



HAL
open science

Esperienze shakespeariane nel teatro italiano contemporaneo: forme, spazi e linguaggi del margine

Beatrice Montorfano

► **To cite this version:**

Beatrice Montorfano. Esperienze shakespeariane nel teatro italiano contemporaneo: forme, spazi e linguaggi del margine. Musicology and performing arts. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università degli studi (Sienne, Italie), 2022. Italian. NNT: 2022PA030061 . tel-04155692

HAL Id: tel-04155692

<https://theses.hal.science/tel-04155692v1>

Submitted on 7 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXIV
Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

UNIVERSITÉ DE PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE

ECOLE DOCTORALE 267 “ARTS ET MEDIAS”
EA 3959-IRET Institut de Recherche en Etudes Théâtrales
Thèse de doctorat d'études théâtrales

Beatrice MONTORFANO

ESPERIENZE SHAKESPEARIANE NEL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO: FORME, SPAZI E LINGUAGGI DEL MARGINE

Tesi diretta in cotutela da / Thèse dirigée en cotutelle par:

Elena SPANDRI
Marco CONSOLINI

Date de soutenance: 23/09/2022

Composition du jury:

M. Marco CONSOLINI, Professeur, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
Mme. Roberta Pierangela GANDOLFI, Professore associato, Università di Parma
Mme. Erica MAGRIS, Maître de conférences, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
Mme. Sara SONCINI, Professore associato, Università di Pisa
Mme. Elena SPANDRI, Professore ordinario, Università degli Studi di Siena

Résumé/Français

EXPERIENCES SHAKESPEARIENNES DANS LE THEATRE ITALIEN CONTEMPORAIN: FORMES, ESPACES ET LANGAGES DE LA MARGE

À travers l'étude de l'évolution du texte dramaturgique dans la production de l'événement scénique, je vise à esquisser les termes de la relation établie entre Shakespeare et les artistes qui, en Italie, transposent et élaborent son influence dans leur travail.

À travers mon étude, je me penche sur la question posée par l'interrogation «À qui appartient Shakespeare? » qui est nécessairement rigoureuse lorsqu'on décide d'approfondir les œuvres et le capital culturel de l'auteur anglais à partir de perspectives critiques qui le questionnent également par rapport à des sujets historiquement minoritaires. Les expériences sélectionnées ici ont été choisies parce qu'elles partagent la catégorie de la marginalité.

Le théâtre en milieu carcéral et le théâtre avec des acteurs en condition d'handicap ont été choisis, des secteurs peu considérés par les spécialistes de Shakespeare en Italie, qui ne font l'objet d'une étude scientifique à plus long terme que lorsqu'ils sont analysés à travers le filtre du théâtre social. En outre, certains projets apparus au cours de la recherche ont également contribué à l'orienter vers des expériences de production théâtrale dans une langue autre que l'italien standard.

Trois études de cas ont été identifiées: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), une production basée sur *The Tempest* et interprétée par des prisonniers-acteurs de la prison de Vigevano; *Otello Circus* (2018), de la compagnie La Ribalta/Academia Arte della Diversità, mise en scène avec des acteurs en condition d'handicap; *Mal'essere* (2017), une traduction en napolitain contemporain de *Hamlet*, produite par le Teatro Stabile di Napoli.

Mots-clés : Shakespeare, théâtre, Italie, traduction, marginalité, dialectes

Abstract/English

SHAKESPEAREAN EXPERIENCES IN CONTEMPORARY ITALIAN THEATRE: FORMS, SPACES AND LANGUAGES OF THE MARGIN

Through the study of the evolution of the dramaturgical in the production of the stage event, I aim to delineate the terms of the relationship that is established between Shakespeare and the artists who, in Italy, transpose and elaborate its influence in their work.

Through my study, I investigate the issue posed by the question "Who owns Shakespeare?", which is necessarily stringent where one decides to delve into the works and cultural capital of the English author from critical perspectives that also interrogate him in relation to historically minority subjects. The experiences selected here, in fact, were chosen because they share the category of marginality.

As areas of investigation, theatre in prison and theatre with actors with disabilities were chosen. They have been little considered by Shakespearean scholars in our country and are the subject of longer-term scholarly study only when analysed through the filter of social theatre. In addition, some projects that emerged during the research also helped orient it toward experiences of theatrical translation and production in a language other than standard Italian.

Three case studies have been analysed: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), a production based on *The Tempest* and performed by inmate-actors of the Vigevano prison; *Otello Circus* (2018), by the company La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, staged with actors with disabilities; *Mal'essere* (2017), a contemporary Neapolitan translation of *Hamlet*, produced by the Teatro Stabile di Napoli.

Keywords: Shakespeare, theatre, Italy, translations, margins, dialects

Abstract/Italiano

ESPERIENZE SHAKESPEARIANE NEL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO: FORME, SPAZI E LINGUAGGI DEL MARGINE

Attraverso lo studio dell'evoluzione del testo drammaturgico nel processo scenico, mi propongo di delineare i termini della relazione che si stabilisce tra Shakespeare e gli artisti che, in Italia, ne recepiscono ed elaborano l'influenza nella loro opera.

Attraverso il mio studio, indago la questione posta dall'interrogativo "Who owns Shakespeare?", stringente laddove si decida, come avvenuto nel contesto della produzione performativa e degli studi shakespeariani degli ultimi decenni, di approfondire le opere e il capitale culturale dell'autore inglese a partire da prospettive che lo interrogano anche in relazione a soggetti storicamente minoritari. Le esperienze selezionate in questa sede, infatti, sono state scelte perché accomunate dalla categoria della marginalità.

Come settori, sono stati scelti il teatro in carcere e il teatro con attori con disabilità, da poco considerati dagli studiosi shakespeariani nel nostro Paese e oggetto di un approfondimento scientifico di più lungo corso solo quando analizzati attraverso il filtro del teatro sociale. Inoltre, alcuni stimoli emersi durante la ricerca hanno contribuito a orientarla anche verso esperienze di produzione teatrale in una lingua diversa dall'italiano standard.

Sono stati individuati tre casi-studio: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), produzione basata su *The Tempest* e interpretata dai attori-detenuiti del carcere di Vigevano; *Otello Circus* (2018), della compagnia La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, messa in scena con attori con disabilità; *Mal'essere* (2017), una traduzione in napoletano contemporaneo di *Hamlet*, prodotta dal Teatro Stabile di Napoli.

Parole-chiave: Shakespeare, teatro, Italia, traduzione, margine, dialetto

Indice

1. Introduzione.....	7
2. Shakespeare nel XXI secolo: forme di persistenza/forme di resistenza	14
I. Tra autorità culturale e diffusione di massa	14
II. Capitale simbolico e capitale culturale: Shakespeare attraverso Bourdieu	14
III. Un'operazione culturale sfaccettata: adattamento, appropriazione, rizoma	47
3. La scena: prospettive inattese dal margine.....	60
I. "Who owns Shakespeare?"	60
II. Il teatro sociale	68
i. Teatro con persone con disabilità e con disagio psichico: profilo storico e itinerari di creazione.....	92
ii. Shakespeare a confronto con disabilità e disagio psichico...	101
iii. Il teatro in carcere: profilo storico e itinerari di creazione ...	112
iv. Shakespeare in carcere	123
III. Il teatro dialettale.....	134
i. Breve storia di un rapporto contrastato: italiano e dialetti in scena. Il teatro in dialetto oggi.....	134
ii. Shakespeare nei dialetti italiani	149
4. Da vicino nessuno è normale: <i>Otello Circus</i>	158
I. La Ribalta – Accademia Arte della Diversità: professionismo e disagio psichico a confronto con il teatro	158
II. Tra musica e parola, una realtà violenta	171
i. La scrittura scenica dello spettacolo e la sua traccia materiale: analisi del copione	171
ii. Una giostra impazzita: rappresentare subalternità e violenze...	189
iii. Dov'è "Othello"? Lo spessore del dialogo.....	200
5. Behind bars: <i>Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne</i>.....	215
I. Arrivare a Shakespeare: il percorso di Alessia Gennari, dentro e fuori	215
II. Trasformazioni drammaturgiche	229
i. Una "Tempesta" plurale: analisi del copione.....	229
ii. Lingue e linguaggi molteplici nel laboratorio sociale del carcere	247

iii. Il femminile, un'assenza sussurrata	260
6. Una lingua non basta: <i>Mal'essere</i>	273
I. Il teatro, il napoletano e Shakespeare, secondo Davide Iodice.	273
II. Rap e rapper sovvertono Elsinore	284
i. Avvicinare Shakespeare attraverso il rap.....	284
ii. Riscrivere "Hamlet" nel napoletano dei rapper: analisi del copione 295	
iii. La famiglia tradizionale e lo scontro tra generazioni	309
7. Conclusioni.....	320
Bibliografia	326

1. Introduzione

In Italia, dal Novecento a oggi, Shakespeare ha assunto il ruolo di rappresentante della cultura alta sia sul piano letterario sia su quello teatrale. Contrariamente a quanto è accaduto nel mondo anglofono, lo Shakespeare letterario non si è imposto su quello teatrale e non ha generato quei processi di irrigidimento e monumentalizzazione del testo scritto. È questa immagine, duplice ma ormai anche polimorfa, a confrontarsi oggi con il mondo della scena, nella sua varietà, e con la produzione culturale popolare e di massa: Shakespeare viaggia, scavalca i confini, si insinua all'interno di progetti già avviati o funge da combustibile per lo sviluppo di altri. Su questo sfondo nascono esperienze teatrali che si collocano in una posizione ambigua rispetto al sistema scenico istituzionale e alla produzione shakespeariana: a queste è dedicata la presente ricerca, che analizza le forme specifiche attraverso cui si esprime la loro relazione con l'opera dell'autore inglese.

