

la rivista di **engramma**
agosto **2022**

194

**A cosa servono,
ancora, i miti greci?**

La Rivista di Engramma
194

La Rivista di
Engramma

194

agosto 2022

A cosa servono, ancora, i miti greci?

a cura di
Gianpiero Alighiero Borgia
e Alessandra Pedersoli

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria gripa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, oliver taplin,
piermario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

194 agosto 2022

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-90-8

ISBN digitale 978-88-31494-91-5

finito di stampare settembre 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *A cosa servono, ancora, i miti greci? Editoriale di Engramma 194*
Gianpiero Alighiero Borgia e Alessandra Pedersoli
- 11 *Teatro dei Borgia. Riflessioni sul metodo. Conversazione con Gianpiero Alighiero Borgia*
a cura di Daniela Sacco
- 23 *Contro l'incanto e il nichilismo. I miti del Teatro dei Borgia*
Enrico Piergiacomi
- 29 *Per strada con Medea. La notte che ho visto e altre percezioni*
Gerardo Guccini
- 39 *Su Medea. Un processo di riabilitazione al tragico. Riflessioni dell'autrice-attrice di Medea per strada*
Elena Cotugno
- 45 *Io, Eracle e gli invisibili. Riflessioni dell'autore-attore di Eracle, l'invisibile*
Christian Di Domenico
- 59 *Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito. Riflessioni dell'autore-attore di Filottete dimenticato*
Daniele Nuccetelli
- 67 *A cosa servono, ancora, i miti greci? Appunti dal Seminario di Trani, 21-22 maggio 2022*
a cura di Antonietta Magli
- 109 *La Città dei Miti. Una presentazione*
Gianpiero Alighiero Borgia e Teatro dei Borgia
- 119 *Medea per strada. Testo integrale della drammaturgia*
Fabrizio Sinisi, Elena Cotugno
- 137 *Eracle, l'invisibile. Testo integrale della drammaturgia*
Fabrizio Sinisi, Christian Di Domenico
- 155 *Filottete dimenticato. Testo integrale della drammaturgia*
Fabrizio Sinisi, con la collaborazione di Daniele Nuccetelli

A cosa servono, ancora, i miti greci?

Editoriale di Engramma 194

Gianpiero Alighiero Borgia, Alessandra Pedersoli



L'immagine che apre questo numero di engramma mostra una donna spaventata, sola, che si stringe al borsone che, ogni notte, accompagna la sua personale metamorfosi. Il pesante make-up e l'acconciatura scarmigliata rivelano la maschera tragica di una donna ferita, risoluta, che sta costruendo la sua vendetta.

Elena Cotugno presta corpo e voce a una delle trasposizioni più potenti e attuali della *Medea* euripidea: in *Medea per strada* ci mostra chi oggi è la compagna infanticida di Giasone: una donna con la quale è difficile non entrare in sintonia ma che, per quanto sia ben noto come finisce la storia, ci commuove, fa piangere.

“What's Hecuba to him, or he to Hecuba, that he should weep for her?” – questo si chiede Amleto nel secondo atto del dramma shakespeariano. Anche oggi il quesito è lo stesso: perché riesumare l'antica sofferenza dei personaggi della tragedia greca? Perché l'uomo contemporaneo ancora si commuove quando incontra Medea, Eracle, Filottete? La forma cambia, ma la sostanza, come magma vivo, brucia feroce sotto la crosta di nuovi attributi presenti sulla scena. Questa riattivazione del fuoco del mito tragico è il filone di ricerca che Teatro dei Borgia sta percorrendo da qualche anno e che ha già portato alla vivificazione di alcuni personaggi

del mito, rivelandoci chi siano oggi Medea, Eracle, Filottete, e dove e come vivono in mezzo a noi.

Quindi – “A cosa servono, ancora, i miti greci?” Questa la domanda che ha portato alla realizzazione del presente numero di Engramma, incentrato sull’esperienza teorica e prassica di una delle compagnie meno inquadrabili, più ‘disturbanti’, del nostro panorama teatrale italiano contemporaneo. È proprio grazie all’impegno e all’iniziativa di Teatro dei Borgia che nel maggio 2022 si è svolto a Trani il Seminario di studi che dà il titolo a questo numero della rivista e che qui restituiamo a cura di Antonietta Magli (A cosa servono, ancora, i miti greci? Appunti dal Seminario di Trani, 21-22 maggio 2022) nella freschezza del dialogo tra gli addetti ai lavori che hanno partecipato all’incontro: studiosi e studenti di ambito teatrale e non, registi, attori, filosofi, antropologi, attivisti e figure impegnate nel sociale che hanno confermato che il mito, oggi, è ancora un vulcano in attività.

La rilettura del testo tragico è pratica frequente a teatro, non solo nella nostra contemporaneità, ma nel dialogo tra Giampiero Borgia e Daniela Sacco – Teatro dei Borgia. Riflessioni sul metodo. Conversazione con Gianpiero Alighiero Borgia – emerge come Teatro dei Borgia ricerche più una vitale e urgente riattivazione del mito piuttosto che una sua rilettura. La forza sta nell’individuare gli eroi del Dramma in figure straordinarie, che portano alla costruzione di una Recitazione viva, attivata nella sua complessità dalla ricerca sul campo di attori-autori, come Elena Cotugno, Christian Di Domenico e Daniele Nuccetelli, rispettivamente Medea, Eracle e Filottete. Grazie a Enrico Piergiacomi, e al suo Contro l’incanto e il nichilismo. I miti del Teatro dei Borgia, siamo introdotti nella Città dei Miti, nella polis nostra contemporanea che è oggi il teatro dei drammi presentati. Nella trilogia della Città dei Miti, *Medea per strada* ha avuto una storia più inquieta e polimorfica, anche nello stesso allestimento: inizialmente allestita su un furgoncino, in cui lo spettatore veniva portato nelle strade della prostituzione a faccia a faccia con Medea – come ci racconta Gerardo Guccini in *Per strada con Medea*. La notte che ho visto e altre percezioni – poi riproposta su un autobus, dove spesso accade di incontrare le donne che ‘fanno la professione’, e infine per strada.

Le riattivazioni di Medea, Eracle e Filottete non possono essere scisse dalle esperienze, individuali e personalissime, di Elena come Medea, di Christian come Eracle, di Daniele come Filottete, gli attori-autori che stanno costruendo la Città dei Miti. Il lavoro di ricerca di Elena Cotugno (Su Medea. Un processo di riabilitazione al tragico), di Christian Di Domenico (Io, Eracle e gli invisibili), di Daniele Nuccetelli (Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito) non si limita al solo personaggio, ma penetra il senso del contemporaneo dramma di Medea, Eracle e Filottete. E, come si evince dai loro diari, i miti servono ancora oggi: servono a noi, a raccontarci la misura della prossimità e della distanza che il teatro è chiamato ad attivare e, soprattutto, servono a dare regime di visibilità all'invisibile, a rivelarci la nostra incapacità di vedere l'altro accanto a noi.

Gianpiero Alighiero Borgia con La Città dei Miti. Una presentazione ci racconta come la compagnia stia definendo la sua "città dei miti" e come la polarità tra Dramma e Recitazione porti ad attriti che nel mito riescono a precipitare in figure potenti e straordinariamente attuali come quella di Medea, la schiava del racket della prostituzione, o Eracle, che nell'attuale società dell'utile perde la sua forza, o Filottete, l'eroe malato abbandonato dagli affetti. I tre eroi del mito, qui riattivati nelle figure che vivono ai bordi dell'ordinario della prostituta-schiava, nel padre separato ridotto a barbone, nell'ex attore affetto da Demenza a corpi di Lewy (DLB), sono i protagonisti dei tre monologhi della Città dei Miti, agiti in luoghi straordinari, come le strade della prostituzione ai margini delle città, le mense dei poveri, gli ospedali psichiatrici o le RSA. La Città dei Miti non può scindersi dal contesto della polis e anche i testi delle drammaturgie, a firma di Fabrizio Sinisi e costruite a quattro mani con gli attori (qui presentate in versione integrale: *Medea per strada*, *Eracle*, *l'invisibile* e *Filottete dimenticato*), sono contestualizzabili e in alcuni passi riadattabili nei diversi contesti urbani.

English abstract

The Engramma issue "A cosa servono, ancora, i miti greci?" focuses on Teatro dei Borgia and their trilogy *Medea per strada*, *Eracle*, *l'invisibile*, and *Filottete dimenticato*. It includes the following contributions: a conversation by Gianpiero Borgia and Daniela Sacco Il Teatro dei Borgia: riflessioni sul metodo; a review of the trilogy by Enrico Piergiacomini: Contro l'incanto e il nichilismo. I miti del Teatro dei

Borgia; and a review of *Medea per strada* by Gerardo Guccini, *Per strada con Medea. La notte che ho visto e altre percezioni*. The issue also includes three contributions by the authors/actors of the texts: *Su Medea. Un processo di riabilitazione al tragico*, by Elena Cotugno; *Io, Eracle e gli invisibili* by Christian Di Domenico; and *Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito*, by Daniele Nuccetelli. Other contributions are *La Città dei Miti. Scrivere non per scrivere. Un sogno poetico metropolitano*, by the company's director Gianpiero Alighiero Borgia; the full texts of the three dramas – *Medea per strada*, by Fabrizio Sinisi and Elena Cotugno; *Eracle, l'invisibile*, by Fabrizio Sinisi and Christian Di Domenico; *Filottete dimenticato*, by Fabrizio Sinisi. Finally, the issue publishes notes from the Seminar "A cosa servono, ancora, i miti greci" ("What are Greek myths still good for?"), held in Trani in May 2022, with the participation of theatre studies scholars and students, directors, actors, philosophers, anthropologists, and activists. The notes are edited by Antonietta Magli.

keywords | Teatro dei Borgia; *Medea*; *Heracles*; *Philoctetes*; Reception of Greek Tragedy; Social theatre, Re-enactment of Ancient Myths.

Teatro dei Borgia. Riflessioni sul metodo

Conversazione con Gianpiero

Alighiero Borgia

a cura di Daniela Sacco



Gianpiero Alighiero Borgia ed Elena Cotugno al lavoro in *Medea per strada*.

Daniela Sacco | Il titolo del progetto *La Città dei Miti* del Teatro dei Borgia (d'ora in poi TB nel testo) chiede di tornare ad interrogarsi sull'attualità del mito, il valore della cultura classica nella realtà contemporanea, e soprattutto, trattandosi di teatro, nella nostra quotidianità. È con questo intento che è nato il Seminario organizzato a Trani nel maggio 2022, in occasione della presentazione della trilogia dedicata ai miti nella città pugliese. Bisognerebbe domandarsi se si tratta di una questione oziosa, o ancora necessaria. Ha senso porsi ancora questa domanda? Se torniamo costantemente a porcela dipende probabilmente dal fatto che forse prevale ancora una visione antiquata e passatista del mito e del suo legame con la

tradizione classica. È perché non si vede il mito in azione nella nostra quotidianità, nella zona liminale tra natura e cultura, in quello che ci circonda e che ci attraversa, toccando congiuntamente la dimensione più personale, privata, e quella collettiva, pubblica. Credo che il teatro, più di altre forme d'arte, abbia proprio questa funzione, possa cioè aiutare a vedere in trasparenza la presenza – perché a teatro è sempre di presenza che di deve parlare – del mito, della tramatura che, come il codice del DNA informa i nostri corpi, fa relazione con quanto ci circonda e attraversa le nostre vite. Questo non significa che bisogna fare piazza pulita dell'erudizione, al contrario, lo sguardo va sempre educato, allenato, i codici devono essere riconosciuti e decrittati prima di essere smontati. L'erudizione quando non è fine a se stessa ma a servizio della vita è una risorsa, un *thesaurus* a cui attingere continuamente.

Gianpiero Alighiero Borgia | Inizierei dall'aspetto più semplice e che conosco meglio della questione, quello che riguarda direttamente e personalmente il lavoro della compagnia e mio: cioè a cosa sono serviti a noi i Miti Greci. Da principio il progetto si intitolava *Trasporto dei miti*, questo titolo da una parte tradiva l'ambizione nostra e la presunzione tutta contemporanea di attualizzare alcuni miti classici, cioè di lavorare sul linguaggio delle mitografie mediante le quali ci erano pervenuti, affinché divenisse fruibile e comprensibile al nostro pubblico, ma dall'altra già intuivamo un potere superiore, una forza del contenuto di quei racconti, capaci appunto di trasportarci altrove. In effetti la storia del progetto potrebbe essere sintetizzata nel racconto di un viaggio: quello che inizia con l'illusione di rinnovare i miti e che finisce nella consapevolezza che sono i miti a rinnovare te. Affrontando questo percorso il 'trasporto dei miti' è divenuto un intervento artistico in ambito politico e un progetto quinquennale di ricerca teatrale sull'attivazione del mito, che ha preso nome di *La Città dei Miti*, la trilogia di lavori su *Eracle*, *Filottete* e *Medea*.

D.S. | Difatti il concetto, come ha ben visto Gerardo Guccini, di "riattivazione del mito", è molto più interessante del processo di "riscrittura del mito" tanto diffuso a teatro (v. in questo stesso numero la lettura di Gerardo Guccini, *Per strada con Medea. La notte che ho visto e altre percezioni*), ma oramai un'espressione abusata, e che soprattutto rimanda ad altra cosa, un lavoro che privilegia il testo, e una visione letteraria, astratta, del mito – il mito come *fabula*, come narrazione, come

altrove leggendario a cui ci si può ricondurre. Ma questa visione del mito non mi risulta essere indicativa dei vostri lavori. Il testo è importante, ma il mito, direi, è finalmente possibile vederlo incarnato, vederlo in azione. Bisognerebbe privilegiare, nel teatro, il significato di mito che la Psicoanalisi ha permesso di riscoprire: i miti come modelli di comportamento. Parlate, ad esempio in riferimento a *Medea per strada*, di “esperienze che attraversano”, dovremmo quindi parlare di una dimensione immanente del mito piuttosto che trascendente. Rivendicate però ugualmente il valore trascendente del mito ... non so però se questo è il termine più corretto o adatto al caso vostro, forse userei la parola *auctoritas*, e parlerei di *auctoritas* del mito, come ci si riferisce all'*auctoritas* del classico, nel senso di autorevolezza, ma senza che questa autorevolezza ponga una vertiginosa distanza. Riflettendo sulla scelta delle parole che compongono i titoli, o che sono incastonate come pietre preziose nella drammaturgia dei vostri spettacoli, è chiaro che l'inserimento di un nome, di una figura, di una parola connotata dall'appartenenza alla tradizione classica fa la differenza. Fa la differenza usare un nome piuttosto che un altro, ad esempio Medea piuttosto che 'Bogdana', perché questo nome non è mai neutro, indifferente, è piuttosto carico di senso, di significato, di memoria, fa risonanza, evoca mondi, universi stratificati nel nostro immaginario.

G.B. | Anticamente, nella *polis* greca, assistere a una tragedia era un rituale collettivo: l'evento teatrale avveniva in una dimensione emotiva e conoscitiva estremamente più profonda e totalizzante rispetto a oggi. I personaggi e le vicende appartenevano a un territorio di mezzo, il mito appunto, tra la religione e la finzione, il credo e la narrazione, la natura e la cultura. Nel plot erano condensati i temi etici, civili, religiosi più significativi dell'epoca, in quello che tuttora rimane il più intenso rito di elaborazione di una coscienza collettiva nel mondo occidentale. Come dare forma a qualcosa di simile oggi, con i mezzi del teatro? È la questione che ci siamo posti da principio e, incardinando il progetto in un orizzonte d'indagine, lo abbiamo sviluppato lungo un preciso itinerario creativo. Quando incontriamo il pubblico, condivido sempre alcune idee con i partecipanti, tra queste un'immagine utile a chiarire i confini che delimitano il nostro campo di ricerca: è quella di un triangolo scaleno, che ha lati e gli angoli diversi:

- il primo lato del nostro triangolo è l'individuazione di un'analogia tra un

personaggio della mitologia classica e un suo corrispettivo contemporaneo, un'icona urbana, metropolitana, mediatica (Medea/prostituta straniera; Eracle/genitore separato; Filottete/malato abbandonato);

- il secondo lato è costituito da una tematica socio-politica cogente, sentita come urgente dalla compagnia e magari ignorata, rimossa, negata dalla comunità che la tratta come nelle case sporche si fa con la polvere nascondendola sotto il tappeto;

- il terzo lato è la progettazione e realizzazione di una performance di teatro d'arte che rompa il meccanismo canonico scena/platea, che ricerchi una modalità esperienziale per gli artisti e per gli spettatori/partecipanti, il più possibile analoga, quanto meno per intensità, a quella dello spettatore tragico dell'antichità.

Tutto quello che sta in questo triangolo è diventato *La Città dei Miti*. Delimitare il campo della ricerca, stabilire i confini della superficie, obbliga ad un'esplorazione verticale. Questa è l'attivazione del mito ed è reciproca: il mito attiva noi come artisti e noi riattiviamo il mito al cospetto degli spettatori/partecipanti. Almeno ci proviamo, e quando ci riusciamo è un'esperienza teatrale che si compie nel reale.

Rispetto all'importanza del testo classico e alla sua *auctoritas*, mi viene da sottolineare innanzitutto un aspetto per me decisivo, il suo multiforme ruolo di tramite: il confronto sistematico con il classico è una parte essenziale della palestra che fa l'attore, la persona, l'artista. L'allenamento al classico è un allenamento ad un certo tipo di analisi, di complessità e di profondità che determina il contenuto umano, attraversare questo tempo, definisce il peso specifico del *performer* che hai di fronte; nell'immediato di un lavoro specifico poi, il testo non è il mito, è il tramite mediante cui lo possiamo contattare. Poi il testo classico ha *auctoritas* perché è ancora nel pieno della sua giovinezza, con le difficoltà che ci pone, mostra di avere ancora tanto da dirci. Diversamente da Facebook che si consuma rapidamente, come la vita dei cani, quella del classico è la vita della sequoia che dopo duemila anni è ancora nel pieno della sua giovinezza. La scelta dei nomi di Medea, Eracle e Filottete induce lo spettatore a guardare oltre, oltre la superficie, a guardare in verticale.

D.S. | Un'esplorazione verticale: è infatti il reale, direi anche "l'umano troppo umano", che chiede di elevarsi. Questo perché accanto all'*auctoritas*, che evidentemente stimola ed eleva l'immaginario, c'è la capacità del mito di gravitare verso il basso, di essere piuttosto in funzione di un discorso anti-eroico. Tra i miti se ne è spesso privilegiato uno che ha riflesso perfettamente la società occidentale: il percorso dell'eroe, del guerriero-maschio in lotta contro il drago, per la conquista del tesoro e tutto proteso alla vittoria. Ma oggi è tempo di altri miti, e soprattutto il mito lo vediamo questa volta al servizio della debolezza, del fallimento, della fragilità, della "minorazione", come scriveva Gilles Deleuze in riferimento a Carmelo Bene... (Deleuze [1978] 2006). I vostri Eracle, Filottete e Medea hanno poco a che vedere con quel percorso eroico di cui ci stiamo progressivamente sbarazzando. I miti e gli archetipi che fanno risuonare sono difettosi, imperfetti, malati. Perciò James Hillman parlava di "*infirmitas* dell'archetipo": il mito dà espressione alla malattia, alla patologia, all'anormalità, a tutto quel male che il *somnum bonum* che è il Dio della religione cattolica non può, per sua costituzione, contenere, rappresentare. Infatti, "Se Dio è morto", dice Hillman, "è stato perché era troppo in buona salute!" (Hillman [1974] 1991).

G.B. | Aristotele nella *Poetica* afferma la superiorità dei personaggi tragici su quelli della commedia. Per superiorità, molto probabilmente, il filosofo si riferiva non alla posizione sociale (divinità, re o regine) ma alla statura morale, ai dilemmi eccezionali che si trovano ad affrontare. Il nostro processo di creazione si muove verso un'umanità emarginata: prostitute, poveri e malati, ma il fine dei lavori non è la denuncia sociale, piuttosto, come dicevamo, la ricerca sull'attivazione del mito, la cui componente tragica può esplodere solo calando il racconto in una situazione estrema. Per questo gli attori di TB svolgono una costante ricerca sul campo, per riaccendere il legame tra l'*auctoritas* del mito e la contingenza umana, reale, della città in cui il progetto interviene.

I nostri eroi sono figure extra-ordinarie ma, a differenza del racconto hollywoodiano o ateniese, non spiccano al di sopra dell'uomo comune. Essi vivono ai confini: nelle periferie, nei sobborghi, negli inferi della società. Li incontriamo sui mezzi pubblici, li scorgiamo oltre i finestrini, sono un 'Quinto Stato' a cui ci avviciniamo con dei primi piani, dai quali emergono storie che rompono l'assuefazione della consuetudine. Il

ribaltamento del cliché dell'Eroe occidentale lo iniziano i grandi tragediografi greci, inaugurano la splendida arte della problematizzazione che è il teatro. Medea è già straniera; nell'Eraclle Euripide rinuncia al racconto delle prove per presentarci 'il Provato'; Filottete è l'escluso per antonomasia. Il teatro contemporaneo deve portare questo lavoro alle sue estreme e odierne conseguenze. I nostri eroi non sono più nemmeno proletari, sono fuori. L'indagine su di loro è simboleggiata dal triangolo scaleno perché è un'indagine sull'umano, territorio in cui nulla è uguale e perché è un progetto contro l'assuefazione alla disuguaglianza come portato inevitabile del dominio neoliberista.

D.S. | Il teatro ha da sempre avuto un rapporto privilegiato con la città, sin dalla sua origine che è stata possibile nel contesto della *polis* greca. Ripensare il mito, e i miti nella città significa anche riflettere, con uno sguardo rinnovato, sulla relazione che lo lega inscindibilmente con il teatro-la tragedia e con gli spazi del potere. Se il cuore del mito-teatro è sempre la città, ora l'*agorà* teatrale è idealmente lo spazio decentrato, periferico, lontano dai palazzi, dai luoghi del potere. Qui il mito, liberato dai meccanismi della rappresentazione autoreferenziale, torna finalmente ad essere affamato di comunità, cerca nuovi occhi su cui riflettersi, luoghi dove essere evocato, ambienti dove il senso di appartenenza è veicolato da emozioni e immagini, e soprattutto urgenze. La vera politica è tra i margini, nelle zone liminali, straniere, escluse dalla governance. Ed è sempre in questi spazi che il teatro non solo riconquista il suo valore politico, ma proprio perché si alimenta del vissuto e della rappresentazione dell'altro, riconquista anche il suo valore etico. In questa visione rinnovata del mito, non c'è *pathos* che non faccia i conti con l'*ethos*.

G.B. | *La Città dei Miti* è un'azione d'arte politica che attraversa la città in termini urbanistici, sociali, etici, civici. Accompagna gli spettatori nei luoghi dell'emarginazione, illuminando angoli del panorama urbano attraverso il cono di luce del Mito. *La Città dei Miti* cerca un confronto con l'umanità emarginata, richiama lo sguardo assuefatto e indifferente del consesso dei civili sulle condizioni umane più estreme. L'itinerario parte con l'*Eraclle* all'interno di una mensa per i poveri, poi i partecipanti raggiungono la residenza per anziani di Filottete, infine, il tratto conclusivo è con Medea lungo le strade della prostituzione.

L'intero percorso assume le caratteristiche di un'esperienza collettiva, "una giornata a teatro" durante la quale è possibile partecipare a momenti di emotività intima e condivisa: una piccola comunità si raccoglie attorno a dei temi non per riflettere, ma per immergersi in un rito di rivivificazione degli stessi, grazie al lavoro degli attori che si fanno portatori delle esperienze vissute durante la ricerca sul campo. Frequentiamo i luoghi del disagio e le persone che li abitano come operatori e utenti. Per noi è stato da subito molto importante frequentarli nella fase creativa o di ricerca sul campo. Ma abbiamo gradualmente compreso che lo è anche per loro. Sono comunità nelle quali si innestano meccanismi routinari e di assuefazione che noi andiamo a rompere con la nostra permanenza e con il nostro lavoro. Anche il rapporto che c'è tra la Città e queste piccole comunità diviene spesso routinario, sono piccoli ghetti confinati dietro le mura dell'indifferenza e dell'assuefazione dei Civili. Quando al termine della fase creativa torniamo in questi luoghi con il nostro lavoro, facendo varcare le porte al pubblico/partecipante, per qualche giorno si riaprono alla città, per qualche tempo i civili, partecipando alla nostra esperienza, riaprono il loro sguardo. Si partecipa a un baccanale civile, durante il quale si riesumano antichi rituali, ci si confronta con problemi etici, si chiariscono e rinsaldano i rapporti tra i membri della comunità. Poi tutti insieme ci si stringe attorno al vero oggetto di culto: lo stare insieme.

D.S. | La dimensione partecipativa è essenziale. Soprattutto quando lo sguardo si rivolge a ciò che è estraneo, a ciò che rifiutato, che è scartato dalla società dominante, non è sufficiente osservare a distanza per poi replicare, fornire una rappresentazione di quanto si è creduto di capire, di catturare. Perché si replicherebbe ancora una volta sotterraneamente lo stesso rifiuto oggettivante. L'altro non è un oggetto da studiare, ma un soggetto con cui entrare in relazione. Il processo creativo, per essere realmente tale, non può prescindere dalla relazione con l'altro, dalla sua frequentazione, e dalla trasformazione che la relazione genera rispetto ai due o più poli del dialogo. Per questo il processo creativo, e tutto quello che ruota attorno ad esso, diventa più importante dell'esito, di quel prodotto a cui invece tende la mentalità consumistica dominante rispetto alla quale si cerca di fare la differenza. Il valore politico ed etico del lavoro si misura nei limiti di questo spostamento di prospettiva, così come la responsabilità dell'artista è chiamata in causa. Questa responsabilità la si

legge proprio quando introduci lo spettacolo, spieghi al pubblico, alla comunità quello che è stato fatto, le scelte, le intenzioni.

G.B. | Nel nostro percorso il fatto spettacolare è l'apice di un processo in cui il prima, il durante e il dopo sono solo meno evidenti non meno importanti. La preparazione del momento spettacolo avviene attraverso esperienze sul campo compiute dagli artisti, fatte di interviste e azioni di volontariato in contatto diretto con le realtà istituzionali e associative che operano negli ambiti approfonditi. Tocchiamo con mano, osserviamo, comprendiamo, vampirizziamo aneddoti e costruiamo urgenza espressiva. Questo approccio è divenuto metodo.

Il primo dei lavori a cui ci siamo dedicati è stato *Medea per strada*, uno spettacolo che ci ha attraversato come un'esperienza. Avevamo provato a leggere e a raccontare, oltre la superficie, la storia di alcune migliaia di esseri umani partiti dai loro paesi con un sogno che all'arrivo in Italia si è rivelato un incubo. Nel grande mare del tema delle migrazioni, avevamo messo a fuoco il fenomeno che riguarda quelle donne, sconosciute eppure in qualche modo familiari, quasi elementi di un arredo urbano cui siamo assuefatti, che 'lavorano' sulle nostre strade. Donne partite alla ricerca di una vita migliore che si sono ritrovate schiave nel racket della prostituzione. Proponevamo al pubblico un'esperienza, concepita e realizzata, su uno scalcinato furgone Iveco del 1994, per soli 7 spettatori per volta. Mentre il furgoncino percorreva le vie della città, Elena Cotugno snocciolava la storia di una migrante, scappata dal proprio paese, arrivata in Italia e finita a prostituirsi per amore di un uomo da cui si crede ricambiata e da cui ha due figli. Tanto in fase creativa, quanto durante la lunghissima circuitazione, in ogni città toccata dal progetto, Elena contattava e contatta le associazioni che si occupano di tratta e prostituzione, viaggia con loro attraverso quei luoghi, svolge azioni di volontariato con le unità di strada, raccoglie storie, osserva come il fenomeno cambi pur restando sempre fedele agli stessi rituali: il reclutamento, il debito, il ricatto.

Con Christian Di Domenico abbiamo creato un parallelismo tra l'*Eracle* e una figura iconica della società contemporanea: il *forgotten man*, il marginalizzato, il senz'atetto. In particolare nella folla degli invisibili, dei dimenticati, abbiamo approfondito le vicende dei genitori separati e le loro

vicissitudini economiche, sociali, psicologiche. È stata dappprincipio di grande ispirazione l'esperienza di *Father for Justice*, un'associazione molto attiva fino a una decina di anni fa nel Regno Unito, che lottava per i diritti dei padri separati. Erano dei signori spesso sovrappeso e calvi, che vestiti da supereroi Marvel protestavano arrampicandosi ai grattacieli. Poi con lo stesso metodo di *Medea* abbiamo avviato un percorso di ricerca sul campo, fatto anche qui di incontri, interviste e azioni di volontariato in collaborazione con le Caritas, il Bistrò Popolare di Brescia, I Gatti Spiazzati di Milano nei luoghi di contrasto alle povertà, ed è lì che poi torna la performance immersiva.

Per *Filottete dimenticato* l'orizzonte di ricerca è stato l'abbandono familiare, che spesso segue il manifestarsi di una malattia neurodegenerativa incurabile. Qui con lo stesso approccio degli altri lavori abbiamo indagato la DLB (demenza a corpi di Lewy). I sintomi precoci della DLB che fanno pensare a Filottete sono le somatizzazioni, allucinazioni dolorose prive di un corrispettivo fisiologico, gli sbalzi di umore, le allucinazioni lillipuziane che consistono nella visione di piccole moltitudini simili ad eserciti. I primi ad accogliere Daniele Nuccetelli per il lavoro di ricerca sul campo sono stati gli operatori del "Centro Diurno Integrato per il supporto cognitivo e comportamentale" di Villa Nappi, a Trani, che rivolge la sua attività alle persone affette da qualunque tipo di demenza e ai loro familiari. In seguito la collaborazione si è estesa al dipartimento di Neurologia dell'Università di Chieti, guidato dalla dottoressa Laura Bonanni, dove abbiamo potuto assistere a visite e laboratori.

Quando gli attori incontrano poi il pubblico, dopo un percorso di questo tipo, sanno di cosa parlano nel senso più alto e profondo del termine. Escono dalla dimensione meramente interpretativa alla quale non mi piace che sia ridotto il ruolo dell'attore ed assumono quella creativa, artistica, autorale. Cerchiamo così di costruire un nostro rito, che sospenda per qualche ora il tempo del mercato, che, come dice Byung Chul Han (Han [2000] 2016), conquista ogni spazio del vivere. Il tempio è sacro perché non è in vendita, diceva Mircea Eliade. In qualche modo cerchiamo di fare quello che il teatro dovrebbe fare sempre, oscillare tra la profanazione del sacro e la sacralizzazione del profano. Nel tempo del dominio neoliberista, è più spesso necessario spingere verso il secondo polo.

D.S. | Questo progetto evidentemente vi chiede di fare i conti, rispetto al lavoro maturato fino ad oggi, con quanto vi precede e con quanto intravedete all'orizzonte. Lo scarto rispetto alla tradizione su cui dall'inizio vi siete basati, il guadagno, soprattutto dal punto di vista metodologico, che potrete investire nel futuro.

G.B. | Insisto sempre nel dire che il nostro è un tentativo di Teatro d'Arte in ambito politico. Cerco allora di chiarire qual è il nostro concetto di Teatro d'Arte: è un teatro fatto di saperi che, per ragioni di senso e urgenza artistici, si cimenta con i confini di quei saperi, progettando e sperimentando approcci, tecniche, metodologie, nel tentativo di spostare quei confini e correndo il sistematico rischio del fallimento. TB e gli artisti che vi lavorano si sono formati nel solco della tradizione stanislavskijana, per come ci è stata tramandata e trasferita soprattutto da Anatolij Vassil'ev e Jurij Alschitz. Senza entrare troppo nei tecnicismi, il principio di fondo di questa tradizione è concepire la preparazione e la performance d'attore, come processo di attivazione del suo subconscio. Le tecniche analitiche, i training, le pratiche sceniche che ne sono conseguite, banalizzo e generalizzo, sono pratiche di allontanamento dal reale, dal razionale, dal tangibile, finanche dal verosimile. L'idea retrostante è quella che reale e razionale zavorrino l'attore, ancorandolo alla sua adultità. Credo che alla base di questa idea ci sia anche l'abitudine alla frequentazione della metafora che c'è in Russia e in quei paesi nei quali qualche forma di censura sopravvive nei secoli. Ad ogni modo di questa concezione ereditiamo e condividiamo il principio, che in termini meno novecenteschi si può sintetizzare così: l'attore va in scena per ingaggiare la propria sfera ludica, istintiva, immaginifica, creativa, emotiva, in rifrazione con quella degli spettatori partecipanti. I confini che cerchiamo di muovere a questo punto sono due:

- perché lo fa, quali sono l'origine e il fine del suo gesto artistico;
- come lo fa, quali sono le prassi metodologiche che applica.

Il primo confine tocca la sofferenza personale che provo nel vivere il teatro nel mio Paese: trovo che in Italia la cultura teatrale sia marginalizzata, che la produzione artistica teatrale sia ignorata dal dibattito pubblico. Non ci sono teatranti star, non ci sono teatranti che accedono al *mainstream*. Sono cresciuto quando ancora capitava di vedere Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Vittorio Gassmann ospiti in tv, o Strehler e Ronconi

occupare le terze pagine dei giornali. I motivi sono sicuramente tanti: l'eccesso di ricerca sui linguaggi, la frammentazione dei processi industriali, la parcellizzazione dei percorsi formativi, l'approccio museale e ministeriale, ma in sostanza quello che voglio dire è che noi teatranti siamo finiti ad abitare in un nostro ghetto. Da artista sento che dobbiamo trovare il coraggio di guardare cosa c'è al di fuori del ghetto per nutrirci e la forza di gridare abbastanza forte perché ci sentano anche là fuori. Da cavaliere del teatro, devo difenderne le effigi, i simboli, i saperi, i mestieri e riportarli al centro della comunità. Da qui nasce il nostro articolato e complesso rapporto con il reale come campo d'indagine, con il mito come attraversamento analitico e con il politico come territorio d'azione. Non chiamare i nostri Eroi Pasquale, Johnny o Bogdana, ma Eracle, Filottete e Medea, vuole anche dire esibire con orgoglio le bandiere del Teatro.

Il secondo tema riguarda lo sviluppo di un metodo di lavoro coerente con il principio centrale della nostra tradizione di lavoro sull'attore, ma capace di confrontarsi con nuovi territori e ambizioni. Da qui l'idea e la prassi di quelli che chiamiamo 'ricerca sul campo' e 'attore reporter'. Con la tradizione condividiamo il principio di fondo, alcune tecniche di analisi drammatica del mito e della tragedia classica di riferimento e alcune tecniche improvvisative che applichiamo con gli attori e il drammaturgo nell'avvio del progetto, ma poi inizia un viaggio nuovo: individuati i tre lati del famoso triangolo scaleno (l'analogia tra l'eroe della classicità e l'icona urbana contemporanea, il tema sociopolitico e un'ipotesi di progetto di performance) inizia il percorso descritto precedentemente.

Qui ci sono più aspetti rilevanti: il primo è che l'attore lavora appunto come un reporter, fa indagine, si documenta, acquisisce informazioni, compara approcci, insomma diventa un esperto della materia; il secondo è che entra in contatto emotivamente con persone che da più punti di vista attraversano il tema di cui si occupa; il terzo è che gradualmente sviluppa una propria visione del fenomeno e una propria urgenza espressiva. Perciò partecipa attivamente e dialetticamente alla dinamica creativa, ne diventa co-autore. Si riempie di un racconto personale verso cui è stato spinto in origine dal mito e che per l'incontro con il pubblico ri-oggettivizza proprio grazie al mito, in un incessante pendolo che oscilla tra distanza e prossimità, tra mito e realtà. Questa ricerca sul campo è sempre attiva, anche dopo anni di repliche: gli attori continuano a caricare la propria

urgenza espressiva indagando il reale, rubano aneddotica che ricontestualizza il racconto in ogni città, aiutano a scegliere i luoghi e sono essi stessi parte dell'intervento politico nella comunità di riferimento.

La città che scorre dietro i finestrini di *Medea*, il pane che il pubblico assaggia alla mensa di *Eracle*, la televisione in diretta dell'ospizio di *Filottete*, sono il modo in cui il reale, oltre che essere campo d'indagine, diviene territorio d'azione e sintagma del nostro discorso poetico.

Riferimenti bibliografici

Deleuze [1978] 2006²

Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata 2006², 85-123.

Han [2000] 2016

Byung Chul Han, *Psicopolitica. Il neoliberismo e le nuove tecniche del potere*, Milano 2016.

Hillman [1974] 1991

James Hillman, *La vana fuga dagli dei*, Milano 1991.

English abstract

Sacco proposes a conversation with Gianpiero Borgia, artistic director of the Teatro dei Borgia, to reflect on the topicality of myth in the context of drama and the theatre. The conversation focuses on the reactivation of myth in the project La Città dei Miti with the staging of Heracles, Philoctetes, Medea; it also delves into the political and ethical value of the project, as well as into the methodological assumptions the theatre company puts into practice.

keywords | Teatro dei Borgia, Medea, Heracles, Philoctetes, Actuality of Myth.

Contro l'incanto e il nichilismo*

I miti del Teatro dei Borgia

Enrico Piergiacomì



1 | I protagonisti dei tre drammi della trilogia del Teatro dei Borgia: Elena Cotugno, Christian Di Domenico e Daniele Nuccetelli.

Nel sonetto *Correspondances* della raccolta *Les Fleurs du Mal* del 1857, Charles Baudelaire diceva di camminare in mezzo al tempio della Natura e di inoltrarsi in una *forêts de symboles*. Se scrivesse lo stesso componimento oggi, forse direbbe di aggirarsi nelle città e di penetrare a fatica dentro un 'ginepraio di miti'. O almeno, lo avrebbe fatto disponendo della stessa sensibilità che ha portato la compagnia del Teatro dei Borgia a realizzare la trilogia de *La città dei miti*. Essa si fonda su una poetica teatrale che ha tra i suoi fini la ricerca delle sopravvivenze del mito greco

nelle situazioni più estreme e ai margini della contemporaneità, interrogandone così la sua attualità.

C'è anzitutto *Eracle, l'invisibile* che riscrive *Eracle* di Euripide, il cui protagonista uccide la moglie e i figli a causa di un raptus di follia causato dalla dea Era, per poi intraprendere un percorso di purificazione dal sangue versato. La compagnia pensa di ritrovare il personaggio euripideo nella figura di un padre insegnante divorziato, accusato di molestie verso un'ex-studentessa e finito sul lastrico per pagare il mutuo di casa, il mantenimento della famiglia. Egli è indotto da una follia dalle cause stavolta tutte umane, troppo umane, a ripetere la strage familiare e a convivere con la consapevolezza del delitto per il resto della vita. Le vere fatiche dell'eroe mitico e del suo analogo contemporaneo sono così poste *dopo* la lotta con i mostri che infestano la natura, non *prima*, come invece accadeva nella variante più tradizionale del mito.

Segue *Filottete dimenticato*, in cui stavolta sono il *Filottete* di Sofocle e un padre abbandonato dalla famiglia perché sofferente di una demenza clinica a entrare in risonanza. Entrambe le figure hanno in comune di incarnare la categoria del rimosso volontario: l'uomo malato abbandonato perché genera disagio o disgusto e, tuttavia, viene di colpo ricercato quando si può ottenere qualcosa di utile da lui (l'arco necessario per espugnare Troia nell'originale sofocleo, la casa familiare per il disgraziato contemporaneo nel Teatro dei Borgia). La malattia risulta così interpretata in chiave economica: una materia ripugnante che non si vuole accettare e che si intende solo sublimare in profitto.

Abbiamo infine *Medea per strada*, allestito dentro un autobus notturno. Mentre una prostituta rumena che incarna la Medea mitica racconta la sua relazione con un Giasone-pappone e l'uccisione dei propri figli per vendetta, lo spettatore si affaccia su una città dormiente, attraversata da qualche occasionale passante inquieto e dalle attività commerciali ferme, o in disuso. La notte ci offre lo spettacolo di un'umanità in preda al sonno e all'abbandono.

La trilogia si muove tra l'indagine concreta sul campo e l'astrazione simbolica. La genesi di ogni spettacolo deriva, infatti, tanto dallo studio dei precedenti di Euripide e Sofocle, dunque da un materiale storico e

poetico, quanto dalle attività di volontariato che i due attori e l'attrice del Teatro dei Borgia hanno condotto in mezzo a tre gruppi di umanità disagiata: le prostitute in *Medea per Strada*, i poveri della Caritas in *Eracle l'invisibile*, i malati neurologici in *Filottete dimenticato*. Lunghi dall'essere opposti e separati, questi due poli sono in realtà complementari. La componente tragica del mito può esplodere solo calando il racconto in una situazione estrema. I personaggi mitici sono del resto soggetti perfetti per la tragedia in quanto sono lontani dalla quotidianità e attraversano dilemmi morali eccezionali. Ma nello stesso tempo, il mito non riesce a rispecchiare le nostre inquietudini se non interviene anche un meccanismo di riconoscimento, che fa sì che quelle astrazioni non risultino pure astrazioni. Di qui l'importanza della ricerca sul campo, necessaria per trasformare il corpo dell'attore in un ponte tra la trascendenza del mito e la contingenza umana.

Non siamo troppo distanti dal linguaggio della *Poetica* di Aristotele, secondo cui l'effetto tragico si produce focalizzando l'attenzione del pubblico su un personaggio intermedio tra l'agente virtuoso e quello vizioso, o non del tutto buono né interamente malvagio: "È di questo tipo colui che, non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio o malvagità, ma per un errore" (*Po.* 1453a, trad. di Diego Lanza). In un certo senso, il testo suggerisce che l'eroe mitico deve essere sia simile a noi, ossia capace di errare, sia distante ovvero superiore a noi, perché capace di atti di grande valore. Anche gli eroi rappresentati sono insieme simili a noi e distanti da noi (*Po.* 1454a). Se la nostra biografia fosse stata un'altra, anche noi saremmo potuti esseri i disagiati che riflettono in sé nelle astrazioni del mito.

