anche molti animatori di progetti longevi, radicati e dotati di una certa fama in Italia (una su tutte, la Compagnia della Fortezza di Volterra).

Cristina Valenti parla della «catena di esperienze» già citata a partire dalle intuizioni di uno dei maggiori storici del teatro italiano del secondo Novecento, Claudio Meldolesi, a cui si attribuisce la paternità dell'espressione «teatri di interazioni sociali» e che è stato anche direttore artistico di un festival con lo

stesso nome (TIS – Festival dei Teatri di Interazioni Sociali)¹. Meldolesi è intervenuto diverse volte sul tema, in particolare sul teatro in carcere, nell'arco di circa vent'anni, producendo alcune riflessioni di capitale importanza anche in questa sede: parla di teatri, innanzitutto, poiché «assumendo al plurale il soggetto, [...] si è prospettata discontinua, ma policentrica e aperta, tale fenomenologia», vale a dire quella «degli incontri scenici di collettivi umani subalterni o separati» (Meldolesi 2012, 367)²; le interazioni sociali sono quelle che scaturiscono da dinamiche prettamente teatrali, nelle quali il corpo dell'attore «agisce da epicentro psico-fisico stabilendo relazioni» e che determinano un «flusso intersoggettivo» (Meldolesi 2012, 367).

Sono teatri, questi, che si inseriscono nella «continuità delle storiche anomalie del teatro italiano» (Meldolesi 2012, 357), rispetto alle tendenze dominanti e che meritano per questo un'attenzione specifica; e sono trattati di conseguenza come teatro 'vero', secondo l'indicazione di Franco Quadri (Meldolesi 1994, 41), ribadita ancora («Ma allora occorre fare teatro vero» 1994, 48) nel momento in cui si comprende che attraverso una pratica non a sé stante, ma radicalmente 'teatrale', è possibile valorizzare le differenze in termini positivi, aprire possibilità per chi, rivelandosi come attore, si rivela anche come persona inevitabilmente 'costretta'. È questo forse il punto più significativo da sviluppare anche in questa sede: i teatri di interazioni sociali sono innanzitutto parte del teatro, e presentano caratteristiche precise, ricorrenti, talvolta riprese dalle esperienze di regia più rappresentative del '900, e tipiche di un movimento artistico – se pur non del tutto «compiuto» (Meldolesi 2012, 365). Teatri dove non viene messa in scena, celebrata o esibita la sofferenza in quanto tale, ma dove è evidenziato «l'atteggiamento con cui l'attore [...] mostra il suo processo di creazione con una verità superiore» (Meldolesi 2012, 358). Partendo da queste considerazioni, colui che più, e con più costanza, soprattutto negli ultimi anni, si è occupato di teatro sociale, il critico e giornalista Andrea Porcheddu, propone a più riprese (2016; 2017) un allargamento della definizione iniziale attraverso la specificazione di teatro sociale «d'arte». Una ricongiunzione con il teatro nel suo senso più generale, dunque, che procede nel senso che aveva prospettato Meldolesi, e che si discosta da una prospettiva settoriale: un allargamento del campo d'azione che risulta utile, dal momento che l'intento è sì la comprensione delle modalità di sviluppo della presenza di Shakespeare in un ambito specifico, ma anche delle ricadute di questa in un quadro più ampio e variegato.

¹ «[...] direzione artistica di Claudio Meldolesi e Franca Silvestri, organizzato dal gruppo interassessorile della Regione Emilia Romagna (assessorati alla Cultura, alla Formazione professionale e lavoro, alle Politiche sociali e alla Sanità) con il patrocinio dell'Università degli Studi-Corso di laurea Dams, svoltosi a Bologna, Faenza, Ferrara e Parma, dal 9 ottobre al 30 novembre 2003» (Meldolesi 2012, 366).

² L'articolo da cui è tratta la citazione, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, è il risultato della ripubblicazione unitaria di tre precedenti scritti di Meldolesi (1996; 2003; 2005), seguiti da una postfazione di Stefano Casi (*I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*).

Questi teatri ormai, dai prodromi nella stagione del teatro di base e dell'animazione, fino all'esplosione negli anni '90 e al consolidamento nel nuovo millennio, hanno ampiamente espresso la propria dignità di esserci, anche attraverso la capacità di suscitare interesse e stimolare l'organizzazione di festival³, convegni, seminari e tavole rotonde, la creazione di master dedicati, la crescita di una bibliografia ormai sterminata – tra gli studiosi più dedicati, insieme a Meldolesi e Bernardi, Piergiorgio Giacché, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Daniele Seragnoli, Sisto Dalla Palma – che si arricchisce continuamente di contributi pubblicati anche online. Non si può inoltre dimenticare la nascita, nel 1996, di una rivista come *Teatri delle diversità*, fondata da Emilio Pozzi e Vito Minoia ed edita da Edizioni Nuove Catarsi, il cui titolo, interamente al plurale, rende conto ancora una volta del carattere polifonico di quanto osservato, recensito, analizzato⁴.

Il teatro in carcere, in questa costellazione di esperienze, occupa un ruolo assolutamente primario, e ha alle spalle una storia ormai più che decennale, che gli ha permesso di sviluppare alcune caratteristiche peculiari anche rispetto al contesto internazionale. Pensare di poter risalire in modo preciso a quando e dove il teatro fa la sua prima apparizione in carcere sarebbe quanto meno illusorio, e tralascerebbe due fattori che è necessario tenere in considerazione quando ci si accosta al contesto penitenziario: l'intrinseca teatralità dello spazio carcerario e la difficile reperibilità delle informazioni su quanto avviene al suo interno. La punizione, innanzitutto, è messa infatti in atto per il pubblico ampio della società esterna come deterrente e la prigione è di per sé una gigantesca, mai conclusa *performance* con tanto di personaggi, costumi, antagonismi, azioni e comportamenti fittizi. Inoltre, per passare al secondo fattore, dalle mura della struttura detentiva le informazioni non sempre, e anzi, raramente e in casi molto specifici, possono fuoriuscire per circolare nel mondo esterno. È possibile farsi un'idea di quanto accadeva negli scorsi decenni grazie alle testimonianze di chi ha conosciuto direttamente il microcosmo carcerario, oppure sulla base di ciò che ne è comunque trapelato, in ragione della sua vistosità e importanza.

Fa sicuramente parte di quest'ultima casistica la notizia riguardante la circolazione illegale di un volume dei *Complete Works* di Shakespeare tra i prigionieri del carcere sudafricano di Robben Island, tra cui Nelson Mandela, mentre, sul piano espressamente performativo, il caso più eclatante, in grado di stimolare l'attenzione di critici e spettatori, coinvolge nientemeno che Samuel Beckett. Il San Quentin Drama Workshop fu fondato nell'omonimo carcere californiano

³ A titolo indicativo, oltre al già citato TIS, si ricordino anche *Trasparenze* (Modena); *Da vicino nessuno è normale* (Milano), che coinvolge svariate compagnie di teatro di ricerca; *Metamorfosi*, di laLUT a Siena; ancora *Metamorfosi* a Brescia; inoltre, la Rassegna nazionale di teatro in carcere *Destini incrociati*, organizzata dal Coordinamento Nazionale, si è svolta a Pesaro alla fine del 2023.

⁴ Si veda in particolare *Una ricognizione attiva del teatro sociale in Italia*, n. 66-7, agosto 2014, 102-3.

addirittura nel 1957: dopo che l'Actor's Workshop di San Francisco aveva messo in scena dietro le sbarre *Waiting for Godot*, i detenuti, guidati da Rick Cluchey, che pure non assistette allo spettacolo, chiesero ad Alan Mandell dello stesso Actor's Workshop di dirigerli in un laboratorio. Seguì l'inizio del percorso professionistico della compagnia, sempre nel nome di Beckett: il primo testo messo in scena dentro l'istituto fu ancora *Waiting for Godot*, estremamente rilevante in carcere per l'insistenza sul tema dell'attesa. Il culmine successivo arrivò quando il drammaturgo irlandese in persona lavorò con tutti gli attori del San Quentin Drama Workshop nella trilogia conosciuta come *Beckett directs Beckett* nella stagione 1984-85, ospitata anche in Italia, a Pontedera, nel 1984.

In Italia, i primi esperimenti di cui si inizia ad avere notizia risalgono alla fine degli anni '70, e sono abbastanza particolari da meritare un commento specifico. Uno è quello di Gigi Conversa nel carcere minorile di Casal del Marmo, tra 1976 e 1977, che poi si ripeterà anche negli anni a seguire. A parlare di una di tali esperienze successive, in *La tana della iena*, inserito da Claudio Meldolesi nel novero dei primi testi che descrivono un'esperienza vissuta di arte scenica in carcere (Meldolesi 1994, 53-6), è Hassan Itab, nome con cui è arrivato in Italia il palestinese Mustafà Kaled Abu Omar, e con il quale è stato imprigionato da minorenne a Roma. C'è poi il caso, scarsamente noto, della poetessa e artista Patrizia Vicinelli, reclusa a Rebibbia alla fine degli anni '70, che compose e mise in scena con le compagne detenute una *Cenerentola* riletta a partire da una prospettiva femminile e femminista, il cui testo venne poi pubblicato sulla rivista «Poetiche» (ora in Vicinelli 2009, 147-71).

Si tratta di due esperienze particolari, che nei loro sviluppi risultano connesse alla temperie rivoluzionaria e anti-autoritaria degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, e alla conseguente discussione intorno alla legittimità della prigione, in Italia e fuori. In Francia, venne pubblicato nel 1975 *Sorvegliare e punire*, di Michel Foucault, che rappresenta una pietra miliare della riflessione intorno alla genealogia della prigione, ed è da porre in relazione con il lavoro del GIP, Groupe d'Information sur les Prisons, nato alla fine del 1970.

Poco prima, negli Stati Uniti, Bruce Jackson aveva pubblicato *In the Life. Versions of the Criminal Experience* (1972), una raccolta di interviste a prigionieri del Texas, in pochi anni tradotta in francese. In Italia, si è già fatto accenno alla riforma del 1975, giunta «dopo le rivolte negli istituti dei primi anni Settanta e il crescente movimento d'opinione che rifiutava il concetto di carcere punitivo e segregante, ereditato dalla legislazione fascista» (Iacobone 2020, 125). A tensioni di simile impronta e significato sono legati non solo i due casi singolari visti in apertura, ma l'intera evoluzione del teatro in senso etico e sociale, e di qui l'ingresso in carcere, che avviene in modo evidente e diffuso a partire dagli anni '80: Antonio Turco, educatore, inaugura il suo intervento teatrale a Rebibbia nel 1982, Luigi Pagano, direttore, lo fa a Brescia nel 1984, Carte Blanche, con Armando Punzo, lavora a Volterra dal 1988, Donatella Massimilla è attiva a Milano dal 1989, Riccardo Vannuccini e Alba Bartoli, con ArteStudio (fino al 2001 TeatroStudio), sono presenti sempre a Rebibbia dai primi anni '90, Puntozero inizia a operare nell'I.P.M Cesare Beccaria di Milano nel 1996.

A seguire, si impone con continuità il successo su larga scala della Compagnia della Fortezza, vincitrice di innumerevoli premi assegnati dalla critica generalista, tra cui due premi UBU per il miglior spettacolo dell'anno (*Marat-Sade*, 1993, e *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, 2004). Il vero e proprio clamore mediatico, però, si raggiunge attraverso il cinema. I fratelli Taviani dirigono infatti *Cesare deve morire*, con il quale si aggiudicano l'Orso d'oro al Festival internazionale di cinema di Berlino nel 2012: il film segue la lavorazione e la messa in scena nel carcere di Rebibbia del *Giulio Cesare* di Shakespeare, interpretato dagli attori-detenuati impegnati nel laboratorio tenuto da Fabio Cavalli nel reparto G12 – Alta sicurezza. Nel 2011, inoltre, viene fondato il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, che unisce oggi, su adesione diretta, circa cinquanta associazioni e gruppi attivi sul campo allo scopo di creare uno spazio di confronto, dibattito e collaborazione e di fronteggiare le molteplici difficoltà di un operare artistico e professionale messo continuamente a rischio da permessi negati, precaria disponibilità economica, avvicinarsi di ruoli istituzionali. Esistono ulteriori reti costituite a livello regionale (come il Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna, o quello della regione Lazio) e locale (Il carcere possibile, attivo nell'area napoletana anche con un festival; Sapienza 2013, 8), oltre ad altri progetti nazionali che coinvolgono esperienze sparse sul territorio. L'ultimo in ordine di apparizione, significativo per il ruolo di capofila svolto dalla Compagnia della Fortezza – Carte Blanche, è *Per aspera ad astra – Come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza*, progetto nazionale sperimentale sul teatro in carcere di cui fa parte anche FormAttArt, che realizza il laboratorio teatrale diretto da Alessia Gennari con la compagnia Rumore d'ali teatro, uno dei casi-studio di questo lavoro.

Il sito del Ministero della Giustizia (Ministero della Giustizia 2018) fa riferimento a oltre ottanta compagnie che lavorano negli istituti penitenziari, e i numeri sono abbastanza in linea con quelli individuati da Storani, che parla di «almeno novanta tra singoli operatori e associazioni» (Storani 2019, 151): uno sviluppo ampio e capillare, con esperienze estremamente variegata, accomunate però molto spesso dalla formazione professionale, in ambito artistico, di coloro che le animano. In Italia, infatti, i progetti più noti sono ideati e portati avanti da registi, attori, drammaturghi, che sottolineano a più riprese la propria distanza dal mondo riabilitativo e trattamentale, e che talvolta entrano in conflitto diretto con l'istituzione carceraria. Nonostante poi la realtà non possa che essere più sfumata e contraddittoria di quanto le dichiarazioni possano lasciar intendere, non si può non notare la distanza rispetto alla situazione in Inghilterra, altro Paese dove pure la tradizione del teatro in carcere è ormai consolidata e che può essere usato come cartina tornasole per evidenziare le particolarità italiane.

Paola Iacobone, ricercatrice e regista in carcere, osserva come, oltremarica, esista una totale integrazione del teatro nel settore trattamentale degli istituti di pena: i *facilitator* sono formati attraverso percorsi universitari *ad hoc* e assunti dall'amministrazione penitenziaria, ci sono spazi dedicati in carcere, i finanziamenti delle attività sono basati sui risultati ottenuti in precedenza, soprattutto in rapporto alla recidiva (Iacobone 2020, 152-6). Tutto questo permette di ga-

rantire continuità e stabilizzazione, ma comporta il rischio di una deriva utilitaristica, che, negli anni, è stata rilevata dagli stessi protagonisti (Balfour 2009; Thompson e Schechner 2004), dal momento che «gli effetti del teatro, dell'arte in generale, non sono semplicemente misurabili analiticamente, attraverso metodi scientifici quantitativi, come fossero medicinali, e soprattutto perché i detenuti sono esseri umani» (Iacobone 2020, 150). Alcune compagnie e associazioni fondate in questo contesto sono ormai vere e proprie istituzioni, come Clean Break Theatre Group, nata nel 1977 dall'iniziativa di due detenute nel carcere inglese di Askham Grange; o Geese Theatre Company, un'altra tra le più longeve, fondata nel 1987 da Clark Baim e basata su un *drama based approach*, caratterizzato soprattutto dall'utilizzo delle maschere, e sulla rivelazione di emozioni personali. Il livello di riconoscimento della disciplina è infine testimoniato dall'esistenza, ormai trentennale, di un centro di ricerca interamente dedicato al *Prison Theatre* presso l'Università di Manchester, il TiPP (The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre), fondato nel 1992 da James Thompson e Paul Heritage.

In altri Paesi, invece, come Grecia e Francia, per quanto il fenomeno sia di più recente diffusione, ci sono evidenti similarità con l'Italia, e, nel secondo, anche protagonismo di artisti italiani: un caso simbolo è quello del carcere di Meaux, reso noto soprattutto dall'*Iliade* del 2016-2017, spettacolo diretto da Luca Giacomoni e fortemente voluto dalla coordinatrice culturale Irene Muscari, che ha avuto dieci repliche al Théâtre Paris Villette, ed è stato in seguito portato in tournée per due anni (Curel e Ollivier 2018). Nello stesso istituto, situato a Nord di Parigi, Hélène Ollivier, dottoranda, regista e attrice della compagnia La Corde sensible, ha dedicato un progetto alle *Eumenidi* di Eschilo, che ha debuttato alla fine di ottobre 2021, e circa cento sono poi altre attività, in tutti gli istituti penitenziari del Paese (Franquebalme 2020). Assolutamente degno di nota, ovviamente, e utile per iniziare ad affrontare, con più puntualità, l'utilizzo di Shakespeare in carcere, è il caso di Olivier Py, regista affermato, direttore del Festival d'Avignon fino al 2022, che ha iniziato nel 2014 un progetto laboratoriale nel carcere di Avignon-Le Pontet. Py ribadisce di non essere un lavoratore sociale e di non interessarsi al versante terapeutico della forma teatrale, dal momento che il suo obiettivo rimane sempre la scoperta di una nuova estetica della recitazione (Py e Verdet, 2019). A partire dal 2017, gli spettacoli realizzati sono stati portati in scena durante il festival estivo, uno dei maggiori in ambito europeo: *Hamlet*, *Antigone* (2018) e *Macbeth Philosophe* (2019), seguiti da *Othello Astrologue*, preparato per l'edizione, annullata, del 2020, e da *Hamlet à l'impératif!* del 2021, che prevedeva anche, ma non solo, la partecipazione di attori-detenuti: Shakespeare è preponderante, anche se, in Francia, come in Italia, non arriviamo a progetti interamente dedicati a lui.

Tale fenomeno è invece evidente nel contesto statunitense. Qui, Shakespeare risulta estremamente diffuso, come dimostrato anche dalle denominazioni di otto tra i percorsi teatrali anglofoni censiti da un'altra piattaforma web, The Prison Performance Network. L'esempio più celebre è Shakespeare Behind

Bars⁵, attivo in Michigan e Kentucky, al quale è dedicato anche un omonimo documentario (per la regia di Hank Rogerson), presentato al Sundance Film Festival nel 2005; il suo fondatore e direttore di produzione, Curt L. Tofteland, ha anche fondato – con lo studioso shakespeariano Peter Holland e con il teatrante e direttore esecutivo Scott Jackson – “Shakespeare in Prisons Network” presso la University of Notre Dame, che ha dato il via all’iniziativa “International Shakespeare in Prisons Conference”, giunta tra il 2020 e il 2021 alla quarta edizione. The Shakespeare Prison Project è invece frutto di una collaborazione tra Racine Correctional Institution e The University of Wisconsin-Parkside, guidata da Jonathan Shailor, docente universitario e autore di testi sull’argomento (2011; 2012). E ancora, esiste l’australiano QSE’s Prison Project (Queensland Shakespeare Ensemble), a cui Rob Pensalfini dedica una sezione del suo *Prison Shakespeare. For These Deep Shames and Great Indignities*, dopo aver ricostruito sinteticamente una storia del fenomeno a partire dai primi esperimenti degli anni ’80, e prima di affrontare la delicata questione delle motivazioni della presenza così diffusa di Shakespeare in carcere. Nelle fila degli studiosi accademici che si sono dedicati di recente a “Prison Shakespeare”, importante anche ricordare Niels Herold della Oakland University (2014; 2016).

Spesso, nei casi citati, la legittimità del teatro all’interno di luoghi marginali viene costruita sul prestigio culturale del Bardo, secondo il modello, a tratti espressamente paternalistico, di trasmissione di un sapere ritenuto ‘alto’ in contesti di disagio e analfabetismo diffuso. Viene per lo più applicato il modello di messa in scena rappresentativa tradizionale e si sviluppano forme di approfondimento psicologico attraverso la sovrapposizione tra personaggio e attore, del quale vengono spesso sottolineate anche le vicende biografiche (Lehman 2016); questo appare in netta controtendenza con quanto accade in Italia, dove il ‘curriculum’ criminale è per lo più, in maniera volontaria, trascurato. Nonostante questo, il dibattito prodotto durante un evento istituzionale largamente diffuso come la “Shakespeare in Prisons Conference” è stato incentrato sul riconoscimento della cultura di cui Shakespeare è esponente come colonizzatrice all’interno del contesto penitenziario, soprattutto alla luce di una composizione demografica carceraria marcata nel segno della razza. L’edizione 2020-21, infatti, è stata profondamente influenzata dall’impatto del movimento Black Lives Matter, tanto più significativo nell’approccio a un sistema, quello penitenziario statunitense, in cui il razzismo sembra essere strutturale e fondante. Shakespeare, dunque, è stato usato come un’arma, nel processo di trasformazione in senso anglofilo della cultura statunitense, ma di questa ‘arma’ può anche essere sfruttato il ruolo all’interno del capitale culturale riconosciuto: può essere coscientemente fatta propria per obbligare all’ascolto di una voce per lo più marginalizzata, in contesti nei quali con difficoltà essa avrebbe potuto ottenere legittimazione.

⁵ www.shakespearebehindbars.org (ultimo accesso 15/10/2024), utile anche perché fornisce un ulteriore elenco di progetti culturali ‘dietro le sbarre’, statunitensi e non solo.

Tauriq Jenkins, direttore artistico dell'Independent Theatre Movement of South Africa, indica, tra le ragioni del successo di Shakespeare in carcere, la possibilità di usarlo in forma strumentale per ottenere attenzione e, nel caso specifico di un lavoro su *Hamlet* con giovani detenuti, aumentare la credibilità del proprio operato (Gordon 2012). Non solo: la difficoltà e insieme la fama dei testi dell'autore, una volta superato un rifiuto iniziale che è spesso frutto di senso di inadeguatezza, lo rendono contendente e alleato in una sfida capace di aprire orizzonti di possibilità impensabili.

In Italia, Shakespeare è ampiamente sfruttato, come accennato da Storani (2019, 167) e come testimonia una veloce ricognizione della raccolta di dati in merito a venticinque compagnie che lavorano in carcere pubblicata in *Recito dunque sogno* (Pozzi e Minoia 2009). Dalle risposte a un questionario inviato a realtà selezionate perché ritenute significative, emerge che almeno dodici compagnie hanno utilizzato Shakespeare nel corso degli anni, alcune anche più volte; a queste vanno aggiunte la Compagnia della Fortezza e l'Associazione culturale No'Hma, attiva a Milano (San Vittore e Opera), cui sono dedicate interviste separate. Dato il campione esiguo, non si può trattare di dati statisticamente rilevanti sul piano quantitativo, ma, anche in questo caso, l'analisi è da farsi a livello soprattutto qualitativo; e i risultati parlano chiaramente di una presenza diffusa di Shakespeare anche in contesti molto diversi, a livello di collocazione geografica, età, genere⁶.

Anche qui, molteplici e diversificate sono le ragioni all'origine di una scelta ampiamente condivisa. Tra le più diffuse, emerge dalle dichiarazioni di molti teatranti la questione della sfida rappresentata dall'affrontare Shakespeare, sia per loro stessi sia per gli attori ristretti. Nel primo caso, si tratta del confronto con un autore ritenuto imprescindibile nella carriera di un teatrante, e insieme complicato, in particolare per la mole di esperienze precedenti con le quali misurarsi. È il caso di Livia Gionfrida, di Teatro Metropolitano, proveniente da una formazione nel teatro di ricerca: dichiara che mai avrebbe pensato di lavorare su Shakespeare al di fuori del carcere di Prato, dove invece diviene obiettivo esplicito introdurre opere viste come fondanti del teatro occidentale, affinché fungano da base solida per lo sviluppo di un progetto all'epoca agli albori (Gion-

⁶ Le realtà in questione, con indicazione del luogo o dei luoghi principali di lavoro, sono le seguenti: CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere (Casa circondariale di San Vittore - Milano); Puntozero (IPM Beccaria - Milano); Accademia della Follia (Case circondariali di Trieste e Gorizia); Teatro del Pratello - società cooperativa sociale (IPM e Casa circondariale - Bologna); O.S.A. Teatro (IPM Meucci di Firenze); Teatro Popolare d'Arte (Casa circondariale di Arezzo); La Ribalta - Centro Studi Enrico Maria Salerno. Officina di Teatro Sociale Teatro Libero di Rebibbia (Casa circondariale di Rebibbia N.C. - Roma); King Kong Studios (Case circondariali di Regina Coeli e Rebibbia N.C. - Roma); Artestudio (Case circondariali di Regina Coeli e Rebibbia N.C. - Roma); Manifesta Teatro (Case circondariali di Pozzuoli, Secondigliano e Santa Maria Capua Vetere); Teatro Kismet Opera - Stabile d'Innovazione (IPM Fornelli - Bari); Compagnia Teatrale Dioniso/Officine Ouragan (IPM Malaspina - Palermo); No'Hma (Casa circondariale di San Vittore e Casa di reclusione di Opera - Milano); Compagnia della Fortezza (Casa di reclusione di Volterra).

frida e Aiazzi 2016). È solo in carcere, al di fuori dei circuiti tradizionali, che è possibile evitare di cadere nel già fatto, nel già sperimentato. Ancora Gionfrida prende direttamente in esame questi antecedenti, da quelli teatrali al cinema, li attraversa con gli attori e li rielabora per la sua trilogia shakespeariana in salsa pop, che si dipana da *Hamlet's Dream* (2011) fino a *Macbetto* (2012) e *H2Otello* (2014) (Montorfano, 2018).

Anche Punzo basa il suo rapporto creativo con Shakespeare sul riconoscimento dell'ingombro rappresentato dall'*afterlife* e dalle "incrostazioni" prodotte sul testo dopo secoli di repliche e di messe in scena. Per questi motivi, nei percorsi che hanno come approdo *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010)⁷, *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012)⁸ e *Dopo la tempesta. L'opera segreta di William Shakespeare* (2016)⁹, di ogni personaggio viene spinta al limite la caratterizzazione per far esplodere il paradosso dei ruoli sociali, del teatrino dell'esistente, della chiusura di un copione ormai canonizzato. È così che si mira a una risemantizzazione del testo shakespeariano, il cui prestigio assume la funzione di tabù da violare: il carcere, secondo Punzo, è il luogo dove, paradossalmente, esiste una totale libertà di distruggerlo, e così di liberarne un potenziale nuovo, ancora inespresso.

Il confronto tra i detenuti e Shakespeare si rivela prezioso per i primi proprio perché la posta in gioco è così alta, proprio perché il lavoro teatrale proposto è presentato come impegnativo:

Dal primo momento abbiamo fatto capire loro [ai detenuti] che non eravamo degli "assistenti sociali", che non ci interessava fare un'opera di rieducazione e di risocializzazione, ma che volevamo realizzare con loro un lavoro impegnativo [...] Tante volte siamo stati accusati di fare arte e non risocializzazione, sono convinto che se si pongono dei traguardi così alti, indirettamente si gettano le basi della rieducazione, perché le persone sono obbligate a confrontarsi con qualcosa che non conoscono (Bernazza e Valentini 1998, 24).

D'altronde, la posizione di Punzo in merito al dibattito arte-terapia è sempre stata molto netta, nelle dichiarazioni e nella pratica, seppur questo non si traduca direttamente nel trascurare il contesto-carcere, e neppure il benessere degli attori. Il primo spettacolo shakespeariano era stato *Macbeth* (2000), un'autentica messa alla berlina del modello dello psicodramma e dell'aspettativa del pubblico, smentito nella convinzione di assistere, entrando in carcere, alla simbolizzazione del dramma della colpa del detenuto attraverso quello della colpa del regicida scozzese. Il teatro in carcere, invece, non deve avere come priorità il trattamento della biografia degli attori ristretti, perché «i detenuti non ci

⁷ Nel 2009 era stato presentato *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*, nato dall'incontro tra *Alice in Wonderland* di Lewis Carrol e *Hamlet*, affrontato in precedenza con *l'Amleto* del 2001.

⁸ Del 2011 è *Romeo e Giulietta. Mercuzio non vuole morire*.

⁹ Di questo spettacolo, *Shakespeare. Know Well*, del 2015, è considerato un primo studio.

chiedono di essere aiutati come persone, hanno bisogno semmai di relazioni e di risultati concreti» (Bernazza e Valentini 1998, 47). In questo modo, ponendo altri obiettivi, viene stimolata la possibilità di una trasformazione più profonda, estesa oltre i confini del semplice *status quo*: «Il linguaggio del teatro deve produrre *altra* realtà, non replicare e duplicare la realtà attuale, perché così facendo è sconfitto in partenza» (Punzo 2016, 9).

A Rebibbia, nei progetti del Centro Studi Enrico Maria Salerno, Shakespeare viene esplicitamente ritenuto terreno di dimostrazione del valore dell'esperienza:

[...] Ma la ragione prima della scelta della *Tempesta* è provare a dimostrare che nel teatro di un carcere si può fare tutto quello che si fa fuori: ossia uno spettacolo brutto o bello, ma comunque non “carcerario”, al quale il pubblico assista come spettatore e non come dama di carità o assistente sociale. Gli attori della Compagnia desiderano essere valutati come tali. Hanno deciso, una volta tanto, di scegliersi il proprio giudice: il pubblico¹⁰.

Il potere di Shakespeare è quindi un elemento che rimane costante, se pur talvolta affermato solo velatamente e non in maniera diretta, e affrontato come tabù da sfatare; e può essere legittimante rispetto al pubblico, ma anche rispetto alla direzione carceraria e all'istituzione, o alle istituzioni, che forniscono copertura economica ai progetti. Non è un caso, quindi, che siano le opere più famose – più riconoscibili e più ‘frequentate’, anche nel teatro esterno –, a venire maggiormente scelte dietro le sbarre: a titolo esemplificativo, i cinque spettacoli e i tre studi shakespeariani della Compagnia della Fortezza dialogano con *Macbeth*, *Hamlet* e *Romeo and Juliet*, a cui si unisce *Dopo la tempesta*, incentrato su più testi, oltre all'ultimo *romance*. A Rebibbia, con Cavalli, sono stati prodotti *The Tempest*, *Hamlet* e *Julius Caesar*; a Prato *Hamlet*, *Macbeth* e *Othello*; a Vigevano, si vedrà più nello specifico un'altra *Tempesta*; ancora a Rebibbia, nella sezione femminile, Francesca Tricarico ha lavorato su *Hamlet* e *Romeo and Juliet*. Come afferma Tom Magill rispetto alla scelta di *Macbeth* per Mickey B., un film basato girato interamente nel carcere nordirlandese di Maghaberry con i detenuti lì presenti, a far propendere per un testo shakespeariano ci sono motivazioni variegata, tematiche e contestuali, che si ritrovano spesso in molti dei casi individuati, come la volontà di impressionare positivamente il personale ed eventuali enti finanziatori (Magill e Marquis Muradaz 2009, 115).

Si ritorna così al problema della convivenza tra obiettivi anche distanti: Shakespeare, in questi casi, può fungere da rappresentante di una cultura alta e perciò salvifica, strumento connivente con gli obiettivi di disciplinamento foucaultiano del carcere (Lehman 2016, 92 e Calbi 2014, 245), ed esercitare così una sottile forma di violenza. Il crinale su cui ci si muove è sottile, anche se in Italia i metodi di lavoro utilizzati e la preponderanza artistica dei progetti permetto-

¹⁰ Le parole di Fabio Cavalli sono tratte dalle note di regia a *La Tempesta*, che erano pubblicate sul sito internet <http://www.enricomariasalerno.it/>. Precedentemente salvate, non sono al momento più disponibili su quel canale.

no una dialettica vivace tra il prestigio shakespeariano e un portato culturale-esperienziale – quello degli attori-detenuti – minoritario, ma non incapace di un confronto attivo. Se negli Stati Uniti – e il documentario *Shakespeare Behind Bars* fornisce innumerevoli esempi – si assiste molto più facilmente a forme di confessione e di ammissione di colpa che vengono stimulate dal rapporto approfondito con i ruoli shakespeariani interpretati, la situazione, altrove, è ben diversa. Il caso di Rebibbia, con Fabio Cavalli, è forse quello che più si può accostare al modello nordamericano, in particolare per la scelta di un metodo di lavoro tradizionale, che comporta la sovrapposizione mimetica tra attore e personaggio, tra biografia reale e biografia recitata. Eppure, anche lì, la dimensione linguistica e la coloritura locale delle produzioni impongono la presenza, anche ingombrante, degli attori ristretti, che non risultano interamente schiacciati dal meccanismo normalizzante, e che non affrontano, con il teatro, forme esplicite ed esibite di autoanalisi.

Oltre ai fattori contestuali, alcuni temi stimolano la curiosità dei teatranti, in relazione alla situazione specifica nella quale operano. È infatti spesso dichiarata la necessità di rimanere in ascolto dell'ambiente circostante e dei bisogni che ne nascono, evitando di imporre scelte scaturite dal solo stimolo artistico di una o più singolarità 'esterne': segnale, ancora una volta, di una pratica che non può che fondarsi sul dialogo e sull'interazione per poter essere accolta da soggetti non passivi, e per poter così fiorire. Nel primo atto di *San Vittore Globe Theatre*, ad esempio, spettacolo del CETEC andato in scena al Piccolo Teatro Studio Mariangela Melato di Milano tra il 2014 e il 2017, emerge fortemente il tema della possibilità di trasformazione, del cambiamento ancora a disposizione di chi vive il carcere: il testo affrontato nel quadro dedicato a Shakespeare, dopo quelli riservati ad Alda Merini e al *Macbetto* di Testori, è *A Midsummer Night's Dream*, con la sua girandola di metamorfosi, travestimenti e magia. In *H2Otello*, Teatro Metropolitano prende in considerazione soprattutto la violenza patriarcale e sessista esercitata su Desdemona, simbolicamente rappresentata dall'elemento dell'acqua: un tema delicato e ricorrente, come si vedrà anche più avanti, in un contesto per lo più maschile e fortemente machista come quello del carcere.

In Inghilterra, nel resto del Regno Unito e in Irlanda, paradossalmente, le iniziative teatrali dedicate unicamente a Shakespeare non sembrano giocare un ruolo importante come negli Stati Uniti, seppur la presenza sia rilevante: dai laboratori di Cicely Berry, della Royal Shakespeare Company, in alcune carceri inglesi negli anni '80, al caso filmico di *Mickey B.*, considerato perché diretto da un regista con formazione teatrale (e una spiccata predilezione per il Teatro dell'Oppresso), dagli innumerevoli spettacoli shakespeariani di *Escape Artist* (Iacobone 2020, 149), fino al progetto "Let's Change the Story: Shakespeare in Prison", dedicato a donne detenute o ex-detenute e organizzato dalla docente di Goldsmith University Charlotte Scott. Un caso a sé è rappresentato dal progetto di teatro in carcere di London Shakespeare Workout, che opera utilizzando il Bardo in svariati istituti penitenziari inglesi fin dal 1998; a fianco di collaborazioni con scuole, università, gruppi e compagnie estere, dal 2017 esiste anche un percorso formativo integrato tra attori ristretti e liberi.

Infine, la trilogia shakespeariana (*Julius Caesar, Henry IV, The Tempest*) della londinese Donmar Warehouse, diretta da Phyllida Lloyd, interpretata da un cast interamente femminile, per lo più professionistico, e ambientata in prigione, rende evidente che quello dello spettacolo shakespeariano in carcere sia diventato un *setting* sfruttabile – con il dovuto rispetto e le dovute conoscenze – nell’ambito del teatro esterno, e non solo. A riprova di ciò, la pluripremiata scrittrice canadese Margaret Atwood si è inserita nel progetto di riscritture romanzesche di Hogarth Shakespeare con *Hag-Seed*, incentrato sulle vicende di un regista che dirige in un carcere nordamericano *The Tempest*.

2.2 Caso-studio: Un’isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne

Titolo: *Un’isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*. Liberamente tratto da *La Tempesta* di William Shakespeare

Anno: 2018

Debutto: Vigevano, Teatro del Carcere. 28/06/2018

Con: C., E., F., H., J., J., L., P., M. (E., A.)¹¹

Riduzione drammaturgica: Alessia Gennari e Marco Rossi

Regia: Alessia Gennari

Assistente alla regia: Marco Rossi

Luci: Marco Grisa

Grafica: Marta Carraro

Produzione: Formattart, progetto realizzato grazie al contributo POR FSE 2014-2020¹²

2.2.1 Arrivare a Shakespeare: il percorso di Alessia Gennari, dentro e fuori

Il primo caso-studio preso in considerazione qui riguarda un’esperienza di teatro in carcere con Shakespeare, nota soprattutto tra gli addetti ai lavori. È quella di un gruppo che dal 2021 è stato battezzato con il nome Compagnia Rumore d’ali teatro, ed è nato nel carcere maschile di Vigevano (PV) sotto la guida della regista Alessia Gennari. Lo spettacolo in esame, che si intitola *Un’isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*, è liberamente tratto da *The Tempest* di William Shakespeare, e nasce da una lunga elaborazione che approda in scena nel 2018. La scelta è ricaduta su questo caso per diversi motivi, non ultima la volontà di «seguire e interrogare i casi rari e le zone difficili, anziché approfondire e celebrare quelle esperienze più consolidate e istituzionalizzate» (Giacché 2003, 15). In un ambito ricco e ormai frequentato anche dalla critica come

¹¹ È stata presa di comune accordo con Alessia Gennari la scelta di non inserire i nomi completi degli attori-detenuti, per tutelarne il diritto alla privacy.

¹² Le schede tecniche relative ai singoli spettacoli, poste in apertura dei capitoli dedicati, presentano i ruoli dell’*équipe* artistica secondo l’ordine indicato sui canali ufficiali dei progetti (sito web compagnia o produzione), tranne per quanto riguarda titolo, anno, data e luogo di debutto.

quello del teatro carcerario, sembra utile e interessante adottare una prospettiva laterale, dando risalto a un progetto ‘ai margini’ anche in quest’ottica: sviluppatosi in una città di provincia, gestito da una regista donna entrata in carcere a poco più di trent’anni, cresciuto e affermatosi senza che gli venisse tributato l’onore delle cronache. D’altra parte, se i nomi sulle bocche di critici e studiosi – per non parlare del pubblico generico – sono sempre selezionati all’interno di una dozzina, tra le decine e decine di attività svolte in carcere, non è solo per questioni legate alla qualità o all’interesse del lavoro proposto. Infatti, in merito a poche esperienze, sono a disposizione maggiori dati e informazioni, si può contare sull’apporto di ricerche precedenti, e le attività proposte sono di più e più accessibili, non fosse che per il supporto economico a disposizione, in un circolo virtuoso che però tende a tralasciare realtà più piccole e meno datate. Queste soffrono di una condizione di invisibilità – rispetto alla società, al pubblico, ai possibili finanziamenti – quando invece costituiscono l’ossatura del teatro in carcere come fenomeno, che per essere considerato tale non può basarsi solo sulla presenza di un numero ristretto di iniziative di spicco. Quello di Vigevano rappresenta dunque per molti versi un caso esemplare, all’interno di una costellazione di esperienze caratterizzate dalla precarietà del sostegno economico e da difficoltà continue nel garantirsi l’accesso a canali di distribuzione estesi oltre le mura del carcere. Da un lato ci sono infatti problemi di vendibilità del prodotto, a priori scarsamente considerato al di fuori dei circuiti del teatro sociale e spesso di difficile gestione per l’alto numero di attori coinvolti. Dall’altro, è frequente che manchino – o non si vogliono trovare, talvolta – i presupposti legali e organizzativi per permettere agli attori-detenuiti di uscire dal carcere per esibirsi; inoltre, dal momento che, tranne che in rari casi, non è riconosciuto il carattere professionale (e retribuito) della loro prestazione, in occasione delle rappresentazioni esterne non è concesso nemmeno di usufruire dell’articolo 21, il permesso-lavoro, ma è necessario ricorrere ai ‘normali’ permessi-premio per uscita (limitati numericamente e in genere sfruttati dai detenuti per far visita ai propri cari)¹³.

La scelta di questo specifico caso-studio, inoltre, deriva anche dal desiderio di indagare con attenzione un caso di adattamento ed elaborazione di *The Tempest*, un testo largamente presente nella produzione teatrale carceraria (Cavecchi 2017, 2). Come osservato in relazione alla riscrittura romanzesca di Atwood, e sulla base di dichiarazioni della stessa autrice, inoltre, *The Tempest* è un dramma che parla di prigione: «The island is the physical prison where the play is staged, the island in *The Tempest* is a prison for all the characters, the mind becomes a prison, the prison becomes a theatre and the theatre a prison» (Balestra 2019,

¹³ Si è a conoscenza dell’utilizzo dell’articolo 21, il permesso-lavoro, solo per gli attori della Compagnia della Fortezza, in quanto ingaggiati, assicurati e retribuiti da Carte Blanche (Maniaci 2006). A Vigevano, ma nel settore femminile, è stato usato anche il permesso di necessità, normalmente concesso per gravi problemi di salute o in caso di eventi luttuosi (Del Sette 2018).

41). *Un'isola* si sofferma su questi e altri temi, e permette di osservarli da angolazioni non consuete, grazie all'interlocuzione con il carcere e con chi lo abita.

La particolarità dell'elaborazione drammaturgica, inoltre, cui sarà interamente dedicato il prossimo paragrafo, è stata osservata fin dalla prima visione e ha stimolato l'approfondimento di questa versione del *romance* shakespeariano, che si declina anche a partire dal suo specifico contesto di sviluppo. Il carcere di Vigevano è dal 2014 una casa di reclusione, con un reparto femminile, che prevede anche la sezione di alta sicurezza, e uno maschile. Pur trattandosi dunque di un carcere dove dovrebbe esserci una certa stabilità di presenza – a differenza delle case circondariali, almeno formalmente «di passaggio» (Iacobone 2020, 75-6) –, la realtà parla di trasferimenti frequenti: un fattore che incide in modo netto sulle forme di lavoro teatrale adottate. Nel reparto femminile è presente un laboratorio teatrale, guidato da Mimmo Sorrentino e attivo dal 2013, mentre in quello maschile Alessia Gennari entra nel 2014. Da allora è stata garantita una non scontata continuità, fatto salvo il periodo più intenso della pandemia da Covid-19, nel 2020, nel quale l'impossibilità di ingresso in carcere ha reso necessario lo sviluppo di nuove modalità di comunicazione e lavoro, in particolare attraverso il canale epistolare.

Gennari è nata proprio a Vigevano nel 1982 e ha una formazione duplice, sia pratica sia teorica. Infatti, mentre consegue prima la laurea all'Università degli Studi di Milano, poi un dottorato di ricerca presso l'Università di Siena, continua la formazione come regista e performer: tra il 2005 e il 2007 studia presso la scuola del Teatro della Contraddizione di Milano, poi prosegue con seminari di danza e teatro, con, tra gli altri, Roberta Carreri e gli attori dell'Odin Teatret, César Brie, Ariella Vidach, Julie Stanzack, Teatro Valdoca. L'attenzione al movimento e al corpo, così come alla dimensione della performance, sono evidenti nella sua produzione professionale, che si declina in particolare con il Progetto Teatrale lattOria, di cui è co-fondatrice insieme all'attrice Sara Urban. Con lattOria, Gennari esordisce con *L'isola degli schiavi* di Marivaux (2009), seguita da innumerevoli altre produzioni e co-produzioni. Si confronta con la materia del mito, che sarà presente anche nelle produzioni in carcere, e con un altro tema ricorrente, fondamentale per *Un'isola*, vale a dire quello del femminile: ne sono esempi *Antigone* (2010) e *Ipazia* (2011), ma anche *Cantastorie. Fiabe di ieri e di oggi, storie di donne* e *No. Storia di Franca Viola*, entrambi del 2017.

All'attività di regista, come spesso accade ai giovani professionisti, Gennari unisce molto presto quella come formatrice e insegnante: dal 2012 conduce laboratori teatrali con Scarpanò Teatro e Metodi Attivi (Vigevano), per cui ha diretto anche *Sogno di una notte di mezza estate* (2015), e con l'Università della Terza Età della casa di riposo Casa Serena (Cilavegna, PV), e ha all'attivo collaborazioni con Teatro Linguaggicreativi di Milano, associazione Tavolo dei Migranti (Vigevano) e diversi istituti scolastici delle province di Pavia e Milano. Come performer, invece, lavora soprattutto con il Teatro dei Venti.

Nel 2014, inoltre, come anticipato, Gennari fa il suo ingresso in carcere, dove dal 2016 lavora con il sostegno dell'associazione ForMattArt, impegnata nella promozione di attività sociali, educative, culturali. Nel 2020, il gruppo entra a

far parte di *Per aspera ad astra – come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza*. Nel 2021, proprio dopo un *annus horribilis* per un'attività per sua natura 'dal vivo' come il teatro, il gruppo attivo nella sezione maschile diventa una compagnia, Rumore d'Ali Teatro. Il nome deriva da *Fanno rumore d'ali*, titolo di un brano del cantautore Canis, che gli attori stavano cantando durante le prove di *Aspettando Godot*, nell'autunno 2019, quando una farfalla si posò al centro del cerchio formato dai loro corpi. Una sorta di epifania, perché fare teatro in carcere significa «intercettare battiti d'ali rinchiusi, e dare loro la voce, lo spazio e la determinazione necessari a diventare rumore, e farsi ascoltare» (forMattArt 2021).

Dopo sette anni di attività, dunque, si assiste alla fondazione di una compagnia, a suggello di un percorso teatrale iniziato nel 2014 con un laboratorio lungo alcuni mesi e concluso da uno spettacolo intorno alla figura di Ulisse. *Io che sono Nessuno* (2015) prende infatti spunto dall'*Odissea* e dalla lettera fittizia scritta da Penelope al marito contenuta nelle *Heroides* di Ovidio, e mira soprattutto a sottolineare un tema ricorrente nel discorso carcerario, non solo teatrale: la separazione in base al sesso biologico, l'assenza dell'alterità, la negazione di amori pre-esistenti. Secondo Gennari, nella sezione degli uomini, il femminile non manca solo come presenza, ma anche come modalità: mancano, cioè, le forme relazionali che nella cultura occidentale sono considerate appannaggio delle donne – la gentilezza, l'ascolto, l'empatia – e che queste producono e riproducono performativamente nell'arco della loro esistenza (Gennari 2021).

Successivamente, è il turno di *Gli eroi vanno al supermercato* (2017), cui è stato dedicato un breve video-documentario disponibile online¹⁴. Con il percorso che conduce a questo spettacolo inizia la collaborazione con ForMattArt, declinata nel progetto "Tecniche di inserimento", che coinvolge anche altri istituti penitenziari lombardi. I testi di partenza in questo caso sono scritti dagli attori stessi, e ruotano intorno al tema dell'eroismo: chi sono gli eroi che hanno fatto parte della loro esistenza? Che cosa può essere identificato come eroismo? Le donne, osserva Gennari, anche in questo caso sono escluse dal quadro, dal momento che non vengono quasi mai elevate al rango di eroine o protagoniste del racconto, tranne in rari casi (Gennari 2021).

Lasciando per il momento da parte *Un'isola*, che segue cronologicamente e cui verrà tra poco dedicato più spazio, nel 2019 era in cantiere un progetto su *Aspettando Godot*, ma, dopo il debutto con uno studio nel febbraio 2020 (*Fanno rumore d'ali*), le chiusure prodotte dall'arrivo della pandemia hanno bloccato la lavorazione e ridirezionato il percorso, senza però spostare l'attenzione rispetto alla questione preminente dell'attesa, sviluppata in *Grand Hotel Le Miroir*: quest'ultimo nasce infatti da un monologo sul tema scritto di propria iniziativa da un giovane attore-detenuto ed è un progetto dalla natura duplice, virtuale e reale. Nel 2022 e 2023, la compagnia è impegnata con una riscrittura del mito di Teseo, *Paesaggio con albero, uomini e bestie (regno su tela)*, con debutto a giugno 2022.

¹⁴ Il video-documentario è disponibile su Vimeo: <https://vimeo.com/417117525> (ultimo accesso 15/10/2024).

Tornando a *Un'isola*, la sua genesi risale al periodo compreso tra estate e autunno del 2017. Gennari prende in considerazione l'ipotesi di ispirarsi a un classico, e la scelta ricade sull'ultimo dramma shakespeariano. Questa esigenza viene sviluppata anche in un ambito parallelo, la casa di riposo Casa Serena (Cilavegna), dove a partire dallo stesso anno viene elaborata una *Tempesta* incentrata sul tema della vecchiaia, *Una tempesta quasi perfetta*. In carcere, invece, la strada shakespeariana viene percorsa in parallelo a quella di riflessione intorno a un tema particolarmente sentito: la libertà. Gli attori-detenuiti, nel contesto di una dimensione laboratoriale che permette loro di accostarsi a mezzi comunicativi variegati, compongono scritture su questo argomento e altri connessi, quali la reclusione e il futuro, affrontati a partire da un'indagine sul panorama visibile dalle loro finestre. Si chiedono cosa possono o meno osservare, e insieme che cosa li fa resistere all'interno dell'isola-carcere. Compongono così il testo dell'ultima scena dello spettacolo, brevi testimonianze che fungono inoltre da 'torcia' per leggere, analizzare e ristrutturare drammaturgicamente la *Tempesta* shakespeariana. Queste operazioni sono svolte principalmente da Alessia Gennari e dall'assistente Marco Rossi, che lavorano con l'obiettivo di costruire una performance, più che una rappresentazione del testo, e di sfruttare quest'ultimo come 'pre-testo': Shakespeare, nelle parole di Gennari, va a servizio del carcere e delle sue esigenze, con la conseguenza che a interessare non è tanto il filo drammatico, che viene sciolto e ricucito, ma singoli frammenti del dramma, illuminati di nuovi significati. Gli attori, al di là della provenienza geografica, possiedono tutti una buona conoscenza della lingua italiana, ma la traduzione di Agostino Lombardo¹⁵ richiede comunque uno studio lungo e complesso. Questo è supportato dall'utilizzo di una riscrittura per l'infanzia, quella di Idalberto Fei contenuta nella raccolta *Racconti d'inverno di William Shakespeare* (2015), la stessa sfruttata da Gennari anche nella casa di riposo: si tratta di una rielaborazione in prosa accompagnata da illustrazioni, che tocca i punti salienti del *romance* e ne ricostruisce lo scheletro narrativo. I personaggi sono solo undici, quelli essenziali, talvolta descritti con tratti immaginati dall'autore, e il racconto si alterna a brevi discorsi diretti ripresi dal testo shakespeariano: il monologo sulla «sostanza dei sogni» e sul carattere effimero dell'esistenza umana, ad esempio, è riportato nella sua interezza.

Lo spettacolo viene presentato nel teatro del carcere il 28 giugno 2018, poi a Lastra a Signa, nell'ambito della quinta edizione del festival Destini Incrociati nel dicembre dello stesso anno, infine riapproda nel luogo della prima con un'ultima performance, il 9 maggio del 2019. Si farà qui riferimento principalmente alla visione dal vivo e alla registrazione della seconda versione, messa anche a confronto con la prima, che è disponibile su YouTube¹⁶ e presenta alcune diffe-

¹⁵ Questa traduzione fu preparata per la *Tempesta* con la regia di Giorgio Strehler, del 1978: prodotta per il Piccolo Teatro, debuttò al Teatro Lirico di Milano. La prima edizione a stampa risale all'anno successivo, per i tipi di Officina di Roma; quella utilizzata e citata qui è stata edita da Feltrinelli nel 2004.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YaTkIG6nGXo&t=583s>, (ultimo accesso 15/10/2024).

renze. I materiali scritti e il video sono stati forniti da Gennari e costituiscono la base per ricostruire il processo di elaborazione dello spettacolo e il suo esito, insieme a una lunga intervista concessa dalla regista¹⁷.

Occorre infine ritornare brevemente sulla questione al centro di questa ricerca: la scelta di Shakespeare, il valore che gli viene attribuito, i modi in cui questa esperienza di teatro in carcere contribuisce alla storia performativa shakespeariana. La decisione di lavorare sulla *Tempesta* con la compagnia – appena prima che si autodefinisca tale – viene presa a partire da un desiderio della regista, quello di operare su un testo drammaturgico classico a seguito di percorsi che avevano messo al centro scritture composte dai partecipanti: un cambiamento che implica il riconoscimento di una nuova possibilità per il gruppo, in grado di affrontare una materia più complessa dal punto di vista verbale, non necessariamente in senso generale. Nonostante gli attori fossero quasi completamente cambiati rispetto agli inizi, la sicurezza necessaria per affrontare nuove sfide, derivante dal riconoscimento della crescita dell'esperienza, è stata assicurata dalla presenza di Gennari, oltre che da quella dei pochi rimasti. Come osserva infatti Storani facendo riferimento in particolare al gruppo teatrale Jubilo, attivo con il regista Diego Pileggi e il progetto *Unlocking* nel carcere polacco di Wroclaw, il conduttore «è garante della continuità dell'esperienza, insieme alla memoria tanto degli attori quanto [...] del pubblico» (2019, 164). Sulla base del consolidamento delle pratiche laboratoriali, Gennari utilizza l'approccio alla drammaturgia classica per allargare l'orizzonte delle possibilità teatrali a disposizione del gruppo. Non sembra qui emergere in modo spiccato un'altra propensione tipica della produzione carceraria che si accosta a Shakespeare, vale a dire la volontà di sfruttarlo in senso legittimante: in questo caso, la dimensione del vantaggio dovuto al riconoscimento esterno sembrerebbe essere meno centrale che altrove.

Gennari, inoltre, non evoca mai la volontà di mettere in scena Shakespeare a testimonianza di una maturità che la compagnia dovrebbe dimostrare, e certamente non per inconsapevolezza rispetto alla particolarità della scelta e alla difficoltà della sfida. Shakespeare, addirittura, non è citato nel titolo di *Un'isola*, che non è immediatamente rievocativo della *Tempesta*, e la fama ottenuta da questo spettacolo sembra essere paradossalmente inferiore a quella dei precedenti: non ci sono recensioni disponibili online, e il fatto che sia stato presentato all'esterno solo durante Destini Incrociati, lontano da Vigevano, non ha permesso una sua considerazione neppure da parte della stampa locale, ben più attenta negli altri casi. L'inserimento all'interno della rassegna, inoltre, giova nei termini di una conoscenza tra gli addetti ai lavori – da lì si è sviluppata l'idea di analizzare la produzione in questa sede – ma non sembra richiamare l'interesse degli esperti e del pubblico generalisti: questo, nonostante le lodi di Valeria Ottolenghi, critica teatrale presente nella direzione artistica dell'evento, e il suo auspicio che

¹⁷ Da qui, quando non diversamente indicato, sono da intendersi tratte le dichiarazioni della regista citate nel corso del saggio.

altri colleghi si interessino agli spettacoli carcerari di alta qualità (teatroaenigma 2019), e nonostante il nome di richiamo dell'autore.

La finalità, in questo caso, è dunque di sfruttare molto di più la dimensione interna del carcere che non quella esterna, di fama. Il luogo, secondo Gennari, esercita di per sé una potenza che riesce non solo a controbilanciare il peso del suo autore, ma anche a posizionarsi al di sopra del testo, direzionandone la lettura e ponendo le basi per un dialogo aperto con esso. Assume un ruolo centrale il tema della libertà; l'isola diventa metafora del carcere come luogo chiuso, separato fisicamente da quello che c'è al di fuori, non facilmente accessibile; vengono messe in risalto le dimensioni dell'ingresso e, speranzosamente, dell'uscita, poiché lo sguardo si volge necessariamente oltre le sbarre e poiché l'isola è, nella *Tempesta*, un luogo di passaggio, come dovrebbe essere il carcere. *Un'isola*, come verrà dimostrato nei paragrafi a seguire, mostra quanto carcere esista in Shakespeare, in senso letterale e figurato, e quanto questo aspetto possa essere reso visibile grazie all'intervento attivo delle persone recluse.

2.2.2 Una 'Tempesta' plurale: analisi del copione

Il lavoro drammaturgico svolto principalmente da Gennari e Rossi si basa sulle premesse elencate: nelle parole della prima, seguire l'intrigo principale, quelli secondari e in contemporanea rispettare la specificità della lingua shakespeariana in traduzione sarebbe risultato estraneo alla sua poetica e alle corde della compagnia, oltre che impraticabile per attori 'amatoriali'. Quest'ultimo aggettivo è utilizzato da Storani, che, sulla scorta di Taviani, mira a un suo recupero, liberato da un presunto carattere degradante: «raramente i detenuti che partecipano ai laboratori hanno avuto qualche tipo di contatto pregresso con il teatro [...] da varie interviste risulta che sia proprio la "passione", dunque l'amore, a trattenerli» (2019, 160-1).

Nonostante questi limiti inevitabili, che direzionano la pratica teatrale come, d'altra parte, farebbero altre specificità attoriali, registiche, scenografiche, un aspetto molto particolare di *Un'isola* riguarda la persistenza proprio del testo tradotto da Lombardo, seppur nella cornice di una totale ristrutturazione di singole frasi, battute, versi, e con un nuovo filo narrativo che riesce nell'impresa di renderlo più comprensibile e praticabile senza modificarlo internamente. Verrà ora passato in rassegna proprio il copione, che costituisce uno dei principali oggetti di studio per tutti i casi in esame, e che permette di osservare nel dettaglio come si è sviluppata al suo interno la presenza della *Tempesta* shakespeariana. Ovviamente, non potranno mancare i riferimenti alla modalità di resa performativa del testo, in un'ottica di dialogo costante tra questo e la scena.