I progetti selezionati per questo studio sono stati scelti perché accomunati, se pur con notevoli differenze, dalla categoria della marginalità. Il margine inteso come periferia, come spazio (reale o immaginario) distante dal centro e da esso definito nel segno dell'esclusione. Il margine come territorio in cui è relegato quanto è minoritario, a livello quantitativo e della distribuzione del potere, in un orizzonte poco disposto ad accogliere le differenze, se non nei termini di un'inclusività normativa e paternalistica. Ma anche il margine come spazio di esistenza, di resistenza, di presa di parola, di creazione: attivo a prescindere dal ruolo che gli viene attribuito dal centro e dall'alto, contraddittoriamente posto sempre nella condizione di fare i conti con quel centro, quell'alto. Qualcosa di più «di un semplice luogo di privazione (...) un luogo di radicale possibilità» (hooks 1998, 68; 1991), nel quale la pratica teatrale sviluppata da alcuni artisti, nella cornice dell'Italia contemporanea, introduce una figura come quella shakespeariana e opere multiformi come quelle scritte dal drammaturgo inglese.

Come ambiti di ricerca privilegiati sono stati selezionati il teatro in carcere e il teatro con attori con disabilità, da poco o per nulla considerati dagli studiosi shakespeariani nel nostro Paese, e, anche al di fuori del settore specifico, oggetto di un approfondimento scientifico di più lungo corso solo quando analizzati attraverso il filtro

del teatro sociale. Vi prendono parte soggetti che risultano marcati rispetto al teatro tradizionale – pur trattandosi in alcuni casi di professionisti – e che si trovano ai margini per motivi differenti: questi motivi verranno sviscerati nell’ottica delle relazioni che intercorrono tra essi e le modalità di creazione e rappresentazione scenica utilizzate, oltre che nell’analisi dell’interazione con i testi shakespeariani presi in esame.

La scelta di due campi specifici risponde a diverse motivazioni: il teatro shakespeariano in carcere è già stato oggetto di studio e approfondimento, ma questo progetto di ricerca va nella direzione di un ampliamento dei confini, utile per rendere conto dell’estensione di un fenomeno molteplice e per mettere a confronto sia le specificità di ciascun ambito, sia i punti di continuità. Riflessioni fondamentali, per un orientamento iniziale e come stimoli per il progresso della ricerca, sono state quelle di Claudio Meldolesi, uno dei primi studiosi di teatro a interessarsi a quello che lui definì «teatro di interazioni sociali» (Meldolesi 2012). Nella consapevolezza dell’impossibilità di trattare tutte le tipologie di esperienza comprese sotto questa definizione, la decisione di occuparsi del teatro che coinvolge persone con disabilità e disagio psichico è stata presa dopo aver assistito a *Otello Circus*, della Ribalta/Accademia Arte della Diversità di Bolzano diretta da Antonio Viganò e Paola Guerra: per la sua ricca articolazione e per la solidità del progetto di cui è una manifestazione, si tratta di uno spettacolo che non poteva essere ignorato, e che è analizzato in *Da vicino nessuno è normale*. Accanto a questo, nel novero delle produzioni dedicate a Shakespeare in carcere, è stato scelto il caso-studio *Un’isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*, ispirato alla *Tempesta*, con la regia di Alessia Gennari e i detenuti-attori del carcere di Vigevano: a esso è dedicato il quinto capitolo, *Behind bars*, che si sofferma sulle particolari operazioni drammaturgiche compiute e sui risvolti significativi di un progetto giovane, concepito da un’artista donna per un contesto tutto maschile.

Durante le fasi iniziali della ricerca, inoltre, ha diverse volte fatto capolino, come elemento caratterizzante di molte produzioni teatrali, la categoria della lingua, che ha contribuito a orientare la ricerca anche verso esperienze connotate dalla distanza dall’italiano standard. Nonostante di per sé gli spettacoli e le scritture dialettali siano minoritari rispetto a quelli nell’idioma nazionale, non è stato scelto l’esempio più e

celebre degli ultimi anni, vale a dire il *Macbettu* in sardo diretto da Alessandro Serra. Nel rispetto degli obiettivi di partenza, per le peculiarità del percorso del suo regista e per le riflessioni ad ampio spettro rese possibili dalla lingua utilizzata, la scelta è ricaduta su una produzione che ha circolato poco ed è stata ancora meno oggetto di critica e studi, vale a dire *Mal'essere* di Davide Iodice: *Amleto* a confronto con i dialetti campani, nella traduzione e nell'interpretazioni di rapper locali, che hanno stimolato la produzione del sesto capitolo (*Una lingua non basta*).

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

Le diverse categorie teoriche vengono applicate all'analisi di progetti artistici teatrali, che possono essere compresi solo nella loro natura intersemiotica: attraverso di essi, si mira ad approfondire le particolari modalità di trasformazione dell'opera shakespeariana, così da evidenziare il percorso mai lineare che conduce dalla parola scritta alla scena, sempre influenzato dallo spazio-tempo della *performance* e dalla presenza del soggetto-attore. La concentrazione, nei capitoli dedicati ai singoli casi-studio, è focalizzata sulla presenza (o sull'assenza), sull'utilizzo e sul significato del testo shakespeariano, come contenitore di messaggi, idee e stimoli, oppure punto di

riferimento e oggetto di traduzione letterale. Se da un lato la scelta del contesto italiano potrebbe apparire limitante, dall'altro è strettamente connessa alla necessità di circoscrivere un *corpus* potenzialmente ipertrofico e confusionario, definendo contemporaneamente la cornice culturale, socio-politica e nazionale con la quale interagiscono sia l'autorità e la funzione di Shakespeare sia il ruolo e le opportunità di gruppi sociali marginalizzati. Nonostante questo, è stato fatto il tentativo di inserire la realtà italiana in un contesto più ampio, con riferimenti in particolare alla situazione in ambito anglofono e in ambito francese. I motivi della scelta verranno segnalati strada facendo, ma sono in parte legati anche al periodo di studio e ricerca trascorso a Parigi, che ha permesso un confronto non scontato con progetti di teatro in carcere e teatro con persone disabili o con disagio psichico. Si tratta infatti di ambiti cui difficilmente si ha accesso, se non attraverso conoscenze e testimonianze dirette, come quella di Hélène Ollivier. Inoltre, se da un lato la Francia si rivela capofila nei percorsi di professionalizzazione di persone disabili, dall'altro l'Italia   considerata un punto di riferimento per il teatro in carcere.

Nel corso della trattazione, i due macro-ambiti individuati – teatro sociale e teatro dialettale – sono stati presi in considerazione singolarmente, con una descrizione generale e una pi  mirata, relativa alla presenza shakespeariana. Questo, allo scopo di rendere evidente la presenza di un fenomeno ampio e composito, che costituisce il terreno fertile da cui sono emersi i singoli casi in esame: una disseminazione in luoghi inaspettati, con soggetti e linguaggi non convenzionali, che si sviluppa per filiazioni non lineari e in modo a-sistematico. Nel primo caso (*Il teatro sociale*),   stato necessario soffermarsi sul dibattito critico intorno alla definizione stessa di "teatro sociale", allo scopo di comprendere la strutturazione del fenomeno in rapporto alla sua elaborazione teorica, alle posizioni dei suoi protagonisti e al contatto con il teatro *tout court*: una vicinanza che potrebbe sembrare scontata, ma la cui mancata acquisizione ha a lungo impedito di sviluppare indagini come quella qui presentata, legata cio  a un autore specifico e finalizzata a osservare analogie, rapporti di dipendenza o punti di rottura rispetto a un panorama scenico ampio. Nel secondo (*Il teatro dialettale*), al centro della riflessione si   imposta la relazione conflittuale tra idioma nazionale e dialetti, i quali

hanno sempre goduto di ampia fortuna sui palcoscenici italiani. Dalle riflessioni di De Mauro su Gramsci, fino ai successi di De Filippo e a quelli di Emma Dante, la questione linguistica pertiene al teatro, e di conseguenza tocca anche quello shakespeariano; il fatto che il caso-studio scelto sia una traduzione in dialetto campano, prevalentemente napoletano, ha fornito lo stimolo per ricostruire, seppur brevemente, la storia della presenza del Bardo nella produzione scenica partenopea, particolarmente ricca e composita all'interno del quadro italiano.

La raccolta di informazioni sugli ambiti scelti è stata svolta attraverso la lettura di scritti scientifici generalisti e di recensioni, delle presentazioni dei singoli progetti così come dei contributi critici a loro dedicati. Fondamentale è stata la partecipazione a eventi teatrali, festival, manifestazioni sull'argomento, la quale, per ovvie ragioni, è stata pesantemente condizionata dall'emergenza sanitaria mondiale. Nonostante questo, nei primi anni di lavoro è stato possibile sviluppare una conoscenza a tutto tondo dei contesti in esame, anche percorrendo strade poi abbandonate, o lasciate in sospeso in vista di ulteriori approfondimenti: è il caso ad esempio del dialogo avviato con uno dei progetti di non-scuola del Teatro delle Albe, attivato presso lo spazio Olinda di Milano, in un ex ospedale psichiatrico che ancora oggi ospita alcune strutture ospedaliere; o quello della compagnia laLut, attiva nella provincia di Siena e ideatrice di una versione di *Amleto, C'è del marcio in Danimarca*, con gli utenti del Dipartimento Interaziendale Salute Mentale della Val d'Elsa; o ancora, di uno studio sulla *Tempesta* di Shakespeare nel carcere di Pisa, avviato nell'autunno del 2018. Quando possibile, la partecipazione allo spettacolo dal vivo è stata prediletta, ma, nel caso di *Mal'essere*, la visione ripetuta dei materiali video forniti ha permesso di sopperire alla mancanza.