Queste ultime osservazioni permettono di precisare che la trilogia del Teatro dei Borgia si pone in un rapporto di continuità critica verso la tradizione, non di banale rottura. È vero che gli spettatori poco addentro allo studio del mito potrebbero ritenere debordante e dissacrante la trasformazione di una figura eroica in una prostituta, in un padre divorziato, in un demente. Ciò però dipende solo dal fatto che questo fruitore medio è affezionato a un modello *ereditato* dall'esterno e che è ritenuto naturale/necessario dall'immaginario condiviso: quello del teatro borghese, che separa l'eroe mitico dalla contingenza e lo colloca in uno spazio-tempo diverso da quello contemporaneo. Di contro, il Teatro dei

Borgia è ben addentro l'inarrestabile movimento di riscoperta del mito che, dall'antichità a oggi, cerca di riattivare una figura mitica identificando il suo analogo attuale più pertinente. Euripide era 'pre-borgiano', quando in *Elettra* rappresenta Elettra come moglie di un contadino. O lo era Strindberg, che con *Il pellicano* riscopre il mito dell'*Oresteia* entro le quattro mura di una famiglia dominata da una madre tirannica (Clitennestra), a cui le si oppongono un figlio (Oreste) e una figlia (Elettra) che serbano memoria del padre morto (Agamennone). Solo i metodi di riscoperta e gli analoghi contemporanei cambiano di volta in volta. Nella struttura, invece, il Teatro dei Borgia è nuovo perché paradossalmente è antico, ritorna all'origine, e in ogni caso fa qualcosa di divergente dagli artisti che si limitano a lavorare sui modelli consolidati dalla tradizione teatrale. La compagnia fa emergere da questo flusso inarrestabile le figure che in questo preciso momento storico riescono a illuminare la tragicità del contemporaneo, invece di fermare il processo confinandolo in un'immagine storica e definitiva.

Quel che distingue il Teatro dei Borgia è allora semmai l'uso delle figure mitiche. Se la compagnia non si distanzia per esempio da Euripide e Strindberg per la concezione del mito come specchio *del* reale, enormi differenze emergono per quel che riguarda l'effetto che la rievocazione mitica dovrebbe avere *sul* reale. Come mi ha gentilmente comunicato il regista Giampiero Borgia *per litteras*, lo specifico della compagnia consiste nel dare una direzione 'socratica' allo studio dei miti. Socrate dialogava infatti con tutti per confutare i loro pregiudizi da cui nasceva un sapere apparente e che li inchiodava a una concezione falsa del mondo. In maniera simile, il Teatro dei Borgia è 'socratico' perché ricorre al mito per sfidare i preconcetti che limitano lo sguardo di tutti gli spettatori, oltre che per attuare una dinamica trasformativa. Se le cose non sono come crediamo di sapere e di percepire, la realtà è ancora da scoprire e da sentire. In questo senso, più che di 'mitologia', o di una riflessione soltanto letteraria e razionale sul mito, dovremmo forse ricorrere al neologismo di 'mitoteatria': un termine che suggerisce la dinamica trasformativa della drammatizzazione del mito sulla scena.

In cosa consiste però più di preciso questa trasformazione? La risposta può essere ricavata dopo aver fatto un'apparente digressione. Vi sono due spettri pericolosi e tuttavia dotati di fascino "ai quali l'essere umano

difficilmente resiste". Il primo si chiama 'incanto' e consiste nella contemplazione di ogni cosa come buona o giustificabile, da cui nasce l'estasi entusiasta. Il secondo ha invece il nome di 'nichilismo', che di contro rintraccia nel mondo una catena di eventi senza senso, dove vige la passione dominante dello sconforto. Malgrado le differenze evidenti, i due atteggiamenti aprono allo stesso atteggiamento deleterio dell'accettazione del reale così com'è, tanto da trapassare a volte l'uno nell'altro. Gli spiriti religiosi presi dall'incanto supremo della credenza della vita dopo la morte possono disprezzare la miseria dell'esistenza mortale (non è un caso che, nel canone vetero-testamentario, sia incluso l'*Ecclesiaste* che diffonde il credo nichilistico della "vanità della vanità"). Per contro Nietzsche era uomo propenso a facili entusiasmi e agli incantamenti dell'oltreuomo, e ciò malgrado la sua filosofia difenda spesso una visione del mondo dagli accenti nichilistici. La sola differenza rilevante è che l'incanto nasce da un eccesso di immaginazione acritica, il nichilismo da una debordanza della ragione iper-critica.

Ora, la proposta conclusiva che vorrei fare è che il lavoro sul mito del Teatro dei Borgia si pone in una virtuosa via di mezzo tra questi due estremi. La loro idea teatrale rappresenta in altri termini un antidoto contro gli adescamenti di queste trasfigurazioni illusorie della realtà: in un certo senso, aprono un'originale poetica del realismo. Contro le suggestioni dell'incanto, il Teatro dei Borgia non tace la natura dura e tragica del reale. I miti anzi forse vivono ed esistono in virtù dell'inferno in cui sono immersi i viventi. Non c'è rappresentazione mitica in un mondo completamente felice, poiché persino il racconto dell'età dell'oro acquista un alone mitico perché si è consapevoli che tale tempo beato è andato perduto, o non è mai esistito. Contro l'iper-criticismo del nichilismo, invece, il Teatro dei Borgia sottolinea che dentro gli eventi più terribili si riconosce l'alone sacrale e il senso impersonale del mito. Se in fondo una prostituta, un padre divorziato, un demente sono figure adatte a incarnare degli eroi, allora nella povera materia dei cosiddetti 'infimi' si nasconde una poesia bella ma amara, come quella di cui parla Rimbaud ne *Une saison en enfer*. La virtuosa via di mezzo è insomma che la realtà non è né brutta come vogliono i nichilisti, né completamente bella come immaginano gli incantatori dalla mente sognante, bensì pervasa da una bellezza perfettibile. Il mito rivela al contempo la tragicità e la poeticità

dell'esistenza, con il relativo tacito invito a mitigare la prima e perfezionare quanto più possibile la seconda.

Tali ipotesi e considerazioni meriterebbero maggiori approfondimenti. Esse bastano a evidenziare, però, l'importanza del lavoro del Teatro dei Borgia sul mito. Siamo fatti della stessa materia di cui sono fatti gli eroi mitici. Prendere consapevolezza di questa dimensione può aiutare a riconoscere la poesia della vita, senza chiudere gli occhi ai suoi orrori che tentiamo con ipocrisia di nascondere.

Una prima versione di questo testo è stata pubblicata il 29 ottobre 2020 in "Teatro e critica".

English abstract

This short article analyses the trilogy *La Città dei Miti* by the theatrical company Teatro dei Borgia. After a summary of the three plays that form the trilogy (*Eracle l'invisibile*; *Filottete dimenticato*; *Medea per strada*) and a comparative study with their Greek tragic models, the author argues that one of the main merits of *La Città dei Miti* is its attempt to show how ancient myths are deeply embodied in our lives, and therefore to highlight that there is no rigid separation between fiction and reality. Such a theoretical move is presented as a form of poetic realism, which both recognises the evils of existence and the holiness of humankind and by which the tragic characters of the past can be embodied in the present. By doing so, the play identifies a virtuous middle between two bad extremes: enchantment, or the belief in the perfection of the whole world, and nihilism, or the certainty that life has no intrinsic value, and that the universe is a useless monument to nothingness.

keywords | Enchantment; Mythology; Nihilism; Performing Arts; Reception of Greek Tragedy.

Per strada con Medea

La notte che ho visto e altre percezioni*

Gerardo Guccini

Da *Occidental Express* a *Medea per strada*

Tempo fa, un intenso spettacolo del Teatro dei Borgia ha trattato col filtro del mito, come ora il recente *Medea per strada*, tematiche attuali e di forte impatto sociale. Il suo titolo era *Occidental Express*. Alla base del lavoro scenico, l'omonimo testo di Matéi Visniec, che, come è caratteristico di questo autore, ha passato ai teatranti una successione di situazioni animatamente dialogate (Visniec 2012). A loro la scelta di scomporla e riformularla a piacere oppure di presentarla nell'ordine dato, ma, in ogni caso, con la consapevolezza di percorrere una molteplicità irriducibile e speculare al caos del mondo reale. Alcune situazioni erano uniche, altre articolate in più scene. In questo gioco di tessere drammatiche a incastro variabile, c'erano viaggi turistici di lusso che sfrecciavano attraverso paesi tenuti ostentatamente a distanza, surreali interrogazioni universitarie sul substrato etnico delle popolazioni balcaniche, onirici e disperati tentativi di fuggire dall'orrore delle guerre e degli smembramenti nazionali verso un occidente mitizzato e colpevole di essere officina di stereotipi e stereotipo esso stesso.



1 | Occidental Express di Matéi Visniec, 2012.

L'Occidental Express, di cui il Teatro dei Borgia e Visniec hanno inteso parlare non è propriamente un treno, ma un formicolante flusso migratorio di corpi e menti, dove emergono, sullo sfondo dei Balcani in subbuglio, figure di prostitute e soldati, laureandi e professori, musicisti e attori, migranti e prigionieri. Se l'Orient Express storico era un mezzo che trasportava a Istanbul ricchi occidentali, l'Occidental Express è un riversamento di persone che fuggono attraverso luoghi a loro volta sfuggenti e in crisi di identità. Le 13 tessere drammatiche della pièce si aprono e chiudono con le vicende di due personaggi che ricordano Edipo e Antigone. Si tratta di un vecchio cieco e della giovane che lo accompagna; per evitare che le loro azioni inquadrino l'animata coralità dell'insieme nella gabbia d'una trama-cornice, Visniec presenta il cieco e la ragazza in situazioni distinte, dove diverse sono le loro consapevolezze, i loro obiettivi, i loro caratteri. Così il gesto liberatorio, con cui il vecchio piscia sul brulicare di nuovi confini che incentivano e ingarbugliano i flussi dei migranti, si pone non già come *climax* di un carattere o di una ricerca individuale, ma come metafora d'un istinto condiviso. E cioè del bisogno umano di opporsi – anche di poco, anche solo con un pensiero o un gesto di dissenso – alle limitazioni che la tagliente realtà al mondo oppone alle

necessità delle persone. In accordo col senso della scena, lo spettacolo moltiplicava il gesto (simulato) di urinare, che, condiviso da tutti gli attori e da una illusoria folla di manichini, si risolveva in un'allegorica fontana dell'umanità-in-ribelle-attesa-di-speranza. Anche l'Edipo del mito raggiunge una fonte, quella di Colono, sacra alle Eumenidi e venerata dagli Ateniesi. Lungo i tragitti dell'umanità in cerca di sé stessa, gli archetipi proiettano immagini assonanti che mettono in discussione il primato della cronologia. Cosa più attuale, oggi, della disobbedienza di Antigone, della richiesta d'asilo delle Supplici, dei conflitti fra il mondo sociale e la straniera Medea? *Medea per strada*, a distanza di anni, mantiene due cardini essenziali del processo compositivo di *Occidental Express*: la presenza del mito – là Edipo, qui Medea – e la raffigurazione degli sradicamenti individuali e collettivi del mondo contemporaneo. Ma attorno a questi elementi, tutto appare mutato. Lo spettacolo non richiede uno spazio scenico attrezzato, ma si svolge dentro e fuori un vecchio furgone del '94 che trasporta sette spettatori e l'attrice (Elena Cotugno), mentre l'interazione fra mito e realtà, che, in *Occidental Express*, era principalmente condotta dall'autore e affidata a un ensemble numeroso, si sposta all'interno d'un coeso processo di ricerca condotto dal regista Gianpiero Borgia, dal drammaturgo Fabrizio Sinisi e da Elena Cotugno, che ha incontrato, in veste di ricercatrice, ma con sguardo di attrice, le Medee contemporanee: donne sradicate, sfruttate, assoggettate con violenza. Nel caso di *Medea per strada*, gli obiettivi e i metodi della ricerca documentaria vanno distinti dagli strumenti dell'attrice. Mentre i primi accumulano indicazioni e storie da utilizzare nella composizione del testo, i secondi appuntano nel corpo e nella voce espressioni, parlate e atteggiamenti, gettando le basi del circuito relazionale che, attraverso la realizzazione performativa della parte, metterà in contatto fonti umane dei comportamenti e fruizione esperienziale del pubblico. Allontanandosi dalle dinamiche rappresentative di *Occidental Express*, *Medea per strada* intraprende una ricerca che, rispetto al Teatro dei Borgia, è interna e, rispetto all'attrice, interiorizzata poiché sfocia in una figura di donna che sovrappone e incarna comportamenti e profili psichici ricavati dalle persone incontrate.

Cos'è vero? In primo luogo, l'attrice

Medea per strada inizia accogliendo sette spettatori in un vecchio furgone. Dopo poche centinaia di metri, sale, a seguito d'un breve battibecco con

l'autista, Elena Cotugno: parrucca con capelli lunghi e nerissimi, occhi pesantemente truccati, accento slavo. Parla ora con l'uno ora con l'altro dei sette spettatori sollecitando repliche: gli argomenti prevedono moderate improvvisazioni che non minaccino la tempistica della narrazione. La donna è una prostituta, che, a poco a poco, ora ricordando canzoni, ora raccontando, ora mostrando immagini, dispone le tessere della sua tragica storia. La panca su cui siede, stando di spalle al guidatore, è una specie di palco da camera. Di fronte a lei, gli spettatori sono così disposti: due sul lato destro, due su quello sinistro, tre di fronte: l'essenziale adattamento dello spazio è di Filippo Sarcinelli.

Ho visto lo spettacolo alle cinque del pomeriggio, con un sole che spaccava le pietre. "Peccato - mi ha detto Andrea Porcheddu -, questo spettacolo è notturno". Sì, è vero. Quando il furgone si ferma nei luoghi di ritrovo della prostituzione, e lei, l'attrice, scende e si allontana, lo spettacolo recluta, a conferma dei suoi contenuti narrativi, contesti 'veri'. Nella storia narrata rivive le fasi del mito di Medea: l'amore, lo sradicamento, i figli, la vita in terra straniera, l'abbandono, il togliere via da sé ogni traccia dell'uomo e di ciò che, assieme a lui, era diventata.

Non mi libero dalla consapevolezza che la Medea/prostituta che racconta sia un'attrice. D'altra parte, questa attrice mostra per davvero un coagulo 'vivo' fra Medea e le donne incontrate per potere testimoniare - da attrice, appunto - i loro innumerevoli calvari. Credo che il più grandioso segno della disposizione al sacrificio, che anima i processi artistici degli attori, sia condividere la verità del proprio lavoro sulla parte con chi ne considera il risultato illusorio e fittizio. Vale a dire, con l'inevitabile pubblico che, però, pur prevenuto sull'irrealtà del significato, si lascia vincere - nel crescente accaloramento della lotta con l'artista - dalla realtà del significante. Vale a dire, dalla coerenza che lega toni, sguardi, gesti; dalla danza dei comportamenti; dalla meraviglia dell'apparire. Sappiamo benissimo - come dice Amleto - che l'attore che interpreta Ecuba non ha mai conosciuto né Ecuba né i suoi famigliari, ma sappiamo anche che questo fatto non gli impedisce di piangere facendone il lamento. Dunque: "Chi è Ecuba per lui?". Questo problematico connubio con l'altro da sé (sia questo personaggio o persona) alimenta e rende possibile lo scambio simbolico nel quale l'attore baratta col pubblico, non tanto il proprio essere il personaggio, quanto il proprio vivere la parte. Nello spazio

angusto del vecchio furgone, i dialoghi forzatamente vicini e i gesti ai limiti dell'invasione fisica, sembravano oggettivare un antico rituale di contrattazione: io ti do il mio vivere la parte, in cambio ti chiedo di vivere l'esperienza di questo incontro, al quale partecipano altre voci, altre vite.

Il corpo di Medea

Chi è Medea per Elena? Certamente è un mito che – come scrive il regista Gianpiero Borgia – consente di “raccontare oltre la superficie la storia di alcune migliaia di [...] donne straniere, sconosciute”, ma è anche un corpo plurale che, al contrario degli stereotipi fisici, che non incarnano nessuno alludendo a tutti, incarna tutti alludendo a un'identità individualizzata: il personaggio. Medea, la barbara, la maga, la moglie-non-greca di Giasone, presta il suo mito al corpo simbolico che l'attrice ricava dagli incontri con donne sradicate e straniere.

Dice Elena Cotugno: “E poi, quando sei in terra straniera, pensi di avere dei doveri [per] il fatto stesso che ci sei, che occupi uno spazio. Hai un corpo, e questo corpo – lo so è bizzarro – è un corpo scandaloso perché è diverso, è innaturale, e in quanto innaturale ha bisogno di essere continuamente perdonato. Devi estinguere il debito. E il debito non è qualcosa che hai fatto, ma quello che sei”.

Riattivare il mito al di là della scrittura: la funzione degli archetipi

Medea per strada mostra l'incontro fra un mito e un corpo simbolico. La sua composizione, però, più che intrecciare vicende e corpi del presente alla riscrittura della storia di Medea, attraversa, del mito, archetipi vuoti e, per così dire, non abitati da parole. Chris Vogler, a partire dagli archetipi individuati da Jung e dall'opera sul mito di Joseph Campbell, ha costruito una teoria in cui dimostra che qualsiasi storia presenta determinati passaggi narrativi e che ogni personaggio si può ricondurre a un archetipo esercitando una funzione, ferma restando il fatto che, nella storia, il personaggio può svolgere diverse funzioni (Vogler 2010). In altri termini, l'attrice indossa gli archetipi della donna sradicata, straniera, tradita e punitrice attraverso la morte dei suoi stessi figli, facendosene illuminare e contagiare, tanto da trovare nelle combinazioni di dati e storie congegnate assieme al drammaturgo Fabrizio Sinisi, la materia della loro attivazione contemporanea. Attivazione e non riscrittura. Le riscritture si snodano a partire da una scrittura prima, dalla quale estraggono e ricompongono

materiali relativi ai livelli della storia, dell'intreccio e del testo letterario. Se confrontiamo, ad esempio, la *Medea* di Euripide, l'opera omonima di Luigi Cherubini e il trattamento cinematografico di Pasolini intorno allo stesso personaggio, vediamo come la drammaturgia, in tutti i casi, si preoccupi di predisporre, al livello dell'intreccio, situazioni che consentano di inscenare gli antecedenti e l'attuazione del progetto omicida. E questo per dar modo al drammaturgo di osservare – e quindi ritrarre – il personaggio di Medea mentre agisce all'interno del dramma che lo necessita e ne viene compiuto.

Anche Pasolini, pur intrecciando al mito sue personali poetiche e, poi, l'identità di Maria Callas all'epoca della ripresa – non più maga planetaria, ma donna tragicamente sconfitta –, non si esime dal celebrare, in una pagina di sobria bellezza, la coesistenza di finzione, dolore materno e determinazione omicida. Dice Medea ai figli, mentre Giasone l'osserva e ascolta: "Ah, ho un oscuro presentimento di dolore... Bambini, voi vivrete ancora a lungo, stringerete ancora a lungo la mano di vostro padre! Povera me! Non faccio che piangere e sentirmi piena di angosciosi timori. Proprio adesso, che ho deciso di finire la mia indegna lite con vostro padre, ecco che mi metto a piangere!" (Gambetti 1970, 79). I roveli del personaggio e i suoi rapporti con l'azione che deve compiere (le precauzioni che prende, gli inganni che trama, i conflitti che sente) sono esattamente ciò che *Medea per strada* esclude dai suoi orizzonti. Qui la drammaturgia dispiega una successione di archetipi narrativi strettamente associati al corpo simbolico dell'attrice. Ciò fatto, l'assassinio dei figli e della sposa italiana accade senza bisogno di spiegazioni o parole interiori. Il corpo della prostituta straniera è uno straordinario conduttore del mito di Medea: adempite le premesse, questo scivola al tragico compimento quasi che uccidere fosse naturale e la sommatoria dei fatti desse la catastrofe come unico quanto ovvio risultato. Forse, qualora sia esistita, la Medea storica non parlò quasi e, posseduta dai fatti, si limitò ad agire. Rispetto a lei, la scrittura è commento.

Due segni registici

Vi sono in *Medea per strada* due segni registici che indirizzano in modo particolarmente mirato e preciso le percezioni degli spettatori. Il primo segnala la natura corale del personaggio, il suo essere presenza che richiama – come dice Gianpiero Borgia – storie "di alcune migliaia di essere

umani". A un certo punto della narrazione, dopo che gli spettatori hanno visitato i luoghi del commercio sessuale, la donna alza a tutto volume la musica disco della vecchia radio-registratore e incomincia a ballare stando seduta, poi, senza smettere di ballare si toglie le mutandine, una dopo l'altra, sono tantissime, una successione visionaria. Come accade nella scena dell'allegorica fontana di *Occidental Express*, il Teatro dei Borgia passa, qui, dalla rappresentazione d'una situazione determinata alla oggettivazione simbolica delle pluralità di azioni e di vite che ne vengono implicate. Il fatto di togliersi le mutandine meccanicamente e senza distinzioni nel gesto, mentre l'espressione del viso partecipa alla straniante frenesia della musica, richiama, in modo simbolico ma esplicito, la serialità dell'atto sessuale. Un secondo segno registico di particolare pregnanza si verifica nel finale, allorché l'attrice si strucca, si toglie la parrucca e, mostrando il suo viso quotidiano, esce furtivamente dal furgone. Questo modesto eclissarsi è forse l'esatto equivalente del finale di Euripide, dove Medea si congeda volando via su un carro trainato da draghi alati. Probabilmente la mia lettura si rivelerà azzardata, in ogni caso trovo il confronto piuttosto indicativo delle differenze che intercorrono fra riscrittura e attivazione.

Tre Medee, il problema dell'uscita dal mito

In Euripide, Giasone, avvertito della strage, si dirige verso la casa di Medea, gridando ai servi di liberare le spranghe e allentare i serrami. Tutto è inutile, la maga appare in aria. Accanto a lei, sul carro prodigioso, i cadaveri dei figli. Ascoltiamo cosa dice al marito che l'aveva ripudiata (la traduzione è quella di Ettore Romagnoli): "A che mai questa porta scuoti e scalzi, / e i morti cerchi, e me che uccisi? Tregua/poni al travaglio; e se d'uopo hai di me, / di' quel che vuoi. Ma non potrai toccarmi. /Il Sole, il padre di mio padre, un carro/ mi die' che me degl'inimici salva". Maga di stirpe divina, Medea, uccidendo i figli, si affranca dalla condizione sottomessa acquisita con le nozze, e riprende il suo stato originario, tanto che il Sole stesso la pone in salvo.

Pasolini, che riscrive il mito componendo di sponda al testo di Euripide, mantiene l'intangibilità sacrale della donna. La sua Medea si rivolge a Giasone attraverso le fiamme dell'incendio da lei stessa appiccato: "Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo. È inutile tentare. Se vuoi parlarmi, puoi farlo, ma senza avermi vicino né toccarmi" (Gambetti 1970, 107). Di lì a poco, la splendida battuta finale le affida il compito di

sigillare il mito ormai compiuto: "No. Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile, ormai" (Gambetti 1970, 108).

Medea per strada non riscrive il mito, ma lo riattiva, calando nei suoi archetipi vuoti una tipologia umana del mondo contemporaneo. Questa compenetrazione mostra come i nudi fatti della storia di Medea – anche straniati dai loro originari contenuti culturali e simbolici – presentino la facoltà di organizzare e narrare i frammenti d'un presente refrattario a dirsi, a spiegarsi, ad analizzarsi. D'un presente, insomma, che si riflette nel parlare della prostituta animata da Elena Cotugno che, grande affabulatrice sociale, ammutolisce di fronte a sé stessa mentre agisce. Dice, sì, quello che ha fatto, ma non ha una parola che illumini il suo pensare e sentire in relazione al progetto omicida e al suo compimento. A spiegarne la storia, intervengono gli archetipi vuoti del mito di Medea.

Lo sradicamento dai propri luoghi, il divenire stranieri, l'innamorarsi, l'affidare la propria identità a un nuovo organismo familiare, il vedere nei figli un legame che unisce indissolubilmente padre e madre, il ripudio da parte dell'uomo, l'apparire della moglie-non- straniera (greca o italiana), sono tutte transizioni esperienziali di permanente vitalità antropologica. Queste, nel venire esposte e coniugate, importano la risoluzione tragica di Medea all'interno d'un personaggio di prostituta, che le resta tanto radicalmente estraneo che, per lui, il ritorno allo stato originario non comporta draghi o fiamme, ma si risolve nell'acquisizione d'un aspetto quotidiano e semplice.

Medea, anche al di fuori del suo mito, resta mitica. Il personaggio della prostituta, no. Allorché esce dalla storia che l'ha reso così come l'abbiamo conosciuto – debordante, eccessivo, emozionale, estremo –, i suoi connotati si spengono, il trucco sparisce e i lunghi capelli corvini fanno luogo al luminoso castano di Elena Cotugno. Con lei, prima che lo spettacolo finisca, attraversiamo uno spazio liminare e segreto. Cosa stiamo vedendo: la persona che sbuca dal personaggio? Oppure l'attore che, struccandosi, si prepara ad uscire dal teatro? Sono passaggi talmente simili da potere venire equivocati. Eppure, credo che il rapido sguardo semicircolare che Elena, già sulla soglia del furgone, rivolge ai suoi sette spettatori, sia quello della donna nascosta che, prima del mito, era stata il

proprio solo io e che ora, narrata la catastrofe, si mostra un attimo per subito sparire nella notte.

*Una prima versione di questo testo è stata pubblicata in "Quaderni del Teatro Olimpico", n. 40 (2019), in occasione del 72° Ciclo di spettacoli classici del Teatro Olimpico di Vicenza.

Riferimenti bibliografici

Gambetti 1970

Medea: un film di Pier Paolo Pasolini, a c. di G. Gambetti, Garzanti, Milano 1970.

Visniec 2012

M. Visniec, *Occidental Express*, Titivillus, San Miniato (Pisa) 2012.

Vogler 2010

C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma 2010.

English abstract

Critic and academic Gerardo Guccini writes on *Medea per strada* (*Medea on the Streets*) as an experience where myth and a symbolic body meet. Rather than mixing events and bodies of the present with the rewriting of the Medea story from the past, the play's structure allows performance to supersede the empty archetypes of myth and to go beyond mere words to connect with the audience. The performer embodies the archetypes of a woman who is uprooted, foreign, betrayed, and punished by the death of her children. They both enlighten and infect her through a fusion of story and research created by the playwright Fabrizio Sinisi. This process leads the audience to connect with an experience of contemporary life, and not with a lifeless text.

keywords | Teatro dei Borgia; Medea; *Medea per strada*; *Occidental Express*; reuse of the myth; social theater.

Su Medea. Un processo di riabilitazione al tragico

Riflessioni dell'autrice-attrice di *Medea per strada*

Elena Cotugno



Elena Cotugno è Medea in *Medea per strada*.

Nella preparazione di *Medea per Strada* prima della ricerca sul campo c'è stato il mito. Partire dalla *Medea* di Euripide è stato molto utile per me per prendere le distanze dalle 'Medee' dei della nostra attualità. Pensare che stessi raccontando la Medea del mito greco e non una schiava del sesso dei nostri giorni ha reso possibile la costruzione di un personaggio lontanissimo dai *cliché* che i nostri pregiudizi e il nostro immaginario possono concepire. Questo perché l'eroe di un mito è immortale, è un disegno senza particolari, un'icona nella nostra testa senza tratti definiti. Tutti sappiamo chi è Medea ma essa non ha un volto preciso.

Molte attrici l'hanno interpretata, molti l'hanno ritratta ma essa resta parte viva del nostro immaginario.

Questo mi ha permesso di lavorare con distanza dal personaggio: non ero io ma vedevo la sua figura da fuori, la oggettivizzavo. È stato così possibile costruire gli aspetti più originali di essa, non lo stereotipo di una donna sfruttata, ma l'essenza di una donna forte che perde la sua identità. La questione dell'identità è molto presente nella *Medea* di Euripide e di conseguenza anche in *Medea per strada*. Così come Medea ha mille volti e nessun volto, anche le schiave davanti alle quali passiamo sulla statale non hanno volto; esse sono una sfilza di corpi, una squallida icona della nostra società, nemmeno i clienti le conoscono personalmente – non hanno nome, non hanno storia (si veda, sul tema la recensione di Marilù Ardillo edita su "Vita").

Uno dei momenti che considero punto di non ritorno del percorso di ricerca con le associazioni è stato quando, dopo aver incontrato le ragazze una per una durante l'unità di strada, ripercorrendo da sola la statale che facevo sin da bambina nel mio paese, mentre quella sfilza di corpi scorreva fuori dal finestrino, mi sono accorta che conoscevo il nome di ciascuna di loro. Il fatto di aver compiuto un passo verso quella tragedia immane di corpi sfruttati aveva reso quei corpi persone, con un nome, una storia, un segreto. Improvvisamente non era più 'la tragedia dello straniero': adesso era la tragedia di Joy, di Blessy, di Duina, di Dona, di Anna, di Paola.

Togliere l'identità a una ragazza del resto è tra le prime cose che gli sfruttatori fanno. Se non sai più chi sei, se dimentichi la tua provenienza, se rinneghi la tua famiglia, se non hai facoltà di decidere dove andare, con chi stare, cosa mangiare, cosa comprare, l'unica cosa che riesci a vedere è la possibilità di salvezza nel tuo sfruttatore – un circolo vizioso dal quale da soli non si esce.

Medea non fa altro che rivendicare la sua identità. Lei è una maga, di discendenza divina figlia di una ninfa. Quando sente che quella privazione la sta portando alla perdita di sé stessa, compie un atto estremo, al quale tutti danno il nome di vendetta. Per me è solo una conseguenza. L'uccisione dei figli, che molti ritengono centrale nel mito,

per me è soltanto un effetto delle prove alle quali l'eroina è stata sottoposta. Ciò che è invece il fuoco della tragedia è la perdita di sé stessa, dell'identità, della forza, del libero arbitrio, della libertà.

Siamo una società che non è più abituata a esperire la tragedia. La nostra capacità di soffrire e di provare dolore è anestetizzata dalla foga di consumare il dolore stesso in poco tempo, per poi tornare a correre, a lavorare, a produrre e quindi consumare. Ormai il tempo che ci concediamo per riflettere sui problemi e per provare dolore è lo stesso tempo che ci mettiamo a scrollare le immagini su Instagram. In questo modo non c'è il tempo di metabolizzarlo, il dolore. Poiché la società contemporanea si organizza attraverso dinamiche diverse da quelle dell'antichità, sarebbe opportuno oggi trovare il nostro modo di convivere con le tragedie.

Quando con *Medea per strada* abbiamo iniziato il lavoro di ricerca sul campo con le associazioni che si occupano di tratta di persone e di sfruttamento sessuale mi è sembrato che stessi sperimentando un modo personale di relazionarmi ad alcune problematiche sociali e che queste fossero in realtà vere e proprie tragedie. L'unica differenza era che si trattava di tragedie reali, perché non erano scritte e narrate ma accadevano sotto gli occhi di tutti, solo che nessuno se ne accorgeva. Quello che voglio dire è che siamo abituati a sentir raccontare in termini consumistici i fatti tragici che avvengono nella quotidianità, ma non siamo abituati a viverli.

La differenza tra il raccontare e il vivere definisce la distanza che ognuno di noi ha con una tragedia. Il modo in cui il nostro corpo e la nostra anima esperiscono l'accaduto cambia a seconda della distanza personale dal fatto stesso. L'invasione dell'Ucraina non può riguardare veramente noi occidentali perché viene soltanto letta sui giornali. Al contrario, la morte di un figlio soldato provoca una reale sofferenza se ci riguarda personalmente. Tutto dipende dalla distanza. E oggi la gente fa di tutto per mantenerla. La verità è che cerchiamo in tutti i modi di voltare gli occhi dalle tragedie che il mondo ci mostra.

Bisogna iniziare a chiamare le cose con il loro modo: la povertà, lo sfruttamento, le umiliazioni, la violazione dei diritti umani, l'abbandono, la

vecchiaia, il degrado, le malattie, sono tragedie e sono tutt'altro che scomparse. Con La Città dei Miti tutto quello che facciamo è cercare di riabilitare la società a esperire la tragedia, tornando a posare lo sguardo su quello che ci succede attorno, che ci spaventa e ci fa paura, risvegliando una consapevolezza soffocata da anni di abitudine all'indifferenza e soprattutto a sentire proprie le tragedie della società in cui viviamo, che in poche parole vuol dire tornare a sentirsi parte di una comunità.

Lo studio dei miti classici greci è oggi la chiave per compiere questa riabilitazione. I miti di Medea, Eracle e Filottete, così come altri, ci raccontano le parabole di eroi alle prese con il proprio cimento, molto simile a quello degli eroi contemporanei che La Città dei Miti presenta come 'Eroi del basso'. Questo racconto funge da filtro e allo stesso tempo da lente d'ingrandimento della realtà; crea la giusta distanza tra noi e la tragedia e quindi aiuta a vederla, anzi, a rivederla, nella sua interezza, nella sua gravità, oggettivizzandola. Il confronto con il reale invece la rende immediata, vicina, presente, attuale. È la stessa necessaria dinamica di cui parla Pamuk ne *La valigia di mio padre*, l'incessante ricerca di sintesi tra racconto soggettivo e oggettivo, tra personale e assoluto, tra reale e immaginario. La giusta combinazione di questi elementi riattiva il mito classico e fa luce sulla tragedia nella contemporaneità.

Così come noi attori, attraverso la ricerca sul campo, abbiamo dovuto imparare a relazionarci con le problematiche sociali che studiavamo e a cambiare il nostro sguardo opacizzato dall'indifferenza, abbandonando 'l'abitudine all'abitudine', anche il pubblico è portato a compiere un'esperienza di riabilitazione al tragico, riscoprendo quella sensazione di vicinanza all'eroe e di prossimità alla sua sofferenza.

Questa prossimità d'animo nella Città dei Miti è anche fisica poiché, mentre si assiste a ciascuno dei lavori della trilogia, ci si ritrova incredibilmente vicino all'eroe, a pochi metri di distanza da esso e a pochi metri di distanza dagli altri spettatori, quasi parte della vicenda, a stretto contatto con le realtà in cui essa avviene. In *Medea* per esempio, sul furgoncino la prossimità tra i viaggiatori è quasi totale: si viaggia gomito a gomito, posso toccare il ginocchio di qualcuno o mettere la mia mano sulla spalla di qualcun altro, guardarlo dritto negli occhi, leggere la sua

anima, condividere le mie paturnie, farmi prestare un fazzoletto per asciugare le lacrime, scherzare, ridere assieme. Non c'è distanza, non c'è dunque convenzione attore/spettatore, impossibile l'indifferenza verso quella donna abusata, logorata, disgraziata, e impossibile anche la mia indifferenza nei confronti di uno sguardo, di uno spettatore a disagio, di un sorriso, di una lacrima. Stiamo convivendo questo spazio ristretto, questa tragedia, e dobbiamo trovare il modo per arrivare insieme fino alla fine, anche se la fine sappiamo già qual è. E proprio stare insieme, ci riabilita e dà la forza di farlo.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutte le associazioni che hanno aiutato Medea a percorrere i suoi chilometri:

Oasi2 San Francesco Onlus, Trani;
Ufficio Servizi Sociali, Barletta;
Cooperativa sociale Casa Raab, progetto Atuttotenda, Lecce;
Caritas Ambrosiano, Milano;
Ufficio Accoglienza, Comune di Verona;
Rete Primo Marzo, Chieti;
Associazione On The Road, Pescara;
Comunità San Benedetto al Porto, Genova;
Cooperativa Parsec, Roma;
Cooperativa Dedalus, Napoli; Cooperativa Sociale Girasoli, Corato;
Ce.St.Ri.M Onlus Centro Studi e Ricerche sulle Realtà Meridionali, Potenza,
Rete territoriale del progetto Oltre la Strada, Modena;
Cooperativa Sociale Il Calabrone, e il gruppo di incontro Colazione da Tiffany, Brescia;
Mensa della Parrocchia di Santa Rosa, Lecce;
Associazione Progetto Arcobaleno, Firenze;
Generation Famme, Évry Courcouronne.

English abstract

Elena Cotugno, writer and actor of *Medea per strada (Medea on the Streets)*, discusses how transcending myth leads to the rehabilitation of tragedy as a way of understanding the reality of our lives.

keywords | Teatro dei Borgia; La Città dei Miti; *Medea per Strada*; Elena Cotugno; tragedy.

Io, Eracle e gli invisibili

Riflessioni dell'autore-attore di Eracle, l'invisibile

Christian Di Domenico



Christian Di Domenico è Eracle in *Eracle, l'invisibile*.

Mi capita spesso di camminare per le strade al centro di Milano; sono le strade che percorro per andare a comprare un libro, un cd, un dvd, oppure un paio di scarpe. Magari vado a vedere un film o a teatro, mi fermo a mangiare una pannocchia oppure le caldarroste o un gelato, un pezzo di pizza o un panzerotto da Luini. E mentre cammino attraverso centinaia di persone che velocemente corrono per raggiungere la metropolitana o qualcuno con cui hanno appuntamento, sempre, fugacemente, getto uno sguardo sui marciapiedi dove si appostano i barboni (forse sarebbe eticamente corretto chiamarli in modo diverso: *clochard*, senz'altro, senza fissa dimora ... ma la prima parola che mi si formula in testa quando li

vedo è 'barboni'). Li osservo per un tempo relativamente breve; a volte riesco a leggere quello che scrivono su un pezzo di cartone per indurre i passanti a lasciargli qualcosa. Per qualche secondo rifletto sull'opportunità di fermarmi e mettere mani al portafogli, ma il più delle volte tiro dritto e allora quel ragazzo, quell'uomo, quell'anziano, più raramente quella donna, tornano a essere *invisibili*.

Rimangono impresse nella mia mente le immagini dei loro volti, dei loro cartoni, delle loro coperte, dei loro cani e sempre, come i titoli di coda al termine di un film, le solite domande:

"Cosa è accaduto, nella loro vita, per finire così?"

"Quale forza è necessaria per fare quella scelta?"

"E io, sarei capace di sostenere una prova simile?"

"E io, sarei capace di sostenere una prova simile?"

Questo è il dilemma con il quale ho cominciato a relazionarmi dopo aver assistito, per la prima volta, a *Medea per strada*, nella sua versione originale. Ero partito da Bari, dove risiedo con la mia famiglia, alla volta di Vicenza, perché finalmente ero riuscito a prenotare un posto per salire sul furgone di Medea (che prevedeva un numero massimo di 7 spettatori). All'epoca non sapevo ancora che in seguito sarei stato invitato a partecipare al progetto del "Trasporto dei Miti" nel ruolo di Eracle. Ed eccomi allora seduto su quel furgone, in attesa, in silenzio, un po' in imbarazzo, ignaro del viaggio che stiamo per intraprendere. Pochi istanti dopo la partenza qualcuno, gridando, bussò al portone del furgoncino chiedendo di poter entrare. È l'inizio di un'esperienza unica, totalizzante, catartica, difficile da raccontare a parole.

Medea era seduta proprio accanto a me, a pochi centimetri di distanza. Da spettatore, non mi era mai capitato di poter avere un contatto così ravvicinato con un Personaggio. E neanche da attore. In quella particolare condizione, più unica che rara, è veramente complicato giocare un ruolo mantenendolo costantemente credibile e organico. Il rischio, alto, è quello di venire 'smascherati' o di non poter proteggere il proprio lavoro segreto di analisi e connessioni personali al materiale, in modo tale da poter condurre il proprio apparato e quello degli spettatori verso un'auspicata catarsi. Quella sera, tuttavia, il Mito era stato attivato. Ho viaggiato

accanto a Medea. Poco tempo dopo, eccomi al lavoro con Gianpiero Borgia su *Eracle, l'Invisibile*.

Erano passati circa sette anni dall'ultima nostra collaborazione artistica, *Ifigenia in Aulide*, dove io interpretavo il personaggio di Ulisse. Da allora abbiamo entrambi affrontato le nostre odissee, sentendo però sempre forte il richiamo al ritorno a un approdo sicuro, la nostra Itaca. Così, prima ancora di ritrovare un artista che ho sempre stimato, ho riabbracciato l'amico che per tanti anni avevo avuto al mio fianco. Il tempo ci ha regalato rughe ed esperienza, la distanza ci ha aiutato a sentire la reciproca mancanza e, soprattutto, la voglia di provare insieme un nuovo percorso.

La meta, il Mito. La prova, Eracle

Nella trasposizione in chiave contemporanea operata da Fabrizio Sinisi, l'eroe appartiene alla categoria dei padri separati. Nella realtà sociale contemporanea il ruolo del padre si è trasformato, ma nell'immaginario collettivo persiste l'immagine stereotipata del padre forte e dispensatore del sostegno economico per la famiglia, che, nella situazione attuale segnata dalla precarietà occupazionale e dalla conseguente fragilità economica dei lavoratori, è ormai del tutto inappropriata. Ma le conseguenze che oggi emergono a seguito di talune sentenze di separazione producono situazioni paradossali, come l'impoverimento e la marginalizzazione dei padri, privati del rapporto con i figli e spesso costretti a ricorrere alle strutture di assistenza della Caritas. Bisognerebbe squarciare il velo su questo fenomeno, che sta diventando sempre più diffuso, ma del quale i massmedia nazionali e locali non sembrano interessati a trattare, quasi come se si trattasse di un fenomeno di poca rilevanza. Nella realtà vi sono situazioni in cui i padri subiscono delle vere e proprie sopraffazioni e umiliazioni, tali da spingerli alla depressione e allo smarrimento, e questo rappresenta indubbiamente una enorme piaga sociale.

Con Gianpiero Borgia avevamo appena cominciato a lavorare, incontrandoci a Pescara, dove lui vive con sua moglie e sua figlia, quando all'improvviso il mondo si è trovato in *lockdown*. La distanza, a quel punto, era obbligatoria per legge. La prossimità un reato punibile o, comunque, una concreta e pericolosa occasione di contagio e, nel peggiore dei casi, di morte. In tale, drammatica, tragica situazione, era

veramente difficile continuare a pensare al nostro progetto. Molti nostri colleghi non si sono più ripresi. Io stesso stavo maturando la decisione, a 52 anni, di trovarmi un altro lavoro. In quell'ormai famoso 28 marzo 2020, quando Papa Francesco andò a pregare da solo in Piazza San Pietro, io avrei voluto presentarmi davanti al Comune di Bari, vestito da Babbo Natale, esponendo un cartone con sopra scritto: "Io a Natale non ci arrivo". Noi lavoratori dello spettacolo siamo stati tra i primi a dover cessare le nostre attività (e tra gli ultimi a ricominciare; dopo di noi, forse, solo le discoteche e gli impianti sciistici). Abbiamo tutti chiesto prestiti o cercato di ottenere finanziamenti, ma quello che lo Stato ci stava chiaramente facendo capire era questo: il Teatro, in questo momento, non serve.

