

La nuova stagione dello Stabile napoletano. Riapre anche il San Ferdinando

Mercadante, il teatro in mezzo alla realtà

Katia Ippaso
Napoli

Un corpo plurale che parla una lingua scarnificata, antica, a volte intrattabile, anche quando usa i gerghi contemporanei. Un'orchestra che prende i materiali dalle ferite della storia e li medica, sulla scena. Un complesso generoso di voci che volontariamente emette note scordate, in assonanza con i tempi rovinosi. Ad occhio e croce, la nuova stagione del Mercadante di Napoli non farà

certo l'elogio delle "magnifiche sorti e progressive". Nella convocazione di certi artisti e di certi testi, Roberta Carlotto dimostra di voler fare un teatro del tempo presente: «Oggi, più che nel passato - dichiara la direttrice del Mercadante - non si può far finta che quanto accade intorno a noi non ci riguardi. Sono convinta che il teatro può, con gli strumenti e le forme che gli appartengono, farsi anche luogo vivo di dialogo e di incontro civile». All'interno di questi dialoghi, domi-

na come un sentimento di perdita combinato alla volontà di dichiarare le menzogne e gli artifici del sistema. L'inaugurazione è affidata il 15 ottobre al *Don Giovanni ritorna dalla guerra* di Odon Von Horvath, regia di Carlo Cerciello, che vede in Don Giovanni un borghese disadattato. Baliani avvicina alla nostra sensibilità *La pelle* di Curzio Malaparte, Andrea De Rosa, regista della sinesteticità a teatro, porta a Napoli *Molly Sweeney*. Rosi interroga *Filumena Marturano*, Tiezzi *I Giganti della Montagna*, Maccarinelli porta il suo formidabile trio d'attori (Massimo Popolizio, Maria Paiato e Manuela Mandracchia) dentro la ferrea ossatura drammatica di Bernhard. Alessandro Gassman recita *La parola ai giurati*. Ma è soprattutto nella presenza di Pippo Delbono, che con *La Menzogna* attraversa nel suo modo sfinente e totale la tragedia delle morti bianche, e nella nuova operetta "amorale" di Emma Dante (*Le pulle*), che vediamo i segni di un teatro corporeo più vicino all'epicentro del male e del dolore.

Voci in maggiore accordo con le note inquiete del Ridotto del Mercadante, una casa abitata da Fabrizio Arcuri, Vincenzo Pirrotta, Massimiliano Civica, Nello Mascia, Davide Enia, e dentro le cui pareti si creano alleanze e binomi sulfurei, che ci fanno ben sperare in uno scoppio d'energia creativa: Tiziano Scarpa e Arturo Cirillo (*L'inseguitore*), Monica Nappo e Aldo Nove (*Supervooibinda*), Artaud ed Enzo Moscato (*Magnificenza del terrore*), Giovanna Giuliani e Anna Maria Ortese (*I minimi di Elmina*), Beppe Rosso e Jane Martin (*Keely and Du*), Carmelo Rifici e Banana Yoshimoto con la traduzione di Giorgio Ammirato (*Chie-Chan ed io*).

La tradizione nobile di Eduardo rivive negli spazi del Teatro San Ferdinando, che riapre dopo venticinque



> Una scena di "Molly Sweeney" di Andrea De Rosa, lanciato qualche anno fa dal Mercadante > a sinistra > Emma Dante



anni, accogliendo il ritorno di *Gomorra*, lo spettacolo di Mario Gelardi e Roberto Saviano che con un rigore pasoliniano ci mostra la linea sanguinaria del danaro, in una partitura fisica che fa sentire le botte mandando in pensione la retorica.

E' la curiosa investigazione letteraria di Francesco Saponaro - il contenzioso Scarpetta-D'annunzio sul presunto plagio della *Figlia di Iorio* - ad aprire però la stagione del San Ferdinando, attorno a cui ruotano le presenze di Angela Pagano, Davide Iodice, Mariano Rigillo, Erri De Luca, Bruno Garofalo, Moni Ovadia, Mimmo Borrelli.

Pur con qualche incongruenza, la programmazione del Teatro Stabile di Napoli si profila come un viaggio sensoriale e plurilinguistico dentro il

disagio della nostra civiltà. L'impresione di vitalità e di impegno è testimoniata non solo dagli spettacoli in cartellone, ma soprattutto dai progetti che si sviluppano attorno al San Ferdinando e nelle strade di Napoli: è nel filo sottile che lega *Arrevuoto* di Marco Martinelli con i ragazzi di Scampia, *Ics* dei Motus, opera piena di rispettosi silenzi nata nelle banlieues europee, e il laboratorio *I Vespertelli* firmato da Valeria Parrella, Francesco Saponaro e Vincenzo Pavolini, protagonisti gli studenti delle scuole di via Foria, che leggiamo il segno di una attiva sensibilità nei confronti delle nuove generazioni, più di altre esposte ai traumi di un mondo periferico, nella cui ferita marginalità si annida però anche la costruzione di un nuovo più potente immaginario.