In termini generali, l'analisi delle produzioni teatrali e del processo che ne è alla base è stata resa possibile dai materiali, video e scritti, forniti dai loro diversi protagonisti: i copioni sono stati letti e studiati con grande attenzione, e, insieme alle registrazioni, indagati in profondità anche attraverso l'interlocuzione diretta con chi li ha composti. Lo studio delle opere di artisti viventi, risalenti a un passato molto recente, è infatti reso più fruttuoso dalla collaborazione con gli stessi, seppur nella forma di un confronto a posteriori; non è stato possibile, infatti, seguire un percorso completo di

ideazione e creazione scenica, dai suoi albori fino allo spettacolo, nonostante alcuni tentativi e la partecipazione a momenti di prova non inerenti alla tematica shakespeariana.

In questa prospettiva, uno strumento utile è stato quello dell'intervista semi-strutturata, che ha permesso di raccogliere testimonianze varie e complesse, difficilmente riducibili a questionari pre-compilati. Tale forma di interlocuzione «è una conversazione sollecitata e orientata dall'intervistatore che opera sulla base di uno schema flessibile» (Milani e Pegoraro 2011, 13), e che pone al centro l'intervistato: «Si fa ricerca propriamente per imparare e accrescere la nostra conoscenza su un oggetto: l'intervista è un modo di apprendere dando parola all'altro, valorizzando le sue esperienze, i suoi saperi, i suoi punti di vista su una determinata fetta di realtà». (Milani e Pegoraro 2011, 13). Il progetto qui presentato si fonda sull'intuizione dell'incompletezza di una storia shakespeariana interpretata prima, e raccontata poi, soprattutto attraverso canali ufficiali, a partire da posizioni di potere: provare ad ascoltare la voce di chi non appartiene al circoscritto mondo accademico è sembrato connaturato alla scelta di dare seguito a tali intuizioni. La parziale – e ambigua – assenza di alcuni fra i protagonisti delle produzioni in esame verrà approfondita in particolare per quanto riguarda *Otello Circus*; nel caso di *Un'isola*, le difficoltà di accesso al carcere e alle informazioni sui suoi abitanti sono state acuite dalle condizioni di isolamento in cui è stata svolta la metà di questo lavoro di ricerca, che ha dovuto riarticolarsi in modalità diverse da quelle, di movimento, incontro e scontro, previste inizialmente.

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

con la descrizione della forma *identity-first* e di quella *person-first*, che è stata qui prediletta.

2. Shakespeare nel XXI secolo: forme di persistenza/forme di resistenza

I. Tra autorità culturale e diffusione di massa

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

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

Il testo è quasi interamente composto e cantato in dialetto *laghée*, tipico dei piccoli paesi arroccati sul ramo comasco del lago di Como, dai quali provengono sia l'autore, sia il protagonista. La contrapposizione tra i due mezzi espressivi che il costruttore potrebbe usare per spiegare le specificità della sua preziosa attività artigianale ai clienti provenienti dal lontano universo urbano («Comm» e, soprattutto, «Milànn»), ricchi e pretenziosi («gh'hann pressa e voeren tucc la barca prunta», hanno fretta e vogliono tutti la barca pronta), non potrebbero essere più distanti, e più utili a introdurre il discorso che verrà affrontato in questo capitolo. Da un lato, le imprecazioni («a bestèmm»), evocate in dialetto nella canzone, dall'altro parole simili a quelle di Shakespeare, citato in un verso in perfetto italiano che viene poi cantato in tono ironicamente altezzoso da Van De Sfroos.

Il drammaturgo e poeta inglese, dunque, assurge a modello di elevazione linguistica e culturale, nonostante la distanza che lo separa dal parlante italiano e dialetto *laghée* sia evidente soprattutto sotto lo stesso profilo linguistico. Laddove erano

1 Il testo citato proviene dalla descrizione del brano disponibile su YouTube e inserito dall'utente Laerzio Ciotti <https://www.youtube.com/watch?v=qOTadrpIYiM> (ultimo accesso 11/02/2021). Tale versione si è rivelata, tra quelle disponibili online, la più corretta e accurata, stante la mancanza di una norma grafica stabilita per il dialetto in questione. Purtroppo, sul sito ufficiale del cantautore non sono più disponibili i testi "ufficiali" delle canzoni.

a disposizione Dante (sostituibile a Shakespeare anche senza apportare modifiche nello schema ritmico del verso) o Manzoni (che ha una sillaba in più, ma un espediente creativo per risolvere il problema, vista anche la localizzazione geografica rievocata dalla canzone, sarebbe stato giustificabile), ecco che Shakespeare conquista il posto d'onore. L'alternativa tra un eloquio che imita quello del drammaturgo e le bestemmie, per scavare sotto la superficie, è incardinata su una doppia serie di convinzioni: l'appartenenza del primo a un registro alto, grazie allo stile ricercato e involuto che si è imposto come peculiare per mezzo di una selezione sia teatrale sia scolastica e delle citazioni più note al grande pubblico, e la certezza di potersene appropriare, di poterlo utilizzare in modo strumentale, così da contrapporlo alla schiettezza di una risposta volgare alla loro impazienza. Shakespeare, dunque, verrebbe utilizzato per esprimere un contenuto banale e immediato (cioè la presenza della prua e della poppa, elementi basilari della barca, ma sconosciuti agli arroganti cittadini) attraverso parole ritenute "alte", che, dissimulando l'appunto sull'ignoranza degli interlocutori, lo rendono più digeribile.

Il genere folk, cui la canzone, e in generale la produzione di Van De Sfroos, appartengono, rimanda immediatamente alla dimensione popolare, nella quale i confini di Shakespeare come fenomeno culturale divengono sfumati, rendendo necessaria una riflessione profonda, mai esaustiva, sulle sue molteplici diramazioni. Il cantautorato in dialetto non può forse essere definito in toto parte della produzione culturale di massa, ma ha visto negli ultimi due-tre decenni una diffusione piuttosto capillare in vari luoghi del territorio italiano, fino a exploit nazionali come quello dei salentini Sud Sound System. Al di là di questo, è interessante rilevare qui come, invece, sia indubbiamente Shakespeare a poter essere definito "di massa", al punto da essere utilizzato come simbolo di un universo di significati immediatamente comprensibili a qualsiasi pubblico, compreso quello degli ascoltatori di Davide Van De Sfroos. L'obiettivo, in questo capitolo, è indagare la provenienza di questa diffusissima, se pur non incontestabile, familiarità, nonché del legame tra Shakespeare e cultura istituzionale, Shakespeare e cultura popolare. Ciò, anche allo scopo di capire che cosa si intenda con "Shakespeare", quando si utilizza questo nome proprio in molteplici ambiti, e come decodificare quello

a cui si riferiscono, citandolo, gli artisti e le artiste protagonisti delle esperienze che verranno approfondite nei capitoli dedicati ai casi-studio.

Douglas Lanier, in *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), ricostruisce in modo sintetico, ma molto accurato, l'inserimento di Shakespeare nel canone letterario inglese, che va di pari passo con la sua affermazione all'interno della cultura *highbrow*. La pubblicazione postuma del *First Folio*, nel 1623, segna l'inizio del processo di elevazione del Bardo a simbolo della cultura britannica, in competizione con quella continentale; in seguito, tra XVII e XVIII secolo, un processo di disaffezione e una successiva rivisitazione in ambito teatrale delle opere le modernizza e depoliticizza, al fine di renderle potenzialmente valide per tutti. Nel '700 si assiste inoltre a un fenomeno di capitale importanza, vale a dire la pubblicazione di innumerevoli edizioni dei testi shakespeariani, a partire da quella di Nicholas Rowe, del 1709. Nonostante Sonia Massai (2007) abbia dimostrato la presenza di una vivace attività editoriale e di correzione dedicata ai testi di Shakespeare anche prima di tale data, è nel XVIII secolo che essi circolano maggiormente e tra più persone, per le quali la modalità primaria di farne esperienza diventa quella basata sui libri, sulla lettura privata, e non più la dimensione collettiva dell'evento teatrale. È inoltre grazie alla pretesa di autenticità e di maggiore correttezza rispetto alle precedenti avanzata dalle diverse edizioni che nasce e si afferma il concetto di "fedeltà" al testo di Shakespeare, elemento costitutivo delle relazioni con la sua autorità culturale nei secoli a venire – e, a ben guardare, sempre sulla scorta degli studi di Massai, evidente fin dalle dichiarazioni contenute nel *First Folio*, i cui testi sarebbero basati su «true and originall copies» fornite direttamente dai King's Men (136-7). Terence Hawkes (1992) descrive così tale passaggio da un riconoscimento prevalentemente teatrale a uno letterario dell'opera di William Shakespeare, e la conseguente afferenza all'olimpico della cultura nazionale inglese: «In the eighteenth century an early shift of emphasis from performance to print led to Shakespeare's becoming irrevocably woven into the strands of a national literary culture» (151).²

² La ricostruzione più ampia del fenomeno da parte di Hawkes è basata su *Reinventing Shakespeare* di Gary Taylor (1990). Il capitolo dove comparire questa citazione, *Bardbiz*, era apparso come