A quel punto sono stato costretto a guardare dentro me stesso, in profondità, e chiedermi: "Ha ancora senso il Teatro? Se non per gli altri, almeno per me?". In questo periodo di crisi, ciò che mi ha aiutato a risollevarmi e a spronarmi ad andare avanti è stato l'avvento sui social di un poeta italiano contemporaneo ormai molto noto, Franco Arminio. Un giorno è apparso su Facebook mettendo a disposizione il suo tempo e la sua poesia per chiunque ne avesse avuto bisogno. Ha addirittura lasciato il proprio numero di telefono e il proprio indirizzo email. Se qualcuno, sentendosi solo, avesse avuto necessità di essere ascoltato o consolato attraverso i suoi versi, lui avrebbe risposto "ci sono". Spediva i suoi libri e se uno non poteva pagarli, data la situazione economica precaria, lui in cambio avrebbe accettato qualsiasi cosa, riportando in vita l'antica usanza del baratto.

In un mondo in cui si procedeva con riunioni *zoom* o *skype*, *smartworking* e isolamento forzato, aspettando fiduciosi un nuovo decreto e qualche bonus, e pregando per una repentina ripresa delle proprie attività, la voce e la parola scritta di un poeta piantava nelle nostre vite. Così scrive Arminio nella sua poesia *La Bandiera dell'Inquietudine*:

Alzatevi durante la cena,
ditelo che avete un dolore che non passa.
Guardate negli occhi i parenti,
provate a fare una federazione di ferite.
Ora che siete in compagnia,

ditela la vostra solitudine,
sicuramente è la stessa degli altri.
Se scoppiate a piangere
è ancora meglio,
scandalizzatevi i vostri parenti,
piantate la bandiera dell'inquietudine
in mezzo al salotto.
Fatevi coraggio, prendete un libro
leggete qualche verso.
Parlate dei morti, parlate di voi
e poi ascoltate, sparecchiate,
togliete di mezzo il cibo,
mettete a tavola la vostra vita".

da: Franco Arminio, *La cura dello sguardo. Nuova farmacia poetica*, Milano
2020.

Leggere quelle parole ha fatto risorgere in me la comprensione del senso dell'arte nella mia vita e il desiderio feroce di volerlo condividere con gli altri. Il Teatro, nella nuova dimensione che il progetto La Città dei Miti del Teatro dei Borgia mi invitava ad abitare, sarebbe diventato il luogo dove tornare ad agire quell'antica vocazione che credevo perduta. Le fondamenta del lavoro su Eracle che stavo per riprendere avrebbero poggiato sulla rinnovata fede in un "Teatro Povero", la cui definizione si deve a Jerzy Grotowski e così descritto da Peter Brook nel suo *Lo spazio vuoto*.

In Polonia un visionario di nome Jerzy Grotowski dirige una piccola compagnia. Anche lui con uno scopo sacro. Il teatro, a suo giudizio, non può essere fine a sé stesso, ma, come la danza o la musica per certi ordini dervisci, è un veicolo, uno strumento per uno studio, un'esplorazione di sé; è una possibilità di salvezza.

Come territorio di lavoro l'attore ha sé stesso. Un campo di lavoro più ricco di quelli del pittore o del musicista, perché per la sua esplorazione ha bisogno di mettere in gioco ogni aspetto di sé. Oggetto e strumento del suo studio sono la sua mano, il suo occhio, il suo orecchio, il suo cuore. La recitazione, vista in questi termini, è lavoro di tutta una vita: a poco a poco l'attore espanderà la conoscenza di sé, passando attraverso i dolorosi

mutamenti delle situazioni sperimentate durante le prove e quel punto fermo che è la messa in scena. Nella terminologia di Grotowski, l'attore deve far sì che il ruolo lo "penetri". All'inizio egli stesso è l'ostacolo, ma con un lavoro costante acquisirà le tecniche per padroneggiare i suoi strumenti fisici e psichici di cui si servirà per abbattere le barriere. "Farsi penetrare" dal ruolo significa esporsi: l'attore non esita a mostrarsi per quello che è, perché si rende conto che per conoscere il segreto del ruolo deve aprirsi e svelare i propri segreti. L'atto della rappresentazione è, dunque, un atto sacrificale in cui l'artista offre tutto ciò che la maggior parte degli esseri umani preferisce nascondere. Questo sacrificio è il suo dono allo spettatore. Il rapporto tra attore e pubblico è simile a quello che si instaura tra sacerdote e fedeli.

Non tutti, certo, hanno la vocazione per il sacerdozio e nessuna religione tradizionale lo pretende. Vi sono laici che svolgono ruoli indispensabili nella vita e persone che si fanno carico di altri fardelli per il bene dei laici. Il sacerdote celebra il rito per sé stesso e per conto di altri. Gli attori di Grotowski offrono la loro rappresentazione come una cerimonia a quanti desiderano assistervi: l'attore invoca e mette a nudo ciò che è in ogni uomo e che la vita di tutti i giorni nasconde. Questo teatro è sacro perché sacro è il suo fine, perché occupa uno spazio molto preciso nella comunità e risponde a un bisogno che le chiese non possono più soddisfare. Il teatro di Grotowski più di ogni altro si avvicina all'ideale di Artaud. È uno stile di vita completo per tutta la compagnia ed è quindi in netto contrasto con la maggior parte degli altri gruppi d'avanguardia o sperimentali il cui lavoro è, in genere, confuso e menomato dalla mancanza di mezzi. Una grande parte dei gruppi sperimentali non può realizzare ciò che vuole, perché le condizioni esterne sono troppo pesanti per riuscire a farvi fronte: compagnie messe insieme alla meglio; tempi delle prove dimezzati perché bisogna fare altro per sbarcare il lunario; scenografie, costumi, luci e quant'altro assolutamente inadeguati. Si lamentano della povertà, ma se ne servono come scusa. Grotowski, invece, fa della povertà un ideale; i suoi attori hanno rinunciato a tutto tranne che al corpo; hanno lo strumento umano e un tempo illimitato: non stupisce che si considerino il teatro più ricco del mondo". (Peter Brook, *Lo spazio vuoto* [ed or. 1968], trad. it. Roma 1999, 69-70).

Considero Gianpiero Borgia un visionario. Il suo è un progetto di teatro povero che pone al servizio della comunità il dono della condivisione totale, il ritorno alla celebrazione di una cerimonia rituale dove gesto, parole e presenza si fanno poesia, prima ancora che tragedia. E tutto accade davanti agli occhi di spettatori/testimoni posti a una distanza massima di un metro. Persone che al termine dello spettacolo/rito potranno rimanere a cena con i componenti della compagnia e con loro riflettere, dibattere, restituire le proprie emozioni e i propri pensieri. Una piccola comunità che finalmente riassapora il dono della Relazione.

Sono passati pochi giorni dalla scomparsa di Peter Brook (2 luglio 2022). Ho avuto la fortuna di assistere a molti suoi spettacoli, ma tra le cose che più mi sono rimaste impresse del suo lavoro, c'è il suo modo di condurre le prove con gli attori, ponendosi a pochi centimetri dai loro volti, per scrutarne lo sguardo, le espressioni e carpirne un segreto o una verità che, altrimenti, se osservati seduti a metà platea, sarebbero sicuramente sfuggiti. "Dagli occhi delle donne derivo la mia dottrina: essi brillano ancora del vero fuoco di Prometeo, sono i libri, le arti, le accademie, che mostrano, contengono e nutrono il mondo". Sono parole di William Shakespeare, che ben si addicono al lavoro dell'attore. Per questo la scelta radicale di avere un numero esiguo di spettatori posti in prossimità dello spazio scenico agito da Eracle, Filottete o Medea offre il privilegio dell'opportunità unica di poter vivere un'esperienza di reale empatia con il processo creativo dell'attore.

Per aiutarci a nutrire il nostro apparato in preparazione del nostro lavoro sui rispettivi personaggi e sui temi che determinano le loro urgenze, Gianpiero Borgia ci ha invitati a compiere un'approfondita indagine sul campo. Nel mio caso si è trattato di incontrare persone (operatori, volontari o utenti) da cui poter attingere racconti, aneddoti, traumi oppure posture, gesti, intonazioni, espressioni, abitudini, vizi, debolezze, fragilità e quant'altro potesse aiutarmi ad esplorare il tema della caduta in povertà e delle prove da sostenere per riuscire a combatterla, in modo tale da poter accorciare la distanza tra me attore e il ruolo a cui ero destinato. Questa pratica metodologica è diventata una consuetudine necessaria a vivificare costantemente, nel tempo, i temi che il nostro lavoro affronta.

Tra i primi incontri da me effettuati, ricordo con piacere quello con don Franco Lanzolla, parroco della Cattedrale di Bari e Responsabile dell'Ufficio diocesano per la Pastorale della Famiglia. A Bari, seppur con diversi incarichi, è parroco da trent'anni, ed è forse per questo che nella città vecchia per il suo popolo è semplicemente don Franco. Un popolo fatto di poveri, di stranieri in fuga, di padri separati, di madri sole con i mariti in carcere per reati di stampo mafioso, ma anche di giovani, di uomini e donne instancabili nel promuovere e organizzare le tante attività della parrocchia. Dal loro impegno prendono vita progetti come l'ambulatorio con otto medici, infermieri, e una distribuzione gratuita di medicine di base. Una struttura destinata ad accogliere immigrati e famiglie in difficoltà ma che dispone anche di un servizio a domicilio per anziani e malati costretti all'immobilità. Come la mensa in grado di offrire 140 pasti al giorno, l'assistenza ai senzatetto nella piazza della stazione, la distribuzione di viveri almeno una volta alla settimana ai cittadini meno abbienti.

Ma il dono più grande che don Franco ha fatto ai suoi fedeli è quello della spiritualità. Aiutandoli a essere una comunità di uomini e donne "adulti nella fede", consapevoli che la parrocchia non è semplicemente un centro di distribuzione servizi, ma una comunità di fedeli che solo nei valori della solidarietà si scoprono cittadini di uno stesso territorio. Membri di una Chiesa che nella strada si fa famiglia, una famiglia che vive nella comunità e che proprio al servizio della comunità è destinata. Mentre cammino accanto a lui verso la mensa, gli racconto del nostro progetto e della ricerca e lo studio che faccio, cercando di attingere spunti e riflessioni anche dalle cronache dei giornali. E don Franco mi illumina: "Io non leggo i giornali. Cammino per strada e leggo la vita". Infatti, tutte le persone che incontriamo per strada lo salutano, scambiano qualche parola o anche un semplice sguardo, che a don Franco bastano per comprendere a quale stadio delle loro miserie sono arrivati. E quando mi mostra la preparazione dei pasti o dei pacchi spesa per i poveri e per le famiglie disagiate, ci tiene a sottolineare: "Noi non offriamo cibo. Offriamo relazione. Non vogliamo saziarli, sedarli o sedurli, perché si accomodino in una vita di stenti e di continue richieste di aiuti. La vera povertà è la povertà di spirito".

Nella mensa di don Franco mi sono fermato come volontario, per aiutare nella preparazione dei pranzi d'asporto quando, a causa della pandemia,

non si potevano consumare come d'abitudine ai tavoli. In cambio, oltre a essermi nutrito di un'esperienza spirituale indelebile, ho avuto la possibilità di gustare un'ottima pasta e fagioli e, grazie alle foto che quel giorno ho inviato a Gianpiero per illustrargli lo spazio e le fasi di preparazione dei sacchetti, oggi abbiamo una scena ispirata proprio a quel luogo. A differenza di don Franco, per la mia ricerca, io i giornali li leggo, cercando notizie di cronaca che possano essere un prezioso contributo alla mia preparazione.

Tra gli innumerevoli articoli raccolti, seleziono questo brano di Massimo Gramellini, sul "Corriere della Sera":

In memoria di F.T.

"Ho perso e ritrovato lavori, ma non ho mai smesso di cercarli. Una questione di sopravvivenza, non solo materiale. Il lavoro sono i soldi che mi servono per mangiare, ma è anche la sensazione di avere un mio posto nel mondo, di servire a qualcosa e a qualcuno. Finché ho perso l'ultimo e non ne ho trovati più. Disoccupato cronico. A 47 anni, in una trappola di paese dell'estrema Calabria, senza altra prospettiva che una fuga per la quale cominciano a mancarmi persino le forze. Quand'ecco una fiammella a rischiare il buio di giornate tutte uguali. Un corso per diventare infermiere. L'esito è sicuro, mi garantiscono, tu lo segui e dopo cominci a lavorare. Ma prima devi pagare. Duemilacinquecento euro, il costo dell'iscrizione. Me li faccio prestare dai parenti e a 47 anni non è facile trangugiare l'orgoglio e la paura che anche chi ti ama finisca per considerarti un fallito. Il corso mi piace, imparo il mestiere, ci sono lezioni pratiche in ospedale. Chi potrebbe immaginare che si tratti di una truffa? Invece scopro che il corso non è in regola, non serve a nulla, non garantisce nulla. Il mondo mi crolla sulle tempie, vedo solo fantasmi scuri. La vita mi ha truffato per tutta la vita. Ma adesso la truffo io, e me la tolgo di dosso. Chi specula sui sogni e i bisogni dei disperati dovrebbe sapere che non sta maneggiando soltanto denaro, ma carne viva. In questo caso la mia. Se volete, ricordatemi con le mie iniziali: F.T. Martire del lavoro che manca e della cattiveria che c'è".

Tragedia greca

Nessuno saprà mai come Mario Bressi, un mite borghese lombardo per il quale le cronache hanno rispolverato l'espressione "tutto casa e chiesa" che non sentivo pronunciare dai tempi di mia nonna, abbia potuto

maturare l'assassinio dei figli (e di sé stesso) per punire la moglie intenzionata a separarsi. E invece, bontà loro, sembrano saperlo in tanti. C'è chi ha tirato in ballo "il dramma dei padri separati", quasi a voler suggerire, se non una giustificazione, un rapporto razionale di causa ed effetto tra la disperazione dell'uomo sbattuto fuori di casa e la sua vendetta. Poi però si è saputo che la coppia si stava lasciando senza litigi, in uno stato di quiete apparente, al punto che la donna non aveva esitato a mandare i figli in vacanza con il quasi ex marito. Altri, al contrario e per reazione, hanno visto nei delitti della Valsassina il tipico prodotto della cultura patriarcale, dove il maschio detiene il possesso dei corpi e ne dispone come di roba propria, ma in realtà queste storie vengono raccontate fin dai tempi di Medea.

A proposito. Il bisogno di sterilizzare i miasmi dell'animo umano, incasellandoli dentro precise categorie sociologiche per spingerli il più possibile lontano da noi, sarà sicuramente una conquista della modernità. Però chi ha visto una *Medea* di Euripide a teatro converrà che i cortocircuiti della mente non possono essere svelati dalla mente, ma solo dall'intuizione, cioè dall'arte.

Ecco, anche la lettura di alcune notizie come queste, sono combustibile utile ad attivare l'energia creativa di un attore, anche se, indubbiamente, gli incontri con coloro che hanno vissuto sulla loro pelle esperienze simili costituiscono una fonte di ispirazione tanto preziosa quanto fondamentale. Non capita molto spesso di riuscire a parlare con persone che vivono quotidianamente una realtà di stenti e di miserie, senza fissa dimora e senza legami affettivi. Ho avuto la fortuna di incontrare Mauro e Francesco al Bistrot Popolare di Brescia, grazie alla generosa collaborazione degli operatori della Cooperativa "La Rete", che orienta tutte le proprie attività alla convivenza senza esclusioni, al contrasto delle situazioni di disagio, alla promozione dei diritti, alla crescita di una comunità sempre più accogliente e responsabile, imperniata su principi di equità, solidarietà e rispetto della legalità.

Le storie di Mauro e Francesco sono profondamente diverse: il primo si ritrova sul lastrico dopo i fasti di una vita da imprenditore (sicuramente per errori clamorosi nell'ambito della gestione del patrimonio finanziario); il secondo è abituato alla vita in strada, a causa di contrasti e

rapporti deteriorati con la propria famiglia, e costantemente impegnato alla ricerca di un lavoro (come lavapiatti) non solo in Italia, ma anche in Svizzera e in Germania. Le sue intemperanze caratteriali gli hanno impedito, fino ad oggi, di mantenere un lavoro ma, stando a quel che mi racconta, non demorde e continua a cercare. In questa determinazione, accompagnata da slanci improvvisi di entusiasmo contagiante, Francesco si differenzia molto da Mauro, il cui sguardo spesso nostalgico, rivolto a un passato di lussi che non ci sono più, rivela una triste rassegnazione. Ma sono tante le cose che li accomunano: dormire per strada o nei treni, oppure nelle caserme abbandonate, stando sempre attenti ai 'predatori della notte', che ti rubano le scarpe, lo zaino, le coperte o quello che trovano; le difficoltà a reperire anche solo 1 euro e 50 centesimi per provare a entrare in un dormitorio, perché entrambi non vogliono chiedere l'elemosina e chi lo fa - mi dicono - lo fa soltanto per comprarsi il vino ed ubriacarsi; far passare la giornata, così lunga e priva di senso o prospettiva, la mancanza di relazioni vere, costruite su una base di fiducia e di affetto che loro hanno perso da tempo, non solo verso gli altri (soprattutto chi versa nelle stesse condizioni), ma anche verso sé stessi. Infine, ciò che sicuramente costituisce un minimo comune denominatore, è la ferma convinzione che negare la propria condizione e le proprie colpe possa illuderli di conservare un proprio status di dignità.

Mauro e Francesco, come tantissimi altri senz'altro, hanno preferito mentire, nascondere la loro realtà ai propri familiari. Non chiedono aiuto, ce la faranno - dicono - supereranno anche questa prova e torneranno più forti. Mauro e Francesco li ho incontrati, in giorni diversi, dopo che entrambi avevano usufruito del servizio docce presente al Bistrot Popolare. Quando mi sono venuti incontro, così tirati a lucido, non ho certo avuto l'impressione di trovarmi di fronte a due barboni. È il loro modo di rendersi invisibili. Di mescolarsi alla moltitudine della gente 'normale' e non essere etichettato come un clochard, per difendersi dall'umiliazione degli sguardi compassionevoli o schifati della gente che passa per strada e cambia direzione, prende distanza, se sul loro cammino inciampano in un mendicante sporco e puzzolente. Ma per pochi istanti, nei loro silenzi e nei loro sguardi, ho potuto intuire il dolore delle loro ferite, delle loro crepe, delle loro fratture. E, soprattutto, delle loro eroiche fatiche.

Mi piacerebbe aggiungere a questo mio intervento alcune riflessioni che riguardano il tema della distanza intesa come territorio del ludico, cioè di quel gioco ironico, socratico, con cui, strategicamente, l'attore iniziare a instaurare un rapporto empatico, simpatico, con gli spettatori, in modo tale da provocare la loro apertura, uno stato di disponibilità ad accogliere, inconsapevolmente, la tragedia. Tutti i lavori che compongono La Città dei Miti contengono anche questo elemento essenziale: l'ironia, una forma, una dimensione di distanza utile ad esperire i molteplici gradi di separazione tra me persona e il tema principale dell'opera, tra me attore e il pubblico, tra me attore e il personaggio, tra me persona/attore/ personaggio e il mito, tra il mito e la nostra società. Sono aspetti tematici che esigono il tempo di un simposio e anche la categoria del tempo si potrebbe relazionare a quella della distanza. Un tema da approfondire.

In conclusione, vorrei solo far osservare che tutto ciò che ho scritto (elementi di biografia personale, cronache, poesie, aneddoti e citazioni) è stato ispirato dal tema: Prossimità e Distanza e che la possibilità che mi è stata data di poter scrivere questo contributo mi è ancora una volta utile a proseguire il mio percorso di ricerca e di preparazione come attore all'interpretazione di Eracle. Scrivere aiuta a mettere a fuoco, a correggere, ripensare a distanza di tempo ai primi passi di un cammino ancor lungo. Perché il mito è lontano, arcano, misterioso.

Ogni sera, andando in scena con Eracle l'Invisibile, la vera, faticosa prova è proprio quella di tentare il processo di attivazione del mito e cercare di essere un tramite utile agli spettatori per poterli condurre a una possibile catarsi. Il rischio del fallimento è sempre in agguato e va accettato. Ma a volte accade qualcosa. E condividerlo, anche solo per pochi istanti, dà senso alla mia vita e alla mia vocazione. Chiudo tornando alle parole di Franco Arminio:

Fare luce

Lo so che ognuno è il gigante delle sue ferite,
ognuno è dentro una lotta senza fine.

Non c'è riparo al guasto che ci attende,
non si può diluire la morte,
ma ogni giorno si può avere
un attimo di bene,

si può con umana pazienza
guardare questo modo che si scuce.
Se nulla è sicuro
e nulla sembra vero
restiamo vicini,
strofiniamo il buio
per farne luce.

da: Franco Arminio, *La cura dello sguardo. Nuova farmacia poetica*, Milano
2020.

English abstract

Actor Christian Di Domenico discusses how the “Trasporto dei miti” (“Transport of Myths”, or “City of Myths”) project has become part of his life, by challenging him both as an actor and as a human being. Whenever he meets a homeless person, an invisible person, he asks himself the same question: “Would I be able to face this way of life in the same way?”. This dilemma became even more apparent to Di Domenico when he saw *Medea per strada (Medea on the Streets)* staged in a moving van in its original version, which helped him to understand how life and myth can have an active dialogue. His interpretation of the myth of Heracles has developed from the question of how to face adversity in life and from his experience of witnessing myth in the theatre.

keywords | Teatro dei Borgia; La Città dei Miti; *Eracle, l'invisibile*; Christian Di Domenico; tragedy.

Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito

Riflessioni dell'autore-attore di Filottete dimenticato

Daniele Nuccetelli



Daniele Nuccetelli è Filottete in *Filottete dimenticato*.

When logic and proportion have fallen floppy dead
And White Knight is talking backwards
And the Red Queen's off with her head
Remember what the dormouse said
[Quando la logica e la proporzione sono cadute in rovina / E il cavaliere
bianco parla al contrario / E la regina rossa se ne va con la testa. /Ricorda
cosa ha detto il ghio]
Jefferson Airplane, *White Rabbit*

Policlinico SS. Annunziata: Chieti, 21 gennaio 2020, ore 14.25

Mancano cinque minuti al mio primo appuntamento presso il reparto ambulatoriale della Clinica neurologica del Policlinico Universitario di Chieti. Mi guardo intorno! C'è un via vai di persone che, come me, sembra abbiano perso l'orientamento; ognuno alla ricerca del proprio reparto per una visita o per andare a trovare un parente o un amico ricoverato.

Io no! Io sono qui per un altro motivo. Mi pervade un sentimento di vergogna. Ma allora che ci faccio qui?

Mentre percorro freneticamente un dedalo infinito di corridoi del grande ospedale di Chieti alla ricerca del reparto presso cui ho un appuntamento, all'improvviso, mi ritrovo faccia a faccia con la persona che devo incontrare, la Prof.ssa Bonanni. Sta mangiando qualcosa dal suo porta pranzo prima dell'inizio delle visite ai pazienti malati di DLB, acronimo inglese per "demenza a corpi di Lewy", una particolare forma di malattia neurodegenerativa. La professoressa mi spiega come arrivare all'ambulatorio visite, e che tra cinque minuti mi aspetterà lì per incontrare insieme a lei i suoi pazienti.

Ho sempre creduto alle imprese dei supereroi e credo che i medici ci somiglino molto; apparentemente sono come noi ma in realtà sono persone dotate di poteri simili a quelli di Batman o Superman. Sono esseri umani speciali e per questo sono in grado di fare cose straordinarie, proprio come i personaggi della Marvel.

Dopo cinque minuti esatti dal nostro primo casuale incontro, la Prof.ssa Bonanni è pronta ad accogliermi davanti la porta del suo ambulatorio. Per un supereroe possedere un potere significa aver ricevuto dal destino un dono; a volte, però, quello stesso potere può rivelarsi una spaventosa maledizione. Bonanni è tra i maggiori esperti italiani nella ricerca scientifica svolta nel campo delle demenze, in particolare sulla "demenza a corpi di Lewy". Per i risultati ottenuti negli studi sulla DLB, la professoressa è riconosciuta come uno dei maggiori esperti mondiali nell'ambito dei progetti di ricerca sulle demenze. I supereroi sono spesso donne come Bonanni, e le donne, si sa, sono in grado di vincere contro qualsiasi sventura.

Dopo questo primo incontro ne sono seguiti molti altri durante i quali ho cominciato il mio personale ‘tirocinio’ a contatto con le patologie neurodegenerative, sostenuto e aiutato dalla competenza dei medici e degli operatori che mi hanno introdotto nel mondo “dell’insostenibile leggerezza” dell’essere umano. Questo particolare apprendistato è il primo stadio del processo di studio – come ama definirlo Gianpiero Borgia – che ha dato vita al concetto di artista-reporter. Esso non fa parte di ciò che erroneamente viene chiamato in ambito professionale, percorso d’avvicinamento dell’attore al personaggio. È bene specificarlo per non creare equivoci sia nei confronti dei colleghi attori ma soprattutto per rispetto delle persone malate. Piuttosto è il contrario, e cioè che solo attraverso una concreta presa di coscienza attinente al problema sociale preso in esame, l’attore può avere l’opportunità di esprimersi e di interrogarsi sul senso profondo di quella specifica realtà, e che solo per mezzo del lavoro svolto sul campo sia possibile mettere a confronto le tematiche irrisolte della nostra contemporaneità con i racconti espressi dal mito greco.

L’arte ha come compito prioritario quello di provocare, nella società, una sorta di cortocircuito; l’incendio che si propaga è la metafora necessaria per porsi domande. In questi anni ho approfittato dell’accoglienza ricevuta da parte degli operatori delle RSA visitate, così come degli ospedali e dei centri d’accoglienza che si occupano delle diverse forme di demenza, per conoscere da vicino le persone affette da malattie neurodegenerative e attraverso l’incontro ravvicinato con alcuni pazienti – i quali mi hanno permesso di conoscere sia il loro passato che il loro inafferrabile e crudele presente – di essermi concesso anch’io di poter soffrire un poco insieme a loro. È questa che definisco la “catabasi dell’attore”.

Residenza assistenziale “Casa Lea”: Brescia, 16 luglio 2021, ore 11.00

Gulliver è seduto dietro un tavolo. Non voglio svelare il suo vero nome, preferisco ricordarlo con quello del personaggio protagonista del romanzo di Swift e narrare l’incredibile mattinata passata a parlare con quel gigante buono presso una delle strutture residenziali che fanno parte della Cooperativa La Rete di Brescia. In questo racconto, perciò, il signor G. sarà per il lettore Lemuel Gulliver.

Le braccia di Gulliver sono poggiate su un tavolo anni '70 col piano in formica. Ha la testa piegata di lato; forse è già annoiato per l'attesa di quelli che, gli hanno annunciato le educatrici, vorrebbero fare una chiacchierata con lui. Quando, insieme a Elena Cotugno e al fotografo Luca Dal Pia, entro nella cucina di Casa Lea, la prima cosa che noto è la figura di un gigante stanco imprigionato dentro la sua stessa vita. Ha gli occhi azzurri, i capelli bianchi, radi; il suo volto è nascosto da una barba incolta e dalla mascherina di protezione anti Covid. Ha le unghie lunghe e ricurve; per l'occasione indossa una giacca e una camicia pulita sotto cui indossa una canottiera che però, invece, ha macchie sparse. Durante l'incontro preliminare infatti Giulia, l'educatrice che ci accompagna, ci avverte dell'originale "pensiero filosofico" di Gulliver a proposito del suo aspetto curato ma un po' démodé da lui stesso sintetizzato da una frase: "... Se ti capita di fare l'elemosina, le persone devono credere che tu abbia realmente bisogno dei loro soldi; se sei vestito troppo bene nessuno ti darà niente...". Ci presentiamo come una compagnia di teatro e diciamo che siamo lì per un progetto sulle storie degli ospiti di Casa Lea.

Il nostro amico 'gigante' è stato uno dei primi ospiti della residenza e oggi ha: "... 64 anni, 7 mesi e 72 giorni". Gulliver è un patito di date e numeri; esperto conoscitore della toponomastica della città di Brescia dagli anni '60 a oggi, memoria storica di un mondo lontano e ormai scomparso. Non vedo l'ora di ascoltare la sua di storia. Dopo avergli chiesto se potevamo fotografarlo e aver ricevuto un secco "No!", Gulliver inizia a raccontarsi.

Gli avvenimenti che ci narra sono sempre infarciti di giorni, mesi e anni che lo accompagnano all'interno di quei ricordi ormai svaniti. Mi viene in mente un programma televisivo serale molto famoso che vedevo da piccolo, si chiamava Rischiatutto. Sono sicuro sarebbe diventato un campione. La storia di Gulliver è un vero e proprio giro del mondo: ci racconta di aver viaggiato per tutta l'Italia, che ha vissuto nelle più importanti città europee, di essere arrivato fino in Iran e in altri paesi esotici - precisa sempre la data di arrivo e di partenza - di aver lavorato come gommista, cameriere, meccanico, operaio e che una volta stava anche per diventare attore. Un giorno gli capitò di partecipare a un provino in cui avrebbe dovuto recitare con Barbara Bouchet, per un film con la regia di Damiano Damiani. Il provino era andato bene ma lui non era stato

preso per via di una balbuzie che lo aveva colto quando si era ritrovato faccia a faccia con la bellissima attrice ceca vestita con solo una sottoveste trasparente. Mi convinco che anche come attore avrebbe avuto successo.

Gulliver ha iniziato a vivere da 'adulto' dall'età di 10 anni; il padre lo portava con sé nelle vinerie e dopo averlo fatto bere insieme a lui, spesso lo picchiava. Ha vissuto nei vagoni dei treni, nei dormitori della Caritas, sotto i ponti, in ogni posto utile per ripararsi dal freddo o dagli attacchi notturni di altri come lui o, in apparenza, diversi da lui. Il racconto è infarcito di dettagli e poi parla con una proprietà di linguaggio che farebbe invidia a molti attori. Lo ascolterei per ore. C'è da imparare molto da quel gigante buono.

A un certo punto mi faccio coraggio e riesco a interromperlo per fargli una domanda, di getto, senza un motivo preciso: "... Signor Gulliver, lei sogna?". Lui fa una pausa, lo sguardo sembra fuggire verso un passato lontano, poi risponde: "Sogno mio padre e mia madre ... perché loro mi hanno dato la vita". Nella cucina cala un silenzio irreale. Dopo qualche minuto Gulliver riprende a parlare, altre date, altre storie, altri ricordi. Poi di colpo s'interrompe, si alza per andarsene ma prima di uscire dalla cucina si ferma, senza guardarci e dice: "... Adesso basta! Vado in camera. Sono stanco. Arrivederci!".

Mi ritrovo all'esterno della torre di cemento che ospita la residenza di Casa Lea col desiderio e il bisogno di conoscere altri Gulliver, di avvicinarmi a loro - forse per comprendere meglio chi siamo noi.

Festival FUME: Cesena, 29 giugno 2022, ore 18.30

Filippo, lo scenografo della compagnia, mi ha appena dato i trenta minuti all'inizio dello spettacolo Per un attore che si prepara ad affrontare un monologo non c'è cosa più stressante che stare solo nel proprio camerino in attesa d'iniziare. Non basta diventare, da lì a poco, 'l'osservato speciale' del pubblico; egli deve superare anche il momento che precede l'entrata in scena, la tragicità della propria solitudine.

Penso ai tanti Filottete, ai tanti Gulliver, a coloro che vivono ai margini della società e mi viene in mente una breve filastrocca che scrissi alla fine di una delle numerose improvvisazioni preparate durante la prima fase di

lavoro scenico sul testo di Sofocle, grazie alle quali, incoraggiato da Gianpiero Borgia, cominciavo a esplorare il significato di abbandono e di dolore.

Un cancro mi mangia la carne del piede, Banchetta felice, è l'unico erede.
Ci tiene davvero al suo prigioniero, Ha tenacia e valore il forestiero.
Non ha fretta il mio male, gli piace aspettare. Non cerca vendetta ... vuol solo pappare.

Credo che il teatro sia un'azione politica necessaria da condividere ma, da quando ho iniziato a lavorare a questo progetto, non nego di essere stato accompagnato, incessantemente, da una domanda: "Sono in grado di assumermi la responsabilità e il rischio di raccontare una storia così terribile e reale?" E gli amici, i mariti, le mogli, i figli, chiunque abbia vissuto in relazione diretta con la malattia dei propri cari quali domande si sarà posto per provare a resistere al dolore? Chissà se si guarisce da tali incubi!

Ecco di nuovo Filippo. Mi dà i cinque minuti. Ci siamo quasi! Sono assalito di nuovo dalla stessa domanda di sempre; non credo che riuscirò mai a trovare la risposta. Quindi non mi resta che un solo modo per affrontare il mio, di incubo ... "Chi è di scena?".

Ho deciso di raccontare la mia esperienza trascorsa in questi anni ne "La Città dei Miti" scegliendo tre momenti che sintetizzassero il percorso fin qui svolto insieme ai miei amici e colleghi del Teatro dei Borgia, grazie ai quali mi è stato permesso di entrare in contatto con una delle questioni più controverse della nostra società e cioè, quale azione, comportamento, intervento adottare nel rapporto con le persone malate di demenza e quali principi utilizzare dal punto di vista etico, medico e nondimeno filosofico intorno al concetto di 'compassione e accettazione'.

Il mito greco sembra, ancora oggi, essere uno dei pochi strumenti capaci di farci riconoscere - ma non di comprendere - l'inafferrabile senso della vita, dar sfogo ai sentimenti, costruire nuovi paradigmi, raggiungere la catarsi.

Il mito ci invita ad aggiornare continuamente la nostra vita e almeno per un giorno, provare a essere eroi.

I, I will be king.

And you, you will be queen.

Though nothing will drive them away.

We can beat them, just for one day.

We can be heroes, just for one day.

[Io, io sarò Re. E tu, tu sarai Regina. Anche se niente li porterà via. Possiamo batterli solo per un giorno. Possiamo essere eroi solo per un giorno.]

David Bowie, *Heroes*.

English abstract

Daniele Nuccetelli, actor in *Filottete dimenticato* (*The Forgotten Philoctetes*), shares his personal experience of approaching the world of neurodegenerative diseases. By retracing the myth of Philoctetes through the story of an abandoned father, Nuccetelli suggests a new interpretation for the word 'hero', and asks that we should question whether Philoctetes is alone in his suffering.

keywords | Teatro dei Borgia; La Città dei Miti; *Filottete dimenticato*; Daniele Nuccetelli; tragedy.

A cosa servono, ancora, i miti greci?

Appunti dal Seminario di Trani, 21-22

maggio 2022

a cura di Antonietta Magli

What's Hecuba to him, or he for Hecuba,
that he should sweep for her?
William Shakespeare, *Hamlet*, II, 2

Teatro dei Borgia, dopo una lunga e intensa attività di teatro d'arte in ambito politico, si è trovato a interrogarsi sull'utilità del ricorso ai miti greci, ai loro stilemi narrativi, ai loro rituali performativi, ai loro interrogativi etici, alla loro ermeneutica esistenziale. Dal dialogo con Engramma è scaturita la domanda: servono ancora i miti greci per dire il nostro presente? Dopo una serie di incontri e conversazioni, lezioni e seminari, a Bari, a Brescia, a Venezia e in altri luoghi, Gianpiero Borgia per Teatro dei Borgia e Monica Centanni per Engramma hanno organizzato il seminario che si è svolto in Piazza Mazzini, sotto la Tensostruttura dei Borgia, il 21 e 22 maggio 2022. Al Seminario di Trani hanno partecipato: Domenico Bizzarro, Alberto Camerotto, Cardenia Casillo, Giorgiomaria Cornelio, Elena Cotugno, Christian Di Domenico, Ilaria Grippa, Olimpia Imperio, Antonietta Magli, Daniele Nuccetelli, Cristina Pace, Maria Grazia Porcelli, Victor Rivera Magos, Daniela Sacco, Luca Matteo Rossi, Giulia Zanon, Francesca Zitoli e Marco Curci (in calce, i partecipanti). Di seguito, alcuni appunti tratti dalle registrazioni degli interventi: alcune parti del dibattito sono andate perdute, di altre lo scambio era troppo frammentario per poter essere riprodotto in scrittura. Ma tutto quanto si legge di seguito è riportato rispettando la prosodia e lo stile – circolare aperto libero – con cui si è svolto l'incontro.



sabato 21 maggio 2022, mattina

Monica Centanni | Sembra che Hermes non sia molto d'accordo con questo seminario. Sono intervenuti diversi elementi di disturbo, tutti tipici dei dispetti di Hermes. Voli cancellati dopo 6 ore di attesa in aeroporto (per questo Piermario Vescovo non è con noi oggi); un treno bloccato e così la delegazione degli studenti di Venezia non sarà con noi prima delle 11.30.

Innanzitutto, la formula organizzativa. Abbiamo voluto evitare idea del convegno, delle sessioni predeterminate, dei tempi assegnati agli interventi. Un convegno è un convegno, un seminario è un seminario. Il nostro tempo – anche il tempo della *scholé* che dovrebbe per definizione essere un tempo lussuoso e libero – è un po' malato: ai convegni non c'è mai modo e spazio per confrontarsi davvero, per farsi domande, per fare domande e ascoltare con pazienza le risposte. Le formule, ormai insopportabili e così comuni in tutti i convegni sono: “Non è questa la sede per approfondire...”; “Abbiamo ancora cinque minuti: sentiamo se c'è qualche domanda...”; “Abbiamo sfiorato con i temi...”. In controcanto con questo malcostume accademico (e non solo accademico), abbiamo pensato che era più utile (e avevamo più voglia) di parlare liberamente, di scambiarsi idee: è questo il modo in cui noi lavoriamo – come sanno bene gli studiosi di classicA e della redazione di Engramma (anche i ragazzi che stanno arrivando) – e a volte i seminari e le iniziative che promuoviamo vanno a chiudersi da qualche parte e in qualche forma, a volte no. Ed è molto bello – fa molto *scholé* – che tante cose non siano produttive dal punto di vista dei “prodotti scientifici” – che le gerarchie accademiche spesso sciaguratamente pretendono – ma siano vere in sé, produttive ma solo cairologicamente, per chi vi prende parte.

Questo incontro è la tappa di un percorso voluto da Gianpiero Borgia e da me. Da tempo, da circa due anni, pensavamo di programmare una pubblicazione o un numero di Engramma (e quindi, anche, un “prodotto scientifico”) dedicato a *La Città dei Miti* di Teatro dei Borgia. Abbiamo deciso di iscrivere questa istanza in una cornice di metodo, perché non diventasse una pubblicazione meramente documentaria o, peggio, celebrativa. Abbiamo innanzitutto deciso una data per questo incontro e che la pubblicazione uscirà ad agosto.

Era poi opportuno trovare un taglio di luce per trattare il tema. Negli incontri che abbiamo fatto in varie occasioni, tornava una domanda: perché questa cosa che Teatro dei Borgia fa dobbiamo chiamarla con i nomi di Medea, di Filottete, di Eracle? Perché ricorrere ai nomi del mito? Perché chiamare con questi nomi figure che in fondo sono parzialmente identificabili con i miti antichi?

La questione non è nuova: “What’s Hecuba to him, or he for Hecuba, / that he should sweep for her?”. Quando la compagnia dei Comici interrompe il ‘vero’ corso del dramma shakespeariano per rappresentare di fronte al re e alla madre Gertrude la storia della sventurata regina di Troia, Amleto si interroga sui sentimenti dell’attore che interpreta con partecipazione simpatetica il mito antico. Amleto si chiede: “What’s Hecuba to him?” Che cos’è Ecuba per lui, cos’è lui per Ecuba? Perché dovrebbe piangere per lei? Perché piangere ancora per Ecuba? Ha senso, corrisponde a una verità degli affetti e della mente, essere coinvolti nel pathos della tragedia antica?

Rilanciamo la domanda “Cos’è Ecuba, per noi? Cosa sono Medea, Filottete, Eracle – perché dobbiamo piangere per loro? Sappiamo che Amleto ha i suoi buoni motivi per piangere per Ecuba. Ma noi, oggi? Servono ancora i nomi, le storie, le figure del mito? Serve rievocare il nome di Ecuba (e di Amleto), e di Medea, Eracle, Filottete, per “piangere” – per attivare *phobos* e *eleos*, e per presentare, nella dimensione di realtà aumentata che il teatro apre, il pathos del nostro presente? Perché dobbiamo piangere “per Ecuba” e non direttamente per Amleto e Gertrude? A cosa serve questo filtro, questa lente. Amplifica, distoglie, sposta? Distanza o allontana? Se lo chiedeva Shakespeare, e non si dava risposte, se non nell’ambito del suo gioco meraviglioso di teatro nel teatro. Neanche noi abbiamo risposte. τί δράσω; Così chiede Oreste a Pilade in *Coefore*: è questo il problema (non solo di Oreste e di Amleto): che fare? Come agire il dramma?

In altre parole: cosa fa il teatro rispetto al marcio che c’è in Danimarca (e a Argo, e a Venezia, e a Bari e a Trani)? Perché abbiamo bisogno di questo filtro? A che serve chiamare i nostri eroi Filottete o Eracle? Ma forse la domanda è un’altra: a cosa serve il mito e a cosa serve il teatro? Serve ancora quel nucleo di racconto che vuol dire qualcos’altro? Facciamo un

giro e chiederei a tutti di presentarsi. Io mi occupo di letteratura antica, tragedia greca, del Rinascimento e Warburg e di Eschilo.

Domenico Bizzarro | Ho incontrato Teatro dei Borgia qualche anno fa. La riflessione che è nata dalla nostra relazione è intorno alle pratiche di cura – che sono l’oggetto principale del lavoro della Cooperativa La Rete. Dialogo e ricerca. Uno scambio tra la scena e i servizi del Bistrot popolare. Un ragionamento sul perdono. Cosa potevo fare? – si chiede Medea; e così evoca una richiesta di perdono.

Victor Rivera Magos | La riflessione che posso fare è questa: io penso all’attenzione per il recupero del patrimonio (sia esso materiale o immateriale) e al modo in cui la classicità è stata recuperata e ‘aggiornata’ nel corso dei secoli; è un tema molto caro a noi storici, soprattutto a noi medievisti, perché si ripropone sempre in maniera ciclica a partire dal XII secolo, e oggi è parte dell’indagine di un filone della medievistica detto ‘medievalismo’. Penso all’uso attualizzato del mito e all’attualità, ancora oggi, del classico riproposto, ricostruito, rievocato nel contemporaneo. Pensiamo, ad esempio, ai cortei di incoronazione nelle corti del Quattrocento, già allora rivolti al recupero del passato per simbologia e richiami. Nel corso del tempo è sempre stato così, e così continuerà a essere per un semplice motivo: perché tutto quello che viene attinto dal passato è potente rispetto al presente. Il mito ha sempre qualcosa da dire rispetto al presente ma può essere anche pericoloso interpretarlo, oltre che rileggerlo: mi viene da dire che non dobbiamo lasciare correre il mito nel presente in maniera libera. Il suo senso deve essere compreso, spiegato, comunicato e se proprio attualizzato, va fatto in maniera intelligente.