Alcune informazioni generali: il copione dello spettacolo, che dura circa cinquanta minuti, è breve (un file word di dieci pagine, circa trentamila battute), e riporta la suddivisione in quattro scene, "La tempesta", "Naufragio", "Notte" e "Mattino", seguite dalla scena finale già rievocata e da una quinta scena, cioè un epilogo denominato "I sopravvissuti". Queste corrispondono ad altrettanti momenti del percorso dei detenuti, i quali non interpretano ciascuno un deter-

minato personaggio, ma si collocano continuamente sul confine molto labile che esiste tra realtà e finzione: nel copione sono indicati i loro nomi, non quelli dei personaggi, dei quali si appropriano senza mai procedere con un'identificazione totalizzante. Non c'è aderenza perfetta tra i nomi presenti nel copione e quelli di coloro che sono in scena: P., C. e F. non erano a Lastra a Signa, e le loro parti sono state suddivise tra gli altri, compresi due interpreti aggiunti senza che ve ne sia riferimento nel testo scritto (E. e A.).

La prima scena, "La tempesta", richiama apertamente quella che apre il testo shakespeariano, ed è subito riconoscibile per chi ha un livello medio di dimestichezza con Shakespeare. È utile inoltre per inquadrare l'atmosfera, per stabilire una certa temperatura emotiva: in scena, un evento traumatico, violento, che nel caso di Vigevano è interpretato esclusivamente attraverso le voci. L'incipit dello spettacolo è infatti interamente al buio, con gli attori (otto, a Lastra a Signa) anche in mezzo al pubblico, che illuminano il proprio volto con alcune torce quando parlano. Le battute sono ricalcate quasi letteralmente dalla traduzione di Lombardo, con alcuni interventi che, venendo poi riproposti nell'intero copione, sono utili per introdurre le operazioni svolte in generale sul testo. Innanzitutto, è interessante la distribuzione delle battute: da subito, sono tutti gli attori a pronunciare quelle del Nostromo, il personaggio che ne ha di più nell'intera scena, anche grazie a una suddivisione ulteriore delle stesse. In un altro caso, accade il contrario. C., infatti, pronuncia due battute che sono affidate in Shakespeare a due diversi personaggi, tra l'altro in aperto contrasto reciproco: il Nostromo e Sebastiano, le cui parti (I, 40-1)¹⁸ sono unite come «Ti venga un cancro in gola, cane urlante, miscredente senza cuore! Lavorate voi, allora».

Una serie di interventi che sembra far propendere la rielaborazione drammaturgica verso una dimensione altamente collettiva: le battute più lunghe vengono condivise, così che nessun attore prevalga sugli altri, un'operazione particolarmente utile in un dramma dove si rileva una netta prevalenza di un personaggio (Prospero) sugli altri. La battuta del Nostromo pronunciata dallo stesso interprete di quella immediatamente precedente di Sebastiano, inoltre, va nella direzione di un'equiparazione tra i personaggi in scena, che non presentano registro o tono di voce caratterizzanti: il caos della tempesta che precede l'ingresso sull'isola del carcere è in molti casi il caos della violenza e del malessere, che colpisce tutti indistintamente, senza che, a differenza che in Shakespeare, il ruolo del re o di Gonzalo sia così nettamente distinto da quello del Nostromo o degli altri marinai, o che si percepisca la differenza tra testo in prosa e testo in versi.

Gli insulti e le volgarità più evidenti, come «whoreson» (43), o «as leaky as an unstanched wench» (47-8) sono tagliati, forse per evitare la facile associazione detenuto-rozzo illitterato, così come subisce un deciso accorciamento l'intera parte finale della scena, che, dopo l'invocazione dei marinai pronun-

¹⁸ Questi e i successivi riferimenti al testo shakespeariano si basano sulla traduzione di Lombardo (Shakespeare 2004). Le citazioni dal copione sono da intendersi tratte da quello, inedito, fornito da Alessia Gennari.

ciata da M. («Siamo perduti! Preghiamo, preghiamo! Siamo perduti tutti!», 51 in Shakespeare-Lombardo), procede con le sole invocazioni e le preghiere, pronunciate con sovrapposizioni l'una sull'altra in diverse lingue. La popolazione della casa di reclusione di Vigevano, infatti, è composta da una maggioranza di detenuti stranieri, che vanno a formare anche il cast dello spettacolo: per *Un'isola*, in particolare, nella composizione indicata nel copione, hanno origini non italiane sette attori su nove totali; in quella presentata a Destini Incrociati, sei su otto¹⁹. Si osserva quindi, fin dalla prima scena, uno dei marchi di fabbrica della produzione teatrale carceraria: il multilinguismo verbale, qui declinato in forma più ampia rispetto alla “Babele dei dialetti reclusi” descritta con un'espressione particolarmente felice da Meldolesi (1994, 61).

La scena “La tempesta” prosegue con altre due sezioni, con la prima indicata nel copione solo dal riferimento musicale (*Idioteque*) e da una generica informazione sulla sua dissolvenza (*fade out*), «quando [gli attori] sono dietro i praticabili». Sulle note del celebre pezzo dei Radiohead, gli attori salgono sul palco e qui, debolmente illuminati, si tolgono le scarpe e si svestono dei propri abiti, sotto i quali indossano tutti una sorta di divisa dai colori chiari, che simbolizza il nuovo status; gli indumenti della vita ‘di fuori’ vengono accuratamente ripiegati e lasciati in proscenio, mentre gli attori si spostano, per l'appunto, dietro i praticabili, unico elemento scenografico presente.

Questa tensione tra dentro e fuori si alimenta nella scena successiva, “Naufragio”, incentrata sulla riproduzione della quotidianità del carcere e dove sono coinvolti tutti gli attori, distribuiti sui vari praticabili come si trovassero in un momento libero, di svago, negli spazi comuni. La scena shakespeariana corrispondente è la prima del secondo atto, dove i naufraghi si confrontano sulla loro sorte e Gonzalo descrive un mondo utopico, probabilmente ispirato alle parti dedicate ai *Cannibales* degli *Essais* di Montaigne, tradotti in inglese da John Florio. Gennari descrive questa sezione come quella dove si incontrano e si scontrano modalità diverse di vivere la realtà del carcere, tra le quali chi sperimenta la detenzione spesso oscilla: da quella più speranzosa e ottimista a quella disincantata e depressa, fino a quella prevalentemente rabbiosa. Sotto questa luce, diverse battute assumono una nuova connotazione, ad esempio quelle (riprodotte identiche nel copione) di Sebastiano e Antonio a commento del mondo ideale dipinto da Gonzalo, dove i «delinquenti» finiscono chiaramente per essere identificati con quelli in scena, con un'accentuazione amara del tono ironico già presente in Shakespeare/Lombardo:

¹⁹ Non si tratta ovviamente di un caso isolato, nonostante il tratto sia qui molto marcato: in generale, al 31 dicembre 2020 circa il 32,5% dei detenuti in Italia non ha origine italiana (Associazione Antigone 2021), mentre a Vigevano la percentuale supera il 50%. I detenuti stranieri sono 185 su 344 totali (uomini e donne) al 31/10/2021, secondo i dati del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria https://www.antigone.it/osservatorio_detenzione/lombardia/203-casa-di-reclusione-di-vigevano (ultimo accesso 15/10/2024). Da segnalare che, da capienza regolamentare, il carcere potrebbe ospitare solo 242 persone.

C. E niente matrimonio, tra i suoi sudditi?

P. Niente, caro mio. Tutti disoccupati, puttane e delinquenti.

(II, 1 161-2)

Tutta la scena segue in maniera fedele la traduzione di Lombardo, almeno fino a poco oltre la metà, con un solo grosso taglio in corrispondenza delle battute su Cartagine, Didone ed Enea (71-101), che nascono dai riferimenti al matrimonio della figlia del re a Tunisi. Antonio e Sebastiano commentano le parole di Gonzalo per prenderlo in giro, perpetuando una relazione tra i tre stabile anche nel resto della scena, e che non necessitava dunque di ulteriori battute per essere esplicitata. La corrispondenza attore-personaggio anche in questo caso non è rispettata, poiché diversi attori interpretano lo stesso personaggio, tranne per il caso specifico di L., che è il solo a dare voce e corpo ad Alonso. Per lo più, tranne che in rari casi, ogni attore pronuncia le battute di un solo personaggio, le quali però sono spartite con uno o più compagni.

Anche in questo caso, il procedimento adottato rafforza la dimensione di gruppo, impedendo di fatto al pubblico di leggere la corrispondenza tra interprete e personaggio in senso psicologizzante. La prospettiva qui non potrebbe essere più distante da quella sperimentata in particolare nell'ambito statunitense, cui si è fatto accenno in precedenza: nel documentario *Shakespeare Behind Bars* sono diversi i casi in cui emerge in modo evidente che è proprio la sovrapposizione a rendere possibile un percorso di comprensione del delitto e di trasformazione individuale di sé. Niente di simile può accadere a Vigevano, dove, fin da *Io che sono Nessuno*, con tutti gli attori a interpretare a turno Ulisse, il gruppo si fa vero protagonista di una produzione dove non esistono ruoli principali e comprimari. La dimensione collettiva è un'ancora di salvezza, a partire dalle parole di Meldolesi:

Il teatro fa sì che non sia recluso il corpo del recluso recitante: che il suo corpo possa fuoriuscire dalla condizione della pena ogni tanto. E opera questo spiazzamento valorizzando le dinamiche collettive, fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'autoespressione, all'atto di esporsi per trovare un senso, una centralità alla esistenza più marginalizzata (Meldolesi 1994, 65).

Il teatro, dunque, «valorizzando le dinamiche collettive» e «fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'autoespressione», diventa strumento di sollievo nella forma dell'«interazione scenica [...] prassi costruttiva per cui l'attore produce con i compagni un risultato intersoggettivo» (Meldolesi 1994, 46). Così facendo, mette in discussione i caratteri di isolamento e di individualizzazione che continuano a essere costitutivi del carcere, a partire dall'analisi che ne fa Foucault (1993, 257-61). La scelta del testo classico, in questo senso, funge da filtro ulteriore, rispetto alla dimensione confessionale dell'«autobiografia» carceraria: i detenuti parlano le parole di Shakespeare, e sperimentano contemporaneamente una possibilità di evasione dal «corpo del recluso recitante», cioè quella del dialogo (e non dello scavo e dell'identificazione stanislavskiana) con il personaggio.

In un momento specifico sempre della seconda scena, la tensione collettiva si esprime in maniera evidente: la contrapposizione ad Alonso, nel momento in cui Sebastiano gli rimprovera la decisione di portare la figlia a sposarsi in Africa, e di averli tutti condotti in quel viaggio sfortunato (119-31), si concretizza in scena in un attacco non più solo personale, ma condiviso, nei confronti di quello che è riconosciuto come un capo da parte del gruppo. L'avvicinamento a L., che dà le spalle al pubblico, da parte di cinque attori (E.-Gonzalo lo spalleggia, e L., sempre Gonzalo, rimane in disparte), e la suddivisione delle battute di Sebastiano tra M. e J., in sostituzione di C., rendono esplicita la comunanza dello scontento, in una dinamica che risuona con le tensioni e gli scontri di potere che possono aver luogo in carcere.

Nella sezione successiva, si impone il discorso di L.-Gonzalo sullo stato ideale, che qui assume toni ancora più utopistici. Da subito, è evidente che questo è principalmente rivolto al gruppo, più che al re, possibilità presente anche in Shakespeare, ma modulabile a seconda della scelta registica: L. cammina tra i suoi compagni e li guarda tutti, ottenendo da loro commenti molto più di quanto già non accada in Shakespeare, con battute e anche semplici interiezioni. Due piccole aggiunte risultano particolarmente interessanti perché mostrano, più che altrove, lo spazio concesso all'improvvisazione e la libertà dall'obbligo di rimanere pedissequamente fedeli al copione. Dopo il riferimento all'assenza, nel *commonwealth*, di «contratti, successioni, confini, delimitazioni di terre, colture, vigneti» e di metallo, grano, vino, olio (147-9), M. interrompe L. e chiede «E il lavoro?», e riceve la risposta «Io voglio renderti un uomo libero e tu mi chiedi lavoro», dove in Shakespeare il testo proseguiva senza soluzione di continuità con «Niente lavoro» (150). Appena dopo, L. afferma che tutti gli uomini saranno in ozio, come nel testo shakespeariano fa Gonzalo, e ancora viene interrotto da un interrogativo (di E.) non presente nel copione: «E le donne?». «Anche le donne, ma innocenti e pure» risponde L./Gonzalo, provocando un «Ahhh» ironico dei compagni, a significare che quella precisazione era necessaria, dal momento che, secondo la norma di un mondo misogino, le donne sono tutto meno che «innocenti e pure». Il consenso del gruppo è introdotto qui *ex novo*: la battuta sessista, infatti, c'è anche in Shakespeare, comprensiva di congiunzione avversativa («and women too, but innocent and pure» 151), ma lo spirito cameratesco è espresso più potentemente dalla scelta registica.

La conclusione, per chi conosce il testo di partenza, è sicuramente spiazzante: se Gonzalo allude a una ninna-nanna che dovrebbero cantargli i compagni con le loro risate, qui l'accento al tema del sonno – largamente presente in tutto il dramma – diventa l'occasione per inserire il monologo che Prospero pronuncia nel quarto atto, a seguito della scomparsa degli spiriti partecipanti al *masque* celebrativo del fidanzamento di Miranda e Ferdinando:

L. [...] Il nostro spettacolo è finito. Questi nostri attori erano tutti spiriti e si sono dissolti nell'aria, nell'aria sottile. E, come l'edificio senza fondamenta di questa visione, le torri ricoperte dalle nubi, i palazzi sontuosi, i templi solenni, questo stesso vasto globo, sì, e quello che contiene, tutto si dissolverà. Come la scena

priva di sostanza ora svanita tutto svanirà senza lasciare traccia. Noi siamo della materia di cui son fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno. Ma scusami – sono turbato. Perdona la mia debolezza – la mia mente è agitata. Ma non preoccupatevi per la mia infermità. Se non vi spiace, mi ritiro nella mia grotta a riposare per calmare questa testa che batte.

Nonostante il riferimento iniziale alla conclusione dello spettacolo e alla dissoluzione degli attori/spiriti non abbia un referente immediato, i punti salienti del monologo risuonano con il tono disincantato rispetto ai compagni assunto da L.-Gonzalo nel finale del dialogo precedente: la fatuità di un'esistenza breve e tutto sommato inutile, «circondata da un sonno» che è insieme la morte reale e quella metaforica del carcere. Una vita interrotta, quella della prigionia, durante la quale il momento della notte, e del riposo ristoratore, diventa particolarmente faticoso perché il sonno spesso non arriva, e il tempo sembra non scorrere mai.

Quella della “Notte” è la scena più complessa e composita sul piano drammaturgico: superata la dimensione sociale dei primi due momenti, il buio metaforico e reale favorisce l'introspezione e l'autoriflessione, e ogni attore-personaggio, come sottolinea ancora Gennari, affronta i propri desideri, i propri ricordi e fantasmi, le proprie mancanze, i propri sogni. Inizialmente, il tema è ancora quello del sonno. A seguire, E., in un collage delle parole di Ferdinando e, in misura inferiore, di Miranda e Prospero nella seconda scena del primo atto (da 389), interpreta le fasi dell'innamoramento e la libertà che questo, pur asserendo, produce, paragonata alle angustie della prigionia voluta da Prospero. I termini «prigioniero» (come Lombardo traduce *subdued*) e «prigione» (*prison*) vengono ripetuti più volte nell'arco di poche battute, generando un'eco potente all'interno del carcere:

La spossatezza che sento, il naufragio di tutti i miei amici, le minacce di chi mi tiene prigioniero sarebbero cose lievi se dalla mia prigione potessi, una volta al giorno, contemplare questa fanciulla: gli uomini liberi usino pure tutti gli angoli della Terra, in una prigione come questa io ho abbastanza mondo (I, 2, 489-96, con tagli).

La musica prima, l'apparizione dell'amata poi, funzionano come un balsamo in grado di lenire le ferite prodotte dal naufragio, dalla violenza provocata e subita: la modalità scelta per mettere in scena il rapporto amoroso rende evidente un'assenza, che verrà analizzata più nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

Il ricordo del tradimento di cui Prospero è stato vittima per aver riposto la propria fiducia nella persona sbagliata tormenta il sonno, provoca rabbia e induce al lamento costante, che disturba la notte non solo del diretto interessato, ma anche dei compagni. Il monologo di M./Prospero è accompagnato infatti dalle loro esclamazioni di fastidio («Basta!», «Lasciaci dormire!»), perché le sue chiacchiere non si placano neppure con il buio. In carcere non si è mai soli, pure quando lo si desidererebbe, ma sempre soggetti a quella che Goffman chiama esposizione contaminante: «Naturalmente l'internato non è mai, in genere, completamente solo; è sempre a portata d'occhio o di orecchio di qual-

cuno, anche se si tratta soltanto di un altro ricoverato. Le celle in uso nelle carceri, con sbarre al posto del muro, sono un perfetto esempio di questo genere di esposizione» (Goffman 1968, 19). Lo spettacolo ricorda dunque che quella in carcere è anche una convivenza coatta, costante e forzata; e che non sempre la condivisione del malessere è gradita, sia da parte di chi lo esprime, sia da parte di chi ne subisce le conseguenze.

Il ritorno alle battute di Prospero, in un'atmosfera intima, piena di nostalgia, è introdotto da un'altra breve scena, nella quale L. recita un *Padre Nostro* in albanese, sulle note di *Twinkle twinkle little star*, nella versione per quartetto d'archi. A seguire, degne di nota sono le maledizioni che Calibano rivolge a Prospero (II, 2, 1-4; I, 2, 323-6 341-2 366-7): questi è in grado di scatenargli contro forze della natura altrimenti non ostili ed è all'origine della sua schiavitù, materiale e anche linguistica.

Infine, dopo un collage di battute di Alonso e Gonzalo, vengono descritte dagli stessi Ariel (I, 2, 196-206 208-215) e Prospero le violenze perpetrate grazie al loro potere sulla natura (V, 1 41-57 85-6), durante il naufragio nel primo caso, durante il generale controllo dell'isola nel secondo: un'ammissione di colpa che non nega però la consapevolezza delle proprie capacità, anche nel causare un torto ad altri.

L'ultima scena, "Mattino", coincide con il risveglio, è molto breve ed è composta da battute tratte quasi interamente dall'ultimo atto della *Tempesta* shakespeariana, pronunciate, a turno, da tutti gli attori. Il tema centrale è la conclusione di un'esperienza buia, di confusione e oscurità, con il ritrovamento della «ragione» e della «comprensione». Il finale della scena è particolarmente interessante perché non sembra ristabilire la situazione di partenza, ma volge uno sguardo ottimista al futuro, utilizzando le parole di due personaggi tra i meno caratterizzati in senso negativo dell'intero *romance*:

F. Godiamo di ogni normale gioia: in un unico viaggio Claribella trovò suo marito a Tunisi e Ferdinando, suo fratello, trovò una moglie dove s'era perduto, Prospero il suo ducato in un'isola nuda e tutti noi, noi stessi quando nessuno era padrone di sé.

(Gonzalo V, 1, 206-213, con tagli)

E. O meraviglia! Quante magnifiche creature ci sono qui, e com'è bello l'uomo. O splendido nuovo mondo che ha gente simile dentro di sé.

(Miranda V, 1, 181-184)

Viene messa in scena la possibilità di una ricerca che conduce al nuovo, dal momento che prevalgono gli accenni a unioni appena nate, e, addirittura, alla possibilità di trovare sé stessi quando «nessuno era padrone di sé» («no man was his own»): uno smarrimento esistenziale che può essere dovuto alla tempesta e al naufragio, ma non solo, e che rende necessaria una sperimentazione su di sé non ispirata al passato, ma basata su fondamenta inedite. La meraviglia ingenua di E.-Miranda potrebbe apparire in contraddizione con il carcere e i suoi abitanti; invece, aiuta a far emergere le possibilità insite in un cambiamento profondo del punto di vista, che non sia ristretto alla colpa commessa. I naufraghi hanno rivelato nel corso del dramma ombre, debolezze, sfumature caratteriali negative, ma per Miranda sono splendidi. In modo parallelo, chi si trova in carcere può mostrarsi di-

verso laddove lo sguardo dell'osservatore, del pubblico, si trasformi in senso non solamente e non immediatamente giudicante: un appello non urlato, ma presente, che si esprime nel momento stesso in cui gli attori scelgono di esporsi in uno spettacolo, di «scoprirsi scoprendo gli altri» (Meldolesi 1994, 43).

La parte che segue, non tratta da Shakespeare, è il punto di partenza della ricerca sullo spettacolo. Gli attori, prima di indossare nuovamente gli abiti civili, in segno di speranza, raccontano cosa vedono dalle proprie finestre, rappresentate da cornici pendenti dall'alto, ognuna a inquadrare il volto di uno di loro. Raccontano cosa li tiene in piedi, che speranze nutrono, cosa vedono nel proprio futuro, come riescono ad andare avanti aggrappandosi a quel che esiste fuori dall'isola:

J. Dalla mia finestra vedo il futuro con la mia famiglia, vedo che sono un padre migliore e che i miei figli non commettono gli sbagli che ho fatto io. Vedo che vivo ogni minuto e apprezzo anche le piccole cose semplici, quelle che magari prima non riuscivo a vedere.

F. Dalla mia finestra vedo spazi aperti, non ci sono muri se non quelli delle case, che sono fatti per proteggere e non per imprigionare. Vedo l'orizzonte a perdita d'occhio, non sento più la Terra che gira sotto i miei piedi: sono io che giro. Vedo un uomo libero.

Alcune frasi elaborate da attori non presenti vengono pronunciate da altri, così che ognuno abbia un ruolo. Dopo le ultime, significative parole di L. («Io sono qui, mi aspetto»), fino a Lastra a Signa E. concludeva con una variazione della battuta di Prospero che chiude *La Tempesta*:

E se tutti, per ogni colpa, invocano il perdono, sia oggi la mia indulgenza a rimettermi in libertà.

Come voi per ogni colpa/ implorate il perdono/
Così la vostra indulgenza/
metta me in libertà
(Epilogo 19-20)

Nonostante questo finale sia poi stato eliminato da Gennari per evitare il rischio di ridondanze, si tratta di una battuta interessante: la modifica in senso autoriflessivo ristabilisce la necessità di un cammino cosciente e consapevole, all'interno di un'istituzione che sembrerebbe negare questi principi attraverso la spersonalizzazione e l'infantilizzazione del detenuto (Goffman 1968, 48; 69) e l'eterodirezione del percorso detentivo e di possibile cambiamento.

La Tempesta ricompare nell'epilogo, denominato "I sopravvissuti", che attribuisce alla conclusione tonalità leggere. H. e J., con battute tratte dalla conversazione dell'incontro tra Stefano e Trinculo (II, 2, 101-39, con molti tagli), ricordano la possibilità per chiunque, anche per chi come loro occupa gli ultimi posti della gerarchia sociale, di arrivare fino a riva e salvarsi, seppur non con lo stile elegante di un animale acquatico, ma con quello di un'anatra:

H. Sono scampato sopra un barile di vin di Spagna che i marinai avevano buttato giù di bordo. Nuotando fino alla riva come un'anitra, fratello – io nuoto come un'anitra, lo giuro.

2.2.3 *Il femminile, un'assenza sussurrata*

I personaggi femminili presenti in testi della drammaturgia classica affrontati in carcere vengono interpretati principalmente in due modi, che verranno ora descritti con riferimento a esempi tratti dalla produzione carceraria shakespeariana, italiana e non.

Da un lato, sono coinvolte nel progetto attrici professioniste non detenute, che entrano in carcere allo scopo di impersonare un ruolo specifico. Anche a Vigevano si era optato per questa modalità in *Io che sono Nessuno*, al quale aveva partecipato Sara Urban, nelle vesti di Penelope. Nella *Tempesta* a Rebibbia, Valentina Esposito interpretava Miranda, mentre nel successivo *Amleto* la stessa attrice era Ofelia, accompagnata da Daniela Marazita nei panni di Gertrude; quest'ultima, nel successivo *Giulio Cesare* in versione teatrale, sarà invece Calpurnia, mentre Francesca Rotolo è Porzia. Nel film dei fratelli Taviani, invece, le battute e le scene con personaggi femminili non sono presenti. In *Hamlet in Rebibbia*, trasmesso anche in streaming, le attrici sono cambiate rispetto alla prima versione, ma sono comunque presenti. A Volterra, il metodo di lavoro non prevede un'attribuzione tradizionale di un singolo ruolo a un singolo attore, ma sono presenti in alcune produzioni attrici esterne: nell'ultimo *Dopo la tempesta* e in *Mercuzio non vuole morire*. In ogni spettacolo della trilogia shakespeariana di Teatro Metropopolare nel carcere di Prato i personaggi femminili spettano a interpreti donne, non solo professioniste, mentre, nel cambiare genere e continente, anche nella produzione di *The Tempest* descritta in *Hag-seed* è una giovane attrice a entrare in carcere per dare corpo e voce a Miranda, in un dramma in cui la presenza femminile, già scarsa in generale in Shakespeare, è estremamente ridotta.

Si tratta ovviamente solo di alcuni casi e non di una tendenza quantificabile, almeno non in questa sede, ma il meccanismo è sicuramente molto presente e viene motivato dalla necessità di evitare interpretazioni macchietistiche, o che potrebbero mettere a rischio i delicati equilibri delle relazioni interpersonali in carcere, tra detenuti e con gli altri operatori lì presenti. In un ambiente caratterizzato da omosocialità e spiccato virilismo, come quello delle sezioni maschili, il pericolo di essere identificati come omosessuali per aver impersonato un personaggio femminile rende i ruoli non appetibili e aumenta le possibilità di abbandono del laboratorio. Analogamente, l'ingresso di attrici esterne non è una questione indolore: in un documentario realizzato in occasione del decennale della nascita della compagnia nella sezione di alta sicurezza di Rebibbia²⁰, un attore detenuto raccontava all'allora Garante dei diritti dei detenuti del Lazio, Angiolo Marroni, proprio l'evoluzione del suo rapporto con le donne e la femminilità, avvenuto, grazie al teatro, in un luogo dove la presenza di queste è quasi

²⁰ Il documentario è stato visionato con altri studenti e alcuni detenuti di Rebibbia nell'ambito del progetto laboratoriale "Teatro in Carcere. Etica, Estetica, Prassi", organizzato come attività curriculare dal DAMS dell'Università di Roma Tre, in collaborazione con Fabio Cavalli e La Ribalta/Centro Studi Enrico Maria Salerno, tra febbraio e maggio 2015.

totalmente negata. Valentina Esposito, Miranda nella *Tempesta* a Rebibbia, osserva, in merito ai contatti con i detenuti durante la lavorazione dello spettacolo: «Le prime volte erano molto imbarazzati, mi tenevano a distanza. Avevano paura anche solo di sfiorarmi, anche se si trattava di movimenti scenici, e chiedevano sempre il permesso. Poi si sono sciolti» (Giuliani 2005). Nel percorso di Teatro Metropolitano, invece, spicca in particolare la scelta di *Hamlet's Dream*: l'interprete scelta per il ruolo di Ofelia, Alessia Brodo, in prova si è messa a confronto con gli attori-detenuti giocando a calcio, e ha dimostrato in questo campo pari capacità rispetto agli uomini. Tale caratterizzazione è stata riprodotta anche nello spettacolo, nell'ottica di una riflessione sulla donna e sulla sua presenza in un carcere maschile, dove – meno che altrove – l'incontro tra i corpi maschili e quelli femminili non può essere neutro (Gionfrida e Aiazzi 2016).

L'altra tendenza in campo prevede che siano attori uomini a interpretare i personaggi femminili: come nelle compagnie elisabettiane, e con modalità sceniche che ricalcano quelle del più puro travestimento. In Italia, al di fuori del contesto penitenziario, ne è un esempio l'ormai celebre *Macbett*, diretto da Alessandro Serra, mentre in carcere, a Volterra, in un'ottica volutamente anti-rappresentativa, compaiono svariate figure androgine, di attori dai corpi imponenti e muscolosi con il viso truccato e in abiti femminili. Negli Stati Uniti, si tratta della strategia più diffusa nell'ambito di progetti shakespeariani e viene utilizzata anche a scopo espressamente riabilitativo, per permettere agli attori detenuti di relazionarsi con traumi ed episodi di violenza sessuale, inferti o subiti, e in generale con la misoginia e il maschilismo introiettati. Scott-Douglas dedica un capitolo di *Shakespeare Inside: the Bard Behind Bars* (2007) al tema, dal quale emerge che diversi attori-detenuti impegnati nel progetto "Shakespeare Behind Bars" hanno affrontato i ruoli femminili come una prova di coraggio, tra l'altro necessaria perché sembra ovvio che tocchi, prima o poi, a ciascuno di loro. Non essendo per molti un passo gradito, viene imposto, oppure viene scelto un personaggio considerato meno impegnativo o meno rischioso, allo scopo di togliersi l'incombenza: questo perché il timore di subire prese in giro e insulti, nel caso migliore, o vere e proprie violenze sessuali, in quello peggiore – un problema delle sezioni maschili di cui si parla molto poco – è assolutamente reale. In generale, l'assenza dell'alterità di genere e la cancellazione delle relazioni sessuali comportano ovunque, in carcere, il rischio di una perdita di identità percepita come molto rischiosa: «Nelle prigioni, l'impossibilità di avere rapporti eterosessuali può indurre la paura di perdere la propria mascolinità» (Goffman 1968, 52).

Si tratta di una negazione prevista dal sistema penitenziario statunitense come da quello italiano, ma per nulla scontata: in diversi altri paesi²¹ esiste la possibilità di incontri prolungati e non sorvegliati con coniugi e partner. Questi si accompagnano spesso anche alla possibilità di trascorrere del tempo in intimità

²¹ La maggioranza di quelli aderenti al Consiglio d'Europa, Canada, Israele, India e Messico, ad esempio (Ripamonti 2019).

con famiglia e amici, allo scopo di garantire il rispetto di tutti i diritti, compreso quello alla salute mentale, pur nel periodo in cui la persona detenuta sconta una pena che dovrebbe consistere esclusivamente nella privazione della libertà. In Italia, dal 1999 vengono proposte modalità diverse di gestire la vita sessuale e affettiva della popolazione detenuta, ma con risultati nulli (Siviero 2020). Così come il sesso, qualsiasi contatto relazionale che non avvenga nell'ambito di sporadici permessi premio, non disponibili per tutti, o nella forma estremamente limitata del colloquio settimanale, è considerato un vezzo.

Un'isola, attraverso le possibilità del linguaggio teatrale, parla anche di questo, riuscendo a toccare il tema della rappresentazione della donna in un contesto solo maschile e a proporre un'interpretazione innovativa. Miranda, infatti, per lo più non c'è, non ci sono le sue istanze e non emerge in alcun modo il suo punto di vista, che rimane ambiguo anche nella *Tempesta* shakespeariana. Qui, però, anche le sue battute sono assenti o, in minima parte, pronunciate da altri, in particolare dall'innamorato e dal padre nella scena della "Notte". Nel primo caso, si osserva la sovrapposizione tra Miranda e Ferdinando, che provano gli stessi sentimenti e li esprimono con parole simili – con un inserto, particolarmente riuscito, di Prospero:

E. [...] Ecco, no, ricomincia. [Ferdinando] (I, 2, 398) Spalanco il frangiato sipario dei miei occhi e vedo. [Prospero] (I, 2, 411-2, in Shakespeare alla seconda persona singolare rivolto a Miranda) Ma cos'è, uno spirito? Mio dio, come si guarda intorno. Che splendida figura. Io dico che è una cosa divina, perché mai in natura ho visto qualcosa di più perfetto. [Miranda] (I, 2, 412-4 e 420-2) Tu sei certo la dea che queste note accompagnano. Ti prego, dimmi se quest'isola è la tua dimora e insegnami come posso viverci anch'io. [Ferdinando] (I, 2, 424-8)

Poco più avanti, nell'altro monologo di E., composto da diverse battute di Ferdinando, la tecnica utilizzata è la medesima, con l'inserimento di parole di Miranda tratte dallo stesso dialogo (III, 1, 38-96): «Come sia fatta la gente di fuori, io non lo so. Ma, sulla mia onestà, unico gioiello della mia dote, non vorrei altra compagna se non te. Tranne te, la fantasia non sa plasmare un'altra forma che possa amare» (III, 1, 52-7, al maschile). Un riferimento alla dimensione 'di fuori' che getta un velo di tristezza e di dubbio sulla scelta della persona amata, forse non pienamente libera e consapevole, perché ristretta dalle mura e dalla mancanza di possibilità immaginative: anche la fantasia non è in grado di plasmare nulla di nuovo e di amabile, perché chiaramente la detenzione fisica non è l'unico limite imposto nella pena.

Nel secondo monologo composto dalle battute di Prospero vengono inserite due frasi che in Shakespeare sono affidate a Miranda stessa, seppur più avanti nella scena: «Per quel pianto di allora che non ricordo, ora piango di nuovo. È un racconto che mi torce gli occhi» (I, 2, 133-5). Non è immediato, quanto lo è invece nel testo di partenza, comprendere perché il pianto non dovrebbe essere ricordato da chi, in prima persona, sta rievocando il viaggio, ma la lieve incongruenza, nello sviluppo della scena, lascia spazio alla possibilità delle lacrime e del dolore: in un ambiente fortemente impregnato di cultura machista, svelare

le proprie emozioni è tutto meno che scontato. È questo il punto del dramma in cui emerge con più evidenza la parte amorevole di Prospero, che chiede a Miranda di aiutarlo a deporre il suo mantello (e le sue pratiche magiche, che hanno inferto violenza e l'hanno così spaventata) e le racconta di come sia stata lei, con la sua forza di origine divina («tu sorridevi con una forza che ti infondeva il cielo») a dargli il coraggio di sopravvivere.

In questa sezione, la prima persona plurale, riferita all'arrivo sull'isola, diventa singolare (I, 2, 39), mentre nel precedente monologo di Prospero, recitato da M., mancano per due volte (o tre, se si considerano i versi finali di una battuta, eliminati – I, 2, 104-5) le espressioni usate con funzione fatica, per verificare il contatto tra mittente e destinatario: «[...] mi stai ascoltando?» e «Ma tu ascolti?» (I, 2, 78 e 87). In *Un'isola*, infatti, non serve cercare di tenere attivo il canale comunicativo, perché manca il criterio minimo per la sua esistenza, cioè la presenza stessa del destinatario. Le parole per richiamare l'attenzione di Miranda sono espunte perché chi, durante la notte, ripercorre il proprio passato e se ne lamenta, sa di farlo in uno stato di completa solitudine.

Nelle parole di E./Ferdinando, la lode della persona amata si accompagna a una sua costante divinizzazione: nel monologo iniziale citato poco sopra, sia le battute di Miranda, sia quelle di Ferdinando la paragonano a uno spirito o a una divinità, dunque a qualcosa che, per la sua bellezza e il fascino che produce, non potrebbe essere umano, e quindi basso. L'idealizzazione di Miranda si rifà alla tradizione cristiana di spiritualizzazione della donna, e, nel dramma, si contrappone alla degradazione dell'unica altra rappresentante femminile presente, seppur non in persona, vale a dire Sycorax. Il confronto con altre donne si fa esplicito in seguito:

E. Mirabile Miranda! Vertice vero dell'ammirazione! Degna di ciò che il mondo ha più caro! Molte donne ho guardato avidamente, e molte volte l'armonia della loro voce ha incatenato il mio orecchio troppo attento. Donne diverse ho amato per diverse virtù, ma mai nessuna con cuore così acceso che un difetto non s'opponesse alla più ricca delle sue grazie svelandone l'imperfezione. Ma, tu, così perfetta e impareggiabile, sei stata creata col meglio di ogni creatura. (III, 1, 38-48)

Tale comparazione tra donne non può ovviamente avere un corrispettivo dal punto di vista di Miranda, dal momento che, come ribadito da lei stessa e come inserito anche nel copione, non possiede alcun metro di paragone maschile. La condizione di chi abita il carcere si situa all'incrocio di queste due posizioni: da un lato, l'esperienza pregressa accumulata nella vita 'di prima'; dall'altro, l'impossibilità dell'incontro reale con altre donne in quella presente, il silenziamento della fantasia, e l'attenzione spesso inevitabilmente concentrata su chi è rimasto fuori, a sua volta incatenato in una dimensione di attesa logorante.

Come già anticipato, il campo semantico della servitù/schiavitù viene utilizzato in riferimento alla sottomissione per amore di una donna, così che si stabilisca un'oscillazione tra le connotazioni positive e quelle negative del campo stesso: tra il paradigma cortese del «servo d'amore» e la situazione reale di

Ferdinando, imprigionato da Prospero. Un'alternanza che è particolarmente pregnante all'interno del carcere, sia perché la relazione con l'altro sesso è negata, come qui sono le battute di risposta di Miranda, sia per la concretezza della mancanza di libertà:

E. [...] Ascolta la voce della mia anima: l'istante stesso in cui ti vidi, il mio cuore volò al tuo servizio. Là è rimasto, rendendomi suo schiavo. (III, 1, 63-6) La mia padrona, amatissima, e io servo tuo, per sempre. (III, 1, 86-7) Sì, e con un cuore che anela ad esserlo quanto il prigioniero anela alla libertà. Ecco la mia mano. (III, 1, 88-9)

Le battute di Miranda possono dunque essere integrate nel discorso maschile, quasi un dialogo fosse talmente desiderato da essere immaginato come reale, oppure scomparire completamente, lasciando un vuoto dove dovrebbe esserci una domanda, prima del «Sì» di risposta: «Mio marito, allora?» (87). La sua ultima battuta, la più celebre, è pronunciata sempre da E. e, si è già visto, fa emergere la possibilità di una speranza, anche nel «brave new world» che si agita dentro le mura del carcere.

Sembra utile adesso ritornare su alcuni dei punti passati in rassegna, allo scopo di mettere in relazione il ruolo della femminilità nel dramma e quello nello spettacolo attraverso gli strumenti interpretativi della critica shakespeariana. Innanzitutto, è evidente come la *Tempesta* sia un testo dominato da figure maschili. A Miranda si accompagnano infatti solo personaggi citati, come Claribella, la figlia di Alonso, o la sua stessa madre, definita «modello di virtù» (I, 2, 56). Maggiore spazio è riservato a Sycorax, la madre di Calibano, proveniente da Algeri, anch'essa esiliata sull'isola e già morta all'arrivo di Prospero: viene da questi più volte denominata «strega» e compare nel copione solo quando il figlio ne invoca gli incantesimi. Di fronte a questa generale penuria, la critica femminista si è interrogata lungamente sul ruolo di Miranda, riuscendo però anche a tenere in considerazione gli altri personaggi, in una prospettiva postcoloniale e intersezionale.

In particolare, Miranda è la donna, bianca e pura, il cui onore è messo in pericolo dal tentativo di violenza da parte di Calibano, nativo dell'isola: un episodio che non viene toccato dal copione e dallo spettacolo, forse perché troppo delicato da trattare in un ambiente complesso come quello del carcere, dove – almeno in Italia – i colpevoli di reati a sfondo sessuale (i così detti *sex offenders*) vengono in genere isolati in sezioni protette per timore di soprusi da parte degli altri detenuti. Se il tema della violenza non è presente in forma diretta, la strumentalizzazione del corpo della donna da parte del sesso maschile emerge in altri momenti, in particolare durante la scena del “Naufragio”. Come già in Shakespeare, Alonso viene rimproverato per aver condotto sua figlia a Tunisi e averla «accoppiata a un africano»: espressione particolarmente forte, nella traduzione di Lombardo di «lose her to an African» (II, 1, 121), pronunciata da Sebastiano, che viene mantenuta anche nel copione. Alcune versioni del testo shakespeariano (tra cui quella edita da Virginia e Alden Vaughan per Arden) riportano “loose» con due «o», con accentuazione maggiore, rispetto al signi-

ficato di «perdita», del carattere sessuale dello «scioglimento» di Claribella: «loose», infatti, può indicare anche la libertà dei costumi sessuali, con accezione negativa riferita soprattutto alle donne. Tale battuta rafforza una doppia forma di degradazione: lo svilimento del popolo di un intero continente, ritenuto in generale inferiore, al punto che una denominazione territoriale neppure specifica, ma ampissima («africano») diventi di per sé stigmatizzante; e l'umiliazione della donna, priva di volontà propria, divisa tra obbedienza e rifiuto ai dettami del padre, e descritta con termini animaleschi. Poco importa che queste parole siano usate nel contesto di una critica, perché a rientrare nell'oggetto di quest'ultima è l'opportunità del matrimonio della propria figlia con un uomo non abbastanza prestigioso per le proprie origini, e non il fatto che la stessa venga usata come merce di scambio e strumento per creare alleanze. L'alternativa, infatti, sarebbe stata «far felice l'Europa» (II, 1, 120) dandola in sposa nel continente. Il razzismo di queste battute, nello spettacolo, è problematizzato dalla scelta di attribuirle a un attore di origine maghrebina, che rende evidente la finalità di mostrare le diverse forme di conflitto e discriminazione presenti in carcere. Il trattamento riservato alla figura femminile risulta del tutto immutato, perché il carattere machista della battuta si sposa perfettamente con lo scontro tra uomini che viene messo in scena, in forma di contrapposizione fisica.

Il tema del matrimonio come forma di pacificazione e suggello di un'alleanza politica informa chiaramente tutto il dramma, in particolare il triangolo Prospero-Miranda-Ferdinando. Si tratta di un'unione architettata in particolare dai *pater familias*, secondo i dettami di una pratica consolidata e affermatasi nei secoli a più livelli, che in carcere risuona soprattutto con usanze tipiche della criminalità organizzata. A Vigevano, dove gli attori provengono da sezioni per detenuti comuni, non si parla tanto di sistemi di mantenimento degli equilibri di potere, anche attraverso le unioni coniugali, ma di una *forma mentis* complessiva, che intacca il carcere come la società esterna: nonostante la coercizione sulle figlie femmine sia condannata a livello di sentire generale, la mentalità che la sostanzia, vale a dire quella che vede la donna come proprietà del padre, poi del marito, comunque sempre di un uomo, è ben lungi dall'essere completamente sradicata.

Nel corso della seconda scena, è già stata osservata una scelta registica che mette in luce la violenza del pensiero sessista, espresso in particolare in un contesto di soli uomini come quello della sezione maschile di un carcere. Nel mondo ideale tratteggiato grazie alle battute di Gonzalo, occorre specificare che le donne dovranno essere «innocenti e pure», perché l'assunzione che si farebbe, altrimenti, sarebbe opposta. L'assenso da parte dei compagni, a mo' di conferma, introdotto *ex novo* per lo spettacolo, aumenta la percezione di un'omogeneità di pensiero che accomuna tutto il gruppo, quanto meno su questo tema.

Questi aspetti non annullano la potenza delle dichiarazioni di nostalgia verso le mogli, le figlie, le amate, ma sicuramente complicano la rappresentazione della percezione delle donne da parte di un universo interamente maschile e ne svelano i punti deboli: quando il femminile esiste solo nell'immaginario e non viene sostanziato dal confronto con esseri viventi e pensanti, viene da un lato idealizzato con il lessico tradizionale e gli stereotipi dell'amor cortese, dall'altro

demonizzato. In questo quadro, la scelta di non mettere in scena Miranda può essere dunque interpretata in maniera articolata, a partire da un interrogativo posto dalla critica femminista intorno alla *Tempesta*: «Is it possible for a staging of the play to convey a feminist reading (without rewriting the play)» (Charry 2014, 79)? La risposta, nel caso di *Un'isola*, può dirsi affermativa, nonostante le motivazioni non siano scontate.

Miranda può essere interpretata come un personaggio sfumato e ambiguo anche nel testo, e la sua complessità essere colta e approfondita nelle produzioni spettacolari. Da un lato, è indubbio che il suo corpo si configura come terreno di scontro, conflitto con le diversità – in ottica coloniale – e ricomposizione armonica di un equilibrio politico e sociale. Prospero non la tratta come sua pari, ma mette in evidenza più volte la scala gerarchica esistente: sia nel momento in cui cerca di difendere Ferdinando, sia quando chiede di tenere lontano Calibano, il suo punto di vista viene osteggiato e la sua volontà è ignorata, perché questi si oppongono all'utile del padre. Miranda beneficia del sistema di schiavitù sull'isola imposto da Prospero, e tratta Calibano come un «selvaggio», al quale solo per pietà ha insegnato la sua lingua, prima di subirne il tradimento e il tentativo di violenza (I, 2, 353-64); ma ne è anche vittima, dal momento che la sua sicurezza e la sua tranquillità sono meno importanti dei benefici apportati al padre dal possesso di un servo (I, 2, 312-5). Se per una parte della critica il suo ruolo si esaurisce qui, ci sono studi significativi che sono andati ben oltre. Come spesso accade in Shakespeare, si osservano elementi vitali e un ruolo attivo per lei (Sebek 2001, 469; e anche Zabus 2002, 103-4): nonostante il suo innamoramento per Ferdinando sia comunque voluto e controllato da Prospero, la giovane decide in autonomia di ribellarsi alla (apparente) condanna di Ferdinando da parte del padre, offrendosi per aiutare il giovane nella raccolta della legna e proponendosi come sua sposa. Come già Giulietta e Desdemona, Miranda, personaggio adolescente, sfida la volontà paterna per la realizzazione del proprio desiderio: nel passaggio da un'autorità maschile all'altra, trova terreno fertile il germe dell'autodeterminazione in nome del sentimento amoroso.

In *Un'isola*, questa complessità nel trattamento del personaggio non viene tralasciata, nonostante la scelta apparentemente semplificatoria dell'eliminazione dello stesso. Lo sguardo, invece, è per così dire obliquo: attraverso un focus sulle modalità con cui le donne vengono rappresentate in un contesto omosociale maschile, senza che sia garantita loro possibilità di parola o un qualsivoglia ruolo attivo, è favorita una riflessione su quanto questo meccanismo esista nel testo – e nella realtà – anche nel momento in cui Miranda è presente e fa dei tentativi per prendere parola sulla propria esistenza. L'interesse di Gennari verso l'esplorazione del mondo femminile non si ferma in carcere e non si esaurisce nel lamento per la sua assenza, ma si intensifica e sviluppa qui in una forma estremamente innovativa. La mancanza della donna può essere infatti letta come forma di resistenza e ribellione alla logica di un mondo dominato dai corpi e dalle voci maschili, un mondo dove a imporsi è sempre e comunque il punto di vista dell'uomo. Miranda sceglie di non piegarsi alle relazioni di violenza presenti nel testo, alle forme di rappresentazione lì espresse e all'immaginario intorno alla

femminilità alimentato dal sistema-carcere: sceglie, grazie alla decisione della donna presente, cioè Gennari, di non farne parte. Gli atti di prevaricazione per la conquista del potere, i tradimenti, i freni posti a un ascolto profondo dei sentimenti e lo scherno, tutto maschile, dei rapporti di cura – come l’attenzione che Gonzalo rivolge ad Alonso – sono elementi presenti nel testo che abitano anche il pianeta-carcere. Elementi caratteristici di un mondo dominato dall’autorità maschile, che lascia poco spazio a quanto, per radicata tradizione culturale, non appartiene alla sua sfera di competenze. L’unica donna presente nel dramma, dunque, abbandona anche quel poco di spazio e, così facendo, si impone per sottrazione, con la potenza del vuoto scenico e del silenzio.

Una lettura femminista della *Tempesta* in forma di produzione scenica è allora possibile, per tornare all’interrogativo di Charry, e la chiave di tale lettura proviene da quell’accorpamento tra teoria e pratica che il movimento delle donne produsse negli anni ’70 italiani. Il concetto dell’«obiezione della donna muta», che non ha avuto grande fama, è stato infatti fondamentale per interpretare una presenza-assenza scenica di per sé contraddittoria, perché dotata di grande forza nella sua stessa negazione: è la forma di resistenza di una femminilità «che non può e non vuole parlare e che per questo non accetta d’essere descritta, illustrata, difesa da nessuno» (Cigarini e Abbà 1995, 59), e che non va negata nell’esaltazione della sola parte affermativa, parlante, politica di sé. Colei che sta a margine del testo, se pur al centro delle alleanze politiche, e colei che sull’isola-carcere può esistere solo come ospite, diventa simbolo di un atto estremo di marginalizzazione; non una resa, però, perché proprio grazie all’assenza emerge tutta l’impossibilità di dare voce a una donna reale, e non solo immaginata. Tale impossibilità è duplice: da un lato è quella degli attori-detenuti, cresciuti nella cultura patriarcale propria di tutta la società e posti nella condizione di non conoscere cosa accade alle donne fuori dalle mura, e dall’altro è quella di Shakespeare, le cui eroine più ribelli, come già osservato, scivolano per lo più da un rapporto di sottomissione all’altro, oppure ne diventano vittime.

Lo sguardo che emerge maggiormente, in questa scelta, è dunque quello della regista, che interroga nel lavoro scenico la propria posizione e la mette a dialogo con la compagnia e con lo spettacolo: senza personalismi egocentrici, ma con la consapevolezza dell’utilità di una comunicazione autenticamente aperta e di un ascolto reciproco. La *Tempesta*, così, si arricchisce di un tassello ulteriore, incastonato nel solco di un duplice paradosso: si apre a una prospettiva femminista in un contesto esclusivamente maschile, e attraverso il vuoto di un’assenza.

Shakespeare a contatto con la disabilità e il disagio psichico

3.1 Un quadro d'insieme: il teatro per tutti i corpi e tutte le menti

Prima di affrontare il tema del rapporto tra Shakespeare e persone con disabilità e disagio psichico, alcune premesse teoriche sono doverose, soprattutto considerata la minor fama di cui questo incontro gode, rispetto al legame ormai riconosciuto tra Bardo e carcere. Innanzitutto, si cercherà il più possibile di seguire una nominazione «person first», che, nella lingua inglese, colloca in posizione iniziale il soggetto e non una sua caratteristica incidentale: *person with disabilities*, dunque, e non *disabled person*. In italiano, ovviamente, l'elemento aggettivale si colloca comunque dopo il sostantivo, per cui la distinzione può essere fatta tra possesso di una caratteristica ed essenzializzazione della stessa. La scelta è ricaduta sulla prima opzione perché si tratta di quella istituzionalmente accettata, ad esempio, nella *Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD)* adottata dall'ONU, ma due precisazioni sembrano necessarie. Innanzitutto, l'utilizzo della formula «identity first» («persona disabile», in italiano), così come di termini usati dalla narrazione dominante in senso negativo, come «crip» (Johnston 2016, 33), è talvolta marcatamente militante: caratteristico di persone che scelgono di mettere in primo piano la propria condizione marginalizzata, allo scopo di farne traino di una lotta politica basata sul riconoscimento orgoglioso di quello che è considerato uno stigma. Un meccanismo che si è dato anche nel caso di altri movimenti antidiscriminatori, come quello LGBTQ+ (con il termine «queer») o antirazzista. Nel corso dello studio, inoltre, la formula «person first» potrebbe essere sostituita nei casi in cui risulterà

eccessivamente ridondante e quando si opterà per termini direttamente scelti e utilizzati dai protagonisti e da coloro con cui lavorano.

Importante osservare inoltre che il secondo termine usato nel titolo di questo capitolo («disagio psichico») è stato inserito poiché non tutte le situazioni di fragilità che sono state a varie riprese coinvolte nell'attività teatrale, in Italia e fuori, diventano causa di disabilità. È indicativo a tal proposito che nella raccolta *Di alcuni teatri delle diversità* (Pozzi e Minoia 1999), a “Handicap” e “Folia” siano dedicati due capitoli diversi.

Per affrontare la questione, è anche necessario tenere presenti i radicali cambiamenti nella modalità di relazionarsi con il tema della disabilità occorsi negli ultimi decenni. A partire dai movimenti che, negli anni '60 e '70 del secolo scorso, si sono affiancati a quelli per i diritti civili, soprattutto negli Stati Uniti, si è sviluppata una branca di studi definiti *Disability Studies*, i quali hanno favorito la conversione dal paradigma medico a quello sociale: mentre il primo definisce la disabilità come condizione patologica individuale, a prescindere dalle condizioni esterne che complicano la vita della persona disabile, rendendola tale, per il secondo la disabilità, come il genere, la razza e la classe, deve essere considerata una categoria socialmente costruita (Johnston 2016, 18). A partire dal modello sociale, ci sono state poi successive evoluzioni, che hanno permesso di approdare a una concezione ‘culturale’, agente anche sul piano della rivendicazione del proprio stato condiviso come base per la crescita di una comunità politica (Johnston 2016, 19).

È su questo fondamento che si struttura il rapporto con la produzione culturale e con il teatro nello specifico, dal momento che, in questi campi, l'obiettivo è lo sviluppo di nuove forme rappresentative della disabilità e degli artisti con disabilità, capaci di mostrarne il valore e le possibilità espressive; inoltre, si offre la possibilità di un ampliamento e un'articolazione più complessa del concetto di corpo e dei suoi bisogni, rispetto a quella tradizionale ed escludente basata sulla «norma» (Johnston 2016, 24). Il teatro ha in quest'ottica un ruolo privilegiato, poiché garantisce, per sua natura, la possibilità di uno spazio partecipato da attori e pubblico, e dunque di una comunicazione diretta e fisicamente condivisa di contenuti e messaggi.

Si sviluppano dunque esperienze teatrali molto diversificate, che vedono una partecipazione attiva di persone con disabilità nelle vesti di protagonisti. Questa presenza solleva innumerevoli questioni, quali l'accesso e l'accessibilità a un percorso formativo di qualità, la professionalizzazione e la retribuzione e il grosso problema del casting. Innumerevoli sono le compagnie, i gruppi, i singoli artisti che si muovono nell'ambito a livello globale. Qui effettueremo solo una breve ricognizione del fenomeno, con lo scopo principale di dare risalto proprio a tale diffusione e alla molteplicità di quanto prodotto – aspetti utili a inquadrare successivamente il più ristretto ambito italiano e, in seguito, quello degli spettacoli shakespeariani, e a fornire un sistema di riferimento per l'analisi del caso-studio prescelto. A tale proposito, sarà importante soprattutto il confronto con la realtà francese, e con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche nello specifico, dal momento che Antonio Viganò ne ha diretto tre spettacoli a partire dal 1995.

Sulla base di quanto illustrato nel paragrafo precedente, sono stati considerati in particolare i progetti che hanno come obiettivo quello di produrre spettacoli per il pubblico e di favorire la professionalizzazione dei partecipanti, anche se occorre sempre ribadire la difficoltà di distinguere tra progetti interamente a fine terapeutico e interamente a fine artistico.

Negli Stati Uniti, esistono compagnie attive fin dagli anni '80, come Phamaly a Denver, specializzata nella produzione di testi classici e di musical, mentre Deaf West Theatre, fondata a Los Angeles nel 1991, crea spettacoli con artisti sordi e non. Back to Back Theatre, di Geelong, è probabilmente la compagnia più famosa con base in Australia, con una produzione più che trentennale e tournée internazionali consolidate. Sempre fuori dall'Europa, FTH:K lavora con artisti sordi a Cape Town, in Sudafrica, città che è sede anche di Unmute Dance Company, specializzata dal 2013 in pratiche di movimento, dalla danza vera e propria al teatro fisico, con persone con disabilità o con «mixed abilities». Ability Unlimited, di New Delhi, si esibisce da oltre trent'anni con una compagnia di danzatori in sedia a rotelle, e si autoproclama «pioniera» della Indian Dance Therapy.

In Europa, su cui ricade in particolare lo sguardo qui, per via del focus successivo sull'Italia, esiste un ampio movimento capillarmente diffuso soprattutto nel Regno Unito, ma le esperienze notevoli non mancano anche altrove. Access All Areas nasce addirittura nel 1976, a Londra, con il nome di The Rainbow Theatre Group, e mira a esplorare le capacità partecipative e professionali di artisti con disabilità intellettive e autismo; Graeae Theatre Company, con base sempre nella capitale, lavora dal 1980, organizza corsi di formazione e gestisce uno spazio multifunzionale e completamente accessibile, i Bradbury Studios. A Bradford, invece, è Mind The Gap a lavorare dal 1988 con persone con disabilità e autistiche, sia sul fronte della produzione di spettacoli e performance, sia su quello della formazione.