In contemporanea, sul piano della storia scenica, Shakespeare è sempre più simbolo di una *Englishness* borghese: da un lato è posto in contrapposizione alle norme aristoteliche predicate dal neoclassicismo francese e identificate con l'*ancien régime*; dall'altro, viene consacrato da David Garrick, dalle celebrazioni del primo festival shakespeariano, lo Stratford Jubilee del 1769, e dalle successive repliche degli spettacoli, come rappresentante di valori distanti da quelli di un popolo che non può comprenderne il genio e la virtù. La canonizzazione sul piano nazionale prosegue tra la fine del '700, con i Romantici, e la seconda metà del XIX secolo, quando sarà l'accademia, istituendo una disciplina denominata *English* e collocandovi Shakespeare in posizione saldamente privilegiata, a decretarne la centralità in un progetto culturale sia interno, sia imperiale: miglior rappresentante di un idioma destinato a diventare lingua franca su scala globale, il Bardo è, parallelamente, perno del disegno educativo della madrepatria. Nel 1864 viene pubblicata la *Globe edition* dei suoi testi, la prima curata da esperti di livello universitario, punto di riferimento a lungo nel periodo successivo e disciplinata come ogni aspetto della vita culturale e sociale in epoca vittoriana. Questa operazione di istituzionalizzazione accademica, infatti, si accosta a forme di silenziamento delle istanze più problematiche delle opere di Shakespeare, non solo attraverso produzioni teatrali che puntano sulla psicologizzazione dei singoli personaggi e su una ricostruzione scenografica di carattere mimetico-illusionistico, ma anche grazie a imprese letterarie, come quella di Mary e Charles Lamb. I due fratelli, in *Tales from Shakespeare* (1807), trasformano i drammi in racconti destinati a un pubblico di giovanissimi lettori, adeguandoli alla morale dominante. Si assiste inoltre a un lento - e talvolta apertamente osteggiato - tentativo di riforma in senso borghese del comportamento del pubblico della platea, ritenuto difficile da governare nelle forme in cui si era sviluppato fino all'800: «During the nineteenth century, seeing Shakespeare on stage would move away

articolo, con lo stesso titolo e leggere modifiche, sulla rivista *London Review of Books*, 12 (4), il 22 febbraio 1990, ed è disponibile online al seguente link <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v12/n04/terence-hawkes/bardbiz> (ultimo accesso 11/02/2021). Oltre all'intervento di Hawkes, è possibile consultare tutta la discussione che ha fatto seguito alla sua pubblicazione.

from being a communal, participatory activity towards an individual aesthetic experience akin to reading an illustrated edition» (Lanier 2002, 36).

Nel XX secolo, con l'emergere di quella che Adorno definisce industria culturale, la posizione occupata da Shakespeare si fa sempre più contraddittoria: lentamente affermatosi come simbolo del sapere istituzionale, trasmesso attraverso quel formidabile canale che è la scuola, viene con una certa regolarità sfruttato dalle nuove forme che la cultura popolare assume nella società di massa. Lanier non appoggia una visione negativa e riduzionista di questo processo, secondo la quale *Shakespop* «contributes to the lamentable triumph of homogenized, mediatized, politically quiescent, profit-driven culture-for-dummies» (Lanier 2002, 48). Si tratta infatti di una lettura che ignora la stratificazione della *pop culture*, ben lungi dall'essere monolitica e passibile di un'interpretazione univoca e complessiva.

Tale ricostruzione non poteva mancare qui perché occorre chiarire innanzitutto da dove nasce uno dei concetti che questo studio pone al centro, rispetto al quale interroga le reazioni delle scene teatrali: l'attribuzione a Shakespeare di autorità culturale, che deve essere riconosciuta «as a social construction, not some natural state» (Lanier 2002, 21). Ovviamente, non sfugge che il quadro appena descritto non riguardi direttamente il panorama italiano, che qui ci interessa, ma quello della *Anglosphere* (Bassi 2016, 11-2), e in particolare del Regno Unito. Entro i confini nazionali, infatti, il processo di diffusione e affermazione di Shakespeare come fenomeno di massa ha seguito strade differenti, legandosi a doppio filo meno al canale scolastico e più alla sua presenza sui palcoscenici, al mezzo dell'opera lirica (verdiana, soprattutto), su cui si tornerà in seguito, alle interpretazioni dei grandi attori e delle grandi attrici di fine '800 e inizio '900. La storia della ricezione shakespeariana in Italia, la quale, nei suoi aspetti culturali, «remains to be written» (Bassi 2016, 63), ha un inizio tardo, e tendenzialmente mediato dalle traduzioni francesi o tedesche. Se tra i primi estimatori rinomati vi sono Giuseppe Baretta, che per difenderlo si schierò contro Voltaire, e Alessandro Manzoni, nel '900 Shakespeare suscita l'ammirazione di Benedetto Croce, che lo esalta riconoscendogli la capacità di produrre un'arte pura, liberata dall'ideologia e dal posizionamento politico. Una linea ben diversa da quella dominante in epoca fascista,

che già vede in Shakespeare un autore canonizzato, non colpito da censura in virtù della sua «possenza di imperituro classico» (Caponi 2017, 59), e forzato nei suoi significati attraverso un approccio critico e scenico “presentista”, a sostegno dell’apparato ideologico del regime (Bassi 2016, 63-80). Oggi, come sostiene Bassi, «Shakespeare’s success in Italy appears to be unconditional» (2017, 10), in diversi ambiti; nonostante ciò, la scelta di non fermarsi ai confini nazionali, soprattutto sul piano dei riferimenti critici, ha molteplici motivazioni. Quanto avvenuto nella patria di Shakespeare e in generale nel mondo anglofono può essere un utile termine di confronto, dal momento che da qui è possibile trarre «la consapevolezza della rilevanza culturale degli Shakespeare “di massa” e gli strumenti critici con cui condurre la nostra indagine» (Cavecchi e Soncini, 2002). Inoltre, la produzione italiana contemporanea - e i casi che abbiamo selezionato non sono esenti - dialoga non solo con la propria tradizione scenica nazionale, ma anche con una storia performativa, cinematografica, televisiva, mediatica, estesa su scala globale: un fenomeno che rende utile anche l’ampliamento del panorama entro cui analizzarla.

Per l’attenzione che questo studio riserva all’aspetto testuale, un passaggio già citato è ulteriormente degno di nota: quello dalla scena alla pagina, dalla connotazione soprattutto teatrale dell’opera di Shakespeare al suo ingresso nel mondo della letteratura, attraverso il principale mezzo di diffusione di quest’ultima, cioè i testi scritti e tramandati nella forma di libri. Così si esprime ancora Hawkes, a proposito dei *plays*: «From a position as a major instance of English-speaking popular culture, they have over 400 years dwindled to become the exemplars of internationally revered high art. From their function as an oral externalization of the tensions within their own culture, they have shrunk to be sacred written texts» (Hawkes 1986, 86). Shakespeare obbligato alle ristrettezze di una dimensione sacralizzata che non gli si addice, ma che emerge ogni volta che si pone la questione del limite della *Shakespeareaness*, di quali prodotti culturali siano o meno riconducibili al suo nome, quasi esistesse effettivamente un termine fisso e immobile, una “bibbia” a cui riferirsi per attribuire un marchio riconosciuto e immediatamente ascrivibile al dominio della cultura alta. I “sacred written texts”, quelli delle opere shakespeariane, hanno però, soprattutto nel caso dei *plays*, una genesi ben

lontana da quella di ascendenza romantica, legata all'ispirazione di un singolo genio, espressione coerente della sua individualità. Questi testi sono invece nati per la scena, elaborati a stretto contatto con una forma di intrattenimento non elitaria, aperta a molti (non a tutti), e con i diversi soggetti attivi in una compagnia. Dal momento che il teatro rispondeva a logiche di prestigio e di mercato peculiari, essi non furono mai pubblicati, durante la vita di Shakespeare, come un'unica raccolta, secondo una volontà d'autore di impronta letteraria. Circolavano e sono talvolta arrivati fino alla contemporaneità in numerose versioni, anche molto diverse tra loro, basti qui citare il celeberrimo caso di *Hamlet*: i testi a disposizione sono tre, l'*in-quarto* del 1603, denominato *bad-quarto*, secondo alcuni ricostruito a memoria da uno o più attori, l'*in-quarto* del 1604, e quello che compare nel *First Folio* del 1623. In altri casi la situazione è più lineare, ma Hawkes sottolinea con chiarezza la distanza tra la dimensione autoriale-letteraria e il campo di azione di Shakespeare: «The notion of a single 'authoritative' text, immediately expressive of the plenitude of its author's mind and meaning, would have been unfamiliar to Shakespeare, involved as he was in the collaborative enterprise of dramatic production, and notoriously unconcerned to preserve in stable form the text of most of his plays» (Hawkes 1986, 75-6).