Daniela Sacco | Il mio tentativo di studiosa (già all’inizio della mia formazione scolastica al liceo classico) è comprendere l’attualità del mito – un percorso che mi ha portato alla psicanalisi, psicanalisi da cui però mi sono liberata quando mi sono concentrata sul teatro. Credo che riflettere sull’uso del mito sia molto utile perché il mito è fondamentalmente un modello di comportamento: questa sua funzione è veramente fondamentale per differenziarlo nella sua incarnazione nel teatro, ed è veramente fondamentale per riflettere sui suoi fondamenti: il mito gravita costantemente nel presente e nel presente della scena.

Voglio dire che sono felicissima di essere qui: credo che questo sia un luogo molto giusto per parlare di Miti. Io sono appena rientrata in Italia, dopo un lungo periodo di studio e di lavoro trascorso in Canada, e devo dire che gli shock culturali servono rispetto alla domanda che ci stiamo ponendo: i nomi del mito della tragedia sono solo nomi? E il nome ha una potenza specifica? Un'efficacia? Il nome non è solo parola: è una parola che ha una performatività: è un peso che cambia la realtà.

Alberto Camerotto | La questione che stiamo affrontando credo sia importantissima. *La Città dei Miti*: cos'è il mito e cosa ce ne facciamo? Sono questioni veramente vitali. Il teatro è una via per mettere in scena il mondo qui e adesso, nel senso che questo tempo è in questo luogo. Il mito prima di tutto funziona – e ha senso parlarne – perché è un paradigma di realtà. In effetti la realtà quotidiana – e tutto quello a cui assistiamo – è una realtà frammentata spappolata, sfracellata. Perché piangere per Ecuba? Perché altrimenti non sai come piangere – questo mi pare importante. Vogliamo piangere per qualcuno, ma ne vale la pena solo se c'è un'Ecuba. Avere un paradigma significa mettere in comune. Noi saremmo, tra virgolette, 'democrazie', ma non c'è più comunicazione con nessuno, e siamo diventati solo consumatori. Da questo punto di vista il mito è indispensabile. Il mito – ovvero Ecuba, Priamo, Medea – sono tutte metonimie. Basta dire 'Medea' e tutti abbiamo paura: con una sola parola si scatena una forza che è una potenza enorme. Questo è il mito che lavora per la sua lontananza e alterità. Faccio un piccolo esempio: io sto lavorando su questo progetto andiamo erranti per i musei archeologici dimenticati che, come i classici sarebbero il cuore più antico che ha una società: tra le varie cose abbiamo anche messo in gioco l'idea di andare a Sarajevo, prima che scoppiassero le ultime guerre e si aggravassero le tensioni. Sarajevo – la Biblioteca ricostruita, il Museo dell'Assedio: questi sono i luoghi che potrebbero essere condivisibili. Sarebbe meglio parlare di miti alla National Gallery? Da Sarajevo ci dicono: "È bene che voi veniate a parlare di cose antiche perché le cose antiche sono altro e valgono per tutti". E allora ecco perché Agamennone o Cassandra o Ecuba.

La nostra è una società di cui progressivamente viene spazzata via tutto, una società in cui non c'è più alcun pensiero. E se in una società non c'è pensiero presto non ci sarà nessuna società. Con i miti noi facciamo una battaglia controcorrente.

Giovanni Guardiano | Pensando alla domanda che ci siamo posti: forse abbiamo bisogno di far vedere quello che a noi è invisibile, come se il mito fosse lo sfondo a cui potere poggiare qualcosa di contemporaneo che diversamente non percepiamo. Ma grazie a quello sfondo i contorni inevitabilmente e improvvisamente diventano visibili. Si può dire che il mito è qualcosa che ci permette di leggere ciò che diversamente non potremmo.

Daniele Nuccetelli | Stasera sarò Filottete e mi toccherà parlare per forza. Ora provo a dire qualcosa sulla grande domanda: perché abbiamo bisogno di Ecuba. Chiedersi perché, chiederci chi è Ecuba. Chiederci come esiste Amleto, così come esistiamo noi oggi così, come esiste Ecuba, come esiste Medea. Mi piace la domanda aperta e ora parlo per cercare non di dare risposte, ma per capire come riuscire a fallire: come ricominciare a nutrirci di bellezza di verità di senso di giusto. Penso che oggi il mito possa avere a che fare con le cose semplici perché, come diceva chi mi ha preceduto, siamo una società frammentata a scaglie: dobbiamo quindi provare a riconnetterci con le cose semplici – come può essere il racconto di una storia di una donna sulla strada, di un Eracle invisibile o di un vecchio dimenticato. E a proposito di chi siamo: dovremmo forse essere Ecuba invece di Amleto?

Cristina Pace | Oltre che all'Università insegno da qualche anno anche nel carcere di Rebibbia. La domanda di senso, che affrontiamo anche qui oggi, è la medesima, ed è preliminare: perché? Perché il mito? E perché la letteratura greca, perché insegnarla? ecc. Da questo punto di vista per me la 'palestra' di Rebibbia è stata fondamentale, perché come spesso accade le situazioni estreme illuminano e danno senso anche all'ordinario. Il modo vitale e diretto in cui gli studenti detenuti a volte affrontano e interrogano il mito mi ha portato a chiedermi perché non possa essere così anche per gli studenti 'esterni', e mi ha spinto a cercare modalità diverse. E in questo entra in gioco anche il teatro – e l'incontro con il Teatro dei Borgia – in quanto la visione di come il mito antico vive sulla scena teatrale è parte integrante di questa ricerca. Il teatro, essendo per definizione contemporaneo, è l'ambito ideale in cui verificare se questi racconti antichi ci parlano ancora. La domanda che ci ha posto Monica è di vastissima portata: chiedere a cosa serve il mito equivale a chiedersi in definitiva a cosa serve l'arte. Partirei dall'idea di classico, di cui parlava

Victor: il classico di per sé implica un giudizio di valore, e quindi un rapporto di predilezione, un 'senso' che poi si è rinnovato nel corso del tempo, ma che proprio per questo è sempre aperto e sottoponibile a verifica: in fondo quando i classici smetteranno di dirci qualcosa potremmo felicemente dimenticarli. Questa prospettiva credo che dovrebbe liberarci dall'idea (che, come antichisti, fatichiamo a dismettere) di essere soprattutto o soltanto i custodi di questo patrimonio. Il classico è un concetto dinamico. Credo perciò che proprio in quanto antichisti dovremmo occuparci sistematicamente di come il classico vive nel contemporaneo. Riguardo a Ecuba, e in generale alla questione dell'efficacia dei nomi del mito, oltre a ciò che è stato già detto, vorrei portare un esempio che cito spesso, di un mio studente detenuto (per reati di criminalità organizzata) che scrisse la tesi di laurea su *Agamennone* riconoscendosi immediatamente nella situazione di questo personaggio eschileo, un uomo che cade in un agguato. In particolare, quello studente mi chiarì un punto del testo in cui Agamennone si trova di fronte all'alternativa di uccidere Ifigenia o disertare il patto con l'esercito; quando decide infine di uccidere la figlia, Eschilo ci dice che Agamennone viene preso da una specie di furore (ὀργῆ περιόργως "con rabbia rabbiosa", *Ag.*, vv. 215-216). Un sentimento non ovvio, difficile da capire. Giovanni (lo studente detenuto) mi spiegò questo passo interpretandolo come il senso di onnipotenza che prende un uomo quando pensa di poter decidere della vita o della morte di qualcuno, e di saperne gestire le conseguenze. Seguendo il suo modo di leggere la tragedia (che ho cercato anche di disciplinare: non si tratta di lasciare libertà assoluta all'interpretazione) mi è sembrato di individuare una possibile strategia pedagogica: pur mantenendo una attenzione rigorosa al testo si deve concedere spazio all'interpretazione personale; lasciare spazio al mito, permettendo a questi racconti di interagire con la vita delle persone. E di acquistare così un loro senso. La 'forma' di Agamennone permetteva a Giovanni di raccontare sé stesso, e a me di capire meglio sia lui, la realtà terribile della sua esistenza, sia il personaggio stesso. Il mito era un filtro che permetteva a entrambi di vedere meglio la realtà, di conoscere. Aristotele nel quarto capitolo della *Poetica*, descrive il mestiere dello spettatore, dicendo che il piacere specifico di chi fruisce dell'imitazione, della mimesi, è il fatto di capire (mathein), e di collegare (syllogizesthai) "questo a quello", di riconoscere nel racconto la realtà.

Vorrei dire infine che trovo molto bello che intorno a questa domanda di senso ci ritroviamo qui tra persone diverse – per mestiere e per esperienze. Penso che occasioni di confronto come queste possano essere molto feconde.

Maria Grazia Porcelli | La domanda che ci siamo posti è provocatoria. Forse sono l'unica non antichista qui fra voi e la mia riflessione parte da una prospettiva opposta. Io sono una settecentista, studio quelle forme drammaturgiche che segnarono la crisi del tragico: segnano la nascita del teatro moderno e avviano la discussione proprio dal tramonto della tragedia. Vorrei partire da una citazione molto simile alla domanda che ponete. Diderot, che nelle sue opere di teoriche utilizza la forma del dialogo socratico, racconta a un interlocutore, che è il suo alter ego, Dorval, di aver visto una contadina piangere disperata accanto al letto del marito morente e lo spettacolo di quel dolore lo ha fatto pensare a una grande regina tragica. Se raccontasse questa storia usando i nomi del mito, scrive, il pubblico vedrebbe la regina non la contadina.

Diderot assume una prospettiva contraria a quella a cui ricorriamo noi oggi: la sofferenza, le passioni, sono le stesse in ogni tempo, ma occorre riportarle a una dimensione che sia riconoscibile da chi ascolta. È vero, come dicevamo prima, il tragico si rifà a modelli antropologici. I miti sono anche emblemi, condizioni della vita umana e rappresentano con un livello di astrazione superiore a quello a cui si riferiva Diderot, che si rivolgeva a un pubblico borghese. Questo mi è stato subito chiaro parlando con gli attori, che hanno spiegato a me e ai nostri studenti, le caratteristiche della loro performance. Il ricorso al mito, in questa modalità, si ritrova nella pratica del teatro degli ultimi settant'anni. Gli attori ci hanno detto: "Io devo catturare lo sguardo di chi mi guarda". Mi è venuto spontaneo il riferimento all'*Antigone* del Living quando, nei primi 15 minuti gli attori, allontanandosi dallo spazio della rappresentazione, si mescolano al pubblico, lo guardano negli occhi per catturare l'attenzione e creano una sorta di patto da cui non è più possibile uscire. Da quel momento gli spettatori sono costretti in qualche modo a partecipare, sono dentro l'azione, fanno parte della rappresentazione. Ma i tre attori de *La Città dei Miti* mi dicono: "Il teatro che noi facciamo, non è un teatro psicologico". Questo mi riporta alla condizione del teatro che dagli anni '60 fino a questo momento storico – con la contestazione radicale della scrittura

teatrale e del teatro di parola- si contrappone alla tradizione. Vedo che il mito – come è ‘Antigone’ per Judith Malina e Julian Beck – serve a richiamare l’identità simbolica che è propria del personaggio mitologico. A quel punto non importa tanto che il pubblico sia colto, che abbia fatto il liceo classico, che sappia chi sia quella Antigone che il Living ha riscritto attraverso Brecht, e che faccia riferimento alla guerra in Vietnam... Questo non interessa più. Interessa che sia rovesciata la prospettiva e il pubblico identifichi in quel nome una sofferenza, un dolore, una passione, una sua identità.

Poi farei un’altra proposta un po’ più provocatoria. Io credo che ci siano delle drammaturgie contemporanee che siano state capaci di ricreare dei miti, utilizzando delle strutture drammaturgiche e un modo di creare i personaggi che si avvicinano molto a quelle della tragedia classica. Penso all’esperienza di Bernard-Marie Koltès quando decide di vivere nel Bronx, dove contrae l’AIDS, viene derubato, violentato e da questa esperienza scaturisce il suo teatro. Nel teatro di Koltès si ritrova la capacità di ricostruire situazioni emblematiche, da cui la psicologia è del tutto assente. La *Medea* del Teatro dei Borgia, il modo in cui la compagnia lavora, mi ha fatto pensare al modo in cui Koltès (che, come ogni drammaturgo francese aveva, più o meno consapevolmente, come modello la tragedia classica francese, e dunque Racine) affronta la sofferenza del suo tempo.

Il mito è una guida, certamente, ma per me quello che veramente conta è la performance, il modo in cui voi attori lo fate vivere.

Olimpia Imperio | Ho conosciuto Gianpiero Borgia un paio di anni fa e non ho ancora visto nessuno degli spettacoli de *La Città dei Miti*. Abbiamo avviato con i Borgia un percorso per così dire didattico nel senso che ci siamo impegnati con tutta la compagnia in attività che coinvolgono gli studenti del corso di laurea in Lettere classiche e in Scienze dello Spettacolo dell’Università di Bari, dove insegno. Questa è la genesi di questo incontro. Proprio in queste settimane abbiamo svolto, insieme a Maria Grazia Porcelli, una serie di incontri con Gianpiero Borgia e gli attori della trilogia. Insegno Lingua e letteratura greca e lo sottolineo per riallacciarmi alla domanda che ci poneva Monica. Da tanti anni insegno questa disciplina e assisto sempre più a un fenomeno

strano: a fronte del diminuire del numero di iscrizioni alle discipline umanistiche, riscontro un crescente interesse nei confronti della lingua e della letteratura greca da parte di studenti che non hanno fatto il liceo classico. Sorprende che uno studente che viene da un istituto tecnico si iscriva a lettere classiche e chieda di imparare la lingua greca antica. Questa richiesta ci crea anche un po' di problemi, ma crediamo che un motivo ci debba essere. Quello che vedo è che la memoria dei miti, l'enciclopedia tribale, la coscienza collettiva, agiscono in maniera inconsapevole nelle menti dei giovani anche quando questi ragazzi hanno solo sentito vagamente parlare dei miti greci. A molti di loro questi nomi – Eracle, Ecuba, Medea – non dicono molto. Ma c'è una spinta forse inconsapevole verso l'antico: il fascino dell'antico. È il fascino del classico? Come sappiamo bene anche Shakespeare è un classico, ma un conto è l'antico, un altro il classico. il classico è un testo – così diceva Calvino – che sa parlare del presente nel passato e ci costringe a verificarlo ogni volta, a ricaricarlo di significati ogni volta diversi.

Il classico è quello che il mito greco evoca in noi: anche nelle persone più giovani, più ignare, non intellettualmente strutturate, evoca dei fatti ancestrali, dei meccanismi ancestrali. Stimola e incuriosisce. Questo è un aspetto che fa la differenza rispetto a quel che accadeva nel mondo greco: il teatro greco era un teatro popolare, e tutti andavano a teatro a prescindere dal livello di alfabetizzazione che avevano. Adesso per noi il teatro è un momento altamente selettivo della nostra vita culturale, tanto più se si ripropongono o riscrivono i miti greci – come fa Teatro dei Borgia. Per gli antichi sentire il nome di Medea, Antigone, Eracle evocava immediatamente un archetipo, un paradigma. Nell'Atene del V-IV secolo c'era una sorta di rivalità polemica tra i tragediografi e commediografi. I commediografi dicevano che era molto più difficile far ridere: far piangere era facile in quanto, di fronte a un bagaglio mitico noto a tutti, è chiaro che era più facile portare in scena Medea, Eracle, Edipo, Filottete, pur riscrivendo e variando quel mito perché comunque lo spettatore che andava a teatro, qualunque fosse il suo livello di alfabetizzazione, sapeva già di cosa si sarebbe trattato. La trama mitica era già lì, a disposizione, nota a tutto il pubblico. Invece, una commedia che deve far ridere, ogni volta deve inventarsi una trama che abbia a che fare con l'attualità politica o con la vita quotidiana: questo accadeva nel mondo antico. Per noi moderni credo che le cose siano diverse perché non sempre – e penso al

grande pubblico – non sempre il nome del personaggio mitico evoca necessariamente una trama, una dinamica, un nodo problematico com'era per gli antichi. Noi *scegliamo* di andare a teatro per vedere l'antico, scegliamo di vedere come l'antico è portato sulla scena. Il mito non è, non è soltanto, teatro, evidentemente, ma la drammatizzazione del mito a teatro è un veicolo privilegiato, una facilitazione per la comunicazione del mito a un pubblico generico. Ebbene, nel momento in cui il pubblico sceglie uno spettacolo che ha nel titolo il nome di Medea o di Filottete o di Eracle, non sempre sa cosa andrà a vedere, o quantomeno non può darlo per scontato. L'operazione che viene fatta con questa trilogia mi pare sia particolarmente interessante, e che anzi sia una vera sfida, soprattutto perché credo fermamente nella inattualità dei miti, antichi e moderni. I miti sono in grado di parlare a noi in quanto noi siamo capaci di riscriverli diversamente. Altrimenti noi antichisti finiremmo per parlarci soltanto tra noi, perché saremmo solo noi ad aver bisogno di piangere per Ecuba. E invece eccoci qui a domandarci perché tutti, ma proprio tutti noi, abbiamo bisogno di piangere per Ecuba. Ebbene, forse piangiamo tutti per Ecuba perché, come prima suggeriva Alberto Camerotto, niente più di quello che ci accade intorno ci fa piangere. O forse perché i Greci sono stati i primi a problematizzare i paradigmi esistenziali rappresentati da questi personaggi. Il senso della primazia, della priorità, la sensazione di tornare alle origini, al senso primigenio di questi miti e delle loro dinamiche psicologiche, emotive, aggressive, conflittuali e sinanco belliche così remote e al contempo ancestrali, forse ci aiuta a semplificare la complessità della realtà che ci circonda e a meglio decodificarla, e al contempo ci aiuta a capire noi stessi, dotandoci di quel senso di alterità e di distanza che dobbiamo coltivare. Credo perciò che chi mette in scena i miti antichi debba imporsi di evitare di innescare ovvi processi di immedesimazione o di coinvolgimento simpatetico nei confronti di personaggi o situazioni per noi non più attingibili, e di creare piuttosto quel distanziamento che consente a noi moderni di riconoscere il presente nelle differenze col passato: gli antichi riscritti nel presente ci aiutano forse a capire il presente.

Non credo, comunque, che la nostra domanda di partenza possa trovare una o una sola risposta: il fatto però che siamo qui a interrogarci sul perché ciascuno di noi ha bisogno di piangere per Ecuba può forse aiutarci

a capire perché ci sia tanto rinnovato interesse nei confronti del mondo antico in tutte le stratificazioni e le articolazioni della società civile. Per tornare al discorso che facevo all'inizio, forse i giovani che decidono coraggiosamente di iscriversi a lettere, e a lettere classiche in particolare, hanno il bisogno di ritornare alle origini, ai 'fondamentali'. E quei 'fondamentali sono stati individuati, tematizzati e problematizzati per la prima volta dai Greci.

Gianpiero Borgia | Cercherò di dare un contributo di confusione ai presupposti ottimi di confusione che state contribuendo anche voi a generare. Prima di tutto volevo dire qualcosa a proposito di questa cosa del metodo sul quale giochiamo sempre: il metodo ACDC (a cazzo di cane) in realtà per noi è un approccio diventato sistemico. Mi capita molto spesso di dire agli attori: non provate la prova. Perché capita spesso che gli attori provino la prova, tutto fatto in funzione della cautela, dell'esperienza, tutto preparato in modo tale che l'incontro sia un non incontro. La prima relazione è infatti quella mediata da una luce deprimente, quella del consumo: il fattore umano ridotto a fattore di consumo e alla luce blu di Facebook che domina le nostre esistenze, che sopisce la componente dionisiaca - istintiva irruenta bellicosa critica socratica. Perciò il metodo ACDC è un metodo dello sprogettarsi: prevede uno spettatore partecipante e di riportare a un'esperienza non di delega di azione, non di recitazione. Una esperienza di attraversamento, non di confezione. Perché questa premessa? Perché in qualche modo questo luogo così inidoneo a parlare del mito classico è parte integrante - e quindi intrinsecamente fallimentare - del nostro modo di lavorare che deve avere una componente intrinseca di fallimento. Se l'attore ha provato la prova, il suo apparente successo è una non scoperta, è un insuccesso. L'attore scopre qualcosa nella dimensione scenica solo se può fallire: solo se è esposto al fallimento può trovare qualcosa di imprevedibile e l'atto di scoperta sulla scena può diventare un atto testimoniato. Deve scoprire qualcosa nella dimensione scenica ed esposto al fallimento può trovare qualcosa di imprevedibile che il fallimento sulla scena può portare.

La domanda a cosa servono, ancora, i miti greci obbliga a risposte egoistiche. Io posso dire cosa sono serviti a noi, Teatro Dei Borgia, i miti greci. Innanzitutto sono serviti a un sostanziale ribaltamento di approccio. Prima di tutto ci tengo a dire che non abbiamo scelto di fare

nessuno di questi tre spettacoli: non c'è stato un momento progettuale nel quale abbia deciso razionalmente di fare questi i tre miti – Medea, Eracle, Filottete. Con il mito accade come il peyote in *Puerto Escondido*: è lui che trova te, non sei tu che trovi il mito. C'è un momento nel percorso della compagnia in cui è apparsa Medea. Nel momento in cui è apparsa Medea abbiamo cominciato a cercare altri lavori. Ma perché sia stato Eracle e non Antigone, Filottete non Elettra, francamente non ve lo so dire. C'è stato un momento di intensità in cui siamo stati decisi di fare Medea, in cui siamo stati decisi di fare Eracle, e poi siamo stati decisi di fare Filottete. Questa parola, intensità, è una parola decisiva nella relazione con il mito. Ho fatto circa trenta spettacoli nella mia vita e non tutti i trenta spettacoli avevano un'intensità decisiva, anzi: assai pochi di questi trenta spettacoli hanno determinato la storia della compagnia. Il primo tema del mito ha a che fare con la parola 'intensità'. Il mito ha restituito alla compagnia un'intensità primigenia che il mestiere le aveva tolto. Ci ha riportato in quella dimensione amatoriale, naturalmente iperprofessionalizzata, ma in quell'ottica della passione amatoriale di quando eravamo ragazzini. Ci ha riportato in quella dimensione materiale che ci collocava in un'intensità di relazione con il materiale. Ed è una relazione che non tutti i materiali portano.

Quindi per noi il discorso dell'intensità cambia completamente ottica e prospettiva: è il mito che porta Teatro dei Borgia a essere fatto, e non Teatro Dei Borgia a fare il mito. Io non so se tutto questo sia utile al pubblico, e francamente è una risposta che posso dare a posteriori non a priori. Ma mi è sembrato onesto chiamare *Medea* con il nome di Medea perché se non avessi attraversato Euripide non sarebbe venuto lo spettacolo: quindi restituire il nome Medea mi è sembrata una corretta corrispondenza nei confronti di Euripide. Era onesto e anche se nessuno più ne tutela i diritti d'autore, era giusto restituire a quegli autori, in termini di gratitudine, il biglietto del viaggio che ci avevano fatto fare.

C'è un altro discorso che secondo me è molto collegato al mito, ed è la vecchiaia di Mark Zuckerberg che è uno sfigato di clamoroso insuccesso: uno che si inventa i social network che in otto/dieci anni passano di moda. Mark Zuckerberg è l'equivalente della musicassetta: non è Sofocle che invece è un Blockbuster, non è Euripide che invece ha miliardi e miliardi di follower. I miliardi di follower di Euripide sono ben più di quelli di

Zuckerberg e per di più attraversano 26 secoli. In altre parole: decisivo per la relazione con il mito è che, diversamente da Zuckerberg che ha la vita dell'insetto, il mito ha la vita della sequoia. Con il mito si entra in una foresta fatta di un tempo diverso che non è il tempo del contingente non è il tempo del consumo: un tempo che porta il nostro animo e il nostro ragionamento in una dimensione che non è orizzontale.

Un'altra cosa che dobbiamo ai miti e che occupandosi di loro si smette artisticamente di occuparsi del proprio successo. E

quindi, paradossalmente, si ha successo: infatti si inizia ad avere successo quando si smette di occuparsi del proprio successo. Quando a un certo punto con Medea sono stato spostato da me stesso, ho smesso di occuparmi dei miei spettacoli e ho iniziato a occuparmi di Medea. Il che comporta che succede quello che ci sta succedendo oggi - aerei cancellati, treni in ritardo, difficoltà varie e noi che siamo comunque qui - è conseguenza di questa relazione con questa foresta di sequoie e non più con la dimensione del consumo e quindi del successo.

C'è un'ultima parola che mi sento di aprire attorno alla relazione di utilità con il mito, ed è la parola 'militanza' che secondo me segna il percorso della compagnia e segna diversamente rispetto agli ultimi anni il ruolo dell'artista e dell'intellettuale nel suo tempo. Non scordiamoci che stiamo trattando di una ridotta, di una riserva indiana: quello che facciamo in relazione con le cose, in questa maniera di approfondimento verticale, è materia da WWF. Andare oltre i 140 caratteri ha a che fare con la sfera del proibito, ed è già strano che non ci stiano arrestando perché siamo su questa piazza a parlare di queste cose. Fra dieci, quindici anni probabilmente potremmo essere arrestati come i cristiani dei primi secoli della nostra era. Abbiamo a che fare veramente con il proibito: la coltivazione del pensiero critico è proibitissima, proibitissima la gratuità - "Siete pazzi a fare le cose gratis, sei un pazzo".

Ma inizia anche a esserci una relazione tra chi si occupa di questa materia, carbonara e positivamente militante: cominciamo a riconoscerci tra di noi e ad attivare situazioni di reciproca tutela e di complicità. Domani sarà con noi Francesca Zitoli, l'assessore di Trani che è una giovane professoressa di greco, anche se credo che farà l'assessore ancora per pochi mesi e dopo questo progetto la cacceranno per forza. Ma quando si incontra un personaggio come Francesca Zitoli o come Domenico Bizzarro, capita che

sono loro a rilanciare le radici del progetto. Benvenuti ai ragazzi arrivati da Venezia.

sabato 21 maggio, pomeriggio

Monica Centanni | Forse qui, nonostante tutto, siamo un po' troppo sereni mentre, come ci insegna Alberto Camerotto, i classici sono "contro". Grazie perciò non solo a Hermes, ma anche a Teatro Dei Borgia per la regia di questo incontro: grazie all'effetto speciale del martello pneumatico, del traffico, dei cani; grazie del caldo sotto a questo sudario di plastica. C'è una grande regia che fa parte del tema che stiamo trattando. E quanto alla pessima soluzione del motto-acronimo ACDC che ha proposto Gianpiero Borgia, propongo due soluzioni diverse:

1) ACDC = A Corrente Di Cortocircuito.

2) ACDC = Al Centro Del Cuore.

Prendendo spunto dialetticamente dall'intervento di Olimpia Imperio, rimarco il fatto che, io, invece, vorrei espungere dal discorso di oggi tutto quello che ha a che fare con la didattica e la pedagogia. Va da sé che è importantissimo l'aspetto soggettivo dell'interazione con il mito di cui parlava Maria Grazia Porcelli con l'esempio estetico-filosofico di Diderot, o Cristina Pace con il caso dello studente detenuto. È certo importante il caso in cui il mito acquista valore sia conoscitivo sia terapeutico. Ma oggi questo non mi interessa: io mi sto interrogando su un'altra cosa e vorrei rimettere il discorso sul binario della domanda iniziale. A me, in questa circostanza, non importa capire se (e a che cosa) serve pedagogicamente il mito, né mi importa il fatto che (se) il mito serva a rappresentare questioni sociali urgenti nel nostro tempo. E non mi importa nemmeno interrogarmi se e perché il mito attragga il pubblico. La domanda, oggi, per me è un'altra: capire perché servono i nomi di quei miti. Un altro spunto dialettico mi viene dall'intervento di Alberto Camerotto: l'idea della frammentazione, della totale parcellizzazione dell'esperienza e delle conoscenze è un dato reale, non è cosa che riguarda solo il nostro presente. Era lo stesso anche per gli spettatori dei *Persiani* del 472 a.C. Salamina accade nei *Persiani* di Eschilo: io credo che una storia di Salamina al di fuori dei *Persiani* di Eschilo non si dia. Il luogo e il tempo in cui la battaglia di Salamina accade nella coscienza politica collettiva dei cittadini, il luogo e il tempo in cui precipita in un racconto è precisamente il teatro. I

Greci che hanno combattuto a Salamina non sanno Salamina: la *imparano* a teatro. Il teatro nasce nel V secolo a.C. come luogo in cui fare accadere la realtà – realtà che altrimenti non c'è, non accede alla coscienza e all'esperienza individuale e collettiva. Un esempio a cui tengo molto: il Vajont, – il Vajont non di Marco Paolini, ma di Gabriele Vacis – non lo conoscevamo prima che Gabriele Vacis lo raccontasse attraverso Marco Paolini. Vacis ha presentato quella storia a chi credeva di saperla già: ai cittadini dei paesi intorno a Longarone che avevano vissuto in prima persona il disastro e che erano presenti a fare da coro con alle spalle lo scenario della Diga; a tutti noi che credevamo di sapere la storia e che eravamo a casa davanti alla televisione. Vacis ha fatto accadere il Vajont perché ne ha fatto teatro: ed è quella la stessa intensità del teatro greco. Dare visibilità a qualcosa che è vagamente noto, ma è inconsapevole, invisibile alla mente e ai sensi. E dove altro avviene questo se non a teatro? Il teatro impone al reale un regime di visibilità. Il teatro è realtà aumentata. Certo deve esserci il clima politico e culturale giusto – un clima 'militante' dice Gianpiero Borgia: qualcuno deve decidere di andare a teatro, a vedere qualcosa che conosce, o che crede di conoscere. E oggi sta a noi mettere in circolo questa necessità primaria, promuovendola come desiderio. Perché è vero che nell'era della massima, impudica, condivisione di tutto, le esperienze condivise sono rarissime. C'è un problema – dicevano sia Gianpiero che Alberto – ed è un problema di democrazia (lo sapeva già Platone che deprecava la "teatrocrasia" come matrice prima della politica). Il teatro non è un'esperienza divertente (che *diverte* rispetto a non si sa quale vita): è una pratica filosofica. Per questo non può essere un fatto elitario e dobbiamo uscire dalla logica della riserva indiana. Il teatro o è esperienza espansa e collettiva o non è. Il nostro mestiere è far sì che si ridia una temperatura estetica e culturale in cui questo avvenga: rarissime nella nostra storia sono le emergenze in cui l'esperienza filosofica è politica, ovvero non elitaria ma condivisa, ma dobbiamo lavorare proprio a questo, a propiziare una congiuntura di questo tipo. In questo senso, non si tratta della preservazione dei trascendenti e assoluti valori del classico. Su questo punto sono in totale disaccordo con Victor Rivera Magos: lasciamo invece che il mito circoli liberamente, che ci facciano la pubblicità della Coca Cola o di quel che gli pare. Abbiamo fiducia nel fatto che il mito sopravvive a qualsiasi contraffazione – anzi che vive, di epoca in epoca, soltanto mediante camuffamenti e contraffazioni. Il mito è, da sempre, vitalmente libero, da

sempre disponibile alla negoziazione con il reale, agli adattamenti che le circostanze impongono. Non ci sono valori da conservare e da tenere puri.

Quanto alla parola 'militanza' che Gianpiero declina in modo politico e ci propone di rilanciare: di per sé non è una parola bella, ma vero è che la luce di Ares, con tutta la sua violenza, con tutta la sua prepotenza, illumina le cose e ce le rende visibili. Negli ultimi mesi abbiamo visto chiaramente cose che prima non erano evidenti – e quindi, in questo tempo di guerra, possiamo dire con James Hillman: Viva la militanza! La luce di Ares ci aiuta a chiederci a cosa servono i nomi del mito, e che potere hanno le parole.

E anche per questo non sono d'accordo con Gianpiero: non è un'operazione elitaria, non facciamo il WWF perché non stiamo difendendo niente e non abbiamo niente da difendere. Stiamo interrogandoci e stiamo incontrando dei nomi che ci fanno capire cosa siamo ora. E in fondo, anche nel V secolo, anche per Eschilo, per Sofocle, per Euripide era così: i *mythoi* non erano altro che trame, nuclei di racconto che servivano per evocare e per portare in scena in modo totalmente anacronistico storie utili per il presente, che permettevano alle cose di accadere. Ricordiamoci che quel carro che in *Medea* si alza alla fine del dramma atterrerà ad Atene: il carico di pathos di *Medea* serve ad Atene, per far nascere Teseo e Atene. Questa è una violenza fatta al mito, una vera e propria contraffazione. E una violenza totale sono l'*Edipo a Colono* e lo stesso *Edipo re*: è una violenza che Sofocle fa al mito che ci sia la peste e che Edipo risponda al suo popolo per allontanare la peste dalla città. E la stessa Antigone che difende la libertà di seppellire il fratello Polinice che ha attaccato la sua città, non è un personaggio del mito. Prima dei *Sette* di Eschilo, prima di Sofocle, c'era il nome di Ismene, c'erano i nomi di Eteocle e Polinice. Il nome e il personaggio di Antigone nasce a teatro.

Ora siamo Al Centro Del Cuore: siamo nel cuore di una città e forse basta non far perire il genoma del mito, basta lasciarlo lavorare. Non so se sia utile per il lavoro che sta facendo Teatro dei Borgia, ma Gianpiero sa benissimo da cosa nasce e perché sta facendo questo *Filottete*. Il mio primo incontro con Borgia è stato con *Filottete* al Teatro greco di Siracusa, il posto peggiore e insieme il migliore per incontrare il mito.

Perché la domanda a Siracusa suona clamorosa: perché il mito funziona? Perché 140.000 persone pagano un biglietto per andare a vedere ogni anno le tragedie greche a Siracusa? Siamo a rischio di estinzione? Il mito è a rischio di estinzione? Non lo so – so che dobbiamo custodire non già la lettera ma il genoma del mito. Non custodire il mito ma potenziarlo, metterlo in moto. Sono le stesse domande a cui Eschilo, Sofocle e Euripide si sono sentiti chiamati a dare risposta.

Domenico Bizzarro | Pensavo di essere fuori tema, ma in realtà non è così. Nulla ci fa più piangere. Ho sentito la necessità di scendere da Brescia perché avevo bisogno di una tregua. C'è bisogno anche di un po' di tregua, ci consente di stare di fronte al mistero. E questa è l'occasione. I nomi del mito ci inducono a domandare perdono, per sentirci giusti. Il mito a farci una domanda in una delle professioni che rischia di diventare burocratica.

Antonietta Magli | Il mito non serve a niente come niente serve a niente. Però è quella cosa che ci permette di raccontare. Fin quando siamo vivi raccontiamoci. E Borgia lo fa benissimo.

Daniela Sacco | Mi stupisce sentire evocare il tema del perdono: mi pare un tema totalmente monopolizzato dalla cultura cristiana, cattolica. Il senso della trasgressione sta nel valore polemico, conflittuale, del mito. È interessante in questo lavoro il pathos che non ha nome. Il mito è un valore autonomo. Noi siamo gestiti da queste emozioni.

Alberto Camerotto | Polemizzo sullo scioglimento dell'acronimo ACDC: la formula Borgia non è così sbagliata. È un dire polemico alla maniera dei cinici: i filosofi "cani" che mettono in discussione la società.

Cristina Pace | Forse una risposta, fuori dalla declinazione pedagogica, potrebbe essere questa: il mito serve perché richiede un'interpretazione. Eschilo stesso mostra di esserne consapevole e utilizza il teatro in questo senso, attivando la nostra capacità di guardare e interpretare. Il pubblico è semplicemente messo di fronte a qualcosa, che non viene spiegato ma solo mostrato: "Vedi che c'è qualcosa oltre a quello che vedi". In questo senso il mito induce alla profondità, a stare al mondo in maniera

consapevole. E per questo la parola 'intensità' che è stata evocata è importante. Il mito dà la possibilità di toccare la realtà in modo diverso.

Alberto Camerotto | Nella libertà del mito c'è un valore potentissimo. Quando prendiamo un mito ci prendiamo una responsabilità – ogni volta che metti in scena un mito, ogni volta che metti in scena Antigone. Non possiamo desistere dalla responsabilità di mettere questa parola dentro la società. Se non lo facessimo, oppure se lo facessimo solo tra di noi, diserteremmo dal nostro impegno. L'arte non è la bellezza che ci fa felici, e l'attivazione del pensiero, la riflessione problematica sulle cose, ci fa capire che non possiamo essere felici. Queste parole che noi diciamo possono essere patrimonio comune – perché il mito è una parola comune.

[Nel tardo pomeriggio di sabato tutti i partecipanti assistono alla trilogia de La Città dei Miti].

domenica 22 maggio 2022, mattina

Monica Centanni | Stamattina c'è assenza di vento e senza che abbiamo ucciso nessuna Ifigenia: è già un buon risultato di partenza.

Dal confronto di ieri abbiamo imparato tutti e, dato che l'assessore Zitoli ieri non c'era, non le "ricapiteremo i principi": di quello che abbiamo detto ieri potrà forse ricavare tracce e frammenti da quel che ci diremo oggi. E oggi l'ordine del giorno prevede di parlare degli spettacoli che abbiamo visto ieri sera.

Alberto Camerotto | Avevo visto solo *Eracle* che mi aveva colpito in maniera forte a Vicenza. *Filottete* l'ho visto in questa occasione due volte, per due serate di seguito e sono caduto dentro a un vortice: io ero dentro questo teatro e tutto quello che ho visto mi riguarda da vicino. Non ho capito niente di quello che ho visto ma mi sono sentito una straniera, e vedevo *Filottete* e avevo male al piede. C'è molto da sentire e da valutare. Ecco – questa è ricerca, è fisica nucleare.

Luca Matteo Rossi | Per me è la prima volta a Trani: studio allo luav di Venezia ed è la prima volta che vedo cose prodotte dal vostro Teatro.

Prima di tutto devo premettere che io sto da un'altra parte, nel senso che io mi occupo di teatro ma non di teatro di rappresentazione: sono molto distante da questo modo di far teatro per cui da un punto di vista proprio registico più che attoriale avrei molto da dire, per il mio percorso per il mio modo di vedere il mondo, in senso propriamente critico. Devo dire però che ho apprezzato un punto sostanziale che è il punto di vista della differenza che intercorre tra questa operazione e il luogo in cui viene fatta. È una ricchezza e questa differenza è percepibile nella reazione degli attori stessi: infatti non siamo in un luogo qualunque. Siamo qui, in questo momento, e questo è qualcosa che anche nel teatro di cui mi occupo e che faccio è molto importante. Questo è ciò che ho avvertito, una intensità del luogo e delle persone che si riflette e che apporta una differenza. Io purtroppo non conosco molto i miti greci e quindi di *Eracle* e di *Filottete* non ricordavo nemmeno i particolari della storia. Monica Centanni ieri mi diceva che secondo lei la *Medea* funzionava meglio perché la storia è conosciuta a tutti e quindi tu sai che hai davanti e cosa devi aspettarti: devo dire che però non mi ha del tutto convinto. Il fatto è che il mito, magari non nella sua interezza ma anche solo in alcuni suoi aspetti, si ripresenta all'interno di storie che vengono raccontate (e non solo a teatro), e in quelle forme che ricorrono è possibile riconoscere qualcosa. Io l'ho visto da questo punto di vista e quindi pur non conoscendo la storia, nella mia ignoranza, quella intensità l'ho comunque avvertita e ne sono stato in qualche modo investito: quindi è stato anche un percorso di conoscenza anche senza una completa consapevolezza.

Daniela Sacco | Non avevo mai visto niente della trilogia: l'avevo mancata perché non ero mai in zona. Ho molto apprezzato i tre spettacoli e, visto che si è parlato di Siracusa, ho trovato interessante il diverso approccio con cui avete lavorato sul mito. Se normalmente un adattamento parte dal mito e parte dalla tragedia e si accompagna a una traduzione cercando di trovare eco nel quotidiano, voi invece siete partiti dal quotidiano, dalla realtà e avete evocato il mito a partire dal basso: questo cambia notevolmente l'approccio e il modo di lavorare con la plasticità del mito, e permette di vedere la quotidianità da un punto di vista diverso, da una prospettiva diversa. Ieri riflettendo con Elena Cotugno, mi chiedevo: se noi avessimo intitolato la vostra *Medea* "Svetlana per strada", che cosa avrebbe cambiato nella nostra percezione dello spettacolo? Torniamo

all'importanza del nome, l'importanza di partire dall'esperienza del quotidiano per fare uno scatto. Riflettere su questo percorso inverso che voi avete fatto rispetto al solito approccio su quello che si chiama 'trattamento' o 'adattamento', o più genericamente messa in scena della tragedia del mito.

Antonietta Magli | Voglio solo replicare a Luca Matteo che Teatro dei Borgia non fa "teatro di rappresentazione" ma mette in azione il mito. Riattiva il mito e fa azione, e in questo non è teatro di rappresentazione.

Giorgiomaria Cornelio | Sono anche io uno studente luav e studioso di teatro. Mi trovo d'accordo sulla questione della rappresentazione, ma penso che Luca Matteo, richiamando la rappresentazione, intendesse qualcosa di diverso: qui va intesa come attivazione d'intensità nei nervi, nel senso che c'è un corpo e c'è un testo investito d'intensità, ma è sempre un testo. Il tema che però mi interessa e che investe anche il luogo in cui siamo, è quello della partecipazione perché c'è uno spunto che ieri era stato accennato e che stiamo trattando in Engramma ed è il rapporto tra il teatro e la festa. Ieri sera in questa stessa piazza era in corso un rito folclorico-religioso ed era un altro teatro contemporaneo in cui c'era un rapporto molto vivo e insieme una rottura tra il teatro e la festa, una relazione che interroga lo spettatore: è il dialogo tra un teatro dove c'è uno spazio di distanza e un teatro dove si è completamente gettati tra le figure che muovono la scena. Ho visto ieri per la prima volta *Medea* e avete ricordato le altre versioni dello spettacolo, all'interno del furgoncino e poi del bus – quindi con un rapporto ancora più diretto tra il personaggio e lo spettatore. Immagino l'effetto, che già ieri era per tutti e tre i luoghi molto forte, molto potente, e penso che ad esempio in uno spazio chiuso come il furgoncino, con un rapporto così stretto e diretto, l'effetto potesse essere ancora più forte, più violento. Ecco, appunto, il tema del rapporto: lo spettatore è interrogato, chiamato ad agitare l'informe a dare una sua risposta patetico-partecipativa, cosa che non sempre è facile per uno spettatore o che si addice a una concezione teatrale dove lo spettacolo sta lì e lo spettatore non può essere coinvolto. Se la scena è troppo vicina lo spettatore è devastato. Mentre in questo caso vedo come il rapporto fosse molto profondo. Io vorrei vedere tutti i volti e proprio per questa ragione – la ricchezza di cui anche Luca Matteo parlava – anche se la macchina

mitica non è profondamente conosciuta, funziona perché tocca, scuote, interroga, sommuove luoghi, e porta al ribaltamento.