Un ruolo di spicco nel contesto europeo lo ricopre sicuramente Theater HO-RA, di Zurigo, compagnia formata da artisti con disabilità intellettive e psichiche fondata nel 1993, che è balzata agli onori delle cronache internazionali grazie alla collaborazione con il rinomato coreografo francese Jérôme Bel e la produzione di *Disabled Theatre*, del 2012. L'anno successivo, lo spettacolo è stato invitato al Berliner Theatertreffen, in quanto inserito tra le dieci produzioni teatrali in lingua tedesca più importanti della stagione precedente, ed è stato presentato durante una lunghissima tournée su scala globale. I giudizi sulla produzione sono stati estremamente variegati, anche opposti, a causa del contrasto tra una ricercata attenzione verso l'autodeterminazione degli artisti e, dall'altra parte, l'utilizzo di dispositivi scenici che rimarcano la presenza costante del coreografo.

In Francia, tra le esperienze di grande tradizione c'è sicuramente quella di Atelier Catalyse, fondato da Madeleine Louarn a Morlaix, in Bretagna, nel 1984, per divenire compagnia professionale dieci anni più tardi. Poco prima della sua nascita, nel 1978, a Roubaix, al confine tra Francia e Belgio, faceva il suo debutto anche la Compagnie de l'Oiseau Mouche, divenuta professionale nel 1981, composta interamente da attori con disabilità intellettiva e psichica e priva di un regista fisso. Quest'ultima modalità viene attuata allo scopo di favorire l'incon-

tro con artisti provenienti da discipline artistiche diverse e coltivare la pluralità delle prospettive estetiche (Compagnie de l'Oiseau-Mouche – Roubaix, Le projet), e si sviluppa sul lungo periodo, attraverso uno scambio il più possibile lento e approfondito con la compagnia. Antonio Viganò dirige ben tre spettacoli: tra questi, *Personnages* (1998), tratto da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, è il secondo più replicato nella storia della compagnia, nell'ambito di una tournée internazionale, e porta anche al riconoscimento del premio ETI Stregagatto, dedicato al teatro per bambini e ragazzi. In precedenza, Viganò era stato regista e autore di *Excuse-le, il vestito più bello* (1995), mentre nel 2003 sarà la volta di *No exit*, tratto da *Huis clos* di Jean-Paul Sartre. Un'esperienza importante, che si intervallava ad altre, sempre a cavallo tra Italia e Francia, e che traghettava Viganò e il suo Teatro La Ribalta verso la fondazione dell'Accademia Arte della Diversità di Bolzano (2013), protagonista del caso-studio.

Un'esperienza cardine è inoltre quella di Giuliano Scabia nell'allora ospedale psichiatrico di Trieste, nel corso del 1973: qui, il teatro è portato da «artisti», una definizione «scelta proprio per l'ambiguità che conteneva e che ci avrebbe consentito di essere riconosciuti dai malati come persone estranee alla cura, alla custodia: estranee al manicomio» (Scabia e Frisaldi 2011, 17). Tale dichiarazione informa la prospettiva prevalente in Italia, che opera con uno sguardo rivolto tendenzialmente verso l'esterno e verso le possibilità aperte dal dialogo, soprattutto nel momento in cui ci si confronta con una realtà oscurata dalla vista. E nel laboratorio di Trieste trova possibilità di espressione anche la vena artistica di Claudio Misculin, prima ospite dell'ospedale e poi fondatore di diverse compagnie teatrali, fino all'Accademia della Follia, che ha diretto dal 1992 al 2019, anno della morte. Da Scabia, inoltre, Misculin è stato diretto in due occasioni: nel 1985, in *Cinghiali al limite del bosco*, e nel 2008, in *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia*.

È dunque evidente l'attenzione verso il disagio psichico, sul quale si concentrano diverse esperienze di spicco. Pur riconoscendone la distanza rispetto a un teatro che si interfaccia direttamente con la disabilità, attraverso i corpi e il protagonismo di persone marginalizzate, Porcheddu introduce le sue riflessioni intorno a teatro e disabilità con un riferimento a Danio Manfredini e alla sua importanza per l'evoluzione scenica degli anni '90 (Porcheddu 2017, *Gli anni Novanta*), ma non vanno dimenticate esperienze come quelle di Stalker, Nanni Garella e la Compagnia di teatro di prosa di Arte e Salute, con attori, scritturati e pagati, ospiti del Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda USL di Bologna, e Alessandro Garzella e l'associazione Animali Celesti/teatro d'arte civile, che collaborano stabilmente con ASL Nordovest Toscana.

In maniera più ampia, con persone con diverse tipologie di disabilità lavora anche Enzo Toma, in collaborazione con il Teatro Kismet Opera di Bari, dal 1983, mentre negli stessi anni, a Roma, viene avviato il Laboratorio teatrale integrato oggi conosciuto come «Piero Gabrielli», un progetto ampiamente affermato, che coinvolge in diverse attività giovanissimi attori disabili e non provenienti da svariate scuole della città. Un articolato cammino di dialogo con le disabilità – su cui si tornerà anche per la forte caratterizzazione shakespeariana – è stato

intrapreso a Parma: Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, insieme a quella che dal 2015 è Lenz Fondazione, lavorano dal 1998 con le Pratiche di Teatro Sociale, «percorsi di sensibilizzazione teatrale, visuale, musicale che prevedono la progettazione di laboratori integrati rivolti a disabili intellettivi, fisici, sensoriali, ex lungo-degenti psichici, soggetti normalmente esclusi dai processi artistici, in collaborazione con AUSL Parma» (Lenz Fondazione. “Lenz Fondazione”).

Ovviamente, rapporti di lungo corso con attori marginalizzati e corpi desueti sulle assi di un palcoscenico sono quelli della Societas Raffaello Sanzio e della Compagnia Pippo Delbono: in merito a queste esperienze, anche per l'esposizione mediatica che hanno avuto, è emersa una certa tendenza critica che mette in questione l'utilizzo che viene fatto delle persone non conformi, degli attori non tradizionali, e che accusa i creatori di una fascinazione esotizzante per la diversità, soprattutto nella riproduzione di determinati cliché scenici e drammaturgici. Porcheddu ricorda la presenza di «articoli che colgono nella mera esibizione della diversità un rischio, ovvero una falla non indifferente delle produzioni di Delbono» (Porcheddu 2017, Gli anni Novanta), come quello di Sergio Lo Gatto, che rimarca una dimensione di sfruttamento, e non di dialogo e utilità reciproca, in alcune scelte dell'artista ligure:

Allora, prima che un migrante afghano, piazzato a mo' di manichino ai piedi del palco, racconti in un inglese sconnesso e meccanico la terribile esperienza dei barconi, la lunga carrellata dei volti di lavoratori immigrati in un campo di granturco sembra disegnare proprio in quei volti un certo imbarazzo, che sembra dire «quanto dura questa inquadratura con il tuo smartphone che serve per il tuo spettacolo? Dovremmo tornare a lavorare» (Lo Gatto 2016).

È un tema molto ampio, che si ritrova anche nella riflessione critica fuori dall'Italia e che qui si interseca con le possibilità per chi si trova in condizioni marginalizzate non solo di confrontarsi con il peso specifico di un artista e dell'istituzione teatrale, ma di accostarsi all'opera di Shakespeare e al suo valore simbolico, e di appropriarsene.

Non si può inoltre non segnalare una grande protagonista del teatro italiano di ricerca degli ultimi anni, la performer Chiara Bersani, che convive con un'osteogenesi imperfetta e, in prima persona, porta avanti un'importante riflessione sull'apertura degli spazi della scena (e della formazione) a corpi che la norma definisce non prestanti:

Io credo sia responsabilità condivisa portare avanti un processo di educazione in cui vengano continuamente rinegoziate regole professionali, etiche e di dialettica. Approcciarsi a un teatro i cui protagonisti o autori sono disabili impone ad artisti, operatori e critici di scendere a patti con il proprio inevitabile pregiudizio. Conoscerlo, accettarlo, imparare a domarlo (Porcheddu 2017).

Un ultimo accenno va fatto anche sul Teatro delle Albe: l'attenzione della compagnia fondata da Marco Martinelli e da Ermanna Montanari verso la marginalità ha sconfinato anche nell'ambito della disabilità e del disagio psichico, in interazione con quello dell'infanzia e dell'adolescenza e della migrazione. Il

progetto di non-scuola organizzato con Olinda a Milano, ad esempio, coinvolge adolescenti provenienti da strutture per la cura delle malattie mentali e da case-famiglia, minori non accompagnati, liceali del centro e studenti di istituti tecnici e professionali collocati nelle periferie, in un percorso di avvicinamento a opere teatrali che accrescono e complicano, invece di uniformarla, la varietà dei materiali a disposizione.

In questo quadro, Shakespeare certamente c'è, in una varietà di forme e modalità che ricalca quella del teatro convenzionale. La continuità, di cui già si è detto, con quest'ultimo, è evidente: le opere del Bardo non vengono interpretate, riviste, rilette, secondo stilemi che è possibile ricondurre univocamente al 'genere' del «teatro con persone disabili», ma possono essere accostate alle tendenze e all'eterogeneità della scena contemporanea. Esistono infatti versioni più tradizionali di messa in scena, dove tendenzialmente viene seguito lo sviluppo del testo drammatico, come quelle del Laboratorio Piero Gabrielli. C'è poi la riduzione, una pratica fortemente diffusa nel momento in cui avviene un confronto con i drammi shakespeariani, e si sceglie di conservarne il testo. Luca Giacomoni, ad esempio, che in Francia ha lavorato su una versione di *Hamlet* con pazienti con disturbi psichiatrici – dopo aver già diretto spettacoli in carcere – afferma di aver effettuato, sulla traduzione di Jean-Michel Déprats, solo operazioni di taglio e montaggio, senza modifiche sostanziali alle sezioni mantenute: in fase di prova ed elaborazione, alcune battute o singole parole hanno subito riformulazioni, allo scopo di permettere una maggiore comprensione e appropriazione del loro senso, per poi ritornare al linguaggio shakespeariano (UCLouvain 2020). Ad essere sacrificato, come spesso accade nelle versioni contemporanee, è il filone politico, vale a dire il conflitto tra Norvegia e Danimarca, mentre occupano posizioni di rilievo i due 'triangoli' familiari, tra Amleto, Gertrude e Claudio l'uno, tra Ofelia, Polonio e Laerte l'altro (Giacomoni 2020, 13).

Sempre in Francia, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, nel 2006, porta in scena *Roi Lear*: la regista Sylvie Reteuna, dopo aver diretto *Le Labyrinthe*, nel 2000, e *Phèdre et Hippolyte* di Racine, nel gennaio 2004, sceglie Shakespeare per una produzione dove gli attori della compagnia lavorano anche con attori esterni. L'obiettivo non è quello di mettere in scena il testo shakespeariano «dans son intégralité» (Reteuna 2008, 5), ma di estrarne la materia primitiva, il fulcro centrale, allo scopo di costruire uno spettacolo di breve durata che metta in luce i temi dell'erranza e della follia. Reteuna afferma di aver rispettato «dans ses grandes lignes la structure narrative» (Reteuna 2008, 5), anche se in modo preponderante emerge il rispecchiamento tra due situazioni familiari: quella di Lear e delle sue tre figlie da una parte, quella di Gloucester con Edgar e Edmund dall'altra. Atelier Catalyse, con la regia di Madeleine Louarn, nel 1999 produce *Le Jeu du Songe*, da *A Midsummer Night's Dream*, sempre con una compagnia integrata. Gli attori con disabilità interpretano gli artigiani di Quince, mentre quelli del Théâtre de l'Entresort gli altri, esclusi però tutti quelli del filone 'fantastico'.

Di base, il percorso di azione costruito a partire da Shakespeare viene seguito anche in *A Different "Romeo and Juliet"*, che Jenny Sealey, direttrice artistica di Graeae Theatre Company, ha diretto per un progetto del British Council in col-

laborazione con il Dhaka Theatre of Bangladesh e uno dei suoi fondatori, Nasiruddin Yousuff. Per la produzione, inserita nell'insieme di iniziative *Shakespeare Lives*, in occasione dei 400 anni dalla morte del drammaturgo, è stata creata una compagnia di persone con disabilità fisiche e persone sorde, senza precedente formazione nel mondo del teatro e della recitazione. Sealey, la cui notevole esperienza nel campo è arricchita da quella diretta, come artista sorda, ha lavorato con professionisti locali per elaborare un linguaggio condiviso, che portasse in scena una doppia traduzione del testo, nel linguaggio dei segni e «into historical Bengali vocabulary» (British Council Bangladesh 2016). Questa modalità ha permesso inoltre di trovare degli escamotage per superare alcuni ostacoli legati alla traduzione interculturale, come il divieto per gli attori di baciarsi sul palcoscenico. Tra 2019 e 2021, inoltre, Sealey ha diretto anche *The Tempest: Swimming for Beginners*, creato con un cast variegato per età, provenienza geografica, genere, abilità ed esperienza, tra Regno Unito, Bangladesh e Giappone, e svolto in parte in modalità online a causa della sopraggiunta emergenza sanitaria globale.

Un approccio tendenzialmente innovativo è quello di Claudio Misculin, che, prima con Velemir, e poi con l'Accademia della Follia, crea attività teatrali e filmiche shakespeariane nell'intersezione tra teatro, carcere e disagio psichico. Se *Shakespiriana (sic)*, del 1987, coinvolge alcuni attori-detenuti del carcere di Trieste in uno spettacolo-antologia, e il film *Hamletich*, del 2000, viene addirittura girato negli spazi dello stesso istituto, con attori detenuti e altri dell'Accademia, diversi progetti sono incentrati sul tema della sanità mentale, della normalità, della pazzia: lo spettacolo *Mattheth*, del '99, seguito dalla versione filmica, e *Sogno di una notte di mezza estate* (1996).

Un'altra compagnia particolarmente attiva, nel campo dell'incontro tra Shakespeare e disabilità, è Lenz Fondazione. Tra le iniziative di teatro sociale, troviamo *Esther e il falegname - Una metamorfosi da "Phyramus et Thisbe"* da William Shakespeare (1998) e *Sogni dall'"Amleto"* (1999), entrambi nati da laboratori di teatro danza con persone con disabilità intellettiva; insieme a queste ultime, partecipano al progetto che ha per esito *Romeo and Juliet*, nel 2008, anche gli operatori coinvolti dal Dipartimento Affari Sociali e Istituti Culturali della Repubblica di San Marino. Ma a segnare in particolare l'esperienza del duo Maestri-Pititto è sicuramente il lungo cammino su, e con, *Amleto*. Si inizia nel 1999, con *Hamlet*, che vede tra gli interpreti anche l'attrice simbolo di questo percorso, Barbara Voghera, affetta da trisomia 21. Un'attrice 'sensibile', come nella poetica di Lenz sono definiti gli interpreti con disabilità, ma anche gli anziani, o addirittura 'sensibilissima', perché ogni attore dovrebbe avere tra le sue caratteristiche principali la capacità di 'sentire'. È proprio lei ad abitare il palcoscenico in solitudine nell'ultima tappa, quella di *Hamlet solo*, del 2014, oltre a partecipare a quasi tutte quelle precedenti: i numerosi studi che, partendo dalla parola shakespeariana e indagandone le possibilità nel corpo dell'attore, dal 2009 hanno preparato il terreno per tre installazioni presso la Rocca dei Rossi di San Secondo (2010), il piano nobile della sontuosa Reggia di Colorno (2011) ed infine il Complesso della Pilotta di Parma (2012). *Hamlet* è stato «interpretato da attori ex lungo degenti psichici del manicomio di Colorno ora ospiti di una comunità terapeutico-riabilitativa

e da un nucleo di attori sensibili da anni protagonisti delle più significative opere di Lenz» s.d.)¹. Voghera nel 2006 è inoltre interprete di *Shakespears Geist (Lo spettro di Amleto)* di Jakob Lenz, e nel 2015 impersona il Fool nell'opera *Verdi Re Lear*, andata in scena nell'ambito del Festival Verdi.

Una nota interessante, anche per i passaggi successivi di questo lavoro, riguarda *Ur-Hamlet*, nella traduzione in siciliano di Franco Scaldati, e con lo stesso Scaldati in veste di interprete: tra marginalità linguistica e diversità sociale, quella di Lenz si conferma come realtà particolarmente attenta alla sperimentazione e alla ricerca in ambiti considerati minoritari. Una versione dialettale di Shakespeare, tra l'altro pure in siciliano, viene utilizzata anche per *Insanamente Riccardo III*, realizzato da una compagnia integrata con attori con disagio psichico guidata da Roberta Torre in collaborazione con l'associazione Stupenda Mente; a partire dallo spettacolo è stato inoltre realizzato il docufilm *In viaggio con Riccardo* dal regista Gianni Cannizzo, andato in onda anche su Rai5.

Per quanto riguarda la scelta dei testi, è evidente la propensione per alcuni tra quelli shakespeariani, che vengono selezionati con frequenza. Si tratta delle opere più famose e sfruttate in generale dal teatro contemporaneo (*Hamlet*, *Romeo and Juliet*), e, insieme, di opere che rivolgono un'attenzione particolare ai temi della follia, della deformità, della differenza: *King Lear*, *Richard III*, e ancora, e soprattutto, *Hamlet*. In Italia, anche LaLut, con la Compagnia dei Girasoli, porta in scena, in forma integrata, un adattamento dell'*Amleto* di Shakespeare. Si tratta del primo confronto con un testo teatrale appartenente alla tradizione: è del 2012 il primo studio, intitolato, come la versione definitiva, dell'anno seguente, *C'è del marcio in Danimarca*. Nel 2014, Lo spettacolo viene presentato durante la XI Biennale Internazionale "Therapy and Theatre" di Łódź, in Polonia, e vince il festival Anticorpi 5.0 – Arte per l'inclusione sociale.

Oltre alle tragedie, è *Sogno di una notte di mezz'estate* a emergere come dramma altamente frequentato nel contesto in esame. Misculin e l'Accademia della follia ne fanno una riduzione nel 1996; Nanni Garella lo mette in scena con Arte e Salute nel 1999; Lenz, come già visto, fa di un estratto dalla commedia l'esito del suo primo laboratorio; il Laboratorio Piero Gabrielli, dopo una pausa di qualche anno, torna in scena nel 1995 proprio con il *Sogno*, con la regia di Roberto Gandini e una serie di assicurazioni istituzionali rispetto al mantenimento della continuità del progetto; fuori dall'Italia, si è fatto accenno a *Le Jeu du Songe* di Atelier Catalyse, sempre alla fine degli anni '90. Questa presenza piuttosto diffusa si può spiegare alla luce di diversi elementi. Innanzitutto, la commedia prevede una distribuzione piuttosto equa delle battute e dello spazio tra i personaggi, aspetto che potrebbe aver favorito il suo impiego in compagne

¹ Due spettacoli, quello del 2010 in scena alla Rocca dei Rossi di San Secondo Parmense, e quella del 2011 in scena alla Reggia di Colorno, sono integralmente disponibili online perché inseriti nel progetto Global Shakespeares/Video and Performance Archive (<https://globalshakespeares.mit.edu/>; ultimo accesso: 15/10/2024), del Massachusetts Institute of Technology, diretto da Peter S. Donaldson, dello stesso MIT, e da Alexa Alice Joubin, della George Washington University.

larghe come spesso sono quelle che si compongono a seguito dei laboratori di teatro sociale, dove la necessità di un coinvolgimento di tutti i partecipanti, anche in piccoli ruoli, può essere particolarmente sentita. L'elemento fantastico, che apre le porte all'evasione e alla trasformazione di sé, può pure essere stato incisivo, come testimonia anche la selezione, per il Laboratorio Piero Gabrielli, di un altro testo impregnato di magia, come *The Tempest*, addirittura nel 1983.

Il valore attribuito a Shakespeare emerge chiaramente attraverso la filigrana di molte tra le dichiarazioni dei registi di questi spettacoli, che esplicitano il bisogno di un confronto con opere considerate di alto valore allo scopo di dimostrare le possibilità ampie degli attori con disabilità e disagio psichico. Shakespeare e la sua produzione hanno in quest'ottica un carattere legittimante, poiché vengono considerate in grado di far risaltare le doti non scontate di chi raramente è riconosciuto per il suo talento. Questa riflessione ne illumina altre, di carattere generale, che si proverà a sintetizzare di seguito.

La prima, e forse più rilevante in una prospettiva che si interroga sul rapporto con il capitale simbolico di Shakespeare e con il suo potere, è quella riguardante quella che è definita «purezza» degli attori, il carattere grezzo del loro stare in scena, la presunta assenza di strutture preformate. Giacomoni su questo punto parla in modo molto esplicito di «art de l'ignorance» (UCLouvain 2020), esprimendo una fascinazione per attori che, nella sua esperienza, non sono effettivamente professionisti, a differenza di quanto accade in molti altri casi tra quelli citati. Nonostante questa distinzione, il carattere potenzialmente problematico dell'esaltazione della diversità per il suo carattere primitivo, che permea la discussione sul teatro sociale (e non solo), non si può negare. In alcuni casi, come sostiene Giacomoni riportando la propria esperienza, viene evidenziata la capacità degli artisti di problematizzare l'atteggiamento «come bisognerebbe recitare *Amleto*», tipico di chi proviene da una formazione attoriale convenzionale. Il rischio risiede però nell'accento posto sulla naturalità, sulla purezza: una prospettiva che nega la presenza di una cultura forte con cui aprire un confronto, e riduce le caratteristiche di questi artisti alla loro umanità, in senso essenzialista, negando di fatto la possibilità di uno scambio tra pari. Molto diverso era quanto faceva notare, quasi cinquant'anni fa, Giuliano Scabia, sottolineando il valore del dialogo e i rischi della colonizzazione culturale:

Un gruppo, una classe di bambini, un paese, una tribù, una città hanno ognuno una loro cultura. Per chi viene dall'esterno, ospite, visitatore, maestro, animatore, medico, scrittore, importante è mettersi in relazione con essa, ascoltare, capire, conoscere facendosi conoscere. Il comunicare avviene soltanto quando si riesca a rispettarsi reciprocamente. Altrimenti ha luogo soltanto violenza e colonizzazione (che è stata poi sempre la pratica occidentale nei confronti delle culture subalterne). Per il manicomio, secondo l'opinione di chi scrive, vale il medesimo discorso che per qualunque altra situazione. Abbiamo trovato a Trieste un mondo con una sua vita, un suo movimento, una sua «cultura». Non avevamo altra scelta che cercare di ascoltarla, con tutte le sue contraddizioni, al tempo stesso facendoci conoscere. In questo senso, per ogni rapporto fra gruppi e persone può valere quanto

ha scritto Lévi-Strauss in *Elogio dell'antropologia*: tenendo conto che ognuno di noi (come i malati mentali) si trova continuamente davanti al pericolo di venire inascoltato e distrutto da una cultura apparentemente più alta, più colta, in realtà più cieca (Scabia e Frisaldi 2011, 216).

Un'attitudine di questo genere – nonostante spesso i confini non siano così netti, e i rischi del paternalismo si intreccino alle tensioni emancipatorie in un nodo difficile da districare – sottolinea il potenziale di una relazione non tra persone o gruppi sociali uguali, ma sicuramente messi nella condizione di poter dialogare. È in questa dimensione che le opere di Shakespeare possono essere oggetto di appropriazione, nel momento in cui, come afferma Jenny Sealey, attori con disabilità rientrano in una narrativa solitamente riservata ad altri, e la «emotional agenda» dei drammi inizia davvero a essere considerata di tutti (British Council Bangladesh 2016). Ciò permette di identificare nuovi elementi di indagine nel testo shakespeariano, resi visibili dall'interazione con soggetti prima esclusi da ogni forma di contatto e, soprattutto, di rielaborazione scenica. E questo accade, nel caso specifico di *A Different "Romeo and Juliet"*, pure nel contesto di un'operazione di diffusione di Shakespeare che si basa su dinamiche provenienti dal passato coloniale e si innesta sulla rete di relazioni di potere diplomatico, economico e culturale ad esso connesso.

In secondo luogo, non si può tralasciare la dimensione della visibilità, acquisita anche grazie a Shakespeare da persone generalmente costrette al buio. Stentano infatti ad affermarsi gli strumenti per notare, comprendere e valutare le possibilità creative e critiche che esistono al di fuori di corpi normati; innanzitutto perché sono mancate, negli anni, le possibilità di vederle. Mettersi in scena attraverso Shakespeare, e insieme portare in scena con sé Shakespeare, è già, in quest'ottica, un atto trasformativo, il capovolgimento di una dinamica di «invisibilizzazione» o, dall'altra parte, di osservazione morbosa e non consensuale.

Insieme alla riflessione sull'importanza di autodeterminare la propria visibilità, ritorna inoltre la questione dell'universalità dei temi trattati da Shakespeare, adatti quindi anche alle persone disabili, in tutta la sua scontatezza e sottile contraddittorietà. Permane infatti, ed è forse ineliminabile, il rischio che ad imporsi siano temi considerati di tutti e per tutti, unicamente perché veicolati dall'esponente principale di una cultura dominante: inglese, europea, appartenente per secoli a persone definite abili.

3.2 *Caso-studio*: Otello Circus

Titolo: *Otello Circus*

Anno: 2018

Debutto: Milano, XXII edizione del festival *Da vicino nessuno è normale* – ex Ospedale psichiatrico Paolo Pini. 08/06/2018

Con gli attori del Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt: Rodrigo Scaggiante, Mirenia Lonardi, Matteo Celiento, Maria Magdolna Johannes, Jason De Majo, Michael Untertrifaller, Daniele Bonino, Rocco Ventura

Con l'Orchestra AllegroModerato: Luca Baldan e Davide Bagliani (percussioni), Alice Catania (flauto), Miriam Marcone (clarinetto), Alessio De Paoli e Riccardo Masciadri (contrabbasso), Christian Mascheroni (pianoforte), Maria Press, Marco Sicca, Maria Pia Abate, Pietro W. Di Gilio, Pasquale Prestinice, Jacopo Wiquel (violini), Andrea Stringhetti, Giulia Garitta (violoncello), Marco Sciammarella (xylofono), Carlo Pensa (metallofono)

Con i cantanti: Paolo Cauteruccio (tenore), Filippo Rotondi (baritono), Francesca Pacileo (soprano)

Scene e regia: Antonio Viganò

Orchestratura: Marco Sciammarella e Pilar Bravo

Direzione musicale: Pilar Bravo

Collaborazione artistica: Antonella Bertoni

Costumi: Roberto Banci – Sartoria teatrale Tirelli

Disegno luci: Michelangelo Campanale

Direzione tecnica: Andrea Venturelli

Direzione di produzione: Paola Guerra

Distribuzione: Claudio Ponzana

Organizzazione: Martina Zambelli

Produzione: Teatro la Ribalta – Kunst der Vielfalt

In collaborazione con: Lebenshilfe Südtirol, Residenze artistiche Olinda – Festival *Da vicino nessuno è normale* – Milano. Con il sostegno della Fondazione Altamane Italia e della Fondazione Allianz UMANamente

3.2.1 *La Ribalta – Accademia Arte della Diversità: professionismo e disagio psichico a confronto con il teatro*

A Bolzano, da più di dieci anni, è presente un progetto che unisce alta qualità teatrale e riflessione avanzata sul rapporto tra teatro e disabilità, coinvolgendo in particolare persone con disagio psichico. Come già accennato, il regista che ne dirige la maggior parte delle produzioni è Antonio Viganò, forte dell'esperienza prolungata con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche di Roubaix e con le produzioni della compagnia La Ribalta, dedicate a un pubblico giovane.

Le prime produzioni vedono insieme la compagnia Theatraki, impegnata in un lavoro capillare nelle scuole del comune di Bolzano e della provincia, l'associazione Lebenshilfe, che sostiene l'autodeterminazione delle persone con disabilità, La Ribalta con il suo regista e altri professionisti: è il caso di *Come farfalle nella pancia* (2008), sulla percezione della diversità, *Impronte dell'anima* (2009), ripreso anche nel 2022, sullo sterminio nazista anche di persone disabili e neurologicamente non conformi, e *Minotauro* (2011), che prende spunto dall'omonimo testo di Dürrenmatt. Nel 2012-13, viene fondata l'Accademia Arte della Diversità, un caso unico in Italia di compagnia professionistica con attori e attrici con disagio psichico che sono selezionati tramite audizioni, lavorano insieme per tutto l'anno e vengono regolarmente stipendiati. La direzione artistica è affidata a Viganò, mentre quella della compagnia a Paola Guerra, una delle attrici e pedagoghe teatrali parte della compagnia Theatraki. Molte delle

peculiarità di questa esperienza sono legate a doppio filo al percorso artistico di questi due professionisti, significativo anche alla luce della posizione ricoperta dalla figura della guida nel contesto del teatro sociale. È opportuno dedicare a questo tema un breve excursus.

Come osserva Storani per quanto concerne il teatro in carcere, e come già accennato per il caso di Gennari, il conduttore, che è per lo più il regista, «sebene lavori spesso in équipe, resta vero perno della compagnia e punto fermo del gruppo che vi gravita intorno» (Storani 2019, 163-4): la presenza di una guida riconosciuta (o, al massimo, due) è talmente diffusa tra i vari progetti da far sorgere dubbi in merito alla possibilità di metodi diversi, più orizzontali. Il teatro sociale, inoltre, come più volte rimarcato, si sviluppa in un tessuto artistico e produttivo più ampio, quello del teatro *tout court*, a lungo – e ancora – dominato dalla figura del regista. Per di più, in un’analisi come questa, che dà conto dei rapporti di forza esistenti a livello culturale e teatrale, non si può ovviamente tralasciare quello che si stabilisce tra regista e attori, quando questi ultimi si trovano in una condizione di svantaggio sociale, di minore competenza artistica e, in alcuni casi, di costrizione fisica e scarsa formazione scolastica. È possibile che alcuni elementi di potere siano effettivamente ineliminabili, e rispecchino storture e gerarchie esistenti nella realtà. Molto, però, dipende anche da come questo potere viene esercitato: che relazione si stabilisce con gli attori, come le proprie competenze e la propria professionalità sono messe a disposizione, come ci si pone in ascolto anche di quello che gli altri hanno da condividere, qualora lo desiderino e senza che la loro specificità sia sfruttata o messa a nudo in modo esibizionistico.

Per tornare a Bolzano, e sulla scorta di queste considerazioni, verranno ora tratteggiati brevemente i percorsi di Viganò e Guerra, con uno spazio di rilievo dedicato alle ormai numerose produzioni cui hanno contribuito insieme per l’Accademia Arte della Diversità. La formazione del primo parte da Merate², in provincia di Lecco, e prosegue presso la Scuola d’Arte del Piccolo Teatro di Milano e l’École Jacques Lecoq di Parigi. Nella prima, non si iscrive al corso per attori, sua ambizione nascosta: l’esperienza in un gruppo di base e l’interesse verso il rinnovamento politico perseguibile attraverso il teatro, sviluppato nei ferventi anni ’70, lo spingono verso la carriera come operatore teatrale. In Francia, invece, vengono approfondite modalità e tecniche innovative, utili per sviluppare una propria arte dell’attore: il metodo Feldenkrais, l’osservazione del mondo naturale tutto, l’improvvisazione, fondamenti di una pratica che mira a fornire strumenti, e non ad ammaestrare. L’impronta del teatro fisico viene poi approfondita grazie agli studi di danza con Carolyn Carlson e con Julie Anne Stanzak, danzatrice storica del Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch, che è sua

² Queste informazioni e le altre che seguono, quando non diversamente indicato, sono tratte da un documento inedito fornito da Viganò, nel quale lo stesso ripercorre in forma autobiografica la propria formazione e la propria poetica, e dal suo curriculum vitae, che invece è disponibile sul sito www.teatrolaribalta.it (ultimo accesso 15/10/2024).

collaboratrice ancora oggi. Nel 1984, ancora in Brianza, Viganò fonda con Michele Fiocchi il Teatro La Ribalta, compagnia influenzata dalle esperienze del terzo teatro. Per questa dirige soprattutto produzioni per bambini e adolescenti, premiate con diversi premi ETI Stregagatto, tra le quali *Bianca&Neve* e *Ali* saranno poi messe in scena dall'Accademia Arte della Diversità. Sempre negli anni '80, proseguono anche le esperienze legate alla performance fisica: fonda la Clowns Compagnia e, in Francia, è attore-danzatore con la Compagnie Belzebut di Cristian Trouillas e con la Compagnie Le Pied. Dal 1991 al 1997, Viganò è direttore artistico del festival Campsirago Teatro, esperienza innovativa in un piccolo borgo abbandonato della sua zona natale, tra spettacolo, riqualificazione rurale e tutela paesaggistica.

Del 1993 è la prima versione di *Fratelli*, uno dei capisaldi della compagnia, ripreso per molti anni. Scritto e recitato dai due fondatori, è tratto dall'omonimo romanzo di Carmelo Samonà e rappresenta per Viganò una personale pietra miliare per la riflessione sulla malattia, sulla diversità e sul loro valore a teatro. Mentre presenta *Fratelli* a Lille, il regista-attore conosce la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, per la quale dirige tre spettacoli, tra 1995 e 2003. Anche in questo caso, uno entrerà nel repertorio del gruppo altoatesino, cioè il celebre *Personnages*, che, grazie a Pirandello, pone interrogativi sulla legittimità per gli attori con disabilità di occupare la scena con i propri corpi e la propria non conformità. Viganò si occupa inoltre di regia in Russia, Francia e Svizzera. Nel 2008 si trasferisce a Bolzano, dove vive Paola Guerra, con la quale guida il progetto artistico dell'Accademia. Quest'ultima porta in tournée innumerevoli spettacoli in tutta Italia, in Europa e oltre (fino all'Iran e all'Argentina), e viene premiata nel 2015 con il Premio della Critica dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro; nel 2018, con il Premio Speciale Ubu; nel 2021, con il Premio Nazionale Hystrio Altre Muse 2021. Premi importanti, ma che per lo più, secondo il regista (Viganò 2021), tendono a sottolineare l'eccezionalità del progetto, al posto di valutarlo nell'alveo del più generale teatro contemporaneo e di ricerca: un'operazione che obbligherebbe all'ampliamento dei confini del teatro stesso. Nel capoluogo altoatesino, Viganò è inoltre direttore artistico del festival "Corpi eretici".

Il percorso nel teatro ragazzi, in continuità con la temperie politica e culturale degli anni '70, accomuna Viganò a Paola Guerra, la quale, dagli anni '90, porta avanti progetti nelle scuole di Bolzano, sua città natale. All'inizio del decennio precedente, la sua formazione come attrice era stata legata in particolare al Teatr Laboratorium di Grotowski, prima con uno stage e la frequentazione dell'omonimo istituto in Polonia, poi con i seminari di ricerca del gruppo "L'Avventura", a Volterra, frequentato tra gli altri anche da Armando Punzo. Negli stessi anni, Guerra collabora anche con Teatro Tawa di Siena e coltiva interessi rivolti verso il teatro di ricerca: questo indirizzo è confermato dalle attività con il Collettivo Teatrale Prometeo (fondato nel 1977), poi divenuto Cooperativa Teatrale Prometeo, che si dedica inizialmente a parate, interventi di strada e piazza, animazione teatrale. Con questo gruppo Guerra collabora fino al 1994, mentre è del 2000 la fondazione, con altri educatori teatrali, di Theatraki, che si occupa di gestire in forma coesa le iniziative del Teatro della scuola di Bolzano.

Tra il 1992 e il 2013, Guerra cura così la regia di molti spettacoli rappresentati nei teatri della città, nell'ambito di una rassegna di cui è direttrice artistica. Nel 2004, per Theatraki, *Jeux d'enfants* è diretto da Viganò, e non è che l'inizio di una lunga collaborazione che, come visto, coinvolge dal 2008 anche Lebenshilfe. Nel 2004 e nel 2010, Guerra affronta la tematica della violenza maschile sulle donne, che risulterà centrale anche nell'allestimento di *Otello Circus*.

Nel 2012-3, le strade dei due professionisti convergono nella fondazione dell'Accademia, che tiene insieme anche la compagnia di Viganò, sotto la denominazione Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt, cioè la traduzione in tedesco di Accademia Arte della Diversità. Un'altra caratteristica fondamentale del gruppo è infatti la particolarità di essere collocata in una città e in una regione bilingui: nonostante il processo creativo avvenga in italiano, molti attori sono di madrelingua tedesca, e gli spettacoli sono stati più e più volte, negli anni, tradotti in quell'idioma, per poter essere maggiormente fruibili sul territorio. Tale apertura all'internazionalizzazione si è poi espressa nell'elaborazione delle versioni in spagnolo, francese, inglese di alcuni spettacoli. Quello di Bolzano è poi un territorio peculiare sotto il profilo artistico: periferico per quanto riguarda il circuito del teatro contemporaneo e di ricerca, presentava però già una realtà interessante come Bolzano Danza, che ha prodotto alcuni degli spettacoli dell'Accademia. Inoltre, l'Alto-Adige si è dimostrato generoso dal punto di vista economico, e dunque ideale per la fioritura di un'esperienza che necessita di finanziamenti istituzionali ingenti per poter sopravvivere. A partire da un fondo sociale europeo, infatti, i membri della compagnia (oggi undici, che si uniscono ad altri cinque dipendenti) sono tutti regolarmente assunti, selezionati, formati attraverso stage e impegnati nel lavoro continuativo di attori. La loro quotidianità comprende elaborazione degli spettacoli, prove, tournée e aggiornamento continuo, attraverso seminari e workshop con professionisti rinomati in vari campi.

Un altro aspetto fondamentale del percorso dell'Accademia è la disponibilità di uno spazio dove vivere quotidianamente prove e laboratori: il T.raum, aperto nel 2014 e situato in un capannone appena fuori dal centro città, il cui nome deriva dall'unione di due parole tedesche, *traum* (sogno) e *raum* (spazio). Del suo essere luogo in cui mettere radici e, contemporaneamente, dove praticare l'ospitalità, parla Viganò: «Quando abbiamo fatto casa è cambiata la nostra vita. Bisogna fare casa, bisogna avere un luogo. Avere una casa e un luogo ti cambia, perché ti posiziona finalmente. *Farsi luogo*» (Lòtano 2019)³.

Nel percorso artistico dell'Accademia, dopo le produzioni con Theatraki, *Il suono della caduta* è ispirato da innumerevoli opere autoriali. Lo spettacolo (2013) è firmato da Viganò e Julie Stanzak, e coniuga, come sempre, drammaturgia scenica e testuale, il dialogo dei corpi e quello delle parole.

Con Michele Fiocchi e sette performer, viene ripreso nel 2014 *Personaggi*, spettacolo storico di Viganò con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche: un dram-

³ Per l'espressione «farsi luogo», cfr. l'esperienza sempre preziosa del Teatro delle Albe e di Marco Martinelli (2015).

ma in cui sei personaggi lottano per affermarsi ed esistere, a contatto stretto con la follia, e nel quale la ricerca di una 'forma' per sé stessi diventa un tema a prescindere dalla disabilità. Nello stesso anno, viene presentato un altro spettacolo con due soli interpreti, vale a dire Stanzak e Mattia Peretto: *Nessuno sa di noi* è un duo di teatro-danza con pochissime parole, dove il movimento di due corpi apparentemente lontanissimi crea un dialogo inaspettato e potente, mai sbilanciato nei termini della pietà o dell'imitazione di quello più allenato e conforme alle aspettative.

Del 2015 è *H+G*, con regia, scene, testo e luci di Alessandro Serra, vincitore del premio Eolo 2016 come migliore novità per l'infanzia e la gioventù 2015: un viaggio di accettazione e trasformazione di sé attraverso *Hansel e Gretel* dei fratelli Grimm. Ancora a un altro regista è affidato *Superabile*: Michele Eynard dirige uno spettacolo nel quale quattro attori interagiscono con un fumetto che lui stesso disegna in scena attraverso una lavagna luminosa. Prodotto nel 2017, *Superabile* ottiene al premio Eolo 2018 lo stesso riconoscimento con cui *H+G* era stato premiato nel 2016.

Una riproduzione (2016) del Teatro La Ribalta è *Ali* (1993), scritto da Viganò, Remo Rostagno – storico membro del movimento dell'animazione teatrale – Gianluigi Gherzi: c'è un angelo caduto, interpretato qui da Michael Untertrifaller, che incontra un uomo disincantato e stanco, Jason De Majo. Soli, i performer «tengono la scena con una sicurezza e una padronanza assoluta» (Audino 2017), segno di una maturità sempre più marcata per due tra i membri 'storici', seppur giovanissimi, della compagnia.

Il ballo (2017) è il manifesto poetico del Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt: si interroga sulla sua appartenenza al mondo del teatro e, per la prima volta, porta in scena tutti i membri della compagnia e i collaboratori esterni. All'interno di una stanza-mondo, i personaggi cercano la liberazione dalla prigionia fisica che li opprime e dalle forme di costringimento cui sono sottoposti continuamente: un occhio giudicante che impone normalità e convenzioni sociali, e che si contrappone alla libera costruzione dalla propria storia personale e soggettiva. In questo caso, testo e regia sono di Viganò, Guerra è direttrice di produzione. In un breve video-documentario realizzato da Mauro Podini, *T.RAUM – una concreta utopia*, il percorso di creazione dello spettacolo viene seguito per circa sei mesi, fino al debutto al Teatro di Gries a Bolzano, dove la compagnia è anche in residenza.

Tralasciando per il momento *Otello Circus*, nel 2019 fa il suo debutto *Into the light*, una co-produzione internazionale, con la compagnia gallese Hijinx e la spagnola Danza Mobile di Siviglia. Sempre nel 2019, Maria Magdolna (nome spesso sostituito dallo pseudonimo «Marika») Johannes e Jason De Majo interpretano *Bianca & Neve*, riprendendo uno spettacolo storico di Viganò (menzione speciale della giuria del Premio ETI Stregagatto per la stagione 2000/01). Il tema di *Biancaneve* sarà ripreso nel 2023, per celebrare i dieci anni della compagnia, nello spettacolo *Lo specchio della Regina*, coreografato da Eleonora Chiochini, che segue la già citata riedizione di *Impronte dell'anima* (2022) e *Il Paradiso perduto* tratto da *Frankenstein* e Milton (2021).

Nel 2020, dopo i mesi più drammatici – per l'Italia – della pandemia da Covid-19, con un confinamento domestico lungo e restrittivo alle spalle e in un clima di interesse istituzionale quasi nullo nei confronti di un ambito duramente colpito come quello dello spettacolo dal vivo, viene presentato *Un peep show per Cenerentola*. Se un lavoro sulla fiaba di *Cenerentola* era già in cantiere, l'evento inatteso della pandemia ha reso necessaria la collocazione all'interno di un impianto scenografico che è anche drammaturgico, quello del peep-show. Toccando ancora una volta le tematiche della visibilità e del rapporto con l'occhio esterno, anche attraverso la nudità, la sessualità e la vendita di sé, i performer si esibiscono di fronte a un numero limitato di spettatori che siedono ognuno in una delle cabine disposte intorno a una piattaforma circolare, pulite e disinfettate alla fine di ogni replica. Lo spettacolo è riuscito in una duplice impresa: rappresentare i corpi delle persone disabili come corpi erotici e sessuati, con l'infrazione di un enorme tabù; e conservare l'elemento presenziale del teatro, pur nel rispetto delle distanze e della sicurezza di tutti. Quest'ultimo aspetto si contrappone al proliferare di video prodotti durante il lockdown della primavera 2020 in ambito teatrale, nel quale, secondo Viganò, questo mezzo potrebbe funzionare solo se supportato da competenze e strumentazioni tecniche che nessun appartenente alla Ribalta/Accademia Arte della Diversità possiede. C'è inoltre anche il timore di un'esposizione non mediata degli attori, leggibile alla luce di quanto detto in precedenza rispetto alla relazione tra compagnia non tradizionale e artisti-guida: «Nel lavoro quotidiano con loro ricevo dei doni preziosi che poi riporto sulla scena, dentro lo spettacolo, trasfigurandoli. In video questa protezione a volte non riesce, ho sempre paura di far loro del male esponendoli a un voyeurismo da reality show» (Donati e Di Lorenzo 2020).

Il senso di responsabilità del regista potrebbe apparire paternalistico, in contraddizione con la volontà, costantemente ribadita nelle presentazioni e nelle interviste, di considerare i membri dell'Accademia come professionisti a tutti gli effetti. Occorre ancora sottolineare che, quando ci si rapporta a situazioni di marginalità sociale, si fa labile il confine tra azioni che favoriscono l'autodeterminazione e l'*empowerment*, e altre che creano invece dipendenza. La questione dell'intervista ai performer è esemplificativa di tale irrisolta ambiguità tra eterodeterminazione e protezione, da parte del regista e degli altri operatori 'abili', rispetto a un occhio esterno mortificante e privo di strumenti idonei:

A volte mi dicono «Intervistiamo i tuoi attori», ma io so che quello non è il loro linguaggio, non è il loro strumento. [...] Io allora dico «Se volete, fategli delle domande», e a volte gli attori non fanno una gran figura rispondendo. Però, comunque, poi nessuno glielo dice, anzi partono dei grandi applausi consolatori [...] A me fa sorridere, ma dall'altro mi ferisce perché so che chi lo fa mette una distanza. Una distanza profonda. È un applauso che rischiamo anche in scena se non siamo bravi [...] Stanno applaudendo a quella condizione, a quel tentativo, non siamo riusciti a portarli fuori da lì (Lòtano 2019).

Per l'oggetto di questa ricerca, occorrerà comprendere anche, nell'interazione tra rapporti di potere e rapporti di cura, il ruolo giocato da Shakespeare,

come protagonista del teatro istituzionale. Per farlo, *Otello Circus* (2018) verrà analizzato nel dettaglio, a partire dalla sua ideazione e dall'inserimento nel percorso della compagnia. Già dal titolo, è evidente la doppia anima dello spettacolo, che si dimostra poi tripla: dialogano insieme, infatti, non solo l'*Otello* shakespeariano e il circo, ma anche l'*Otello* di Verdi, grazie alla collaborazione con l'orchestra milanese AllegroModerato, composta da musicisti con o senza disabilità e diretta da Marco Sciammarella. Al centro della scena, Otello, interpretato da Rodrigo Scacciante, costretto a replicare la tragedia che ha contribuito a produrre come forma di condanna per il suo comportamento prima geloso, poi omicida: un'escalation di violenza incomprensibile eppure implacabile, così intensa e così ripetuta nella cronaca quotidiana che i protagonisti sono rappresentati come «personaggi consumati, deboli e fragili, [...] incapaci di fermare quel circo dei sentimenti umani che porta alla tragedia»⁴. La metafora del circo mette in mostra le dinamiche di un ambiente in cui si riproduce continuamente uno spettacolo, fondato sulla riproposizione costante di rapporti di prevaricazione e violenza, di inganno e di assoggettamento: morbosamente attrattivo per il pubblico, logorante per chi lo interpreta.

La trattazione della violenza di genere, che si impone come tema grazie ad alcune scelte drammaturgiche e registiche, si mostra in continuità con la disponibilità della compagnia ad affrontare questioni generalmente tenute lontane dal mondo della disabilità: il sesso, il machismo, i rapporti patriarcali. Anche nel caso di *Otello Circus*, inoltre, in scena non ci sono tutti gli attori, ma otto di loro: una consuetudine che si vede in pratica anche nelle altre produzioni, molto variabili in merito alla quantità dei partecipanti. Il linguaggio del corpo, anche in questo caso, è centrale nella costruzione dell'azione, ma si accompagna in maniera più spiccata che in altri casi a quello verbale e a quello musicale. Gli interpreti sono a tutti gli effetti performer, un termine a più riprese utilizzato nei paragrafi precedenti – accanto ad altri – per indicare l'ecletticità di artisti dalle competenze molteplici.

3.2.2 La scrittura scenica dello spettacolo e la sua traccia materiale: analisi del copione

«Un'opera lirico-teatrale con attori di-versi ispirata alle opere di Giuseppe Verdi e William Shakespeare»: così si presenta al pubblico, nella locandina che lo pubblicizza, *Otello Circus*, messo in scena in anteprima, nell'estate 2018, durante la rassegna milanese *Da vicino nessuno è normale*. Già alla prima, nel teatro La cucina, gestito da Olinda onlus all'interno del parco dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini, le reazioni del pubblico e della critica erano state molto positive: «Esistono due tipi di applausi davanti alla disabilità in scena: si può applaudire allo sforzo della differenza di farsi simile a noi, simile per quell'approssimarsi, e

⁴ Anche in questo caso, la descrizione è tratta dalla pagina dedicata allo spettacolo sul sito della compagnia <http://www.teatrolaribalta.it/spettacoli/otello-circus/> (ultimo accesso 15/10/2024).

poi si può liberare un plauso di stupore, un plauso affatto consolatorio, un plauso perché qualcuno ti ha portato in un posto ignoto, capace di sospendere qualcosa e suggerire possibilità inedite» (Bergamaschi e Stefi 2018). Anche nella tournée successiva, di ritorno a Bolzano e oltre, le conferme arrivano puntuali, e lo spettacolo è ancora in programmazione nel 2024.

Il copione, tratto dal testo di Shakespeare e da quello di Arrigo Boito, autore del libretto per l'opera di Verdi, andata in scena per la prima volta nel 1887, è stato fornito dalla responsabile organizzativa e dell'ufficio stampa della Ribalta/Accademia Arte della Diversità, Martina Zambelli, nella forma di un file pdf di diciotto pagine: registrato presso la SIAE come di Antonio Viganò, presenta *Otello Circus* come atto unico. Si compone di sezioni dialogate e altre di descrizione di gesti e movimenti e, in entrambi i casi, non si tratta di elementi prescrittivi: l'esito spettacolare – osservato dal vivo⁵ e in video – spesso differisce dallo scritto, che comunque nasce in un rapporto sinergico con la scena e con il processo creativo. La possibilità di assistere alle prove della produzione *Il paradiso perduto*, nel 2021, ha permesso di conoscere da vicino la modalità di lavoro della compagnia, che opera a partire da una traccia pre-esistente, ma poi si basa soprattutto sull'improvvisazione, sulla sperimentazione, sulla ricerca – in scena – dell'azione e della parola migliori per esprimere determinate intenzioni. Si tratta di fatto di scrittura scenica, nella quale vengono incorporate sezioni di altri testi, allo scopo di crearne uno nuovo: non si tratta di un prodotto con caratteri di compiutezza, ma di materiale operativo posto in relazione continua con la pratica performativa.

È da segnalare che la scelta del dramma shakespeariano si è basata fin da subito sull'esistenza della versione lirica, che non è stata utilizzata come spunto secondario. Si tratta quindi di una doppia riduzione, che conserva gli snodi principali dell'intreccio per tenere vivo negli spettatori il ricordo della trama, o per farli conoscere a chi facesse il suo incontro con la tragedia per la prima volta. Il copione di *Otello Circus*, inoltre, è affine all'opera di Verdi per vari elementi: rispetto al testo shakespeariano, è eliminata la sezione iniziale ambientata a Venezia, come nel libretto di Arrigo Boito, e manca completamente il personaggio di Bianca. La maggiore compattezza si concilia perfettamente con gli obiettivi di uno spettacolo come era l'opera nell'800, e cioè rivolto a un pubblico ampio, popolare, coinvolto dalla multimedialità. Quest'ultima è una caratteristica anche della produzione bolzanina, che possiede tutte le carte in regola per conquistare spettatori al di là dei circuiti più tradizionali, e per portare Shakespeare oltre i confini del tracciato. Quello di *Otello Circus* è quindi un testo sintetico, essenziale, che «trova la sua forza nello stretto legame fra le azioni degli attori e quelle sonore della musica dal vivo» (D'Amico 2020), e che verrà passato in rassegna qui a partire da questa connessione: dalla gravidanza assunta dalla parola nel momento in cui è pronunciata da attori dalle spiccate competenze fisiche e in dialogo con una partitura musicale eseguita, in molte occasioni, direttamente in scena dall'orchestra. Quando non diversamente indicato, le citazioni

⁵ Presso il Teatro Cristallo di Bolzano, in data 12/10/2019.

a seguire saranno tratte dal copione, modificato solo per garantire coerenza di carattere e uniformità ortografica e di punteggiatura.

Il copione illustra da subito le caratteristiche della scenografia, che prevede la condivisione da parte di attori e pubblico del palcoscenico: qui è montata una pista da circo, «delimitata da tribuna circolare che accoglie gli spettatori», i quali appunto vengono fatti entrare dall'inserviente/rumorista (Rocco Ventura) e introdotti da lui al tema dello spettacolo con la frase «Ricorda: tra moglie e marito non mettere il dito». In scena c'è già Otello (Rodrigo Scaggiante), accasciato a terra, con una coperta sulle spalle e a fianco di un lampadario a gocce, abbassato, e poco dopo entra il Fantasma: Mirenia Lonardi interpreta uno dei personaggi aggiunti, rispetto al dramma shakespeariano, cioè lo spettro di tutte le donne come Desdemona, uccise dall'incapacità degli uomini di fare i conti con la gelosia, l'autodeterminazione e il rispetto della persona 'altra' da loro. Da subito prova a chiedere al pubblico di non essere indifferente, ma le sue frasi non sono concluse («Fate in modo che... Vi prego... Voi dovete... Succede ancora... Tutti i giorni...»), rimangono bloccate dalla rabbia e dal dolore che esprime sia scagliandosi fisicamente contro Otello, sia domandandogli ragioni del suo comportamento: «Perché? Maledetto». A seguire, si ferma davanti all'altalena che delimita una delle due uscite dallo spazio scenico, e che sarà utilizzata in tutto lo spettacolo. Dall'altra uscita, speculare e posizionata davanti all'orchestra, entrano gli attori, tra cui il narratore-clown, il quale, con nervosismo e preoccupazione, sprona Otello ad accogliere il pubblico e a presentarsi, così da permettere allo spettacolo di iniziare:

Benvenuti nel mio circo,
 (prende la polvere tra le dita)
 nel mio vecchio circo,
 dove, ancora una volta, in vostra compagnia, qui verrà raccontata
 la mia personale tragedia.

Otello Circus affronta quindi la tragedia a partire dalle infinite riproposizioni del delitto che ne è il cuore, e che continua a essere presente nella storia di una società violenta, patriarcale e misogina. È sì, qualcosa di «personale» per Otello, ma senza che questo sfoci nel fatto privato e singolare: come vengono ripetute e riprodotte l'opera shakespeariana e quella verdiana, nei teatri, nei cinema, nella lettura e nelle sale concerto, così sono esibite continuamente la performance della gelosia dell'uomo e il suo abbattersi con aggressività sulla donna. Il circo è luogo di spettacolo dove ciò accade di fronte a un pubblico, dove i ruoli sono ben definiti e dove ciascuno di questi implica azioni metaforiche di sentimenti ed emozioni di non facile espressione, soprattutto per coloro che non vedono nella parola uno strumento comunicativo efficace. Nello stesso modo, il sentimento di umiliazione provato da Otello nei confronti del Fantasma, dall'uomo ormai consapevole e pentito nei confronti di una vittima che non accetta più le sue scuse, è ben espresso dal tentativo di carezza del primo, dall'allontanamento della seconda.

Il copione passa poi a descrivere sia gli interventi musicali, sia l'ingresso di nuovi personaggi, con indicazione precisa dei movimenti scenici:

Musica, marcia di Shostakovich

Roderigo ride, Cassio piange. Si avvicinano al pubblico, Roderigo scopa i piedi e Cassio dice: No... No. Non devi scopare i piedi altrimenti non si sposa più.

RODERIGO: Meglio così – molto meglio così.

Siamo all'ennesimo segnale indiretto, dopo il suggerimento proverbiale di Rocco agli spettatori e l'avversione del Fantasma per Otello, unito alle sue frasi interrotte, che il tema al centro dello spettacolo sarà quello della relazione uomo-donna e delle forme di violenza che implica: uno fra i preponderanti dell'*Otello* shakespeariano, senza dubbio, ma non l'unico. Le scelte registiche avrebbero potuto condurre maggiormente verso la trattazione del discorso razziale, o della manipolazione psicologica ad opera di Iago: tali questioni, è ovvio, emergono anche da *Otello Circus*, ma la chiave interpretativa principale rimane quella legata al dominio maschile esercitato sulla donna, il cui corpo diviene terreno di disputa e di lotta per il potere. Queste impressioni sono confermate da quanto accade immediatamente dopo: l'attrice che impersona Emilia, e che apparirà in scena a breve anche come Desdemona (Marika Johannes), distribuisce fazzoletti agli spettatori, avvisandoli che ne avranno sicuramente bisogno, seguita a ruota, nello stesso compito, dal Fantasma. Iago e Otello entrano poi in scena contendendosi una posizione privilegiata e uno sgabello («Sono io, il capo»), prima che il narratore rimproveri il protagonista per il suo piglio debole sulla situazione, per non aver ancora dato inizio al «circo dei sentimenti umani» e per aver lasciato spazio alle «buffonate».