È necessario non indulgere nemmeno in una narrazione diversa, ma ugualmente incline a estrapolare Shakespeare dal suo contesto per attribuirgli un profilo individualizzato e attualizzato. Secondo questa visione, il teatro di Shakespeare, libero dalle restrizioni libresche in seguito attribuitegli dalla tradizione accademica, sarebbe stato lasciato sostanzialmente in dono alla posterità dal suo autore, al di fuori di qualsivoglia logica proprietaria. Questa posizione è sostenuta per lo più all'interno del mondo del teatro, come dimostra la fiera, seppur non così necessaria, difesa di Shakespeare da parte del regista Dominic Dromgoole, allora direttore artistico del Globe Theatre di Londra, durante la puntata del programma radiofonico *Free Thinking* intitolata *What Does Global Shakespeare Mean?*, trasmessa dalla BBC.³ Dromgoole dibatte animatamente con la scrittrice e ricercatrice Preti Taneja e con due docenti

³ <https://www.bbc.co.uk/programmes/b05qfqcg> (ultimo accesso 11/02/2021).

universitari, Sonia Massai e David Schalkwyk, in merito al ruolo di Shakespeare oggi e nella sua epoca, sostenendo appunto come la trasmissione dell'opera sia avvenuta grazie alla generosità disinteressata di un artista che appare in vesti quanto meno anacronistiche. Tralasciando, per ora, altre posizioni degne di riflessione sostenute da Dromgoole, come la fatuità del dibattito sulle dinamiche di potere ed egemonia culturale che coinvolgono Shakespeare, considerato genericamente "per tutti", è importante ricordare – come fa lei stessa nel corso del programma – la già citata monografia di Massai, dedicata ai rapporti tra drammi e testi, tra palcoscenico ed editoria in epoca *early-modern* (Massai 2007). Qui, vengono ricostruite le pratiche di confronto e di correzione dei testi stampati e viene sottolineato il lavoro svolto dagli editori, i quali, insieme ad altri professionisti del campo e a semplici lettori, avrebbero occupato una posizione importante nella trasmissione di una determinata versione dell'opera shakespeariana: essa risulta dunque frutto sia delle scelte di singoli professionisti, sia di negoziazioni collettive. Questi processi sono stati a lungo trascurati, e ciò ha contribuito ad avallare l'autenticità di un'immagine autoriale in realtà costruita nel tempo, sotto l'influenza di ideologie e finalità anche discordanti.

Indagini molto diverse tra loro permettono dunque di comprendere il contesto creativo in cui si muove Shakespeare e di osservare l'afferenza della sua eccezionale vitalità postera a domini che, fino al XX secolo, possono ricondursi da un lato al teatro, dall'altro alla letteratura – una distinzione che è anche un ulteriore marchio di riconoscimento della materia shakespeariana. In questo studio, pur sullo sfondo di un'analisi dell'opera spettacolare nel suo complesso, un'attenzione specifica sarà dedicata alle forme di utilizzo del testo shakespeariano e alla relazione con quelli, variamente strutturati, prodotti nei contesti creativi in esame. È chiaro che tale *focus*, sulla scorta degli estremi teorici delineati fin qui, non prescindere dalla considerazione secondo la quale occorre evitare di parlare di un centro testuale autentico, latore del significato autoriale: la dimensione del testo scritto, tra le molteplici che definiscono la *Shakespeareanness*, è quella selezionata in questa sede, non un nucleo fondante in grado di risultare trasversale a esperienze, tempi, spazi.

Questa trasversalità è oggetto di un'ulteriore *vulgata*, già più volte adombrata, resa poi esplicita dalle parole di Dromgoole: le opere di Shakespeare sarebbero valide per tutti, in ogni epoca e luogo, caratteristica dalla quale deriverebbe il loro successo globale e attraverso i secoli, slegato dunque da forme di sviluppo coloniale e imperiale e dai meccanismi di riproduzione del prestigio culturale. È il collega Ben Jonson, nel poema collocato in apertura del *First Folio*, a definire Shakespeare un *author* fuori dal tempo («He was not of an age, but for all time»), nel contesto di un'operazione che, come si è visto, getta le basi di una canonizzazione letteraria e nazionale non scontata. Questa presunta universalità, nei secoli e anche più recentemente, si è articolata in modi diversi, più o meno legati a letture politiche. Un filone critico e largamente diffuso anche oltre i confini specialistici, però, la interpreta sulla base dell'appartenenza a un dominio, l'arte, da mantenere, nella contemporaneità e a partire all'incirca dall'800,⁴ sospeso e distaccato rispetto alla materialità di quello politico-sociale. È sempre Hawkes, in ottica marxista, e con il carattere caustico della sua scrittura, a definire questa operazione, in apparenza neutrale, come altamente ideologica: laddove si stabilisca una netta distinzione tra arte e politica, e si decreti, di Shakespeare, un valore indiscusso, e sempre positivo, ecco che viene difesa una posizione per nulla *super partes*, ma conservatrice, in quanto indifferente ai particolarismi e alle relazioni di potere, basata, tra gli altri, sui concetti di uniformità, tradizione, permanenza:

There are, after all, no such things as straightforward 'Shakespearean productions' in our society. Quite the reverse: a distinct political option exists which the invocation of 'Shakespeare' both commends and promotes. By and large it involves tradition, individualism, patriotism and permanence (...) The medium, in this case, is certainly the message, and the essence of what might be called the 'Shakespeare Effect' lies in the more subtle, but also chilling principle that, whatever his plays say, 'Shakespearean productions' are always good for us. (1992, 59)

Una tendenza diffusissima, questa, che curiosamente accomuna una parte della critica accademica, alcuni artisti che criticano quest'ultima e moltissimi tra lettori,

⁴ Cfr. la ricostruzione, seppur in ambito francese, che Pierre Bourdieu fa di questo storico passaggio, indicata qui anche per l'utilizzo delle riflessioni dell'autore nel resto del presente studio (Bourdieu 2005, soprattutto *La conquista dell'autonomia*, 103-76).

spettatori e appassionati, anche al di fuori del contesto anglofono: dal «nostro contemporaneo» di Jan Kott, fino all'autore capace di «parlare a chiunque» dell'*Hamlet* di Dromgoole,⁵ questi concetti sono talmente diffusi da essere spesso assunti come veritieri, riprodotti senza venire sottoposti a ulteriore analisi nelle forme più disparate, dalla recensione teatrale fino alla premessa di una nuova traduzione editoriale. La posizione di Hawkes, invece, assolutamente radicale all'epoca della sua esternazione, si basa sulla considerazione che dà il titolo allo studio *Meaning By Shakespeare* (1992): non sarebbero i testi del drammaturgo a possedere di per sé un significato che interpreti, attori, registi, studiosi possono indagare e portare alla luce, ma sarebbero questi ultimi, noi tutti, a “significare attraverso, grazie a” Shakespeare. Prendendo in esame ed eventualmente contestando la stratificazione semantica che i drammi hanno assunto nel viaggio attraverso i secoli e al di là dei confini, chi si confronta con Shakespeare costruisce un senso che, dal post-strutturalismo in poi, non può più essere dato una volta per tutte. Come successivamente chiarito da Christy Desmet, in risposta alle critiche che accusano Hawkes di ridurre Shakespeare a un (prestigioso) contenitore vuoto, «The point is not that Shakespeare has no meaning, but that because meaning changes with context, he has, if anything, more meanings than we can yet imagine» (1999, 12). Dunque, l'accesso «to the works of an 'essential' Shakespeare, to the 'plays themselves', or to what they 'really' mean» (Hawkes 1992, 150), è sostanzialmente impossibile, poiché il testo, in quanto tale, non è il prodotto di un solo autore, ma di molteplici strategie interpretative e dei condizionamenti che pesano su queste. Dovrebbe essere la capacità dell'autore e dei suoi testi «to serve as instruments by which we make cultural meaning for ourselves» (Hawkes 1992, 150), con uno spostamento netto del focus sulla ricezione, a costituirne il vero punto di interesse. Una capacità che, per estensione nella diffusione geografica, temporale e disciplinare (dalla

⁵ Cfr. la descrizione del progetto da parte di Dromgoole: «The central principle of the tour is that Shakespeare can entertain and speak to anyone, no matter where they are on earth; and that no country or people are not better off for the lively presence of Hamlet». <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/hamlet/about-the-project> (ultimo accesso 11/02/2021).

pubblicità ai fumetti, dal teatro al cinema alla letteratura per l'infanzia), è sicuramente degna di nota nel caso di Shakespeare; e che si colloca all'origine di un utilizzo estremamente variegato delle sue opere, con finalità ideologiche talvolta in aperta opposizione, e dunque non valide per tutti.

Da un lato, quindi, la sacralizzazione nella forma scritta di un monumento britannico, e poi imperiale, affermatosi con il tempo anche a livello globale; dall'altro, e attraverso dinamiche strettamente intrecciate a questa stessa diffusione, una variegata produttività, ben al di fuori dell'accademia o delle istituzioni. A questa natura duplice sono dedicati svariati studi di Lanier, tra cui il già citato *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002). Qui, fin dall'introduzione, a essere messe in luce sono la distanza e insieme la possibilità di un legame (da cui la congiunzione *and*: «The 'and' in 'Shakespeare and popular culture' marks not just a link but a distinction», 3) tra i due termini del discorso, tra Shakespeare come rappresentante e simbolo della *highbrow culture*, e la *lowbrow culture* contemporanea e popolare, di massa.