Poi non tutti gli interrogativi giungono alle persone in maniera uguale: per questo io come spettatore sono rimasto sorpreso anche dal discorso finale nel *Filottete*. Ad esempio io non sapevo del sintomo dell'allucinazione collettiva e ho trovato molto interessante il dispositivo per cui il pubblico diventa l'allucinazione collettiva dell'attore, che diventa immagine o fantasma anche di se stesso. Quindi colgo l'occasione per ringraziare di essere qui, perché uno dei motivi d'interesse è proprio questa partecipazione, che attiva un luogo, lo ribalta, a prescindere dalle ricerche personali che possono essere affini o diverse. Una differenza è una verità che viene dallo scontro con l'alterità che ti interroga. Grazie sia per questo che anche per le cose che non risuonano, ma sono importanti proprio perché non consonanti, e per quanto ci interrogano.

Giulia Zanon | Studio a Venezia e non mi occupo di teatro, quindi non ho gli strumenti per poter parlare in modo puntuale, e per costeggiare con precisione questi perimetri. Ma vedendo questi spettacoli che non avevo mai visto, mi è sorta una domanda: secondo voi il piacere dato da uno spettacolo del genere viene dal riconoscimento del testo? Oppure il mito entra così profondamente nell'immaginario da non aver bisogno di una traduzione testuale? C'è certamente una dose di compiacimento nel riconoscere certe cose anche per me che non studio teatro. Mi domando se una persona che non ha mai letto un mito in vita sua prova lo stesso piacere. Questo sarebbe molto interessante da indagare.

Ilaria Grippa | Sono studente allo luav e non mi occupo di teatro ma di arti visive. Ho fatto però teatro a Brescia, e un teatro molto simile al vostro, che io chiamo "drammaturgia di comunità": quindi mi suona anche il coinvolgimento di una piazza come questa utile per costruire storie. Insomma ero preparata a farmi investire e a tirare fuori il mio pathos, e perciò mi sono totalmente lasciata andare di fronte agli spettacoli che ci avete offerto. Ma vorrei sottolineare un punto critico: quanto limite si può dare l'attore nell'assumere l'emotività di quelle storie. Le tre storie che avete trattato sono al centro della vita che viviamo. Qual è il rischio o il limite del coinvolgimento? Quale la giusta distanza? È importante riuscire a entrare in empatia, oppure non ci si riesce del tutto, oppure non è

opportuna una identificazione troppo ravvicinata? Vedo poi nel lavoro del Teatro dei Borgia una completa istanza di improvvisazione, perché l'esito dello spettacolo dipende molto anche da chi hai davanti e l'attore deve adattarsi a chi si trova davanti. Mi chiedo, ci deve essere, e dove sta, il limite?

Olimpia Imperio | Non avevo ancora visto gli spettacoli, sono due anni che li inseguo. Vado subito al punto: dei tre spettacoli quello che mi è piaciuto di più è stata *Medea*. Tutti e tre, per quello che posso capire, sono tecnicamente impeccabili, straordinaria la resa attoriale e così anche l'impostazione scenica e teatrale. *Medea* fa la differenza perché tutti sanno chi è, e c'è il compiacimento del riconoscimento, come accadeva per altro per lo spettatore antico. Noi riviviamo così l'esperienza dello spettatore antico. Questo fenomeno accade ovviamente anche con altri generi e altri autori del teatro cosiddetto 'classico, o con il Melodramma e non soltanto con il mito greco. Tutti conoscono anche le altre storie, sanno chi è Filottete o chi è l'Ercole delle dodici fatiche, anche se poi non tutti conoscono tutta la storia o l'*Eracle* di Euripide che rispetto alla storia tradita presenta delle variazioni importanti. Euripide si divertiva a variare creativamente più di Eschilo e Sofocle. In *Medea per strada*, comunque, rispetto agli altri due il testo della tragedia è più attinente alla vicenda. In *Eracle l'invisibile* e *Filottete dimenticato* il mito è giocato quasi come un pretesto. La dinamica e il costrutto dell'azione mi sembra più distante dalle vicende narrate, non solo nelle premesse ma anche negli esiti. Negli ultimi due, le allucinazioni dei personaggi della vicenda attualizzata tendono a sovrapporsi a confondersi con quelle del mito, ma, mi direte, già nel mito vi sono dei deliri e allucinazioni: ad esempio, Aiace che distrugge il gregge pensando di far strage degli Achei che lo avevano tradito è un'allucinazione. Però in questo caso, data la novità della trasposizione, delineare meglio i profili dei personaggi attuali rispetto a quelli del mito sarebbe stato forse più efficace. Poi comunque immagino che voi non facciate ogni sera delle semplici repliche, ogni spettacolo è ogni volta evidentemente una riscrittura: quindi può essere che di volta in volta affinità e distanze tra il personaggio attuale e il modello antico traspaiano con maggiore o minore chiarezza, anche a seconda del pubblico che ogni sera vi ritrovate davanti.

Mi è piaciuta *Medea* anche per come sono stati sciolti dei nodi problematici non del mito ma proprio della tragedia. Un esempio: il nodo tipico della tragedia è il che fare? τὶ δρῶσω; Che faccio? L'eroe si trova di fronte a due strade, ma tutte e due portano a un esito tragico: quale che sia la scelta, l'esito sarà devastante. Nella *Medea* dei Borgia, il nodo è sciolto in modo acuto, perché Medea ripete sempre dall'inizio: "Che altro potevo fare?". Si mostra una nuova angolazione del dilemma tragico antico: la protagonista non si ferma preventivamente a interrogarsi sul "Che faccio? Che debbo fare? Che farò?", ma dice a posteriori "Che altro potevo fare? Non avevo alternative". Il che non è, però, un'autoassoluzione: è al contrario un'autocondanna, come dimostra quella risata isterica, ossessivamente intercalata alle parole della protagonista, e che mi ha emozionata profondamente.

Sofferenza e alienazione. Degli altri spettacoli mi hanno emozionato altre cose. Per il *Filottete* è stata la malattia mentale, che attiva sempre in ciascuno di noi emozioni diverse legate alle proprie esperienze personali, ed è stata la figura del padre spodestato di tutto e 'ripudiato', o meglio parcheggiato dal figlio in una casa di cura: mi ha molto colpita la capacità attoriale di recitare con tanti rumori attorno, radio o televisione, che di solito fanno impazzire gli attori, e che forse trasmettono il caos della mente annebbiata di Eracle. Anche la manualità ripetitiva e ossessiva dell'attore dell'*Eracle* che prepara il pane mi ha molto colpita. Io quasi non sentivo più le parole presa da quei gesti. Anzi domando qual è il significato della distribuzione del pane alla fine?

Ho colto temi comuni ai tre spettacoli: in particolare il tema del denaro e del pane. E questo forse ci dovrebbe far riflettere tutti quando parliamo del valore assoluto del mito e dei fondamentali del mito: tornando alla semplicità delle cose essenziali, si capisce bene che il tema del denaro o quello del pane sono altrettanto importanti quanto quello dell'amore e della morte. Centrale è anche il tema dei figli in tutti e tre i drammi. È assente invece in tutta la trilogia il tema dell'amicizia, così centrale nei miti di Eracle e di Filottete; ma anche questa solitudine dell'eroe e questa scomparsa degli amici è fenomeno che ci riporta in modo molto efficace all'attualità e alla condizione di assoluta solitudine dell'uomo moderno di fronte al dolore e alla sofferenze della malattia.

Un'ultima cosa, un suggerimento: spettacoli così raffinati forse richiederebbero un maggior coinvolgimento della comunità. Il pubblico che si sposta di volta in volta nei luoghi del contesto urbano deputati per i tre spettacoli potrebbe forse essere reso più visibile e così attrarre altro pubblico. Poiché adottate una modalità di spettacolo, o meglio di pubblico, sostanzialmente itinerante, perché non coinvolgere maggiormente la città?

Marco Curci | C'è stata una potenza immensa a livello catartico in tutti e tre gli spettacoli che ha colpito me e tutti gli altri della mia classe che erano con me, nonostante la lontananza del nostro mondo di studenti da quelle realtà. Abbiamo trovato estremamente intelligente la scelta strategica dei luoghi.

E consideriamo anche le posizioni dei tre spettacoli rispetto alla tenda: l'*Eracle* è vicinissimo e però avviene in un interno e perciò è ignorato dai passanti; la *Medea* è a due passi, mentre il *Filottete* è così lontano che richiama la poetica dell'abbandono di Filottete. È un espediente felice che mi ha fatto riflettere molto. Ho avvertito i disturbi della radio o della televisione in *Eracle* e in *Filottete*, come anche il ruolo degli indumenti che, indossati o dismessi da Medea, vanno a modificare il personaggio.

Personalmente mi è piaciuta la *Medea*, in cui ho visto rispecchiarsi una vera Medea. Il titolo "Svetlana per strada", certo avrebbe reso la tematica ma sarebbe stato in qualche modo un prendere le distanze dalla Medea del mito. Vorrei soffermarmi sull'esperienza mistica e catartica veramente coinvolgente anche e soprattutto attraverso quella rottura che ho trovato coraggiosa ed estremamente efficace del limite, come si diceva prima, tra spettacolo e spettatore: la rottura del limite dello spazio scenico è stata efficacissima e forse è stata una delle chiavi importanti per il coinvolgimento del personaggio; per lo spettatore invece importanti sono gli sguardi. Ho subito diversi sguardi di Filottete che mi hanno particolarmente emozionato e hanno reso ancora più forte la trasmissione del mito. Così anche per Medea che ha un rapporto col pubblico molto particolare, e pone continuamente la domanda "Cosa potevo fare?" – è questo un punto su cui non avevo ragionato che effettivamente è stato illuminante.

E inoltre il rapporto che è stato definito di “improvvisazione” tra attore e pubblico è un rapporto estremamente difficile, intelligente. L'improvvisazione c'è ma è parziale come ci è stato spiegato anche dagli stessi attori: non si sa dove si va e il personaggio in qualche modo si evolve; l'attore improvvisa anche se improvvisare non è proprio la parola giusta – si tratta piuttosto di un'esperienza. Nel disturbo continuo di sottofondo, ho trovato che oltre che una sfida all'abilità attoriale, c'è una chiave ulteriore: una rottura del limite che era estremamente necessaria. Importanti poi le tematiche al centro della trilogia, come la prostituzione, la schiavitù sessuale e i problemi legati all'economia familiare, alla separazione e così via: tutte tematiche che riportate in uno spazio scenico abitudinario avrebbero avuto un impatto molto meno diretto. Il numero ristretto di spettatori è stata una chiave importante per garantire l'apertura tra personaggio e autore, e tra personaggio e spettatore. L'immedesimazione è centrale. Il numero ristretto una scelta coraggiosa, tutte scelte di una potenza notevole. Sono temi vivi che immettono il reale, provocano una vera catarsi, offrono una chiave interpretativa del mondo.

Elena Cotugno | Sono un'attrice, e alle tantissime cose che avete detto risponderò dal punto di vista dell'attore. L'attore ha bisogno di una distanza: parlo in base alla mia esperienza di cinque anni su un furgone – e ci tengo al fatto che fosse un furgone – il nostro era un Iveco Daily del '94 – perché è il mezzo utilizzato per i viaggi della speranza o il caporalato. Il furgone è un luogo di viaggio e di prostituzione; qui vicino le schiave del sesso lavorano in un furgone. Nel furgone la vicinanza è massima, è quasi prossimità: all'inizio ero terrorizzata, e ci sono stati momenti di difficoltà. Il furgone era scomodo e non era confortevole: caldo d'estate e freddo d'inverno e con il pubblico a un metro di distanza dall'attrice. Ci sono stati momenti d'imbarazzo sia per me che per il pubblico; credo che la stessa esperienza l'abbiano vissuta sia Christian Di Domenico (protagonista dell'*Eracle*) sia Daniele Nuccetelli (protagonista del *Filottete*). Ma poi ho capito che se ben gestita dall'attore la distanza/vicinanza poteva essere una forza.

Mi chiedete se riesco a gestire il limite – magari persone iniziano a parlare perché sono autorizzati a parlare, ed è successo che una persona non la finiva più. Si tratta di imparare a far capire alle persone (e si impara con l'esperienza) quando non devono parlare. Una volta che

abbiamo preso la misura – io come Daniele e Christian – abbiamo imparato a gestire quel limite. Quella prossimità è diventata una forza.

Oggi non ne posso più fare a meno. Capisco che ci sono persone che hanno bisogno di una distanza, anche io prima avevo bisogno di quella distanza. Non ho uno spettatore di fronte ma una persona che riverbera in modo diverso, e oggi capisco a chi posso parlare, ora la distanza è una forza, se poi le persone si aprono e mi raccontano della loro vita, allora oggi so come chiudere. Oggi mi assumo questo rischio perché è andare in scena senza rete. E a ogni replica c'è un ostacolo diverso. Perché noi siamo intellettuali e spesso ci mettiamo il filtro dell'intellettuale: ma io non voglio che lo spettatore pensi, voglio che viva un'esperienza e questo mi dà un'energia.

Certo ci sono difficoltà: sono ostacoli imprevedibili da gestire e superare, ma sai dove devi arrivare e persegui l'obiettivo. Oggi non posso più fare a meno di voi perché è uno scambio emotivo che è ormai acquisito – accettato non da tutti, perché ci sono persone che rifiutano. Qui c'è condivisione dell'esperienza: è un teatro diverso che non a tutti va bene.

Non c'è la quarta parete e questo mi dà energia. L'altro giorno c'è stato uno spettatore che aveva proprio voglia di fare lo splendido, è entrato e leggeva il libretto, mentre assisteva allo spettacolo faceva le battute con la sua amica accanto; oppure ci sono quelli che occupano il posto dell'attrice: ci sono lì tutte quelle sedie rosse e un'unica sedia nera ed ecco che però la persona prende la sedia nera e non si chiede: chissà perché misteriosamente al centro della stanza c'è una sedia nera in mezzo a tutte queste sedie rosse, messa in disparte rispetto alle altre, centrale. Non se lo chiede – la prende. Questo perché entri in una stanza e non in un teatro e lo spettatore si sente autorizzato a sentirsi padrone della stanza, della situazione, non hai i codici comportamentali del teatro: non ci sono più i codici in una stanza, in un ristorante, in un furgone, e quindi bisogna prendere le misure e chi se ne frega. Non puoi pensare, devi agire e agisci sicuramente non con l'intelletto ma con l'istinto, con l'inconscio, io vado di pancia e basta ... È un rischio che entrambi ci prendiamo, attore e pubblico, e in questo credo sta il coinvolgimento emotivo di cui si parlava prima che in alcune persone arriva, mentre altre invece decidono di difendersi – ma non c'è problema.

Ci sono quelli che parlano e ci sono quelli che decidono che non vogliono essere coinvolti, non vogliono saperlo e ci sono i clienti che salgono a bordo del furgone, quando capiscono dove sono saliti, passano il resto dello spettacolo con la testa bassa. E tu, attore, che fai con una persona che è accanto a te a testa bassa? Vai avanti lo stesso. Non decidi all'inizio che strada prendere, però la strada che prendi la viviamo insieme. Allora c'è la condivisione dell'esperienza.

Ci sono quelli che sono venuti a vedere lo spettacolo e sono stati comunque coinvolti, si sono lasciati coinvolgere dalla storia che è una storia reale. Questa è la componente della realtà, perché le persone che vengono a vedere lo spettacolo non è che non vedono le prostitute per strada, non è che non si accorgono che ci sono persone con malattie neurodegenerative. Non è che queste cose non le sappiamo: facciamo finta perché non siamo più abituati ad attraversare questi dolori, perché vogliamo tenerli a distanza. Ma il mito invece ti costringe in maniera non diretta e non piatta, non orizzontale, perché ti potrei raccontare la storia di Joy, ti potrei raccontare di Duina, ti potrei raccontare la storia di tante ragazze ma in maniera orizzontale. Il mito invece verticalizza queste storie ma anche chi non lo conosce assiste alla storia senza sentire questa distanza perché la verticalità comunque lo coinvolge. Il coinvolgimento arriva da questi due fronti: il mito e la realtà. Mito o realtà da soli non reggono: o ti manca una gamba o ti manca l'altra.

Daniele Nuccetelli | Parto da quello che diceva Elena e faccio una citazione da *Filottete*: "Vi auguro di passare quello che passiamo noi". Noi siamo tutti attori, non solo attori o solo spettatori. Non siamo più quello che eravamo prima. Noi stiamo ragionando su qualcosa che si chiama mito, ma dobbiamo avere un ruolo.

Questo progetto ribalta i ruoli: oggi sono superate le figure dell'attore e dello spettatore. Certo esistono ed esisteranno sempre, quelli sul palco e quelli sotto. E noi facciamo questo lavoro, per quanto ci riguarda continueremo anche a farlo, continueremo a giocare, ma è cambiato il ruolo sul palcoscenico. Non so se questo avrà una valenza in futuro. Questo per completare il discorso che già faceva Elena. In questo momento stiamo ragionando su una cosa esterna a noi che si chiama 'mito' - stessa identica cosa accade quando entriamo in una sala teatrale e

cominciamo piano piano a funzionare conoscendo di più o di meno la storia di fronte a questa cosa che si chiama 'tema', ma dobbiamo avere un ruolo.

Non vorrei parlare del ruolo che abbiamo nella società, questa è un'altra cosa ancora, inoltre voglio citarvi qualcosa ma non per autocitarmi, perché non me ne frega niente, è passato il tempo di quando ero interessato solo al mio io. Adesso mi interessa il noi: è un po' come se noi fossimo in una bolla che non è fatta solo da me ma da tutti noi. Così se io devo farmi il culo per dire che sono bravo, o che ho fatto bene o male, bravo non bravo, da solo, non abbiamo capito nulla – cioè io non ho capito come lavorare con voi e voi non avete capito come lavorare con me, voi pubblico.

Questo secondo me è un tema centrale che per citare Monica è "mito vivente", dove la comunione comincia a muovere una cosa che si chiama mito, che ci è nota come parola, ma non sappiamo come questo mito agisce in noi o reagisce. Poi c'è, la parte mediana, ACDC, Al Centro Del Cuore: per arrivare al centro del cuore si può partire da dove partiamo tutti i giorni dal momento che ci alziamo la mattina. Però c'è anche stanchezza poi nel lavoro che facciamo e nello specifico è giusto che utilizziamo non solo il cuore ma anche la testa, il cervello e il pensiero. Noi siamo una compagnia – e qui rispondo a Olimpia – e i tre spettacoli sono fortemente connessi, in un modo molto sottile ovviamente: diverse le trame, diverse le storie, più conosciuta una meno conosciuta l'altra. Ma tutto sommato ero d'accordo con quello che diceva Luca: possiamo conoscere di più o di meno una storia, se la storia la viviamo in compassione la possiamo condividere e non diventa per noi un esercizio di stile – anche se con questo tipo di materiale non è vero che lo possiamo fare.

Il ruolo di spettatore – che è tale per forza di cose perché siamo organizzati in questo modo – diventa l'onere del giudizio già nel momento in cui si entra in sala, e neanche magari lo vedo ancora l'attore e sono già a formulare un giudizio: forse se togliessimo di mezzo questo giudizio per partecipare insieme, tutti come attori, forse potremmo avere altri risultati. Sicuramente ognuno di voi è toccato di più o di meno da una storia, da alcuni momenti della storia piuttosto che da altri: però in qualche maniera ci tocca, perché poi io esco e parlo con lei che mi racconta la sua storia, io ti racconto la mia e abbiamo conosciuto, abbiamo messo delle tessere nel

puzzle collettivo chiamato mito – altrimenti io avrò il mio mito e tu avrai il tuo mito.

Elena Cotugno | Dimentichiamo un'altra componente: c'è chi lavora nella realtà, ogni giorno con una determinata realtà, chi affronta determinate problematiche ogni giorno, e sono stati contributi fondamentali perché da ciò che ci immaginiamo a ciò che succede davvero ne passa tanto. Il rapporto con gli operatori sociali è stato fondamentale. Poi la realtà ci fa riconoscere il mito: c'è chi stermina la famiglia, chi uccide i figli, chi abbandona qualcuno e lo esclude dalla società, e lo fa realmente. Che cosa succede a una ragazza che va in strada? Sentiamo dire: "Vabbè mo' questa con 70€ a Milano..."; "Vabbè mo' entra in casa e stermina la famiglia". Ma è solo mito? No no c'è una ragazza che ha un background alle spalle e non è il fulcro, non è il centro, questo è solo l'epilogo della tragedia. Lo sterminio della famiglia, l'uccisione di figli sono l'epilogo: ha avuto due figli, è stata lasciata, è stata tradita, è stata picchiata – e allora arriva l'epilogo.

Gianpiero Borgia | Mi chiamo Gianpiero Borgia e ho sposato Elena Cotugno.

Domenico Bizzarro | Noi arriviamo quando tutto si è consumato. Storie: ognuno di noi ha una storia che lo ha educato e può raccontare una storia educativa. Il termine educativo è stato espunto dal dibattito, ma il termine 'storia' mi è caro perché noi siamo immersi nelle storie – ad esempio quelle di cui parlava Elena – e sono storie di rottura. Nella rottura c'è il cambiamento e le cose belle nascono dalla rottura: impariamo a mangiare perché non allattiamo più ed è una rottura che fa crescere. La cosa importante è tematizzare queste rotture. Olimpia domandava come fare l'attore: l'attore ci fa ascoltare le parole, altrimenti finiamo per non ascoltare più nulla. Noi corriamo questo rischio se smettiamo di leggere l'elemento della rottura come un elemento di apprendimento e quando invece la rottura diventa un elemento che richiama un giudizio: stare in relazione con quella rottura non nella sua forma di apprendimento ma nella forma di giudizio ci allontana dalla rottura come fattore di crescita. Il rapporto tra teatro, mito e realtà ci permette di connetterci con la rottura. E questo è un elemento determinante del nostro lavoro.

Francesca Zitoli | Con Teatro dei Borgia siamo partiti da questo dato: Trani ha perso l'ultimo Cineteatro di proprietà privata; ne aveva tre e col passare degli anni hanno chiuso tutti e tre e devo dire l'ultimo non certo per motivi riconducibili al Covid. Il Covid ha portato solo un'accelerazione a un processo già in essere. Quando ho scelto di investire tutte le somme che avevo in *La Città dei Miti* - la somma molto limitata che il Comune di Trani mette per il Teatro Pubblico pugliese - quindi, quando con il teatro pubblico ci interfacciamo per la scelta degli spettacoli per comprare la stagione teatrale, un amministratore può scegliere se fare una sorta di elenco di spettacoli senza un *fil rouge* o se invece puntare su altro. Io ho scelto di puntare tutto su *La Città dei Miti*. Mi tremano ancora i polsi. Ero, sono, siamo consapevoli di due fattori caratterizzanti la città di Trani (e forse non solo la città di Trani). Il primo: comunemente si può pensare che il mito greco sia appannaggio di pochi. Quindi presentando un progetto teatrale con *La Città dei Miti*, con *Medea*, *Filottete*, *Eracle* ci si può aspettare che si mettano in scena delle tragedie greche e che quindi siano riservate a un pubblico di nicchia. Il secondo tema è che noi siamo consapevoli che, soprattutto al sud - e questa è una riflessione su cui con Gianpiero ci siamo molto confrontati - si concepisce il teatro come immobile, come un elemento edile, come contenitore e non come contenuto. Perché è vero che noi a Trani non abbiamo più un teatro tradizionalmente inteso, però è anche vero che quando frequentiamo, quando frequento i teatri delle città limitrofe, sembra abbastanza curioso che nel weekend e nelle fasce orarie in cui in teoria ci dovrebbe essere un maggior afflusso di pubblico io trovo un Cineteatro con al massimo 4 persone, nella migliore delle ipotesi 10: è evidente che va ripensata la dinamica teatrale e il concetto di teatro a livello comunitario. Che cosa intendiamo per teatro? Forse è anche vero che il pubblico è diventato legittimamente più esigente e che quindi vuole vivere un'esperienza culturale. In fondo - e lo vediamo anche a scuola come docenti - noi dobbiamo far vivere un'esperienza di apprendimento, perché se pensassimo di impostare tutta la nostra attività di docenti nella modalità della classica lezione frontale dopo mezz'ora io vedrei tutti gli studenti uscire dalla classe - figuriamoci se parliamo di esperienze culturali teatrali oppure dei Festival di letteratura. Anche questo la dice lunga sullo stato delle arti, soprattutto in Puglia: quanti Festival di letteratura abbiamo? Però paradossalmente abbiamo degli indici di lettura tra i più bassi. Allora io credo che per arrivare al teatro come contenitore di esperienze culturali

dobbiamo necessariamente interrogarci come amministratori pubblici e come operatori socio-culturali su che cosa sia realmente oggi il teatro affinché poi il contenitore venga vissuto h24 e 365 giorni l'anno, e rappresenti davvero un presidio, una infrastruttura socio-culturale del territorio.

Cardenia Casillo | L'assessore Francesca Zitoli con grande coraggio ha portato la trilogia di Teatro dei Borgia in questa bellissima piazza, che sto ammirando con tutto il folklore che gira intorno – veramente bellissimo. Il ruolo della nostra fondazione è un ruolo di restituzione al territorio, quindi l'idea di intitolare questa fondazione a colui che ha fondato un gruppo di imprese in Puglia, la terra in cui ha avuto la sua fortuna, il suo successo e poi ha coltivato la volontà di restituire al territorio questi benefici in termini economici ma anche in termini di rapporti e consensi perché una fortuna non si costruisce solo su beni economici ma anche su beni relazionali. Su queste coordinate da anni ci siamo incontrati con Teatro dei Borgia. Con loro c'è il desiderio e il progetto di portare avanti un programma che non si esaurisca in breve termine ma che abbia una prospettiva. Rispetto alle considerazioni di Elena e Daniele e al loro nuovo rapporto con il pubblico posso dire che io l'ho vissuto personalmente prima con *Medea* e a distanza di quattro anni (perché è stato prima della pandemia che noi siamo saliti sul furgone a Bari) per me è ancora vivissimo quel ricordo: è come se io fossi salita su quel furgone ieri sera. È stato fondamentale il rapporto che si è creato, un'esperienza catartica, mistica. Quando assistiamo a questi miti (racconti) in noi cambia qualcosa? E nel momento in cui noi finiamo questa esperienza decidiamo di fare qualcosa per quelle "persone" che stanno vivendo determinate situazioni? Ci diamo anche la possibilità di non rimanere solo spettatori? Possiamo diventare persone che intendono cambiare qualcosa della propria esistenza cercando di dare una possibilità anche a chi possibilità non ha avuto nella sua vita. Elena raccontava cosa c'è dietro la vita di una schiava del sesso, e Christian nella vita di un marito separato. E sono tutte queste persone che loro hanno ascoltato. Mi è piaciuto molto quello che diceva prima Elena, cioè non è il mito che incontra la realtà ma la realtà che incontra il mito. Quindi la mia domanda, che è una domanda aperta, è questa: cosa cambia in noi nel rapporto con gli altri? Un po' lo diceva Daniele quando diceva: dopo il mito lo parlo con te, tu mi parli della tua vita, io ti parlo della mia e quindi è già una relazione che si crea e che può

colmare anche un vuoto, una solitudine, un dolore. Questo è un aspetto che va esplorato ancora più a fondo. Magari dando delle risposte concrete in qualche modo: puoi anche dare una mano, fare del volontariato o dare un supporto, dare un ascolto, un aiuto. Qualcosa che non rimanga solo nel nostro cuore e nella nostra mente ma che possa tramutarsi concretamente in un'azione. Quindi non solo una reazione ma una reazione che diventa azione, che possa produrre un cambiamento. È una domanda aperta e mi piacerebbe continuare questo percorso con voi anche su questo livello di riflessione.

Monica Centanni | Sto godendo ad ascoltare e vorrei solo dare una risposta su questo. Perché questa è propriamente “la terza missione” del teatro, ma sarebbe già moltissimo se si attivasse quel lavoro di revisione profonda della questione che cos'è il teatro e che cos'è la partecipazione politica dei cittadini alla vita della città, se già si creassero dei luoghi e delle situazioni in cui questo viene ripensato e riattivato, con chi vuole farsi coinvolgere. Una possibilità per tutti di accedere a questa forma di condivisione dell'esperienza, operando un “appiattimento verso l'alto” della cittadinanza: basterebbe che in ciascuno di noi, in ciascuna delle persone che partecipano a questo tipo di incontri, si attivasse un'allerta e ci fosse un regime di visibilità di queste situazioni. Basterebbe che non fosse più rimosso dalla nostra visuale, che non fosse rimosso dalla percezione, che non si trovasse più così normale dire al proprio padre o tuo fratello “se vai in una casa di riposo starai meglio, lo faccio per te”. Perché ormai la morale comune è un po' questa, e se un familiare sta male lo rinchiudi in un ospizio o lo mandi a morire in ospedale. Importante è la consapevolezza che non è normale rimuovere nascita e morte dall'esperienza, come se non ci fossero. Le grandi case permettevano che le tensioni, i problemi e le malattie venissero affrontate in un ambito familiare aperto. La casa dovrebbe essere la palestra di un esercizio quotidiano di temperatura delle passioni. E invece il luogo più pericoloso del mondo è il corridoio di casa. La casa monofamiliare. Conosciamo tutti le Medee di Cogne e non sono casi isolati. Escludiamo il dolore dalla nostra vita.

Domenico Bizzarro | Dico all'assessore: continua così. Faccio riferimento e mi richiamo al lavoro del vasaio: prendersi cura del contenitore e non del

contenuto. Per il contenuto ci sono le nuove generazioni. Bisogna prendersi cura del contenitore.

Alberto Camerotto | Una riflessione sulla funzione del teatro e di quello che stiamo facendo. Questa piazza è il cuore pensante ed emotivo di Trani. In quella Medea sentivo una forza tale che mi riportava a quello che stava succedendo. È nella relazione fra prossimità e distanza che si gioca tutto. La prossimità è quando Medea dice “non bisogna pensare ma vivere”. Il mito funziona come uno specchio. Io ho provato gli stessi dolori di Medea. Il mito è racconto che implica quel distacco che ti permette di guardare ogni cosa, anche le cose casuali che accadono. Anche cani che abbaiano e un fantasma che passa diventa racconto e con il mito la realtà acquista profondità. Per capire Medea c'è bisogno del mito. Quello che fa Gianpiero con Eracle o Filottete diventa paradigma esplosivo. Eracle è il più grande degli eroi, Eracle è l'eroe fondatore, lui che è il più grande che fa il bene degli uomini si trova a essere un criminale, e fa la cosa più terribile: ammazza i suoi figli (vale anche per Medea): e la figura del professore che fa lo stesso sullo sfondo del mito acquista profondità e diventa racconto – diventa un mito per tutti.

Cristina Pace | Ho visto gli spettacoli più volte e posso testimoniare che questo tipo di situazione, di teatro, può dare dipendenza. Il ringraziamento va non solo agli artisti ma a tutto il gruppo degli spettatori. I tre spettacoli sono coerenti e legati fra di loro (è significativo che ciascun personaggio abbia una propria colonna sonora) e, come la tragedia antica, mostrano τὰ δεινὰ, le cose terribili dell'esistenza, senza fare la morale. Questa è la forza della tragedia e del mito: ci permette di vedere le cose che normalmente non vediamo. Torno sulla capacità di creare comunità: a Roma è difficile se non impossibile una situazione come questa, che ha il pregio di riattivare non solo il mito ma anche i luoghi della città (creando una possibilità di cambiamento concreto, nel senso auspicato da Cardenia Casillo). A Roma è tutto più dispersivo. Quando però lo scorso novembre avete portato al teatro Quarticciolo *Medea*, ambientandola sul bus, anche in quel caso si è creata una sorta di comunità provvisoria (la cui esperienza non è confinata al solo momento dello spettacolo, ma si estende nella discussione prima e dopo), fondata sul fatto che sull'autobus ci andiamo tutti, passiamo tutti sulla Palmiro Togliatti e a tutti capita di incontrare un personaggio che straparla e che

normalmente non vorremmo stare a sentire. Questa ricerca di un pubblico consapevole mi sembra un aspetto molto interessante del vostro lavoro. E credo che corrisponda alla ricerca da parte degli stessi spettatori di un teatro che possa rappresentare un'esperienza significativa.

Monica Centanni | Per tornare sul tema della conoscenza o ignoranza delle trame dei miti. Medea è più conosciuta, ma situazioni come quelle di Eracle e Filottete sono più prossime alla vita degli spettatori sul piano della realtà e su quello della conoscenza. Rispetto a Filottete e Eracle nessuno di noi, nessuna famiglia italiana può dire di non conoscere una situazione simile. Il vecchio, la persona con disabilità o in difficoltà economiche che per questo viene messa ai margini o espulsa dalla società civile, è una figura presente nell'esperienza di tutti. Nessuno può dire che non conosca situazioni come queste.

Francesca Zitoli | Tornando al valore pedagogico del mito, al fattore peculiare degli eroi e delle eroine della tragedia che è la colpa. Io credo che il pubblico che va ad assistere a questa trilogia sia portato a prendere atto di un capovolgimento di ruoli. Cioè è il pubblico che ne esce colpevole e colpevolizzato. Per quanto riguarda Medea è vero che io posso anche non andare a prostitute, ma quante volte sul caso Cogne ho espresso di getto un giudizio. Un giudizio negativo su quella madre senza conoscere realmente la sua storia o anche solo chiedermi che cosa ha spinto quella donna a uccidere i figli. Eracle: quante volte abbiamo colpevolizzato quei padri che magari non hanno passato l'assegno di mantenimento ai figli senza sapere quello che stavano attraversando e vivendo. Quante volte non ci siamo presi degnamente cura dei nostri cari o di altre persone che vivevano una situazione di malattia e le abbiamo, appunto, isolate non necessariamente chiudendole in una struttura ma anche soltanto ignorandole. Quindi secondo me il valore aggiunto di questa trilogia – ed è un valore scomodo – è che il pubblico ne esce colpevolizzato perché sa di ignorare determinate tematiche e di non fare abbastanza il dovere che invece la politica dovrebbe pretendere dai suoi cittadini: quel che il cittadino attivo dovrebbe fare è prendersi cura della propria polis e degli altri, e questo è molto scomodo per chi va a teatro perché invece si vuole auto-assolvere.

Giorgiomaria Cornelio | Richiamo un punto che è stato toccato nel dialogo, che trovo molto interessante. È importante che il teatro debba avere un'altra funzione oltre la funzione implicita in se stessa. Il teatro accende il regime di visibilità: è questo il suo atto politico. Lo accende proprio nella distanza aldilà dell'impegno sociale, che è certo fondante. Ma il teatro smuove la percezione, e la percezione è politica. Mi ricollego alla differenza che c'è tra l'ecologia che è un discorso che implica attivismo non di militanza e l'ecosofia, che è un termine molto amato dai francesi, per la quale già l'esperienza estetica è un'esperienza politica. Tutto il teatro è un'esperienza politica perché ribalta i regimi estetici e quindi questo è un fattore molto più vitale perché invece che greenwashing o il blackwashing e tante altre cose del genere, invece di truccare il mondo con una cosmesi, il teatro ci dice che noi interagiamo con il mondo attraverso la nostra azione percettiva e che quindi siamo radicali perché il nostro sguardo è radicale e politico. Trovo che questo sia il compito del teatro a venire, più che un teatro che entri in dialogo con le associazioni, gli assistenti sociali. Il teatro è naturalmente politico. Tra i tre personaggi quello che ho trovato più problematico è stato Eracle. Ha tutta l'ambiguità del mito. Il professore mi fa un po' "attimo fuggente", con l'eccitazione propria del personaggio. Rispetto a questi professori eccitati, io preferisco la distanza, il distacco. Lui è vittima del puritanesimo ma è anche un molestatore, non perché ha palpeggiato la ragazza, ma perché il suo atteggiamento verso i ragazzi inteso ad attivare un continuo eccitamento per me è una molestia. *L'attimo fuggente* per me è il male.

Cristina Pace | In realtà a teatro ogni spettatore vede cose diverse. A me ha colpito molto ad esempio l'aspetto del cibo, della fame dei personaggi. In *Eracle* è messo a tema, fin dall'inizio, il motivo comico tradizionale dell'eroe "che impasta pagnotte e ha sempre fame", come lo definisce Aristofane. Qui comico e tragico coincidono, come quando Eracle nel momento della disperazione mangia furiosamente da una scatoletta: il mangiare come simbolo stesso dell'umanità. L'eccesso in ogni ambito umano, dal sesso al cibo, è un tratto tradizionale dell'eroe greco, perfettamente tradotto nella scrittura di questo Eracle.

Alberto Camerotto | In queste storie il mito è avvicinato a una figura del reale: in *Eracle* tu vedi l'uomo reale anche se c'è il mito. Tu hai visto in

Eracle il film con Robin Williams ma che il nuovo Eracle sia un professore è un dato marginale. Si tratta di un uomo normale e la sua vita è devastata per qualcosa d'imprevisto, qualcosa di stupido e banale. Tutta la sua carriera, e non solo, viene annullata.

Gianpiero Borgia | Ecco le mie non conclusioni. Voglio smettere di saper fare teatro. La trappola dei manifesti artistici è un modo di non fare arte. Riuscire ad andare oltre il proprio credo teatrale e contro le proprie convinzioni è il modo giusto. Per anni ho fatto un teatro estetizzante. Anche ora quindi cerco di non concludere. Prima di tutto grazie per quello che avete fatto e detto in questi giorni. Dicevo che sto cercando di smettere di saper fare teatro, e incontrare persone che parlano di come lo faccio bene o male mi aiuta a smettere di fare così bene il teatro. La trappola degli strumenti, dei manifesti, dei credi estetici è il presupposto del non fare arte. Shakerare i propri saperi, smettere di fare il teatro di cui si è convinti e iniziare a fare il teatro di cui non si è convinti, apre orizzonti artistici interessanti per me. Ho iniziato facendo bene il teatro, un teatro di linguaggio, analisi del testo e ci ho messo un po' a smettere di farlo.

L'Italia è un paese strano in cui, possiamo dirlo chiaramente, non c'è una cultura teatrale condivisa ma il paese pullula di esperti di teatro. Fatto molto curioso che va riconosciuto: il nostro paese diversamente dall'Inghilterra e dalla Russia non beneficia di standard professionali riconosciuti per cui si registra tutta una serie di assenze di grammatiche di base del teatro che assurgono a poetiche. Ci si trova sistematicamente in un dialogo un po' assurdo. Un po' come quando ci siamo messi a studiare con Daniele la demenza "a corpi di Levy", dopo un po' avremmo potuto farci passare per neurologi. Ma è così che funziona nel nostro paese per il teatro, dove non c'è una laurea in teatro o una specializzazione in teatro o una vera industria. In Italia sono frequenti gli assessori artistici più che i direttori artistici. Ci sono luminari di teatro che non sanno fare uno spettacolo. A 25/26 anni ho fondato una scuola di teatro, sentivo l'onere di costruire. Oggi il tema che caratterizza il lavoro mio e della mia compagnia è un po' cambiato: all'inizio ritenevo che il lavoro di ricostruzione di un sapere condiviso per il teatro dovesse partire dalle basi e fosse un lavoro diciamo da operatore culturale, non artistico. In Italia nel teatro si fa di tutto: è sperpero di denaro pubblico e totale smarrimento

dei riti di aggregazione che presuppongono il teatro. Sono episodiche le esperienze dove il teatro sta facendo il teatro.

Il gesto politico in quanto puramente estetizzante sarebbe bello se qualcuno lo facesse. Il gesto politico del guardare sarebbe bello se ci fosse. Sarebbe bello non fare teatro negli spazi della tratta o nelle realtà marginali, se si operasse come comunità politica a teatro. Il teatro sorregge il reddito delle starlette televisive e condanna gli operatori teatrali a una condizione di miseria.

Per portare di nuovo al centro il teatro, non bisogna parlare di teatro. Abbiamo annichilito gli spettatori parlando loro di linguaggi teatrali e dei nostri barocchismi. Non è un fatto generazionale ma comunque se vedo un compito per la mia generazione è quello di riportare il teatro al centro.

Con la compagnia noi parliamo di teatro per parlare di comunità. Noi non facciamo teatro civile. Vogliamo la rottura, togliere l'indifferenza della comunità su certi temi.

Smettere gli spettacoli con i quali hai fatto successo. Ormai è tutto solo questione di mercato. Tempo e mercato devono essere mediati dal teatro, il teatro profana il sacro e sacralizza il profano. Oggi c'è solo il mercato.

Elena Cotugno | Mi chiamo Elena Cotugno e mio marito fa di tutto per essere disoccupato.

I partecipanti al Seminario di Trani

Domenico Bizzarro, antropologo, presidente cooperativa La Rete, Brescia.

Gianpiero Alighiero Borgia, regista, coordina il Teatro dei Borgia; dirige il progetto *La Città dei Miti*.

Alberto Camerotto, grecista, insegna all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Cardenia Casillo, Fondazione Vincenzo Casillo, Corato.

Monica Centanni, grecista, insegna all'Università Luav di Venezia e all'Università di Catania.

Giorgiomaria Cornelio, studente di Teatro e arti performative all'Università Luav di Venezia.

Elena Cotugno, attrice, è Medea in *Medea per strada*.

Marco Curci, studente del Liceo classico di Trani

Christian Di Domenico, attore, è Eracle in *Eracle l'invisibile*.

Giovanni Guardiano, attore

Ilaria Grippa, studente di Arti visive all'Università luav di Venezia.

Olimpia Imperio, grecista, insegna all'Università di Bari.

Antonietta Magli, Teatro dei Borgia.

Daniele Nuccetelli, attore, è Filottete in *Filottete dimenticato*.

Cristina Pace, grecista, insegna all'Università di Roma Tor Vergata.

Maria Grazia Porcelli, insegna Discipline dello spettacolo all'Università di Bari.

Victor Rivera Magos, medievista, insegna all'Università di Foggia,

Luca Matteo Rossi, studente di Teatro e arti performative all'Università luav di Venezia.

Daniela Sacco, filosofo, insegna Discipline dello spettacolo all'Università luav di Venezia.