Il preludio all'azione vera e propria viene quindi meno all'ingresso di Desdemona, dopo un rullo di tamburi e la dichiarazione di Otello «Che questo circo abbia inizio». L'interlocuzione con il pubblico, però, non si esaurisce, tanto che sono le stesse battute iniziali della protagonista femminile a chiamarlo in causa: «Guardatelo il mio Otello, anche voi da questa parte, guardatelo». Gli spettatori devono assistere al numero della coppia, annoverato tra i tanti, «pericolosissimi», costati al personaggio del Moro le ferite sulla pelle di cui Desdemona non ha paura, in una rievocazione dei versi I, 3, 167-8 (Shakespeare e Perosa, 1993) della tragedia shakespeariana⁶. L'esibizione, in realtà, coinvolge fisicamente e mette in pericolo solo il personaggio femminile, che percorre una linea diagonale di nastro adesivo, incollato da Otello sul palcoscenico, come si trattasse di un'equilibrista sospesa nel vuoto: nella sua inconsapevolezza, Desdemona si muove su un terreno instabile, continuamente sottoposta alle macchinazioni e alle insicurezze degli uomini del dramma, tra i quali un marito incapace di aiutarla quando sta per perdere l'equilibrio e cadere. Otello osserva, fa raccomandazioni, prega, si asciuga il sudore, ma non si avvicina se non alla fine, quando ormai la prova è superata e l'amore può essere dichiarato senza obblighi di azione. Tale scelta registica mette in evidenza la solitudine di Desdemona fin da subito, quando invece la tragedia shakespeariana sembra mostrare, nel primo atto, l'unione

⁶ I riferimenti al testo shakespeariano, tradotto o, quando utile, in originale, sono tratti da questa edizione, una delle più diffuse in Italia.

e la vicinanza tra i novelli sposi di fronte a Brabanzio, al Doge, alle difficoltà di un legame misto in termini razziali e generazionali; eppure, anche lì, nel momento in cui i due difendono l'altro e le proprie scelte, viene ribadita la gerarchia esistente tra le scelte dell'uomo e quelle della donna, la quale, afferma Desdemona, deve obbedienza al suo signore, che sia il padre o il marito (I, 3, 180-9).

A seguire, il dialogo tra Roderigo (Michael Untertrifaller) e Iago (Matteo Celiento) inizia con gli apprezzamenti del primo nei confronti di Desdemona, sostenuti dalla scelta di rappresentare il personaggio come un giovane clown, leggero e giocoso, che volteggia con maestria e si ferma in pose plastiche mentre li pronuncia. Si procede con una rielaborazione, estremamente sintetica, delle battute 301-380 della terza scena del primo atto, con le quali si concretizza l'accordo tra i due. In cambio di soldi, infatti, Iago aiuterà Roderigo a conquistare Desdemona, il cui rapporto con Otello non potrà avere lunga vita: «iniziato con una passione violenta, [...] con la stessa violenza finirà» anche perché la donna cercherà sicuramente un corpo più giovane, più ricco e, soprattutto, più bianco. All'interno di questa interlocuzione, un intermezzo di Iago rende chiara la libertà di trattamento del testo shakespeariano:

Certo! Io quel moro, quel labbrone nero come la pece, lo odio. Lo sai chi ha fatto come direttore di circo al mio posto? Un certo Cassio, uno che venderebbe sua madre per una femmina
Lo mette seduto e gli tiene la testa.

La parte iniziale è tratta dal medesimo dialogo con Roderigo («[...] I hate the Moor» I, 3, 365-6), con l'epiteto dispregiativo verso Otello («labbrone», *thicklips*) ripreso da una battuta pronunciata in una scena precedente da Roderigo («What a full fortune does the thicklips owe» I, 1, 66), mentre la sezione successiva, con ovvie modifiche, è di Iago (I, 1, 16-21). Durante tutto lo scambio, come farà altre volte nel corso dello spettacolo, Iago-domatore manipola fisicamente il personaggio che vuole assoggettare, toccandolo, facendolo girare mentre è sdraiato su uno sgabello, rimettendolo seduto e tenendogli testa e spalle.

Il narratore, a questo punto, annuncia l'esecuzione di un altro numero da parte di Otello e Desdemona: «Desdemona dall'alto del suo amore si getterà senza alcuna protezione a corpo libero, nelle braccia del valoroso Otello. Noi, con questo numero, abbiamo guadagnato il primo premio al festival internazionale del circo di Cipro». Il riferimento a Cipro, e il fatto che sia ribadito, ancora una volta, che Desdemona non sarà garantita da alcuna forma di difesa sembra richiamare – seppur non vi sia alcuna spia testuale – l'arrivo della giovane sull'isola, nella prima scena del secondo atto: qui, nonostante le dichiarazioni d'amore sue e di Otello (182-99), un'atmosfera segnata dal disprezzo e dal pericolo era già stata creata dalla conversazione con Iago, critica verso tutte le donne, e dal commento 'a parte' di questi, che pregusta le proprie successive mosse osservando i saluti tra Cassio e Desdemona (167-77). Il lettore e lo spettatore sono allertati rispetto al destino poco felice toccato in sorte al personaggio femminile, esattamente come il pubblico di *Otello Circus* percepisce i rischi corsi nel momento

in cui ad accogliere il 'tuffo' di Desdemona è un marito traballante, che cambia spesso posizione e non è subito pronto a prenderla tra le braccia.

In seguito, mentre Otello sale sullo sgabello, Iago espone ancora una volta la sua rabbia verso di lui, ribadendo di questa una ragione («ha fatto direttore di questo circo quel maiale profumato di Cassio») e introducendone un'altra («In giro si mormora che abbia fatto la mia parte tra le mie lenzuola. Io non so se sia vero, ma in casi come questi il semplice sospetto basta. Vale come una certezza»), così da riprendere quasi fedelmente le battute 384-8 della terza scena del primo atto. Di qui, tutto il monologo di Iago (fino alla battuta 402) viene riformulato e sintetizzato, con diversi tagli, per mettere in fila gli snodi del suo piano, senza eliminare i riferimenti più diretti al Male e al loro carattere diabolico. Creatura che governa e dirige le azioni di tutte le altre, Iago fa muovere i personaggi con polso fermo e violenza, come un domatore, in particolare a partire da questo momento: in piedi sopra uno sgabello, al centro della pista, fa schioccare a terra una frusta e induce tutti gli altri personaggi (tranne il Fantasma) a correre intorno a lui, accompagnato dalla marcia di Šostakovič e dal suono di versi di asino, che richiama la battuta 400 («As asses are»).

Tale atteggiamento prosegue e si rafforza in tutte le scene che seguono. Iago scende dallo sgabello, corre brevemente con gli altri e infine si avvicina a Roderigo, spingendolo a sedersi a sua volta. Gli gira intorno, e quello gira con lui, mentre viene investito dalle parole ammalianti e aggressive di un domatore di anime e debolezze: qui, le battute sono tratte dalla prima scena del secondo atto (213-80), quando Iago inizia a coinvolgere altri nella sua macchinazione. Nel finale, mentre parla del progetto di mettere in difficoltà Cassio spingendolo a ubriacarsi, infila a Roderigo un naso da clown e un cappellino a punta da festa, così da indicare visivamente il suo essere parte di una farsa e da giocare sul limite ambiguo esistente tra tragedia e commedia. Congedato Roderigo, entra, per l'appunto, Cassio, con una serie di salti, giri ed evoluzioni che esaltano le capacità di movimento dell'interprete Jason De Majo. A ogni scambio di battute sulla bellezza di Desdemona, mentre Iago cerca di indurlo a dire qualcosa di inappropriato, Cassio salta dallo sgabello come fosse un leone, con tanto di riproduzione registrata di un ruggito e di frustata del domatore, che commenta anche le azioni con diversi «Op, preso!», come se stesse effettivamente catturando l'altro personaggio. Anche qui, si tratta di una versione tagliata, sintetizzata e rimaneggiata – per lo più nei termini della semplificazione – di un dialogo presente nella tragedia shakespeariana (II, 3, 12-43). Semplificare, in questo caso, è funzionale all'interpretazione di attori che possono avere problemi con la memorizzazione di lunghe battute, ma anche alla contemporanea esecuzione di movimenti che sono meglio accentuati da frasi brevi e ritmate.

A seguire, *Innaffia l'ugola* dell'opera verdiana è protagonista di una scena senza battute (corrispondente a II, 3 57-148), nella quale, con una sorta di gioco di prestigio, Roderigo e Iago moltiplicano le bottiglie da porgere a Cassio, così che da un tubo ne fuoriescano molte più di quanto fosse prevedibile. Il luogotenente/direttore di circo, seduto sul solito sgabello, a torso nudo, con le mani sulle ginocchia e le gambe aperte, inarca la schiena e muove il petto in fuori mentre

le tracanna una dietro l'altra, quasi si trattasse di una dimostrazione di virilità e forza fisica. Su questi aspetti si gioca anche il successivo scontro con Roderigo, una lotta corpo a corpo a centro palco, ben lontana dal conflitto con bastoni e armi che coinvolge anche Montano nel testo shakespeariano (nella prosecuzione della terza scena del secondo atto). Successivamente, Otello entra in scena e, senza alcuna parola – mentre sono molte quelle spese nel dramma, tra la battuta 154 e la battuta 250 –, dopo le stringate spiegazioni di Iago su quanto accaduto, impone la propria autorità: prima salendo sullo sgabello e osservando la scena, poi scendendo e avvicinandosi prima a Roderigo e poi a Cassio, che si inginocchiano immediatamente entrambi. Il secondo, che afferma di aver «perso la testa», viene fisicamente privato dei gradi (due adesivi incollati sulle sue spalle), e si aggancia alla gamba di Otello, in segno di supplica muta: anche nella tragedia, dopo la battuta «I pray you pardon me, I cannot speak» (180), non dice più nulla fino all'uscita del Moro. I due, così avvinghiati, si muovono sulla pista; o meglio, Otello cammina con fatica, trascinando Cassio fino al limitare dello spazio scenico, per poi spostarsi al centro e accovacciarsi a fianco del lampadario nuovamente disceso.

In scena, ritorna Desdemona, che, dopo aver deposto a terra un mazzo di rose, danza, si avvicina a Otello e lo accarezza, lo coinvolge in un ballo dopo avergli consigliato di «non aver paura dell'amore». Sulle note di *Già nella notte densa*, cantata dal vivo, la coreografia coinvolge anche il Fantasma, che invita Otello, più volte, prima a far cadere una rosa sul corpo sdraiato di Desdemona, poi ad accoglierlo tra le braccia quando la donna si lascia andare, confidando nella sua presenza. L'accompagnamento del Fantasma non è astratto, ma fortemente concreto e materiale: Otello è letteralmente preso per mano e condotto a onorare la moglie, quando questa assume le sembianze di una donna morta, poi viene spinto ad attivarsi per la sua salvezza, in una sorta di inversione cronologica straniante che è presagio della tragedia a venire. Il Fantasma, che impersona lo spirito delle donne uccise nel passato e anche di quelle che moriranno poi, sempre a causa della violenza maschile, sembra mostrare all'uomo quanto fatto, cioè il suo crimine, e ciò che invece avrebbe dovuto fare; in più, pone l'attenzione sull'inutilità grottesca di opere di apparente galanteria – il dono dei fiori – di fronte all'ingiuria del corpo ferito e ammazzato. Non solo: il Fantasma interviene in maniera più diretta a protezione del personaggio, della coppia innamorata, della categoria femminile in generale. Nel momento in cui Iago rientra in scena con un cerchio di carta tra le mani, che romperà sulle teste dei due sposi, a mo' di maledizione, è il Fantasma a provare a bloccarlo, senza riuscirci.

Un nuovo scontro tra personaggi maschili riempie successivamente la scena: Cassio si dispera e Iago gli consiglia di chiedere aiuto a Desdemona per rientrare nelle grazie di Otello, come accade nella prosecuzione della terza scena del secondo atto. Questo dialogo, però, estremamente ridotto, si svolge mentre i due sono impegnati letteralmente in una lotta testa-a-testa, che, ancora una volta, concretizza e rende visibile l'assoggettamento di tutti i personaggi alla volontà di Iago. Il confronto fisico inizia quando Iago afferra al collo l'altro, mentre pronuncia una battuta che esprime la sua posizione cinica e amorale: «La reputa-

zione si guadagna senza merito e si perde senza peccato». Nel video, in realtà, la parola «merito» è sostituita da «onore», in una ripresa del termine appena utilizzato da Cassio («Ho perso l'onore e la reputazione»), che risulta per questo motivo particolarmente efficace: il distanziamento dalla lettera shakespeariana, che utilizza «merit» all'interno di una frase decisamente più complessa (II, 3 260-2) è ancora una volta funzionale alla valorizzazione di un dialogo netto, ritmato e sintetico.

Dopo la lotta libera, un altro numero circense vede protagonista Iago, che lo introduce con la celeberrima frase «I am not what I am» (I, 1, 65), qui tradotta come «Io non sono quello che sembro». La didascalia che l'accompagna descrive l'atteggiamento di Iago («occhi e ghigno malefico») e il gesto che compie immediatamente dopo averla pronunciata, cioè la rimozione da terra del nastro adesivo sul quale aveva camminato Desdemona: il suo fragile spazio di equilibrio, già teso e pericolante tra due estremi, ora è definitivamente rimosso. A segnare la gravità del momento, il *Credo in un Dio crudel* di Boito-Verdi, martellante e imperioso, che prosegue per tutta la sequenza successiva: Iago, nei panni di un lanciatore di coltelli, li scaglia metaforicamente contro Otello, posto al centro di un 'bersaglio' di legno, per poi celebrare il proprio successo girando intorno alla pista, come a prendere gli applausi del pubblico, e fermandosi mentre viene cantata la frase «Vien dopo tanta irrision la morte, e poi...? E poi...? La morte è il nulla», dal *Credo* stesso.

Si chiude così una parte di grande intensità nello spettacolo, necessaria per trasmettere al pubblico la sensazione di pericolo che la giocosità del circo aveva in parte smorzato, e per mantenere così viva la tensione tra dramma e quotidiano, universalità e contingenza. L'ingresso di Desdemona in scena riporta a un momento precedente del dramma shakespeariano, vale a dire l'arrivo a Cipro. Il dialogo con Iago, che evidenzia la misoginia di quest'ultimo, viene rielaborato con un'inversione dell'ordine tra le battute, utile a mettere in risalto – all'inizio della scena – la ricerca dell'approvazione maschile intorno alla propria bellezza da parte della donna e a riportare il commento di Iago come fosse di risposta a Desdemona, quando in Shakespeare è in risposta a Emilia:

Desdemona: (al pubblico) Sono bella? (a Matteo appoggiato all'altalena) Iago, ma tu mi vedi bella?
Iago: Non me lo chiedete, cara signora; io sono soltanto un critico.
Desdemona: Su, prova. Dimmi.
Iago: Eh, sì, voi donne quando camminate per la strada sembrate dei dipinti, ma siete gatte selvatiche in cucina. Prendete per gioco i lavori di casa e vi affaticate soltanto a letto.
Desdemona: Hai sempre la testa lì, solo lì.

Emilia: Non hai motivo di dir così.
Iago: Su, su: fuori di casa siete modelli di virtù, in salotto, campane; gatte selvatiche in cucina; sante se offendete e diavoli se offese; vi gingillate nelle faccende di casa, e vi date da fare a letto.
[...]
Desdemona: Che scriveresti di me per elogiarmi?
Iago: Oh, gentile signora, non cimentatemi, io sono un gran criticone.
(II, 1 108-19)

Subito dopo, la richiesta di intercessione di Cassio a Desdemona, nei primi trenta versi della terza scena del terzo atto, viene riassunta in poche frasi, che sembrano riprendere più fedelmente alcune parole di Cassio nella scena a seguire (III, 4, 107-11). Nello spettacolo, Desdemona riferisce poi quanto appreso al marito, senza che prima Iago abbia iniziato a instillare in lui il sospetto, come invece accade nella tragedia. In *Otello Circus* su Desdemona non grava ancora alcun pregiudizio: il contrasto tra quello che è in fase di macchinazione e l'ingenuità di entrambi i componenti della coppia è così più marcato, e il pericolo imminente è espresso attraverso altri mezzi. La donna, infatti, mentre intercede per Cassio, è in precario equilibrio sulle spalle del marito, e riesce a rimanere in piedi, a non cadere, solo aiutandosi con la posizione del suo corpo.

Il dialogo tra Otello e Iago, non essendo interrotto da altri personaggi, risulta di conseguenza particolarmente intenso e concentrato, sebbene non si possa a rigore definirlo una conversazione: l'unico a parlare, per tutta la sequenza, è Iago. Questi, nel mezzo, fa roteare il lampadario acceso intorno alla scena buia, provocando una certa tensione anche nel pubblico, evitato di pochi centimetri; Otello, nel frattempo, cammina e corre in scena, rimanendo al buio e cadendo in posizione prona quando Iago si avvicina. Le battute sono in larga parte corrispondenti a quelle che i due personaggi si scambiano tra il verso 35 e il 224 della terza scena del terzo atto⁷, con alcune aggiunte, molti tagli, inversioni, interventi di generale rielaborazione. L'aggiunta più rilevante è quella che fa diretto riferimento al ruolo di Desdemona nel circo («Desdemona è leggera, un'equilibrista. A volte vola qua, a volte vola là»), e che può trovare un'assonanza contenutistica con la descrizione che Otello fa della moglie dopo averla uccisa: «Era incostante come l'acqua», dall'inglese «She was false as water» (V, 2, 135).

Una volta che Iago esce, dopo aver anche fisicamente trascinato Otello al centro della scena, quest'ultimo rimane solo. Rientra il Narratore, che, mentre gli versa acqua sul capo e lo strofina con un fazzoletto, pronuncia un monologo che riprende quello del Moro (III, 3 262-83, in particolare 271-7) sul tema della gelosia, qui declinato in termini decisamente più moderni:

La gelosia! Chi non è mai stato geloso. Dove vi prende la gelosia? Dove vi acchiappa? Vi stringe le budella forse? O vi fa tremare le vene ai polsi? Vi blocca le mani? O vi soffoca forse in gola? Che vi succede quando trovate un lungo capello sconosciuto sulla giacca di lui? Un biglietto galeotto nella borsetta di lei? Un sussurro improvviso mentre telefona, un'occhiata maliziosa scambiata al volo? Il sospetto, signori, il sospetto! Il cieco sospetto, ecco che fa capolino, attorciglia il pensiero, cerca indizi e li trova ovunque, soprattutto dove non ce n'è traccia, e allora le notti insonni, l'inappetenza, il delirio, la follia!

La parte che segue è stata una delle più commentate e gradite dalla critica teatrale: Otello si alza dal pavimento, dove era crollato sotto il peso della pseu-

⁷ In particolare, 35-41, 95-104, 159-65, 169-74, 201, poi 254-5, 219, 222-4.

do-rivelazione di Iago, e soccombe di nuovo, vittima della sua mente e dei suoi pensieri, esprimendo la rabbia e il dolore con il volto e con i gesti, con un potente grido muto, piccole urla sommesse e con i pugni picchiati sulla testa. Questo comportamento rende più comprensibile la sua battuta successiva («La testa... la testa»), la prima che pronuncia dopo essere stato investito dal fiume dei fittizi sospetti di Iago. A seguire, si osserva un cambiamento importante anche in merito al motivo del fazzoletto: in *Otello Circus*, è Iago a rubarlo di mano a Desdemona, intimandole con violenza di lasciarlo, e non Emilia. La reazione del Fantasma esprime il suo rammarico: indietreggia infatti con le mani sulle orecchie, e pronuncia le parole con cui Emilia, nel dramma (III, 4 100-3), commenta la violenza verbale di Otello nei confronti di Desdemona dopo le ripetute richieste di vedere il fazzoletto: «Uomini rozzi, brutali, prepotenti!/Gli uomini sono tutti stomaco/e noi siamo soltanto cibo./Ci mangiano avidamente/e quando sono sazi, ci vomitano!». Iago completa poi la sua circonvenzione di Otello, con le illazioni in merito ai sogni di Cassio e, soprattutto, in merito al fazzoletto: questi due passaggi avvengono nell'arco di una breve scena, estremamente sintetica rispetto a quella, con più di cento versi (III, 3 339-486), della tragedia. In *Otello Circus*, alla richiesta di Otello di fornire una prova («Dammi una prova. Una prova» III, 3, 415), Iago sventola il fazzoletto e poi lo mette in tasca, appena prima che l'altro lo veda. Quando Otello, in una reazione di rabbia e impotenza, gli si scaglia contro e lo butta a terra, risponde vittimizzandosi («Ecco cosa si guadagna a essere sinceri e onesti» III, 3, 384) e facendo riferimenti osceni ai rapporti tra Desdemona e Cassio (in ripresa delle battute 400-2), prima di descrivere in una breve frase il sogno di Cassio (416-32) e di suggerire cosa fare in merito al fazzoletto (440-8). Nel frattempo, Iago si muove insinuando in Otello i suoi sospetti fasulli, spostandosi da un suo orecchio all'altro e confondendolo anche fisicamente, fino a che questi non si dirige dal suo obiettivo più diretto: Desdemona. Il confronto tra quest'ultima e il marito si consuma nella semplicità di una richiesta reciproca, esposta in un dialogo stringatissimo rispetto a quello della tragedia (III, 4, 29-95):

Otello (gira Desdemona sulla coperta e la trascina dalla parte dei piedi, fa un giro e si ferma sul fondo. A Desdemona, mostrandole la mano): Il fazzoletto
Desdemona (da terra davanti ad Otello): Non ce l'ho con me. Hai parlato con Cassio?

Otello: Dammi il fazzoletto

Desdemona: Non ce l'ho

Otello: Dammi il fazzoletto

Desdemona: Hai parlato con Cassio? (gestualità Otello) Non ce l'ho il fazzoletto, non ce l'ho.

In scena, dopo aver disposto del corpo di Desdemona trascinandolo per la pista con l'aiuto della coperta, e prima di iniziare a domandare ossessivamente il fazzoletto, Otello pronuncia con voce spezzata alcune battute, che non sono riportate nel copione e che in parte sono di difficile comprensione anche dal video: «Addio. Addio. Addio, serenità, addio. Il destino di Otello

si è compiuto». Nel corso del dialogo, Desdemona è arrabbiata, le sue risposte vengono urlate a volume sempre più alto, mentre Otello sembra privo di energie, ormai schiacciato dal peso del sospetto. Nonostante la sua voce si alzi leggermente nel corso della conversazione, questi compie sempre lo stesso gesto, rimane fermo, seduto, con la testa voltata di lato, rivolge solo la mano a Desdemona in segno di richiesta e, talvolta, se la batte sul capo. Infine, le lancia una rosa rossa, dopo averla raccolta da terra, e dà così inizio a una sequenza che rappresenta visivamente lo sfregio compiuto sul corpo della donna dai personaggi maschili del dramma: sulle note dell'aria *Mia madre aveva una povera ancella (Canzone del salice)*, Cassio, Otello e Roderigo avvicinano le rose al corpo di Desdemona, mentre Iago le fa passare del nastro adesivo intorno, così che i fiori le rimangano incollati addosso. Desdemona, in seguito, ruota su sé stessa e passa da un riso nervoso al pianto, il quale prosegue, più sommesso, anche quando il Fantasma entra in scena e, delicatamente, svolge il nastro adesivo, liberandola così da quell'abbraccio funesto, da quei simboli di solo apparente galanteria.

Dopo questo segnale di vicinanza tra personaggi femminili, mentre il Fantasma torna sull'altalena, Otello raccoglie le rose e gliele depone in grembo; in seguito, per due volte, Desdemona si alza da terra, abbraccia Otello e gli urla ripetutamente di andarsene («Vattene via!»), poi lui, con le mani sul suo collo, la adagia a terra. L'iterazione della scena rimarca, ancora una volta, la non eccezionalità dell'atto violento maschile, che tende invece a consumarsi svariate volte, sempre con le medesime dinamiche. Così, dopo essersi tolto un lungo, pesante cappotto ed essere rimasto in scena solo con un gilet bianco, che gli lascia la schiena scoperta, Otello si siede di fronte al corpo abbandonato di Desdemona, lo fa rotolare sulle gambe e, trascinandosi con le mani, lo conduce fino a sotto l'altalena dove siede il Fantasma. Infine, ritorna al centro della scena, dove viene calato di nuovo il lampadario e dove il Narratore arriva per deporre sulle spalle del protagonista la coperta: l'immagine iniziale di *Otello Circus* è ricomposta. Prima, però, con il femminicida di fronte, ancora solo e non coperto, il Fantasma fa cadere le rose rosse e pronuncia le ultime parole dello spettacolo, in un invito alla testimonianza che richiama, oltre alle battute finali di Otello stesso, il voto di fedeltà di Orazio alla ricostruzione dei fatti, nella conclusione di *Amleto*: «Vi prego. Quando, domani, racconterete questa storia, dipingete tutto com'è, senza attenuare nulla. Vi prego, vi prego...».

3.2.3 Una giostra impazzita: rappresentare subalternità e violenze

La tematica al centro di *Otello Circus* è sicuramente la violenza di genere; tuttavia, prima di passare alla trattazione specifica di questo argomento, occorre prendere in considerazione l'altro tema cardine della tragedia shakespeariana, quello dell'incontro e dello scontro interrazziale. L'attore che interpreta il protagonista, Rodrigo Scaggiante, è infatti un attore nero, scelto per il ruolo specificamente per questo motivo, e che in scena è truccato di bianco, con una sorta di *whiteface*. Nel campo delle pratiche teatrali e degli studi shakespearia-

ni, questo riporta alla *vexata quaestio* tra *colorblind casting*, cioè la pratica di scegliere gli attori indipendentemente dalla corrispondenza tra il loro colore di pelle e quello del personaggio che interpretano, e suo rifiuto. Se per un approfondimento mirato si rinvia alla raccolta di saggi curata da Ayanna Thompson (2006), la prima interamente dedicata all'argomento, è utile riprendere qui e più avanti alcuni concetti, che possono aiutare a comprendere meglio i processi creativi dietro a *Otello Circus*. In generale, il *colorblind casting*, di cui si è fatto pioniere Joseph Papp, fondatore del New York Shakespeare Festival nel 1955, è stato considerato fondamentale al fine di ampliare le possibilità per gli attori non bianchi, solitamente esclusi dalla tradizione drammaturgica e recitativa dominante. Eppure, per altri, tra cui l'influente drammaturgo afroamericano August Wilson, tale pratica consolida il potere del canone teatrale 'bianco', dal momento che implica la necessità di utilizzarlo e di renderlo proprio, di sottostare così alla sua autorità (Thompson 2006, 1). Spesso, inoltre, il *colorblind casting* si rivela una forma superficiale di lotta contro la discriminazione razziale e a favore della parità di possibilità, dal momento che molti ruoli principali non sono attribuiti ad attori neri anche laddove si professa il valore emancipatorio della pratica e che la retorica del talento risulta inevitabilmente viziata, se le condizioni di partenza, come ad esempio il grado di esposizione ai classici e dunque la loro conoscenza, non sono le medesime. Infine – ed è questo il punto più interessante per l'analisi proposta qui – pensare che il corpo degli attori, soprattutto laddove questi appartengono a minoranze poco o per nulla in contatto con Shakespeare lungo i secoli, sia qualcosa di fronte a cui 'esercitare' cecità, e che non dica qualcosa in più su Shakespeare stesso è illusorio e impoverisce un'analisi che ne potrebbe invece uscire arricchita.

La *whiteface* è stata a lungo utilizzata da attori neri famosi, come, nel XIX secolo, Ira Aldridge, divenuto celebre anche in Europa per le sue interpretazioni di svariati personaggi shakespeariani, da Otello e *Aaron the Moor* in *Tito Andronico*, fino a Shylock, Macbeth, Lear. Lungi dal principio della «cecità ai colori», scelte come quelle di Aldridge, dei suoi produttori e registi, sembrano mostrare un'esplicita consapevolezza della nerezza e della sua distanza da personaggi non pensati come compatibili a essa, tanto da rendere necessario un travestimento palese. Nel caso di Otello/Scaggiante, però, la pratica della *whiteface*, a detta di Viganò (2021), consiste in una ripresa, con contemporaneo stravolgimento, della *blackface* con la quale per decenni attori bianchi hanno interpretato Otello, secondo un metodo definito *blacking up*: non solo, dunque, un attore nero con disabilità può assumere il ruolo di un personaggio centrale della tradizione teatrale classica, ma può anche prendersi gioco delle convenzioni portate avanti da essa. In *Otello Circus*, la *whiteface* sembra voler rappresentare anche l'assoggettamento al potere bianco rappresentato da Iago, con il quale Otello si confronta nell'arco di tutto il dramma: costretto a dimostrare la propria eccezionalità militare per garantirsi rispettabilità, subisce in maniera costante pregiudizi e insulti a causa del colore della sua pelle. In conclusione, non può che soccombere, perché, nonostante gli sforzi che gli sono richiesti e che compie, non è né sarà mai bianco: la sua maschera di cerone si scioglie nel

corso dello spettacolo⁸, così come la sua pelle risalta in maniera più evidente nel finale, quando, dopo aver ucciso Desdemona, rimane sul palcoscenico privo del cappotto scuro che lo aveva protetto e nascosto fino a quel momento. Le modalità di Scaggiante di interpretare Otello, inoltre, dal grido muto alla goffaggine nei movimenti – la quale non implica mai, però, una mancanza di padronanza della situazione performativa –, fino alla balbuzie, lasciano trasparire la fatica dei tentativi di Otello di adattarsi al mondo veneziano, al quale è completamente estraneo: «C'è un aspetto di Otello, sicuramente, che prende valore dentro un attore che è balbuziente con quelle stesse parole di Otello» (Lòtano 2019).

Il tema del *colorblind casting* permette di farne emergere molti altri, dal momento che il parallelismo tra le condizioni di nerezza e disabilità sembra possibile e opportuno. Il dibattito teorico intorno al casting di attori e attrici con disabilità può aiutare a calare la discussione entro un quadro di riferimento, e fornisce strumenti di analisi preziosi. È infatti da anni in atto una discussione in merito all'interpretazione di personaggi con disabilità da parte di attori senza, una pratica che viene da alcuni definita senza mezzi termini *cripping up*, sul modello di *blacking up*. Come nel caso degli attori neri, da un lato emerge la necessità che venga garantito uno spazio in cui gli interpreti appartenenti a comunità marginalizzate possano essere privilegiati; dall'altro, se tale pratica è giustificata dall'assoluta mancanza di parità nell'accesso al totale dei ruoli disponibili, essa non deve sfociare nella ghettizzazione, motivata dal ricorso a una forma di realismo estrema, illusionistica e banalizzante. Gli attori disabili possono recitare altro che non la propria condizione, ed essere applauditi per qualcosa che va oltre quest'ultima:

Se Antonio Viganò fa un brutto spettacolo è un attore in uno spettacolo non riuscito. [...] Jason De Majo, un nostro attore danzatore con un cromosoma in più, quando in scena non è credibile non è un attore che sta fallendo, ma semplicemente un ragazzo handicappato, incapace di andare oltre la sua condizione. Non mi interessa chi "consacra" l'handicap perché lo vede scervo da sovrastrutture, perché così facendo lo ingessa e lo crocifigge ad una condizione impedendogli di essere anche vera comunicazione (Donati e Di Lorenzo 2020).

Viganò tocca un aspetto precedentemente accennato, quando era stato sottolineato il valore ambiguo di quella che molti professionisti della scena definiscono la «purezza» dell'attore disabile. Secondo Viganò, questo punto di vista rinchiude in una condizione minoritaria e impedisce qualsiasi forma di espressione: «Esprimendoci, noi non diciamo semplicemente ciò che siamo, ma abbiamo la possibilità di trascenderci, di travalicare noi stessi. Inchiodare l'interlocutore alla sua condizione è la mossa dell'imperialismo culturale, che *esotizza l'altro*» (Porcheddu e Viganò 2020, 19). Il punto di equilibrio da ricercare, dunque, è tra la consapevolezza della marginalità, da portare in teatro per ampliare i confini di

⁸ Non citato da Viganò, e non approfondito qui, ma estremamente interessante, il possibile riferimento all'*Otello* di Carmelo Bene per lo scioglimento del cerone.

quest'ultimo, e il rischio di rinchiudersi in essa, tra la necessità di occupare spazio «come gli altri» e l'apporto inestinguibile e prezioso, anche per i personaggi shakespeariani, dato dalla propria condizione di diversità: «Questo *Otello* è anche un viaggio nella consapevolezza dei miei attori, sempre più consci di non rappresentare solo se stessi, ma anche grandi personaggi. La loro particolarità si fa ricchezza: la personalità di ciascuno aggiunge ombre magnifiche ai ruoli che interpretano» (Pensa 2018).

Gli attori con disabilità, dunque, sono in grado anche di rappresentare il dramma della subalternità di genere, tema cardine di *Otello Circus*, che permea tutto il dramma shakespeariano, i discorsi di ogni personaggio: Brabanzio si dispera per come la figlia sia stata a lui sottratta dalle 'magie' di Otello, che è definito *thief*, ladro (I, 2, 62), proprio come se Desdemona fosse un oggetto; Emilia, nonostante il legame con l'altra donna e il riconoscimento del valore dell'oggetto per quella, si ritiene fortunata per aver trovato il fazzoletto e poter soddisfare la richiesta del marito (III, 3, 294); Lodovico rimprovera Otello per la sua aggressività verso la moglie rimarcandone una dote, cioè la sua obbedienza (IV, 1, 242-4). Nello spettacolo, è la fissità dei ruoli circensi a colludere con la fissità di quelli di genere, sottolineati ed esasperati nella loro opposizione reciproca.

I costumi di tutti i personaggi, che rievocano gli abiti del clown come del domatore, dell'equilibrista e del direttore, non creano alcuna dissonanza rispetto alle associazioni più convenzionali. I personaggi femminili, infatti, indossano vestiti dai colori chiari, rosa o bianchi, in materiali come il raso e il tulle, che ricordano i tutù delle danzatrici classiche, con un tocco leggero e giocoso nel caso di Desdemona, più etereo e sognante in quello del Fantasma; gli uomini, invece, sono tutti in pantaloni, talvolta a torso nudo, come accade con Cassio, e si scontrano spesso in modo fisico, corporale, manesco. La distanza tra i due mondi è così ribadita anche sul piano esteriore, dell'apparenza, sebbene la compattezza del gruppo maschile si esprima solo quando di fronte a esso è presentato il nemico comune per eccellenza, vale a dire la donna. In realtà, tutti sono assoggettati al potere manipolatorio di Iago e hanno caratteri che li allontanano dal modello dominante del dramma.

Otello, innanzitutto, è nero, una condizione ineliminabile della sua esistenza che lo rende inevitabilmente sottomesso, nonostante gli sforzi per metterla in ombra attraverso i servigi a favore della Serenissima; inoltre, è un uomo maturo, se non anziano, un aspetto che viene più volte ribadito da Iago (fin dalla prima scena: «an old, black ram» I, 1, 88) e posto in contrapposizione alla giovinezza di Desdemona, Roderigo e Cassio, così che si crei un ulteriore divario, oltre a quello razziale, tra il Moro e tutti gli altri personaggi. Se in *Otello Circus* quest'ultima caratteristica non appare così spiccata, è perché larga parte di questo isolamento è espresso attraverso l'altra componente, sommata a caratteristiche specifiche dell'interpretazione e dunque della recitazione del personaggio. Roderigo, invece, appare da subito un burattino nelle mani di Iago, eccessivamente fiducioso nelle promesse di questi, poco scaltro, infantile, incapace di governare le proprie voglie e i propri sentimenti, come invece si richiederebbe

a un vero uomo. Cassio, infine, è un personaggio enigmatico in *Otello*, sul quale si è molto speculato: l'invidia che Iago prova nei suoi confronti, secondo una certa linea critica, potrebbe essere dovuta non solo a motivi professionali, ma anche amorosi. Iago, attratto in segreto più da Otello che da Desdemona, sarebbe geloso della fiducia accordata a Cassio, e sospetterebbe che una relazione omosessuale unisca questi e il Moro; la sua mascolinità, dunque, sarebbe messa in discussione dal rischio del suo stesso orientamento sessuale, e verrebbe rafforzata attraverso virilismo e misoginia. Non si tratta di un'interpretazione adottata, né accennata in *Otello Circus*, ma la rappresentazione di Cassio lo allontana dal modello di virilità promosso da Iago. Nel dramma, questi viene descritto come un incapace in battaglia, dedito più ai libri e alle donne che alla pratica guerresca: aspetti su cui *Otello Circus* gioca, insistendo sul suo interesse per la forma fisica e per la bellezza.

In contrapposizione a questo quadro di spalleggiamento e, in contemporanea, di tradimento maschile, emergono nel corso dello spettacolo diversi elementi di solidarietà tra donne, anche più di quanto accada nella tragedia. Come già accennato, il Fantasma, che utilizza anche una battuta di Emilia, esprime un legame di totale fedeltà a Desdemona, diverso da quello tra i due personaggi femminili principali di *Otello*. Nonostante sia presentata come la moglie di Iago, Emilia non è infatti quella che si potrebbe oggi definire un'"amica" di Desdemona, ma la sua dama di compagnia, che si rivolge a lei chiamandola *Madam*, 'signora' (mentre l'appellativo per lei è sempre il suo nome) e che può essere dunque congedata, su richiesta di Otello, al momento dell'omicidio. L'eliminazione di questo rapporto gerarchico, favorito da quello del personaggio di Emilia in quanto tale, fa sì che la distanza di classe non riesca a mettere in discussione la complicità che in scena unisce le due donne. È il Fantasma, infatti, a spingere Desdemona sull'altalena dopo il numero di finto equilibrio, a tentare di istruire Otello su come essere un sostegno, a lottare per tenere lontano Iago in un momento di pace degli sposi, a disperarsi per il furto del fazzoletto, a pronunciare le parole finali. Questo patto di sorellanza tra i personaggi femminili rappresenta l'unica forma di relazione positiva tra esseri umani in grado di emergere dallo spettacolo, e si fa necessaria come soffio vitale all'interno di un circo di rapporti dominati dalla prevaricazione, dallo sberleffo, dal tradimento. È una relazione che, all'interno dello spazio scenico e nel fittizio mondo teatrale, non può spezzare il fatale ripetersi della tragedia, ma prova a metterlo in discussione cercando di moltiplicarsi, con l'appello finale al ruolo testimoniale del pubblico.

La dimensione nella quale maggiormente si esplica lo scontro tra uomini che ha come vittima la donna è quella del possesso sessuale: Desdemona viene uccisa da Otello perché ritenuta colpevole di adulterio, dunque di aver rotto il voto di obbedienza fatto al marito dopo essersi sottratta al controllo paterno. In un sistema nel quale tutto è proprietà del *pater familias*, si tratta della colpa per eccellenza per una donna sposata, dal momento che mette in discussione il potere che l'uomo deve continuamente dimostrare ai suoi pari per mantenere una posizione di rilievo. L'uomo marginalizzato per il colore della propria pelle, dunque, convinto di essere stato ingannato e rifiutato da due affetti stretti, si rifà

sulla sua proprietà, sul simbolo di quel che era riuscito a conquistare e che nessun altro uomo sarebbe legalmente autorizzato a sottrargli, vale a dire sua moglie. Non è un caso che la rabbia che Iago prova verso il Moro per il fatto di non essere stato scelto come luogotenente si sommi al sospetto che la moglie lo abbia tradito con lui: per oscurare il sentimento di umiliazione prodotto dal possibile furto di un bene considerato di proprietà, si rifà su quello, simile, di Otello, che si può sommare al dolore per il tradimento di un rapporto di amore e fedeltà. I riferimenti continui e concreti di Iago all'atto sessuale, in parte tagliati nell'opera generale di sintesi del testo di *Otello Circus*, vengono rimessi fortemente in evidenza quando, per due volte, sono accompagnati nella recitazione dal battito di mani, a ricordare la ritmicità dell'amplesso: quando chiede a Otello cosa vorrebbe avere come prova del tradimento, e quando, con Desdemona, allude all'unico vero interesse delle donne, tanto più vergognoso e condannabile per un sistema di valori nel quale la virtù femminile dovrebbe coincidere con una totale indifferenza al piacere.

Nel caso di *Otello Circus*, tali espliciti riferimenti alla dimensione sessuale risultano particolarmente d'impatto, sebbene non inusuali per la compagnia: uno dei grandi tabù della disabilità riguarda infatti le relazioni intime, che sembrano appartenere a una sfera che non si incontra mai con quella di esistenze atipiche. Sebbene confrontarsi con un'opera come *Otello* sembri implicare questo aspetto, la rielaborazione del testo avrebbe potuto escludere le battute troppo esplicite, che invece rimangono quasi tutte al loro posto, e le scelte registiche avrebbero potuto alleggerire tratti terreni e carnali in favore di un'atmosfera più eterea, meno materiale. Invece, nonostante non vi si indulga morbosamente, i temi dell'attrazione sessuale (di Roderigo, tra Otello e Desdemona), del piacere, della gelosia provocata dalla temuta condivisione della stessa donna, sono tutti portati in scena in modo diretto: le persone con disabilità non sono esseri umani asessuati, ma conoscono il desiderio e, in quanto artisti teatrali, sono in grado di interrogarlo, rielaborarlo creativamente ed esprimerlo. La narrazione mainstream li ha dipinti diversamente, e così il pubblico prova uno stupore che induce però anche una maggiore attenzione al tema, permette di attribuire al teatro un ruolo apparentemente nuovo, in realtà antichissimo: quello di «crogiolo magico [...] rito laico in cui i consueti santuari di dolenza si ribaltano, rovesciando i canoni di intelligenza e bellezza sanciti dal vivere sociale» (Porcheddu e Viganò 2020, 16).

Un'altra forma molto corporea attraverso la quale viene rappresentato il dominio di Iago è quella della metamorfosi degli altri personaggi in animali: in asini, tutti quanti, e soltanto Cassio in leone. Nel primo caso, in particolare, che ricorda atmosfere collodiane (Lino 2018), emerge chiaramente una visione per la quale la ragione fredda e calcolatrice si dimostra in grado di imporsi sul dominio delle passioni. Chi si fa guidare principalmente da queste ultime, viene confuso, controllato, sottomesso dalla mente manipolatrice dell'uomo che sta al centro della scena; a cadere, non è solo la donna, associata al lato emotivo e irrazionale dell'umano, ma anche uomini incapaci di gestire le proprie debolezze e di individuare il nemico nel proprio gruppo di riferimento, e non all'esterno di

esso. Nel testo di Shakespeare, l'associazione all'animalesco viene evidenziata da Iago subito nella prima scena del primo atto, in riferimento a Otello (I, 1, 88), e nel momento in cui egli dichiara a Roderigo la sua filosofia di vita, basata sul perseguimento del proprio interesse: contrappone a questa il comportamento dei servi devoti, simili, appunto, ad asini (I, 1, 47).

Nello spettacolo, tali accostamenti e similitudini riemergono in momenti corali e di movimento, e concretizzano in scena immagini che aprono a diversi interrogativi: è più umana la mente che cede alla passione o quella che la controlla? Ancora, in riferimento diretto alla condizione specifica della compagnia: non è ragione la logica che si discosta da quella che domina e si impone? È animalesco, dunque inferiore e sottoponibile a controllo, tutto ciò che non rientra nella norma? O forse la marginalizzazione di quest'ultimo – il mostruoso, il deformato – non è altro che un metodo necessario per sfuggire alla paura della propria vulnerabilità, della propria dipendenza dagli altri? Iago, in fondo, soffre come gli altri personaggi: per non essere visto, stimato e apprezzato come vorrebbe; per essere stato tradito. Nel finale della scena della metamorfosi asinina, dunque, scende dal piedistallo a centro palco e si unisce brevemente agli altri, correndo con loro: uomo tra gli uomini, animale tra gli animali, seppur sempre con la frusta in mano, pronto a ritornare in breve tempo a tessere le fila di un piano perfetto perché giocato su debolezze umane che lui domina e reprime anziché farne esperienza. Nella poetica della compagnia, invece, è proprio «attraverso la ferita che andiamo oltre, che riusciamo a immaginarci in altro modo» (Porcheddu e Viganò 2020, 11). Se il teatro è uno spazio fisico e simbolico dove «diffondere il contagio e la malattia, infettare i luoghi comuni, le certezze, le abitudini e il consueto [...] un modo per dare senso al disagio, al dolore, al nostro sentirci inadeguati, alla nostra sofferenza esistenziale», e per questo «luogo della trasformazione» (Porcheddu e Viganò 2020, 11-2), allora Iago e il dramma da lui architettato rimangono drammaticamente fuori dalle possibilità di cambiamento. Nonostante la capacità di cogliere le fragilità e le ferite altrui, soprattutto in rapporto al femminile e alla necessità di controllarlo, le sue non vengono mai espresse, sprigionandosi con tutta la violenza covata sotto le ceneri della repressione. In un modo simile, in Shakespeare, le debolezze di Otello sono dallo stesso adombrate, se non riconosciute, solo dopo l'omicidio di Desdemona. Egli chiede infatti che l'omicidio venga ricordato senza attenuanti, ma che rimanga ai posteri anche memoria del suo valore militare e della sua fedeltà alla Serenissima, così da rimarcare un estremo bisogno di approvazione esterna. In *Otello Circus*, questa battuta è espunta: lo spettacolo del circo della violenza, nella realtà, non ha una fine, che l'ammissione implicita delle radici della propria vulnerabilità – la necessità di accettazione – potrebbe segnare.

Un altro punto merita particolare attenzione, vale a dire la relazione con il pubblico, chiamato più volte in causa e non abbandonato a un ruolo passivo che mal si addice alla filosofia della Ribalta/Accademia Arte della Diversità. Il teatro, infatti, secondo Viganò, non dovrebbe essere un fatto culturale elitario, per pochi, ma neppure sottomettersi a pure logiche commerciali:

Ma se dovessi scegliere tra un teatro di massa che è solo intrattenimento, pieno di consuetudini, incapace di spiazzare, di dare nuovi punti di vista, che non fa scandalo, non svela, e lascia gli spettatori indifferenti, contenti e rassicurati, scelgo l'opzione di un pubblico ridotto, ma più incline a trasformarsi, a farsi sempre nuove domande, a infettarsi e pensare al teatro come un rito laico dove lasciar aperte e sanguinanti le nostre ferite (Porcheddu e Viganò 2020, 15-8).

Con il pubblico di *Otello Circus* si stabilisce fin da subito, come già osservato, l'orizzonte di attesa della tragedia: con la distribuzione dei fazzoletti, gestita dalle due attrici, e con numerosi altri segnali iniziali. Desdemona, al suo primo ingresso in scena, parla con gli spettatori, chiedendo, con orgoglio, di posare lo sguardo sul marito. In seguito, prima di rivolgersi a Iago, domanda loro di confermare la propria avvenenza fisica: mostra così bisogno di rassicurazione intorno al principale parametro intorno al quale si gioca il valore della donna nel sistema patriarcale, vale a dire la bellezza esteriore, e obbliga allo stesso tempo il pubblico a confrontarsi con il tabù della desiderabilità e delle persone con disabilità. La struttura scenografica dello spettacolo rende possibile tale coinvolgimento: viene richiamata la disposizione nell'arena del circo, ma anche nel teatro elisabettiano, dove chi assiste è vicino a chi si è esibisce, e soprattutto è ugualmente visibile. Chiamati direttamente a testimoniare con la battuta finale, gli spettatori di *Otello Circus* sono invitati ad abbandonare una postura di tipo passivo. Per essere realmente parte dell'evento teatrale, infatti, devono mettere in discussione le proprie convinzioni in merito a *Otello*, alla lontananza di sicurezza, nel tempo e nello spazio, dalle dinamiche che ne animano lo sviluppo tragico, e alla recitazione da parte di attori con disabilità:

Ma dobbiamo necessariamente chiedere anche qualcosa al pubblico, chiedere uno sforzo per andare oltre le apparenze, oltre quello che conosce e riconosce. Ci sono dei corpi che hanno altre narrazioni, altre forme, altri modi, altri gesti, che non conosciamo perché non sono i nostri ma che vale la pena saper leggere. Serve tempo per comprenderli, per scoprirli (Porcheddu e Viganò 2020, 19).

Shakespeare in dialetto

4.1 Un quadro d'insieme: italiano e dialetti in scena

Se, a partire all'incirca dal 2000, si sono moltiplicate le pubblicazioni relative alla lingua specifica utilizzata in teatro¹, è pur sempre vero che, per decenni, la produzione è stata sicuramente scarsa, soprattutto considerato un patrimonio scenico ricco in quanto caratterizzato da una profonda spaccatura tra italiano e dialetto.

Antonio Gramsci dedicò non poca attenzione ai fatti della scena a lui contemporanea negli anni che vanno dal 1915 al 1920, quando scriveva recensioni per l'*Avanti*. Gramsci osservò come l'italiano faticasse a raggiungere i livelli di espressività e capacità comunicativa dei dialetti altrimenti utilizzati nel teatro, e non fosse dunque in grado di soppiantarli in una forma artistica tanto vicina al parlato e tanto bisognosa della connessione attore-pubblico: si veda la recensione – molto critica – a *Così è se vi pare* (2017, 125-7, recensione del 5/10/1917). Eppure, la lingua nazionale è ritenuta uno dei tasselli fondamentali nel percorso di formazione del Paese, in grado di sprovvincializzare gli italiani, di allargare la

¹ Un volume di Pietro Trifone, che si spinge oltre il Pirandello analizzato già nel secondo volume della *Storia della lingua italiana* (Trifone 2000); gli atti di due convegni (Binazzi e Calamai 2006; Puppa 2007), con un'impostazione più linguistica il primo, più letteraria il secondo; i saggi di Stefania Stefanelli, riuniti in un testo unico (2006); i quattro capitoli finali di *Parole: al muro e in scena: l'italiano esposto e rappresentato* (D'Achille 2012); diversi scritti di Luca D'Onghia (2017; 2018).

loro visione del mondo e di fungere – con la traduzione – da mezzo di contatto con gli appartenenti ad altri stati (Gramsci 2014, vol. 2, 1377). Il dialetto, secondo il Gramsci dei *Quaderni*, non è in grado di farlo, ma rimane l'unico mezzo comunicativo realmente vitale all'interno del Paese, e per questo non può essere trascurato, anche nel momento in cui ne vengono pienamente ammesse le ristrettezze, ma deve essere conosciuto, considerato e utilizzato, insieme al patrimonio del folklore, per costruire una «nuova cultura nelle grandi massi popolari» (Gramsci 2014, vol. 3, 2314). Nei primi decenni del '900, però, questa è ben lungi dall'esistere, e il Paese non possiede una lingua che possa essere contemporaneamente nazionale e popolare, perché ancora italiano e dialetti si spartiscono i campi di utilizzo.

Sono osservazioni che trovano conferma nella storia del teatro italiano fino al XX secolo, come ricostruita anche successivamente, e che verrà qui passata in rassegna a partire dagli snodi fondamentali del rapporto lingua-dialetti. L'applicazione della lingua italiana al teatro sarebbe frutto della ricerca di una certificazione di dignità letteraria per una produzione che non la possedeva, corrispondente a un «sepolcro imbiancato» (Ferrone 2006, 1) rispetto al tessuto sconnesso e irregolare del parlato: una duplicità che si fa sentire fin dal periodo umanistico-rinascimentale, quando, da un lato, il teatro tenta di avvicinarsi alla realtà, sperimentando sul piano della lingua e dei dialetti; dall'altro, soprattutto per quanto concerne la produzione tragica, il rispetto per i dettami della lingua letteraria toscana si concilia con le esigenze della pagina scritta. La distanza tra le due correnti raggiungerà il suo punto estremo nel '600, con l'esplosione definitiva della Commedia dell'Arte e l'abbandono quasi radicale dello scritto per la tradizione scenica.

Nel XVIII secolo, e per quanto riguarda di nuovo una produzione scritta, il problema del rapporto tra lingua e teatro, soprattutto nel genere della commedia, persiste, fino all'affermazione, non senza forti critiche, della «lingua media della conversazione» (Puppa 2007, 24) goldoniana, una «lingua teatrale» (Folena 1958, 24), creata *ad hoc* per essere compresa e apprezzata da un pubblico di spettatori provenienti da diverse zone della penisola, abituati alla varietà del parlato del proprio Paese e delle proprie scene.

Nell'800, è Manzoni l'autore che con maggiore insistenza si interroga sulla lingua da utilizzare nelle sue opere, in particolare, almeno all'inizio, quelle teatrali, dove l'inadeguatezza del toscano letterario si fa più evidente. In seguito, negli anni dell'unificazione, si assiste a un fenomeno che può apparire contraddittorio, vale a dire la crescita di un teatro dialettale monolinguisco, basato su particolarismi locali e sulla riscoperta delle tradizioni, in linea con la temperie romantica e per lo più animato da attori e compagnie. La nascita del movimento verista si intreccia a questo fenomeno, e porta a sviluppi specifici soprattutto in Sicilia, con una preponderanza netta del ruolo degli autori, tra cui Luigi Pirandello. Quest'ultimo, durante la sua carriera, oscilla sulla produzione dialettale, che abbandona progressivamente, sposando in toto la produzione in lingua italiana in un periodo storico in cui anche le politiche governative pendevano per tale soluzione. Durante il fascismo, infatti, anche se «le compagnie dialettali più

forti erano riuscite a riorganizzarsi e a continuare come prima» (Meldolesi 1987, 72), il teatro in lingue diverse dall'italiano viene ridotto sostanzialmente «a teatro di genere» (Meldolesi 1987, 72) e interdetto dalle sovvenzioni, un processo che, osserva De Mauro (1987, 135), Gramsci non poté vedere né commentare.

Durante il fascismo e nel secondo dopoguerra, la figura centrale per la riflessione sulla lingua teatrale, unita ovviamente alla prassi, è sicuramente quella di Eduardo De Filippo, che, sulla scorta dell'esempio del padre, Eduardo Scarpetta, sperimenta con l'utilizzo di italiano e dialetto in modalità diverse nell'arco di una lunghissima e prolifica carriera. Permane, in ogni caso, la propensione per un linguaggio innanzitutto comunicativo, comprensibile: l'italiano, finché è libresco e letterario, quindi prima dell'avvento, negli anni '60, di quello definito da Sabatini dell'uso medio, non può avere queste caratteristiche, a differenza del dialetto, che «ha in primo luogo una funzione realistica, e prima che lingua della poesia è lingua dei personaggi» (De Blasi 2000, LXXXIV). Il teatro di De Filippo, sul piano della forma espressiva, è l'unico scagionato da Pasolini, altro teorico importante per la riflessione sull'italiano in scena nel secondo '900, che si esprime nell'ambito di un'indagine tra intellettuali e scrittori condotta nel 1965 da Marisa Rusconi per la rivista *Sipario*, proprio in merito al legame tra teatro, letteratura e linguaggio (Cornez 2015, 97-104). Anche Natalia Ginzburg, in quell'occasione, aveva dichiarato la propria avversione per il teatro in lingua italiana, e la necessità della ricerca di un «“parlato” che non sia dialettale, un “parlato” nel quale magari confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondono fino a sparire» (Rusconi 1965, 76)².

A seguire, e in altre aree geografiche, contano in particolare gli esperimenti espressionistici di Dario Fo e Giovanni Testori, che non mirano alla rappresentazione realistica di un determinato dialetto, ma utilizzano principalmente elementi padani l'uno, milanesi-brianzoli l'altro, per creare con l'artificio lingue che siano radicalmente 'altro'. Se questi due sono i nomi che segnano indiscutibilmente gli anni tra i '60 e gli '80, in contemporanea e in zone diverse, e poi negli anni successivi, i dialetti sono tutt'altro che assenti dalle scene italiane. Da un lato non sono mai scomparse compagnie, professionistiche e amatoriali, per lo più comiche, che producono «teatro dialettale» (D'Achille 2012, 354) in chiave realistico-bozzettistica. Dall'altro, quello che per D'Achille è «teatro in dialetto» sperimenta con un patrimonio culturale-linguistico il cui utilizzo è variegato e variamente motivato, oltre che capace di dare adito a molteplici interpretazioni.

Secondo Ferrone, ad esempio, nemmeno nel corso del '900 viene meno la contrapposizione tra il binomio teatro letterario/italiano e quello teatro recitato/dialetti, con conseguente necessità per il secondo di «imbiancarsi» e imbellettarsi tramite il ricorso al primo per ottenere legittimità: oggi, secondo il critico, le parlate locali in scena non hanno alcuna funzione connotativa, di le-

² Si veda anche il Pasolini di *Nuove questioni linguistiche* (1964) e, soprattutto, del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), dove si pronuncia contro una lingua nazionale ritenuta “tecnologica”, espressione della borghesia industriale del Nord del Paese (Stefanelli 2019, 129).

game con una comunità, ma sono la «cosmesi di una incapacità drammaturgica e inventiva» (2006, 7). Rispetto a tale opinione radicale e inclemente, però, quelle di molti, tra teatranti e linguisti, sono diverse, a tratti anche contrapposte tra loro, e vale la pena passarle in rassegna per poter approdare con maggiore consapevolezza all'analisi della presenza di Shakespeare nel teatro in dialetto e nel caso-studio in esame qui.