Anche in Italia, già all'incirca vent'anni fa, la presenza di Shakespeare in molteplici ambiti della cultura di massa era sancita definitivamente, tanto da meritare un volume che mirava a una prima mappatura (Cavecchi e Soncini 2002), e da affermarsi agli occhi di studiosi piuttosto restii all'affrontare la materia: «È la stessa onnipresenza di Shakespeare in tutti gli ambiti della cultura contemporanea (...) a imporre allo specialista di rendere conto di questo vero e proprio "virus" che si propaga attraverso la pubblicità, la stampa, il cinema, il fumetto, la musica» (Cavecchi e Soncini 2002, 11-2).⁶ Una familiarità diffusa che rispecchia e insieme produce il riconoscimento di un valore simbolico, in primis quello di cultura "alta". Un caso, tra tutti, risulta particolarmente utile per comprendere l'associazione tra Shakespeare ed eccellenza teatrale (e quindi prestigio culturale): quello di Carosello, il popolarissimo programma televisivo che portò la pubblicità nelle case degli italiani. Tra la fine degli anni '50 e quella degli anni '70, i

⁶ Da notare anche l'impareggiabile contributo di Mariangela Tempera in merito ai rapporti tra Shakespeare e cinema, e, per un ambito poco battuto, quello della relazione Shakespeare-radio, vd. Caponi 2017.

testimonial che interpretano personaggi o battute del Bardo sono grandi attori (Gassman e Albertazzi, tra gli altri), che impongono immediatamente la corrispondenza tra prodotto pubblicitario ricercato (o presunto tale) e cultura ricercata: « (...) per la sua aura di rispettabilità e solennità “da classico”, Shakespeare viene associato a prodotti altrettanto rispettabili ed eleganti, magari un po’ più cari degli altri» (Cavallone 2002, 73). Inoltre, ed è questa un’osservazione che ci aiuta a decodificare anche il testo di Van De Sfroos da cui siamo partiti, «Shakespeare è inglese e per la pubblicità di allora, come del resto per buona parte di quella di oggi, tutto ciò che è *British*, è già di per sé sinonimo di eleganza, classe e, appunto, rispettabilità» (Cavallone 2002, 73) - pur se i fatti politici degli ultimi anni, Brexit in testa, potrebbero aver complicato un po’ tale comune percezione.

Nel corso del ‘900 e oltre, anche l’istruzione formale ha poi giocato un ruolo via via più significativo; questo è accaduto grazie all’innalzamento dell’obbligo formativo - oggi di dieci anni - che ha permesso a un numero sempre maggiore di studenti di entrare in relazione con Shakespeare a partire dal proprio percorso scolastico, per lo meno per chi arriva alla scuola media di secondo grado.

In relazione alla diffusione scolastica, seppur non in diretta continuità, occorre non tralasciare la dimensione universitaria, e la presenza di un elevato numero di studiosi e studiosi di Shakespeare nel contesto italiano («Shakespeare is taught in nearly every literature department, at least those which resist the attack on the humanities» Bassi 2016, 10). Al mondo accademico afferiscono anche gli autori di traduzioni nate in vista di una produzione teatrale, come nel caso, celeberrimo, della sinergia creativa tra Agostino Lombardo e Giorgio Strehler per la *Tempesta* del 1978. Al contempo, però, e in forma contraddittoria rispetto a questi fortunati incontri, la ricerca di un dialogo con la scena contemporanea non è scontata per gli studiosi di Shakespeare, così come non lo è neppure l’abbandono di una gerarchia tra accademia e teatro intorno alla “proprietà” del Bardo. Nonostante lodevoli eccezioni, ciò ha portato a una distanza non sempre colmata tra i due settori, che già si imponeva alla fine degli anni ‘30: allora, il maggior anglista dell’epoca (e uno dei maggiori del ‘900), Mario Praz, lamentava che Shakespeare fosse conosciuto “solo” tramite l’adattamento scenico e la traduzione,

«making clear that he thought very little of any practice other than *reading* him in the original» (Bassi 2016, 70).

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

In questo quadro, non è semplice collocare le sorti contemporanee del teatro, che vive, o per meglio dire sopravvive, almeno in Italia, su di un crinale. Da un lato, su larga scala, possiede la fama del passatempo per pochi, esclusivo ed escludente, sviluppatasi in questi termini soprattutto a partire dalla nascita e dalla crescente diffusione del cinema, della radio, della televisione, poi di internet, visti come maggiormente democratici. È una condizione fotografata dai dati: solo una percentuale esigua (intorno al 20%) di italiani e italiane si è recato a teatro almeno una volta nell'anno 2019, e gli spettatori assidui sono in genere in età avanzata (ISTAT 2020, 390).⁷ Dall'altro lato, il teatro vive in uno stato di minoritarismo non legato a forme di chiusura elitista, ma all'impovertimento generale del settore culturale, sul piano economico e non solo, e al restringimento del suo campo d'azione. E, in effetti, Lanier si domanda se sia ancora possibile produrre l'associazione teatro-*high culture*, («who wears black tie to the theatre any more?» 2002, 45), o se essa sia ancora oggi sfruttata, con finalità che spaziano dalla legittimazione alla trasgressione, più come consuetudine anacronistica

⁷ Alcuni studi (Sciarelli 2004; Sciarelli e Tortorella 2004), basati su dati quantitativi e qualitativi, analizzano il problema dell'elitarismo del teatro (ancora strettamente connesso a titolo di studio, reddito, occupazione), soprattutto per quanto concerne gli spettatori assidui. Si tratta comunque di indagini ormai datate, che non sembrano essere state superate da pubblicazioni più recenti in merito.

che come conseguenza di un effettivo prestigio culturale basato sulla distanza e sul rispetto reverenziale.

Mai elencato tra le forme di rappresentazione artistica e i mezzi di comunicazione definiti “di massa”, il teatro finisce per essere identificato come un’attività di nicchia anche quando aspira a essere tutt’altro, e senza che a tale prestigio elitario corrisponda un riconoscimento di carattere economico. Per rimanere entro i confini nazionali, quando esso attira un pubblico poco più ampio di quello specialistico (artisti, produttori, distributori, critici, studiosi), lo fa con operazioni commerciali, rivolte a un pubblico medio-borghese, tendenzialmente abbonato e di mezza età, che cerca, attraverso la frequentazione dell’evento spettacolare, di acquisire una statura intellettuale. In merito a tale “stato dell’arte”, Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini, regista l’uno, critico l’altro, hanno prodotto, qualche anno fa, un testo molto diffuso tra gli addetti ai lavori, *La fortezza vuota* (2015).⁸ Coniando l’espressione ossimorica “teatro pubblico commerciale”, i due autori analizzano il sistema delineato dalla riforma dello spettacolo dal vivo entrata in vigore nel 2015.⁹ Un teatro che sia insieme pubblico e commerciale può infatti apparire illogico, perché dovrebbe contemporaneamente rispondere alle istanze del mercato e a una vocazione civico-pubblica. E un progetto politico che lo contempra, secondo i due artisti, è effettivamente illogico, ma si spiega perché in linea con un processo di dismissione non plateale, sotterraneo, ma inesorabile, della funzione socio-culturale dell’arte scenica e dei finanziamenti da essa giustificata

Ne esce, in definitiva, una fotografia impietosa e lucida della situazione disperata in cui versa lo spettacolo dal vivo, oggi ulteriormente indebolito dalle misure governative

8 Il contributo, che per il titolo prende spunto dal titolo di un libro di Bruno Bettelheim sull’autismo, è stato presentato pubblicamente nell’ambito del festival Contemporanea, a Prato https://www.contemporaneafestival.it/contemporaneafestival15/htm/connessioni/Massimiliano_Civica_fortezza_vuota.htm (ultimo accesso 11/02/2021). È stato in seguito ripubblicato e commentato da diverse testate online. Nello stesso anno, a partire dal testo, è stato anche pubblicato un volume (Civica e Scarpellini 2015).

9 Il decreto di riforma dello spettacolo dal vivo è stato varato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo nel luglio 2014: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/08/19/14A06454/sg> (ultimo accesso 11/02/2021).

adottate per contrastare la diffusione del coronavirus. Ed è in questo contesto che hanno visto la luce gli spettacoli che sono stati presi in esame qui, «in un paese in cui vale l'equazione cultura=noia» (Civica e Scarpellini 2015, 10) e dove, essendo il teatro «minoritario», è stato inculcato «il senso di colpa dell'essere minoritari» (1) agli artisti, che faticano essi stessi a riconoscere dignità e funzione pubblica al proprio lavoro. Shakespeare rientra senza ombra di dubbio tra i “nomi celebri” più volte citati da Civica e Scarpellini, chiamati a svolgere un doppio ruolo in questo sistema: sfruttati come facile attrattiva dai direttori dei grandi teatri per soddisfare i propri spettatori (i già citati medio-borghesi, abbonati e di mezza età) grazie a «produzioni *mainstream* con una spolverata di cultura» (13), oppure utilizzati come specchietto per le allodole all'interno di un'operazione parallela, solo in apparenza più innovativa. Quando questa si compie, infatti, lo stesso pubblico si presenta in sala aspettandosi uno spettacolo tradizionale e rassicurante, ma rimane scandalizzato dalle scelte sperimentali di un regista giovane o trasgressivo: Shakespeare viene citato tra i protagonisti degli slogan che potrebbero essere utilizzati per fare pubblicità in questi casi - «“Tutti nudi inscena”, “Uno spettacolo per stomaci forti”, “Shakespeare fatto a pezzi”, “Un novello Cristo tra i transgender”» (10) -, e che sarebbero invece inutili qualora si volesse realmente puntare sulla qualità artistica e sul valore del lavoro registico, drammaturgico, attoriale. Shakespeare richiama così il canone drammaturgico, la tradizione rifiutata negli anni '60 e '70 in nome di un approccio più collettivo, fisico e meno letterario al teatro, ed è attraverso il canone che si ottempera alla funzione commerciale, alla vendita: un grande classico produce un riscontro sicuro di pubblico, scontato, ma non banale.