Giulia Zanon, dottoranda presso la Scuola di dottorato dell'Università luav di Venezia.

Francesca Zitoli, docente al Liceo classico, linguistico e delle scienze umane "Francesco De Sanctis" di Trani; è assessore alla cultura di Trani.



English abstract

After a long and intense activity in political theatre, Teatro dei Borgia felt the need to question the point of resorting to Greek myths, their narrative stylistic features, their performative rituals, their ethical questions, and their existential hermeneutics. The dialogue with Engramma originated the question: do we still need Greek myths to tell our present? After a series of meetings and conversations, lectures and seminars, in Bari, Brescia, Venice and elsewhere, Gianpiero Borgia (on behalf of Teatro dei Borgia) and Monica Centanni (on behalf of Engramma) organised the seminar that took place in Trani on 21 and 22 May 2022. Here are some notes taken from the recordings of the speeches, reported by respecting the prosody and the free, open, and circular style characterizing the event.

keywords | Teatro dei Borgia; re-enactment of ancient myths; Medea, Heracles, Philoctetes.

La Città dei Miti. Una presentazione

di Gianpiero Alighiero Borgia e Teatro dei Borgia

§ Scrivere non per scrivere. Ovvero, il teatro come gerundio

§ Un sogno poetico metropolitano in una trilogia



1 | *La Città dei Miti* a Brescia, estate 2021.

Scrivere per non scrivere. Ovvero, il teatro come gerundio

Gianpiero Alighiero Borgia

Dramma e Recitazione sono parole intrinsecamente ostili l'una all'altra: la prima cattura il senso del gioco scenico, il conflitto, l'evento, insomma tutto il sistema dell'Azione; la seconda si riferisce alla menzione, al ripetere, al fonare, al dire e al ridire. Nascono da queste due parole due culture e quindi scritture teatrali diverse. Nelle culture del Recitare, il testo ha un senso letterario, editoriale, precede il fatto teatrale e nasce per sopravvivergli, è gerarchicamente sovrapposto al fatto scenico e al lavoro dell'attore che è lì solo per ridirlo, rimenzionarlo, recitarlo appunto. È una visione del teatro in cui autore e testo vengono scritti con la maiuscola e attore e interprete con la minuscola. Il melodramma, il fotoromanzo e la 'Fictionitaliana', le eccellenze italiane in questo solco di Teatro inteso come participio passato.

La questione è antica e per fortuna irrisolvibile: scorre nei boccali di Dioniso, ci scivola su Platone nello *lone* riducendo il deuteragonista a "interprete di interpreti" ma subendone il sublime, e giù lungo i secoli passando per gli attori diretti da Amleto o la Pastora Pavon ammirata da Federico Garcia Lorca.

La cultura del dramma è la cultura dell'*Ygrat'* russo o del *to play* inglese, è una cultura del teatro inteso come gerundio.

I testi de *La Città dei Miti* nascono nella cultura del Dramma, sono testi scritti non per essere scritti, letti, interpretati, detti, ma per essere agiti. Nella cultura teatrale del dramma il momento principale è la performance e se proprio si deve scrivere una parola con la maiuscola è attore. I testi qui si misurano per la capacità che hanno o meno di provocare e supportare la nascita di 'pezzi/momenti di vita scenica', sono strumento dell'attore e ingrediente della performance, la loro validità letteraria, la

loro capacità di sopravvivere oltre il 'dal Vivo', che ovviamente si cercano, sono però secondarie.

Qui c'è un punto di attrito tra i due mondi e quindi tra una regia come quella da me concepita e una scrittura così come concepita da Fabrizio Sinisi. E va benissimo così, perchè le fondamenta della 'vita scenica' sono i punti d'attrito, i conflitti, i paradossi, gli angoli di dolore, le cose irrisolte, non chiuse, insomma gli archi sotto cui spira l'alito di bimbo, il soffio delle cose appena nate su cui ci illumina Lorca con il summenzionato *Teoria e gioco del Duende*, il più bel saggio mai scritto sulla performance dal vivo.

La ricerca del 'punto di attrito' ha determinato in toto il lavoro su dei testi che non dovevano diventare testi, dapprincipio nell'analisi delle opere di Euripide e Sofocle. L'analisi è stata innanzitutto 'analisi dell'Azione', cioè delle forze in lotta, dei temi aperti, delle questioni irrisolvibili, del principale punto di attrito, di pressione, di ciascuna delle tragedie classiche e degli eroi che le attraversano.

Il mito classico è tale perchè il suo principale punto di attrito, il suo atomo drammatico, perdura nei secoli. Una volta individuato si può passare quindi a una analisi della contemporaneità di carattere sociale, politico, etico, comunicativo, per cercare in quali circostanze, in quali situazioni quell'atomo drammatico è ancora pulsante e può riattivarsi.

Eracle è l'Eroe che, in ragione della sua forza, viene continuamente spinto dal clan a cimentarsi con la Natura e che, prova dopo prova, in essa si tempera. In Euripide invece le 'prove' - le mitiche fatiche - non sono percorso di maturazione nè di espiazione, ma premessa della tragedia: Eracle non è colui che va messo alla prova, ma colui che è 'provato'. Abbiamo individuato nell'Economia il corrispettivo della Natura, il territorio principale del cimento dell'Uomo contemporaneo. *Eracle, l'invisibile* diventa l'eroe che attraversa il percorso parossistico dell'Essere Umano ridotto alla sua funzione esclusivamente economica.

Nella tragedia di Sofocle, Filottete imbarcatosi con i suoi compagni per la guerra di Troia soffre a causa di una ferita alla gamba. I suoi lamenti e il fetore sono insopportabili per Ulisse e i suoi uomini, che decidono così di abbandonarlo sull'isola di Lemno. Dopo dieci anni, Ulisse torna a cercare

Filottete perchè un oracolo ha rivelato che senza l'arco di Eracle da lui custodito la guerra contro Troia non potrà essere vinta. L'orizzonte di ricerca di *Filottete dimenticato* diviene l'abbandono familiare, che spesso segue il manifestarsi di una malattia neurodegenerativa incurabile, in questo caso la DLB (demenza a corpi di Lewy).

Medea è La Straniera, colei la cui identità è misconosciuta, lacerata, negata, colei che infondo vive in una condizione di subumanità. *Medea per strada* mette a fuoco il fenomeno che riguarda quelle donne, sconosciute eppure in qualche modo familiari, quasi elementi di un arredo urbano cui siamo assuefatti, che 'lavorano' sulle nostre strade. Donne partite alla ricerca di una vita migliore che si sono ritrovate schiave nel racket della prostituzione.

Aperte queste polarità la creazione drammaturgica avviene per qualche tempo in termini abbastanza tradizionali: l'autore, gli autori in alcuni casi, consegnano delle bozze di avanzamento in un rapporto dialettico con la regia. Questa relazione deve restare dialettica, l'autore deve chiudere, il regista deve aprire. L'autore deve riempire la pagina, il regista deve difendere gli spazi bianchi. In questo tempo l'attore invece sviluppa la propria ricerca sul campo attraverso le interviste, lo studio, le azioni di volontariato. Finché non si arriva a una stesura condivisibile anche con l'attore e idonea a fungere da fondamenta per la costruzione di un pezzo di 'vita scenica'. Qui il lavoro dell'autore cede il passo e si affida: avviene un progressivo e continuo smontaggio e rimontaggio che gli attori compiono in ragione di quanto esperiscono durante la ricerca sul campo e di cosa serve per provocare la 'vita scenica'. Il processo continua performance dopo performance, mettendo appunto il testo in una dimensione di gerundio: è sempre in movimento, sempre in compimento. Restano la struttura, lo stile e una grande percentuale di quanto scritto originariamente dal drammaturgo ma muta giorno per giorno, si compie nell'aneddotica che gli attori rubano, nella ricontestualizzazione che fanno città per città, può anche evolversi da un punto di vista letterario, ma se avviene è un esito occasionale, quasi un danno collaterale.

Un sogno poetico metropolitano in una trilogia

a cura di Teatro dei Borgia (TB)

Non portare il tragico del reale nel teatro,
ma la luce del teatro tragico nel reale.
Teatro dei Borgia

Aristotele nella *Poetica* distingue la tragedia dalla commedia per lo statuto “più elevato” dei personaggi. Con “più elevato”, molto probabilmente, il filosofo si riferiva non alla posizione sociale (divinità, re o regine) ma ai dilemmi morali eccezionali che si trovano ad affrontare.

La trilogia di TB (progetto di Elena Cotugno e Gianpiero Alighiero Borgia; parole Fabrizio Sinisi; arte drammatica e ricerca sul campo Elena Cotugno, Christian Di Domenico, Daniele Nuccetelli; ideazione e regia Gianpiero Alighiero Borgia) si muove verso un’umanità emarginata: prostitute, poveri e malati, ma il fine degli spettacoli non è la denuncia sociale, ma la ricerca sull’attivazione del mito, la cui componente tragica può esplodere solo calando il racconto in una situazione estrema. Per questo gli attori di TB svolgono una costante ricerca sul campo, per permettere il legame tra la trascendenza del mito e la contingenza umana, reale, della città in cui il progetto interviene. I nostri eroi sono figure extra-ordinarie ma, a differenza del racconto hollywoodiano o ateniese, non spiccano al di sopra dell’uomo comune. Essi vivono ai confini: nelle periferie, nei sobborghi, negli inferi della società. Li incontriamo sui mezzi pubblici, li scorgiamo oltre i finestrini, sono un “Quinto Stato” a cui ci avviciniamo con dei primi piani e dal quale emergono storie che rompono l’assuefazione della consuetudine.

La Città dei Miti è un’azione d’arte politica che attraversa la città e accompagna gli spettatori nei luoghi dell’emarginazione, illuminando angoli del panorama urbano attraverso il cono di luce del Mito. *La città dei Miti* si confronta con un’umanità emarginata, e cerca il legame tra la trascendenza del mito e la condizione umana.

L'itinerario parte con l'*Eracle* all'interno di una mensa per i poveri, a volte allestita in una tenda di prima accoglienza dalla compagnia, poi gli spettatori, a volte a bordo di un bus, raggiungono la 'residenza' di Filottete, infine, il tratto finale è in compagnia di Medea. L'intero percorso assume le caratteristiche di un'esperienza collettiva, 'una giornata a teatro' durante la quale è possibile partecipare a momenti di emotività intima e condivisa: la comunità si raccoglie attorno a dei temi non per riflettere, ma per immergersi in un rito di rivivificazione degli stessi, grazie al lavoro degli attori che si fanno portatori delle esperienze vissute durante la ricerca sul campo. Si partecipa a un baccanale civile, durante il quale si riesumano antichi rituali, ci si confronta con problemi etici, si chiariscono e rinsaldano i rapporti tra i membri della comunità. Poi tutti insieme ci si stringe attorno all'oggetto di culto: lo stare insieme.

La trilogia è composta da tre lavori distinti e indipendenti ognuno dei quali costituisce spettacolo a sè, ma sono creati e intesi come tre momenti di un'unica opera. La durata di ciascuno è di circa un'ora, e vengono presentati ogni giorno uno di seguito all'altro. La durata complessiva è di quattro ore circa, comprensive di intervalli e spostamenti.

Eracle, l'invisibile* da Euripide

con Christian Di Domenico

parole di Fabrizio Sinisi e Christian Di Domenico

consulenza sociologica Domenico Bizzarro

ideazione e regia Gianpiero Alighiero Borgia

Liberamente ispirato al mito greco di Eracle, il lavoro si muove nel solco del ribaltamento critico che propone Euripide nella sua tragedia. Nelle mitografie tradizionali, Eracle è l'Eroe che, in ragione della sua forza, viene continuamente spinto dal clan a cimentarsi con la Natura e che, prova dopo prova, in essa si tempera. In Euripide invece le 'prove' non sono percorso di maturazione nè di espiazione, ma premessa della tragedia: Eracle non è colui che va messo alla prova, ma colui che è 'provato'. *Eracle, l'invisibile* racconta il percorso parossistico dell'Essere Umano Economico, ridotto esclusivamente alla sua funzione economica.

Accompagnati dalla scrittura di Fabrizio Sinisi, TB e Christian Di Domenico si sono interrogati sulla vicenda dell'eroe classico (si veda il contributo di

Christian Di Domenico in questo numero di Engramma), creando un parallelismo con una figura iconica della società contemporanea: il forgotten man, il marginalizzato, il senzatetto. In particolare nella folla degli invisibili, dei dimenticati, TB ha approfondito le vicende dei genitori separati e le loro vicissitudini economiche, sociali, psicologiche, grazie a un lavoro di ricerca sul campo, in collaborazione con le Caritas, il Bistrò Popolare di Brescia, I Gatti Spiazzati di Milano, operatori che lavorano nel contrasto alle povertà.

Questo progetto ha reso necessario creare una performance immersiva, quindi, *Eracle, l'invisibile* viene presentato nelle mense per i poveri, in orari contigui al servizio e, quando non è possibile, nella Tenda Bistrò Popolare della compagnia stessa.

*Si veda in questo numero di Engramma il testo drammaturgico di *Eracle, l'invisibile*.

Filottete dimenticato da Sofocle*

con Daniele Nuccetelli

parole di Fabrizio Sinisi

consulenza clinica Laura Bonanni

ideazione e regia Gianpiero Alighiero Borgia

Nella tragedia di Sofocle, Filottete imbarcatosi con i suoi compagni per la guerra di Troia soffre a causa di una ferita alla gamba. I suoi lamenti e il fetore sono insopportabili per Ulisse e i suoi uomini, che decidono così di abbandonarlo sull'isola di Lemno. Dopo dieci anni, Ulisse torna a cercare Filottete perchè un oracolo ha rivelato che senza l'arco di Eracle da lui custodito la guerra contro Troia non potrà essere vinta.

L'orizzonte di ricerca di *Filottete dimenticato* è l'abbandono familiare, che spesso segue il manifestarsi di una malattia neurodegenerativa incurabile, in questo caso la DLB (demenza a corpi di Lewy). I sintomi precoci della DLB che fanno pensare a Filottete sono le somatizzazioni, allucinazioni dolorose prive di un corrispettivo fisiologico, gli sbalzi di umore, le allucinazioni lillipuziane che consistono nella visione di piccole moltitudini simili a eserciti.

I primi ad accogliere Daniele Nuccetelli e TB, per il lavoro di ricerca sul campo (si veda il contributo di Daniele Nuccetelli in questo numero di engramma), sono stati gli operatori del “Centro Diurno Integrato per il supporto cognitivo e comportamentale” di Villa Nappi, a Trani, che rivolge la sua attività alle persone affette da qualunque tipo di demenza e ai loro familiari. In seguito la collaborazione si è estesa al dipartimento di Neurologia dell’Università di Chieti, guidato dalla dottoressa Laura Bonanni.

*Si veda in questo numero di Engramma il testo drammaturgico di *Filottete dimenticato*.

Medea per strada da Euripide*

con Elena Cotugno

parole di Fabrizio Sinisi ed Elena Cotugno

ideazione e regia Gianpiero Alighiero Borgia

Medea per strada non è semplicemente uno spettacolo: è un’esperienza che ci attraversa. TB ha provato a leggere e a raccontare, oltre la superficie, la storia di alcune migliaia di esseri umani partiti dai loro paesi con un sogno che all’arrivo in Italia si è rivelato un incubo. Nel grande mare del tema delle migrazioni, TB ha messo a fuoco il fenomeno che riguarda quelle donne, sconosciute eppure in qualche modo familiari, quasi elementi di un arredo urbano cui siamo assuefatti, che ‘lavorano’ sulle nostre strade. Donne partite alla ricerca di una vita migliore che si sono ritrovate schiave nel *racket* della prostituzione.

Il testo cui sono approdati Fabrizio Sinisi ed Elena Cotugno si pone nel solco delle libere riscritture del mito di Medea, rivela allo spettatore d’oggi la ‘tragedia dello straniero’ con la forza del mito greco (si veda il contributo di Elena Cotugno in questo numero di Engramma).

TB propone al pubblico un’esperienza che va oltre il semplice assistere a uno spettacolo teatrale, concepita e realizzata, raggiungendo un consenso unanime di pubblico e di critica, su uno scalinato furgone Iveco del 1994, per soli 7 spettatori per volta. *Medea per strada*, modificata dall’esigenza di conformarsi ai protocolli anti-Covid, nella versione attuale prevede che gli spettatori salgano a bordo di un bus urbano la cui corsa viene interrotta da una passeggera ritardataria che chiede di salire. Mentre il bus

percorre le vie della città, Medea/Elena Cotugno snocciola la storia di una migrante, scappata dal proprio paese, arrivata in Italia e finita a prostituirsi per amore di un uomo da cui si crede ricambiata e da cui ha due figli.

TB in ogni città contatta le associazioni che si occupano di tratta e prostituzione, viaggia con loro attraverso quei luoghi, raccoglie storie, osserva come il fenomeno cambi pur restando sempre fedele agli stessi rituali: il reclutamento, il debito, il ricatto. È stato possibile sviluppare il progetto, anche e soprattutto, grazie a un lungo e intenso percorso di approfondimento e di volontariato sul campo che Elena Cotugno tuttora prosegue a fianco di assistenti sociali e associazioni che si occupano dell'assistenza in strada e del tentativo di recupero di queste donne.

*Si veda in questo numero di Engramma il testo drammaturgico di Medea per strada.

English abstract

Gianpiero Alighiero Borgia, director of La Città dei Miti (City of Myths) project, illustrates the Teatro dei Borgia's method of dramaturgical composition. This does not aim to create a text pervaded by literary intent, but one that is meant to activate 'life onstage', in a process contrasting the Italian text-based tradition of theatre with Slavic and Anglo-Saxon traditions, both based on action.

keywords | Teatro dei Borgia, Medea, Heracles, Philoctetes, Actuality of Myth.

Medea per strada

Testo integrale della drammaturgia

Fabrizio Sinisi, Elena Cotugno

§ Scheda di presentazione

§ Testo integrale della drammaturgia

Scheda di presentazione

Medea prova a raccontare un'odissea, come in fondo ogni mito greco racchiude un'odissea: la storia di una donna che viene dall'Europa dell'Est, costretta ad emigrare e poi, arrivata in Italia, viene selvaggiamente sfruttata sul mercato della prostituzione. Il corpo dello straniero diventa il mezzo con cui lo straniero deve scontare la sua colpa di esistere, il debito che ha nei confronti di chi lo ospita. Medea diventa il capro espiatorio per eccellenza, un luogo di saccheggio. Insieme ad Elena, abbiamo tracciato una mappa che non fosse solo geografica e linguistica, ma antropologica e sociale – lo sviluppo di un meccanismo drammaturgico che facesse ruotare la migrazione intorno al tema del sacrificio, facendoli reagire reciprocamente (vedi, in questo stesso numero di Engramma, le riflessioni dell'autrice/attrice Elena Cotugno, *Medea. Un processo di riabilitazione al tragico*).

Medea per strada da Euripide

con Elena Cotugno

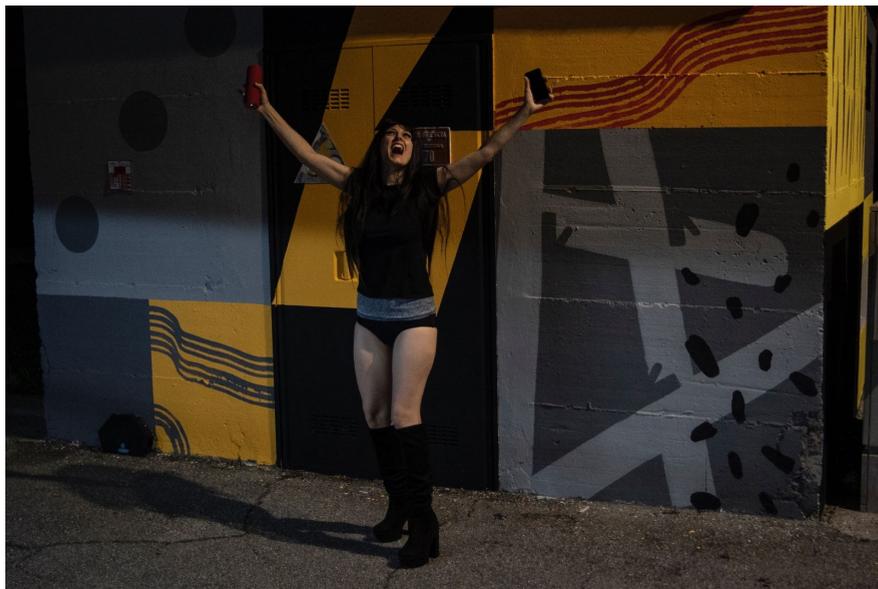
parole di Fabrizio Sinisi e Elena Cotugno

ideazione e regia Gianpiero Alighiero Borgia

produzione Teatro dei Borgia, coproduzione CTB (Centro Teatrale Bresciano)

e Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

Medea per strada ha debuttato a Corato con il titolo *Medea sulla statale* il 23 novembre 2016 ("Terre promesse. Tu non conosci il sud", rassegna di Teatro dei Borgia).



Elena Cotugno in *Medea per strada*.

Medea per strada

testo integrale della drammaturgia

[In corsivo la drammaturgia agita, in tondo il testo detto].

[Il pubblico acquista il biglietto in teatro e viene accompagnato al mezzo dal personale del teatro. Trova ad accoglierlo l'Autista, un maschio con marcato accento popolare, che informa che il lavoro si svolge su un furgone in movimento per soli sette spettatori, ci sono tre posti sul fondo e due per ciascuno sui lati, ci sono le cinture. È preferibile non scendere in corsa e, in caso d'emergenza chiedere a lui di fermarsi. La durata del lavoro dipende dal traffico e in ogni caso al suo termine, saranno riaccompagnati in teatro. Non c'è aria condizionata, ma possono utilizzare liberamente i finestrini. Il portellone si serra bruscamente. Il furgone parte. Dopo pochi minuti, ad un rallentamento, si ode battere esternamente sul portellone. Il furgone si ferma, l'autista scende e apre il portellone. Sale una donna, piena di borse, che inveisce contro l'autista con accento straniero. Il portellone si chiude, il furgone riparte lungo le vie della città].

[Battendo con le mani sul finestrino del furgone]. Fammi salire. Devi dire a quello che non passiamo, che si deve togliere *[alludendo ad una macchina parcheggiata in doppia fila che impedisce al furgone di passare]*. Come se la strada è la sua. *[All'autista]*. E non gli dici niente? Che non mi ha visto? Che sono trasparente? Gli devi dire che se ne deve andare, come dobbiamo fare? Ma che casino, proprio non si capisce niente. Non si capisce niente.

[Sale sul furgone].

Guarda! guarda! Che casino! Tutti così fanno! Tutti così! Tutti uguali, ma che è? Veramente! Ma io non lo so!? Come si fa!? Come dobbiamo fare, come dobbiamo? *[Gridando dal finestrino, al signore parcheggiato in doppia fila]*. Sei andato a prendere il caffè!? Bravo! bravo! Ma guarda, pure in questa città non si capisce niente! Tutti pazzi! Tutti pazzi! Io mi sono stancata che questi pensano che io devo stare tutto il giorno ad aspettare loro! Mi hanno rotto le scatole, mi hanno rotto! Scusa eh, scusa che grido, ma è normale! Ma che cosa, questi pensano che uno non ha niente da fare, ogni giorno pensano così e invece non è vero! La gente deve lavorare, la gente deve camminare, ha bisogno che le cose funzionano. Io sono stata in tanti posti e non ho ancora visto un posto dove tutto funziona. *[Rivolgendosi a qualcuno dei passeggeri]*. Tu sei di qua? Funziona tutto qua? Non funziona niente, non funziona! Vuoi prendere pullman ma il pullman non funziona, vuoi prendere il treno ma il treno non funziona. Vuoi andare in giro con la macchina?! Io non ce l'ho la macchina. Tu ce l'hai la macchina? Scusa eh, che grido. *[Ride]*. Ahahaha! No, non ce l'ho con te. Ce l'ho con tutto questo. È normale, che vuoi? Che vuoi? *[Rivolta ad un altro passeggero]*. Tu sei di qua? Mi viene di gridare! Tu quando sei arrabbiata non ti viene di gridare? Allora c'è chi sta zitto pure. Non c'è bisogno di gridare. Non è che devi gridare per forza! Dipende, dipende: c'è chi sta zitto, c'è chi grida. Dipende da cosa, da come, dalla persona. Io lo so che parlo assai, lo so, lo so, scusami. Non parlo più! Mi sto zitta! Adesso non parlo più. Che lo so che sono chiacchierona, che vuoi? Ma tu puoi parlare! Non è che devo parlare solo io. Dai mi sto zitta, mi sto zitta! Va bene, tu puoi dire! Oppure c'è chi sta zitto. C'è chi parla. Tu puoi aprire finestrino se fa caldo! Dai fai entrare un poco d'aria. È arrivato subito il caldo quest'anno! Mamma mia! Dai mi sto zitta non parlo più!

È colpa mia. La gente dice che sono chiacchierona. E che non lo so che sono chiacchierona? Lo so, lo so. Che vuoi, è così. Tu sei di qua? Scusa posso chiederti? Di dove sei? *[Arriva una risposta]*. Ah conosco, conosco. Canosa ti piace? Ah bello. Io ho visto tante città. Bari. Conosci Bari? Tanti anni ho vissuto a Bari. Anche lì il casino uguale, ma è normale! Io dico che quando uno ha lo stipendio, non gli importa niente. Allora se tu hai lavoro e hai stipendio non ti importa niente di nessuno; vai a casa la sera e tutto è pronto. Posso chiedere se hai stipendio tu? Tu conosci Bari? Tu sei di Bari? Io sono stata tanti anni a Bari, quasi 10 anni! Tanto tempo. Ma che vuoi?! Io volevo tornare a casa mia. Io non sono italiana, sono di Romania. Sei stata alla Romania? È bella, è bella. Tanti anni che non torno a casa mia. Quando stavo a casa mia, stavo bene. Lo sai tu! Eh! Mio padre che diceva va in Italia! Guarda l'Italia! Italia bella! è bella l'Italia! È bello a mangiare! È buono mangiare! Dai scusa, scusa, Madonna santa! Mi sto zitta proprio! Hahaha!! non parlo più, non parlo. Questa città non mi piace.

Ti dico la verità, non mi piace. Non mi piace proprio, non mi trovo bene. Io sono stata in tanti posti: sono stata a Roma, sono stata a Milano, sono stata a Genova. Ma questa città proprio non mi piace! Che ci posso fare?! Quando ero piccola stavo a Bucarest. Conosci? Sei stata? Come dicono italiani?! B-U-C-A-R-E-S-T! Dite così voi? B-U-C-A-R-E-S-T. Bucarest! *[Lo dice con la pronuncia rumena]*. Scusa non grido! Non rido per te. Bucarest! Ma normale, io dico tante cose male in italiano. Pure a te viene da ridere come parlo. Ma è tanto tempo che non vado a Bucarest. Quando ero piccola, da bambina, mio padre faceva il professore. Insegnava a scuola. Era bravo! Era bravo. Aveva stipendio! HaHahaha! Ma che vuoi, c'era il governo. Pazzo! Pazzo! C'era Ceausescu al governo, c'era. Mio padre non piaceva Ceausescu, e Ceausescu non gli piaceva mio padre. Ahahaha! Allora quelli del governo venivano da mio padre e dicevano: tu non puoi dire le cose come pensi, non puoi dire tutto quello che ti viene in mente. Devi dire: così, così, così... Non puoi dire le cose come ti vengono in mente quando fai la lezione agli studenti. Devi dire: così, così, così. E mio padre diceva: perché non posso parlare?! Perché non posso dire le cose come la penso?! Ma chi sei tu che devi dire a me cosa posso dire e che cosa non posso dire, chi sei tu? Allora sono venuti: se tu continui ti ammazziamo! Ehhh ti ammazziamo! Allora sai che cosa ha fatto mio padre? Ha preso a me e miei fratelli ed è scappato, la notte. Io ero piccolina, 6 anni. Mi ricordo, mi

ricordo... Ci ha messo il cappello, ci ha messo il cappotto e siamo scappati!

Che era pericoloso! Ed io ho detto a mio padre che facciamo Dudok? Dudok? Tu non conosci Dudok? Dudok è attore di Romania, pagliaccio che faceva la televisione per bambini. Si metteva il cappello, il cappotto e faceva così. *[Mima con le mani un gesto come se avesse delle maniche troppo lunghe]*. Era gioco che facevo con mio padre: che ci mettiamo il cappello, ci mettiamo il cappotto... così: Carnevale! Allora lui ha detto stai zitta cretina che questa non è gioco! Qua stiamo a scappare, è pericoloso! Se ci ferma qualcuno, se ti ferma la polizia devi dire che sei zingara! Non devi dire niente! Devi stare zitta!

Siamo andati a Cocora. Cocora, conosci? Paese piccolino. Piccolo paese, paese piccolino. A Bucarest c'è pullman, a Cocora non c'è niente: una strada, due strade e casa mia. Mio padre non ha fatto più il professore, ha finito. Aveva il giardino, la pecora, gallina... Mi ha insegnato tante cose... tante cose: questo uovo, questo pollo, questo pulcino, questo no... Tante cose... Questo maiale! Ammazza maiale! Hai fatto tu? Io ho fatto! Io so fare! Ammazza maiale! Io so fare tutto! Non è cosa bella, certo, ma normale, tutto si può fare, tutto si può fare. Allora ti dico una cosa che faceva mio padre: allora, si metteva tutte le sere seduto a tavola nella cucina a Cocora, così, lui, seduto, a capotavola. Tutti i fratelli e me, così, attorno al tavolo e si metteva a fare lezione a noi, come maestre. Ci diceva poesie, un poco di italiano... Aveva foto di nonno, di suo padre, così, gigante, nella cucina. La foto di suo padre che era morto come eroe della guerra. Allora, io ti dico questo fatto, ti giuro che è vero! Tutte le sere tutti in piedi davanti alla foto del nonno, tutti a cantare inno nazionale di Romania liberata. Tutte le sere ti giuro! Che tu non credi? Che mica tu tutte le sere ti metti a cantare l'inno italiano a casa tua. Tu sei italiana? Allora! Hahaha! Tutte le sere ti alzi a casa tua e ti metti a cantare l'inno italiano. Eh mio padre: tutte le sere! Pazzo proprio! Che era una canzone che non si poteva cantare perché se ti sentivano ti ammazzavano. Adesso è inno, prima era canzone di liberazione che non si poteva cantare! Ti ammazzavano proprio! Tutte le sere.

[Canta l'inno nazionale rumeno a gran voce].

Scusa! *[In relazione a qualcuno del pubblico]*. Questo mo dice: questa è pazza proprio!

[Canta ancora un po'...].

Scusa! Scusa! Che io non finisco più se comincio a cantare, non finisco più. È normale: che ce l'ho nel cervello.

[Canta...].

Ti ho detto che non mi fermo più, non mi fermo! Che vuoi? Dai, dai, dai, basta, basta, scusa, Ahahaha! Madonna santa lo ho sentito inno italiano, non ci ho capito niente, non so di che cosa parla, so di che cosa parla inno di Romania: parla di liberazione. Ho sentito, ho sentito quello italiano. Tu conosci l'inno?! Allora fammelo sentire?

Perché secondo te io sono brava a cantare? Hai visto come ho cantato? Dai fai sentire, tu sei italiana, è importante cantare in italiano inno italiano. Dai fai sentire a me. Io non ho mai visto italiano che canta inno italiano, ti faccio fare brutta figura quando torno in Romania perché dico che italiani non vogliono cantare inno italiano. Vi faccio fare brutta figura. Canta, canta!

[A volte, spesso, succede che il pubblico si metta a cantare l'Inno nazionale italiano. Se a bordo c'è qualcuno di altre nazionalità, è libero di cantare il proprio inno di riferimento].

Vai in Italia, vai in Italia, diceva mio padre... e sono venuta in Italia. Ho detto: guarda che per andare in Italia ci vogliono soldi, il viaggio è lungo, tu fai dalla Romania: Bulgaria, Macedonia, Albania e ad Albania prendi nave. Chi deve pagare questi soldi? E lui ha detto, tutto si può fare. Era un uomo tremendo, se diceva una cosa bisognava fare come diceva lui, non potevi fare niente, aveva deciso così: e ha trovato soldi. Ha detto, c'è amico di tuo fratello, lui può pagare viaggio. Ha deciso il giorno, questo giorno tu parti. Ho preso furgone, furgone di merda. Scusa, si può dire?! Si può dire che furgone di merda? Si può dire?

Non c'ero solo io, c'erano altre persone, tutte schiacciate, non ti potevi muovere, non potevi muovere le gambe. Io ho detto chi ha pagato qua? Chi ha pagato questa schifezza? Chi? Vai! Vai! Vai! Diceva mio padre. Ha pagato amico di tuo fratello, quando vai in Italia che ti metti a lavorare gli dai i soldi indietro. Ho fatto, ho fatto. Furgone di merda; che tutto puzzava, i vestiti puzzava, scarpa puzzava, bocca puzzava, i capelli puzzava, tutto puzzava! Quello che guidava uno stronzo eh, scusa! Posso dire parolaccia? Tu dici parolaccia?

Quello stronzo che guidava non si è fermato per un sacco di tempo! Che c'era quelli che dovevano fare i bisogni eh... che credi, è normale. Si è fermato dopo un sacco di tempo a un parcheggio: dai tutti a fare i bisogni, dice. Poi tutti velocemente sopra che questo parte e ti lascia in mezzo alla strada! Ma tu lo sai se ti lascia solo in mezzo alla strada? Se ti lasciava là che facevi? Morto, ti dico io!

Schifezza! Schifezza! Arrivati in Albania ci siamo fermati a stazione di benzina. Hotel Juko Petrol, mi ricordo. Ci hanno fatto scendere e io ho detto: in albergo, ci riposiamo, domani mattina ripartiamo di nuovo. Si avvicina un tizio che non conoscevo, italiano, con capelli rossi; mi guarda così, con la sigaretta in mano, ti giuro! Mi guarda così. E dice: sei bella! Ma tu sai che cosa ha risposto io? Gli ho risposto: grazie, ricambio con piacere. Hai capito? Grazie, ricambio con piacere! Questo si è piegato in due dalle risate perché sul vocabolario era scritto che se uno ti dice una cosa bella tu devi rispondere: grazie, ricambio con piacere. E questo si è piegato in due dalle risate, lui rideva come un pazzo! Mi ha detto dai vieni, ti porto all'albergo, e mi ha portato all'albergo. Arriva un altro che non conoscevo, che io pensavo che era uno dell'albergo, che lavorava là. Mi porta in camera, apre e fa: questa è la camera, poi mi dice: ce l'hai il cellulare? Sì ce lo dico io, e lui: fai vedere. Io prendo il cellulare e glielo faccio vedere, quello prende il cellulare mio e se lo mette nella tasca. Io mi metto a gridare come pazza: aiuto, aiuto! Al ladro, al ladro! E questo mi dà uno schiaffo in faccia che mi fa cadere a terra e non mi fa capire niente. Prende la borsa mia e tira fuori tutte le cose dalla borsa, prende il documento mio e se lo mette in tasca, e io dico ti prego no documento come faccio io senza documento, questo mi schiaffa in faccia che mi fa cadere di nuovo, va alla porta, esce e chiude la porta, io vado alla porta, la

porta non si apre, vado alla finestra e il furgone non c'è più, non c'è più nessuno, da sola! Da sola in un paese che non conosco, che fai?

Non puoi fare niente, non puoi fare. Vado alla porta, mi metto a battere i pugni fortissimi "Aiuto! Aiuto! Per favore! aiuto! Per favore!"

Mi metto a gridare come una pazza e dopo un sacco di tempo che stavo a gridare arriva quello di prima, quello con i capelli rossi che aveva detto: "Sei bella", che mi aveva fermato. "Che è successo? Che è successo?" "Mi hanno rubato! Mi hanno rubato il cellulare! Mi hanno rubato il documento! Mi hanno rubato tutto! Aiuto! Aiuto! Per favore! Madonna!"

Facevo così casino che questo sfonda la porta, entra in camera, viene e dice: non ti preoccupare stai tranquilla che sistemiamo tutto, sistemiamo! Chi ti ha rubato? Chi ti ha rubato? lo gli dico il fatto, di questi che mi hanno rubato così e così... Lui dice: io conosco a questi! Questi (sono) delinquenti! Questi (sono) ladri che rubano alla povera gente, io conosco! Stai qua! Non ti muovere, vado a parlare con questi, vado io a parlare che conosco loro. Vediamo se mi danno il documento, vediamo, vediamo... Tu sta qua, Non ti muovere, che se questi vedono che sei uscita pensano che tu vuoi andare dalla polizia, ti ammazzano! Chissà cosa ti fanno! Non ti muovere di qua!

È andato, è andato a parlare.

Mi ha lasciato là ad aspettare, che dovevo fare? Che dovevo fare? Da sola, in paese che non conosco. Che dovevo fare? È andato. Meno male! Meno male che stava lui! Che fai in un paese che non conosci? Da sola senza soldi, senza documenti...

Questo è tornato dopo un poco e mi ha portato la pizza e la birra. Tu sei andato a parlare con questi? Sono andato, sono andato; Hai fame? Mangia. E mi sono messa a mangiare, perché avevo tanta fame. Lui ha detto, io ho parlato con questi, e questi dicono che non sanno se ti danno documento perché non si fidano. Adesso vediamo, tu stai qua e non ti muovere! Non uscire, io vado a parlare e vediamo se in questi giorni ti danno un documento che sennò non puoi partire. E mi sono messa a mangiare e lui si è messo a parlare. Madonna che chiacchierone! Che se sapevo che un uomo italiano così chiacchierone. Tu ce l'hai il fidanzato? Ma è italiano? A

lui gli piaceva a dire le barzellette, come dei proverbi di casa sua, che lui era di Bari, e gli piaceva a dire i proverbi: "Rossi e cavalli stellati, uccidili appena nati..." che vuol dire mo?

Si metteva a ridere come pazzo. A me non mi faceva ridere per niente che non capivo, io gli dicevo poesie e canzoni in rumeno e questo non capiva niente. Io non lo capivo a lui, lui non mi capiva a me: che coppia proprio! Ci mettiamo a parlare, meno male che stava a lui! Che dovevo fare? Mi portava da mangiare, mi portava tutto quello che mi serviva perché non potevo uscire. Meno male che stava lui! Due settimane nella camera di Juko Petrol ad aspettare; e lui veniva, qualche volta si fermava a dormire, che vuoi che mi guardi così? Tu sei stata innamorata! E allora mi puoi capire, che vuoi? Un uomo bello, italiano, con i capelli rossi, i denti bianchi in mezzo alla faccia rossa, rideva sempre, con la camicia bianca, le spalle grandi. Si fermava e prima di mettersi a dormire mi dava i baci diceva, come sei bella, sei bella, belle gambe, belle braccia, bella bocca, e si metteva a dormire e io lo guardavo e dicevo, ma chi lo conosce a questo, che mi dice "ti porto in Italia", chi lo conosce? E mi stendevo con la guancia sul bordo di materasso e mi mettevo a contare scarafaggi. Quattordici erano, ma raramente uscivano tutti insieme, si davano il cambio si davano! Ahahaha!

Che io conto tutto io, io! Conto tutto, io so tutto. Che se tu conti, non te ne vai con la testa!

E quando lui si svegliava che accendeva la luce si nascondevano dentro i muri, non si facevano vedere da lui! Ahahaha! E lui si metteva di nuovo a fare il pagliaccio, a dire barzellette e io dicevo, tu sembri Dudok! Chi cazzo è Didok? E io, Dudok è attore di Romania, pagliaccio che faceva la televisione per bambini. Si metteva il cappello, si metteva il cappotto e faceva così. E lui si metteva il cappello, si metteva la giacca e faceva pagliaccio per tutta la stanza che agitava le braccia così. Era bello. E io mi mettevo a cantare canzoni in rumeno. Che coppia! Che coppia!

[Tira fuori dalla borsa una cassa bluetooth e mette su una canzone rumena con il telefonino. La canzone è "Cea mai frumoasa zi" di Alexandru Andries].

Ti dà fastidio se sento musica? Tu sei stata innamorata? E non mi vuoi cantare la canzone d'amore?

[Fa partire la musica dalla cassa. La canzone viene ascoltata in silenzio mentre il furgone esce dalla città, verso la periferia. Lei resterà in silenzio. Chi è a bordo può ascoltare, parlare, fare insomma tutto ciò che sente più consono al momento. Lei interromperà il silenzio sul finire del brano].

Una mattina lo vedo arrivare con un tizio, che non conoscevo, italiano, che li vedevo affacciati alla finestra a bere la birra, e lui dice, questo è Gianni; Gianni è amico mio; Gianni dice che sei bella; è vero che sei bella; adesso vi faccio fare un poco d'amicizia. E lui si va a sedere alla seggiola di plastica così, e si mette a guardare. Gianni non dice niente, e senza parlare si alza, si sbottona il pantalone, si toglie tutto, calzini, mutande... e viene verso di me.

Quando sei straniero... che stai in un paese che non conosci, stai in mezzo alla strada e occupi uno spazio. E pensi che siccome sei straniero devi pagare debito. E il debito non è una cosa che hai fatto, ma spazio che occupi. *[Si sfilava i pantaloni]*. E io ho pagato debito, ho fatto quello che dovevo fare, pure Gianni ha fatto quello che doveva fare; poi si è vestito di nuovo: scarpe, calzini, mutande, e se ne è andato.

E lui è stato tutto il tempo seduto alla seggiola di plastica così, a guardare. E quando Gianni se n'è andato, si è alzato veloce, è venuto da me, mi ha abbracciato e mi ha detto, io ti amo, ti amo. Non ti preoccupare, io ti porto all'Italia. Io ti sposo e ti porto all'Italia. Ti amo, ti amo.

[Al pubblico]. E io ti giuro che il giorno dopo, siamo partiti all'Italia.

[Con il cellulare, fa partire dalla cassa The Greatest di Sia, ad alto volume. L'attrice indosserà sette o otto paia di mutandine da sotto i pantaloni che si è appena sfilata. Durante la musica si sfilava tutte le mutandine una ad una. Poi prende dalla borsa un flacone con dosatore, con dentro del detergente, una scatola di latta e posa tutto sul tavolino allestito alla sua destra].