Maurizio Lupinelli regista teatrale

Il mio lavoro per non dimenticare Basaglia

Lea Melandri

Una cooperativa che già nel nome evoca uno spazio pubblico ideale - Olinda, la città descritta da Calvino, che si allarga senza creare periferia - e un luogo di reclusione, fino a una quindicina di anni fa - l'ex manicomio Paolo Pini, alla periferia ovest di Milano - che è diventato, per la passione di due operatori eccezionali, Thomas Emmenegger e Rosita Volani, la piazza dove si incontrano artisti e persone con disturbi psichici, impegnati nella costruzione di una socialità insolita, produttiva e creativa al medesimo tempo: un ristorante, un ostello, un giardino botanico e oggi il Teatro ricavato dalla ex-cucina del Pini. E' qui, nella suggestiva cornice del grande parco, tra Affori e Comasina, che si è festeggiato il trentennale compleanno della Legge Basaglia, con uno spettacolo che ne evoca lo spirito, ma sotto certi aspetti anche la lettera. Con il suo *Marat-Sade*, liberamente ripreso dal dramma di Peter Weiss - l'assassinio di Marat rappresentato dai ricoverati del manicomio di Charenton, dove era rinchiuso anche il Marchese De Sade - Maurizio Lupinelli e i suoi sessanta attori, tra i quali una quarantina di disabili, è co-

me se avesse voluto aprire ancora una volta, con la furia liberatrice del suo teatro, porte che qualcuno oggi vorrebbe tornare a chiudere intorno all'handicap e alla malattia mentale. Lo incontro dopo aver assistito, coinvolto e quasi commosso, a quello che è qualcosa di più di un semplice spettacolo. C'è un riferimento testuale, esile come un canovaccio, che si fa pretesto, contesto, non-testo, travolto dalla vitalità incontrollabile dei corpi in scena, e che richiama non casualmente, data la precedente esperienza teatrale di "Lupo", la "non-scuola" del Teatro delle Albe di Ravenna, il "teatro impuro" di Marco Martinelli e Ermanna Montanari.

Perché scegliere di lavorare con disabili?

Non avendo fatto scuola di teatro, ho obbedito al mio istinto e alla mia provenienza sociale. Vengo da un quartiere di Ravenna, la Darsena, dove ho visto molti miei coetanei morire di droga. E' stato come portarsi dietro l'eco di un rumore silenzioso. Ho lavorato molto con bambini e anziani, e sempre l'attenzione all'altro era schietta, fuori da regole e convenzioni. Poi ho incontrato le Albe, e con Marco ho condiviso il rapporto

con la città, il lavoro con gli studenti delle superiori, la "non-scuola". Ma già allora sono andato a cercare un gruppo di ragazzi portatori di handicap, di un Centro di Ravenna, e con loro ho fatto un piccolo spettacolo di un quarto d'ora, il *Wojzech*. In seguito ho ripreso questa esperienza con disabili di una "casa-famiglia" di Lerici. Nel 2002 ho avuto dal direttore del Festival teatro di Castiglione i soldi per il Marat-Sade. Il laboratorio con i ragazzi di Lerici e ragazzi toscani è durato un mese. Nel febbraio scorso c'è stato lo spettacolo: un successo, duemila persone. Si è capito che non facevo un teatro per sfigati, che non volevo mettere al centro il dolore, che si può stare con disabili in un rapporto di reciprocità, anche se può apparire più crudele. E ora siamo qui al Pini, un luogo che è stato di emarginazione e che ora è la piazza di una socialità che ha come slogan: "da vicino nessuno è normale".

E' dunque una comunità che si forma all'interno di un lavoro teatrale, ma che per molti aspetti ne fuoriesce. E' il teatro che si lascia invadere dalla vita, non viceversa. Il teatro ritrova il suo tratto originario, come luogo di una socializzazione

vitalizzante e catartica.

Dai a queste persone la possibilità di essere se stessi. Nei Centri, sorti dopo la Legge 180 e presto burocratizzati, li fanno apparire deficienti anche se non lo sono. Si tratta di una composizione molto eterogenea: in gran parte sono down, altri schizofrenici. Ma ci sono anche tre attori professionisti e allievi della scuola Paolo Grassi. La cosa più bella per questi ragazzi è che possono andare fuori dalla loro città. Quanto al testo, l'ho riscritto tutto; dal Marat-Sade di Peter Weiss ho preso l'ambientazione, il manicomio, e alcune figure. L'elemento che più mi interessava per giocare dentro è l'assassinio di Marat, che però non c'è. Elsa, che impersona Carlotta Corday, si avvicina col coltello in mano, ma sempre constatata che Marat non c'è.

Nella parte finale il confine tra lo spettatore e la scena quasi scompare. La festa, il ballo esplode all'improvviso e coinvolge tutti. Ma ci siamo limitati ad applaudire insieme a loro. E' probabilmente forte la tentazione di vederli solo come disabili, lasciando sullo sfondo il lavoro teatrale. C'è il rischio di una curiosità morbosa, che si esprime

nei risolini con cui viene accolta la comicità di alcuni dei loro gesti o modi di parlare. Eppure c'è un equilibrio straordinario tra l'improvvisazione e l'adeguamento a una parte, tra l'allegria e la crudeltà, l'esplosione della furia del gruppo e l'immobilità dei corpi, come se una naturale loro teatralità li avesse modo di esprimersi.

Viene fuori la loro libertà di espressione, che è rappresentata molto bene quando uno di loro dice al Marchese De Sade, che vorrebbe riportare uno di loro dentro la recitazione: "E no maestro, questo è il testo, vogliamo la sua verità". Quando mi chiedono, finito lo spettacolo, se ci sarà un seguito, io non li illudo. Dico siamo qui per fare un atto creativo insieme, indipendentemente che tu sia down o universitario. A quella che chiede se potrà fare l'attrice rispondo: possiamo fare questo, sei contenta? Risposta: Sì. E' questo che conta. E' vero che poi, quando rientrano nei loro Centri, si meravigliano che si torni a far loro infilare collanine. Basaglia ha avuto una grande intuizione, poi tutto viene regolato, irrigimentato in istituzioni pubbliche o private, perché anche il disabile diventa "soldo" per i servizi sociali che se ne occupano.