Come si vedrà, i protagonisti dei casi presi in esame qui non sono estranei a tali questioni, soprattutto poiché il lavoro che li coinvolge implica un'estensione del campo d'azione e un ampliamento delle persone coinvolte nella pratica teatrale, comprese quelle tradizionalmente escluse dalle scene e dal confronto con l'autorità shakespeariana. A questo proposito, inoltre, occorre domandarsi dove posizionare, nell'ampio spettro che si dipana tra *highbrow* e *lowbrow* culture, opere come quelle in esame qui: si tratta di spettacoli teatrali, dunque di prodotti riconducibili a un universo culturale non di massa, ma sono dotati di caratteristiche che li riportano proprio a quella

dimensione. Infatti, non si collocano necessariamente al di fuori del mondo del professionismo, ma provano a rivolgersi – nonostante alcune limitazioni concrete, come nel caso del teatro in carcere – a un pubblico non solo specialistico e non solo di appassionati, moltiplicando così le possibilità di avvicinamento a Shakespeare. Intersecano ampiamente forme di produzione artistica come la letteratura per l'infanzia (nella lavorazione di *Un'isola* è stata utilizzata una riduzione e traduzione di *The Tempest* contenuta in *Racconti d'inverno di William Shakespeare*, di Idalberto Fei, 2015), il rap dialettale (*Mal'essere*), la musica rock (ancora *Un'isola*), il circo (*Otello Circus*); ma anche, ampliando lo sguardo al di là dei casi-studio, la musica pop e il cinema (è il caso degli spettacoli shakespeariani di Teatro Metropopolare nel carcere di Prato e nel carcere minorile di Pontremoli), ancora il rap (nei progetti shakespeariani di Puntozero Teatro e dell'Università Statale di Milano nel carcere minorile "Cesare Beccaria"), il dialetto in numerose esperienze del teatro dietro le sbarre, tra cui le più celebri, vale a dire la Compagnia della Fortezza di Volterra e quella guidata da Fabio Cavalli a Rebibbia. Un discorso a parte meritano l'opera e la musica lirica, che hanno vissuto momenti di diffusione generalizzata e altri caratterizzati da un evidente elitarismo, e che rivestono un ruolo significativo in *Otello Circus*. Il tema verrà approfondito nei capitoli dedicati ai singoli casi-studio, ma è importante osservare fin da subito che non esistono legami diretti e consequenziali tra progetti che rimangono per differenti motivi ai margini della produzione shakespeariana e il loro carattere popolare. Il termine stesso "popolarità", d'altronde, possiede due significati, interconnessi, ma non identici: da un lato indica quel che rientra nell'uso del popolo, dall'altro quel che gode del consenso dello stesso.

Il significato delle operazioni artistiche, letterarie, teatrali compiute nei casi che sono stati analizzati è dunque da sottoporre a continua verifica, senza che si perda di vista il *focus* della ricerca, vale a dire il ruolo di Shakespeare, le declinazioni assunte dai suoi testi all'interno di un processo performativo, l'autorità esercitata da questi e la dialettica tra autorità e *agency* degli artisti. Secondo quanto emerge dagli studi di William Worthen (1997), alla fine degli anni '90 Shakespeare aveva ancora un potere messo in discussione di rado, anche in settori della produzione scenica altamente sperimentali:

The sense that performance transmits Shakespearean authority remains very much in play, most strongly perhaps when the ostensibly free and disruptive activity of the stage is at hand. For despite the “death of the author” (Barthes), or the author’s functional absorption into the systems of cultural and ideological production (Foucault), “Shakespeare” – sometimes coded as the “text”, its “genre”, or the “theatre” itself – remains an apparently indispensable category for preparing, interpreting, and evaluating theatrical performance. (3)

Nonostante l’ampia diffusione delle teorie di Barthes e di Foucault, alla base del processo di demistificazione dell’autore come origine del discorso, si continua a evidenziare una relazione stretta tra attività spettacolare e peso specifico shakespeariano, tra autorità e testo. Inoltre, e soprattutto in un Paese dove il testo ha per motivi specifici (di traduzione) un minor valore di immutabilità e persistenza, il discorso si amplia anche al peso specifico delle interpretazioni teatrali precedenti, all’eredità e all’ingombro della storia performativa. Sono innumerevoli, infatti, attori, attrici, registi e registe che dichiarano di aver atteso a lungo prima di sentirsi in diritto di misurarsi con Shakespeare e di poterlo fare con una cifra personale, originale; e che affermano la volontà di non tradire l’autore, pur modificandolo, o ancora, sempre più spesso negli ultimi anni, che sostengono di potergli dimostrare un certo grado di rispetto solo tradendolo. Nelle esperienze performative qui selezionate come casi-studio, le dinamiche di dialogo e di produzione creativa risultano particolarmente interessanti in virtù delle specificità intrinseche dei progetti, i cui protagonisti possono avere posizioni atipiche rispetto a quelle attese, dal momento che mettono in campo una parzialità in genere silenziata, senza voce. Si è osservato come un fattore, già largamente presente nell’ambito dell’*afterlife* shakespeariana, risulti particolarmente rilevante qui, vale a dire quello della legittimazione di esperienze che devono lottare per affermarsi e perché ne vengano riconosciute le qualità. Ancora nelle parole di Lanier, «‘Shakespeare’ serves as a trademark for time-tested quality and wisdom, and so it lends legitimacy to whatever it is associated with» (2002, p. 9). Si tratta di un’attribuzione di valore ancora più stimolante e ambigua quando, come qui, al centro dello studio si collocano casi che, in contrapposizione al così detto “big-time Shakespeare” di Michael Bristol (1996),

possono definirsi maggiormente legati a un'ideologia "small-time", per quanto spesso una distinzione netta risulti tutt'altro che immediata:

"Big-time Shakespeare" serves corporate goals, entrenched power structures, and conservative cultural ideologies. "Small-time Shakespeare," which emerges from local, more pointed responses to the Bard, satisfies motives ranging from play, to political commitment, to agonistic gamesmanship. (Desmet e Sawyer 1999, 3)

Per quanto riguarda questa tipologia di produzioni, la ricerca della legittimazione attraverso Shakespeare diviene terreno scivoloso, dal momento che gli interessi in gioco sono molteplici, talvolta in aperta opposizione tra loro. Da un lato si avalla la necessità di una paternità impegnativa come quella shakespeariana al fine di ottenere un riconoscimento (istituzionale, economico, di pubblico), e si corre dunque il rischio di rafforzare la dipendenza da un canone prestabilito; dall'altro il termine-cappello 'Shakespeare' può essere consapevolmente sfruttato allo scopo di mettere in discussione i meccanismi di esclusione che la canonizzazione porta con sé, l'autorità culturale come strumento di oppressione, oppure ancora i contenuti delle opere e il loro posizionamento ideologico, in modo diretto o indiretto, attraverso l'apertura di spazi di movimento e l'estensione semantica del termine stesso. Indagare nel dettaglio alcuni progetti specifici ha permesso di comprendere il loro posizionamento rispetto a questi temi, sviluppato attraverso le pratiche teatrali e in particolare attraverso il ricorso a determinate operazioni testuali. È nello sviluppo della creazione artistica, infatti, che è stato possibile vedere in atto un incontro con Shakespeare giocato su equilibri non perfettamente bilanciati, su posizioni non sempre nette, per questo meritevoli di approfondimento. Aspetti chiave sono da considerarsi la *agency* dei soggetti coinvolti e i rapporti di forza stabiliti tra questi, con i loro mezzi comunicativi, i linguaggi scenici utilizzati, gli sguardi posati su opere pluricentinarie, e Shakespeare: in gioco ci sono processi di (auto)imposizione neocoloniale di una certa tradizione culturale, oppure processi emancipatori, in grado realmente di dare, attraverso la potenza del dialogo, nuova linfa alla galassia shakespeariana. Concetti come quello di *empowerment*, di difficile traduzione in italiano e anche variamente declinato negli ultimi anni, fino ad adeguarsi a contesti molto distanti da quelli di partenza, o di coscientizzazione, elaborato da Paulo Freire in riferimento alla società brasiliana, sono stati

particolarmente utili per indagare tali processi: è possibile che una porzione di società o un linguaggio marginali entrino in relazione con un mostro sacro del canone occidentale con un atteggiamento che non sia solo di passiva accettazione dei valori che gli sono tradizionalmente attribuiti?

La questione, ovviamente, non può ridursi a una contrapposizione dicotomica tra accogliere o rifiutare l'autorità shakespeariana, che potrebbe anche non venire riconosciuta in quanto tale, ma prevede diverse sfumature e una generale, ineludibile complessità. Per affrontarla, dopo aver passato in rassegna la progressiva affermazione del ruolo istituzionale di Shakespeare dal punto di vista storico e la sua posizione attuale, occorre ora comprendere di cosa si parla quando si utilizzano termini come potere e autorità in riferimento a produzioni letterarie e teatrali. È utile in questo senso approfondire il significato di "capitale culturale", espressione coniata da Pierre Bourdieu che si ritrova molto spesso negli studi relativi alla presenza di Shakespeare nel mondo contemporaneo, ma che viene per lo più menzionata e data per nota, senza ulteriori delucidazioni sull'utilizzo che se ne fa nel contesto in esame. Un'eccezione notevole è rappresentata da una raccolta di saggi di recente pubblicazione, *Shakespeare's Cultural Capital*, curata da Shellard e Keenan (2016), che costituisce il punto di partenza per l'analisi affrontata nel paragrafo successivo.

II. Capitale simbolico e capitale culturale: Shakespeare attraverso Bourdieu

All'interno del *corpus* delle opere di Pierre Bourdieu, ricostruire cosa si intenda con l'espressione "capitale culturale" è lungi dall'essere immediato. Il sociologo francese ne parla soprattutto a partire da *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), e vi dedica due saggi, su cui si tornerà in seguito, il tutto pubblicato tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80. Il concetto viene talvolta definito *untheorized* (Pinto 1999, 104), e c'è chi va oltre: «the author of *Homo Academicus* was not a lover of definition (...) the definitions he supplies are often short, and sometimes soft or cryptic», probabilmente a causa di una caratteristica peculiare del metodo di lavoro del sociologo, che oscilla

costantemente tra teoria e pratica, e valuta le definizioni solo in ragione della loro capacità «to solve puzzles and to aid in the task of empirical investigation» (Neveu 2018, 348). Non risulta di conseguenza inaspettato che, soprattutto in ambiti diversi da quello sociologico, il concetto di capitale culturale venga ampiamente utilizzato senza un riferimento preciso alla sua definizione.