Quando sono arrivata in Italia lavoravo dalle 9 della mattina fino alle 5, le 6 del pomeriggio, a volte la notte; i clienti andavano e venivano, erano tanti, io contavo, *[prende la scatola di latta, la apre mostrandola al pubblico, è piena di preservativi]*. con questi contavo: vedi quanti c'hai la mattina e quanti c'hai la sera, e hai contato. Io conto tutto, io so tutti; che se conti non te ne vai con la testa! C'erano ragazze come a me che venivano da Romania, Albania, Bulgaria, Ucraina, che avevano fatto il viaggio col furgone, e poi c'erano ragazze che venivano d'Africa che avevano fatto viaggio nel mare, ma prima di arrivare al mare c'è il deserto; il deserto è grande come al mare, stessa cosa; qualcuno rimaneva nel deserto, qualcuno arrivava, al mare. Bambine, senza documento, senza niente, che quando arrivava assistente sociale o polizia che chiedeva, chi sei? Come ti chiami? Quanti anni hai? Si giravano dall'altra parte e non rispondevano, si mettevano a cercare clienti, che se c'è il cliente vuol dire che stai a lavorare a nessuno ti può dire niente, se c'hai il cliente è come se non esisti, come se non ci sei, il cliente è la cosa più importante di tutte! Stavano le ragazze di Romania che quando arrivava Natale e Pasqua se ne tornavano a casa loro a trovare i figli, se ne trovavano, che io dicevo sempre ma che gli dicono queste ai figli quando tornano a casa? Che fa mamma all'Italia? E risposta sempre la stessa: la badante! Città intere di badanti!

[Mentre lei parla il furgone si ferma su uno slargo, parcheggiando perpendicolarmente al flusso stradale].

Io, per mio furgone sopra la statale, pagavo 250-300 euro al mese; che stavano africane che quelle non ce l'avevano il furgone, non c'avevano niente, occupavano posto in mezzo alla strada, e per posto sopra al marciapiede pagavano 300-350 euro al mese. Che stavano vicino alle brasiliane che c'avevano la casetta quelle, ma per posto nella casetta sopra la statale, pagavano tanto: 400 500 euro al mese. Stavano vicino a una che si chiamava Duina, di Romania come a me, che le controllava a tutte quella strega: dove andavi, che facevi, come ti vestivi, se lavoravi, se non lavoravi. Pure a me mi controllava quella! Ma io c'avevo Liliana, l'amica mia, signora rumena grande: 60 anni. Stava da tanto tempo, c'aveva motorino e andava, veniva, faceva come voleva e diceva ancora due anni per pagare il debito del negozio di mio marito in Romania e poi me ne torno a casa mia; e tu pensi che quella se n'è tornata a casa sua? Le ho viste io quelle grandi,

60-70 anni, che aspettavamo il giorno che se ne dovevano tornare a casa loro... se ci arrivano a 60 anni.

Tutte quante c'avevano il protettore e tutte quante c'avevano paura del protettore. Tu credi che io c'avevo paura del protettore mio? Io non c'ho paura di niente! Di niente c'ho paura io!

[Apre il portellone, scende in strada, passeggia sul ciglio. Dopo poco, siede sul gradino del portellone].

Il protettore mio era il mio fidanzato: il Rosso. Eh che vuoi? Che quando siamo arrivati all'Italia mi ha portato nella casa nuova, a Bari; una casetta piccolina, con le scale altissime, le pareti verdine, le finestre piccolissime con la retina marrone, e ha detto questa casa tua adesso *[come a voler correggere le parole di lui]*. Questa casa nostra!

Era bravo, era bravo; Liliana diceva lui imbecille, palle mosce! Ma stai zitta cretina, che dici, che ne sai; è così, è così, diceva lei. Ma stai zitta lui è mio fidanzato, lui mi sposa. Allora lei diceva lui palle mosce e pure bugiardo!

[Pausa. Rivolta al passeggero più vicino, guardandolo in faccia]. A te piace il sole? A me mi piace il sole.

Che io vengo dalla campagna, vengo! A Cocora fa freddo in inverno, che credi? Quando pensi che è ancora estate... già inverno, quando pensi che è ancora giorno...già notte, quando dici vedi il fiore è nato... già morto, stecchito di freddo proprio.

[Rivolta al passeggero di prima, guardandolo in faccia]. Ti voglio far vedere una cosa, una cosa bella, vuoi? Se non la vuoi vedere non te lo faccio vedere ma è una cosa bella, che ho fatto io. Ma tu mi devi dire se non ti piace, non è che ti deve piacere per forza; tu me lo puoi dire se non ti piace, io non mi offendo; devi essere sincero, va bene? E se ti piace facciamo vedere pure agli altri.

[Apre la borsa e tira fuori un taccuino: è pieno di disegni molto marcati che rappresentano un bambino neonato. Lo mostra al passeggero. Ho fatto io questo, ti piace? [Rivolta agli altri]. Che si vede che non gli piace, è

sicuro che non gli piace. *[Il passeggero risponderà qualcosa. Lei con orgoglio].* A me mi piace disegnare. Facciamo vedere agli altri? *[Mentre il taccuino passa di mano in mano e anche gli altri guardano il disegno, lei, indicandolo e rivolta al passeggero]..* Mio figlio.

Che le altre ragazze dicevano che non te lo fanno tenere! Chiama assistente sociale che ti fanno abortire! *[Si porta l'indice alla tempia].* Lui diceva che cazzo hai combinato? E io, ma non è successo con nessuno di quelli, è successo con te. Che ne sai cretina, che ne sai? Lo so e basta. Poi mi ha chiesto pure lui se volevo abortire, a che mese stai? Al quarto. E si è messo a guardare fuori dalla finestra, non parlava, che io ho detto questo mi ammazza adesso, questo mi spacca proprio! Ma te l'ho detto: era bravo. Infatti mi guarda mi fa, e va bene se te lo vuoi tenere questo bambino tienilo, ma sono fatti tuoi, non ne voglio sapere niente, e continui a lavorare fino all'ultimo giorno! Ma io presto avrò un pancione, grosso, grossissimo pancione. E si è messo a ridere.

Con tutti i perversi che stanno vedi che con la pancia i clienti diventano di più... c'aveva ragione. Non mi sono messa più a contare però. Basta non conto più.

[Prende il taccuino, volta qualche pagina; lo fa vedere al passeggero e questa volta sono raffigurati due bambini invece di uno].

Due.

[Prende il cellulare e mette su "Tacerile din piept" di Alexandru Andries. Il furgone riparte. Il taccuino viene fatto girare, mentre la musica va].

Gemelli: due piccoli Barbari. *[Ride forte].* Si dice così? Maschi, bellissimi, bianchissimi, pelati, selvaggi fin dal primo giorno. Che li ho portati a casa nostra, nella casetta, e i bambini dopo poco cominciano a diventare rossi! *[Ride forte].* Rossissimi! Uguale a lui: stessi capelli, stessi occhi, stessa bocca. Che quando li ha visti che doveva dire? Erano i suoi!

Allora è arrivato un giorno e ha portato una grossa culla gialla, bruttissima, che aveva trovato non so dove e dice ecco vedi come sono carini qua dentro? come stanno bene, da qua non scappano, c'è pure

retina, come gabbia. E io gli ho detto, beh, c'abbiamo i bambini, c'abbiamo la casa, ci vogliamo bene, che facciamo, ci sposiamo? E lui ha detto che vuoi fare? A questi due gli devi dare da mangiare; e c'aveva ragione. E ho fatto, ho fatto. Mi sono messa a lavorare e lui veniva, stava con i bambini, era bravo, era! Li faceva ridere, si metteva a dire le barzellette e i bambini ridevano, ma di più di come ridevo io: capivano meglio, erano nati qua loro, non erano stranieri come a me, erano come a lui, uguali. I bambini sono della madre: non è vero! I bambini sono del padre, perché è il padre che dà la casa, il padre che dà il nome. E loro ridevano come a lui, stesso sorriso, stesse labbra, stavano bene con lui. E così io mi potevo mettere a lavorare, mi ero messa a contare tutto di nuovo. Oggi quindici clienti, oggi venti clienti, tutto contavo, che se conti non te ne vai con la testa. Oggi sei barzellette, oggi quattro barzellette, oggi tre sorrisi, oggi due baci ai bambini, un bacio a me, e lui veniva. Oggi dieci minuti, oggi cinque minuti con l'occhio all'orologio, alla macchina... Il conto scendeva, sempre di meno e Liliana che diceva, le corna ti mette! Le corna! Ma stai zitta cretina, che dici? Lui è il padre dei miei figli, lui ha dato la casa, lui è mio! È così, diceva lei, è così; gli uomini sono traditori, è normale; se non è così mi taglio un dito, la mano mi taglio, il braccio!

Allora sai che ho fatto un giorno? Ho chiuso i bambini a chiave a casa e l'ho seguito.

Salgo sul motorino dietro a Liliana, lui guida col braccio da fuori dal finestrino, la testa rossa, di fuoco proprio; arriva vicino all'università e parcheggia; entra in un negozio piccolissimo, una profumeria, e che è tipo da profumeria quello? Si vede che lo conosce perché entra veloce, come se sa. Liliana dice, vai a vedere, là dentro c'ha la donna. Io scendo dal motorino con il casco in testa e mi nascondo dietro la vetrina e là, dentro, la vedo: la donna; bionda, con queste labbra grosse come due gommoni, due vermi; io ho le labbra piccole e graziose. Chi è questa? Che c'entra con noi? Questa parla, parla... Gli mette la mano qua, sul braccio: questo braccio di lui è mio. Poi gli dà un bacio qua, tra collo e orecchio: questo punto di lui è mio, lui è tutto mio, lui è padre dei miei figli, lui ha dato la casa, che c'entra questa con noi? Chi la conosce? Loro escono dal negozio, io torno sul motorino dietro Liliana, loro vanno al Bar: si siedono, si guardano, si baciano, si tengono per gli occhi, e Liliana che dice, se li vuoi vedere scopare devi venire stasera. No grazie; poi mi fa, eh questi traditori

li dobbiamo ammazzare tutti, peccato che li amiamo così tanto; e io dico che proprio per questo dobbiamo, proprio per questo.

[Si toglie le scarpe e le ripone nel borsone accanto a lei con il quale è salita sul furgone all'inizio. Dallo stesso borsone prende dei pantaloni militari da uomo, piegati con estrema cura come se fosse una bandiera nazionale. Con altrettanta cura apre il fagotto, rivelando i pantaloni militari; se li poggia sulle ginocchia e li accarezza con la mano, come a voler eliminare alcune grinze. Poi molto lentamente li indossa. Il furgone continua la sua corsa, verso il ritorno].

Che non devo parlare per forza io. Mi sono stata zitta, mesi; non ho parlato, non ho detto niente; Questo veniva, io lo guardavo, lo controllavo. Un giorno arriva e si siede sulla seggiola di plastica, e mi fa: ti devo parlare. E io zitta. Poi lui fa: sai, ho una certa età, ho bisogno di mettere su una famiglia, una famiglia vera. E insomma mi sposo; con una italiana, di qua, tu non la conosci; ma tu i bambini te li puoi tenere, sono tuoi, tra poco vanno a scuola, ti passo qualcosa; e quando mi sposo vado a vivere in un altro paese, non vivo più qua; e poi cambio mestiere, faccio un altro lavoro. Allora parlo, e dico: quella vacca italiana ti ha fatto cambiare pure mestiere? Ma chi sei tu? Non ti riconosco, chi sei? Scommetto che quando sei sposato con quella non sei nemmeno più rosso diventi nero, o che so io; a me mi piacevi rosso; rosso eri bellissimo. Ma che dici, fa lui, che dici? Si alza, va alla porta, guarda i bambini per l'ultima volta e se ne va. Ti giuro che è stata l'ultima volta che l'ho visto.

[Dal borsone prende delle scarpe Converse All Stars sporche e consumate e le indossa].

Che dovevo fare? Che dovevo fare? Mi sono messa a guardare i bambini che stavano a giocare; uguali a lui i bambini: stessi occhi, stessi capelli... I bambini sono della madre? Non è vero, i bambini sono del padre; perché è il padre che dà la casa, è il padre che dà il nome. Tu a tua madre la ami? È naturale, è normale; come cane ama padrone. Ma amare il padre è la scelta totale. Dai bambini venite, giochiamo insieme, e mi sono messa a giocare con loro. Abbiamo fatto Dudok: Ci siamo messi il cappello, si sono messi il cappotto, ci siamo messi a fare il carnevale. Poi li ho vestiti da Zingari, che non è stato facile con quella pelle da scozzese ubriaco; e gli

ho fatto vedere come si fanno elemosina: *[Come facendo le elemosina]* “Per favore bella signora, un euro per questi miei bambini”. *[Ride]*. E i bambini vedevano me e facevano pure loro *[Imitando la voce dei bambini]*: “Bella signora per favore un euro per questi bambini”. Dai, bambini, usciamo! Andiamo fuori! E siamo usciti in strada e ci siamo messi a fermare le persone veramente: “Bella signora un euro per questi bambini”. Li guardavo camminare, con il loro sorriso, un sorriso buono come a lui, come al padre e pensavo, niente di così buono può venire fuori da me. Lui non è cattivo: è un poveraccio, un pappone del sud, un uomo che non sa fare discorsi e i bambini sono come a lui, sono buoni.

[Dalla scatola di latta che contiene i preservativi, prende un dischetto di quelli che servono a togliere il trucco; con il flacone dosatore lo copre con un po' di detergente struccante e inizia a struccarsi il viso: via il rossetto, via il phard, via la matita nera e il mascara. L'azione durerà per tutta la scena che segue].

Mi ricordavo alla perfezione dov'era la profumeria, entriamo e la donna è dietro al bancone; ride, poi alza la testa, mi guarda e in due secondi e mezzo mi riconosce: “Zingara con figli mendicanti nel mio negozio”.

Non c'ho niente, dice lei, ve ne dovete andare. E io, bella signora per favore un euro per i miei bambini, e i bambini dietro di me, pure loro, bella signora per favore un euro per questi bambini. Ho detto che ve ne dovete andare, fa lei, non c'ho niente.

Allora mi avvicino, apro la borsa e tiro fuori il coltello, quello grosso che c'ho nel furgone per quelli pericolosi; quella vede il coltello e fa, ti prego, ti prego non mi fare male, ti do i soldi ma non mi fare male! Chiudi la saracinesca, grido io; quella va a chiudere, i bambini dietro di me: non si sono accorti di niente, ti giuro.

Quella chiude la saracinesca, la guardo da vicino: e tu mi hai lasciato per questa? Per una donna così, con questo sorriso scemo, senza cattiveria.

Come ti chiami, dico io, e lei, Manuela, e io mi metto a ridere, che non so perché mi fa ridere che questa si chiama Manuela. Allora la guardo, i bambini dietro di me, di niente si sono accorti, ne prendo uno e glielo

metto davanti, lei lo guarda e io dico il suo nome, il nome di lui; quella apre gli occhi, capisce tutto. Allora io prendo il bambino, me lo porto davanti alla pancia, con una mano tengo ferma la testa e con l'altra gli taglio la gola; poi prendo l'altro bambino, me lo porto davanti alla faccia, con una mano tengo ferma la testa e con l'altra gli taglio la gola, e quelli vanno giù veloce, che ti giure non si sono accorti di niente, di niente si sono accorti, che io lo so come si fa, lo so come si passa la lama; poi prendo il coltello, prendo lei dai capelli...

[L'attrice avrà indossato una parrucca dall'inizio. L'azione sarà breve: con un gesto rapido della mano si toglierà la parrucca e la terrà come uno scalpo, e con l'altra si passerà il dischetto struccante sotto il mento, da un orecchio all'altro, con un gesto che imita uno sgozzamento].

... e quella va giù, morta.

Andando via ho lasciato la saracinesca aperta un poco, perché così nel pomeriggio lui arriva, entra e vede, il futuro suo che non c'è più.

[Piega per bene la parrucca e la pone nel borsone, poi getta il dischetto nella scatola di latta e la richiude].

Non ero registrata: niente indirizzo, niente documento, niente Facebook, sono sparita. Gli amici suoi mi cercano, ma io scappo.

[Prende la borsa e ci mette dentro la scatola di latta, il flacone, la cassa per la musica e il cellulare, e la richiude, riponendola a terra accanto a sé].

Che ne sa lui? Che ne sa? Lui è un poveraccio, un uomo sazio, poco pratico delle cose della morte, che ne sa? Arriviamo in massa, sfondiamo confini, ci caliamo nei tunnel, saliamo sui barconi, andiamo incontro alla morte e tutto, per partecipare al vostro giardino, alla vostra felicità. Ma poi ho capito che non era al vostro giardino o alla vostra felicità che volevo partecipare: io volevo partecipare alla vostra follia.

E allora perché non portare fino in fondo questa follia? Forse è questo il compito dello straniero: portare lo stato del popolo che lo ospita fino alle estreme conseguenze, qualunque esso sia.

[Prende dal borsone una felpa scura, con cappuccio e la indossa. Dall'auto-radio del furgone si sente, a basso volume, The Greatest di Sia].

[Rivolgendosi all'autista] Fermati, voglio scendere! [Nuovamente rivolta al pubblico]. Adesso però, con queste mie mani, voglio prendere il mondo e lo voglio spaccare in due e mi voglio sedere in mezzo a due tronconi, e da lì vi voglio guardare; dal lato di una strada di una grande città, dai bordi di una grande folla di gente come me, io vi voglio guardare: chi siete? Chi siete? ... Che volete? [All'autista]. Fermati, ti dico! Fammi scendere!

[Lei apre il portellone, l'autista accosterà sul bordo della strada. A veicolo fermo lei butta giù sul marciapiede borsa e borsone, si tira su il cappuccio della felpa e salta giù anche lei. Chiude il portellone, lasciando il pubblico a bordo, raccoglie le borse e si incammina nel senso opposto alla marcia del veicolo, che ora può ripartire. A bordo, la musica sale un po' di volume. Fuori, lei si confonde tra la gente, finché scompare].

English abstract

With *Medea per strada*, Teatro Dei Borgia tried to read and tell the story of millions of human beings, mostly women, who left their countries for a dream only to find themselves as slaves of the prostitution racket once they reached Italy.

Medea per strada rewrites the myth of Medea and reveals the 'tragedy of the stranger' with the strength of the Greek myth to a contemporary public.

keywords | Medea, tragedy and contemporaneity, classical tradition, immigration, foreigner, forced prostitution, sexual slavery.

Eracle, l'invisibile

Testo integrale della drammaturgia

Fabrizio Sinisi, Christian Di Domenico

§ Scheda di presentazione

§ Testo integrale della drammaturgia

Scheda di presentazione

Con *Eracle*, storia di un padre separato che precipita nell'abisso della povertà, della disperazione e dell'abisso psichico, l'operazione è stata quella di lavorare sul concetto di competizione e performatività. La cultura dell'individualismo, di matrice americana, è un contesto così pervasivo da rendersi invisibile: sfugge agli occhi il motore tragico che anima lo sforzo collettivo di primeggiare e che, spesso, conduce alla frustrazione e alla depressione del desiderio e dei suoi equilibri. Eracle è, in qualche modo, una parabola – la vicenda di un uomo piccolo che, come un corpo nello spazio, precipita sotto il peso della forza di gravità sociale (vedi, in questo stesso numero di Engramma, le riflessioni dell'autore/attore Christian Di Domenico, *Eracle e gli invisibili*).

Eracle, l'invisibile da Euripide

parole di Fabrizio Sinisi e Christian Di Domenico

con Christian Di Domenico

consulenza sociologica Domenico Bizzarro

progetto e regia Gianpiero Alighiero Borgia

produzione Teatro dei Borgia, coproduzione CTB (Centro Teatrale Bresciano) e

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

Eracle, l'invisibile ha debuttato a Sansepolcro (Festival Kilowatt) il 21 luglio 2020.



Christian Di Domenico in *Eracle, l'invisibile*.

Eracle, l'invisibile

testo integrale della drammaturgia

Buonasera. Comodi? Voglia de lavurà saltam adoss!

Vi guardo e mi viene in mente una frase di Jerome: "Mi piace il lavoro. Mi affascina completamente. Starei seduto per ore a guardare qualcuno che lavora".

Mio padre, quando stava per uscire di casa per andare a lavorare in caseificio e mi vede sdraiato sul divano davanti alla televisione, mi diceva: "Che bella vita si rurass'... Mangi, bivi e vai a spass'!"

Sapete qual è la differenza tra un operaio e un intellettuale?

L'operaio si lava le mani prima di pisciare, l'intellettuale dopo.

Non è mia, è di Jacques Prevert, di cui io amo soprattutto la poesia.

Stamattina ho imparato questa...

Io faccio così: una poesia al giorno al posto della mela.

"Tre fiammiferi accesi uno per uno nella notte.

Il primo per guardare tutt'intero il tuo volto.

Il secondo per vedere i tuoi occhi.

Il terzo per vedere la tua bocca.

E l'oscurità intera per ricordare tutto questo mentre ti stringo tra le

braccia”.

Bellissima, vero? Merita un brindisi.

Purtroppo, qui, si può solo con l’acqua...

Allora, brindo ad un vecchio amico, il grande Antonio del Bistrot Popolare di Brescia, che purtroppo non c’è più, al quale voglio dedicare i versi di un poeta a lui molto caro, Cesare Zavattini:

“Diu al ghè! Sal ghè la figa Diu al ghè!”

Ciao Antonio! Ricordati di mandarci una cartolina!

Qualcuno si è offeso per l’accostamento con Dio?

Spero di no... “Ci sono persone così affamate nel mondo che Dio non può apparire loro se non in forma di pane”. Mahatma Gandhi. Io il pane sto cercando di imparare a farlo, che nella vita non si sa mai... “Siamo tutti apprendisti in un mestiere di cui non diventeremo mai maestri”...

Hemingway

Ho sempre amato la poesia. La poesia e le citazioni.

Tiziana l’ho conquistata così. Eravamo all’Università.

È venuta a chiedermi delle spiegazioni: allora collaboravo con il centro informatico di facoltà. Eravamo uno accanto all’altra, curvi su due postazioni vicine; quando lei, lei, mi mette una mano sui pantaloni e mi fa: “Spiegami come funziona questo coso”, alludendo al suo computer. Io mi irrigidisco e le dico: “Chi desidera ma non agisce, alleva pestilenza”. William Blake.

Corremmo a far l’amore in uno sgabuzzino della biblioteca. Mi sono innamorato di lei. All’inizio abbiamo avuto molte difficoltà. Più Tiziana. Per lei le ristrettezze erano una cosa nuova, veniva da una famiglia borghese. Per me no. Erano la mia condizione naturale. Padre casaro, campano, madre casalinga, siciliana, vissuti in affitto con fatica... Lo so, è volgare parlare di soldi. “Ci sono cose ben più importanti del denaro: è che servono i soldi per comprarle”. Groucho Marx.

Comunque... Mi ero appena laureato con 110, lode e plauso accademico, con una tesi sul concetto di infinito da Stephen Hawking a Leopardi, io che potevo ritrovarmi a fare ricotte alle 5 di mattina, quando mio padre mi dice: “Adesso devi farti strada da solo, noi non potremo aiutarti molto”.

E muore, per togliermi ogni dubbio, senza lasciarmi niente. Solo la Fiat Uno per portare Tiziana a far l’amore. “Che carina!”, dicevo io. “Un po’

scomoda”, diceva lei. Allora mi sono messo a lavorare. Facevo contemporaneamente tre lavori: ripetizioni private, correttore di bozze per una casa editrice e avevo iniziato anche a fare qualche supplenza. Sono andato a prenderla con una Fiat Punto nuova! Un mese sono arrivato a guadagnare esattamente 1.936.000 lire.

E ho preso un monocale in Bovisa con l’arazzo etnico e le lenzuola leopardate. “È bellissima!”, dicevo io. “Un po’ lontana da casa di mamma”, diceva Tiziana, tutte le sere, quando la riaccompagnavo a casa dei suoi. Alla fine di quell’anno il 1.936.000 lire divenne mille euro.

Quel capodanno sembrava magico. “Ci sposiamo?” Arriva il concorso per entrare di ruolo.

La vita contemporanea è difficile, tutto cospira contro chi non ha capitali, specialmente a Milano, la città del progresso, la città dell’Europa... ma il costo del metro quadro a Milano è folle, inaccessibile. Mi davvo da fare come un matto. Mettevo i soldi da parte giorno dopo giorno con i lavoretti che facevo e studiavo per il concorso e siccome l’ho superato e siccome avevo un punteggio molto alto e siccome ero tra i primi in graduatoria, mi hanno dato una cattedra a tempo indeterminato in uno dei migliori licei di Milano.

Ho avuto accesso a un mutuo e finalmente ho portato via Tiziana da casa della madre: “Amunì, femmena! Ora ce ne dobbiamo andare, subito! Buttana industriale”. Lina Wertmüller. Abbiamo comprato casa e ci siamo sposati. Una bella casa, proprio quella che volevamo. Molto più in centro della casa della mamma.

Al primo colloquio al liceo la preside mi ha detto: “Persone come lei ce ne vorrebbe una per ogni aula della scuola. Qui uno bravo come lei potrà fare tanta strada”. E così faccio, mi faccio strada, avanzo e divento quello che ho sempre sognato di essere: professore di Italiano e Latino, in un liceo, a Milano, sposato.

Mi alzo ogni mattina e lavoro sodo. Non lesino fatica, non do nulla per scontato, non elemosino approvazione. Sono uno tagliato e per questo piaccio a tutti, ai colleghi e ai ragazzi. Oddio... Ai colleghi... Non a tutti:

essere bravi è una condanna. Ci sta che qualcuno possa essere invidioso. Comunque il mio posto è con i ragazzi e ne sono orgoglioso. Mi cercano di continuo, i sottopongono i loro problemi, non solo scolastici ma anche personali, problemi con gli amici, con i genitori, con i fidanzati e con se stessi, problemi insomma con il mondo e per quanto i problemi con gli adolescenti siano un negozio di chincaglierie dove gli elefanti ballano la samba, io me ne faccio carico, li aiuto, li consiglio.

A Claudio, che ha qualche chilo di troppo e per questo viene preso per il culo, gli ho detto di leggere la biografia di John Belushi.

A Vera, che mi ha confessato di avere una mezza cotta per uno un po' più grande di lei che non la caga, le ho detto: "Vera, sei così bella che troverai senz'altro qualcuno che saprà apprezzarti".

A Stefano, che si sente incompreso e isolato, gli ho dato come compito quello di preparare un numero per lo spettacolo di fine anno del Liceo di cui ero il regista, insieme a Claudio. Gli ho proposto i Blues Brothers, che per loro erano archeologia, e adesso per tutti sono Jake ed Elwood, i più figli della scuola.

Elena mi ha detto di essere in crisi perché non riusciva a decidersi fra tre ragazzi che la corteggiavano. Le ho detto: "Elena... Innanzitutto crisi è una parola greca che significa: scegliere. In cinese invece crisi e opportunità si scrivono con lo stesso ideogramma. Quindi adesso tu sei nella situazione privilegiata di chi ha l'opportunità di scegliere. Però non farli aspettare troppo. "Quelli che pensano troppo prima di muovere un passo, trascorrono la loro vita su un piede solo". Padre Pino Puglisi.

E poi c'è Andrea che è un po' mingherlino, che mi fa: "Prof, io vorrei diventare più forte, imparare a difendermi..." Gli ho detto: "Qual è il problema: ti iscrivo alla palestra dove vado io". "No, prof, io, in palestra..." "Andrea, se possono trarre la penicillina da del pane ammuffito, sicuramente potranno tirar fuori qualcosa da te", non lo dico io, lo dice Mohamed Ali.

"No, prof, impossibile..." "Andrea: se tu pensi che una cosa sia impossibile, la renderai impossibile". Bruce Lee. Si è iscritto in palestra.

Ci tengo ai miei studenti.

Ci sono tanti professori nei licei che sono finiti lì perché hanno rinunciato. Gente che nella vita voleva fare altro, diciamoci la verità, e si è ritrovata nella scuola solo per campare, per lo stipendio.

Io ho scelto questo lavoro: con i risultati che avevo avrei potuto fare qualsiasi cosa. Con i miei studenti non erogo lezioni, cerco lo scambio. Mi spendo. Preparo le lezioni, mi appassiono a loro così che loro si appassionino a me e soprattutto alle cose che insegno. D'altra parte, per definire il sostantivo "studium", il dizionario latino recita: applicazione, ardore, passione, Amore.

Ecco: ho una bella casa, una bella moglie, il lavoro che ho sempre sognato e che ci fa anche vivere decorosamente e una figlia.

Già, non vi ho detto di Laura.

La mia povera mamma se n'era andata da poco.

Quand'è nata la mia bambina l'abbiamo chiamata come lei: Laura. Niente mi ha mai reso più felice che tenere in braccio quella scimmietta.

Sono un padre: pannolini, latte in polvere, biberon, sterilizzatore, ciucci vari, tutine, calzini, calze lunghe, canottiere, cuffiette, bavette, tiramuco, libera il naso, asciugamani, vaschetta, bagno schiuma, olio di mandorle, fissan crema, pannolini, box, carillon, giochini vari, piumino, lettino, lenzuolino, porta in auto, carrozino, passeggino, seggiolino, borsa con i pannolini... Borsa con la pappa, borsa con il cambio, borsa con gli altri pannolini, l'altra pappa, l'altro cambio, che non si sa mai.

Sono un padre.

Per crescere una figlia a Milano ci vogliono un sacco di soldi.

Dopo la gravidanza Tiziana comincia a preoccuparsi.

"Ma come facciamo: abbiamo un mutuo di 500 euro sulle spalle..."

A scuola serve un responsabile informatico e la preside, Cristina, con la quale ormai siamo amici, ha istituito un bando interno per i docenti: è un ruolo per cui è previsto un incremento retributivo, dato che si tratta di un finanziamento europeo.

Bisogna inventarsi un progetto al quale far partecipare i ragazzi.

Il mio progetto è semplice: organizzare sul sito della scuola uno spazio social, con gruppi, bacheche, possibilità di postare foto e video, un piccolo Facebook. Lì con gli studenti condividiamo le lezioni, le loro opinioni sui testi e gli autori che propongo. Vera è sempre molto gentile. Mi manda dei messaggi pieni di complimenti, io mi imbarazzo, non so mai come rispondere e infatti non rispondo. Si creano dei forum, gli studenti parlano tra loro, si confrontano.

“Il Grande Liceo” l’ho chiamato e ho ottenuto il ruolo: Direttore del Centro Informatico Temporaneo della scuola. 450 euro di incremento. Quando sono andato a ringraziare Cristina nella sala professori mi dice: “Ti serve di più, con il mutuo e la bambina come fate”. E, da amica, mi ha inserito in un giro di ripetizioni private. Così arrivo a guadagnare altri 350, 400 euro, in totale quasi 2500, 2600 euro al mese, a seconda di quante lezioni private do, che non è certo poco per uno con la vocazione da insegnante. Più ci sono gli 800 euro al mese di Tiziana, totale: 3450 euro al mese di media. Ce l’abbiamo fatta! Stiamo bene noi... Tiziana non è più la ragazza dell’Università, ma è una donna bellissima. A letto ci tocchiamo. Lei a volte mi fa capire che non le va.

Adesso tocchiamo un argomento un po’ delicato: il sesso coniugale. Tiziana è bravissima, mette in mezzo qualsiasi oggetto la cui vista ti allontana anche solo dall’idea dal sesso: la borsa d’acqua calda, i peluche di Laura, Laura... Poi indossa ciabatte, pigiamoni, tira fuori scatole di medicinali per controllarne la scadenza, foto di amici, parenti, parenti defunti. Parla di bollette, del commercialista. È difficile concentrarsi così. Ma io sono diventato bravissimo a preparare il terreno. Chi pensa che il sesso domestico è noioso? Va bè, Maupassant diceva: “Giudico il matrimonio uno scambio di cattivi umori di giorno e di cattivi odori di notte”. Ma va’ a cagà Maupassant! Ieri un mio amico mi fa: “Ho chiesto a mia moglie: in una scala da 1 a 10, che voto di daresti come amante?”. E lei gli ha risposto: “Amore, lo sai che non sono brava con le frazioni”.

Tranquillo! Conosci così bene casa tua, basta un po’ di creatività. Io vado all’attacco in cucina, mentre stende il bucato, sulla poltrona quando vuole guardare la tv, ma a volte anche nei posti più esotici, la doccia, lo sgabuzzino... Una volta l’ho portata dentro l’armadio, ci cadde tutto addosso. Laura si è spaventata, da dietro la porta ci ha gridato: “Papà, mamma, che state facendo?”. “Il cambio di stagione, amore!”.

Tiziana poi si è messa a lavorare come segretaria nello studio di un noto avvocato, dalle nove alle due, poi vuole dedicarsi alla bambina e alla nostra vita. Si alza verso le sei e mezza, mette su il caffè, sveglia la bambina, intanto mi sveglio anch’io, ci prepariamo tutti e usciamo. Alle sette e trenta precise facciamo colazione nel nostro bar, tutte le mattine, è il nostro momento.

Poi Tiziana prende la metro e va in ufficio.

Io accompagno Laura a scuola in macchina e nel tragitto ascoltiamo le canzoni dei miei cantautori preferiti.

La lascio davanti a scuola ed è questo l'istante peggiore della giornata: quando tua figlia scompare nella massa dei marmocchi che varca il portone, butti lo sguardo oltre la vetrata, un po' di più, ma niente, è scomparsa.

Che tragedia, pensi, che tragedia sarà davanti alla discoteca, che tragedia sarà davanti all'altare. Allora corro al lavoro e penso che tra meno di otto ore la rivedrò, almeno finché fa le elementari, la rivedrò.

Mio padre era un buon diavolo, ma non voglio fare come lui.

Per Laura io e Tiziana mettiamo dei soldi da parte, per l'Università e per la vita, un conto risparmio vincolato. Ogni mese versiamo 200 euro di media, a seconda di quello che rimane: dal mutuo, 500 euro, dalle bollette, mediamente 280 euro, dal condominio 80 euro, dai telefoni 60 euro, dal corso di danza di Laura 65 euro, lo yoga di Tiziana 35 euro, la mia box in palestra 70 euro, la rata della Folletto 62 euro, quella della Fibra 29... Il corso di teatro è gratis, ma le gite, qualche uscita, i regali, le pizze fuori non puoi preventivarli ogni mese. Ma qualcosa rimane, ci facciamo in quattro perché qualcosa rimanga. Ogni mese. Così che Laura un domani abbia sempre qualcosa.

In 8 anni abbiamo messo da parte 14.400 euro.

Un giorno, verso le 10.00, sto per entrare in aula per tenere la mia lezione. Il programma prevede Pirandello. Davanti a me: Jack ed Elwood che dormono negli ultimi banchi; Vera che continua a messaggiare con il telefonino; Andrea che fa pesi con i dizionari di italiano e latino; Elena che si sta rifacendo il trucco...

Allora vado alla lavagna e scrivo: "A che serve studiare?" Poi sveglio Jake ed Elwood: "Per cortesia, almeno per quest'ora, potete togliere gli occhiali scuri?! Così potete venire alla lavagna e cercare di rispondere a questa domanda. A che serve studiare?" A crescere bene" dice Elwood. "Banale". "A diventare persone migliori", dice Jack. "Scontato. Andate a posto. Andrea, dai, vieni tu e prova a dare la tua risposta. "Prof, studiare ti arricchisce". "Va bene Andrea, un po' più di fiducia in te stesso, dai, torna al tuo posto." "Vera, lascia stare il telefonino e vieni qua, brava. Proviamo a cambiare prospettiva? Prova a salire sulla cattedra". Lei imbarazzatissima. "Ti aiuto io." Le prendo la mano e l'aiuto a salire prima sulla sedia e poi

sulla scrivania. “Allora, Vera, secondo te, a che serve studiare?”.

Paralizzata, muta. “Tranquilla, ti aiuto io. A evadere dal carcere”. Tutti mi guardano sbalorditi.

“L’ignoranza è un carcere, perché là dentro non capisci chi sei, cosa vuoi e non sai che fare. In questi anni dobbiamo organizzare la più grande evasione del secolo. Non sarà facile. Vi vogliono stupidi, ma se riuscirete a scavalcare il muro dell’ignoranza, come tu Vera hai scavalcato la cattedra, allora capirete senza chiedere aiuto. E sarà difficile ingannarvi. In cambio, da voi desidero solo una cosa: parlatemi, ditemi che cosa vi annoia e cosa vi fa rabbrivire. Cosa vi disturba e cosa vi provoca emozioni, cosa vi innamora.

Diamoci parole,

io faccio parole per te

e tu le fai per me.

Io spavento

Tu malinconia

Le parole come piccoli inciampi

per frenare il tempo che va via”.

“Oggi, cambio di programma, niente Pirandello: Franco Arminio, grandissimo poeta italiano. E sono felice di essere il primo a proporlo nel piano didattico!”.

Applauso di tutta la classe. Io che prendo in braccio Vera e la riporto quasi danzando al suo banco. Al termine della lezione tutti i ragazzi a darmi un cinque, qualcuno mi dava anche una pacca sulla spalla:

“Grande Prof!” “Mitico Prof!”

La mattina dopo, sempre verso le dieci, mentre sono in aula che faccio il mio lavoro, vengo convocato dalla preside con urgenza. Mi siedo sulla solita poltrona. “Cristina che succede?”. Spesso in quest’ufficio in qualche pausa prendiamo il caffè e commentiamo le notizie del giorno.

Oggi mi fissa dall’altra parte della scrivania. Mi tiene un lungo discorso. Un termine che ritorna è un vocabolo che sentiamo spesso al telegiornale:

“molestie”. Immagino che qualcuno tra i ragazzi abbia molestato una compagna. “Vuoi che ci parli io con i ragazzi?” “Di cosa?” “Forse hai avuto un atteggiamento anomalo?” “Chi?” “Ti chiedo se tu hai avuto un atteggiamento ambiguo?” “Che atteggiamento ambiguo?” “Forse, dico

forse, l'hai toccata per sbaglio, per scherzo?" "Ma di che stai parlando?" "I genitori di una tua alunna, Vera, furibondi, sono venuti stamattina in presidenza: la ragazza sostiene che ieri tu le abbia toccato il sedere. Pretendono il licenziamento e forse scatterà anche la denuncia". "Cristina, ma stai scherzando?! Oh, Cristina, tu mi conosci!". Siamo in silenzio a lungo. "Cosa succederà?" "Non so cosa pensare", risponde.

A casa Tiziana è subito dalla mia parte. Non fa domande, non vuole chiarimenti. Mi abbraccia. A scuola per il momento evitano la denuncia, ma anche il mio sguardo, tutti: i colleghi, i collaboratori didattici, i ragazzi. Nessuno mi guarda più negli occhi. "Tutto questo si calmerà presto", dice Tiziana. "Non ho fatto niente", rispondo io. L'episodio finisce però in un sondaggio online inserito da Valentina sul Grande Liceo: "È giusto licenziare il Professor Manomorta?" L'esito è democratico e civile: 89% sì, 8% no, 3% non so. Non verrò licenziato per una balla, senza processo. Arriva però una comunicazione dalla scuola: il progetto d'informatica è sospeso, il centro temporaneamente chiuso, l'incarico esaurito e vengo anche invitato a prendermi un periodo di ferie. Ovviamente nessun allievo delle lezioni private si presenta più. 450 euro in meno per la perdita dell'incremento e 350 euro in meno per le ripetizioni. Qual è il problema? Ho il mio stipendio: 1700 euro al mese, 800 quello di Tiziana... "Sì, però abbiamo il mutuo, 500 euro, le bollette..." "Va bene, Tiziana, quando mi scade la tessera, non rinnovo l'abbonamento in palestra". "Laura però deve continuare danza", dice Tiziana. "Ci mancherebbe! Anche tu il tuo yoga", dico io. "Dai Tiziana, ce la faremo..." Ma crescono la preoccupazione e il silenzio. La comunicazione pian piano si riduce a: "Porti tu giù la spazzatura? Porto io la bimba a scuola". Tiziana accompagna lei la bambina anche dalle amiche, a danza, al cinema. Non è mai stata così premurosa. "Cerchi di tenermi lontano da mia figlia?" Abbassa lo sguardo. Piange. Poi s'impunta perché vada io a prendere Laura da scuola. Tiziana capisce.

Sono giornate vuote. Senza lavoro, senza compiti da correggere... Andare a prendere mia figlia da scuola è l'unico momento bello. Cerco di dilatarlo il più possibile: prendo strade più lunghe, mi fermo con lei a mangiare un gelato. Nell'infinito tempo libero, viaggiando su internet, trovo un altro sondaggio online. È sempre Vera che chiede: "Cosa perderà per primo il Professor Manomorta? Il lavoro oppure il matrimonio?" Il popolo del web è

unanime: senz'altro il matrimonio, le donne sono tutte troie, dicono. Come si è eccessivi sul web. Tiziana mi chiede perché non intervengo per rispondere a tono a Vera perché non mi difendo..." "Ma Tiziana, di cosa mi devo difendere che non ho fatto niente? E poi... ha solo 14 anni, 6 anni più di nostra figlia..."

Passo ore e ore senza sapere che fare. Continuo a pensare alla denuncia che potrebbe arrivare. Allora mi attacco sempre più spesso a internet, ci passo sempre più tempo, inizio a investigare, seguo il dibattito che Vera alimenta. Ci resto per ore, fino alla mattina. Mi alzo quando sento squillare la sveglia della bambina: la aspetto davanti alla porta per accompagnarla a scuola. Il suo sguardo sorridente è tutto quello che mi serve.

Mia moglie chiede il divorzio. È stupefacente come riesca ad ottenerlo immediatamente, quasi senza parlare. Tutto avviene molto rapidamente, con grande pulizia, separazione consensuale la chiamano. Prima ancora che io possa rendermi conto di quello che succede sono seduto nello studio del noto avvocato dove lavora Tiziana e tutto è molto naturale, civile, eccetto le cifre: il 40% del mio reddito da lavoro, quasi 800 euro al mese, per il mantenimento. "Ma come faccio?! - dico - C'è un mutuo che ancora sto pagando, ho uno stipendio da insegnante, i miei genitori non ci sono più, non saprei neanche dove andare a dormire". "Sua figlia potrà continuare ad andare a prenderla da scuola e vederla la domenica pomeriggio", dice l'avvocato. "È la cosa più importante", dice Tiziana, seduta accanto a lui, stringendomi forte la mano in cui ho una copia delle chiavi di casa nostra. "A patto che sia puntuale con il mantenimento - precisa l'avvocato - e le chiavi dovrà restituirle appena ha ritirato le sue cose".