Il linguista Paolo D'Achille, ad esempio, seleziona per una sua analisi dei dialetti in scena testi composti tra anni '70 e anni '90, «il momento di maggiore sviluppo del teatro in dialetto, che risulta cronologicamente coevo alla progressiva espansione dell'italiano regionale e dell'italiano dell'uso medio» (D'Achille 2012, 355). Una percentuale irrisoria di abitanti, infatti, conosceva la lingua al momento dell'unificazione della penisola italiana, dove regnava uno stato di diglossia; negli ultimi decenni del '900 e oltre, invece, insieme al più volte citato italiano dell'uso medio (o, secondo la formulazione di Berruto, neostandard), si sono sicuramente imposte molteplici forme di italiano regionale, che appartengono al patrimonio di una netta maggioranza della popolazione.

Nicola De Blasi, altro linguista, ritiene che l'italiano post-unificazione non sia mai stato una lingua letteraria e uniforme, ma adatta al teatro e aperta ai dialetti, e che dunque ogni presunta deviazione dalla norma sia sempre stata in realtà perfettamente in linea con una tendenza intrinseca all'incontro, alla mobilità, all'ibridazione. Di conseguenza, quando vengono prodotte opere che presentano «scarti linguistici o soluzioni miste», queste non sono da attribuire all'estro creativo degli artisti, «alle categorie dello sperimentalismo o dell'espressionismo»: sono da considerare in alternativa «solo in rapporto alla tradizione letteraria di tipo bembesco», ma non «alla variegata realtà linguistica» della penisola (De Blasi 2012, 32). Una posizione da tenere in considerazione perché mette in discussione una convinzione data ormai per scontata (quella relativa all'uniformità dell'italiano, almeno fino agli anni '60), e i facili richiami al carattere eversivo del ricorso al dialetto, anche per situazioni dove questo non è supportato dai fatti. La necessità di contrapporsi a un idioma percepito come stantio e immobile, però, è rivendicata anche con radicalità da molti teatranti, il cui punto di vista rappresenta un interessante contraltare rispetto alla realtà tratteggiata da De Blasi.

L'opposizione all'italiano, quando c'è ed è esplicitata, non è più contro una lingua solo scritta e solo letteraria, ma, spesso, proprio contro la lingua parlata: l'italiano che viene scartato, a favore del dialetto o dell'italiano regionale, è una lingua da burocrati, di piombo, con evidenti richiami all'antilingua calviniana, nonché, in ottica più attuale, una lingua impoverita ed elementare a causa dell'avvento di nuovi mezzi di comunicazione e dell'inglese globale (Puppa 2007, 29). Il dialetto è quindi, prosegue Puppa, «recuperato come intrusione poetica», un'affermazione che ne implica un'assenza nell'uso quotidiano, dovuta a un processo di abbandono che, negli anni '60, lasciava presagire la sua scomparsa. Nel nuovo millennio, invece, si assiste a un fenomeno inverso, che non è possibile tralasciare al fine di comprendere nella loro complessità molte delle scelte linguistiche avvenute in campo teatrale negli ultimi anni; e anche per evitare

conclusioni affrettate e superficiali in merito alla categoria della marginalità. La «risorgenza» dei dialetti (Berruto 2006) osservata anche negli ultimi vent'anni (ISTAT 2017, riferito al 2015) ha a che fare con la loro diffusione in vari ambienti, dalla pubblicità alle insegne di esercizi commerciali, dalla musica al mondo di internet, dunque anche attraverso mezzi che dovevano decretarne la fine. Si presenta come varietà parallela all'italiano, usata anche dai meno propensi a un suo uso esclusivo, i giovani, con tonalità affettive, funzione ludico-espressiva o di riconoscimento identitario, locale e culturale. La presenza a teatro nell'ultimo ventennio può essere analizzata anche a partire da questa condizione specifica, che non è più quella del dopoguerra e nemmeno quella degli anni '80.

Certamente, non si vuole con questo affermare che sia venuto meno il radicato discredito verso i dialetti, considerati lingue proprie delle classi basse, poco o nulla istruite, e non si vuole ignorare lo stigma che colpisce in misura maggiore i dialetti (o le parlate locali e regionali) meridionali rispetto a quelli centro-settentrionali, all'interno di una dimensione di disuguaglianza presente da sempre nella penisola: le differenze tra le lingue teatrali, dunque, sono «almeno in parte, legate anche al diverso ruolo del dialetto (e dell'italiano) nella realtà sociolinguistica e nella storia letteraria [...]: come non è esattamente la stessa cosa parlare o scrivere in dialetto a Napoli, a Roma e a Milano, così mettere in scena il dialetto di queste tre città comporta esiti fortemente differenziati anche sul piano drammaturgico» (D'Achille 2012, 369). La complessità della questione rende però necessario affrontarla nelle sue diverse sfaccettature, a partire dalle scelte singole effettuate da registi e artisti nel momento in cui optano, nelle loro produzioni, per il dialetto.

A promulgare senza dubbio un uso conflittuale di un parlato diverso da quello nazionale è Enzo Moscato, quando rivendica politicamente il ruolo marginale, non allineato, esterno a determinate logiche commerciali, ma anche intellettuali, di coloro che scelgono deliberatamente «uno strumento linguistico-estetico minoritario, socialmente ed etnicamente ritenuto non-egemone, escluso, depotenziato» (Moscato 2006, 93). Spostandosi più a Sud, interessante è la posizione di Davide Enia, che ritiene l'italiano una lingua priva della maturità necessaria per esprimere un certo grado di pregnanza simbolica (D'Onghia 2018, 252). Sempre in Sicilia, non si può non citare l'esperienza di Emma Dante, pluripremiata in ambito nazionale e internazionale, con testi e spettacoli tra italiano e parlata palermitana: una lingua esaltata per le sue capacità espressive anche da Andrea Camilleri, che di Dante è stato insegnante all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, e che parla di un dialetto locale che è ritenuto «più redditizio per i suoi personaggi» (Camilleri 2007, 7). Camilleri, inoltre, che sarà preso in considerazione anche più avanti per una sua originale riscrittura di Shakespeare, ritiene che l'unificazione linguistica effettiva, avvenuta per il mezzo della televisione, ha prodotto un italiano appiattito e omologato perché sostanzialmente privo di contatto con i dialetti e con la lingua delle periferie, quella operaia e sotto-operaia, quella contadina (Camilleri 2007, 8-9).

Un altro autore su cui vale la pena spendere qualche parola è Saverio La Ruina, calabrese di Castrovillari, tra i fondatori della compagnia Scena Verticale

e del festival *Primavera dei Teatri*, sui nuovi linguaggi della scena contemporanea. La Ruina è venuto alla ribalta soprattutto per due spettacoli nel dialetto calabro-lucano della zona del Pollino, incentrati sui temi della violenza di genere: *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006) e *La Borto* (2009). La scelta del monologo, che accomuna gli spettacoli, altrimenti diversissimi, se non per l'afflato civile, di Enia e La Ruina, si ritrova inoltre nelle produzioni di uno dei più celebri rappresentanti sia del teatro di narrazione sia del teatro in un dialetto del Nord degli ultimi vent'anni, vale a dire Marco Paolini. L'attore-autore, bellunese di nascita, compone e interpreta in un misto tra italiano regionale e tratti dialettali veneti disparati, provenienti da diverse zone della regione, considerati utili allo scopo di riappropriarsi di una lingua teatrale che non esiste più, a differenza, secondo Paolini, di quella napoletana (Cornez 2015, 202-3).

La tradizione scenica partenopea, e in napoletano, presenta effettivamente tratti peculiari, che sono in parte stati accennati attraverso la figura di De Filippo e la posizione di Moscato, ma su cui occorre ritornare anche per via dell'appartenenza a questo ambito del caso-studio shakespeariano selezionato. A Napoli, per iniziare dalla dimensione extra-teatrale, afferma ancora una volta De Blasi (2012), non si è mai smesso di parlare dialetto: la città ha mantenuto nell'ultimo secolo una certa continuità abitativa, senza espandersi in maniera esponenziale come altri grandi centri, inglobando territori e non nuovi abitanti alloggiati in misura tale da incidere a livello di trasformazione linguistica. Il dialetto delle nuove generazioni è certamente diverso da quello più antico, eppure è una lingua largamente parlata, diffusa, presente a diversi livelli nella vita quotidiana delle persone. Se il napoletano, dunque, viene oggi usato a teatro, spesso in coabitazione con l'italiano, non può essere automatico desumere che ciò avvenga come mezzo di recupero di una forma in disuso nel parlato, oppure per esprimere un'opposizione ideologica alla lingua nazionale imperante.

Può accadere, come nel caso di Moscato, che esista un posizionamento politico evidente, basato sulla consapevolezza dell'utilizzo di una lingua ancora bistrattata non solo in quanto dialettale, ma anche in quanto mezzo comunicativo di una popolazione che subisce forme di discriminazione e razzismo a livello nazionale, in modo non identico ma parallelo a quanto accade nel resto del Sud e nelle isole. È la tendenza a una dimensione di diglossia, non cancellata per quanto fortemente attenuata, per la quale il rapporto tra italiano e dialetti è gerarchico a livello socio-economico e culturale, e sulla quale si innesta anche una differenziazione di natura geografica. Nella contemporaneità, ciò convive con una evidente espansione popolare, oltre i confini della città e della regione: attraverso serie televisive e film ad ampia diffusione nazionale, spesso tratti da libri dove il dialetto viene solo descritto, come *Gomorra* di Roberto Saviano o la quadrilogia de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, o ancora *Mare fuori*; o attraverso la musica, come dimostrano il fenomeno che vede per protagonista il cantante Liberato, dall'identità non nota, il successo di Clementino e Rocco Hunt, la hit estiva del 2021 *Chiagne ancora*, nata dalla collaborazione tra il trapper milanese Ghali, di origine tunisina, lo stesso Liberato e il giovanissimo J Lord, napoletano d'adozione e afrodiscendente. Questo processo mette senza dubbio in

discussione la caratterizzazione nazionale del dialetto partenopeo come mezzo espressivo di una società culturalmente poco aggiornata e poco attrattiva, al più caratterizzata dal marchio della comicità; ma, soprattutto sulla scia del successo televisivo di *Gomorra* e *Mare fuori*, ha incrementato lo sviluppo di un'ulteriore forma di stigmatizzazione, legata all'associazione diretta tra quello stesso dialetto e il mondo criminale, sulla quale si concentra anche *Mal'essere*.

Per quanto riguarda il teatro, Davide Iodice rappresenta sicuramente uno dei rappresentanti più interessanti di una scena cittadina che non ha mai smesso di produrre grandi protagonisti anche a livello nazionale. Si tratta di un autore-regista che «attraversa gli ultimi venticinque anni di teatro italiano emergendo all'improvviso per poi sparire allo sguardo generale per ampi periodi, inabissato in lavori che avvengono dove nessun critico arriva, dove non c'è alcun riflettore» (Toppi 2017a, 10). Nonostante questa tendenza a frequentare spazi e contesti non convenzionali – che lo rendono doppiamente interessante per il presente studio –, Iodice è inserito, proprio con *Mal'essere*, tra gli autori della nuova scena napoletana nell'ultima raccolta di Luciana Libero (2018), che aveva dedicato il primo *Dopo Eduardo* a Moscato, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli (1988). In quel primo caso, lo scontro linguistico era anche tematizzato, con la presenza di uno dei testi di punta del teatro degli anni '80, cioè *Ferdinando* di Ruccello (1986). Ancora negli anni '90 e dal 2000 in avanti, esperimenti radicali con il dialetto, in una mescolanza tra attualità e modelli barocchi (D'Onghia 2018, 255), si affermano sia in merito a testi originali sia alle rielaborazioni di classici o altre composizioni: si possono citare Mimmo Borrelli e Ruggero Cappuccio, che si basano su esperienze pregresse come lo stesso *Ferdinando* o la *Tempesta* tradotta da Eduardo (1984). Un altro attore-autore simbolo del secondo '900, proveniente dall'area campana e meridionale a più ampio raggio (la prima formazione si fece a Foggia), sarà ripreso a breve anche per il suo apporto al teatro shakespeariano e per essere tra i maestri riconosciuti di Davide Iodice: Leo de Berardinis.

Nel caso di Iodice, come si vedrà poi, l'alternanza nella produzione tra italiano e dialetto – tipica di molti autori contemporanei – sembra basarsi su scelte estetiche legate alla tipologia di testo e di spettacolo, e la presenza di un codice linguistico almeno doppio (quando non si considerino diversi registri e tipologie per entrambi gli idiomi) amplia le possibilità espressive a disposizione del regista.

In questo quadro, di per sé ricco e sfaccettato, per trovare una chiave di approfondimento della relazione tra Shakespeare e teatro in dialetto in Italia, e tra Shakespeare e teatro a Napoli, è utile riprendere le considerazioni di Gramsci in merito alle mancanze strutturali dei dialetti come mezzo di mediazione tra diverse culture: «Una grande cultura può tradursi nella lingua di un'altra grande cultura, cioè una grande lingua nazionale, storicamente ricca e complessa, può tradurre qualsiasi altra grande cultura, cioè essere espressione mondiale. Ma un dialetto non può fare la stessa cosa» (Gramsci 2014, vol. 2, 1377). I dialetti italiani, dunque, non sarebbero in grado di tradurre le produzioni di un'altra cultura europea, e risulterebbero strumenti inadatti al confronto con l'opera shakespeariana. In realtà, quanto emerge dalla tradizione scenica italiana novecentesca e oltre – posteriore alle riflessioni di Gramsci, a onor del vero – sembra contradd-

dire tale assunto, dal momento che esistono diverse esperienze che mettono in discussione il nesso traduzione di Shakespeare-lingua nazionale. Questo fenomeno può essere iscritto in quello di ampliamento della categoria di “Foreign Shakespeare”, che non coincide più necessariamente con un testo tradotto in un idioma riconosciuto come ufficiale all’interno di un Paese non anglofono. Si aprono così nuovi spazi di negoziazione del valore culturale di un’opera, grazie all’introduzione di svariati livelli di mediazione e di molteplici attori in campo.

La scelta di non utilizzare l’italiano per tradurre il *blank verse*, seppur non particolarmente diffusa in termini quantitativi, lo è stata sicuramente per la qualità e la fama di alcune produzioni, recentissime o meno, che qui saranno passate in rassegna. Per prendere le distanze dal napoletano e tornarvi in fine di paragrafo, non si può che partire dalle riscritture di Giovanni Testori, con l’*Ambleto* e il *Macbetto* della *Trilogia degli Scarrozzanti*, che sono ben al di là di canoniche traduzioni. La lingua utilizzata è un’invenzione testoriana, lontana da una volontà mimetica che sembra poco considerata dai più interessanti esperimenti shakespeariani in dialetto degli ultimi decenni. Quella dell’*Ambleto* – ma le caratteristiche sono estendibili anche alla seconda opera, tratta da Shakespeare e dal *Macbeth* di Verdi – è una lingua costruita, basata su un vocabolario personalmente forgiato, una creazione che presenta inserti di latino, inglese, spagnolo e francese.

Troppu trafficu ppi nenti, messo in scena a Catania nel 2000 (Rassegna Estate catanese – Sole Voci), per la regia di Giuseppe Dipasquale, si basa su una traduzione dello stesso Dipasquale e di Andrea Camilleri. Edita tre anni più tardi da Lombardi, in volume con altri testi teatrali, viene ripubblicata da Mondadori nel 2011, con la versione in italiano di Masolino d’Amico di quello che viene definito *Archetipo siciliano della più nota commedia* Molto rumore per nulla di *William Shakespeare*. Si basa su un gioco – e sulle supposizioni di Martino Juvara (Dente 2013, 252) – per il quale Shakespeare stesso sarebbe stato un siciliano, tale Michele Agnolo Florio, scappato in Inghilterra per sfuggire all’Inquisizione. Qui, avrebbe scritto *Much Ado About Nothing*, ambientata proprio in Sicilia, a Messina, anche in una versione siciliana di cui i due autori avrebbero rinvenuto un manoscritto. Dipasquale chiederà la collaborazione di Camilleri anche per un successivo progetto sulla *Tempesta* (2006), tradotta in un misto tra italiano – basato sulla struttura sintattica siciliana – e dialetto, a seconda del personaggio coinvolto: una lingua verosimile e spontanea, comunicativa, attuale.

Più recente e di enorme successo, anche internazionale, è stato *Macbettu*, per la regia di Alessandro Serra: vincitore del premio Ubu 2017 come migliore spettacolo dell’anno, si basa sulla traduzione della tragedia del regicida scozzese in sardo logudorese barbaricino, ad opera dell’attore Giovanni Carroni. La lingua scelta per la traduzione è peculiare di una zona e di una cultura, quella che Serra ha studiato soffermandosi sui suoi carnevali, e ha come obiettivo l’avvicinamento tra due mondi solo apparentemente lontani.

Avvicinandosi sempre più a Iodice, invece, è scontato il riferimento a Eduardo, che, per la collana Einaudi *Scrittori tradotti da scrittori*, nel 1984 tradusse *The Tempest* in un napoletano secentesco, ma adattato, per sua stessa dichiarazione, alla contemporaneità (Shakespeare e De Filippo 1984, 187). È il modello per ec-

cellenza della traduzione shakespeariana in dialetto, quello che qualsiasi autore o regista tiene in considerazione – anche per discostarsene – nel momento in cui si avventura in un nuovo processo di trasformazione linguistica. La lingua utilizzata da De Filippo è fondamentalmente letteraria e piuttosto comprensibile anche al di là di una conoscenza diretta e profonda del napoletano. È proprio questo il testo di base utilizzato dai detenuti-attori di Rebibbia per la loro *Tempesta*, messa in scena tra 2004 e 2006, uno fra i tanti esperimenti shakespeariani che vedono, dietro le sbarre, l'utilizzo degli idiomi natali degli interpreti: gli obiettivi sono per lo più legati alle maggiori possibilità espressive garantite dall'utilizzo della lingua madre, soprattutto per non professionisti, e alla volontà di esplorazione delle culture di provenienza, e il gruppo guidato da Fabio Cavalli ne ha fatto un autentico marchio di riconoscimento³.

Il legame tra dialetto partenopeo e inglese elisabettiano, tra Napoli e Shakespeare, è comunque diffuso ben oltre il carcere. La prima associazione conosciuta la fece Benedetto Croce, nel 1919, come sottolineato nella premessa a un'utile e molto recente raccolta di saggi dedicata interamente all'argomento (Piazza e Spera 2020, 9), ma è sulla scena che si deve necessariamente soffermare l'attenzione qui. Dal 1994 va in scena *Shakespea Re di Napoli*, dove i sonetti del Bardo incontrano un'ambientazione e una lingua barocche, vicine all'opera di Basile, con la ripresa della linea espressiva e non mimetica «De Simone-Eduardo-Rucello» (D'Onghia 2018, 255). L'autore e regista, Ruggero Cappuccio, «ha sempre evidenziato i limiti della lingua italiana» (Lezza 2020, 74) in scena, e si spinge a definire con maggiore precisione i motivi della sintonia tra l'autore inglese e la cultura tutta, non solo linguistica, della sua città: «Shakespeare vagheggiava Napoli: in comune con la sua tradizione artistica ha l'imprevedibilità, la convivenza tra alto e basso, popolare e nobile, lirismo e trivialità» (Carotenuto 2017).

Nello stesso articolo, a partire proprio dalla presentazione di *Mal'essere*, Carotenuto individua innumerevoli altri esempi della fortuna scenica di Shakespeare nella Napoli contemporanea («Non esiste in Italia un'altra città che lo abbia trattato come un autore di famiglia»): Eduardo, ma, ancora prima, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, con *King Lacreme Lear Napulitano* (1973). Questa produzione, la seconda della trilogia meridionalista, si basa sulla fusione dissonante e dissacrante tra cultura alta e popolare, tra tragedia e sceneggiata, e prevede l'utilizzo del dialetto nativo degli attori di Marigliano e di quello foggiano (Vassalli 2018, 203-31). La contaminazione tra Shakespeare e tradizione teatrale napoletana prosegue per Leo de Berardinis nel 1990, con *Totò, principe di Danimarca*, ulteriore capitolo di una riflessione artistica su *Hamlet* che era iniziata negli anni '60 (Scappa 2017).

Molto più recente, ma sempre incentrato sulla convivenza e sulla relazione tra innumerevoli tradizioni, è *Hamlet Travestie* (2013 studio, 2014) di Punta Corsara, compagnia nata dal laboratorio di non-scuola *Arrevuoto*, tenuta dal regista del Teatro delle Albe di Ravenna Marco Martinelli tra 2005 e 2008. Si tratta di

³ Cfr., per la ricognizione delle 'Tempeste' carcerarie, Cavecchi 2017.

una produzione che mette in scena una città dominata dalla criminalità, e che è stata scritta, diretta e interpretata da giovani artisti per lo più nati e cresciuti a Scampia, ben consci della particolarità della propria condizione e in grado di raccontarla con mezzi reinventati, da Shakespeare al napoletano: la loro «non è una lingua geografica, ma una lingua di scena», e il loro Amleto «affonda le radici nel sangue e nella carne di una terra e di un'arte» (Piazza e Izzo 2020, 176).

Alcune considerazioni finali, di carattere più generale, permettono di ritornare al punto di partenza, e di anticipare strumenti di analisi utili per la comprensione e l'interpretazione di *Mal'essere*. In primo luogo, è evidente come ci siano segnali incoraggianti in merito alla possibilità che il teatro in dialetto, anche shakespeareano, sia effettivamente diventato un teatro attivo non solo su scala nazionale, ma internazionale. Se già De Filippo o, più recentemente, Emma Dante hanno avuto notevole successo all'estero, la tournée globale di *Macbettu* sposta il focus su opere canoniche, che, a differenza di quanto affermava Gramsci⁴, sembrano essere sottoponibili alla pratica della traduzione in un idioma non nazionale, senza perdere in valore o in qualità estetica. Come afferma Carla Dente in riferimento alla traduzione di Camilleri, il siciliano dimostra di essere una lingua letteraria a tutti gli effetti (2013, 259), nonostante sia generalmente considerato una risorsa linguistica povera e insufficiente. La ricerca di un equilibrio, e di uno scambio, tra tradizione riconosciuta e mezzo culturale considerato inadeguato si può riscontrare anche nell'ambito delle produzioni shakespeareane in contesti post-coloniali: Roshi Mooneeram, ad esempio, in uno studio intorno alla traduzione di *The Tempest* nel creolo delle Mauritius da parte di Dev Virahsawmy, afferma come quest'ultimo abbia affermato di aver scelto proprio quell'opera per valorizzare («to enhance») la propria lingua (Mooneeram 2019, 140). Allo stesso modo, la traduzione di Shakespeare favorisce il riconoscimento del dialetto come lingua letteraria e vuole contrastare la sua esclusione dal mondo delle lettere e della cultura riconosciuta: un elemento da tenere in considerazione, pur senza dimenticare il contesto teatrale e performativo di cui si parla e la particolarità di condizione dei dialetti italiani nel mondo contemporaneo.

Inoltre, l'adattamento a una dimensione locale, invece di restringere gli orizzonti, sembra funzionare in direzione opposta, poiché fa emergere elementi di novità e di particolarità. A questo proposito, Sonia Massai (2017), nella sua analisi di due produzioni della compagnia Two Gents, basata a Londra ma con componenti dalla formazione e dalle origini disperate, cerca di risemantizzare una categoria come quella di «interculturale». Oggetto di forti critiche perché potenzialmente in grado di silenziare la diversità in ottica neocoloniale (Bharucha 1993), in alcuni casi, secondo Massai, tale categoria può essere utilizzata per indicare un certo tipo di incontro, caratterizzato principalmente dalla creazione di un nuovo spazio, sociale

⁴ Occorre comunque specificare che, per Gramsci, il sardo non era assimilabile agli altri dialetti, chiaramente meno conosciuti, ma era da considerarsi una lingua a tutti gli effetti (Gramsci 1965, 64).

e culturale (Massai 2017, 491). Se questo tipo di schema risulta convincente per il Regno Unito, e in generale per contesti di base anglofona sempre più meticci e contaminati, in Italia quelle in dialetto sono pure esperienze di novità, aperte alla declinazione dei linguaggi, delle tradizioni e delle culture.

4.2 *Caso-studio: Mal'essere*

Titolo: *Mal'essere*, dall'*Amleto* di William Shakespeare

Anno: 2017

Debutto: Napoli, Teatro San Ferdinando. 01/02/2017

Ideazione, drammaturgia e regia: Davide Iodice

Riscrittura in napoletano: Gianni O' Iank De Lisa (Fuossera), Pasquale Sir Fernandez (Fuossera), Alessandro Joel Caricchia, Paolo Sha One Romano, Ciro Op Rot Perrotta, Damiano Capatosta Rossi

Con: Salvatore Caruso, Luigi Credendino, Veronica D'Elia, Angela Garofalo, Francesco Damiano Laezza, Marco Palumbo, Antonio Spiezia

E con i rapper attori: Gianni O' Iank De Lisa, Vincenzo Oyoshe Musto, Paolo Sha One Romano, Damiano Capatosta Rossi, Peppe Oh Sica

Spazio scenico, maschere, pupazzi: Tiziano Fario

Costumi: Daniela Salernitano

Disegno luci: Angelo Grieco, Davide Iodice

Musiche composte ed eseguite dal vivo: Massimo Gargiulo

Aiuto regia: Michele Vitolini

Assistente alle scene volontario: Tommaso Caruso

Assistente ai costumi e sarta: Ilaria Barbato

Direttore di scena e foto: Pino Miraglia

Macchinista: Luigi Sabatino

Fonici: Salvatore Addeo, Daniele Piscicelli

Capo elettricista: Angelo Grieco

Elettricista: Pasquale Piccolo

Parrucca: Antonio Fidato

Trucco: Sveva Viesti

Produzione: Teatro Stabile di Napoli-Teatro Nazionale

4.2.1 *Il teatro, il napoletano e Shakespeare, secondo Davide Iodice*

Davide Iodice nasce nella periferia orientale di Napoli nel 1968, «tra Cercola e Pollena Trocchia, piccoli e popolosi comuni nell'hinterland napoletano alle falde del Vesuvio» (Sorge 2019, 88). Dopo un incontro con il teatro durante gli anni del liceo, poco più che ventenne supera l'esame di ammissione per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, dove studia regia con Andrea Camilleri. Si reca a Roma ogni giorno come pendolare, per non gravare sulle economie familiari, fino a quando Camilleri – uno dei suoi maestri, secondo Iodice stesso (Iodice 2021) – non lo sostiene per permettergli di vivere nella capitale. Durante gli anni dell'Accademia, studia, tra gli altri, con Emma Dante e Arturo Cirillo, e si

diploma nel 1991 curando la regia di *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli. A seguire, nell'anno di specializzazione, lavora a un laboratorio integrato presso l'Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma, un'esperienza che inizia a delineare i contorni di un percorso teatrale intrecciato ai luoghi del disagio e della marginalità. In quel progetto era coinvolto anche lo scenografo Tiziano Fario, che Iodice affiancherà in seguito per due spettacoli di Carmelo Bene, *Macbeth Horror Suite* e *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*, e che sarà responsabile di spazio scenico, maschere e pupazzi di *Mal'essere*. La linea del teatro che si relaziona al territorio e alla quotidianità di chi vi abita si sviluppa con alcuni progetti condotti in provincia, come *Sipari* a Prato (1993), con un laboratorio costruito sulle storie raccolte tra gli operai della fabbrica Campolmi.

Fa nel frattempo ritorno a Napoli, dove, nel 1992, partecipa alla fondazione della compagnia «libera mente», ne assume la direzione artistica, e fino al 2007 guida un'esperienza che, alla produzione teatrale, «affianca numerose attività di pedagogia presso enti pubblici e privati, realizzando progetti ed eventi speciali in collaborazione con diverse realtà culturali e sociali» (Sorge 2019, 94), come ad esempio le scuole. I primi con «libera mente», e attraverso la collaborazione con la coreografa Livia Patrizi, sono anche gli anni di avvicinamento di Iodice alla danza, linguaggio presente in parecchie produzioni successive e nello stesso *Mal'essere*.

Dal 1995, «libera mente» promuove il progetto Sala Assoli, nato nei Quartieri Spagnoli dieci anni prima come spazio attiguo al Teatro Nuovo, per favorire la ricerca, la collaborazione, la contaminazione artistica e la produzione di giovani operatori teatrali. Tra '95 e '99, Iodice è codirettore artistico del Centro di Ricerca Teatrale del teatro stesso, che ospita, tra gli altri, Toni Servillo, Mario Martone, Antonio Latella, Pippo Delbono e la sua regia di *Senza naso né padroni, una specie di Pinocchio* e *Nella solitudine dei campi di cotone*. Nel 1997, Delbono presenta *Barboni*, permettendo a Iodice di entrare in contatto «con le realtà più emarginate, un'esperienza che inciderà fortemente sui lavori con i senz'altro anni dopo» (Sorge 2019, 95). A seguire, infatti, il regista avvierà una serie di progetti e azioni teatrali in luoghi come i centri di salute mentale della ASP di Cosenza, dove guida il laboratorio *Della stessa sostanza dei sogni*, o il centro di prima accoglienza di Napoli. Con gli ospiti dell'ex dormitorio verranno realizzati *La fabbrica dei sogni* (2010), e, successivamente, *Mettersi nei panni degli altri* (2014), che pure coinvolge persone fortemente marginalizzate come interpreti di un testo elaborato a partire dalle loro esperienze. Il lavoro a contatto con gli ultimi lo conduce anche altrove, poiché il legame con Napoli non tralcia mai in un localismo privo di sbocchi: saranno gli ospiti del centro di prima accoglienza di un'altra città, Göteborg, in Svezia, a essere protagonisti del workshop *The veil/Il velo* e poi di *Drömmar* (2015), mentre *Sonnai* (2016) viene realizzato con ospiti e utenti delle strutture di accoglienza e dei servizi socioassistenziali della Caritas di Cagliari. Collabora inoltre con il carcere di Volterra, quello della Giudecca e di Nola, fino all'OPG di Secondigliano.

Nel percorso di Iodice, è importante sottolineare anche il ruolo di alcuni spettacoli che mettono in evidenza la capacità di muoversi tra diversi linguaggi e canali comunicativi. Del 2020 è *Trianon Opera*, diretto con Roberto De Simo-

ne, e poi anche con la regia televisiva di Claudia De Toma per Rai Cultura: un affresco dedicato alla cultura teatrale e musicale napoletana, dove, sulla base di uno spunto fornito dalla *Cantata dei pastori* del drammaturgo gesuitico Andrea Perrucci, compaiono arie di opera, pupi, sceneggiata e melodramma. Sempre di De Simone è *Memento/Momento per Sergio Bruni*, con Nino D'Angelo, di cui Iodice cura la regia per il Teatro San Carlo nel 2013. Nello stesso anno, viene testimoniato di nuovo il legame con il movimento e la coreografia, grazie alla cura di drammaturgia e regia dello studio *Mangiare e bere. Letame e morte*, per la danzatrice Alessandra Fabbri; nel 2001 la collaborazione era avvenuta con gli artisti del Circo Rois, protagonisti de *I giganti. Favola per gente ferma*, tratto da Pirandello per la Biennale di Venezia, mentre il 2000 era stato l'anno di *The Crowded Stomach*, spettacolo di teatro danza con Benji Reid prodotto da Yorkshire Dance di Leeds. L'ecletticità artistica di Iodice si dimostra a tutto tondo nel 2004, con *4.48 Psychosis / Cantico*, che «affianca alla recitazione di Valentina Capone i disegni eseguiti dal vivo dalla visual artist Maria Pia Cinque, la partitura di luci di Maurizio Viani, e una colonna sonora a cura dello stesso Iodice» (Soncini, Sara 2019). Inoltre, la collaborazione con Nino D'Angelo e il riferimento alla sceneggiata non sono casi isolati: del 1996 è *Core pazzo*, spettacolo musicale di e con il primo, mentre del 1999 è la regia di un progetto di particolare interesse qui, vale a dire *La tempesta, dormiti gallina dormiti*, con musiche dello stesso D'Angelo: una riedizione della *Tempesta* shakespeariana, vincitrice di un Premio speciale Ubu.

Gli interessi si estendono anche oltre, in percorsi di ricerca che rivelano la volontà di approfondire la cultura e le usanze territoriali, anche al di là dei confini della propria città, con un approccio che stimola l'incontro tra fare artistico e fare sociale, tra teatro e comunità, nel tentativo di sfatare il mito della loro incompatibilità. Tra questi, viene inserita la già citata esperienza con i lavoratori della fabbrica Campolmi di Prato, del 1993, mentre il 2007 è l'anno de *Il Verso dell'Acqua*, un percorso intorno a lingue, memorie, mitologie e narrazioni dell'area flegrea, con la collaborazione del drammaturgo Mimmo Borrelli. *A sciaveca*, di quest'ultimo, già vincitore del Premio Tondelli 2007 per la giovane drammaturgia, sarà diretto da Iodice l'anno successivo per il Teatro Mercadante di Napoli.

Sempre a riprova di un impegno artistico che è anche immediatamente civile, soprattutto in ambito cittadino, anima e dirige l'esperienza della Scuola Elementare del Teatro: un progetto nato nella Palestra Scialoja di S.Giovanni a Teduccio, in seguito approdato negli spazi centralissimi dell'Ex Asilo Filangieri, che, da immobile in disuso, era stato riaperto e autogestito nel 2012 da lavoratrici e lavoratori dell'arte, dello spettacolo e della cultura. I percorsi di studio e ricerca della Scuola, che vuole essere un progetto artistico e di inclusione sociale per la città, sono tuttora attivi, sostenuti anche dal Teatro Trianon Viviani, dall'associazione Forgat ODV e dal Teatro di Napoli, e destinati in via preferenziale, ma non esclusivamente, a persone con disabilità e provenienti da situazioni economico-sociali svantaggiate. Iodice è inoltre responsabile dei progetti di arte e inclusione sociale per il Teatro Trianon Viviani.

Dopo il freno imposto dalla situazione sanitaria globale e, in parte, grazie all'ispirazione prodotta da quella stessa, il 2021 è l'anno di *Hospes-itis*, tratto dal testo

di Fabio Pisano vincitore del premio Hystrio – Scritture di scena 2019, mentre nel 2023 Iodice dirige *Vizita*, con la compagnia stabile del Teatro Migjeni di Scutari, in Albania. Fin qui, una panoramica che non può certo dirsi esaustiva, ha tentato di rintracciare la continuità di elementi particolarmente rilevanti per *Mal'essere*, e che segnano il percorso artistico del regista. Iodice, infatti, attraversa teatri stabili e luoghi ai margini, formazione accademica e frequentazioni popolari: l'ecletticità, la molteplicità degli sguardi e l'intersezione tra linguaggi non potevano che essere un tratto distintivo dei suoi spettacoli, dove Shakespeare è messo nelle condizioni di convivere con il rap, il dialetto, la sceneggiata.

Dopo il percorso di formazione, la parola e la fantasia shakespeariane incontrano quelle di Iodice nel 1999, con il già citato *La tempesta, dormiti, gallina dormiti*, una produzione tra libera mente e il Centro di Ricerca Teatrale di Milano. Il titolo proviene da una formula che «Vincenzo 'o pazzo, comico della sceneggiata, pronunciava per far credere al pubblico di essere capace di ipnotizzare una gallina» (Sorge 2019, 160), che si innesta a sua volta su un ricordo infantile del regista; questi, racconta, era stato liberato da un incubo con protagonista una gallina, che lo pizzicava sugli occhi, dall'intervento salvifico di un'anziana del paese di origine (Iodice 2021). La connessione con il mondo del sogno si articola a partire da un evento privato, intriso di cultura popolare e di riferimenti magici. D'altronde, *The Tempest* è forse il testo shakespeariano in cui questi ultimi emergono con maggiore chiarezza, in dialogo con la dimensione storico-dinastica e con quella dell'impresa e dello sfruttamento coloniali.

Anche a partire dal titolo, la concezione dell'opera è fatta risalire a quell'intreccio felicissimo tra Shakespeare e sceneggiata che aveva visto gli albori con Leo de Berardinis, in una rivisitazione di linguaggi tradizionali che, incontrandosi, generano qualcosa di nuovo. La riscrittura testuale è stata affidata al poeta-pescatore Silvestro Sentiero (anche interprete di Sebastiano e Stefano), poi collaboratore di Iodice per *I giganti. Favola per gente ferma*, il quale la elabora a partire dalla scelta del napoletano. In merito a quest'ultima, un punto di riferimento importante non poteva che essere la versione di Eduardo De Filippo, che Iodice considera ma dalla quale desidera discostarsi: per lui, l'operazione è intesa «come un tradimento 'votivo' a quella tradizione scenica e a quella traduzione, proponendo la riscrittura in un napoletano basso, di trivio, provinciale, interpretata da vecchi attori di sceneggiata», nonostante si perpetui «un legame molto forte con l'Eduardo pedagogico e dell'impegno di Nisida dell'ultimo periodo e con il teatro S. Ferdinando» (Sorge 2019, 160)⁵.

In questo scenario, lo strumento espressivo scelto per la comunicazione linguistica è il napoletano. Il regista, infatti, ha dichiarato di non avere nemmeno preso in considerazione l'ipotesi di utilizzare l'italiano per la propria drammaturgia, dal momento che, per Shakespeare, il napoletano risulta scelta «naturale», in quanto lingua «scenica, carnale, versificata» (Iodice 2021). Ancora,

⁵ La citazione, secondo quanto riportato nella tesi, è di Iodice: «tratto da Foglio sparso manoscritto, 1998, archivio personale di Iodice».

riferendosi a *Mal'essere*, Iodice afferma: «Non avrei potuto metterlo in scena in italiano, perché è una lingua con una carenza di visceralità. Il napoletano è invece lingua-corpo, e la cadenza del rap in dialetto è la cosa più vicina oggi al *blank verse* della poesia classica d'Inghilterra» (Carotenuto 2017). La predilezione per il dialetto non è quindi incondizionata, ma dipende strettamente da quel che si porta in scena: Shakespeare, in particolare, non si accorda all'italiano, che infatti molte volte – come si vedrà più avanti – non riesce a esprimersi con la stessa potenza simbolica del dialetto.

Tra il primo Shakespeare e il secondo passano quasi vent'anni, ma la continuità espressa dalla lingua e dalla dimensione musicale saltano subito all'occhio. Per *Mal'essere*, la strutturazione dello spettacolo parte dal suo titolo, dunque da una parola che in napoletano ha due significati fondamentali: quello, sovrapponibile all'italiano, di stato opposto al benessere, inteso in senso sia fisico sia psicologico-emotivo, e quello di cattiva persona, capace di compiere stragi, ammazzare fratelli, lasciar morire giovani vite (Sardegna Teatro 2018). È camminando per le strade di Napoli, che a Iodice viene l'idea di un parallelismo con la città e i suoi impulsi estremi; idea che, in mani meno sagge, poteva svilupparsi in una versione banale e semplicistica dell'opera shakespeariana, e invece conduce a uno spettacolo del tutto privo di moralismi e di facilonerie. Il percorso, d'altra parte, è stato lungo e meditato:

Amleto, che sempre mi fa tremare i polsi e sta nella mia carne con una spina conficcata nel profondo: ora, a distanza di anni, è tempo che venga fuori. Ma un Amleto libero dai condizionamenti e dalle lezioni registiche e interpretative del passato: un Amleto che diventa malessere, offerto com'è a cinque crews di rapper napoletani (Toppi 2017a, 11).

Non immediato, dunque, l'approdo alla tragedia per eccellenza del Bardo, che sembra richiedere un'identità artistica tale da garantire un certo grado di autonomia. Quello che Iodice sottolinea, infatti, è la necessità di allontanarsi «dai condizionamenti e dalle lezioni registiche e interpretative del passato», dai padri che con il principe di Danimarca si sono confrontati prima di lui: grandi, e proprio per questo forieri di pudore, imbarazzo, possibile impaccio nell'elaborazione di un proprio punto di vista, una propria visione sul testo e sulla tradizione. Il fardello rappresentato dall'eredità shakespeariana, dai rifacimenti, dalle riletture e dalle messe in scena, si impone come freno per lunghi anni, nella carriera di Iodice, il quale sembra possedere il non comune dono, nel mondo della produzione artistica, di valutare la propria spinta all'espressione, dandole sfogo nel momento in cui assume i contorni di un bisogno profondo e, spesso, condiviso.

Il regista, infatti, parla della sua necessità di avere a disposizione una «voce collettiva» per parlare di *Amleto*, per parlare l'*Amleto*, una voce che risuona in quella dei diversi rapper che hanno partecipato alla traduzione e scrittura scenica del testo o che l'hanno, insieme agli attori professionisti, recitato. Ben lontano dal narcisismo di tanti registi e autori che si avvicinano all'opera più conosciuta di Shakespeare, Iodice fa sua una prospettiva comunitaria, radicata in un eclettismo non solo di facciata e non solo estetico, che lo ha condotto, come si è visto,

a frequentare persone, spazi, correnti molto differenti tra loro. *Mal'essere*, dunque, si esprime attraverso il dialetto, lingua dei rapper che traducono *Hamlet* e, in parte, ne interpretano i personaggi: gli imprimono così facendo un significato che, nei suoi risvolti più dettagliati, verrà analizzato nel paragrafo successivo. Di fatto, però, quella hip-hop è una cultura di profonda collettività, che viene proprio per questo motivo messa in contrapposizione alle forme di vita in comune dominanti nell'immaginario sulla Napoli contemporanea. Da quest'ultimo, e dall'appiattimento macchietistico della rappresentazione della propria città, Iodice ci tiene a distanziarsi:

Lo spettacolo è nato per incidere nel tessuto sociale e al centro non c'è solo Napoli perché la lingua napoletana è universale e questo non è uno spettacolo localistico. [...] Prima era pizza, sole, mandolino. Oggi tutti sanno cosa sono le "stese", le "paranze d'è criature", tutti conoscono i tipi di pistole. Sembra un set sulla criminalità, c'è una spettacolarizzazione gigantesca. Io non nego che esista il problema, ma è una visione cinica e non mi piace. Eppure io vengo dai luoghi più oscuri della città, tra Forcella e la Sanità. Ma a questo cliché non ci sto e lo dimostrano questi ragazzi che vengono dalle zone più a rischio, ma scelgono il microfono e non il "ferro" (Prestisimone 2017).

La volontà di partire da Napoli non per rimanerci invischiato, ma per guardare al mondo, è percepita anche dalla critica, a partire dal titolo:

Quel linguaggio che lascia trasparire dall'ambiguità del termine che dà il titolo allo spettacolo una chiave di lettura che comprende il "mal'essere" in quanto presenza individuale ma anche un malessere senza apostrofo, come condizione umana che non descrive, a dispetto della lingua, una condizione soltanto "napoletana" (Bove 2017).

Piuttosto, Napoli è osservatorio privilegiato per produrre una riflessione sul «malessere» e sui «mal'esseri» che non lascia spazio a una generica forma di sofferenza esistenzialista, ma pone l'accento su ciò che è «storicamente prodotto», dunque umano e frutto di precise responsabilità (Bove 2017).

La lingua, dunque, non può essere considerata di impedimento a una finalità di analisi, e poi di dialogo con il pubblico, ad ampio spettro, dal momento che è sempre in comunicazione con altri linguaggi utilizzati nello spettacolo, a partire dalla scenografia, per arrivare al gesto e al movimento. Eppure, lo spettacolo non è girato molto, anzi: dopo le date di febbraio 2017 al San Ferdinando, è stato rimesso in scena al Trianon di Napoli e al Teatro Auditorium dell'Università della Calabria nel gennaio dell'anno successivo, per poi fermarsi. Tra le cause, sicuramente il costo della produzione, importante soprattutto per via di un impianto scenografico elaborato, complesso e difficile da trasportare, e per la dimensione corale: si contano dodici persone solo tra attori e attrici. Oltre a questo, hanno probabilmente inciso carenze strutturali nella possibilità di circuitazione degli spettacoli tra i teatri italiani, mentre non ci sono segnali che permettano di individuare tra le cause la lingua utilizzata. D'altronde, il vincitore del Premio Ubu come miglior spettacolo del 2017 è *Macbettu*, recitato in

un idioma poco conosciuto come il sardo logudorese e rappresentato ovunque, nel contesto di una tournée davvero globale; e sono già stati passati in rassegna innumerevoli altri esempi di produzioni dialettali – e in dialetto campano – capaci di sfondare il muro della città e di farsi comprendere non solo da tutti gli italiani, ma anche all'estero. Il testo di Shakespeare utilizzato, infine, è un'arma a doppio taglio: sempre di richiamo, e dunque in genere ben visto nel contesto della distribuzione, può essere talmente inflazionato da generare una massa apparentemente informe di titoli, nella quale uno sembra valere l'altro. *Mal'essere*, dunque, non è riuscito a emergere e non è stato visto e apprezzato come avrebbe meritato, per gli elementi di originalità che introduce nel teatro italiano in merito alla produzione di Shakespeare.

4.2.2 Riscrivere *Hamlet* nel napoletano dei rapper: analisi del copione

Prima di soffermarsi sull'analisi del copione, e dunque sul confronto tra questo e testo shakespeariano, si ritiene inizialmente necessario approfondire un tema presente nel dibattito critico e nella produzione teatrale anglofona, poco sviluppato in Italia: il rapporto tra Shakespeare e cultura hip-hop, in particolare nella declinazione del rap.

La riscrittura in dialetto campano di *Hamlet* è stata infatti affidata a sei rapper (i Fuossera, ovvero Gianni O' Iank De Lisa e Pasquale Sir Fernandez, Alessandro Joel Caricchia, Paolo Sha One Romano, Ciro Op Rot Perrotta, Damiano Capatosta Rossi), che si sono occupati separatamente dei cinque atti della tragedia, a partire da alcune traduzioni in italiano affidate loro da Iodice. Il critico teatrale Alessandro Toppi, nella sua recensione allo spettacolo, parla di una «una lingua bastarda, battente e collettiva che, basta leggerla, non risponde alle norme grammaticali del dialetto né alla corretta scrittura vernacolare (accenti, apostrofi, elisioni delle parole) ma che è suono adagiato in rima sulla pagina solo perché serve un copione allo spettacolo ma che nasce oralmente, oralmente vive e si consuma col suo stesso racconto» (Toppi 2017b).

Un dialetto orale, dunque, pensato innanzitutto perché le parole possano essere sostenute dal corpo e dalla voce degli attori, e non divenire impedimento alla recitazione. Una lingua «bastarda» diviene uno dei veicoli espressivi utilizzati nel dialogo con l'opera shakespeariana per eccellenza, tagliata e ridotta, ma senza dubbio presente nel lavoro di Iodice: una lingua modellata su quella del rap, e anche attraverso le voci dei rapper stessi, molti dei quali partecipano in veste di attori non protagonisti. Non si tratta di un'operazione di *add-rap-tation*, termine che la compagnia di Chicago Q Brothers usa per descrivere il proprio *Othello: The Remix*, dunque di una particolare forma di musical, di spettacolo musicale (Soncini 2018, 107), ma di una traduzione e riscrittura in versi (hip hop) di *Hamlet*. L'unico pezzo rappato dagli attori-cantanti compare nel finale, e l'incontro tra il linguaggio della scena e quello di un preciso genere musicale risulta originale nella forma, oltre che assolutamente innovativo per il panorama teatrale italiano. È uno degli stessi protagonisti dell'operazione a parlarne in questi termini:

È importante, però, dire che questa non è un'operazione rap – ricorda Sha One –. Noi veniamo da quel mondo ma si tratta di un lavoro differente. Sulla trama originale abbiamo utilizzato le rime ma non è rap. [...] Il nostro lavoro è stato costruire rime in un linguaggio originale che viene dal rap ma non c'entra niente, non puoi metterci un beat sotto. È una scrittura in versi che viene dalle nostre origini ma diventa qualcosa di diverso, un linguaggio teatrale (Bove 2017).

Altrove, non mancano collaborazioni ormai consolidate tra Shakespeare e rap, in particolare nel contesto anglosassone. Lanier effettua per primo una ricognizione puntuale di tale incontro (Lanier 2002, e poi 2005), che si sviluppa a partire dagli anni '90 secondo modalità e obiettivi diversificati, ma il caso più eclatante compare nel ventunesimo secolo. Akala, all'anagrafe Kingslee James Daley, rapper britannico con radici giamaicane, arriva al punto di definirsi, in un brano dal titolo esplicito (*Shakespeare*) uno «Shakespeare reincarnated», «like Shakespeare, with a nigga twist». Nel 2016, il rapper ha tenuto un laboratorio con la sua compagnia, “The Hip-Hop Shakespeare Company”, patrocinata da Ian McKellen, all'interno dell'Istituto Penale Minorile Cesare Beccaria di Milano, cui è bene dedicare qui un breve *excursus*, per l'attinenza con i temi trattati.

Il laboratorio si è svolto nell'ambito del convegno internazionale “Will forever young! Shakespeare & Contemporary Culture”, organizzato dall'Università Statale di Milano nel 2016, a celebrazione dei 400 anni dalla morte di William Shakespeare. È proprio a partire da quell'esperienza di prolifico incontro creativo che ogni anno, a novembre, un gruppo che comprende alcuni ragazzi ristretti e in messa alla prova, studenti universitari e giovani attori del laboratorio teatrale Puntozero si cimenta nella rilettura di un testo shakespeariano, con l'aiuto del regista e attore Giuseppe Scutellà, dell'attrice Lisa Mazoni e delle docenti della Statale ed esperte shakespeariane Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose. Un volume dedicato a questa esperienza, *SceKspir al BeKKa*, è uscito nel 2021, e testimonia di un percorso prezioso di disseminazione e contaminazione di Shakespeare in ambienti e con linguaggi non convenzionali. Anche nel caso dello spettacolo cui il volume è direttamente dedicato, vale a dire *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*, il rap rimane protagonista, questa volta come mezzo di espressione prediletto degli attori: «molti dei detenuti scrivono canzoni e rapano, parlando spesso delle difficoltà incontrate nella loro vita in carcere» (Rose 2021, 84). Queste capacità e questi interessi vengono integrati nel laboratorio e nella produzione finale, con un brano, *Angelo e demone*, scritto e interpretato da uno dei giovani ristretti, Kristian Sefgjini.

Nel caso di un professionista come Akala, il rapporto tra Shakespeare e rap non viene analizzato solo attraverso la lente della citazione contenutistica o del semplice omaggio. Attraverso un gioco denominato “Shakespeare or Hip-Hop Quiz”, parte dell'arsenale creativo della sua compagnia, egli dimostra come l'uso condiviso di un linguaggio immaginifico, denso di metafore, renda spesso complicato distinguere un verso rap da un verso shakespeariano (Canani 2017, 133). Inoltre, ed è questo il punto che qui interessa maggiormente, l'attenzione si rivolge al piano ritmico-musicale: Akala, intervistato da Barbara Bogaev

per una puntata di *Shakespeare Unlimited*, programma radiofonico della Folger Shakespeare Library (2017), definisce infatti il ritmo del verso shakespeariano, e in particolare del pentametro giambico tipico del *blank verse*, ‘facilmente trasferibile’ da uno all’altro dei beat tipici delle varie forme di rap, oltre a risultare adatto alla memorizzazione e al flusso di parole e rime.

È questa una delle caratteristiche che convince Iodice a scegliere i rapper come traduttori: per il regista Shakespeare può essere tradotto solo in dialetto napoletano (e campano) – sulla cui potenza semantica si tornerà in seguito –, e da esperti nell’utilizzo di parole legate a doppio filo a un ritmo, a una musicalità, a un’oralità che si fa poesia. È infatti «grazie al loro contributo» che «l’opera assume ritmi più veloci e incalzanti, pienamente rispondenti alle intenzioni del regista» (Selitto 2017): egli si può avvalere di collaborazioni professionali e competenti perché pluridecennale e sempre in evoluzione è la storia che unisce Napoli e la cultura hip-hop, e il rap in dialetto in particolare. Secondo Paola Zukar, produttrice e personalità importante nel panorama hip hop italiano, la lingua partenopea «si fonde sul beat meglio e più facilmente» di quella italiana, pur avendo sempre avuto, fin dai suoi inizi, un limite: «Gli italiani non capivano bene il loro [dei rapper napoletani] articolare rime, socialmente rilevanti, anche perché oltre a non capirla, non tutti hanno simpatia per la lingua di Partenope» (Vacalebre 2017).

Nel caso di *Mal’essere*, forme di cultura che vedono la loro espressione soprattutto in un’oralità popolare – il dialetto e il rap – entrano in relazione con uno dei principali rappresentanti della cultura letteraria occidentale («come to be viewed as almost the poster child for elitism» TEDx Talks. 2011), il maggiore in ambito teatrale, che già da tempo però ha dimostrato di poter fruttuosamente stare a cavallo di domini che appaiono, a torto, impermeabili tra loro. L’incontro è possibile grazie ad alcuni presupposti: a essere utilizzata è una lingua marginalizzata perché considerata mezzo espressivo solo localistico e popolare, quando non degradante – e l’appunto di Zukar lo conferma –, eppure ancorata a una tradizione teatrale di lungo corso. Inoltre, anche il rap campano, come già si è detto, è un fenomeno culturale ormai affermato, dotato di una maturità che gli consente di tradurre un testo come l’*Amleto*: «La capacità di confrontarsi con un’opera come questa è, infatti, un chiaro segno di maturità per una forma espressiva che in tempi di predominio dei suoi surrogati sfornati dall’industria ha avuto la capacità, nel corso di quasi tre decenni, di tenere al centro la ricerca di stile e l’originalità» (Bove 2017).

Interessante osservare che Bove riconosce alla forma espressiva del rap campano non solo alcune caratteristiche ottimali per la traduzione di Shakespeare, ma anche il distacco – per quanto riguarda l’esperienza di *Mal’essere* – da «surrogati» commerciali, testimoniato dal valore attribuito a «ricerca di stile» e «originalità». È possibile ritornare così ad Akala, che accomuna il ruolo di un certo tipo di rap, lontano da quello *mainstream*, a quello svolto dal teatro in epoca elisabettiana: si tratta, in entrambi i casi, di poesia, commento sociale, documentazione storica (Emery 2009). Ovviamente, si sta parlando di una cultura hip hop lontana da quella più diffusa a livello di massa, controllata dalle *major* discografiche e incentrata a livello tematico sulla rivendicazione del possesso di soldi, gioielli e donne. Akala appartiene sicuramente alla schiera, non troppo numerosa, del

conscious hip-hop, che, presentando testi impegnati sul piano sociale e ricercatezza musicale, si proclama custode del carattere rivoluzionario e del forte spirito di rivendicazione sociale che, agli inizi, avevano caratterizzato il genere. Tra gli *MCs* (*Master of Ceremonies*) chiamati a raccolta da Iodice, i Fuossera e Sha One sono in modo simile figli e rappresentanti di una galassia culturale e artistica di impronta urbana nata e cresciuta a partire dalla fine degli anni '80, di cui Iodice stesso ha fatto parte. Dalle «posse» e dalle *crew* di rapper, come La Famiglia di Sha One, e dalla loro eredità, si è sviluppato un movimento collettivo e comunitario ancora in evoluzione: definito dal regista come una paranza positiva, «che esplodesse con la parola anziché coi colpi di pistola» (Di Lorenzo 2018), viene contrapposto alla paranza *re creature* dei criminali bambini che ha ispirato inizialmente l'elaborazione dello spettacolo e che ha animato cronache e narrazioni, nazionali e oltre, con tratti talvolta morbosi e macchiettistici. Si tratta di forme di comunità che permettono lo sviluppo di un'identità collettiva positiva, vitale, finalizzata all'espressione di sé nella cornice di un'elaborazione più vasta, relazionale e dialogica; e che affrontano il mal'essere, nelle sue varie accezioni, tramite la comunicazione nell'arte, e non tramite la violenza.