Facciamo un po' di conti. Lo stipendio da professore che continuo a percepire è di 1700 euro mensili. Il mutuo che ovviamente devo continuare a pagare da solo è di 500 euro. Il mantenimento 800 euro. 800 più 500 fa 1300 euro. Rimangono 400 euro. Con questi 400 euro devo trovarmi da dormire e da mangiare. A Milano. Però... Ho da parte ancora qualche soldo dell'eredità di mia madre: quasi 8000 euro. Posso anche prendere per 20 mesi 400 degli 8000 della mamma. E fanno 800. Mi serve solo un po' di tempo per far venire a galla la verità. Ce la posso fare. Mi basterà fare qualche sacrificio, tornare all'essenziale. Prendo un monolocale in affitto:

330 euro al mese, me ne restano 470. Sì: è un po' in periferia, un po' buio, un po' malmesso, il bagno è così piccolo che la doccia cade a piombo sul gabinetto. Ma qual è il problema? Caghi e ti lavi contemporaneamente... Di notte però sento urla e liti in lingue che non conosco. Non posso portare qui la bambina. La porto allora nei locali karaoke: è la nostra passione. Andiamo nei locali sul Naviglio Pavese, quasi deserti la domenica pomeriggio e mangiamo la pizza e cantiamo, io e lei, da soli, come due innamorati. Finalmente la mia questione viene sottoposta al consiglio dei docenti. I miei colleghi sono tutti lì. Nei loro occhi vedo come ora vedono me. Cerco lo sguardo di Cristina, la preside, con lei siamo amici. Abbassa gli occhi. "In qualità di preside, per non influenzare l'esito della votazione, mi astengo". I colleghi votano contro di me all'unanimità. Va fatto così, non possono non farlo. 100% sì, 1 astenuto, 0 non so. "Io ho fatto tutto quello che ogni insegnante dovrebbe saper fare".

Mi fanno capire però che sono davanti a una scelta: o mi dimetto da solo oppure sarà il Liceo a procedere con il licenziamento immediato. E per non aver problemi col tribunale del lavoro, dovranno far scattare la denuncia. Rifletto molto rapidamente. Se mi licenziano ho diritto oltre che a una buona liquidazione anche alla disoccupazione, ma se scatta la denuncia, seguirà probabilmente un'ordinanza restrittiva e non potrò più vedere mia figlia. E poi con i pochi soldi che guadagno è meglio non avere anche guai legali. Se mi dimetto io? Perdo la disoccupazione, ma ci sarà sempre la liquidazione. E senza denuncia potrò continuare a vedere la bambina e non creo altri problemi con Tiziana. Firmo le dimissioni, firmo io, firmo subito, la seduta è tolta, arrivederci e grazie. Mentre esco dalla stanza sento gli sguardi che si risollevarono; i miei ex colleghi tornano a respirare. Va bene così. Vedere mia figlia è la cosa più importante. Ho bisogno solo di un po' di tempo per ristabilire la verità.

Perdo lo stipendio di 1700 euro, ma mi arriva subito la liquidazione. 17 mensilità cumulano circa 28.900 euro. L'avvocato mi intima di versare a mia moglie quanto prima il 40% poiché è un reddito da lavoro. Sono 11.500 euro.

Lo faccio subito per non avere problemi con Tiziana e la bambina. Mi restano circa 17.400 euro. 17.400 è come se fossero 10 stipendi da 1700: 800 di alimenti, 500 di mutuo, 330 di affitto. Totale: 1630 di spese al

mese. I soldi di mia madre sono quasi finiti e così mi avanzano ancora 70 euro al mese. Per vivere. A Milano. Riesco a trovare un lavoro in un internet point di pakistani. In tutti i posti italiani a cui avevo mandato il *curriculum* bastava un minuto per ritrovare il mio nome su google. Houssein, il proprietario, era gentile, evidentemente non capiva abbastanza bene la nostra lingua e gli bastava che sapessi smanettare sul computer.

Qualche mese in più di respiro. Riesco ancora ad andare a prendere Laura da scuola. Il momento più bello della giornata, forse il momento più bello della vita, a Laura lo dico sempre: "Venirti a prendere da scuola è la cosa che mi piace più di tutte". Poi un giorno Rashib mi dice col suo italiano assurdo: "Molestie?". "Rashib, ma che stai dicendo? Tu mi conosci". "Tu pedofilo?!". E mi fa capire che loro, quelli come me, loro non si limitano a licenziarli, a metterli in galera. Pam! E mi da una sberla! "Houssein, se sei forte, sii mite e pacifico, in modo che chi ti sta vicino abbia rispetto di te più che paura", non lo dico io, lo dice Chilone di Sparta". Pam! Un'altra sberla. Ci sta... Basta citazioni... Me ne vado. E penso: "Ce la posso fare, supererò anche questa prova e ne uscirò più forte". Me ne vado e rifaccio i conti: 500 euro di mutuo, 800 euro di alimenti, 330 euro di affitto. Totale: 1630 euro. Fin qui c'eravamo. Più il cibo, poco chè ultimamente non ho poi tanta fame. Facciamo 200 euro. 25 euro alla settimana al karaoke per le uscite con la bambina, fanno altri 100 euro. Sono 1930 al mese che io devo cacciar fuori e non ce li ho. Mi chiama l'avvocato per intimare la restituzione delle chiavi. Gli chiedo che fare. Se smetto di pagare il mutuo mi tolgono mia figlia. Se smetto di pagare gli alimenti mi tolgono mia figlia. Se non smetto di pagare qualcosa presto finirà anche la liquidazione. L'unica cosa che posso smettere di pagare senza che mi tolgano mia figlia è l'affitto. Scrivo sul web, chiedo consigli: cosa fare nella mia situazione? Come risparmiare i soldi per l'affitto? "Dai fuoco a tua moglie e tornatene a casa tua" dice uno. Un altro, più sensato: "Ce l'hai una macchina tua?"

Ho sistemato il sedile posteriore con delle coperte: quando mi sdraio se sto con le ginocchia rannicchiate ho quasi l'impressione di essere in un letto. Quasi. La Punto non è scomoda come la Uno.

E poi le ristrettezze sono la mia condizione naturale. Vado a farmi la doccia in palestra: ho ancora la tessera d'ingresso annuale. Poi quando la tessera scade giro tutte le palestre di Milano chiedendo di fare una seduta di prova. È pieno di palestre a Milano, ce n'è una ogni due isolati. Così riesco a farmi una doccia una o due volte la settimana.

Parcheggio la macchina fuori dai bar dove c'è il wifi: prendo un caffè per caricare il computer e chiedere la password, e poi tutta la notte sto lì fuori a smanettare, ch'è tanto di dormire non se ne parla. La domenica continuo a portare mia figlia nel nostro locale karaoke sul Naviglio. Faccio ordinare solo lei: una pizza, un'aranciata, un dolce. "Non mangi papà?" "No amore, papà è a dieta, così diventa più bello". Per farla ridere le rubo la crosta della pizza e mangio quella. Terminano del tutto i soldi della liquidazione. Ho cercato lavoro ovunque, ma figuriamoci... Google non dimentica nulla. Sono iscritto nell'eternità.

Mi si pone un'altra prova: scegliere di pagare la rata del mutuo oppure gli alimenti? Prima che arrivi la rata del mutuo ho sul conto in banca 925 euro. E basta. 925 euro. Li tolgo dal conto in banca e li sposto su quello della posta, prima che la rata passi. Lì ci sono gli ultimi 500 euro di mia mamma. 1425 euro in tutto. Verso gli 800 euro degli alimenti. Ne rimangono 625. Arriva l'email dell'assicurazione auto: non rispondo. Arriva un pignoramento dell'Agenzia dell'Entrate: non rispondo. Arriva l'email della banca: non rispondo. Sul conto postale ci sono i miei ultimi 625 euro. Verso gli alimenti, solo 500 euro stavolta. L'avvocato di mia moglie dice che se non colmo l'ammanco di 300 euro diventerò insolvente e mi ricorda delle chiavi di casa. Insolvente?! Ma ho ancora 125 euro per le ultime 5 uscite al karaoke con mia figlia.

È facile diventare poveri. Basta iniziare, tutto viene da sé. Ti fai la barba una volta di meno, non sai come stirarti i vestiti, ti lavi di meno, il fiato ti puzza. Quando parli ti sale quel tono lamentoso anche se non vorresti. La mente si appanna, diventi più feroce. Non ho più i soldi per la benzina: poco importa. La macchina è parcheggiata davanti a un bar a Lambrate dove una volta avevo preso un caffè e la password per il wifi. È la mia tana. Mi preoccupa per Laura e anche per Tiziana, con quell'avvocato sempre tra le balle. Ho paura. Evito i luoghi della mia vita di prima: se mi riconoscesse qualcuno, sai che umiliazione per Laura e Tiziana... Ogni tanto mangio alle

mense, quelle della Caritas... Ce ne sono tanti come me. Arriviamo con molto anticipo, per prendere le porzioni più grosse. In fila ordinata sul marciapiede. Con qualcuno ho fatto amicizia. Mi chiamano: il Professore. Ho messo in campo le mie competenze per aiutarli a tirar su qualche euro in più... "Allora, ragazzi... Organizziamoci, mettetevi a semicerchio e ascoltatevi. Io vi ho visti tutti sui marciapiedi con i vostri cartoni con scritto: ho fame, ho fame, ho fame, ho fame... Avete rotto le balle! Banale! Scontato! Tanto lo sanno che le Caritas vi danno da mangiare e da vestire... Serve un po' di creatività, un po' di poesia su questi cartoni! Vi faccio qualche esempio: Quando mi sveglio è chiaro che l'ansia è la mia rotaia. Sono sempre stato un ottimista e mi va bene anche così. Per gli stranieri: *The more you give, the more I'll have*. Per i milanesi: *Piutost che nient le mei piutost*. Porgi lauta mancia. Incenso e mirra li ho già, grazie! Poi, so che molti di voi si vestono da Babbo Natale a dicembre... Didascalico! È vero, a Natale sono tutti più buoni e vestirsi da Babbo Natale è utile al fine di tirar su qualche euro in più... Ma io vi propongo: Babbo Natale a settembre! Giochiamo d'anticipo, chiaro? Io in realtà ho cominciato a vestirmi da Babbo Natale già a giugno! Vedete? Modello: Santa Claus dei Navigli! E per il giusto abbinamento, il suo cartone poetico: Io a Natale non (ci) arrivo. Dem! Des moves! Un po' di fatica! Tutto il giorno a fare un cazzo! A leggere i giornali... Che cazzo ti leggi i giornali: cammina per strada e leggi la vita! Sforzatevi di lavorare con le giuste domande. Non siate assertivi. Quando pensi di avere tutte le risposte, la vita ti cambia tutte le domande. Non lo dico io, lo dice Charlie Brown!

Siccome vedo che qui il livello culturale è, diciamo, medio-alto (oddio, ho tolto gli occhiali per cui vedo poco), io vi lascerei alcuni cartoni per cominciare ad esercitarvi. Provate a creare una frase poetica, originale, che spinga i turisti della compassione a lasciare qualche euro in più...

Allenatevi, che nella vita non si sa mai!

E per la frase più originale, in premio, un pezzo di formaggio!

A proposito di formaggi...

Un giorno entro in un supermercato.

Mi fermo davanti al banco dei formaggi: lucidi, bianchi, luminosi, perfetti...

E quanto costano, mio Dio, quanto costano!

Afferro tre pezzi di formaggio e corro alle casse, spintono due carrelli, mi

faccio strada a spallate, prima che uno della sicurezza mi afferri.
Al Direttore faccio così tanta pena che non mi denuncia e mi regala i tranci di formaggio che ho rubato. Li accetto. Senza dire niente. Li mangio in un parcheggio, rapidamente. Con mia figlia non posso più incontrarmi.
Vado a guardarla da lontano, all'uscita di scuola, nascosto dietro le siepi. Lei mi vede, io le faccio un cenno di saluto con la mano, così, poi vedo che c'è anche Tiziana, con l'avvocato. Allora con un dito sulle labbra: silenzio. E anche lei: silenzio. Un segreto fra di noi.
Ripenso alla mia vita di prima, riesco a dirmi: è vero.
Quello sguardo lì lontano come il paradiso, è la mia vita.

Un uomo ama i suoi figli, si preoccupa per i suoi figli.
Ogni essere al mondo ama i suoi figli, perfino le bestie amano i figli.
Impedire che un uomo possa vedere i suoi figli è contro natura.
Ho scritto a tutti: presidenti, deputati, ministri, sottosegretari, delegati, funzionari, portaborse. A tutti, a chiunque ho mandato una email, un post, un tweet, un commento: "Non sono un cliente, né un consumatore, non sono un codice fiscale, né un utente.
Sono un padre, che vuole vedere sua figlia, un lavoratore che non sa che fare.
Ho perso tutto, mi è stato tolto tutto.
Ma sono un uomo buono. Non sono un bilancio!"
Ho scritto anche a Tiziana: "Tiziana, perché mi hai fatto questo? Mi amavi, dicevi? In salute e in malattia abbiamo detto? Io ho dato amore a tutti. Mi sono impegnato sempre. Ho sgobbato e faticato solo per te, solo per voi, solo per noi. Ti ho offerto la mia agonia e tu per premio sei sparita?! Ma quand'anche avessi dato una palpatina al culo di quella ragazzina, è giusto che io adesso debba vivere quest'inferno?!
Non lasciare che un avvocato ci rovini la vita. Non è umano. Lui non è umano". L'avvocato è diventato una star. Parla di me e della mia famiglia in televisione e sorride nei video: non sorridere stronzo.
Lo odio e odio tutti quelli come lui. Sono tutti falsi. Preferisco starmene con la mia gente, la mia assemblea, un popolo di Babbi Natale, la mia nuova famiglia.

L'unica che mi è rimasta. Con loro passo le feste di Natale, inseguendo tutti quelli che per pulirsi la coscienza vengono a trovarci per portarci una

coperta o il panettone. Li seguiamo fin sotto casa, suoniamo ai loro citofoni e urliamo verso le loro finestre.

“Chi è?”

“Buonasera signora! Allora, la nostra associazione per questo Natale ha deciso di regalare a suo marito un magnifico putan tour. Sappiamo che suo marito gradisce, glielo dice lei? Buon Natale!”

“Chi è?”

“A Maronna v’accompagna, Gesù Cristo vi saluta, ogni passo è una caduta! Buon Natale”

“Chi è?”

“La coppia è un insieme di tre persone di cui una è momentaneamente assente. Lo dice Woody Allen, ma l’abbiamo sentito dire anche a sua moglie, cumenda! Buon Natale!”

“Chi è?”

“Buonasera avvocato! Non te lo do le chiavi di casa, stronzo!”

È la notte di Natale.

Voglio vedere mia figlia. Voglio restare con lei.

Entro a casa nostra, ho sempre le mie chiavi.

Dormono tutti. Scivolo senza fare rumore.

Sono tornato, ho voglia di gridare. Ma respiro piano.

Mi muovo nel silenzio: so quali punti del pavimento scricchiolano, in quale cassetto è conservato il nastro carta. Vado in cucina.

Nel buio di chi sa, vedo tutto con le dita.

Mi affaccio poi nella camera di mia moglie.

La guardo nella luce blu che viene dalla strada:
un corpo caldo che respira piano.

Col nastro carta sigillo la finestra.

Torno in corridoio lasciando aperta la porta.

Vado nella cameretta di mia figlia.

Un piccolo acino d’uva sotto le lenzuola,

la mia bambina, circondata da peluche che ne proteggono l’infanzia.

Le ho portato la mia cartolina:

è tutta errori la mia vita, tranne te.
Sigillo i bordi della finestra.
Le bacio la fronte. Lei non si sveglia.
Il bacio di Papà Natale è leggero.
In cucina imposto il timer del forno, giro le rotelle del gas.
Mi siedo e mi addormento a casa mia, nel mio paradiso.

Mi risveglio in un letto d'ospedale.
Accanto uno psicologo con delicatezza, con paura,
mi dice che mia moglie e mia figlia sono morte nell'esplosione.
Soltanto a me non è successo niente.
Io sto bene. Ho solo qualche ustione.
Un miracolo, dice.
E poi vedo accanto a me un piantone.
Mi alzo dal letto, gli dico che vado al bagno,
il corpo mi fa male ma ce la faccio.
Rimetto i pantaloni, apro la finestra: è un piano rialzato.
Esco.
Nessuno mi trattiene. Non ho più niente. Non ho più nessuno.
E resto vivo.
Resto vivo?

English abstract

Heracles is the hero who challenges Nature and becomes stronger. Teatro dei Borgia identified in Economy the homologue of Nature which represents the battlefield of contemporary humanity. *Eracle, l'invisibile* tells the parodistic evolution of human beings, who are today reduced to their mere economic function.

Teatro dei Borgia, with Fabrizio Sinisi and Christian Di Domenico, have reflected on the story of the classical hero and compared him to an iconic character of contemporary society, namely the outcast, invisible, and homeless human being.

keywords | Heracles; Tragedy and contemporaneity; separated fathers, divorced fathers, poverty, neoliberalism.

Filottete dimenticato

Testo integrale della drammaturgia

Fabrizio Sinisi, con la collaborazione di Daniele Nuccetelli

§ Scheda di presentazione

§ Testo integrale della drammaturgia

Scheda di presentazione

Il tema centrale in *Filottete* è la memoria. Da qui scaturisce l'associazione con il mestiere dell'attore: la professione dove l'atto della memoria è una funzione cruciale. *Filottete* evoca la propria vicenda attraverso le battute di una tragedia che non è la sua e insieme lo è. Come in ognuna di queste riscritture, il baricentro è sempre il corpo – un corpo anziano, malato, sfasciato, logorato dal tempo.

Il corpo di *Filottete* è il palco su cui si consuma la sua stessa tragedia – il dramma di un dolore che ha perso la sua nobiltà, la sua aristocrazia conoscitiva, diventato osceno, patetico, imbarazzante, e quindi emarginato ed espulso. Il testo prova a essere il movimento testuale di quest'espulsione, il canto di morte di un vivo (vedi, in questo stesso numero di *Engramma*, le riflessioni dell'autore/attore Daniele Nuccetelli, *Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito*).

Filottete dimenticato, da Sofocle

parole di Fabrizio Sinisi

con Daniele Nuccetelli

consulenza clinica Laura Bonanni

progetto e regia di Gianpiero Alighiero Borgia

Filottete dimenticato ha debuttato in anteprima il 30 agosto 2020 a Brescia – CTB



Fabrizio Nuccetelli in *Filottete dimenticato*.

Filottete dimenticato

Testo integrale della drammaturgia

[in corsivo i versi dal *Filottete* di Sofocle]

“Honky Tonk Women.”

... Sono contento! Oggi sono contento! Benvenuti! È la prima volta, vero? È passato tanto tempo... quanto tempo? L'idea era quella di fare un lavoro moderno, più contemporaneo... Mi ricordo, io mi ricordo... questa è la terza o la quarta volta che ci vediamo. È una passione, vero? Succede lo stesso anche a me ogni volta che lo sento arrivare... si crea sempre un momento di sospensione... in attesa che uno dei due faccia la prima mossa... E tu che ci fai qui? Non sei un po' troppo giovane per assistere a cose del genere?... Non capisci, eh? Non fa niente. Ma non preoccuparti, qualsiasi cosa accada... tanto qui non succede niente... non ti spaventare, stringi la mano di qualcuno, ok? Adesso però devo cominciare!... Chi è di scena? Me lo dice sempre Lui, quello nuovo... smettila di fare la star, è da stupidi; a che ti serve? A niente! Non ti serve più niente di tutto questo per vivere!

Stranieri!

*Chi siete voi? Per quale sorta a questa
terra approdaste, inospitale, e priva
di porti? E di che patria e di che stirpe
dirvi dovrei, per giusto appormi?*

... No, non erano questi i versi.

*D'Ellade, diletteissima a me, la foggia parmi,
la terra a me cara più d'ogni altra.*

... Qui andava tutto bene.

*... E non temete il mio selvaggio aspetto,
non esitate sbigottiti: piuttosto
abbiate pietà di un infelice, solo,
abbandonato, senza amici: a lui
parlate... a me... a lui... a me parlate, se pur giungete amici,
parlatemi, vi prego, parlatemi... rispondete a chi v'invoca...*

Chi siete voi?

Hai ragione Bill, non è questa la domanda giusta, hai ragione! La domanda giusta è: ci siete? Niente! Nessuna risposta!... Come faccio a sapere se ci sono veramente o no, Bill? Non posso mica scommetterci!... Va bene, ci riprovo, se ti fa piacere!... Ci siete?... Niente, mai una volta che uno possa essere sicuro di qualcosa. Esiste una prova per l'oro adulterato ma non ce n'è una per capire se una persona è vera oppure... no, non era così... era qualcosa del genere, boh... non mi ricordo, adesso!... È strano! Nessuno mi risponde più! Ma io parlo lo stesso!

... È da tanto che stiamo qui; non è un granché come posto ma almeno è sicuro. Conosco tutto qui, è la mia tana, la mia isola. So come funzionano le cose qui, non ci sono imprevisti, questo è il mio palcoscenico. Ci siamo solo io e Bill... e Lui, quello nuovo. Ma è Bill il mio amico vero. Bill è sempre stato qui con me da quando sono arrivato. Io mi prendo cura di Bill e lui si prende cura di me; gli do da mangiare... ah, che stupido; hai ragione, scusa, è l'ora della pappa. Bill mangia sempre alla solita ora, vero

Bill? Ah, a proposito, lui è Bill e Bill, loro sono... stranieri. A Bill piacciono le canzoni e io gli canto le canzoni. Gli voglio bene, tanto. Anche se non fa altro che starsene tutto il giorno a mollo; io glielo ripeto ogni volta: "Bill, guarda che se te ne stai tutto quel tempo dentro l'acqua, prima o poi ti viene la polmonite". Niente, non sente ragioni! Allora qualche volta gli faccio un'imboscata... lo prendo quando meno se lo aspetta, per asciugarlo; a Bill non piace essere asciugato; comincia a muoversi a scatti, fa versi con la bocca. Però Bill si fida di me... e io mi fido di Bill. Lo so, Bill, mi stanno osservando; so a cosa pensano; pensano "a che serve uno così?". Mi guardano come fossi un pagliaccio... tanto lo so che non ride nessuno, lo so che nessuno risponde. È strano!

Ieri sera se n'è accorta anche Barbara, l'hai notato anche tu, no? Anche lei ha detto: "È strano! È strano!". E dopo anche Massimo l'ha detto: "È strano! È strano!". Meno male che poi è arrivato Brad e ce ne siamo andati a bere. Bill, ma secondo te Barbara e Massimo ci sono rimasti male quando me ne sono andato via con Brad? Siamo amici da una vita con Brad, e poi è gentile, vuole pagare sempre lui... C'è una cosa che capisco, Bill, non capisco perché Barbara D'Urso, Massimo Giletti, Brad Pitt mi parlano e invece gli altri... È strano! Ma non fa niente! Io parlo lo stesso!

I dolori ce l'avevo già da un bel po' però non avevo detto niente a nessuno, neppure a mia moglie. Ogni volta che mi prendeva un attacco mi nascondevo, così nessuno se ne accorgeva. Quella volta, a Siracusa, invece... era il giorno libero dalle prove e uno degli attori aveva organizzato una partita di calcetto e l'aveva chiamata "Greci contro Troiani", che fantasia gli attori, eh? A un certo punto della partita io faccio uno scatto e mi ritrovo faccia a terra, senza che nessuno mi avesse neanche sfiorato. "Non è niente, non è niente! Continuate a giocare. Non vi preoccupate, è un crampo!"... Non era un crampo, era un attacco, di quelli forti. Sono bravo a fingere. Sono un bravo attore, un bravo pagliaccio.

Che credete, non è mica facile vivere con Lui addosso! Diglielo tu Bill, digli quante ne abbiamo passate io, te e Lui!... Non parli, eh? Neanche il mio migliore amico mi parla! Allora glielo dico io... glielo dico io... cosa dovevo dire, Bill? Non mi ricordo più; Lui mi cancella tutto. Tutto!

*O me sciagurato! Gli dei mi odiano!
E i maledetti che mi hanno cacciato se la ridono in silenzio,
Mentre la mia piaga germoglia, cresce sempre di più.*

Ci sono tutti; è tutto pieno, sold out; mi conoscono tutti; sta andando tutto bene, scena dopo scena. Seimila persone con gli occhi puntati su di me; è un monologo bellissimo:

*Io sono quello di cui forse hai sentito parlare,
Colui che possiede le armi di Eracle,
Filottete, figlio di Peante che i due strateghi e il sovrano dei Cefaleni
indegnamente hanno gettato qui!*

Poi all'improvviso, arriva Lui! Lo riconosco. Mi blocco. Il pubblico comincia a chiedersi se quel silenzio è previsto dalla scena. Lui mi afferra, inizia a trafiggermi, io faccio una smorfia, cado a terra, mi lamento. Il pubblico comincia a mormorare; un gruppo di ragazzini inizia a ridere; è tutto così patetico. Avete ragione, sono ridicolo. Penso ai titoli sui giornali del giorno dopo: "Attore tragico finisce la sua carriera tra le risate del pubblico". Non trovo un modo per uscire di scena, il dolore è troppo forte, il panico mi cementa a terra. Non so che fare! Sento di nuovo il mormorio del pubblico, questa volta mischiato a versi di disgusto. Non capisco, non capisco! Sento solo l'umido che sale al naso e mi cola sulla gamba... Mi sono cagato addosso!

Quello è stato solo l'inizio poi gli attacchi sono diventati sempre più frequenti: tremiti, allucinazioni. Smetti d'interessarti a qualsiasi cosa. Il tuo unico punto di riferimento è Lui, il tuo solo pensiero è Lui. Non sei più come prima perché adesso c'è Lui. Hai paura di tutto, non ti fidi più di nessuno, così anche gli altri non ti cercano più, ti abbandonano. È progressivo, una scala di purificazione: prima i colleghi, poi gli amici, i familiari, tua moglie, tuo figlio.

*E se mi guardavo intorno,
Non c'era nient'altro se non il mio tormento
Che non mi lasciava mai,
Di questo figlio ce n'era fin troppo.*

Sì mi sono cagato addosso e allora? Può succedere, no? Che si fa in questi casi, eh? Facile, si sospende la replica, ecco cosa si fa, non è mica la fine del mondo. Sono cose che possono accadere! Che c'è da guardare? Potrebbe succedere a chiunque, no?... Che avrei dovuto fare, ditemelo voi? Chiedo scusa! È giusto chiedere scusa. Scusatemi, scusatemi!... Ma che colpa ne ho io! Voi vi arrabbiate ma io sto male. Perché vi ritraete? Io devo parlare, devo parlare o lui mi prenderà... mi prenderà tutto.

Bill, dimmelo tu, è vero che "Le lacrime che non si piangono ci attendono in piccoli laghi? Oppure sono fiumi invisibili che corrono verso la tristezza?"

Per fortuna che c'è Bill con me. Quando riesco a staccare, quando non ho le crisi parlo con Bill; Bill è un pesce che capisce tutto, ha più fosforo di me; è più intelligente della maggior parte delle persone.

Non lo so da quanto tempo sto qui. Mi ci ha portato mio figlio! Mi ha detto: "È per la tua sicurezza, Pà! Qui starai bene! Guarda che poi ti veniamo a trovare, eh?"... Perché metti che peggioravo... perché Lui è arrivato e non se n'è più andato, perché Lui non se ne andrà più: il mio inquilino mostro.

Malgrado mi amareggi il fatto di dover patire dolori insopportabili mi aggrappo a essi e detesto il solo pensiero che possano andarsene.

Ogni tanto fa finta di andarsene però poi torna quando meno me l'aspetto. Quando lo sento arrivare comincio a tremare e mi prendono gli spasmi. Non ti spaventare, Bill!... Però non mi lasciare, amico mio, non mi lasciare solo... Credo di stare per morire, Bill... Guarda che fine faccio... io muoio... addio, Bill!...

... Ho fatto finta! Sono un bravo attore. Un bravo pagliaccio... almeno per ora!

Non mi lascia mai in pace, è sempre qui vicino, pronto a colpire. Di notte a volte s'addormenta, allora anch'io riesco a riposare un po', però spesso mi assale; altre volte invece arriva con un carico di fitte continue, un corteo

lungo che non finisce più. Quando mi afferra mi cancella tutto e non resta più niente... voi non ci siete più e io non ci sono più.

Non è qualcosa che si vede da fuori; non è come una cicatrice, una ferita o qualcosa del genere. Da quello che ho capito il cervello si deteriora ma senza un ordine specifico. Quindi non saprai mai la prossima volta cos'è che perderai; devi solo aspettare e vedere.

All'inizio te ne accorgi solo tu. Un dolore tremendo che prende in tutto il corpo. Allora vai a farti visitare e il dottore ti dice: "Lei non ha niente, sta benissimo, è sano come un pesce."... Capito, Bill? Ha detto che sono sano come te. Le prime volte, Lui, arriva di notte; i medici la chiamano la fase crepuscolare; poi pian piano appare anche di giorno. Mia moglie che all'inizio si preoccupava per me, adesso dice: "Tu es devenu hypocondriaque! Tu a beaucoup d'imagination! C'est tout dans ta tete, cherie! Tu dois restare calme!". Mia moglie è francese; sapete come sono i francesi, no? Gli è bastato tagliare qualche testa per sentirsi superiori a tutti.

Insomma, allora sono andato a farmi visitare da altri medici, dagli specialisti, quelli rinomati, che si fanno pagare caro; e quelli: "Ma lei non ha niente, sta benissimo, è sano come un pesce". Ma se uno soffre come fa a essere sano come te, Bill? Io il dolore ce l'ho, ce l'ho eccome!... Così cominci a sentirti solo, insieme agli altri ma solo, lontano e sempre più solo. Ma che ne sanno loro, eh, Bill?

... Oggi è il compleanno di Bill. Ogni volta che c'è il suo compleanno Barbara e Brad si mettono a discutere su cosa regalargli; non sono mai d'accordo. Per fortuna alla fine decide sempre Brad... voglio dire, ha più gusto di Barbara, no? Ha sentito cosa voglio regalargli, però è una sorpresa per Bill. Lo volete sapere? Ve lo dico se mi portate via da qui. È un segreto, non posso mica svelarlo senza niente in cambio. Però se mi portate via da qui, ve lo dico. Vi dico cosa gli ha comprato Brad... ve l'ho detto che siamo amici con Brad? Ogni volta che ci vediamo, ci divertiamo da matti; io lo prendo sempre in giro perché non si ricorda più tutti i film che ha girato in carriera; dice che è perché ne ha fatti troppi. Allora io per aiutarlo gli faccio gli indovinelli; gli dico la battuta di un personaggio che ha

interpretato e gli chiedo d'indovinare di quale film si tratti. Lo imito un po', eh?... Male, ma io sono un pagliaccio... !

"... Quando una cosa è troppo bella per essere vera è perché non è vera."...
"Infilarti le penne nel culo non fa di te una gallina"... "Opzione A: tu rispondi, noi ascoltiamo, indolore. Opzione B: tu non rispondi, io ti strappo i pollici con le pinze, ti farà un pò male. Opzione C: posso variare un po' i dettagli ma il succo è che tu muori."... "Gli dei c'invidiano, c'invidiano perché siamo mortali; perché ogni momento può essere l'ultimo per noi, perché ogni cosa è bella per i condannati a morte."

Ci divertiamo da matti! Beh, allora! Che facciamo, andiamo? Vi prometto che se mi portate con voi, vi racconto tutto quello che so su William Bradley Pitt!

Allora? Andiamo?

Ha una fidanzata molto bella. Tra poco faranno un bambino, lo so. Hanno bisogno di una casa grande. Mio figlio dice che non è vero, che non ha bisogno di una casa grande ma io lo so che è quello che vuole. La vuole perché gli serve. Ma lui continua a dire che non ne ha bisogno, che non ha bisogno di niente... Ai figli si vuole bene, anche quando... anche quando dicono: "Non voglio niente Pà, non ho bisogno di niente, non mi serve niente, capito? Basta, non ce la faccio più a sentirti, vaffanculo..." Una volta si è arrabbiato tanto... e mi ha detto vaffanculo.

Si è comportato male... ma non è cattivo.

*Col mio morbo, o figlio, qui soletto m'esposero e partirono allegri,
come videro me dormir, stanco del lungo ondeggiar dei flutti,
sciolser le vele e a me presso lasciarono, come a un pitocco, pochi cenci, e
misera provvigion di cibi.*

Oh, possa a loro simil sorte toccare!

O figlio mio... figlio mio...

Ai figli si perdona tutto... però vaffanculo non si dice; non si dice a nessuno vaffanculo; non si deve dire vaffanculo.

Com'è che si chiama 'sto posto? Fa schifo! È un posto per malati, una tomba! Io non ci voglio stare qui; voglio tornare a casa mia! Perché devo stare qui? Non vendo! Non vendo! Portatemi a casa mia, io voglio tornare a casa mia! Lo so quello che ho! Lo so, eccome! Io faccio tutto quello che devo fare, ecco, guarda, prendo le medicine!

Questa si chiama Exelon, è un inibitore, serve per i disturbi cognitivi; questa invece si chiama Seroquel, fa parte del gruppo dei neurolettici... blocca le allucinazioni e aiuta a fermare i deliri. Poi prendo Vortioxetina, è un antidepressivo; lo prendo ma... vi sembra depresso, io? E poi c'è la mia preferita, si chiama Lyrica. Che bel nome, eh? È un antidolorifico. Ne prendo una la mattina e una la sera. Diglielo anche tu Bill che prendo tutto quello che mi dicono!... Che hai? Perché non ti muovi? Sei triste? Mettiamo un po' di musica?

A Bill piace la musica. Anche a me piace la musica. A lei piace la musica?... A Bill piace ballare. Anche a me piace ballare... A lei piace ballare?... Balla con noi?

Non c'è molto da fare, qui. Prima avevo tanti amici. Vivevo in una casa grande, c'era sempre un sacco di gente che veniva dopo teatro. Mai uno... uno che mi sia venuto a trovare qui. Ma certo, questa è un'isola deserta, perché dovrebbero venire in un'isola deserta! A parte Bill non vedo nessuno. Adesso però ci siete voi! Che bello che ci siete!

Allora, mi portate a casa? Ho tutto sotto controllo. È tutto ok, pollice su. Oppure ci andiamo a prendere una cosa da bere, vi va? Lo so che siete brave persone, lo pensa pure Bill... Allora, andiamo? O se volete anche una passeggiata, il giro dell'isolato, beviamo un caffè, una birra... offro io, eh?... Ci siete? Andiamo!

Ma che ne sapete del dolore? Passate il tempo a lamentarvi per i soldi, le ambizioni fallite.

Vivete tutti nell'isteria della sopravvivenza. E chi non riesce a morire al momento giusto è costretto a morire in quello sbagliato.

Che ne sapete del dolore vero? Un dolore come il mio, un dolore che cancella tutto e nessuno è capace di fermare.

Nessuno ti vuole. Nessuno ha pietà. Nessuno capace di parlarti perché fai pena e imbarazzo. Nessuno che ti guardi negli occhi come a una persona normale, nessuno. Neanche voi, neanche voi. Non sono io che sono orribile... siete voi.

Voi avete disimparato l'arte di patire il dolore.

Voglio dirvi una cosa... Io vi auguro che succeda pure a voi quello che è successo a me; che il mostro salti addosso pure a voi e che un giorno i vostri figli abbiano schifo di voi e vi rinchiudano in una *Residenza Sanitaria Assistenziale* del cazzo come uno scarafaggio; che vi chiudano lì dentro e poi buttino la chiave. Vi auguro che vi succeda tutto quello che è successo a me, né più né meno! E che ci crepiate lì dentro e che vi trovino solo quando si sentirà la puzza del vostro cadavere!

... Scusate! Io non... non volevo offendere nessuno, veramente... non volevo spaventarvi; sono stato scortese, mi dispiace, scusatemi. Rimanete vi prego, non andate via! Non guardatemi così, non è mica pazzia la mia. Mi sono lasciato andare, mi dispiace; succede di perdere il controllo quando passi tanto tempo da solo con un pesce. Però non lasciatemi, vi prego! Portatemi con voi!... Mettetemi nella borsa... io mi faccio piccolo piccolo ma non mi lasciate da solo col mio mostro intorno.

Non ci voglio stare qui, non ci voglio stare qui, non ci voglio più stare qui. Portatemi a casa! Portatemi da mio padre e da mia madre. Papà! Mamma!... Allora vengo con voi? Deciso!

Sei tu?... Che bella sorpresa! Quanto tempo! Da quand'è che non ci vediamo?... Ma come faccio a saperlo? È il lato positivo della malattia; a me sembra la prima volta e magari invece tu sei venuto tutti i giorni. È così, vero? Ma certo, figurati se un figlio non va a trovare suo padre! Come sei diventato grande!... E questi chi sono, amici tuoi? Sei venuto insieme a loro per portarmi via?

Hai ragione! Lo so che devo tornare a casa! Sono stato via troppo tempo. È ora di riprendere a lavorare, di tornare in teatro... tanto recitare è come andare in bicicletta, no? Una volta che hai imparato non te lo scordi più.

Per tuo padre, per tua madre, o figlio, per quanto altro di caro in casa hai tu,

supplice io ti scongiuro,

abbandonato, solo non mi lasciar fra questi mali.

Prendi anche me.

Oh, lo so bene, trasportar me non è piccol fastidio ma, tuttavia, sopportalo.

Deciditi, suavia, gettami dove vuoi, nella sentina, a prora, a poppa, dove darò meno cruccio ai compagni.

Ma dimmi di sì, per Giove, te ne supplico!.

Ma adesso come facciamo con Bill? Non posso portarlo con me. Se mi capita una tournée poi a chi lo lascio? A chi lo lascio?... Posso lasciarlo a te? Bisogna dargli da mangiare a orari regolari, Bill è un pesce abitudinario; e poi bisogna parlargli spesso, io gli parlo spesso, tu gli parlerai spesso? Quando è triste devi cantargli una canzone, a Bill piacciono le canzoni, lo rassicurano. Io gliele canto sempre. Tu gliele canterai?... Bill è il mio migliore amico, trattalo bene, canta per lui.

“You can’t get always get what you want”.

... Ah! Non è niente, è solo una vertigine... è tutto a posto... se comincio a tremare... è solo per via di un calo di zuccheri, non vi preoccupate?

... Mi afferra! Fa male!... Adesso passa!

Dite a Bill che non fa male... non fa male... Ahhh! Fa male... come si fa a dire che non fa male. Ma va tutto bene! Non vi spaventate!

... Eccola arriva!... La processione dei miei dolori!... *Non temete il mio selvaggio aspetto!* Non riesco più a muovermi!... *Non esitate sbigottiti!*... Non è niente, sto bene!

Eccolo, è lui, c'è solo Lui, c'è solo il mio dolore.

Perché non ti stacchi dolore? Perché non te ne vai da qualcun altro?

Non è giusto, io non ce la faccio più. Perché sempre io?
Restate, vi prego, non andate via, non mi lasciate solo, vi prego, restate!

È passato!... Non c'è cosa più bella di un dolore che finisce... Lui mi fa dire cose che non penso! Perdonate il suo modo rabbioso! Sono stanco!...
Come sta Bill? Si spaventa tanto quando arriva Lui ma non mi ha mai abbandonato! Adesso devo riposare... però voi non ve ne andate, va bene? Vi fa compagnia Bill; io devo riposarmi un po'.

... Beh, io sarei pronto! Possiamo andare!... Ah, le mie pillole! Non dimentico niente, io! Sto bene!... Allora? Che problema c'è? Che succede? Sentite puzza?... Mi sono cagato addosso?... Scherzo! Sto bene, veramente! Molto bene... Tu, stai bene?... Bene! Allora visto che stiamo tutti bene, ce ne possiamo andare!

Perché non sono più io!
Perché sono pericoloso!
Perché mi butti via!

Cosa vuoi da me? Faccio tutto quello che vuoi. Vuoi che reciti qualche pezzo?

Ora l'inverno del nostro scontento è reso estate gloriosa da questo sole di York e le nuove che incombevano sulla nostra casa sono sepolte nel petto profondo dell'oceano.

Oppure vuoi che canti?

"Love me tender / love me sweet / never let me go / you have my life complete / and I love you so..."

Oppure vuoi che t'intesti la casa?... Perché sei venuto a trovarmi? Dimmelo?... È troppo grande per me la casa, lo so!... Ma perché ti arrabbi? Cosa devo firmare? Che discorso è il tuo? La casa è mia!... Va bene! Come vuoi... firmo!... Guarda, c'ho pure la penna!

... Solo che... come faccio a firmare? Io... non mi ricordo... non mi ricordo come mi chiamo! Mi serve un minuto, va bene? Oppure qualche giorno, non lo so! Appena mi ricordo firmo!... Era uno scherzo, ci sei cascato, eh?

Sono un bravo attore, vero?... Un bravo pagliaccio!... Adesso firmo!...
Vaffanculo!... Firmo!... Vaffanculo! Mi fai schifo! Mi fai schifo!

Vattene via! Non m'importa niente se non verrai più a trovarmi. Io non ti
voglio più vedere, io non voglio più vedere nessuno. Voglio stare da solo!
Da solo con Bill!... Non firmo! Vaffanculo! No, non si dice vaffanculo! Non
si dice a nessuno vaff...! Vattene via! Non fa niente! Io resto qui con Bill a
sentire la musica. Tanto non succede niente! Non succede più niente, qui!

*Or, partendo, la terra saluto. Salve, o casa che me riparasti, concedimi,
prospera rotta, che protegga il nostro ritorno
che protegga il nostro ritorno, che protegga il nostro ritorno.*

English abstract

Philoctetes left for the Trojan War only to be soon abandoned on the island of Lemnos by his Greek companions due to the unbearable stench of a purulent wound of his. Similarly, *Filottete dimenticato* focuses on family abandonment, as often occurs when an incurable neurodegenerative disease appears. Teatro dei Borgia have developed the project with Laura Bonanni of the University of Chieti.

keywords | Philoctetes; tragedy and contemporaneity; classical tradition; Dementia with Lewy bodies (DLB), solitude; illness.



la rivista di **engramma**

agosto **2022**

194 • A cosa servono, ancora, i miti greci?

Editoriale

Gianpiero Alighiero Borgia, Alessandra Pedersoli

Teatro dei Borgia. Riflessioni sul metodo

a cura di Daniela Sacco

Contro l'incanto e il nichilismo

Enrico Piergiacomi

Per strada con Medea

Gerardo Guccini

Su Medea. Un processo di riabilitazione al tragico

Elena Cotugno

Io, Eracle e gli invisibili

Christian Di Domenico

Filottete, il più lontano possibile... a contatto col mito

Daniele Nuccetelli

A cosa servono, ancora, i miti greci?

a cura di Antonietta Magli

La Città dei Miti. Una presentazione

Gianpiero Alighiero Borgia, Teatro dei Borgia

Medea per strada

Fabrizio Sinisi, Elena Cotugno

Eracle, l'invisibile

Fabrizio Sinisi, Christian Di Domenico

Filottete dimenticato

Fabrizio Sinisi, con la collaborazione di Daniele Nuccetelli