È la voce sociale, non solitaria, che si esprime attraverso il rap, e che è servita a Iodice per evitare di rinchiudersi nel solipsismo registico caratteristico di molte versioni di *Hamlet*; e non è un caso, a questo punto, che la traduzione stessa, e dunque il copione, abbia avuto diversi autori. I Fuossera, cioè Gianni O' Iank De Lisa e Pasquale Sir Fernandez si sono occupati del primo atto; Alessandro Joel Caricchia del secondo; Paolo Sha One Romano del terzo; Ciro Op.Rot Perrotta del quarto, e Damiano Capatosta Rossi dell'ultimo. Come già accennato, i dialetti di persone che provengono da diverse aree di Napoli e della Campania sono poi stati integrati reciprocamente da Iodice, in un'armonizzazione che rende fluido l'eloquio, senza omettere la molteplicità: solo intuibile a livello sonoro e ritmico per chi non conosce la lingua, più esplicita per i parlanti della zona. Il risultato è un testo che presenta innumerevoli punti di forza, particolarmente interessante da analizzare nel dettaglio, poiché capace di entrare in un dialogo profondo e fruttuoso con quello shakespeariano, illuminandone alcune caratteristiche. Questo, nonostante la conoscenza della tragedia e dell'autore da parte dei traduttori non fosse particolarmente approfondita, e anzi, in alcuni casi non andasse oltre la nozione della celebrità shakespeariana. Anche in quest'ottica, però, la situazione è molto variegata, e occorre definirla più nel dettaglio, perché introduce alcuni elementi significativi intorno al tema dell'intersezione tra cultura istituzionalizzata e cultura popolare.

Gianni De Lisa, ad esempio, dichiara di non aver avuto una conoscenza pregressa di *Amleto*, al di là del nome del suo autore e dei lineamenti generali dell'opera (De Lisa 2021). Damiano Rossi si accoda a queste riflessioni: emerso come artista dalla fucina della Scuola Elementare del Teatro, parla di Shakespeare come un semplice nome, legato alla cultura istituzionale, poi riscoperto soprattutto nella sua linea comica. Rossi sottolinea prepotentemente quest'ultima con la traduzione del quinto atto, in particolare delle sezioni relative ai becchini, attraverso l'utilizzo di una lingua di provincia, che, per il parlante napoletano contemporaneo, suona arcaica e *démodé* (Rossi 2021).

C'è poi Paolo Romano, in arte Sha One, uno dei padri della scena rap napoletana; forte anche di esperienze teatrali precedenti – con Roberto De Simone, ad esempio – ricopre l'importante ruolo di Polonio, oltre a tradurre l'atto centrale della tragedia. La sua prospettiva, più matura, è quella che esprime maggiore consapevolezza in merito all'utilizzo del dialetto napoletano (che Romano preferisce definire «lingua») come mezzo espressivo e linguaggio artistico. Come anche gli altri traduttori-rapper coinvolti, utilizza infatti il napoletano per comporre i testi delle sue canzoni e lo considera uno strumento di resistenza rispetto a un appiattimento culturale che rischierebbe di mettere in discussione una tradizione ricca e composita. Sulla base di queste premesse, nella produzione musicale – e poi in quella teatrale –, Romano esprime «uno stile unico, dagli intenditori definito la più alta espressione del rap italiano: rime interne, liriche sincopate, resa dell'immagine attraverso il suono» (Chianelli 2015). Per tradurre il terzo atto dell'*Amleto*, dunque, è stato adottato uno stile volutamente barocco, basato su una forte presenza di metafore e sul mantenimento della ricchezza di immagini presenti nel testo shakespeariano. In seguito, si è resa necessaria una riformulazione più asciutta, richiesta da Iodice, per amalgamare il testo a quello degli altri atti, la quale non ha però prodotto un impoverimento del tessuto lessicale, retorico e sonoro della traduzione. Da segnalare che il monologo *To be or not to be* era già stato composto da Romano precedentemente, in occasione di una collaborazione con De Simone, ed è poi riutilizzato in *Mal'essere*.

Dopo la traduzione, il regista stesso, sulla base di una propria precisa idea drammaturgica, ha rielaborato i testi forniti, effettuando tagli e arrangiamenti e chiedendo modifiche agli autori delle versioni in dialetto campano. Ne è nata una partitura divisa in 'movimenti', trentaquattro per la precisione, ognuno con un proprio titolo, che presentano questa corrispondenza con gli atti e le scene del testo shakespeariano:

<i>Mal'essere</i>	<i>Amleto</i>
Primo movimento: Chi è là?	I, 1
Secondo movimento: Elsinore – il falso re	I, 2
Terzo movimento: Amleto melanconia n° 1	I, 2
Quarto movimento: Ofelia gioca	I, 3
Quinto movimento: Mal'essere	I, 4
Sesto movimento: Fantasma	I, 5
Settimo movimento: Amleto follia n° 1	AGGIUNTA
Ottavo movimento: Ofelia trema	II, 2
Nono movimento: Rosencrantz e Guildenstern 1	II, 2
Decimo movimento: Polonio trama	II, 2
Undicesimo movimento: Amleto follia n° 2	II, 2
Dodicesimo movimento: Rosencrantz e Guildenstern 2	II, 2
Tredicesimo movimento: Gli attori	II, 2
Quattordicesimo movimento: Amleto melanconia n° 1	II, 2
Quindicesimo movimento: Trucco	III, 1
Sedicesimo movimento: Ofelia recita Amleto no	III, 1
Diciassettesimo movimento: Amleto costruisce il suo teatro	III, 1

Diciottesimo movimento: Amleto melanconia n° 3	III, 2
Diciannovesimo movimento: La trappola per topi	III, 2
Ventesimo movimento: Amleto follia n° 3	III, 2
Ventunesimo movimento: La falsa preghiera	III, 3
Ventiduesimo movimento: La falsa madre	III, 4
Ventitreesimo movimento: La paura dei re	IV, 1
Ventiquattresimo movimento: 'Tso' per Amleto	IV, 1; IV, 2; IV, 3
Venticinquesimo movimento: Follia di Ofelia	IV, 5; IV, 7
Ventiseiesimo movimento: La furia di Laerte	IV, 5
Ventisettesimo movimento: Lettere d'Amleto	IV, 6; IV, 7
Ventottesimo movimento: Lamento per Ofelia	IV, 7
Ventinovesimo movimento: Amleto e Orazio	V, 2
Trentesimo movimento: I due becchini	V, 1
Trentunesimo movimento: Cimitero delle Fontanelle	V, 1
Trentaduesimo movimento: I funerali di Ofelia	V, 1; V, 2
Trentatreesimo movimento: Che vulite verè ancora	V, 2
Trentaquattresimo movimento: <i>Ofelia vive</i>	AGGIUNTA

Da sottolineare qui, in apertura, che la fonte per il testo inglese è quella a cura di Ann Thompson e Neil Taylor basata sul *Second Quarto*, nella sua edizione rivista (2016), dal momento che è risultato impossibile risalire alle singole traduzioni italiane utilizzate dai traduttori, e dunque al relativo testo inglese. In ogni caso, le traduzioni italiane più famose sono state prese in esame in singoli casi, come si vedrà a breve, e l'utilizzo di un testo inglese generico, non necessariamente quello di riferimento per le traduzioni, non è da considerarsi un problema, per due motivi: non si desidera qui ricostruire filologicamente il percorso di adattamento, ma mettere in rilievo alcuni punti considerati importanti; le sezioni problematiche per le differenze tra le varie versioni di *Hamlet* – in particolare la scena IV, 4 – non sono da ritenersi rilevanti per il copione di *Mal'essere*.

Quest'ultimo è stato analizzato per questo lavoro di ricerca sulla base di queste informazioni, dunque con la consapevolezza che si trattasse di materiale concepito e concretamente modellato da artisti diversi, e che, come ogni testo teatrale, andasse osservato in relazione alla scena. Subito dopo essere stato fornito da Iodice nella forma di un file word di sessantotto pagine (circa novantaseimila battute), è stato dunque letto e riletto in contemporanea alla visione di una registrazione video dello spettacolo, che è stata particolarmente utile anche per facilitare la comprensione del dialetto. Ne è emersa una generale conformità tra parola scritta e parola pronunciata, tranne in alcuni rarissimi casi: fatto che ben si accorda alle riflessioni già emerse in merito alla caratterizzazione orale – e dunque, recitativa – della traduzione dei rapper.

L'analisi si è poi sviluppata in chiave sia macrotestuale sia microtestuale, procedimento che ha permesso l'emersione dei temi che saranno passati in rassegna e approfonditi nell'ultima sezione di questo capitolo.

Immediatamente, salta all'occhio la diminuzione della quantità del testo trattato, che permette la compressione dello spettacolo in meno di due ore: una

tempistica accettabile per il pubblico contemporaneo, comunque sufficiente a tratteggiare i personaggi in maniera originale, a definire una certa linea interpretativa, a conservare il *plot* principale di *Amleto* rendendolo riconoscibile. Alla decisa riduzione, concorre soprattutto, sul piano macrotestuale, il taglio di intere scene, in particolare quelle riguardanti la sottotrama politico-militare, che non viene minimamente presa in considerazione. Mancano dunque la scena IV, 4 e una parte dell'ultima, oltre a sezioni o intere scene di altri atti. Questa scelta – piuttosto comune tra le produzioni che, negli ultimi anni, si rapportano ad *Amleto* – produce una netta prevalenza del filone familiare-personale della tragedia, che viene affrontato tenendo in filigrana le dinamiche di conflitto e di alleanza prodotte dai legami di sangue nella società contemporanea, a Napoli e non solo. Anche il finale viene pesantemente modificato, con l'eliminazione del duello mortale tra Laerte e Amleto, sostituito dallo scontro fisico tra i becchini, che combattono con le loro vanghe. Viene trasformata anche la scena del 'teatro nel teatro' (Diciannovesimo movimento: La trappola per topi): in un teatro costruito da Amleto, che, durante il monologo *To be or not to be*, ne ha issato le luminarie, vengono mantenute poche battute, e sono più che altro simboli, pupi, costumi, maschere, a rievocare la dimensione metateatrale.

Inoltre, Iodice è intervenuto sul testo modificando la struttura interna di una delle scene più celebri del teatro occidentale, vale a dire la prima del terzo atto. Il monologo *To be or not to be* qui segue, e non precede, lo scambio di battute tra Amleto e Ofelia che, nei piani di Polonio, dovrebbe svelare il nesso consequenziale tra amore e follia. Da segnalare, nel finale, come già è stato sottolineato, un'aggiunta molto evidente, vale a dire quella del brano rap dedicato a Ofelia.

Sul piano microtestuale, le modalità di intervento in chiave riduttiva spaziano dalla riformulazione e sintesi delle frasi, attribuite in questo caso anche a un altro personaggio:

KING [...] I treat you both
That, being of so young days brought up with
him
And sith so neighboured to his youth and
haviour,
That you vouchsafe your rest here in our Court
Some little time, so by your companies
To draw him on to pleasures and to gather
So much as from occasion you may glean,
Whether aught to us unknown afflicts him
thus
That opened lies within our remedy.
(II, 2, 10-8)

REGINA Sit cresciuti assiem sit
asciut assiem
Ma è asciut scem'?
scummigliat, sbrugliat, scavate
trasitel 'n capa
capite c' ha passato stu figlio malat'.
[Siete cresciuti insieme, siete usciti
insieme. Ma è uscito scemo?
Indagate, sbrogliate la matassa, sca-
vate, entrategli nella mente, capite
cosa è successo a questo figlio mala-
to] Mal'essere (Nono movimento:
Rosencratz e Guildenstern 1)⁶

⁶ Da qui in avanti, se non diversamente indicato, il testo in napoletano è da intendersi tratto dal copione di *Mal'essere*, già pubblicato anche in *Liberio* 2018; verrà indicato il "movimento" da cui è tratta la citazione. La traduzione in italiano standard è dell'autrice.

fino all'accorpamento di più battute in una, come la seguente (V,1, 77-81 e 83-8):

AMLETO Forz apparteneva a' nu pezzente
 a'n'allicca-calle
 ca pulezzava e'piere d'o padrone
 p'avè cocche favore?
 Mò appartene 'a terra,
 senza mascella stà 'lengua
 a' che te serve?
 nun se po' mmanco lamentà
 de vangate do beccamorto
 chest'e na lezione
 che avessere verè ciente uocchie

[Forse apparteneva a un pezzente, un leccaculo che puliva i piedi del padrone per avere qualche favore? Ora appartiene alla terra. Senza mascella, a cosa ti serve questa lingua? Non si può nemmeno lamentare delle vangate del becchino, questa è una lezione che dovrebbero vedere cento occhi] (Trentunesimo movimento: cimitero delle Fontanelle)

e a veri e propri tagli: ad esempio, nel ventiquattresimo movimento, *'Tso' per Amleto*, scompaiono i primi quindici versi della seconda scena del quarto atto.

In parallelo ai tagli, l'aspetto che colpisce maggiormente, soprattutto a seguito di una lettura puntuale del copione in quanto traduzione, è la generale caratterizzazione del testo sul piano della coloritura dialettale e su quello dell'arricchimento del linguaggio metaforico-figurato. Da segnalare anche alcune osservazioni emerse dal confronto con traduzioni italiane del testo shakespeariano, le quali si dimostrano spesso meno efficaci di quella in dialetto campano. Prima di passare all'interpretazione di tali elementi, però, occorre sottolineare che, per forme artistiche che sono veicolate nel parlato e nell'oralità, come il rap e come il teatro, un valore importante è assunto dal suono, che diventa uno strumento in grado di articolare e accrescere un contenuto: lo studio e la ricerca dei rapper si muove in questa direzione, e mira così anche a una resa del *blank verse* shakespeariano. Nonostante non sia riprodotta la distinzione tra versi e prosa e venga assegnato «ad ogni personaggio il medesimo registro lessicale» (Toppi 2017b) – aspetto che in alcuni casi risulta limitante – il ritmo della frase in napoletano e l'attenzione alla dimensione sonora sono in grado di determinare i confini di un dettato poetico. La scelta dell'omogeneizzazione linguistica, particolarmente evidente, aiuta inoltre a creare senso di condivisione transgenerazionale di una certa cultura e ideologia, che per essere problematizzata rende necessaria una presa di posizione decisa da parte della componente giovanile: atto non semplice, ma che, come si vedrà nell'ultimo paragrafo, in *Mal'essere* viene effettivamente messo in scena.

In questa sede, occorre dapprima sottolineare che si osserva fin dalla primissima scena una notevole coloritura lessicale, raggiunta attraverso metafore e riferimenti a fatti concreti che chiariscono il significato espresso. Qui, Orazio è invitato a parlare con il fantasma del re Amleto:

MARCELLO Orà nun t' mballà, te azzecat a vocca ca coll?
 [Ti si è chiusa la bocca con la colla?]
 (Primo movimento: Chi è là?)

Che in inglese risultava invece particolarmente neutro:

MARCELLUS Speak to it, Horatio.
 (I, 1, 44)

Altrove, metafore, riferimenti a elementi concreti e giochi di parole, che già ci sono in Shakespeare, vengono trasformati, in un processo di vera e propria traduzione interculturale:

HAMLET A little more than kin, and less than kind. (I, 2, 65)	AMLETO i figl a stu cunigl... [Io, figlio di questo coniglio...] (Secondo movimento: Elsinore – Il falso re)
---	--

Viene mantenuta l'assonanza *kin/kind*, messa in parallelo a quella *figl/cunigl*, pur con un cambiamento di significato rispetto alla battuta shakespeariana, che tradizionalmente è di difficile traduzione in altra lingua. Ancora, poco più avanti:

HAMLET [...] Fie in't, ah, fie, 'tis an unweeded garden That grows to seed, things rank and gross in nature Possess it merely. (I, 2, 135-7)	AMLETO Chi schif chi schif! Sta terr chin e munnezz abbruciat, [Che schifo, che schifo! Questa terra piena di immondizia bruciata] (Terzo movimento: Amleto – Melanconia n° 1)
---	--

La metafora del giardino incolto (*unweeded garden*), usata per descrivere il disordine, il marciume e l'inutilità del mondo e delle sue usanze, viene trasformata in quella della discarica, che riprende il tema dell'abusivismo cui accenna Iodice nella presentazione dello spettacolo e che emerge anche sul piano scenografico: sul palco, infatti, compaiono buste di plastica, supporti pubblicitari, terra, che richiamano un tema di attualità per l'area campana, al crocevia tra ambientalismo, malgoverno, criminalità e salute pubblica. Inoltre, Damiano «Capatosta» Rossi ha scritto *R.A.P. Requiem A Pulcinella*, uno spettacolo proprio in merito alla così detta «Terra dei fuochi», che Iodice ha diretto, e ha parlato diffusamente dell'inserimento della tematica nella sua traduzione nell'intervista inedita.

La traduzione da parte dei rapper e nei dialetti campani esprime la volontà di un adattamento alla lingua parlata che predilige il chiarimento del significato attraverso riferimenti a oggetti, fatti, elementi concreti, e che rende così il testo shakespeariano più comprensibile e fruibile. In generale, si è spesso osservato che le battute risultano più recitabili, rispetto a quanto accade con l'italiano. Per

analizzare questo fenomeno, sono state prese in considerazione diverse traduzioni tra le più famose e diffuse, soprattutto per testare alcune soluzioni ritenute particolarmente efficaci nel copione di *Mal'essere*.

In alcuni casi, la traduzione dialettale risulta particolarmente libera rispetto all'inglese, e si è cercato di capire se, tra le traduzioni italiane, ci fossero dei precedenti per la scelta adottata. Per lo più, non pare si possano trovare corrispondenze evidenti, il che ben si accorda con la definizione che del testo dà il regista stesso: «riscrittura in napoletano», come riporta il copione:

MARCELLUS Peace, break thee off, look where it comes again.	BERNARDO E' iss è pop iss! 'A bonane- ma [vocalizzi di PEPP-OH nelle pause]
BARNARDO In the same figure li- ke the King that's dead.	[è lui, proprio lui. La buonanima] (Primo movimento: Chi è là?)
(I, 1, 39-40)	

Baldini (1990): Con lo stesso aspetto del re che è morto.

D'Agostino (1994): È sempre come lui, il re morto!

Lombardo (1995): Nella stessa forma del Re che è morto.

Serpieri (1997): Con la stessa figura del Re che è morto.

Garboli (2009): Somiglia al re che è morto.

In alcuni casi, la traduzione dialettale si discosta dall'inglese attraverso aggiunte al testo nella forma di accrescimenti metaforici, concretizzazioni di fenomeni o ragionamenti astratti, particolari coloriture semantiche. A questi elementi specifici è stato già dedicato spazio, ma qui interessa osservare che essi hanno stimolato l'esame delle traduzioni italiane e dunque l'analisi, tramite confronto, dell'ampliamento di significati e di possibilità espressive permesso dalla traduzione dialettale, e da questa riscrittura sperimentale in particolare. Nell'esempio che segue, la maggior incisività della battuta di *Mal'essere*, rispetto alle traduzioni, è molto evidente:

MARCELLUS Thus twice before, and jump at this dead hour, With martial stalk hath he gone by our watch.	MARCELLO E' a siconda vot ca a chest or ca nun s'sent nu respir arriv ca arraggia ncuorp e chi sbatt cap e mur che po' significà. [è la seconda volta che a quest'ora, alla quale non si sente respiro, arriva con la rabbia in corpo di chi sbatte la testa nel muro. Cosa può significare?] (Primo movimento: Chi è là?)
(I, 1, 64-5)	

Garboli-Lombardo-D'Agostino-Serpieri: ora morta

Baldini: morta ora

Le traduzioni in italiano sono state utili anche per approfondire una scelta interpretativa tra più di una disponibili, per quanto non libera o particolarmente inaspettata:

POLONIUS [...] Tender yourself more dearly Or – not to crack the wind of the poor phrase, Wronging it thus – you’ll tender me a fool. (I, 3, 106-108)	POLONIO [...] Nun se pазzeeа сul’onor, e tu stai già ngopp a vocc e tutt e perzon. Pe mo chest nun’te concess, nun pozz passà pe fess!! [Non si scherza con l’onore, e tu già sei sulla bocca di tutti. Perciò questo non ti è concesso, non posso passare per sce- mo] (Quarto movimento: Ofelia gioca)
---	---

Baldini: si proferirà in giro ch’io sono uno sciocco.

D’Agostino: Ti profferirai come una sciocca.

Serpieri: [...] con queste profferte

Mi offrirai un bamboccio

Lombardo: [...] darai a me

L’insegna dello sciocco.

Garboli: Sennò [...]

una di queste cose me la trovo in braccio

Le interpretazioni della frase «you’ll tender me a fool» offerte da Thompson/Taylor sono due: «(1) make a fool of me; (2) present yourself to me as a fool. Ophelia defends herself against the latter accusation in her reply» (Shakespeare et al. 2016, 228). Serpieri aggiunge la possibilità che *fool* possa significare «bambino», interpretazione che anche la traduzione di Garboli avvala. In *Mal’essere*, viene scelta la traduzione di *fool* come riferita a Polonio, non Ofelia o un possibile suo figlio nato fuori da un matrimonio legittimo; la scelta del termine «fess» aumenta la musicalità della battuta, attraverso la rima con «concess». Il riferimento a Ofelia risulterebbe sicuramente meno diretto anche perché, in questa battuta, non vengono tradotte le parole con cui Polonio invita la figlia ad alzare il prezzo di sé e della propria verginità, le quali avrebbero maggiormente legittimato la scelta (2) di Arden: «[...] Tender yourself more dearly» (106). L’aggiunta in questa battuta del termine «onore», non presente direttamente in Shakespeare, accresce il valore attribuito alla rispettabilità esterna e il timore di dicerie, soprattutto su questioni relative al buon nome di una ragazza per la famiglia patriarcale di provenienza, segnata dalla taciuta, ma evidente, assenza di una madre.

Infine, è utile rimarcare l’elemento da cui si è partiti, in questa sezione dedicata alla traduzione dialettale, effettuata da rapper, e ai suoi effetti sul copione di *Mal’essere*: il carattere fortemente marcato in senso orale del testo, che, da questo punto di vista, risulta più efficace rispetto alle traduzioni italiane, talvolta forzate e lontane da una reale pronunciabilità. Se ne riporta qui un ulteriore esempio, particolarmente significativo:

(2)
 HAMLET Lady, shall I lie in your
 lap?
 (III, 2, 108)

AMLETO Ofè, m' pòzz' appujà ccà
 mmièz?
 [Ofè, posso appoggiarmi qui in mezzo?]
 (Diciannovesimo movimento: La trap-
 pola per topi)

D'Agostino: Signora, posso starvi in grembo?
 Lombardo/Baldini: Signora, posso giacervi in grembo?
 Serpieri: Signora, posso giacerti in grembo?
 Garboli: Cara, posso entrarti nel ventre?

Nella traduzione di *Mal'essere*, si perde il riferimento al «lap», sostituito da quello, più esplicito, al punto in mezzo alle gambe della ragazza. La scelta del verbo «appoggiare» rende la battuta più chiara nel suo significato osceno, almeno per un pubblico contemporaneo, e più facilmente pronunciabile dall'attore, laddove non si propenda per una traduzione arcaizzante per motivi stilistici. Da notare la modifica netta di registro rispetto al testo shakespeariano, che prevedeva l'utilizzo di formule di cortesia («Lady», «shall») totalmente assenti nella traduzione in napoletano. Amleto perde in questo caso parzialmente la doppiezza che caratterizza il suo rapporto con Ofelia, facendosi più esplicitamente rozzo e offensivo nei confronti della ragazza.

4.2.3 La famiglia tradizionale e lo scontro tra generazioni

L'analisi puntuale di *Mal'essere* permette di guardare *Amleto* da un'angolatura diversa e rinnovata. Raramente le opere artistiche, se analizzate come *unicum*, possono dirsi del tutto originali, prive di antecedenti o filiazioni; lo stesso vale per lo spettacolo di Iodice, che sicuramente entra in dialogo con aspetti dell'opera shakespeariana già osservati, ma lo fa con strumenti e protagonisti inaspettati, per questo significativi.

Amleto è sicuramente una tragedia sulla famiglia e sullo sconvolgimento delle sue leggi, determinato dall'uccisione di un uomo da parte del fratello e dal successivo matrimonio tra quest'ultimo e la cognata; ed è una tragedia sull'eredità del figlio maschio, difficile da portare tanto quanto il nome che lo unisce al padre e che dà il titolo al dramma. Nel testo shakespeariano, dunque, il tema dell'incontro-scontro generazionale è già presente, così come sono presenti la crisi, e insieme il tentativo di rifondarsi e mantenersi in vita, del sistema patriarcale che regge le relazioni tra i personaggi. Il merito di *Mal'essere* è quello di dar loro vita, attraverso parole, interpretazioni, voci e corpi che riempiono dall'interno questi temi, li rendono concreti e reali come solo il teatro migliore è in grado di fare; e fanno ciò mostrando, attraverso tutti i canali, gli sforzi dei giovani per cambiare le regole di un gioco che rischia di ucciderli, all'improvviso o lentamente.

I giovani sono Amleto, Ofelia, Laerte, ma anche i rapper, che, con il loro canto finale, fanno da scudo al personaggio più fragile, cioè la ragazza; non solo, anche attraverso una rappresentazione non virilista dell'amicizia maschile, mettono in discussione i caratteri violenti del gruppo omosociale maschile, il così detto «branco». Come si

vedrà a breve, ciò risulta in opposizione all'esagerazione del linguaggio sessista, già shakespeariano, sviluppata attraverso la traduzione dialettale. Una cultura marginale – quella di strada, del rap, impregnata di sessismo nella sua forma mainstream – risulta così capace di veicolare cambiamento, di opporsi alla grettezza della tradizione dei padri. Giovani condannati alla morte da quest'ultima, poiché ne parlano la lingua, ne mantengono lo stile, si liberano attraverso strumenti espressivi propri: sono i rapper a rappresentare la «paranza positiva» voluta da Iodice, attraverso le parole d'amore di Amleto nelle lettere a Ofelia e attraverso il brano finale. Proprio *Ofelia vive*, scritto e interpretato da Sha One, Peppe Oh, Oyoshe e O' Iank, chiude infatti lo spettacolo nel segno dell'analisi di un contesto sociale complicato e violento, ma anche della speranza. I rapper, stretti intorno alla bara bianca di Ofelia, sullo sfondo di un pannello su cui campeggia la scritta «Ofelia vive», composta in scena da un writer, lo dedicano a lei, ma anche a due *clochard*, Rosaria e Antonio 'O Barone, cui fa riferimento Toppi nella sua recensione e che sono serviti da fonte di ispirazione per la follia e la morte del personaggio; lo dedicano a Napoli, teatro e vittima di una girandola senza fine di violenza familiare e domestica («l'infern è 'a casa arò nun manc mai 'o surris/ma sti figli hanna muri pe verè nu paravis»); e alle donne, ferite da guerre fratricide dichiarate dagli uomini, combattute e sofferte anche da loro:

Ofelia simme tutte quante
 pe tutte 'e vvote ca nunn'amma rurmute ' a notte
 pe tutt' 'e vvote c' amma annascunnute tra muorze e cazzotte.

[Ofelia siamo tutte quante
 Per tutte le volte che non ci siamo addormentate di notte
 Per tutte le volte che ci siamo nascoste tra morsi e cazzotti]

Per passare dalla conclusione allo svolgimento dello spettacolo, il primo modo in cui si esprime la persistenza della cultura patriarcale è attraverso il linguaggio con cui Claudio si rivolge ad Amleto, mettendo in evidenza le sue mancanze in quanto «vero uomo»:

KING [...] but to persever
 In obstinate condolement is a course
 Of impious stubbornness, 'tis un-
 manly grief,
 It shows a will most incorrect to he-
 aven,
 A heart unfortified, or mind impa-
 tient,
 An understanding simple and un-
 schooled;
 (I, 2, 92-7)

RE [...] ma 'o timp'e chiagnere è fernuto
 par nu muccus ngapunit, un ca nda vit
 a già fallit,
 un ca guard sul a ier, e non accett chell ca
 ha vulut o ciel.
 nu cor debl, fragil, pe purtà stu nom.
 si te putesse verè mo te ricesse ca n'si om
 [ma il tempo di piangere è finito. Sembri
 un moccioso incaponito, uno che nella
 vita ha già fallito, che guarda solo a ieri,
 e non accetta quello che ha voluto il cie-
 lo. Un cuore debole, fragile per portare
 questo nome. Se ti posse vedere ora, ti
 direbbe che non sei un uomo] (Secondo
 movimento: Elsinore – Il falso re)

L' «obstinate condolment» diventa un riferimento diretto alle lacrime, mezzo di espressione di dolore considerata femminile all'interno della cultura patriarcale, e l'aggettivo «unmanly», attribuito a una forma di contrizione non degna di un uomo, viene ripreso e rafforzato in traduzione da una doppia allusione: all'inadeguatezza di Amleto al suo nome, lo stesso del padre, secondo le norme della tradizione (Smith. 2012.), e alla negazione della sua maschilità da parte dello stesso padre.

Il resto del discorso di Claudio, per quanto notevolmente accorciato, amplifica questa prospettiva e rende evidente l'abbandono del registro alto e dello stile ossequioso del nuovo re, espressione, anche dal punto di vista attoriale-interpretativo, di una forma di mascolinità palesata in modo grezzo e molto diretto: attraverso la sottolineatura del fatto che Amleto vive in casa sua, in un ambiente privato posto sotto il suo controllo, attraverso l'invito esplicito a «tirare fuori gli attributi», attraverso l'imposizione, e non la richiesta («we beseech you», in Shakespeare, «ti scongiuriamo» nella traduzione di Lombardo), di abbandono di un mondo culturale visto come estraneo a quello del potere politico e militare.

Questa stessa terminologia è quella che Amleto utilizza per parlare di sé, nel corso del monologo sugli attori (II, 2, 484-540), con un netto accrescimento semantico in quest'ottica rispetto al testo shakespeariano, e l'aggiunta – significativa – del termine «onore»:

AMLETO [...]

Nun spenn' parola p' 'a difesa 'e nu Re, c' ha perduto l'onore, 'a vita e l'averi per mano 'e nu killer!

Nun teng 'e palle?

E nisciun mo dice, me piglia 'a paccheri, manc' l'amici.

No, nisciun..

Io, a chella carogna, traditore, lussurioso, schifus.

Amlè caccia 'e palle e spaccal 'o musso.

[Non spendo una parola per la difesa di un Re, che ha perduto l'onore, la vita e gli averi per mano di un killer! Non ho le palle? E nessuno me lo dice, mi piglia a sberle, manco gli amici. No, nessuno... Io, a quella carogna, traditore, lussurioso, schifoso. Amleto, tira fuori le palle e spaccagli la faccia.]

(Quattordicesimo movimento: Amleto melanconia n°2)

A mettere in discussione tutto questo, esasperato al punto da risultare volutamente eccessivo, è in primo luogo l'atteggiamento caloroso, di vicinanza anche fisica, tra Amleto e coloro con cui intrattiene rapporti di amicizia, veri o presunti. In particolare, è il caso di Orazio, che gli dimostra un affetto intimo e delicato, sottolineato anche dal copione:

VENTINOVESIMO MOVIMENTO: AMLETO E ORAZIO

Entrano AMLETO e ORAZIO da lati opposti e si abbracciano.

[...]

ORAZIO [lascia la mano sinistra sulla spalla di AMLETO: l'abbraccio è ancora vivo]

Nel corso del ventiquattresimo movimento, inoltre, sono lo stesso Orazio, Bernardo e Marcello a cercare di difenderlo, anche fisicamente, da Rosencrantz e Guildenstern, istruiti da Claudio.

In secondo luogo, l'ordine del discorso patriarcale e sessista espresso attraverso il linguaggio è sia approfondito sia problematizzato dallo spazio che lo spettacolo nel suo complesso, e i rapper-attori soprattutto, dedicano a Ofelia, la vittima principale della violenza scatenata nel dramma e un personaggio indagato attraverso diversi mezzi. La giovane, infatti, interpretata da Veronica D'Elia, dopo una scena gioiosa in compagnia del fratello (Quarto movimento: Ofelia gioca), viene dapprima fisicamente ispezionata da Polonio («come il severo educatore di un collegio», riporta il copione), smanioso di indagarne la vita privata; in seguito, è Amleto, sconvolto per l'apparizione del fantasma del padre, ad aggredirla con i pantaloni abbassati, in una scena che rende esplicito e rappresentato (Settimo movimento: Amleto follia n° 1) un episodio dai chiari risvolti sessuali che in Shakespeare è solo raccontato da Ofelia al padre (II, 1, 71-117). Polonio a questo punto la conduce dal re e dalla regina trascinandola per un orecchio, un chiaro gesto di controllo e di infantilizzazione (Ottavo movimento: Ofelia trema), per estrarre poi dai suoi vestiti e dalla sua bocca i biglietti d'amore di Amleto (Decimo movimento: Polonio trama): una scelta, quest'ultima, che si discosta notevolmente dal testo shakespeariano, che, almeno nelle versioni del secondo *in-quarto* e del *First Folio*, non prevede nemmeno la presenza di Ofelia in scena nel momento in cui Polonio cerca di convincere Claudio e Gertrude del coinvolgimento della ragazza nella follia di Amleto. Ofelia, in *Mal'essere*, geme e cerca di riprendere le lettere rivolte a lei, senza riuscire a farlo e senza riuscire a esprimersi verbalmente, schiacciata e oppressa dall'autorità paterna. La precisazione filologica in merito ai testi si è resa necessaria perché il così detto *bad-quarto* prevede in scena un'Ofelia anche questa volta muta, mentre altre versioni di *Hamlet* (quella cinematografica di Branagh del 1996, quella teatrale del London Young Vic del 1999) le attribuivano un ruolo attivo, a segnalare le molteplici possibilità interpretative offerte dalla tradizione shakespeariana. Qui, sono i rapper a interpretare le lettere che a lei avrebbe dedicato Amleto, rivolgendole quindi in scena parole d'amore in un momento di estrema aggressività nei suoi confronti.

A seguire (Quindicesimo movimento: trucco), è ancora il padre, in combutta con Claudio e Gertrude, a spogliarla del suo abito candido e virgineo e a rivestirla in modo provocante per fungere da preda per il principe, lasciandola poi con una carezza ai due regnanti, che le cambiano le scarpe e la truccano: il vecchio Polonio concepisce la figlia come una proprietà, e un accenno di affetto – che crea ancora più confusione in Ofelia – non lo fa desistere dall'obbligo di cederla ai sovrani quando questo si rende necessario. Ofelia subisce dunque una drammatica escalation di violenze di genere che la conducono al dialogo con Amleto, il quale avviene immediatamente dopo questo forzato cambio d'abito, e non, come già segnalato, a seguito del monologo *To be or not to be*, come nel testo shakespeariano. Il passaggio è immediato: dalle angherie di uomini (e di una donna, come lei sottomessa, ma complice degli aguzzini) più anziani si passa a quelle dell'amato/amante, che mette in campo, parlandole, alcuni meccanismi di abuso psicologico (Sedicesimo movimento: Ofelia recita Amleto no).

L'intera conversazione tra i due giovani si sviluppa su un ordine del discorso imposto da Amleto, che, fin dall'inizio, instaura un clima di sfiducia e dubbio. Anche se il titolo del movimento sembra suggerire che non stia fingendo (perché consapevole di essere spiato), Amleto afferma di non aver mai donato alla ragazza quei 'ricòrd' ('remembrances' III, 1, 92) che Ofelia vorrebbe restituirgli, per testarne la reazione: così facendo, ne mette in dubbio la credibilità e afferma il suo distacco da lei, quasi fosse un'onta per lui l'idea di averle donato qualcosa. In seguito, depreca i suoi comportamenti e il suo aspetto perché opposti al principio dell'onestà, ed è una battuta in particolare a essere tradotta in modo da creare un rimando immediato alla scena precedente:

HAMLET That if you be honest and fair you should admit no discourse to your beauty. (106-7)

AMLETO C' si vuò èsser' onèst' e bbèll', 'st'onestà c' fàje verè facènn' appòst', 'n' avess' avè a c' fa' cu' 'sta bbellèzz' c' 'mpuòst'.

[Che se vuoi essere onesta e bella, questa onestà che fai vedere facendo apposta, non dovrebbe avere a che fare con la bellezza che ti imponi]

Il corpo di Ofelia viene sfruttato dai personaggi che su di lei esercitano un'autorità, che siano giovani o anziani, per farne oggetto di disprezzo o di desiderio: il riferimento a una bellezza fittizia, prodotta dal trucco, diventa qui pretesto per mettere in luce il principio, misogino e patriarcale, del legame tra rispettabilità femminile e aspetto casto, tra onore della donna e, di converso, degli uomini che la possiedono (il padre, il fratello, il futuro marito), e assenza di vanità. L'accusa è ancora più violenta e immotivata, laddove Ofelia è chiaramente stretta tra due poteri cui non può ribellarsi, ingabbiata in un ruolo non suo e, nell'interpretazione di D'Elia, imprigionata in un abito succinto e troppo corto, che l'attrice cerca continuamente di allungare con le mani.

Il discorso di Amleto continua a giocare su un doppio piano, quello dell'autodenigrazione (120-9) e quello della denigrazione di Ofelia, che si estende poi alla denigrazione di tutte le donne. Una delle accuse è quella di perdersi nelle vanità, scontrandosi così con la volontà divina, e di fingersi più innocenti del reale:

HAMLET I have heard of your paintings weel enough. God hath given you one face and you make yourselves another. You jig and amble and you lisp, you nickname God's creatures and make your wantonness Ignorance. (141-5)

AMLETO Còmm' t' pitt' bbrùtt'. Ddio t'ha dàt' 'na fàccia c' vaje cummi-gliànn' c' 'o stucc'.

Vàje sculettànn', ciuciuliànn', dàje soprannòmm' 'e ccriatùr' 'e Ddio e faje passà 'sta fàccia tòst' p' 'gnurànz'. [Come sei brutta, così dipinta. Dio t'ha dato una faccia che copri con lo stucco. Sculetti, bisbigli, dai soprannomi alle creature di Dio e fai passare questa faccia tosta per innocenza]

La critica del trucco, qui calcata anche attraverso l'aggiunta di una metafora particolarmente riuscita (Dio ti ha dato una faccia che tu ti copri con lo stucco), secondo Thompson e Taylor «is a standard element in Elizabethan/Jacobean misogyny» (Shakespeare et al. 2016, 321) e rende ancora più efficace la scena precedente: lì, il trucco, elemento caratteristicamente femminile, non viene scelto autonomamente dalla giovane, ma imposto da Claudio in persona. È il Re ad armeggiare con il rossetto, infatti, con Gertrude a cingere Ofelia da dietro la sua seduta, imprigionandola così in un abbraccio che si vuole materno, in realtà complice con i suoi aguzzini. In quest'ultimo caso, sono dunque la distanza generazionale e quella di classe a prevalere sulla solidarietà di genere, lasciando così Ofelia irrimediabilmente sola.

Dopo la morte di Polonio, Ofelia si distacca dagli altri personaggi e si presenta in scena in preda a una follia buona, liberatoria nella sua tragicità. Infatti, vaga per il palcoscenico sporca, inselvaticata, isolata, disperata al punto di preferire la morte al dolore e alla sopraffazione di un mondo dominato dal potere maschile, ma anche non più disposta a intrattenere conversazioni e rapporti con i suoi molteplici carnefici. Con un microfono e trascinando un carrellino per la spesa, canta i suoi patimenti d'amore, come canta anche il personaggio shakespeariano, esprimendo allontanamento dalla realtà che l'ha condannata a essere sola e orfana:

Il punto massimo di avvicinamento a un linguaggio alternativo/oppositivo è attraverso il canto. Ella si rivolge alla creatività stessa come fonte del discorso, e come maschera della verità. Ma nessuno la ascolta veramente, e tutto il resto è silenzio (Triesman 1990, 160).

Questo silenzio, però, è anche quello della morte, che Ofelia in *Mal'essere* mostra al pubblico, lanciandosi dal proscenio al termine della sua esibizione canora e del ventisettesimo movimento: non è più la giovane immobile morta nell'acqua, rappresentata da Millais, ma una donna che mostra al mondo la follia a cui è stata ridotta a causa delle sue stesse leggi. Se da un lato è vero che le viene negata non solo la possibilità del soliloquio, ma anche quella del dialogo e della comunicazione (Fischer 1990), è importante ricordare anche quanto già osservato in merito a Miranda in *Un'isola* e all'«obiezione della donna muta»: nel momento in cui la forza dell'oppressione diventa eccessiva, la donna può sottrarsi, punendo i propri carnefici con il silenzio, con l'assenza. In *Mal'essere*, dunque, sembra emergere un'interpretazione di Ofelia che, per quanto operata principalmente da autori e traduttori uomini, spinge in una direzione più vitalistica di quanto potrebbe apparire rimanendo sulla superficie. In merito a questo, Coppélia Kahn sottolinea la necessità di una riscoperta del personaggio, al di là delle rappresentazioni ottocentesche e seguenti. La giovane, ad esempio, non ammette mai di essere quello che Amleto la accusa di essere (236), e conclude il dialogo con questi con un commento in solitudine, spesso non considerato importante, e quindi tagliato, dai registi. Nel caso di *Mal'essere*, invece, questo rimane, e viene anzi allungato e approfondito. Recitato da Ofelia sola in scena, constata la trasformazione di Amleto da uomo dalle mille virtù a uomo che ha toccato il fondo, e la conseguente sfortuna.

Non solo, spesso anche le canzoni cantate da Ofelia quando manifesta la sua follia vengono tagliate dai registi, che non fanno nulla per mettere in discussione la struttura sociale patriarcale rappresentata nel dramma⁷. In *Mal'essere*, al contrario, c'è una moltiplicazione finale, sia con i brani interpretati direttamente dalla giovane, sia attraverso le parole e le voci dei rapper, che, con *Ofelia vive*, si fanno carico di portare in scena un dramma non loro, spostando l'attenzione da sé stessi all'altro da sé. Lo spettacolo di Iodice, dunque, si conclude con una presa di coscienza maschile assolutamente non scontata, che è in netta contraddizione con quanto accade in maniera diffusa nei confronti di Ofelia e, nella realtà, di tutte le donne come lei.

⁷ «Kendra Preston Leonard, tracing the portrayal of Ophelia in films by Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda, finds that these directors, by drastically cutting Ophelia's lines and especially her songs, in effect collude with the patriarchal world of the play» (Kahn 240).

Interviste

Intervista ad Alessia Gennari

Milano, 01/07/2021

1. Qual è il tuo percorso di formazione, e come si inserisce l'esperienza con il teatro in carcere al suo interno?

Quello con il teatro in carcere è stato un incontro non cercato, ma mi sono resa conto, ultimamente, che le cose più importanti alla fine arrivano così. Nel 2014 mi è stato proposto di condurre un laboratorio nel settore maschile del carcere di Vigevano, che dal 2016 realizzo insieme all'associazione ForMattArt. Fino a quel momento il teatro in carcere non era tra le mie prospettive di carriera, nonostante fossi interessata e incuriosita dal fenomeno.

Inizialmente, ho cercato di documentarmi, leggendo e guardando documentari, ma ho capito che questo metodo mi provocava angoscia per le difficili condizioni in cui versa il sistema carcerario italiano, e ho scelto di lasciare momentaneamente da parte la ricerca documentaria. Fin da subito, a parte il primo incontro, durante il quale mi sono state presentate le educatrici, ho iniziato a condurre in autonomia il laboratorio. Il carcere, quindi, l'ho conosciuto strada facendo, dall'interno, e penso non ci possa essere una reale preparazione a priori. Avevo anche scarse conoscenze in merito a tutto il movimento, a cosa si facesse nelle altre carceri, tranne i casi più eclatanti. Non era una strada che avevo immaginato per la mia carriera, per il mio percorso artistico. La cosa successa

Beatrice Montorfano, beatricemon@gmail.com, 0000-0001-9824-5548

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, © 2024 Author(s), CC BY-SA, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0520-7, DOI 10.36253/979-12-215-0520-7

negli anni è che all'inizio me lo sono proprio vissuta come uno tra i tanti laboratori che tenevo, tra i corsi di teatro e i progetti con le scuole dell'obbligo – il che da un certo punto di vista è stato un bene perché non sono entrata con pregiudizi derivanti da un apparato teorico di riferimento, o domandandomi se stavo o meno facendo 'teatro sociale'. Con il tempo, però, la situazione è cambiata e mi sono resa conto che quello in carcere poteva diventare uno spazio di ricerca artistica anche per me. La consapevolezza del potenziale creativo del carcere è arrivata a posteriori, sono entrata un po' sprovvista, pur ovviamente avendo una formazione mia teatrale, registica, e anche esperienze di conduzione di gruppi.

2. Gli obiettivi artistici sono stati prevalenti dunque, fin dall'inizio?

Sì, assolutamente. Negli anni, mi sono resa conto che alcune tematiche sulla conduzione del gruppo mi sfuggivano. Non avendo una laurea in pedagogia o psicologia, mi sono trovata in situazioni in cui avevo difficoltà a comprendere il contesto, così ho lavorato un po' d'intuito e, soprattutto, mi sono aggrappata al fatto che non stavo facendo altro che teatro, ho applicato le regole che uso negli altri gruppi.

3. Queste riflessioni mi riportano a un contrasto che emerge spesso, nel discorso sul teatro sociale, tra, da un lato, la cultura, intesa come patrimonio artistico, letterario, storico, che dovrebbe essere l'apporto di operatori, registi, attori, e, dall'altro, la natura, la vita viscerale e autentica di cui sono rappresentanti detenuti, disabili, bambini, stranieri. Giuliano Scabia, invece, nei suoi scritti intorno all'esperienza triestina, affermava l'importanza di confrontarsi con qualsiasi spazio non convenzionale a partire dalle regole, dalle tradizioni, dalle storie dei suoi abitanti, che ne strutturano una specifica cultura, lontana dal concetto astratto e a tratti paternalistico di «natura». Cosa ne pensi?

Anche questa è una questione su cui sto crescendo nel mio percorso. Inizialmente sono entrata in carcere pensando di 'portare' qualcosa, in realtà ora so che è impossibile 'portare' e basta: si crea un ascolto dei linguaggi, dei codici, delle esigenze dell'ambiente. I lavori fatti in carcere, a ripensarci, sono molto diversi tra loro, perché nascono da contesti diversi, con i quali cerco di dialogare. C'è un grosso tema, che credo di dover affrontare nel prossimo anno, che è il superamento del discorso sul carcere nei miei spettacoli. A parte il caso di Shakespeare, questi sono sempre stati molto focalizzati sull'ambiente di provenienza, ma credo sarebbe importante provare a uscire di più all'esterno, per provare a portare i detenuti fuori. Prendo ad esempio il piano musicale: quando si parla di musica, in carcere si parla di rap, e quest'anno abbiamo collaborato con un sound designer e con un ex detenuto che ha realizzato un brano. Cosa fai, quindi, ti adegui al linguaggio interno, così com'è, e ottieni qualcosa anche di più forte, di più sentito, o cerchi di spostare l'asticella? Non ho una risposta definitiva, mi sembra una continua ricerca di equilibrio. Ho un altro esempio preciso rispetto al lavoro degli attori. Loro sono molto potenti, ma io comunque li faccio lavorare su come stanno in scena, nonostante si potrebbe a quel punto dire

che perdono in naturalezza. È un po' il confine tra performatività pura e lavoro attoriale più tradizionale: quest'ultimo mi ha un po' annoiato, preferisco qualcosa di più vivo, ma la tecnica non va trascurata. Io faccio molto training, anche generico, non solo sullo spettacolo, soprattutto all'inizio dell'anno. È una fase essenziale per permettere la trasformazione delle persone, altrimenti mi sembrerebbe solo di prendere qualcosa da loro, senza cercare di andare oltre la materia di partenza. Questo può avvenire grazie all'apporto delle sensibilità mia e dei miei collaboratori, per forza di cose diverse tra di loro e da quelle delle persone detenute con cui lavoriamo. Mi sembra questo un modo anche per dare qualcosa al carcere, evitando un atteggiamento voyeuristico, pur cercando di non perdere la potenza che quel luogo e i suoi abitanti possono esprimere spontaneamente.

La direzione che vorrei prendere è quella di un allontanamento dal carcere come tema principale degli spettacoli, senza che questo implichi il venire meno del dialogo con quel luogo. La *Tempesta*, forse, rispondeva a questo desiderio.

4. Per arrivare, nel dettaglio, a Un'isola, ci sono due questioni consistenti a mio parere particolarmente interessanti. Innanzitutto, da dove nasce la scelta di non affidare un personaggio a un singolo attore, ma di lavorare molto sulla compagnia come corpo collettivo?

Banalmente, il motivo principale è che non mi piace mai, in un contesto come questo, creare i presupposti per lo sviluppo di protagonismi. Vorrei che tutti, il più possibile, si sentissero inclusi, per cui sono molto rigorosa anche sul conteggio delle righe e sulla loro distribuzione. Nel caso di *Un'isola*, ci siamo riscritti tutto il testo a mano, per poterci lavorare più facilmente, e poi è stato un lavoro sulla poesia del testo, su frasi che ci sembravano significative, più che sui personaggi. Dove trovavo una battuta che funzionava per quel che volevo dire, la selezionavo e la inserivo in base alle esigenze sceniche. Ci sono comunque dei personaggi ricorrenti, o comunque delle funzioni, che mi hanno guidato; ad esempio, Prospero è la paternità, poi c'è l'innamorato, che però non ha il suo contrappunto di innamorata, c'è il 'cattivo', o meglio l'assenza di coscienza, c'è il tema della fede, ci sono diversi mondi. Ho cercato, in generale, di prendere delle linee di testo e di costruire altri personaggi. Poi, altre volte le ragioni sono state anche più pratiche: manca un attore a Firenze, prende la sua battuta quello che ha più memoria. Ci sono contingenze specifiche nel lavorare con un gruppo di non professionisti che possono variare a ogni pomeriggio di prove.

Per quanto riguarda la prima scena, ho avuto la netta impressione, rileggendola, che descrivesse proprio l'arrivo dentro un carcere. Si parla delle diverse reazioni che si possono avere di fronte alle avversità: ne cerco il lato positivo, oppure mi chiudo nella depressione, le rifiuto, divento violento. È quello che succede all'arrivo nel luogo di detenzione, dove gli atteggiamenti sono molteplici e ci sono persone che si isolano completamente come persone che riescono a mantenere il sorriso ogni giorno.

Il testo è stato quindi stravolto, ed è stato un processo in realtà molto shakespeariano, a pensarci: una scrittura avvenuta sulla scena, con un continuo rimaneggiare della drammaturgia, con la collaborazione di Marco Rossi.

5. *Il secondo tema che vorrei affrontare con te è quello dell'assenza del femminile. La presenza di personaggi femminili in testi canonici viene gestita in maniera molto varia all'interno del teatro in carcere con gruppi di soli uomini. La tua scelta è stata quella di lavorare proprio sul vuoto.*

È un po' un'ossessione, per il mio percorso artistico in generale, ma anche perché il primo anno in carcere per me è stato uno shock. Mi sono domandata spesso, anche inconsciamente, dove fossero le donne, che funzione fosse la mia lì dentro, cosa dovessi portare. In seguito, il problema ha smesso di essere tale: un po' perché non mi sono più posta certi interrogativi, un po' perché la mia figura, con gli anni, si è istituzionalizzata. Il primo anno, dunque, lo spettacolo era molto incentrato su questo tema, e ho cercato una risposta chiamando un'attrice esterna, che interpretasse Penelope: un personaggio, però, che non entrava mai in dialogo diretto con gli attori uomini. Questa assenza del femminile, insieme al distacco comunicativo, è però contemporaneamente anche la dichiarazione di una necessità di presenza e di riconciliazione, perché in realtà gli spettacoli parlano moltissimo di donne. Il progetto sull'*Odissea* era interamente incentrato sull'assenza di Penelope, che era il tema, tra i molti dell'opera, su cui mi sono soffermata. Nel secondo spettacolo, *Gli eroi vanno al supermercato*, uno tra i monologhi, dedicato alla paternità, si sofferma sulla figlia femmina e sul ruolo della compagna. In *Un'isola*, c'è questo unico personaggio femminile, con funzioni diverse, che si sente molto anche se non c'è, mentre in *Grand Hotel Le Miroir*, le uniche persone citate dall'esterno sono una mamma e una sorella.

In generale, non sarebbe stato possibile inserire Miranda nella drammaturgia, fosse stata interpretata da un attore uomo o da un'attrice esterna, perché l'isolamento doveva denunciare che per me Miranda non c'era, doveva parlare di una lontananza. È interessante osservare la ricorsività del tema, sia per me sia per il luogo – l'assenza del femminile è la prima cosa che senti, soprattutto se entri e sei una donna, ed è drammatica. Mancano totalmente figure femminili di riferimento, e anche in questo il carcere si conferma come istituzione maschile e patriarcale, che non esisterebbe strutturata in questo modo se non ci fosse il patriarcato così come lo conosciamo.

6. *La tua è una scelta che fa risaltare anche la solitudine di Miranda come personaggio femminile, perché è evidente che, quando manca qualcuno, quel qualcuno è sempre lei. Le grandi donne in Shakespeare non mancano, però sono per lo più isolate all'interno di contesti tutti maschili.*

Certamente nel '600 c'era il problema di non avere le attrici, però su scala larga si può aprire tutta una riflessione su quali siano stati gli esiti di una società patriarcale che ha prodotto un tipo di letteratura dove le donne sono assenti, o comunque estremamente minoritarie. A me fino ad ora è sembrato più interessante concentrarmi sull'incomunicabilità tra i due mondi, più che risolvere il problema facendo entrare un'attrice da fuori.

7. *Si tratta di temi che emergono fortemente, nel teatro in carcere, soprattutto quando a dirigere c'è una donna.*

È una cosa che senti tantissimo, quando entri e ti trovi a gestire un gruppo di soli uomini. Negli ultimi anni mi sono avvicinata al femminismo, ho sviluppato una maggiore consapevolezza in tal senso e mi piacerebbe forse indagare questi aspetti anche con strumenti teorici, ma per ora è soprattutto una questione di approccio. Sarebbe bello forse arrivare a un punto in cui attrici e attori possano lavorare insieme in carcere senza che si ponga il tema del femminile – entra un'attrice e fa il suo mestiere, senza un eccesso di mitizzazione del rapporto uomo-donna, dovuta ovviamente alla privazione totale dello stesso nella quotidianità del carcere. In tal senso, ad esempio rispetto al contatto fisico, mi sono imposta delle regole nei comportamenti con gli attori che hanno come obiettivo la protezione della professionalità della nostra relazione, anche per un eventuale osservatore esterno.

8. *Una domanda sulla scelta dei costumi: che significato hai attribuito al gesto di indossare nuovamente gli abiti civili, nel finale dello spettacolo?*

Il significato è quello della speranza: un giorno usciranno di lì, e sopravviveranno non nuotando come dei pesci, ma galleggiando, come fa un'anatra. Mi sono fatta delle domande anche su questo, perché alcuni non vedranno il giorno dell'uscita prima di anni, o decenni, ma alla fine ho deciso di lasciare questo elemento che guarda al futuro, al domani.

9. *Per concludere, la questione dei finali: prima dell'ultimissimo scambio, ironico, ripreso da quello tra Stefano e Trinculo, nella versione di Firenze rimanevano, se pur modificate, le parole conclusive di Prospero relative al perdono. Nel copione che mi hai fatto avere, invece, manca questa parte.*

Nonostante il messaggio trasmesso dalle parole di Prospero continuasse a essere significativo, mi sembrava che desse un tono eccessivamente didascalico e ridondante alla conclusione dello spettacolo. Quello che viene detto poco prima, quel «Io sono qui, mi aspetto», scritto da uno degli attori, era sufficiente a esprimere lo stesso concetto.

1. Come è avvenuto il tuo primo incontro con Shakespeare?

Ho studiato all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, dove ho affrontato la *Tempesta* durante il secondo anno. Il progetto si intitolava *Dopo la tempesta*, e fu molto tormentato. Venni rimandato, e fu un fatto abbastanza eclatante, perché per farlo dovettero rimandare tutto il mio anno di regia. Te lo racconto perché sono rimasto colpito da quello che ho vissuto come una ferita, perciò anni dopo ho deciso di avvicinarmi ancora al testo shakespeariano. Con un'altra *Tempesta*, *Dormiti gallina dormiti*, ho vinto poi il premio UBU, e forse da qui è nato il processo che ha condotto, negli anni, a *Mal'essere*. Il lavoro che ho fatto è stato legato alla mia anima più popolare, antropologica, legata al territorio, alle tradizioni, anche folkloriche, alla musicalità, alla lingua, ai dialetti. Io vengo da una zona particolare, l'area vesuviana che sta tra l'ultimo braccio della metropoli e il Monte Somma e il Vesuvio. È un'area magica, dove la ritualità popolare è molto presente: sono a pochi passi da Madonna dell'Arco, da tutte le processioni dei *fujenti*, a pochissimi passi dal Monte Somma, con tutte le ritualità pagane e di sacralità popolare, come quella del volo dell'Angelo per la Madonna Nera a Ponticelli, o riti delle curatrici nel nolano dove a fino a qualche anno fa ancora potevi trovarne qualcuna che curava le malattie respiratorie dei bambini, le così dette «naserchielle», con un passaggio rituale sotto gli animali da stalla. Questo coté popolare, che poi negli anni mi porterà a firmare la mia ultima regia insieme al maestro De Simone, mi fa fare una riflessione sul teatro popolare. Questa si arricchisce anche grazie al rapporto con E Zezi, un gruppo operaio popolare che fa teatro nel Vesuviano, e all'incontro, questo quando ero ancora in accademia, con Leo de Berardinis e con Totò Principe di Danimarca; di qui, a ritroso, con tutta la sua produzione legata al territorio – Marigliano è a pochi chilometri da Pollena, il mio paese – e con *King Lacreme Lear Napulitano*.

Tutto questo si contamina con l'influenza magica con cui sono nato e cresciuto e che fa parte della mia storia personale: il sottotitolo dello spettacolo sulla *Tempesta*, *Dormiti gallina dormiti*, nasce da un mio contatto con la magia. Da piccolo, infatti, sono stato in semi convitto dalle suore perché ero molto vivace, un ragazzo 'a rischio': la cappa simbolica molto forte ha iniziato a operare su di me, e ho avuto degli incubi molto violenti. Parliamo di più di quarant'anni fa, dunque non c'era l'abitudine, l'impostazione culturale per andare da uno specialista, da uno psicoterapeuta; così, mia madre mi portò da Maria la «fattucchiara», che viveva in un posto un po' strano, con le galline. In uno dei miei incubi, una gallina mi pizzicava gli occhi, così Maria la fattucchiara mi fece una «paura», e, come fu e come non fu, gli incubi sparirono. Questo aspetto magico c'è in tutto il mio teatro e l'ho ritrovato nella *Tempesta*, in particolare nella figura di Ariele, di questo strano volatile. Quindi varie influenze si sono incontrate dentro di me, ma soprattutto la necessità di un teatro popolare, diretto, che

si facesse in un cerchio d'accoglienza con il pubblico, e quindi ho iniziato a intessere un rapporto con i vecchi attori della sceneggiata, con cantanti di matrimonio. Questo veniva anche dal mio incontro precedente con Nino D'Angelo, mio amico fraterno, un'icona dell'ambiente popolare, pop, e ho iniziato a costruire tutta una serie di rapporti con questo mondo: nella *Tempesta*, Calibano era Nando Neri, il maestro di Mario Merola, Prospero era Rino Gioielli, altro attore di sceneggiata del Teatro Duemila, e poi Emi Salvador e altri. Ho studiato il Teatro Duemila, il tempio della sceneggiata, con Goffredo Fofi, da un lato grazie a un interesse istintivo e di vissuto personale, perché ci sono nato dentro, dall'altro con consapevolezza, e mi sono reso conto che era un po' il *Globe* napoletano: un teatro popolare, dove si svolgevano tre spettacoli al giorno, gli attori mangiavano nei camerini, il pubblico si portava il pranzo, la partecipazione era molto diretta. Se il buono di turno non schiaffeggiava il cattivo, c'era un'insurrezione popolare – Nino mi raccontava che in alcuni posti avevano addirittura lanciato dei coltelli sul palco. La mia *Tempesta* si è nutrita di tutto questo, è nata lì. Fosse per me, io farei una *Tempesta* tutti i giorni, io farei tutti i giorni solamente Shakespeare, che è ovviamente il dio del teatro.

Negli anni, Shakespeare, Calderon, tutto un lato magico e popolare del teatro ha sempre animato i miei lavori, però nelle drammaturgie originali che ho fatto, il livello popolare ha assunto risvolti più sociali, comunitari: in certi territori del margine – io vengo da quei margini – è poi rimasto sottotraccia, in una biografia dei vissuti, con gli homeless, nei vari lavori più specificamente dedicati ad aree di sofferenza, di disagio. Ci sono tornato poi, perché alla base di ogni progetto, ogni anno, c'è una domanda: cosa posso dire io in questo momento? Io vivo da tre anni a Bagnoli, ma prima ero a due passi da qui,¹ a via Duomo, tra Forcella e la Sanità. Negli anni in cui ho iniziato a pensare ad *Amleto* c'erano queste sparatorie, queste 'stese' quotidiane da parte delle paranze dei bambini, cioè gruppi delinquenti organizzati, con nelle proprie fila figli di camorristi in carcere, o giovani camorristi in lotta per il controllo dei territori, proprio dove abitavo io. Ho iniziato quindi a pensare a cosa fare con il Mercadante, e ho sentito il valore di un tema centrale nel mio percorso, quello dell'affrancamento dalla violenza, perché io stesso mi sono affrancato da quel che la periferia si porta con sé. Dovevo quindi fare una proposta, e non sapevo bene ancora su cosa soffermarmi, ma, andando al Mercadante, passeggiando, ho avuto questa intuizione. Era una mattina in cui avevano ammazzato un ragazzo, pensavo a questi giovani mandati dai padri a compiere stragi, e mi è venuto in mente un modo di dire dialettale: a Napoli, *mal'essere* è una cattiva persona, e il collegamento con «essere o non essere» è nato così, io solo per strada. Ho iniziato a pensare che questi ragazzi in realtà somigliavano moltissimo ad Amleto: gli era stata chiesta una vendetta, una vendetta criminale, di cui portavano l'eredità, che è quello che fa anche il personaggio shakespeariano, succube del fantasma del padre.

¹ Piazza Bellini.

Qui, i fantasmi dei padri erano incarcerati, al 42-bis, o morti, e continuavano a dare suggerimenti a questi Amleti disperati.

Poi ho fatto una cosa che faccio spesso, ho giocato con le parole: mal'essere è la cattiva persona ma è anche malessere esistenziale, e si diventa cattive persone a causa soprattutto di un malessere esistenziale inascoltato. È vero sempre, ma a Napoli, soprattutto in certi quartieri, quello di colpevolezza è un concetto astratto. Per contro, poi, ho pensato alle paranze che sparavano, ma anche a quelle positive che ci sono in città, perché si chiamano paranze anche le crew dei rapper. In questo cammino quindi, da casa al Mercadante, ho realizzato che, se avessi dovuto di nuovo affrontare Shakespeare, ci sarebbe sempre stato il problema della traduzione, perché, come lo traduci Shakespeare? Nel caso della *Tempesta*, avevo affidato la traduzione a Silvestro Sentiero: era uscita fuori una scrittura di scena, un napoletano scritto da questo poeta pescatore che poi lavora in strada, con il sapore dei racconti dei comici del Teatro Duemila, dei mattatori della sceneggiata. Pensavo che se avessi affrontato di nuovo Shakespeare, la cosa più simile al *blank verse* al mondo secondo me è la versificazione dei rapper in napoletano, il loro beat. Ho cominciato a immaginare allora un *Amleto* fatto con i rapper, scritto con i rapper, e ho messo su questa paranza con autori diversi, gli ho affidato gli atti, ho iniziato a portarli in scena e così via.

3. Hai detto altrove che, finora, non pensavi di avere una voce per 'dire' il tuo Amleto, ed è arrivata con i rapper. Potresti spiegarmi meglio questa affermazione?

Non l'ho fatto per anni. L'ho usato altrove, in un laboratorio avevamo iniziato anche con Mimmo Borelli ad affrontare il testo e lui aveva scritto delle quartine molto belle. C'era questa voglia, non sentivo però di avere una voce per portarla fino in fondo. Questi testi così importanti hanno sempre il problema dell'attorialità, perché è difficile incarnare quella parola. Inoltre, avendo io avuto la fortuna di stare a contatto con Carmelo Bene, con Leo de Berardinis, con Carlo Cecchi, ho un concetto della parola detta di un certo tipo, quindi è difficile per me avere a che fare con il teatro in italiano. Le mie remore erano anche dovute proprio a questo: chi lo fa, Amleto?

4. In Italia, infatti, è a volte difficile per chi fa teatro shakespeariano confrontarsi con precedenti illustri, più che con la parola del testo propriamente detto.

Esatto, e alla fine *Amleto* è arrivato all'improvviso, proprio come l'ho raccontato, con una voce in definitiva collettiva. Ho trovato che l'esperienza dei rapper napoletani era quella più simile a quella dei bardi, che erano poeti, improvvisatori, e facevano proprio dei consessi come i rapper fanno sotto il cavalcavia a Piscinola, o altrove. Erano delle jam session, delle *ceremonies*, come quelle officiate dai *Master of Ceremonies* (MCs) del rap. Ho pensato a quella di *Mal'essere* come a una scrittura collettiva, ho diviso gli atti, e ho moltiplicato anche la voce di Amleto: inizialmente volevo affidare il ruolo a un rapper giovane, ma non ho trovato la qualità necessaria, così è andato a un attore, che

però è sempre sostenuto dai rapper che sono in scena e la sua voce ne risulta amplificata. Il lavoro è assolutamente corale: la canzone finale, dedicata a Ofelia, l'abbiamo scritta in un pomeriggio, e ognuno ha scritto quattro 'barre' o linee, una quartina.

Si è trattato inoltre di un processo laboratoriale, territoriale, di radicamento: un professore di antropologia, mi raccontava il mio amico e scenografo storico Massimo Staich, scomparso da poco, era solito dire ai suoi allievi «O fate l'indagine, o fate gli indigeni». Ecco, io ho sempre cercato di fare l'indigeno, e anche con Amleto è stato così: lo spettacolo è il confluire di un'intensità che però ha varie declinazioni. Una di queste, in anteprima, potrebbe essere un film proprio su *Mal'essere*: riporto questo lavoro nei territori, nelle periferie, nei vissuti dei rapper, lo riportiamo dove è nato.

5. Quanto è durato questo processo, per arrivare al debutto dello spettacolo?

Almeno due anni, in totale.

6. Immagino siano stati anni di lavorazione importanti anche per il testo, che è evidentemente frutto di una ricerca raffinata, dagli esiti felicissimi, ben più di molte delle più note traduzioni in italiano. Mi parli di questa scelta linguistica e di appartenenza culturale?

È un testo molto bello, davvero un buon risultato da parte dei rapper. Il rap nasce come lingua di protesta, di contestazione, viene da lontano; qui raggiunge delle vette altissime, alcuni di questi rapper sono degli autentici scrittori.

Per il resto, non riesco a pensare a Shakespeare in italiano. Mi piacerebbe farlo, ma chi lo traduce? Serve proprio una lingua carnale, l'italiano non si adatta. Di alto e basso abbiamo già parlato anche rispetto alla *Tempesta* e alla contaminazione con la sceneggiata: al *Globe* si beveva, ci si prostituiva, e intanto si recitava «essere o non essere», Shakespeare è questo miscuglio qui. Era un teatrante, vicino alla «corruzione» del fare, all'imperfezione, all'errore: perfezione e imperfezione, nei suoi testi, convivono.

7. Come è stato organizzato il processo di lavorazione del testo?

Prima ho fatto l'«indigeno» con i vari rapper, sono stato con loro, ne ho studiato la produzione musicale. Abbiamo letto insieme il testo al Mercadante e ho chiesto a ciascuno di preparare dei saggi di traduzione, degli esempi – su questa base, ho assegnato gli atti. Paolo (Romano), ad esempio, aveva già lavorato al monologo «Essere o non essere», quindi il terzo atto è stato affidato a lui. Ho poi iniziato ad acquisire il materiale e a comporre la drammaturgia, che abbiamo riletto insieme, scomposto, ricomposto in scena. Ho tagliato molto, abbiamo riscritto insieme alcune sezioni, ci sono pure delle aggiunte. Mi sono posto il problema dell'omogeneità, però alla fine mi sembrava funzionasse anche così.

8. *I rimaneggiamenti si notano anche a livello macroscopico: il monologo «Essere o non essere» è stato spostato immediatamente prima della scena del teatro nel teatro, e dopo il dialogo con Ofelia.*

Sì, in quel caso volevo rendere evidente che Amleto costruisce il suo teatro e ancorarlo alla sua regia, alla rivelazione di sé e al teatro della sua mente. Quel monologo è un'opera a parte, un mondo dentro il mondo: esce fuori dalla struttura testuale, perché Shakespeare ormai è quella cosa lì, e paradossalmente potrebbe stare ovunque, arriva prima dell'opera stessa e dell'autore. È anche un problema, per un regista, perché il pubblico se lo aspetta. Come lo fai? C'è una sorta di agonismo dell'interpretazione. Io ho scelto una strada endogena a quello che stavo riscrivendo sulla scena, mi sono spostato all'interno del campo semantico da me definito.

9. *Subito a seguire, Amleto viene anche consolato da Orazio: è solo, ma fino a un certo punto.*

I rapper ci sono sempre, rimangono nella penombra ma non escono di scena. Ho lavorato su questo anche a partire dal circo, che era parte del mio progetto su *I giganti della montagna*, l'ultima prova da attrice di Emma Dante, e mi porto dietro da allora una consapevolezza: mentre un artista fa i suoi 'spilli', che in lingua circense, da *skill*, significa il suo numero, tutta la famiglia sta 'in barriera', sta dietro e osserva, in particolare sui numeri più difficili. È come un coro tragico, che con la visione dona la propria energia e presenza. Non c'è mai solitudine assoluta.

10. *Come spesso accade, nelle versioni contemporanee di Amleto, la sezione politico-militare è stata completamente abbandonata.*

Ci ho pensato parecchio, e mi sembra di averla trasferita in parte nell'arringa finale di Orazio, in parte nello scioglimento della *battle rap* finale, quella di *Ofelia vive*. Non tutto può essere spiegato, seguo un'intuizione, e 'andare a tempo' con l'opera per me significa incarnarla in un presente vivo, personale, anche fallibile. Non escludo un giorno di lavorare su un *Amleto* integrale, ma la sotto-trama su Fortebraccio è quella più ancorata al suo tempo, più storicamente determinata. Quando lavoro sui testi, devo dar loro la mia vita, ci troviamo a metà strada: in questa incarnazione scenica, la misura dell'opera doveva essere di altro tipo, rispetto al linguaggio usato.

11. *L'ambientazione invece da cosa è stata ispirata?*

È la mia periferia, con i suoi sterrati. Lavoro così con Tiziano Fario: ho delle visioni, gliele comunico e poi le traduciamo. Ho sempre avuto quest'idea dello sterrato con i cartelloni pubblicitari, perché anche i luoghi dove si fanno alcuni raduni rap, dalle mie parti, sono questi 'non luoghi'. Il mondo dell'hip-hop si porta dietro i murales, però mi sembrava un po' troppo 'pop' l'idea di farli live, in scena; lascio solo che sia Sha One, che è uno dei primi writer napoletani, a scrivere Amleto con la «A» di anarchia. Anche qui, se giri per Napoli, trovi un

sacco di «Ciro vive», «Genny vive», sui muri, dedicati a ragazzi morti sparati, o vittime di camorra o loro stessi camorristi. Noi abbiamo pensato a questo «Ofelia vive» come a un manifesto che si compone: tutto è in funzione di questo finale, tutto è una cerimonia per Ofelia, che è la vera vittima, in quanto speranza, purezza, possibilità di anarchia rispetto a tutto. Anche Amleto è dentro al meccanismo, l'unica che ne è fuori e ne muore, perché si sottrae, è Ofelia: in quest'ottica, Amleto rappresenta Napoli, mentre Ofelia è più risolta, è quel che la città ha perduto, le vittime, quelli che ci lasciamo indietro, che colpevolmente eliminiamo. La piccola Noemi è Ofelia, Annalisa Durante è Ofelia. Amleto è sospeso tra il poter essere libero dall'eredità storica, culturale, patriarcale, e l'essere uno strumento attraverso cui si perpetuano la tradizione e l'*establishment*: per lui, morire è una liberazione. Oggi, per me, è Amleto a essere Napoli, ma forse me lo avessi chiesto mentre facevo lo spettacolo, avrei risposto diversamente.

12. Ci sono, nel copione, anche riferimenti e dediche a persone viventi o vissute nel territorio di Napoli.

A Felice Pignataro, al Gridas e alle sue battaglie per la periferia, ai suoi carnevali: io lavoro un po' per accumulo di immagini, di visioni. Quelle a cui ho messo mano per *Mal'essere* hanno a che fare con chi, in territorio di disagio, lavora per sovvertire questo, e quindi gli operatori sociali, gli artisti. C'è poi un riferimento a una signora con il carrellino che sta sempre qui, sui decumani, perché in città per me ci sono dei fantasmi che sono gli homeless. Questo è un testo in cui devi essere medium di una serie di fantasmi e chiamarli in vita, e i miei fantasmi erano quelli. Ci sono poi i fujenti, delle mie zone.

13. C'è un chiaro riferimento all'attualità urbana anche nella scelta della modalità di rappresentazione della scena del 'teatro nel teatro', con le buste di plastica.

Le buste della spazzatura le uso sempre. Nel mio primo spettacolo, che ebbe una menzione speciale a Scenario, subito dopo la fine del liceo, *Dove gli angeli esitano*, c'era un unico telo formato da dieci metri di buste della «monnezza». Lavoro molto sui luoghi comuni, che rigiro e ribalto in qualche modo – l'ho fatto anche nella *Sciaveca*, con Borrelli. Si tratta anche di materiali molto semplici, che io mi porto dietro da anni.

Gli operatori di bunraku tradizionalmente hanno un cappuccio che qui è stato fatto con le buste della «monnezza», utilizzate anche per una bandiera sventolata quando il fantasma appare per la prima volta – c'è anche la terra dei fuochi, un avvelenamento non solo di Amleto ma anche, per estensione, della città, perché il protagonista rappresenta Napoli e i territori circostanti. I segni, poi, tu li percepisci, quando li agisci però si spostano, hanno vita propria, li pensi da una parte e arrivano da un'altra. Per esempio, la scena iniziale della corte è stata pensata come il set fotografico di un matrimonio napoletano, con il ventilatore, il fermo-immagine sul velo sollevato e sul lancio del bouquet. Ci sono segni ricorrenti nel mio teatro, e il teatro di figura è uno di questi.

14. *Rispetto al personaggio di Ofelia, che abbiamo già citato, mi potresti parlare delle scelte compiute nella sua rappresentazione, anche in merito alle parti tagliate, inserite, modificate?*

Le scelte visive dipendono dal campo semantico in cui decidi di muoverti: nella scrittura scenica, ricostruisci un sistema di segni che scrivi con il corpo degli attori nel processo di creazione. Non si tratta di idee a tavolino, e infatti al tavolo non ci sto mai, sono sempre in piedi durante il processo di creazione. Per quanto riguarda la scena dei biglietti, ho deciso di moltiplicare il concetto di «lettera» come scrittura unitaria: volevo che la lettera di Amleto fossero i versi delle canzoni dei rapper, le 'barre', sottoforma di bigliettini recitati anche da loro stessi. Inoltre, tutto è costruito come una cerimonia, con protagonisti non personaggi – una dicitura troppo inizio '900 – ma *dramatis personae*, composte dalla forma del dramma e dalla persona con i suoi vissuti e la sua drammaturgia corporea. Faccio sempre l'esempio del guanto, che ha una foggia, un colore, una cucitura, ma serve sempre anche una mano perché non sia floscio.

15. *Cosa puoi dirmi, invece, della scelta di una collocazione temporale non facilmente definibile, anche per quanto riguarda i costumi?*

Come dicevo, io parto da una visione e disegno moltissimo – una dottoranda dell'Università L'Orientale, Marina Sorge, ha scritto la sua tesi proprio a partire dai miei quaderni e disegni. Creo dei prototipi che consegno ai miei collaboratori, con i quali inizio una ricerca e un confronto. Così, Daniela Salernitano, la costumista, per i rapper è andata a casa loro, ha visto come si vestivano nella vita quotidiana e ha cercato di mantenere quella matrice, seppur traducendola per la scena. Per Claudio e Gertrude, si è spinta verso un immaginario quasi malavitoso, da piccoli «re di quartiere», da «ras», una concezione che a Napoli ancora c'è. Per Amleto è andata un po' sull'esistenzialista, accompagnando l'asciuttezza di Luigi Credendino con un abbigliamento senza fronzoli.

16. *E per quanto riguarda l'aspetto coreografico e i movimenti, che sono peculiari per ogni attore?*

Quella è la cifra del mio lavoro. Per ogni attore trovo un baricentro espressivo, un motore che lo anima, il filo della figura scenica con cui tessere il tutto. Sta in una parte del corpo, in un'intensità del movimento, in un'attitudine, per ogni figura è diverso e anche variabile al suo interno. Per quanto riguarda Ofelia, ad esempio, il fantasma lo cogli quando scassa tutto, al suo apice, ma poi si modula anche l'intensità, si misura quanto spingere in ogni circostanza il baricentro emotivo della singola *dramatis persona* – è in tal senso che ho declinato quest'ultimo concetto. Gli anziani hanno invece movimenti rigidi, costruiti. Sha One è una delle figure storiche dell'hip-hop a Napoli, dove ha portato la breakdance, il graffitismo, e usa tutto il suo bagaglio per costruire la figura di Polonio: si muove attraverso il *body-popping*, è meccanico, come un ingranaggio. Il re è avvelenato dall'interno, è un avvelenatore avvelenato.

17. Su quali altri testi di Shakespeare ti piacerebbe lavorare?

È molto bello il *Racconto d'inverno*, ma credo soprattutto il *Sogno di una notte di mezz'estate*, per il discorso sul magico e sulla spiritualità di cui abbiamo già parlato. Un testo con moltissimi personaggi, perché per me il teatro è lavoro con un popolo, con una comunità, soprattutto in questo momento; è sempre stato così, nel mio spettacolo ispirato a *I giganti della montagna* (*I giganti, favola per la gente ferma*) c'erano venticinque attori, ma adesso è ancora più necessario perché si deve dare lavoro a tante maestranze. A ottobre debutteremo con *Hospes*, di Fabio Pisano, che ha vinto il premio Hystrio: anche lì ci sono quattordici attori, tanti tecnici, perché per la prima volta in maniera diffusa – prima lo avevo fatto con artisti visivi in live, come Maria Pia Cinque per *Psicosi 4.48 Cantico*, dove si giocava con l'utilizzo di lavagne luminose – lavoro con il video, con un animatore bravissimo, Michelangelo Fornaro, e molti altri. Insomma, siamo una banda, e non so quanto gireremo, ma la funzione pubblica di un teatro per me è anche questa.

Farei volentieri di nuovo anche la mia *Tempesta*, però i miei attori di tradizione sono quasi tutti morti, rimangono a Napoli solo pochi attori che vengono da quel mondo della sceneggiata che aveva ispirato il lavoro.

Ho un altro progetto in cantiere, che è un *Pinocchio* dove coinvolgo i ragazzi con disabilità e provenienti da situazioni di disagio economico-sociale dei miei vari laboratori e i loro genitori.

18. Per concludere tornando agli inizi, mi puoi parlare di più di Dopo la tempesta, quel tuo spettacolo 'bocciato' in accademia?

Era bello secondo me, in italiano, con delle parti della traduzione di Eduardo. Avevo 'murato' il sipario con gli oggetti di scena del saggio dell'altro allievo regista, anche il pubblico era sul palcoscenico. Era una versione molto tribale, che iniziava con Prospero che 'arava' il palcoscenico e si concludeva con lo stesso che invitava il pubblico ad aprire un varco e a strappare il sipario, poi camminava sulle sedie della platea e scompariva. Mentre Prospero si allontanava, gli altri attori vendevano pezzi di scena al pubblico, in una sorta di scambio: l'idea era quella di un *continuum*, dell'isola che si trasformava nell'ambientazione dell'altro saggio. Era forte, una signora si sentì male. E mi bocciarono, soprattutto a causa dei professori più tradizionalisti, che non avevano apprezzato l'eccessiva performatività, il senso di minaccia sugli spettatori. Me la legai al dito, e al saggio di riparazione feci *Risveglio di primavera*, dove recitava anche la mia amica Emma Dante: a quel punto, misi il pubblico lontanissimo, sulla balconata di regia, da dove lo spettacolo si vedeva anche schiacciato, dall'alto. Del periodo in accademia conservo soprattutto il ricordo del rapporto speciale con uno dei miei tre padri, Andrea Camilleri, che mi ha sostenuto davvero come fossi un figlio, aiutandomi anche economicamente. Mi chiamava «l'anarchico campano-vesuviano»; l'altro oltre ad Arnaldo, il mio, è stato Leo de Berardinis, un riferimento filosofico, etico ed estetico che mi ispira sempre.

Intervista a Damiano Capatosta Rossi

Caserta, 14/07/2021

1. Da dove nasce il tuo rapporto con il rap?

Per me nasce dai canti popolari che si tramandavano oralmente e di cui mi sono appassionato da bambino. Gli stessi canti briganti parlavano di problematiche vissute, avevano un messaggio ben preciso di lotta, e, passando di voce in voce, diventavano del popolo, delle persone. Lo stesso con il rap, ci si riunisce in cerchio e si fa freestyle, con tecniche di rima chiaramente diverse. Il mio modo di scrivere, quindi, anche nel caso di *Mal'essere*, è partito da lì, da un rapporto stretto con il territorio e dall'obiettivo di essere comprensibile e chiaro per persone senza istruzione: anche chi non ha avuto la fortuna di studiare, deve poter capire come gli altri. Il rap per me rimane un'operazione di denuncia, che ho potuto ampliare attraverso il teatro, ben oltre i tre minuti del brano musicale.

2. Come sei arrivato a Mal'essere, per l'appunto?

È stato molto strano. Avevo appena finito di scrivere *Requiem A Pulcinella*, che parlava della mia zona, della problematica dell'immondizia e dei rifiuti, e Davide mi ha parlato di quest'idea di un *Amleto* con i rapper. È stato bello poter lavorare con persone che conoscevo già nel mondo del rap, di un livello anche superiore al mio e che stimo molto, sia nella veste di traduttore sia in quella di attore. Al momento è stato un po' problematico perché era un momento di tensione a livello personale, però questo mi ha permesso d'altra parte di sfogare, buttar fuori tutto ciò che avevo dentro, soprattutto tramite i becchini, personaggi che affrontano la morte come un mestiere. Quando ho dovuto scrivere – e l'ho fatto in soli venti giorni – mi sono un po' documentato su varie vicende successe in provincia negli anni, riguardanti ad esempio la camorra delle pompe funebri, il modo di smaltire i rifiuti dei cimiteri, e ho parlato con amici che hanno pompe funebri: mi hanno spiegato come riescono a essere distaccati, a ridere, talvolta, mentre tutti piangono, a viverlo al cento per cento come un lavoro. È stato quasi un ansiolitico, e sono felice di aver fatto ridere e di aver coinvolto gli spettatori: il Teatro San Ferdinando, dove siamo andati in scena, è un teatro popolare, dal pubblico qualcuno urlava consigli a chi era in scena, la partecipazione è stata ottima.

3. Che tipo di approccio al testo hai avuto?

Ho utilizzato principalmente il testo originale, aiutandomi con quello italiano per capire il significato letterale, perché non sono molto ferrato in inglese, ma mi è sembrato importante per capire le rime, i giochi di parole. L'italiano, in più, secondo me non rende per niente a livello di ritmo, forse si avvicina di più il linguaggio napoletano.

Davide poi ha effettuato molti tagli, per arrivare alla conclusione con la canzone, perché io avevo scritto parecchio – e il testo completo non lo conosce nessuno. La riduzione poi, è stata necessaria, anche per motivi di tempo. Alla fine, rimane uno spettacolo fruibile, che non ti abbatte, grazie soprattutto alle immagini, e anche il testo in realtà è molto contemporaneo: tante cose sono ancora qui, non sono mai cambiate. Volevamo evitare l'«effetto *Gomorra*»: questo spettacolo esce nel momento in cui stava spopolando, ma ne avevamo abbastanza. Volevamo una visione più umana del quotidiano, mostrare anche la fragilità delle persone e i rischi che corrono le vittime, come era nel nostro caso Ofelia.

La lingua che ho utilizzato è un napoletano particolare, una mescolanza tra termini antichi che oggi non si usano nemmeno più a Napoli, soprattutto tra i giovani, e quelli più attuali. Inoltre, spesso le parole vengono dal dialetto specifico della mia zona, così come accaduto con gli altri atti: ognuno di noi traduttori ha usato i suoi termini, i suoi modi, il suo stile, e questo per me è stato molto interessante e molto liberatorio rispetto alle possibilità espressive. Nel quaderno degli appunti, che ho qui, mi ero scritto: «trovare luogo emblematico per arrivare a un linguaggio vero». Di posti emblematici qui ce ne sono tantissimi, in periferia come nella campagna vicino a casa mia: viviamo cose diverse da chi sta in centro, e può essere microcriminalità come la voglia di uscirne, fino all'immondizia che brucia. Tutte queste cose vengono 'macinate' insieme e poi si ritrovano nella scrittura.

Yorick, ad esempio, è una persona che io ho conosciuto, che non c'è più da diversi anni: era un signore che viveva nel mio paese, sempre un po' ubriaco, che però per me era un poeta. Le persone non si avvicinavano, gli ridevano addosso, per me invece era di ispirazione e in lui ho rivisto il giullare, il *fool*.

4. Torniamo sul piano linguistico: che rapporto hai con il dialetto?

Come dicevo, sono molto legato al dialetto campano tradizionale, però ormai si osserva che è una lingua che cambia, si modifica, è viva, i giovani mischiano anche l'inglese e il linguaggio dei social. Certo, so che a Napoli si sta perdendo meno che altrove: è una città dove la cultura si mantiene, ti ingloba, chiede a te di modificarti più che modificarsi in base a chi vive al suo interno. Già Caserta è più borghese, si cerca di usare l'italiano come lingua di prestigio, però io lo sento come una un'imposizione su di me e sulla mia terra. Il dialetto è più colorato, esprime con maggiore forza: qua vicino, l'autobus si chiama «acchiappagente», un termine che porta con sé l'idea di un'azione, l'immagine di un movimento. Lo scorso anno ho scritto anche un testo in italiano, ma è stato molto faticoso, perché per me lo è anche pensare in italiano. Non saprei nemmeno tradurre molte cose.

È poi una lingua che ritmicamente funziona bene, nel teatro come nel rap: le sue caratteristiche hanno dato alla nostra scena musicale una marcia in più, anche per sfondare altrove. Il rap napoletano si è ormai diffuso ovunque, anche nella versione più commerciale; chi ha lavorato a *Mal'essere*, invece, cerca di rimanere fedele alle proprie radici, veniamo tutti dalle periferie e da luoghi di pro-

vincia, chi da Casagiove, come me, chi da Fuorigrotta, chi dalle zone Nord, chi da Pomigliano. Ogni rapper, anche nel caso di *Mal'essere*, usa il proprio stile di scrittura; ad esempio, Sha One, che io stimo moltissimo ed è una delle mie fonti d'ispirazione, usa molto le tronche anche nello scritto. Io invece, nella versione su pagina, non tronco tutte le vocali finali: si percepiscono meno le rime, ma la lettura risulta più semplice.

5. *Nel corso dell'atto ci sono dei cambiamenti importanti a livello strutturale.*

Prima dello scambio tra i becchini è inserito l'incontro tra Amleto e Orazio. Amleto, poi, in un dialogo fortemente rimaneggiato, si lamenta dei sotterfugi, degli imbrogli, del tradimento subito: per me è stato uno sfogo anche molto personale, sentivo che stavo parlando di me e delle mie esperienze, delle volte in cui sono stato pugnalato alle spalle. È stata inoltre conservata la struttura della *battle*, che mi ero immaginato inizialmente, nella distribuzione delle battute tra i due becchini, più equa rispetto al testo shakespeariano.

6. *Possiamo guardare insieme alcune delle coloriture che hai inserito nella traduzione? Da dove derivano, come è arrivata l'ispirazione per queste modifiche?*

Quando il primo clown spiega che fa il lavoro di becchino da quando Amleto padre ha sconfitto Fortebraccio, ho allungato nettamente la battuta. Il riferimento è al cimitero delle Fontanelle, dove ci sono teschi (le «capuzzelle») che le persone 'adottano', puliscono, adorano con degli altarini – a Napoli persiste un grande miscuglio di sacro e profano, che coinvolge la morte e quindi il mestiere del becchino.

Ho scelto poi delle parole che hanno a che fare con esperienze di oggi, come «emigrato», poco più avanti, termine che uso per descrivere lo stato di Amleto paragonandolo a quello di ragazzi di qui che sono andati a vivere all'estero. Altre volte mi riferisco all'attualità, quando scelgo di usare termini come «avvelenato», e non parlo solo del veleno presente realmente nel dramma: penso alla mia terra, inquinata anche dai rifiuti industriali (della fabbrica Saint Gobain, in questo caso), che finiscono nelle falde acquifere e da lì nelle case delle persone.

7. *Per passare a un discorso più generale, qual è secondo te il ruolo di Shakespeare oggi, nel teatro contemporaneo?*

Io lo percepisco come un autore molto contemporaneo, che osservava e annotava la vita intorno a lui. Il rapporto tra la scrittura e la vita popolare si esplica secondo me così, a partire dallo spunto che quest'ultima può offrire: altrimenti, se rimani chiuso in casa, cosa puoi scrivere? Di Shakespeare apprezzo molto la vicinanza all'umanità: che abbia o meno conosciuto Napoli direttamente, vedo in lui qualcosa della città, del teatro anche italiano di quel periodo, con la commedia dell'arte.

Prima di *Mal'essere*, ne sapevo davvero poco; un altro canale attraverso cui sono arrivato a lui è la traduzione di Eduardo della *Tempesta*, che ho incontra-

to tramite una scuola di teatro frequentata durante l'adolescenza: una versione contemporanea, con qualche taglio, ma il testo era quello.

8. In tutto il testo, emerge una grande sensibilità anche nei confronti del personaggio di Ofelia.

Lei è la vittima per eccellenza della nostra società: una ragazza che si prende una pallottola in una gamba perché si trova al posto sbagliato nel momento sbagliato, o una donna che viene picchiata in casa e non riesce a denunciare, o anche sì, e non cambia nulla. Viviamo in un mondo ancora molto sessista, come emerge dal linguaggio, anche se nella criminalità stessa sono emerse le figure delle donne di potere. Ofelia ne esce, decidendo di morire, altrimenti forse sarebbe stata uccisa a sua volta, oppure sarebbe stata sfruttata in altro modo: perché messa incinta da Amleto, o diventando figura di potere a sua volta. Si trova invischiata in una dinamica di guerra continua, in un circolo senza fine di vendetta, che coinvolge gli uomini della sua vita: il padre, il fratello, l'amato. Sono questioni sempre attuali, soprattutto in queste zone.

Intervista a Gianni O'Iank De Lisa

Napoli, 15/07/2021

1. Come ti sei avvicinato al progetto di Mal'essere?

Mi ha chiamato Davide, di cui io conoscevo le opere, ma senza collegarle al suo nome, e mi ha chiesto se mi interessava partecipare al rifacimento di *Amleto*. Decidiamo quindi di incontrarci, in Piazza Bellini a Napoli, per parlarne. Per me era un momento un po' particolare, perché lavoravo come montatore aeronautico a Pomigliano – facevo gli ATR –, e nel frattempo stavo facendo un disco con il mio gruppo storico, poi sciolto, i Fuossera. Avevo delle giornate massacranti: dopo la fabbrica andavo in studio, e avevo qualche dubbio sulla disponibilità di tempo per riscrivere in napoletano il primo atto dell'*Amleto* insieme al mio socio del gruppo, Pasquale Sir Fernandez.² Mi sembrava anche un po' strano, perché non avevo mai letto il testo, né visto film o spettacoli. Lo sentivo molto distante da me, per me Shakespeare non era niente. Però l'idea mi piaceva, e si è creata subito una bella energia tra di noi: con Davide, se succede, ti viene subito voglia di creare qualcosa con lui.

Scrivevo nei momenti più assurdi: nella pausa del turno di notte in fabbrica, al posto di mangiare, oppure appena tornato dal lavoro, oppure ancora in discoteca, una volta, sul telefono. Ho pensato subito che l'*Amleto* poteva essere una storia contemporanea, attuale: ne ho viste a raffica, qua, di storie così, di tradimenti e di vendetta. Ho concluso molto velocemente, poi ci siamo poi riuniti, noi sei autori della riscrittura e Davide, per leggere il testo tutti insieme, osservare le incongruenze, capire cosa non andava e costruire lo spettacolo.

Per prima cosa ho scritto il primo monologo di Amleto,³ mentre ho avuto più difficoltà con i botta e risposta, perché faticavo a immaginarli. Ho poi capito che non dovevo pensare al fatto che fossero sotto un castello, ma trasportare tutto da Elsinore a Piscinola: abbiamo anche inserito elementi spettacolari, come il fischio, che è il richiamo di qua.

2. Visto che sei anche attore, come sono andate le prove e l'elaborazione di tutto lo spettacolo?

La cosa bella è stata sentire la mia riscrittura nella voce di Luigi (Credendino), soprattutto durante le prime prove, quando era più istintivo, meno tecnico. Ero l'unico autore della riscrittura presente anche come attore nel primo atto, per cui lui mi ha fatto moltissime domande: voleva sapere che tipo di emozioni e sentimenti stavano nelle parole scelte. Quando l'ho ascoltato per la prima volta recitare il monologo di risposta al fantasma, mi sono messo a piangere, perché lì dentro c'è anche molto di mio, è stato una specie di sfogo:

² Chiamato «Ciccio», durante l'intervista.

³ Terzo movimento: *Amleto* – melanconia n° 1, corrispondente a I, 2, 129-59.

lo ha pronunciato esattamente come avrei voluto farlo io. Noi abbiamo collaborato tutti molto bene, eravamo un bel gruppo, una sorta di famigliola, con piccoli problemi, ma molta sintonia generale. Davide è molto serio sul lavoro, molto concentrato, ma ha chiesto sempre aiuto e consigli – a me in particolare sul primo atto, ma non solo.

La fase di costruzione dello spettacolo è stata molto forte, perché ho visto un genio all'opera: bisognava rappresentare Shakespeare, a Napoli, mantenendo gli stessi nomi, ma senza farlo diventare né *Gomorra* né *Io speriamo che me la cavo*. Serviva produrre un lavoro serio, portare il rap a teatro e il teatro in strada, senza tradire l'originale: un'impresa difficilissima, ma ci è riuscito alla grande. La scena con i becchini, ad esempio, è incredibile, con anche tanta comicità. Invece, in altri spettacoli che ho visto poi, sembra che Shakespeare sia utilizzato quasi come un registro: se si fa, bisogna fare un compito preciso, parlare e muoversi in un certo modo. Qui, invece, c'è stata molta immaginazione anche intorno a quel che *Amleto* poteva diventare.

Anche la musica, nello spettacolo, ha raggiunto alti livelli di qualità: all'inizio l'idea era anche di chiamare dei beat-maker, ma poi abbiamo cambiato idea. Abbiamo avuto la fortuna di avere con noi Massimo Gargiulo, al quale puoi chiedere, ad esempio, di «suonare qualcosa che fa capire che si sta aprendo una porta e sta entrando uno che è cattivo proprio», e si può star certi che il risultato sarà perfetto – anche se poi lui entrava nella terminologia tecnica della musica classica, e noi ci capivamo poco.

3. Come hai lavorato sul testo: a partire da quello inglese o da traduzioni in italiano?

Io non ho tradotto nel senso classico del termine: avevo sottomano entrambi i testi, ma sapevo che un determinato personaggio, in quella situazione, doveva esprimere un concetto, e ho cercato di farlo inserendo anche riferimenti contemporanei e metaforici. Ho riscritto, sostanzialmente. Avevo due traduzioni in italiano, ma come lingua è molto diversa dal napoletano, e spesso non rende minimamente l'inglese di Shakespeare, soprattutto a livello di immagini. Ad esempio, proprio nel primo movimento, ho reso l'espressione «dead hour» come «or ca nun s'sent nu respir»: quel che si dice a Napoli quando c'è un profondo silenzio, come nei giorni del lockdown.

Ho usato anche termini tipici della «parlesia», una sorta di lingua in codice tradizionale usata a Napoli dagli artisti per non farsi capire dagli impresari. Ne è un esempio «ban», per indicare i soldi che spingerebbero i mercenari di Fortebraccio a commettere qualsiasi nefandezza: è un termine che uso anche nei miei brani rap. È tutto un miscuglio di fonti d'ispirazione e riferimenti, utili per rendere in modo convincente un testo che alla fine mi è sembrato meno complicato di quel che poteva sembrare inizialmente. Certo, il linguaggio è antico, ma i concetti alla fine sono chiari.

Inoltre, a volte si mantengono delle espressioni in italiano, come abbiamo fatto anche noi nel primo atto: è un po' linguaggio eduardiano, la lingua nazionale inserita in un dialogo in dialetto serve per essere più incisivi.

4. *Anche nel primo atto, secondo me, sono particolarmente riuscite le scene con protagonista Ofelia, e in parallelo la sottolineatura della scarsa virilità di Amleto. Cosa ne pensi della modalità di rappresentazione della società patriarcale nella vostra versione?*

Si tratta di tre forme di patriarcato: quello della società shakespeariana, quello del mondo contemporaneo e quello di Napoli in particolare. In *Mal'essere* c'è molto questa idea dell'«essere ommo», e insieme però vengono amplificati i rapporti di amicizia maschile, nei quali rivedo molta della quotidianità mia e degli altri rapper. Giuseppe Peppoh Sica, ad esempio, oltre ad essere secondo me uno tra i migliori giovani rappresentanti della scena rap napoletana di oggi, è un perfetto Orazio: io dico sempre che «'u piezz e pane vicino a Peppe è cattivo», e Orazio è proprio quello, l'amico bonaccione di Amleto, quello che gli è sempre vicino. Anch'io mi sono sentito molto vicino a Bernardo, il mio personaggio, perché sono fedelissimo, e i miei amici posso criticarli solo io, mi dà fastidio se altri lo fanno. È una cosa molto tipica di qui, questo legame stretto, e in *Mal'essere* è stato ripreso dal nostro essere sempre in scena, fisicamente accanto ad Amleto, come fossimo seduti in strada su una panchina; in più, interveniamo anche con i vocalizzi di rafforzamento, che 'sostengono' chi si sta esibendo, cosa che abbiamo tratto ovviamente dal rap.

5. *Cosa mi puoi dire della composizione della canzone finale, dedicata a Ofelia?*

Quando sono arrivato alle prove, un pomeriggio, mi è stato detto che ognuno di noi avrebbe dovuto comporre una strofa del brano conclusivo. L'ho scritta in venti minuti: avevo letto l'inizio, le prime due barre, degli altri, poi mi sono chiuso in una stanza, con le cuffie e una base strumentale trovata su YouTube, perché ancora non avevamo la base. Con Oyoshe (Vincenzo Musto) ho creato i momenti di beat, mentre le melodie sono tutte di Massimo Gargiulo, che è stato ancora una volta prezioso per trovare i suoni adatti per ogni atmosfera o idea da trasmettere.

Intervista ad Antonio Viganò

Bolzano, 6-7/09/2021

1. Com'è iniziata l'esperienza del Teatro La Ribalta a Bolzano, anche in rapporto a quella francese?

Negli anni '90, io e Michele Fiocchi abbiamo messo in scena uno spettacolo da un libro per noi importante, cioè *Fratelli* di Carmelo Samonà, un ispanista palermitano. Racconta di due fratelli chiusi in un grande appartamento nel cuore di una città, e uno dei due si prende cura dell'altro, autistico, anche se non viene mai detto. È un testo che parla della ricerca di una modalità di comunicazione, e lo fa spostando il focus rispetto alla dimensione biografica, che pure c'è: Samonà aveva un figlio autistico, ma nel romanzo manca il vincolo della responsabilità genitoriale. Perché, allora, il fratello decide di rimanere lì, in quel vecchio appartamento nel cuore della città, dove le visite si fanno sempre più rare – come dichiarato proprio all'inizio del testo? In questa casa ci sono segni di trasloco imminente, ma non c'è nessun moto verso l'esterno, i pochi rumori provenienti dalla città o dagli altri appartamenti non fanno che amplificare l'isolamento dei fratelli. Cercano dei modi per connettersi tra di loro, ma riescono a farlo davvero solo quando «giocano a...». È stato uno spettacolo importantissimo per noi, dove io ero attore, regista e scenografo: nato per l'infanzia ma poi divenuto serale, ha vinto un premio ETI Stregagatto e ha girato moltissimo, in tutta Europa. Per permettere l'interpretazione di Michele, abbiamo cercato di frequentare persone autistiche e abbiamo incontrato un mondo a noi sconosciuto.

In seguito, a Lille, dove siamo stati per dieci anni come artisti associati del Centre Dramatique Le Grand Bleu, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche al completo ci è venuta a vedere e ci hanno invitati da loro. A Roubaix avevano un vecchio cinema in disuso, ci pioveva dentro, ma era un posto meraviglioso, con sedie in velluto, pilastri in ghisa, un parquet meraviglioso; mi hanno chiesto di iniziare a lavorare con loro. Si trattava di un C.A.T. cioè di un centro di sostegno al lavoro:⁴ ne esistono molti in Francia, all'interno del sistema pubblico, che mirano all'inserimento lavorativo delle persone con disabilità, ma quello è stato il primo a vocazione artistica. Quella dell'Oiseau-Mouche è stata dunque la prima compagnia teatrale europea a impiegare professionalmente persone considerate 'diverse', e io ho avuto l'occasione di lavorare per la prima volta con molte di loro, di scoprire ombre profonde e capacità attoriali per me inaspettate. Ho provato diverse strade, anche quella della danza e del teatro-danza, perché ho lavorato per anni con una coreografa, Julie Anne Stanzak del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch. Ecco, qualsiasi terreno percorressi, ho trovato attori straordinari che riuscivano a essere in scena come nessun altro, con una potenza e una verità a me sconosciuta, perché, oltre alle capacità, erano sempre lì tut-

⁴ Centre d'Aide par le Travail, oggi E.S.A.T.

ti interi: non ho mai conosciuto nessuno in grado di entrare nelle cose e starci per tanto tempo. In più, erano pieni di ombre, dunque non solo belle abilità, ma ombre che riflettevano e a me rimandavano a territori, a mondi che non conoscevo. Mi è piaciuto molto, e così siamo andati avanti per molto tempo. Questo è stato il mio incontro con la disabilità.

Gli spettacoli hanno girato molto, anche in Italia, abbiamo vinto dei premi, e il fatto di lavorare con persone in situazione di disagio psichico mi ha continuato a incuriosire. Io sono andato avanti ad avere anche la mia compagnia, non volevo divenisse una specificità, pur continuando a fare laboratori. Non mi è riuscito per lungo tempo il tentativo di costruire qualcosa simile alla Compagnie dell'Oiseau-Mouche in Italia, con attori in condizione di disagio psichico che venissero caricati di un segno artistico e che smontassero così il paradigma per il quale il teatro per loro potesse essere solo un passatempo.

2. Perché, invece, l'esperimento sta funzionando a Bolzano?

È successo qui a Bolzano per vari motivi: il supporto di un'associazione di lingua tedesca, Lebenshilfe, che mi ha dato la possibilità di organizzare laboratori, e la sensibilità del festival Bolzano Danza, nell'ambito del quale, con Julie Stanzak, abbiamo fatto alcune creazioni. I complimenti sono stati innumerevoli, il gruppo si era già un po' formato, e allora mi sono chiesto perché non provare a capire se lì c'era disponibilità a lavorare affinché questi artisti potessero essere qualcosa in più della loro malattia, della loro condizione, assumendosi una certa responsabilità. Penso abbia funzionato a Bolzano perché qui c'è laicità sul tema: sono sfuggito a tante cose che mi hanno inseguito altrove, come una tendenza, molto cattolica in questo senso, a proteggere e insieme imprigionare amorevolmente le persone, mettendole sotto una campana di vetro. Serve quella che io chiamo laicità per spingere una persona a imparare a prendere il treno, ad arrivare alle nove in teatro, seguire cinque ore di formazione con grandi artisti – e scegliamo grandi artisti proprio perché la condizione di partenza è più difficile, seguendo l'origine della parola «handicap».

Abbiamo quindi ottenuto un fondo sociale europeo di 400 ore, riservato a dodici giovani con disabilità che volevano intraprendere questa attività. Abbiamo prodotto uno spettacolo per Bolzano Danza, *Il suono della caduta*, che è stato molto apprezzato, e ho cercato di sfruttare il successo per ottenere fondi e mezzi e stabilire così un progetto di lungo corso, con uno spazio adeguato e tempi consoni. La prima compagnia è stata quindi fondata alla fine del 2013, con soci gli attori, qualche genitore, e tutti i formatori. Da lì nasce la nostra scommessa, cioè che loro potessero essere professionisti: non è un posto aperto a tutti, facciamo selezioni severe, periodi di prova, al termine dei quali ci si confronta sulle possibilità e sulla volontà di continuare. È necessario perché, fin dall'inizio, abbiamo deciso di essere una compagnia teatrale come le altre. Miriamo non a un lavoro socialmente utile, ma a un lavoro culturalmente necessario, per sconfiggere i pregiudizi; ma diveniamo socialmente utili assumendoci la responsabilità del fare teatro. È il nostro limite, a volte rischiamo di avvicinarci al laboratorio

protetto, ma non lo vogliamo diventare, non facciamo attività di tipo ricreativo. I nostri attori devono avere la coscienza che, per essere su un palcoscenico, bisogna avere credibilità e questa la si conquista attraverso la consapevolezza assoluta di quello che stanno raccontando e delle emozioni che suscitano. A volte ci riusciamo e a volte no, ma se non siamo pronti non andiamo in scena, perché altrimenti si corre il rischio di esporre esclusivamente la loro condizione. Per lo più, lavoriamo con un accanimento che non ho mai sperimentato prima, siamo qui tutti i giorni e ogni giorno proviamo, ci formiamo, produciamo; ci vietiamo di utilizzare la parola «poverino», ma ci assumiamo la responsabilità di gestire eventuali crisi e problemi che possono insorgere, anche con il supporto di un assistente sociale. Ovviamente, facciamo in modo che l'ambiente sia sano, pulito, sereno, rispettoso delle persone, dei loro umori e dei loro problemi, ma né più né meno di quel che si dovrebbe fare in una qualsiasi compagnia, con l'obiettivo di creare comunità.

Siamo gli unici in Italia che pagano persone con disabilità (tutte superiori al 75%) come attori professionisti, con un contratto a tempo indeterminato, il che assume un'importanza sostanziale: sono lavoratori, hanno sviluppato la coscienza di poter prendere in mano il proprio futuro.

3. Che obiettivi vi siete posti, fin dall'inizio, con il progetto, e quali avete raggiunto?

Credo che la nostra esperienza possa portare moltissimo al teatro: una necessità estrema, ombre profonde, ferite, che credo siano il motore di qualsiasi forma d'arte, compresa quella del teatro. Ci piace l'idea di modificare gli sguardi, per questo dicevo che non andiamo in scena se rimane solo la disabilità come condizione dominante dello spettacolo e non riesce a divenire comunicazione: vogliamo dimostrare che una persona 'diversa' può benissimo confrontarsi con l'arte del teatro, prendendosi la responsabilità di tentare, di fallire o fare bene. Non c'è arte se non c'è anche il rischio di andare a sbattere, per cui non siamo mai in una situazione confortevole, durante le prove si litiga, si urla, ma l'obiettivo è sempre quello di conoscere tutto il meccanismo, non solo una parte. Siamo una comunità molto stretta, e lo siamo per forza, perché ci vediamo ogni giorno, in tournée andiamo e viviamo insieme ogni momento: non si chiede semplicemente agli attori di presentarsi a una certa ora in teatro, si organizzano le giornate di tutti e lo facciamo anche grazie alle famiglie molto consapevoli di interpreti giovani, che al massimo hanno poco più di trent'anni.

Dentro questo processo teatrale, c'è stata una crescita enorme anche dal punto di vista sociale, di consapevolezza fisica, comunicativa, autostima. Persone che prima non sapevano prendere un treno locale, adesso fanno in autonomia il controllo sicurezza in aeroporto per voli internazionali. Vediamo questi effetti perché ci interessano, ma non sono il nostro obiettivo, forse si raggiungerebbero anche con altre attività.

Anche nel teatro esiste una certa tirannia della normalità, come la chiamava Julia Kristeva, che fa sì che non si abitui il pubblico a spostare gli orizzonti, ma si preferisca costruire il teatro del consenso. È vero allora che noi facciamo molti

spettacoli, ma troviamo pure tante porte chiuse, persone che non credono nelle nostre possibilità, mentre più raramente questo accade con il pubblico. Ormai sappiamo distinguere un applauso 'teatrale' da uno un po' consolatorio: a volte, se si presenta quest'ultimo, dipende da noi, che lasciamo aperti varchi allo sguardo pietistico lavorando male, ma spesso è legato all'incapacità di abbandonare l'idea che una persona con disabilità sia nell'impossibilità di fare arte. Penso che il teatro si debba prendere la responsabilità della formazione del pubblico, evitando di dargli solo quello che vuole, un divo della televisione o del cinema, come fosse un qualsiasi cliente. Se vogliamo cambiare le cose, lì deve intervenire il denaro pubblico, al di fuori della dimensione del mercato: noi facciamo spettacoli con molti attori e in genere per un pubblico ristretto, senza ovviamente il fine e la possibilità di 'fare cassa'. E, ancora, per me il teatro è un atto politico, che deve rimanere sé stesso e, pure in una dimensione pubblica, non arrogarsi la presunzione di insegnare qualcosa. C'è chi pensa di recuperare voti nei quartieri popolari 'portandogli' uno spettacolo qualsiasi, invece il teatro non deve dare risposte, ma aprire finestre.

4. Come si sviluppa il tuo lavoro di regista e formatore, in questa compagnia?

Serve sicuramente la capacità di vedere dentro i nostri attori e le loro capacità. Rodrigo Scaggiante, che interpreta Otello, è un attore balzubiente: se qualcuno parte pensando di imporgli un Otello tradizionale, fallisce sicuramente. Invece, noi ribaltiamo la questione: è Otello che deve entrare in Rodrigo Scaggiante, così che il balbettio identifichi la sconfitta del personaggio, la sua fragilità e incapacità di comprendere cosa sia l'amore. La balbuzie diventa un elemento drammaturgico straordinario che arricchisce il dramma, non lo impoverisce.

Questo è lo sguardo necessario per lavorare qui: a volte, con grandi artisti non ha funzionato, perché non sono stati in grado di cogliere queste potenzialità. La condizione dei nostri attori va conosciuta e utilizzata, non si può ignorare, altrimenti si vede solo quella: come faceva anche Pasolini, occorre sviluppare la consapevolezza che si tratti di corpi poetici molto marcati, più marcati degli altri. È una battaglia quotidiana, molto faticosa, e occorre sempre rinnovarsi – ad esempio, percepisco che il mio occhio è un po' stanco, non so fino a quando riuscirò a rigenerare lo sguardo. Gli attori, inoltre, devono essere bravi due volte: per sconfiggere il loro statuto sociale, che portano scritto in fronte, e per sostenere il personaggio che interpretano. A volte, li trovo davvero eroici, per come reggono lo sguardo non facile, giudicante del pubblico, inizialmente direzionato solo verso la loro deformità – pur avendone piena consapevolezza.

Poi, serve anche avere la sensibilità necessaria per proteggere gli attori quando serve; è per questo che in genere realizzo spettacoli per pochi spettatori, in un'atmosfera di intimità e vicinanza, come fossimo dentro una scatola, che definisce il nostro spazio scenico. Mi piace anche l'idea che il teatro torni a essere un rito laico, dove si condivide la dimensione della *polis*, ci si mette a stretto contatto, in una relazione quasi epidermica tra attori e pubblico. Anche gli spettatori, inoltre, così si sentono esposti, mai tranquilli, senza vie di fuga.

5. Com'è arrivata la scelta di Otello?

Mi sembrava che i personaggi di *Otello* e i personaggi del circo combaciasero molto bene tra di loro, e che questa combinazione desse sia alla storia una valenza bellissima, più viva, sia ai miei attori l'opportunità di confrontarsi con Shakespeare, anche se non sono attori di prosa. Mettendoli in azione, come acrobati o clown, si trovano i mezzi perché la storia possa essere vissuta da loro, forse addirittura arricchita. Il circo, di base, è una grande metafora: chi meglio di un lanciatore di coltelli può rappresentare Iago? In più lo spazio è ideale per la mia idea di rito laico, di 'scatola' dove creare intimità; e dove mettere in scena il 'circo dei sentimenti'.

Tra le mie fonti d'ispirazione, l'*Otello* di Claudio Autelli, che mi era piaciuto molto, perché scombuscolava molto i personaggi e i loro rapporti, e poi una visione, proprio su Iago lanciatore di coltelli, che sembra non colpire mai il centro, e invece becca tutti. Desdemona, poi, è un'equilibrista che non sa fare il suo mestiere, deve tenere insieme mondi diversi e non è in grado di farlo. È uno spettacolo che ha anche un impianto molto cinematografico: me lo immagino proprio come un film, con il tendone sulla spiaggia, i vestiti degli artisti stesi ad asciugare, Desdemona che esce a raccogliarli, Otello vecchio ma che vuole continuare, Iago che lo invidia... Ci sarebbe piaciuto anche farlo, ma servono moltissimi soldi.

Con AllegroModerato ci siamo incontrati poi grazie alla fondazione Alta Mane di Roma, ci siamo innamorati e abbiamo deciso di lavorare insieme. Abbiamo ridotto sia il dramma sia l'opera lirica, abbiamo trovato la direttrice Pilar Bravo e i solisti e abbiamo provato insieme. Per quanto riguarda la compagnia qui a Bolzano, abbiamo intrapreso un percorso di avvicinamento a *Otello*; abbiamo visto trenta modi in cui Desdemona muore nell'opera lirica, ed è venuto Mario Bianchi a farci quattro giorni di lezione sull'opera lirica. Ho scelto poi gli attori adatti per i vari personaggi, ma mi si sono definiti velocemente davanti agli occhi. All'inizio per Desdemona avevo pensato a Mirenia Lonardi, ma poi ho preferito darle la parte della testimone, o di una delle Desdemona morte, che cerca di bloccare il circolo della violenza, e lasciare che Desdemona fosse Maria Magdolna Johannes, fisicamente lontana dallo stereotipo dell'eleganza. Iago è stato fin dall'inizio Matteo Celiento, con la sua ombra di malizia, Michael Untertrifaller era perfetto per Roderigo, così come Jason De Majo, attento al fisico, per il bel Cassio. Otello è stato una grande sfida: scelto per il colore della sua pelle, non è stato facile trovare la soluzione interpretativa migliore. Rodrigo Scaggiante ha però una bellezza e una profondità incredibili nei suoi silenzi, mostra tutto il tormento di Otello battendosi la testa, meglio di quanto farebbe con la parola. L'idea che Otello fosse balzubiente rende evidente la sua sconfitta fin dall'inizio.

I temi sono molto attuali, ma non volevo che lo spettacolo fosse legato solo a questi, come fosse un semplice commento alla realtà; la gelosia, ad esempio, è una questione molto popolare, vissuta da chiunque, più del dilemma di Amleto, ad esempio. In Shakespeare ci sono tutti i nostri mostri, nascosti dietro fi-

gure pseudo-normali, che possono risuonare in tanti modi diversi a seconda di come lo prendi.

6. Avevi esperienze precedenti con Shakespeare?

Una: ho fatto uno spettacolo su *Romeo e Giulietta*, *Only you*, con il Teatro dei Bottoni, e mi sono soffermato sul conflitto generazionale, sulla violenza verbale del padre di Giulietta, anche dal momento che lavoravo per il teatro ragazzi. Non sono un «regista shakespeariano», ma ogni tanto c'è qualcosa che mi risuona nelle sue opere, e condivido quel che dice Peter Brook intorno al loro essere carbone in grado di accendersi e scaldare; io faccio fatica ad accenderlo, ma quando l'ho fatto mi ha scaldato molto. C'è dentro il mondo, l'alterità, il diverso che conduce il gioco. Il mio carbone, in *Otello*, è Iago: mi ero innamorato del personaggio nel film di Orson Wells, e secondo me è un sarto sopraffino, capace di cucire insieme cose che non esistono.

Mi piacerebbe lavorare su *Macbeth*, ma lo trovo difficilissimo, o anche *Re Lear*: adoro la parte iniziale, con la divisione del regno, e avevo visto una versione francese, alle «Bouffes du Nord», forse di Peter Brook, dove venivano dati sacchi di terra alle figlie come simbolo di quell'atto. Sceglerei come ispirazione Nekrošius, che vedo in tanti spettacoli oggi: nel suo *Otello*, l'abbraccio mortale dei corpi avvinghiati rende splendidamente l'idea dell'incapacità di amare che soffoca, è un segno potentissimo.

7. Come avete lavorato, e come lavorate in generale, nel processo di creazione?

Nella creazione del vocabolario coreografico e gestuale, usiamo molto l'improvvisazione: facciamo domande e chiediamo risposte, che vengono fornite soprattutto attraverso il canale fisico, del corpo, mentre la parola risulta sempre più complessa da utilizzare. L'impianto drammaturgico invece è affidato a me o ad altri collaboratori, per cui nello spettacolo vero e proprio gli attori sono guidati. Abbiamo talenti naturali forti che cerchiamo di usare al massimo delle loro potenzialità: quando riesco a calare bene la mia visione in quei corpi, le cose riescono meglio, l'alchimia funziona.

Prima delle prove, avevo già approntato una selezione del testo, cui ho lavorato poi con Bruno Stori, e che nel corso della creazione è stato modificato. Dal dramma di Shakespeare, pur mantenendo la linea drammaturgica, più che dialoghi tiro fuori pensieri, all'inizio molti di più di quelli che restano alla fine. In generale, lavoro come uno scultore, in sottrazione: devo togliere, più che aggiungere, perché ho già davanti a me corpi concreti, reali, e fortemente marcati, non una tela bianca. Spesso, dico a me stesso che trovo il teatro quando posso evitare di usare le parole, toglierle, sottrarle. Come faccio a far dire a Cassio qualcosa? Lui è un acrobata, quel che lo spinge sono i movimenti, allora lo faccio saltare. Trovo il motore dell'azione, che non è nelle parole. A Shakespeare forse servivano più dialoghi, perché la scena era nuda, mentre oggi molte cose sono sostituite da musica, costumi, luci.

Intervista a Paola Guerra

Bolzano, 7/09/2021

1. *Qual è il tuo ruolo nella compagnia, e qual è stato il tuo ruolo in Otello Circus?*

Mi occupo molto delle relazioni interne alla compagnia, e poi ho un ruolo che varia molto di spettacolo in spettacolo. Nel caso di *Otello* è stato un lavoro fatto a step, anche per il coinvolgimento dell'orchestra, che non poteva esserci sempre, e per l'idea complicata in sé di tenere insieme una tragedia e il circo. All'inizio non ero convinta, perché spesso Antonio lancia il sasso e tocca a me concretizzare la visione. Per quello spettacolo, in più, non c'era un'idea chiara fin dall'inizio. È stato molto bello, nel percorso, scoprire il mondo dei costumi di Tirelli, che ci ha aperto una strada.

In generale, però, nella Ribalta non abbiamo ruoli troppo definiti: tante cose dipendono dal momento, dagli umori, dallo stato di benessere o meno dei membri della compagnia – sicuramente anche per la fragilità della loro condizione, che si riverbera su di noi.

2. *Qual era il fulcro tematico di Otello Circus, per te?*

La gelosia e la violenza sulle donne: io ho un'attenzione spiccata per il femminile, come si è visto anche nel *Peep show*, sul quale ci siamo scannati. Mi hanno irritato anche una frase dello spettacolo su cui stiamo lavorando ora, «Voi donne non mi servite più», e una certa visione consolatoria di *Otello*, in alcuni film, dove il personaggio viene di fatto giustificato e rappresentato solo come vittima. Invece, ci sono più sfumature, a me interessa molto il modo in cui Shakespeare riesce a tenere tutto insieme: noi siamo Iago, siamo Otello, siamo Desdemona in preda alle dipendenze affettive. Abbiamo inserito la figura del Fantasma per indicare la presenza di una testimone femminile, che nel finale si appropria delle parole di Otello per chiedere che l'attenzione intorno al problema sia mantenuta viva.

3. *La vostra Desdemona emerge molto, come protagonista dello spettacolo. Come avete lavorato su questo personaggio?*

Desdemona ha molto spazio, perché le sono affidate anche diverse battute che in Shakespeare sono di Emilia; e la sua forza deriva anche dall'interpretazione di Marika Johannes, molto più energica di Mirenia Lonardi, alla quale avevamo pensato inizialmente. Il tema della violenza maschile è estremamente attuale, ed è importante non sottovalutarlo, fare sempre le sentinelle e affrontarlo di petto – Shakespeare è grandioso per farlo attraverso il teatro.

Poi c'è il tema della gelosia, che è universale: l'idea del possesso di qualcuno che permette a Otello di sentirsi vittima.

1. *La prima, più evidente particolarità di Mal'essere è chiaramente l'utilizzo del dialetto napoletano. Tu come ti sei avvicinato a questo mezzo espressivo, nel tuo percorso artistico?*

Io prima di tutto nutro un grande amore per la mia lingua. Quando ho iniziato a fare rap, tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, per la scrittura ho utilizzato subito il napoletano perché mi sembrava più adatto: prima di tutto lo percepivo come più autentico, più vero, poi, con il tempo, ho realizzato che per me il suono ha più importanza del senso. Mi sono poi avvicinato a Shakespeare perché, in lingua madre, è molto ricco di allegorie, figure di suono, metafore, costruisce dei quadri visivi con la sua scrittura, e lo trovo molto simile al napoletano: noi parliamo per motti, per immagini. Shakespeare, secondo me, avrebbe potuto dire «Dicette o pappice vicino a' noce, ramm' o tiemp' ca te spertose» cioè «Disse il verme alla noce: dammi tempo che ti perforo»: il napoletano secondo me si sposa benissimo con la sua attenzione alla lingua. Ho collaborato con il maestro De Simone dal 2000, e ho sposato la sua ricerca intorno al suono, alle tradizioni, alla cultura anche magica di queste zone. Con lui, in un suo spettacolo chiamato *Colera*, c'era la mia traduzione del monologo *To be or not to be*, che poi abbiamo inserito in *Mal'essere*; a partire da questo, ho lavorato proprio sul terzo atto. Ho iniziato così, e adesso, in napoletano, ho una traduzione completa di *Romeo e Giulietta*, mi mancano due atti della *Tempesta*, ho lavorato anche su *Re Lear*, ma potrebbero rimanere anche nel cassetto, chissà. Non è semplice 'spezzettare' il testo di Shakespeare e non so se si riuscirà a trasformarli in spettacoli. Mi stupisce che non esistano più traduzioni in napoletano, perché per me ci sono tante somiglianze: accomodarsi con Shakespeare è naturale per il nostro dialetto, nel quale hanno scritto autori complessi e immaginifici come Basile.

Sulle lingue faccio un discorso più ampio: l'Italia è un Paese molteplice ed estremamente variegato, una nazione in verticale, con grandi differenze interne, ma per me si tratta solo di un valore aggiunto. Se sono incomprensibile, ti invito «a casa», ad entrare in me perché possiamo imparare a capirci, senza cedere però alla semplificazione. Ci sono suoni che non sono mai appartenuti al napoletano, e ora lo calpestando. È vero che le lingue si muovono e cambiano, ma possono farlo in un verso o in un altro: io provo a fare una guerra di stile, mettendo in campo la mia forma di dialetto, che lo esalta e non svilisce, e sperando che ci possa essere comunicazione tra la dimensione artistica e quella del parlato quotidiano. Inoltre, il rap oggi, sempre più spesso, non riesce più a raccontare un disagio e usa un linguaggio povero; io vedo questo come un effetto di una globalizzazione sfrenata e stupida, che distrugge l'identità di Napoli. Ha la nomea di città indisciplinata, perché viviamo sotto un vulcano, c'è sempre l'idea del «tirare a campare», oggi ci siamo e domani chissà; e insieme quella di città accogliente, aperta. Da queste caratteristiche, deriva una sorta di resistenza non cosciente all'appiattimento, che protegge il linguaggio, la cultura

di quest'area, facendone un'isola. C'è un legame forte con la dimensione familiare, ma Napoli è come un calzino che rigiri: passi velocemente dall'interno all'esterno, dalla casa alla piazza, come si vede dalla conformazione dei bassi. È anche per questo che la cultura hip-hop si è diffusa così facilmente, perché si vive tanto in strada.

2. *Cosa ne pensi della diffusione del dialetto napoletano nella cultura pop dell'intero Paese?*

Inizialmente, uno dei fautori del fenomeno attraverso la musica è stato Pino Daniele: nei suoi primi brani si sente molto quella sonorità autentica di cui parlavo. Poi si è contaminato, quest'aspetto è un po' venuto meno. Lo stesso vale con Eduardo: il suo non è il teatro di Viviani, è un teatro borghese, che, nel tentativo di rivolgersi a un pubblico ampio, talvolta sfocia nello stereotipo rispetto alla rappresentazione della «napoletanità». Io, rispetto a quest'ultima, allora rilancio: ti mostro quel che può fare questo strumento linguistico, oltre alla macchietta della pubblicità, e spingo completamente all'estremo. Questa è la mia esigenza artistica attuale. Lo stesso vale oggi, con *Gomorra* ad esempio: molti sceneggiatori nemmeno sono napoletani, ci sono errori evidenti e si sono generate nuove forme di appiattimento. Contaminarsi in senso positivo, per me, significa invece arricchirsi vicendevolmente, non perdere tutto da una parte per creare omologazione: è la lingua stessa a dover crescere.

3. *Come hai lavorato sul testo?*

Per le mie trasposizioni, ho sempre avuto sottomano due o tre traduzioni in italiano, perché non conosco benissimo l'inglese, che d'altra parte è necessario per comprendere la sonorità dei versi, delle rime. In *Mal'essere*, come faccio sempre, ho 'buttato' parole sul tavolo e ho cercato di combinarle nel modo migliore possibile; ho usato un verso libero, che si armonizzava anche con il resto del testo tradotto da altri. Scrivo il napoletano come dev'essere scritto, però uso anche le tronche, mettendo l'apostrofo per indicare l'elisione della vocale finale, e può essere complesso da leggere, però credo che a teatro renda incredibilmente di più dell'italiano, che stanca. Eppure, Shakespeare non scrive in modo da essere noioso, anzi, ti tiene in sospenso, ti tiene concentrato fino alla fine, attraverso parole scelte per essere pronunciate. È potente, in ogni verso il contenuto è espresso anche dal suono e dalle figure retoriche scelte, che riempiono un testo mai didascalico, molto concreto – come è concreto, e diretto, il napoletano. Nella mia traduzione ho cercato inizialmente di dare centralità a questo aspetto, e perciò era molto barocca, ma si accordava poco con il resto del testo, per cui, su indicazione di Davide, l'ho resa più snella, più fruibile e comprensibile.

4. *Come sei stato coinvolto nel progetto, e com'è stata la lavorazione complessiva?*

Davide mi ha chiamato e mi ha chiesto se fossi interessato. Per me era un progetto di grande valore e che, anche vedendo quel che ne è uscito, si sarebbe

meritato di più. Ci sono casi di spettacoli dialettali che ottengono molto e girano parecchio, a prescindere dalla difficoltà della lingua – purtroppo non è stato quello di *Mal'essere*.

Per quanto riguarda i tagli e le modifiche strutturali, è tutta opera di Davide, che ha effettuato i «taglia-e-cuci» sulle traduzioni fornite da noi autori.

5. Il monologo «To be or not to be» si rivela molto interessante per la compresenza di inglese e dialetto, e per alcune delle scelte di traduzione.

Sì, a riprova della loro facile armonizzazione e della necessità pratica di esclusione dell'italiano dal processo di incontro e contaminazione. Si parte subito con «To be, or not to be/ sì, o nu' sì/ that is 'a questiòn'», con la ripetizione del dubbio nelle due lingue teso ad amplificarlo, e la somiglianza tra la «question» inglese e il napoletano. Ho usato poi espressioni tipiche, come «penzà 'acòpp'», per tradurre «must give us pause», e la concretizzazione di termini astratti: «scammettà», cioè calpestato, schiacciato, per «despised», riferito all'amore; o «mappàt'», cioè sacco riempito, per «fardels», a indicare un fardello. Un detto tipico napoletano è stato inserito in un punto in cui la frase in Shakespeare risultava più neutra, creando coloritura: «sì nu' fòss' p' 'a paùr', bad/ 'e coccòs' after death/ 'e 'na tèrra vèrgen' addò passànn' 'o lèmmet' 'nz' avòt' 'a càp' 'o ciuccio»: il limite dove l'asino si volta, perché non vuole proseguire, è «the undiscovered country from whose bourn/ No traveller returns».

Bibliografia

FONTI PRIMARIE

Gennari A. 2018, Copione di *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*. Inedito.
Iodice D. 2017, Copione di *Mal'essere*. Poi pubblicato in *Libero* 2018.
Viganò S. 2018, Copione di *Otello Circus*. Inedito.

Ledi L. 2019, "Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne", 29 gennaio, <https://www.youtube.com/watch?v=YaTklG6nGXo&t=583s>, (15/10/2024).
Teatro di Napoli 2020, "MAL'ESSERE ideazione, drammaturgia e regia Davide Iodice", 17 marzo, <https://www.youtube.com/watch?v=ctQHq1CSTa4>, (15/10/2024).
Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne 2018, Video inedito.
Otello Circus 2018, Video inedito.

TESTI SHAKESPEARIANI

Fei I. 2015, *Racconti d'inverno di William Shakespeare*, La Nuova Frontiera, Roma.
Shakespeare W. 1990, *Amleto*, tr. di G. Baldini, Rizzoli, Milano.
— 1993, *Otello*, tr. di S. Perosa, Garzanti, Milano.
— 1994, *Amleto*, tr. di N. D'Agostino, Garzanti, Milano.
— 1995, *Amleto*, tr. di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano.
— 1997, *Amleto*, tr. di A. Serpieri, Marsilio, Venezia.
— 2000, *The Tempest*, a cura di V. Mason Vaughan e A.T. Vaughan. London: Methuen Drama Arden Shakespeare.
— 2004, *La Tempesta*, tr. di Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano.
— 2009, *Amleto*, tr. di Cesare Garboli, Einaudi, Torino.
— 2015, *Othello*, a cura di E.A.J. Honigmann, Bloomsbury Arden Shakespeare, London-New Delhi-New York-Sydney.
— 2016, *Hamlet*, Revised edition, a cura di A. Thompson e N. Taylor, Bloomsbury Arden Shakespeare: London-New York.
Shakespeare W., De Filippo E. 1984, *La tempesta*, Einaudi, Torino.

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, © 2024 Author(s), CC BY-SA, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0520-7, DOI 10.36253/979-12-215-0520-7

FONTI SECONDARIE

- Associazione Antigone 2021, *XVII Rapporto sulle condizioni di detenzione (2020) – Stranieri*, <https://www.rapportoantigone.it/diciassettesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/stranieri/> (2024-01-28).
- Audino A. 2017, *A teatro non sono Diversi*, «La Domenica de Il Sole 24 Ore», 11 luglio.
- Balestra G. 2019, *The island is a prison. Margaret Atwood's Hag-Seed. The Tempest Retold*, in *'Twixt Land and Sea. Island Poetics in Anglophone Literatures*, a cura di E. Spandri, Artemide, Roma: 37-60.
- Balfour M. 2009, *The politics of intention: looking for a theatre of little changes*, «Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», 14 (3): 347-59.
- Bassi S. 2016, *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare: Place, "Race", Politics*, «Reproducing Shakespeare: New Studies in Adaptation and Appropriation», Palgrave Macmillan, New York.
- Bergamaschi M.L., Stefi A. 2018, *Margini. Otello Circus a Olinda*, «Doppiozero», 13 luglio, <https://www.doppiozero.com/materiali/margini-otello-circus-olinda> (15/10/2024).
- Bernardi C. 2004, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernazza L., Valentini V. 1998, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ).
- Berruto G. 2006, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, a cura di A.A. Sobrero e A. Miglietta, Congedo, Galatina: 101-27.
- Bharucha R. 1993, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London-New York.
- Binazzi N., Calamai S. 2006, *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Unipress, Padova.
- Bourdieu P. 1979, *Les trois états du capital culturel*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 30 (novembre): 3-6.
- 1995, *La distinzione: critica sociale del gusto*, tr. di G. Viale, Il Mulino, Bologna. (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de minuit, Paris 1979).
- Bove A. 2017, *Amleto con i rapper. L'esperimento di Iodice al San Ferdinando*, <https://napolimonitor.it/amleto-rapper-lesperimento-iodice-al-san-ferdinando/> (15/10/2024).
- British Council Bangladesh. 2016, *The making of A Different Romeo & Juliet*, <https://www.youtube.com/watch?v=C4ldzo-PZWI> (15/10/2024).
- Calbi M. 2014, «*In States Unborn and Accents Yet Unknown*»: *Spectral Shakespeare in Paolo and Vittorio Taviani's Cesare deve morire (Caesar Must Die)*, «Shakespeare Bulletin», 32 (2): 235-53.
- Camilleri A. 2007, *Prefazione*, in *Carnezzeria*, di E. Dante, Fazi, Roma: 7-12.
- Canani M. 2017, *Shakespeare in the «Gangsta's Paradise»*. *Akala and the Empowering Potential of the Bard's Poetry*, «Altre Modernità», novembre: 123-39.
- Caponi P. 2017, *Etere o non etere? Shakespeare e la radio italiana*, «Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation (LCM Journal)», 4 (2): 4, <https://doi.org/10.7358/lcm-2017-002-capo> (15/10/2024).
- Carotenuto A. 2017, *Con Mal'essere Shakespeare è napoletano*, «La Repubblica», 18 gennaio, https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/01/18/news/con_mal_essere_shakespeare_e_napoletano-156318120/ (15/10/2024).
- Carponi C., Porcheddu A. (a cura di) 2020, *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, Dino Audino, Roma.

- Cavecchi M. 2017, *Brave New Worlds. Shakespearean Tempests in Italian Prisons*, «Altre Modernità», novembre: 1-21, <https://doi.org/10.13130/2035-7680/9174> (15/10/2024).
- Cavecchi M., Mazoni L., Rose M., Scutellà G. (a cura di) 2020, *SceKspir al BeKKa. Romeo Montecchi dietro le sbarre dell'Istituto Penale Minorile Beccaria*, Edizioni Clichy, Firenze.
- Cavecchi M., Soncini S. (a cura di) 2002, *Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*, Cuem, Milano.
- Cavallone C. 2002, *Otello lava più bianco*, in *Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*, a cura di M. Cavecchi e S. Soncini, Cuem, Milano: 69-78.
- Charry B. 2014, *Recent Perspectives on The Tempest*, in *The Tempest. A Critical Reader*, a cura di A.T. Vaughan e V.M. Vaughan, Bloomsbury, London-New York: 61-91.
- Chianelli G. 2015, *Shangai o ShaOne, il rapper di strada che ha esaltato la cultura hip-hop*, «La Repubblica», 1° marzo, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/03/01/shangai-o-shaone-il-rapper-di-strada-che-ha-esaltato-la-cultura-hip-hopNapoli16.html> (15/10/2024).
- Cigarini L., Abbà L. 1995, *L'obiezione della donna muta*, in *La politica del desiderio*, di L. Cigarini, Nuove Pratiche Editrice, Parma: 57-61.
- Ciotti L. 2010, *Davide Van de Sfroos Il costruttore di motoscafi (Testo Traduzione)*, <https://www.youtube.com/user/Lezio2008/videos> (15/10/2024).
- Civica M., Scarpellini A. 2015a, *La fortezza vuota*, <https://www.contemporaneafestival.it/contemporaneafestival15/htm/conessioni/La-fortezza-vuota.pdf> (15/10/2024).
- 2015b, *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro*, Edizioni dell'Asino, Roma.
- Compagnie de l'Oiseau-Mouche – Roubaix, *Le projet*, <https://www.oiseau-mouche.org/le-projet/> (15/10/2024).
- Cornez É. 2015, *Les langues du théâtre italien contemporain*, PhD diss., Université Charles-de-Gaulle – Lille 3; Università di Pisa, <http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-12242014-113306/> (15/10/2024).
- Curel A., Ollivier H. 2018, *Des ateliers en détention aux représentations professionnelles. Iliade, une aventure théâtrale: entretien avec Luca Giacomoni*, «Double jeu», n. 15 (dicembre): 165-74, <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2453> (15/10/2024).
- D'Achille P. 2012, *Parole: al muro e in scena: l'italiano esposto e rappresentato*, «Italiano, passato e presente», 3, F. Cesati, Firenze.
- D'Amico G. 2020, *Otello Circus: Teatro La Ribalta rivive Shakespeare e Verdi con artisti di-versi*, «Krapp's Last Post», 3 febbraio, <http://www.klpteatro.it/otello-circus-teatro-la-ribalta-recensione> (15/10/2024).
- D'Amico F.D. 2021, *Lost in translation. Le disabilità in scena*, Bulzoni, Roma.
- De Blasi N. 2000, *Uno scrittore tra dialetto e italiano*, in *Teatro – Volume primo: Cantata dei giorni pari*, di E. De Filippo, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano: LI-XCIV.
- 2012, *Teatro e realtà linguistica: italiano e dialetto nei testi degli autori napoletani*, in *La lingua italiana e il teatro delle diversità: atti del Convegno*, Firenze, Accademia della Crusca, 15-16 marzo 2011, a cura di S. Stefanelli, Accademia della Crusca, Firenze: 17-41.
- De Lisa G. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- De Mauro T. 1987, *L'Italia delle Italie. II*, Editori Riuniti, Roma.
- Del Sette L. 2018, *L'infanzia dell'alta sicurezza*, «il manifesto», 26 maggio, <https://ilmanifesto.it/linfanzia-dellalta-sicurezza/> (15/10/2024).

- Dente C. 2013, *Counterfeit Classics: Shakespeare/Camilleri. Joking with Masks, Translations and Traditions*, «Journal of Anglo-Italian Studies», 12: 245-62.
- Desmet C., Sawyer R. (a cura di) 1999, *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London.
- Desmet C., Iyengar S. 2015, *Adaptation, Appropriation, or What You Will*, «Shakespeare», 11 (1): 10-19, <https://doi.org/10.1080/17450918.2015.1012550> (15/10/2024).
- Desmet C., Loper N., Casey J. (a cura di) 2017, *Shakespeare / not Shakespeare*, Palgrave Macmillan, S.I.
- Di Lorenzo E. 2018, «*Mal'essere – Iodice, Shakespeare e le paranze del rap*», «Proscenio web», 2 febbraio, <http://proscenioweb.blogspot.com/2018/02/malessere-iodice-shakespeare-e-le.html> (15/10/2024).
- Donati L., Di Lorenzo G. 2020, *Il teatro e la ferita, dentro al peep show. Conversazione con Antonio Viganò*, «Altre Velocità», 18 maggio, <https://www.altrevelocita.it/il-teatro-e-la-ferita-dentro-al-peep-show-conversazione-con-antonio-vigano/> (15/10/2024).
- D'Onghia L. 2017, *L'Amleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, «Quaderni Veneti», 6 (1): 169-84.
- 2018, *Esperimenti linguistici nel teatro italiano degli ultimi vent'anni*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M.C. Figorilli e D. Vianello, Edizioni di Pagina, Bari: 246-57.
- Doyon R. (a cura di) 2021, *Ouvrir la scène: non-professionnel.le.s et figures singulières au théâtre*, Deuxième Epoque, Montpellier.
- Emery A. 2009, *Shakespeare: How do I compare thee to hip-hop?*, «The Guardian», 15 aprile, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/shakespeare-hip-hip-rap> (15/10/2024).
- Ferrone S. 2006, *Una lingua in maschera: vita artificiale del parlato sulla scena teatrale italiana*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di N. Binazzi e S. Calamai, Unipress, Firenze: 1-7.
- Fischer S.K. 1990, *Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in Hamlet*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», New Series / Nouvelle Série, 14 (1): 1-10.
- Folger Shakespeare Library. 2017, *Akala and Hip-Hop Shakespeare*, 25 luglio, <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/akala-hip-hop-shakespeare/> (15/10/2024).
- Folena G. 1958, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, «Lettere Italiane», 10 (1): 21-54.
- forMattArt. 2021, *Rumore d'Ali Teatro*, 22 febbraio, <http://formattart.com/2021/02/nasce-la-compagnia-rumore-dali-teatro/> (15/10/2024).
- Foucault M. 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino. (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975).
- Franquebalme B. 2020, *Entre les murs, les planches*, «Marianne», 31 gennaio.
- Garzella A., Viganò A. 2017, *L'ombra che ride*, «ateatro.it», 18 aprile, <http://www.ateatro.it/webzine/2017/04/18/lombra-che-ride/> (15/10/2024).
- Gennari A. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- Giacché P. 2003, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, in *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di I. Conte, S.I.: 13-7.
- Giacomoni L. 2020, *Hamlet – Dossier de production*, <https://www.lepreaucdn.fr/2021-2022/hamlet> (15/10/2024).
- Gionfrida L., Aiazzi G. 2016, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*.
- Giuliani G. 2005, *Metti un giorno a Rebibbia. Shakespeare in napoletano*, «La Repubblica», 18 maggio, https://www.repubblica.it/2005/e/sezioni/spettacoli_e_cultura/rebsha/rebsha/rebsha.html (15/10/2024).

- Goffman E. 1968, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, tr. di F. Ongaro Basaglia, Edizioni di Comunità, Torino. (*Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., New York 1961).
- Gordon C. 2012, *Taking «Shakespeare Inside» Out. Colette Gordon Talks to Tauriq Jenkins about Hamlet in Prison and a «first for South African theater»*, «Shakespeare Quarterly Forum», 9 novembre, https://www.academia.edu/2140423/Taking_Shakespeare_Inside_Out_interview_ (15/10/2024).
- Gramsci A. 1965, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino.
- 2014, *Quaderni del carcere. Volume quarto*, Einaudi Tascabili, Torino.
- 2017, *Il teatro lancia bombe nei cervelli: articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, Mimesis, Milano-Udine.
- Guccini G. 2001, “Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall’incontro di Lerici – 2 luglio 2000”, *Prove di drammaturgia*, VII (1): 23-39.
- Guerra P. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- Hawkes T. 1992, *Meaning by Shakespeare*, Routledge, London.
- Herold N. 2014, *Prison Shakespeare and the Purpose of Performance: Repentance Rituals and the Early Modern*, Palgrave Macmillan, New York.
- 2016, *Shakespeare Behind Bars*, in *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare. The World's Shakespeare, 1660-Present*, a cura di B.R. Smith, Cambridge University Press, New York: 1200-7.
- hooks b. 1984, *Feminist Theory: from Margin to Center*, South End Press, Boston.
- 1991, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Turnaround, London.
- 1998, *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, a cura di M. Nadotti, Feltrinelli, Milano.
- Hutcheon L. 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- Iacobone P. 2020, *Prison Rules. Teatro e carcere: Italia e Inghilterra*, Lithos, Roma.
- Iodice D. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- *Biografia – Davide Iodice – Regista*, <http://www.davideiodice-teatro.it/bio/> (15/10/2024).
- Itab H. 1991, *La tana della iena. Storia di un ragazzo palestinese*, Sensibili alle foglie, Roma.
- Jackson B. 1972, *In the Life. Versions of the Criminal Experience*, Holt, Rinehart and Winston Inc., New York.
- Johnston K. 2016, *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*, Bloomsbury Methuen Drama, London.
- Kahn C. 2012, *Afterword: Ophelia Then, Now, Hereafter*, in *The Afterlife of Ophelia*, a cura di K.L. Peaterson e D. Williams, Palgrave Macmillan, New York: 231-43.
- Kidnie M. 2009, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, Routledge, London.
- Lanier D. 2002, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- 2005, *Minstrelsy, Jazz, Rap: Shakespeare, African American Music, and Cultural Legitimation*, «*Borrowers and Lenders: An Electronic Journal of Shakespearean Appropriation*» 1 (1), <https://doi.org/10.18274/bl.v1i1> (15/10/2024).
- 2010, *Recent Shakespeare Adaptation and the Mutations of Cultural Capital*, «*Shakespeare Studies*» 38: 104-13.
- 2011, *Marketing*, in *The Oxford Handbook of Shakespeare*, a cura di A.F. Kinney, Oxford University Press, Oxford: 498-514.
- 2014, *Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value*, in *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, a cura di A. Huang e E. Rivlin, Palgrave Macmillan, New York: 21-40.

- 2017, *Shakespeare/ Not Shakespeare: Afterword*, in *Shakespeare / Not Shakespeare*, a cura di C. Desmet, N. Loper e J. Casey, Palgrave Macmillan, S.I.: 293-306.
- 2016, *Double Jeopardy: Shakespeare and Prison Theatre*, in *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, a cura di A. Huang e E. Rivlin, Palgrave Macmillan, New York: 89-105.
- Lehmann H.-T. 2017, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola.
- Lenz Fondazione, "Lenz Fondazione", <https://lenzfondazione.it/?lang=it/> (15/10/2024).
- Lezza A. 2020, *Shakespea Re di Napoli. Il poeta, il carnevale e Napoli*, in *Theatrum Mundi. Shakespeare e Napoli*, a cura di A. Piazza e S. Spera, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli: 67-78.
- Libero L. 1988, *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Guida, Napoli.
- 2018, *Dopo Eduardo. Trent'anni di Nuova Drammaturgia a Napoli*, Apeiron, Napoli.
- Lino F.R. 2018, *Otello e la tragedia dell'eterofobia nel Circus delle passioni umane*, «Platealmente», <http://www.platealmente.it/otello-tragedia-dell-eterofobia/> (15/10/2024).
- Lo Gatto S. 2016, *Il Vangelo secondo Pippo Delbono*, «Teatro e Critica», <https://www.teatroecritica.net/2016/01/il-vangelo-secondo-pippo-delbono/> (5/10/2024).
- Lòtano L. 2019, «Se il teatro non è un po' malato, rischia di morire». *Intervista ad Antonio Viganò*, «Teatro e Critica», <https://www.teatroecritica.net/2019/10/se-il-teatro-non-e-un-po-malato-rischia-di-morire-intervista-ad-antonio-vigano/> (5/10/2024).
- Sardegna Teatro, *Macbettu*, <https://www.sardeginateatro.it/spettacolo/macbettu-0> (15/10/2024).
- Magill T., Muradaz J.M. 2009, *The Making of Mickey B., a Modern Adaptation of Macbeth Filmed in a Maximum Security Prison in Northern Ireland*, in *Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues*, a cura di S. Jennings, Routledge, London: 109-16.
- Teatro di Napoli, *Mal'essere*, <https://teatrodinapoli.it/evento/malessere/> (15/10/2024).
- Maniaci C. 2006, *Volterra: una vocazione trattamentale. Incontro con Maria Grazia Gianpiccolo, Direttore della Casa di reclusione di Volterra*, «Le due città», <https://www.leduecitta.it/index.php/teatro/557-archivio/2006/giugno-2006/991-volterra-una-vocazione-trattamentale-991> (15/10/2024).
- Marsden J.I., a cura di. 1991, *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, Harvester Wheatsheaf, New York.
- Martinelli M. 2015, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Imola.
- Massai S. (a cura di). 2005, *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, Routledge, London-New York.
- 2017, *Shakespeare With and Without Its Language*, in *The Oxford Handbook to Shakespeare in Performance*, a cura di J.C. Bulman, vol. 1, Oxford University Press, Oxford, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199687169.013.23> (15/10/2024).
- Meldola C. 1987, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- 1994, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, «Teatro e Storia», 16: 41-68.
- 1996, *Un teatro del «costringimento»*, «Catarsi. Teatri delle diversità» 1 (dicembre): 1-2.
- 2003a, *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*, «Art'ò» 14 (estate): 10-16.
- 2003b, *Un essenziale fattore di orientamento*, in *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di I. Conte, S.I.: 19-22.

- 2005, «*Un teatro rinato dai mondi costretti*». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*, in *Scene senza barriere: un'occasione di dibattito sulle iniziative per il teatro della differenza*, a cura di C. Contin e F. Merisi, Pordenone: Provincia di Pordenone.
- 2012, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», 33: 357-78.
- Ministero della Giustizia. 2018, *Teatro in carcere*, https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page# (15/10/2024).
- Montorfano B. 2018, *Shakespeare, a Basketball Court and Felicità: Collettivo Teatro Metropolitano in La Dogaia Prison, Prato*, «Textus», 3: 139-52.
- Mooneeram R. 2019, *From Creole to Standard. Shakespeare, Language and Literature in a Postcolonial Context*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- Moscato E. 2006, *Lingue del teatro, teatri delle lingue*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo. Atti della giornata di studio* (Prato, Ridotto del Teatro Metastasio, 12 marzo 2004), a cura di N. Binazzi e S. Calamai, Unipress, Padova: 91-95.
- Pensa A. 2018, *Otello Circus: disabili sì, gelosi mai. In scena le differenze s'azzerano*, «Buone notizie – Le imprese del bene», https://www.corriere.it/buone-notizie/18_novembre_23/otello-circus-shakespeare-verdi-orchestra-allegromoderato-teatro-laribalta-disagio-psichico-fc2e3784-eefe-11e8-9117-0ca7fde26b42.shtml (15/10/2024).
- Piazza A., Izzo M. 2020, *Shakespeare napoletani sulla scena degli ultimi trenta anni*, in *Theatrum Mundi. Shakespeare e Napoli*, a cura di A. Piazza e S. Spera. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane: 167-76.
- Piazza A., Spera S. (a cura di) 2020, *Theatrum mundi: Shakespeare e Napoli*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- Py O., Verdet E. 2019, *Macbeth philosophe*, 16 luglio, <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/olivier-py-et-enzo-verdet-pour-macbeth-philosophe-16270> (15/10/2024).
- Porcheddu A. 2016, *Il Teatro Sociale è La Nuova Ricerca?*, «Gli Stati Generali», 1 giugno, <https://www.glistatigenerali.com/teatro/il-teatro-sociale-e-la-nuova-ricerca/> (15/10/2024).
- 2017, *Che c'è da guardare?: la critica di fronte al teatro sociale d'arte*, Cue Press, Imola.
- Porcheddu A., Viganò A. 2020, *Ritrovare un senso profondo. Intervista ad Antonio Viganò*, in *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di A. Porcheddu e C. Carponi, Dino Audino, Roma: 11-22.
- Pozzi E., Minoia V. (a cura di) 1999, *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC Edizioni, Cartoceto.
- 2009, *Recito, dunque sogno : teatro e carcere 2009*, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino.
- Prestisimone S. 2017, *Un Amleto stile hip hop contro la nuova oleografia*, «Il Mattino», 28 gennaio, https://www.ilmattino.it/napoli/cultura/napoli_teatro_san_ferdinando_amleto_hip_hop-2223535.html (15/10/2024).
- Punzo A. 2016, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, «Quaderni di teatro carcere» 4 (1-2): 6-11.
- Puppa P. (a cura di) 2007, *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- Reteuna S. 2008, *Le Roi Lear d'après William Shakespeare – Dossier de production*, https://www.lasibylle.com/wp-content/uploads/2013/09/dev.lasibylle_le-roi-lear-dossier-a-telecharger.pdf (15/10/2024).
- Ripamonti S. 2019, *Niente sesso, siamo in galera*, «L'HuffPost», 6 maggio, https://www.huffingtonpost.it/archivio/2019/05/06/news/niente_sesso_siamo_in_galera-5284718/ (15/10/2024).

- Romano P. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- Rossi D. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- Rusconi M. 1965, *Gli scrittori e il teatro. Un'inchiesta della rivista «Sipario». Le risposte di Natalia Ginzburg e l'intervento del Teatro Stabile di Torino*, «Quaderni del Teatro Stabile di Torino», 5: 75-9.
- Sabatini F. 1985, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus e E. Radtke, Narr, Tübingen: 154-84.
- Sapienza A. 2013, *Il teatro invisibile «La camera blu»* 9: 1-11.
- Sardegna Teatro 2018, *Mal'essere – Intervista a Davide Iodice*, 17 gennaio, https://www.youtube.com/watch?v=bFRMcew39_4 (15/10/2024).
- Scabia G., Frisaldi E. 2011, *Marco Cavallo: da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Alpha & Beta: Merano (BZ).
- Scappa A. 2017, *Totò, principe di Danimarca*, «Nuovo teatro made in Italy dal 1963», 5 marzo, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/leo-de-berardinis-toto-principe-danimarca-1990/> (15/10/2024).
- Sciarelli F. 2004, *Il pubblico del teatro in Italia*, «Notiziario del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali» XVIII (71-73): 119-24.
- Sciarelli F., Tortorella W. 2004, *Il pubblico del teatro in Italia: il quadro attuale e gli scenari futuri*, Electa, Napoli.
- Scott-Douglass A. 2007, *Shakespeare Inside: the Bard Behind Bar*, Continuum: London-New York.
- Sebek B.A. 2001, *Peopling, Profiting, and Pleasure in The Tempest*, in *The Tempest: Critical Essays*, a cura di P.M. Murphy, Routledge, New York: 463-81.
- Selitto N.G. 2017, *Mal'essere: Amleto appartiene al nostro tempo*, «QuartaParete», 6 febbraio, <https://www.quartaparetepress.it/2017/02/06/malessere-amleto-appartiene-al-nostro-tempo/> (15/10/2024).
- Seragnoli D. 1999, *Ascoltare l'altro*, in *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di E. Pozzi e V. Minoia, ANC Edizioni, Cartoceto: 23-36.
- 2003, *Luoghi appartati ed "evidenza" del teatro*, in *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di I. Conte, S.I.: 23-33.
- Shailor J. 2011, *Performing New Lives: Prison Theatre*, Jessica Kingsley Publisher, London-Philadelphia.
- 2012, *Theatre of Empowerment: Prison, Performance and Possibility*, Routledge, London.
- Shakespeare at Notre Dame 2021a, *My Relationship with Shakespeare: The Good, the Bad, and the Ugly (SiPC4)*, 27 gennaio <https://www.youtube.com/watch?v=DqjBKqqas7k> (15/10/2024).
- 2021b, *Shakespeare's "The Tempest" at Korydallos Prison in Athens, Greece (SiPC4)*, 11 febbraio https://www.youtube.com/watch?v=BuKvke_cZDk (15/10/2024).
- Shellard D., Keenan S. (a cura di) 2016, *Shakespeare's Cultural Capital: His Economic Impact from the Sixteenth to the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan: London.
- Siviero G. 2020, *Dentro il carcere il sesso non ha spazio*, «Il Post», 21 novembre, <http://www.ilpost.it/2020/11/21/diritto-sessualita-carceri/> (15/10/2024).
- Smith E. 2012, *Hamlet. Approaching Shakespeare*, in *University of Oxford Podcasts – Audio and Video Lectures*, <https://podcasts.ox.ac.uk/hamlet> 23 dicembre (15/10/2024).
- Solga K. 2017, *Shakespeare's Property Ladder. Women Directors and the Politics of Ownership*, in *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, a cura di J.C. Bulman, Oxford University Press, Oxford.

- Soncini S. 2018, «O O O that Shakespeherian Rap»: *Reimagining Othello through Contemporary Popular Music*, «Textus» XXXII (3): 97-117, <https://doi.org/10.7370/92489> (15/10/2024).
- 2019, *Sarah Kane in Italia: rappresentazioni, riscritture, metamorfosi*, Pisa University Press, Pisa, <https://doi.org/10.12871/sarahkane01> (15/10/2024).
- Sorge M. 2019, *La poetica teatrale di Davide Iodice*, Dottorato di ricerca in studi letterari, linguistici e comparati, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, <https://unior.unior.it/handle/11574/199985> (15/10/2024).
- 2022, *La poetica teatrale di Davide Iodice*, Unior Press., Napoli.
- Stefanelli S. 2006, *Va in scena l'italiano: la lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Cesati, Firenze.
- 2019, *Dario Fo nella nuova questione della lingua*, in *L'italiano sul palcoscenico*, a cura di N. De Blasi e P. Trifone, Accademia della Crusca, Firenze: 127-37.
- Storani M. 2019, *Il Teatro Carcere come teatro : compagnie, repertori, drammaturgie*, «Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» 133, 1: 151.69, <https://doi.org/10.1400/278408> (15/10/2024).
- Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt s.d., *L'ombra che ride. Prospettive poetiche inaspettate*, a cura di V. Dell'Oro e M. Rizzo. Regione autonoma Trentino-Alto Adige. Provincia autonoma di Bolzano.
- teatroenigma. 2019, *Destini Incrociati 2018*, 28 gennaio, <https://www.youtube.com/watch?v=0NfNeUXOITs> (15/10/2024).
- TEDx Talks 2011, *Hip-Hop & Shakespeare? Akala at TEDxAldeburgh*, 7 dicembre, <https://www.youtube.com/watch?v=DSbtkLA3GrY> (15/10/2024).
- Thompson A. (a cura di) 2006, *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*, Routledge, New York.
- Thompson J., Schechner R. 2004, *Why «Social Theatre»?*, «The Drama Review» 48 (3): 11-6.
- Toppi A. 2017a, *Davide Iodice: Napoli, Amleto e gli specialisti dell'esistenza*, «Hystrion» 1: 10-1.
- 2017b, *Dell'Amleto di Iodice, del malessere di Napoli*, «Il Pickwick», 9 febbraio, <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/3023-dellamleto-di-iodice-del-malessere-di-napoli> (15/10/2024).
- Triesman S. 1990, *The Lady Shall Say Her Mind Freely*, in *Hamlet. Dal testo alla scena*, a cura di M. Tempera, Clueb, Bologna: 145-69.
- Trifone P. 2000, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Edizioni editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- UCLouvain – Université catholique de Louvain 2020, *Mon monde n'est pas le vôtre . Soirée artiste en résidence avec Luca Giacomoni*, 3 dicembre, <https://www.youtube.com/watch?v=cvWahCrWi78> (15/10/2024).
- Vacabile F. 2017, *La manager Zukar: «Il rap newpolitano? Rivoluzionario, ma conservatore»*, «Il Mattino», 1° marzo, https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/zukar_clementino_nalbero-2290040.html (15/10/2024).
- Valenti C. 2014, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, «Prove di drammaturgia», 1-2: 29-33.
- Vassalli A. 2018, *La tentazione del Sud: viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus: Corazzano (Pisa).
- Vaughan V.M., Vaughan A.T. 2000, *Introduction*, in *The Tempest*, di W. Shakespeare, Arden Shakespeare, London: 1-138.
- Vicinelli P. 2009, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance* a cura di C. Bello Minciocchi, Le Lettere, Firenze.

- Viganò A. 2021, *Intervista inedita di Beatrice Montorfano*, in appendice.
- Volani R. 2020, *Cucinare il teatro*, in *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di C. Carponi e A. Porcheddu, Dino Audino, Roma: 139-41.
- Worthen W.B. 1997, *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge University Press: Cambridge-New York.
- Zabus C. 2002, *Tempests after Shakespeare*, Palgrave Macmillan: New York-Basingstoke, <https://doi.org/10.1007/978-1-137-07602-1> (15/10/2024).

Indice dei nomi

- Abbà L. 59
Abbate G. 13, 25
Akala 112-113
Albertazzi G. 18
Aldridge I. 88
Atwood M. 38-39
Autelli C. 153
Baldini G. 120-122
Balestra G. 39
Baretti G. 16
Bartoli A. 30
Basaglia F. 9, 64
Basile G. 103, 156
Bassi S. 15-16, 19
Bausch P. 72, 149
Beckett S. 29-30
Bel J. 63
Bene C. 89, 106, 136
Bernardi C. 27, 29
Bernasconi D. 13
Berruto G. 98-99
Berry C. 37
Bersani C. 65
Bettelheim B. 20
Bharucha R. 104
Bianchi M. 153
Binazzi N. 95
Bogaev B. 112
Boito A. 78, 84
Borrelli M. 101, 107, 139
Bourdieu P. 11, 23-24
Bove A. 110, 112-113
Branagh K. 125, 128
Brie C. 40
Brodo A. 53
Brook P. 154
Calamai S. 95
Calbi M. 36
Camilleri A. 99, 102, 104-105, 141
Canis 41
Cannizzo G. 68
Cappuccio R. 101, 103
Caricchia A. 105, 111, 114
Carlson C. 72
Carotenuto A. 103, 109
Carroni G. 102
Cavalli F. 31, 36-37, 52, 103
Cavecchi M. 16, 18, 39, 103, 112
Cecchi C. 136
Celiento M. 70, 81, 153
Charry B. 58-59
Chiocchini E. 75

- Cigarini L. 59
 Cinque M.P. 107, 141
 Cirillo A. 105
 Civica M. 20
 Clementino 100
 Cluchey R. 30
 Conversa G. 30
 Cornez E. 97, 100
 Credendino L. 105, 140, 146
 Croce B. 16, 103
 D'Achille P. 95, 97-99
 D'Agostino N. 120-122
 Dalla Palma S. 11, 29, 38, 51
 D'Amico M. 78, 99, 134
 D'Angelo N. 107, 135
 Daniele P. 29, 70, 105, 157
 Dante E. 14, 99, 104-105, 138, 141
 De berardinis L. 101, 103, 108, 134, 136, 141
 De Blasi N. 97-98, 100
 De Filippo E. 97, 100, 102-104, 108
 Delbono P. 65, 106
 Deleuze G. 21
 D'Elia V. 105, 125-126
 De Lisa G. 105, 111, 114, 146
 De Majo J. 70, 75, 82, 89, 153
 De Mauro T. 97
 Dente C. 102, 104
 Déprats J.-M. 66
 De Simone R. 103, 106-107, 115, 134, 156
 Desmet C. 11
 De Toma C. 107
 Dipasquale G. 102
 Donaldson P. 68
 D'Onghia L. 95, 99, 101, 103
 Dromgoole D. 17
 Enia D. 99-100
 Esposito V. 52-53
 Eynard M. 75
 Fabbri A. 107
 Fario T. 105-106, 138
 Fei I. 42
 Fernandez P. 105, 111, 114, 146
 Ferrante E. 100
 Ferrone S. 96-97
 Fiocchi M. 73-74, 149
 Fischer S.K. 127
 Florio J. 46, 102
 Fo D. 97
 Fofi G. 135
 Fornaro M. 141
 Foucault M. 22, 30, 47
 Gandini R. 68
 Garboli G. 120-122
 Garella N. 64, 68
 Gargiulo M. 105, 147-148
 Garrick D. 15
 Garzella A. 64
 Gassman V. 18
 Gennari A. 11, 31, 38, 40-46, 49, 51, 58-59, 72, 129
 Ghali 100
 Gherzi G. 75
 Giacché P. 29, 38
 Giacomoni L. 32, 66, 69
 Ginzburg N. 97
 Gioielli R. 135
 Gionfrida L. 34-35, 53
 Goffman E. 49-51, 53
 Gramsci A. 95-97, 101, 104
 Grimm, fratelli 75
 Grotowski J. 73
 Guattari F. 21
 Guccini G. 29
 Guerra P. 71-75, 155
 Hawkes T. 11, 17
 Heritage P. 32
 Holland P. 33
 hooks b. 7-8
 Hunt R. 100
 Hutcheon L. 21
 Iacobone P. 30-32, 37, 40
 Iodice D. 11, 101-102, 105-111, 113-117, 119, 122-123, 128, 134
 Itab H. 30
 Jackson B. 30, 33
 Jackson S. 30, 33
 Jenkins T. 34
 J Lord 100
 Johannes M. 70, 75, 80, 153, 155
 Johnston K. 61-62
 Jonson B. 16
 Joubin A.A. 68
 Juvara M. 102
 Kahn C. 127-128
 Kott J. 17
 Kristeva J. 151
 Lanier D. 11, 14-15, 18, 21-22, 112
 La Ruina S. 99-100

- Latella A. 106
 Lehman C. 33, 36
 Lenz J. 65, 67-68
 Liberato 100
 Libero L. 34, 101, 117
 Lloyd P. 38
 Lo Gatto S. 65
 Lombardo A. 19, 22, 42, 44-47, 49, 56,
 120-122, 124
 Lonardi M. 70, 79, 153, 155
 Lòtano L. 74, 76, 89
 Louarn M. 63, 66
 Maestri M. 65, 67
 Magill T. 36
 Mandela N. 29
 Mandell A. 30
 Manfredini D. 64
 Manzoni A. 14, 16, 96
 Marazita D. 52
 Marivaux, de P. 40
 Marroni A. 52
 Marsden J. 11, 21
 Martinelli M. 65, 74, 103
 Martone M. 106
 Massai S. 7, 104-105
 Massimilla D. 30
 Mazoni L. 112
 McKellen I. 112
 Meldolesi C. 27-30, 46-47, 51, 97
 Merini A. 37
 Merola M. 135
 Minoia V. 29, 34, 62
 Misculin C. 64, 67-68
 Montaigne, de M. 46
 Montanari E. 65
 Mooneeram R. 104
 Moscato E. 99-101
 Musto V. 105, 148
 Nekrošius E. 154
 Neri N. 135
 Ollivier H. 32
 Orsini B. 9
 Ottolenghi V. 43
 Ovidio 41
 Pagano L. 30
 Paolini M. 100
 Papp J. 88
 Pasolini P.P. 97, 152
 Patrizi L. 106
 Peragallo P. 103
 Peretto M. 75
 Perrotta C. 105, 111, 114
 Perrucci A. 107
 Piazza A. 103-104, 135, 146
 Pignataro F. 139
 Pileggi D. 43
 Pirandello L. 64, 73, 95-96, 107
 Pisano F. 108, 141
 Pititto F. 65, 67
 Podini M. 75
 Pontremoli A. 29
 Porcheddu A. 28, 64-65, 89, 92-94
 Pozzi E. 29, 34, 62
 Praz M. 19
 Punzo A. 30, 35-36, 73
 Puppa P. 95-96, 98
 Py O. 32
 Quadri F. 28
 Racine J. 33, 66
 Reid B. 107
 Reteuna S. 66
 Rogerson H. 33
 Romano P. 105, 111, 114-115, 137, 156
 Rose M. 112
 Rossi D. 29, 38, 42, 44, 67-68, 105, 111,
 114, 119, 131, 142
 Rossi Ghiglione A. 29
 Rossi M. 29, 38, 42, 44, 67-68, 105, 111,
 114, 119, 131, 142
 Rostagno R. 75
 Rotolo F. 52
 Rowe N. 14
 Ruccello A. 101, 103
 Rusconi M. 97
 Salernitano D. 105, 140
 Salvador E. 135
 Samonà C. 73, 149
 Santanelli M. 101, 106
 Sapienza A. 31
 Sartre J-P. 64
 Scabia G. 64, 69-70, 130
 Scaggiante R. 70, 79, 87-89, 152-153
 Scaldati F. 68
 Scarpellini A. 20
 Scarpetta E. 97
 Sciammarella M. 71, 77
 Scott C. 33, 37, 53
 Scutellà G. 112

- Sealey J. 66-67, 70
 Sefgjini K. 112
 Sentiero S. 108, 136
 Seragnoli D. 29
 Serpieri A. 120-122
 Serra A. 10, 53, 75, 102
 Servillo T. 106
 Sica G. 105, 148
 Siviero G. 54
 Solga K. 7
 Soncini S. 16, 18, 107, 111
 Sorge M. 105-106, 108, 140
 Sorrentino M. 40
 Spera S. 103
 Stanzack J. 40
 Stefanelli S. 95, 97
 Storani M. 31, 34, 43-44, 72
 Stori B. 154
 Strehler G. 19, 42
 Taviani F. 31, 44, 52
 Taviani P. e V. 31, 44, 52
 Testori G. 37, 97, 102
 Thompson A. 32, 88, 116, 121, 127
 Thompson J. 32, 88, 116, 121, 127
 Tofteland C. 33
 Toma E. 64, 107
 Toppi A. 101, 109, 111, 118, 123
 Torre R. 68
 Tricarico F. 36
 Triesman S. 127
 Trifone P. 95
 Turco A. 30
 Untertrifaller M. 70, 75, 81, 153
 Urban S. 40, 52
 Valenti C. 27, 29
 Van De Sfroos D. 13-14, 18
 Vannuccini R. 30
 Ventura R. 70, 79
 Verdi G. 22, 68, 77-78, 84, 102
 Viani M. 107
 Vicinelli P. 30
 Vidach A. 40
 Viganò A. 11, 62, 64, 71-76, 78, 88-89,
 92-94, 149
 Virahsawmy D. 104
 Viviani R. 107, 157
 Voghera B. 67-68
 Volani R. 10
 Voltaire 16
 Wells O. 154
 Wilson A. 88
 Worthen W. 22
 Zambelli M. 71, 78
 Zukar P. 113

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023
4. Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, 2024
5. Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, 2024

- **STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE**

-
-
- “Chi possiede Shakespeare?” è un interrogativo stringente laddove si decida di approfondire la relazione tra l'autore inglese ed esperienze accomunate, se pur con notevoli differenze reciproche, dalla categoria della marginalità. Al centro del volume si collocano i casi-studio: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), produzione basata su *The Tempest* e interpretata dagli attori-detenuti del carcere di Vigevano, per la regia di Alessia Gennari; *Otello Circus* (2018), della compagnia La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, messa in scena con attori con disabilità dal regista Antonio Viganò; *Mal'essere* (2017), una riscrittura in dialetto campano di *Hamlet*, ideata e diretta da Davide Iodice e prodotta dal Teatro Stabile di Napoli.

Beatrice Montorfano ottiene nel 2022 il titolo di dottoressa di ricerca in Filologia e Critica presso l'Università di Siena e l'Université Sorbonne Nouvelle. Si occupa di Shakespeare in Italia, soprattutto in carcere, e ha pubblicato su *Textus* (2018), *Altre modernità* (2022) e per UCL Press (2022).

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0519-1 (Print)

ISBN 979-12-215-0520-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0521-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0522-1 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0520-7

www.fupress.com