È sicuramente il caso degli studi shakespeariani, in particolare per quanto concerne fenomeni di appropriazione, adattamento, rielaborazione nel contesto contemporaneo. Dal momento che si tratta del campo di applicazione anche di questo studio, si ritiene utile partire proprio da alcune significative occorrenze del binomio e da una loro analisi, così da rendere conto delle diverse accezioni che la nozione “capitale culturale” ha assunto e da giustificare la necessità di ritornare, per quanto possibile, alle parole di Bourdieu stesso. Pur senza alcuna velleità di sciogliere un nodo complesso della teoria post-marxista in una sede non adeguata e a partire da una formazione non specializzata sull’argomento, è innegabile l’esigenza di un’analisi della fonte per motivare l’utilità del concetto, che, soprattutto alla luce di alcune delucidazioni, risulta qui adeguato per diversi motivi: per comprendere sia il valore associato a Shakespeare in contesti marginali, diverso da quello cui siamo abituati, sia il rapporto dialettico stabilito tra chi li abita e li rappresenta e artisti che non necessariamente vi appartengono.

Nel citato *Shakespeare’s Cultural Capital*, non bisogna andare oltre la seconda pagina dell’introduzione, per rinvenire alcune righe sul significato dell’espressione: «Bourdieu used his famous phrase to describe the social status and esteem accrued by those members of society who possess ‘the cultural competence’ to interpret and understand works of art, such as literature» (Shellard e Keenan, 2016, 2). Il capitale culturale descrive dunque la posizione sociale e il prestigio di chi possiede le competenze necessarie per interpretare e comprendere i prodotti artistici, tra cui quelli letterari, anche se il ‘capitale’ in sé coincide in effetti con quelle competenze, più che con la stima maturata grazie a esso. Molto interessante la scelta del verbo “to accrue”, che significa “to increase in number or amount over a period of time” secondo il Cambridge Dictionary, “Esp. of advantage or profit: to fall to or devolve on someone as a natural

growth or increment; to come by way of addition or increase, or as an accession or advantage. Of a benefit or sum of money: to be received in regular or increasing amounts over time” per l’OED. Il Ragazzini lo traduce “derivare, provenire” e, con valore economico-finanziario, “accumularsi; (di interessi e dividendi) maturare, decorrere”, con l’introduzione di un termine marcato nel lessico marxiano che invita a ulteriori riflessioni. Cercando di semplificare al massimo, l’accumulazione del capitale consiste in un accrescimento del capitale stesso grazie al plusvalore, che nella teoria economica del filosofo tedesco corrisponde al valore del pluslavoro, vale a dire, in breve, quello che il lavoratore fa senza che gli venga riconosciuto in termini di salario. Alla crescita del capitale culturale, dunque del prestigio ottenuto grazie al possesso delle competenze culturali, non viene però fatto riferimento con il verbo “to accumulate”, il quale, piuttosto singolarmente, nell’intero volume curato da Shellard e Keenan, non compare mai con questa sfumatura semantica. In occasioni comunque rare, gli viene preferito, come si è visto, “to accrue”, che possiede parimenti una valenza economico-finanziaria, ma non risulta così fortemente identificabile con le teorie di Marx.

Douglas Lanier, invece, che ricorre all’espressione all’interno di testi diversi e in modo approfondito, utilizza entrambi i verbi: in un articolo del 2010, afferma che il capitale culturale si manifesta nell’abilità «to recognize Shakespearean citations or appreciate a performance of *Macbeth*», e che, mentre negli studi di Bourdieu si struttura come un marcatore piuttosto fisso di differenza culturale, in grado di preservare «a system of social stratification based on cultural distinctions» (104), nell’epoca della globalizzazione esso, esattamente come il capitale economico, risulta dinamico e mutevole, alla ricerca di un valore continuamente rinnovato. Shakespeare *rappresenta* capitale culturale, il quale dunque subisce modifiche a seconda della diversa natura delle esperienze che ne facciamo, in particolare nel campo cinematografico analizzato dallo studioso: «those films, functioning collectively, are at the same time catalyzing more general changes in the nature of Shakespeare we experience and the forms of cultural capital he can represent» (108). Inoltre, il valore di tale capitale «accrues from a process of reciprocal legitimation» (104), che si gioca tra Shakespeare e la cultura di massa, dunque “matura” nell’intersezione tra *highbrow* e *lowbrow* culture.

Questo legame è evidenziato da Lanier anche alla voce “Marketing” dell’*Oxford Handbook of Shakespeare* (2011), da lui curata. Qui è evidenziata una delle fluttuazioni occorse al capitale culturale shakespeariano, quando, intorno agli anni ’60, grandi aziende che miravano da un lato a migliorare la propria immagine attraverso l’accostamento con un’icona della cultura alta, promossero dall’altro «the conversion of traditional cultural capital into a medium conducive to their needs» (510), come quello televisivo. In tempi più recenti, è il successo di blockbuster shakespeariani come il citatissimo *Romeo + Juliet* di Luhrmann a mettere nuove energie in circolo, favorendo l’utilizzo di Shakespeare in modo nuovo, non più come rappresentante di una tradizione variamente esaltata o parodiata, ma di un romanticismo originale, alla moda, *cool* anche tra i teen-ager: un allargamento di orizzonti che corrisponde a un capitale culturale rivitalizzato, accumulato anche e soprattutto fuori dai confini nazionali o dal contesto anglofono, nella dimensione sempre più globale divenuta imperante agli occhi degli studiosi a partire dalla fine del secolo scorso. In questo contributo di Lanier, mentre in un solo caso il capitale culturale viene definito “tradizionale”, gli è quasi sempre accostato l’aggettivo “Shakespearean”, spostando l’attenzione da chi lo possiede (coloro che riconoscono la citazione shakespeariana), alla fonte da cui si origina il prestigio sociale di chi attua il riconoscimento, che appunto avviene all’interno di e in riferimento a un ambito sempre più esteso e dai significati sempre più variegati. L’identificazione Shakespeare-cultura alta, divenuta imperante a partire da fine ’800, seppur con modalità diverse a seconda del contesto in esame – maggiormente legata alla tradizione letteraria e alla parola in quello anglofono, al teatro e alle rappresentazioni sceniche in Italia - si complica negli ultimi decenni alla luce di appropriazioni che producono nuovi, inaspettati orizzonti di senso, e che possono generare cambiamenti nel capitale culturale stesso.

In seguito, in un ulteriore scritto del 2014 che verrà diffusamente ripreso anche nel paragrafo successivo, Lanier utilizza anche il verbo “to accumulate”, parlando del funzionamento dell’appropriazione: «(...) appropriation operates not merely on the Shakespearean text but also on the cultural authority attached to that text, its accumulated cultural capital, which serves as a legitimating token in cultural struggles

between subgroups» (24). In questo caso, è all'autorità culturale connessa, assegnata al testo che viene fatto corrispondere il suo capitale culturale accumulato, dunque accresciuto rispetto al testo in sé: quest'ultimo non è il solo oggetto del fenomeno di appropriazione, che riguarda anche quanto "in più" (una sorta di plusvalore) si è legato nei secoli al nome di Shakespeare. Da osservare che sembra il testo, qui, a possedere ("its") il capitale culturale accumulato, il quale assume una funzione legittimante all'interno dell'arena culturale.

Per quanto visto, dunque, il capitale culturale non indica solo il possesso delle competenze necessarie per riconoscere Shakespeare, ma anche un valore che può essere reinvestito e che assicura possibilità e privilegi: il valore simbolico di Shakespeare, da cui deriva appunto la sua autorità culturale. Tale oscillazione evidenzia l'ampiezza ormai assunta dal termine "Shakespeare", che ovviamente trascende in modo ampio la sua opera: «Shakespeare is a term with extraordinary currency in a wide range of discursive practices as a complex symbol of cultural value» (Bristol 1996, ix). Non si parla del capitale culturale prodotto da *Hamlet* di per sé, e, dall'altra parte, è chiaro come non si stia nemmeno facendo riferimento a quello di Shakespeare in quanto individuo storico, ma del frutto di un'accumulazione di significati e valori lunga secoli intorno al nome proprio in oggetto.

L'ambiguità rimane, e anzi aumenta, in un contributo di Ivo Kamps (1999): «Shakespeare has accrued so much cultural capital over the years that all sides have equal need of him— professionally, politically, and financially». (20) In questo caso, è Shakespeare stesso ad aver maturato capitale, il quale, poco dopo, viene accompagnato dall'aggettivo "simbolico": «For, as I suggested earlier, it is not the "ideological content" of Shakespeare's works, but their "symbolic capital" (to borrow a phrase from John Guillory) that makes them so well suited to the reproduction of institutional and social relations» (26-7). Paul Guillory è chiamato in campo in entrambi i casi, in particolare per il suo testo dove viene indagata la relazione tra capitale culturale e formazione del canone letterario (1993). Qui, fin dall'introduzione, viene enunciata la corrispondenza tra due categorie che, si vedrà in seguito, vengono messe in relazione anche da parte di Bourdieu, senza che però questi le faccia corrispondere completamente: «If there exists

a form of capital which is specifically symbolic or *cultural*, the production, exchange, distribution, and consumption of this capital presupposes the division of society into groups that can be called classes» (viii). Per Guillory, dunque, gli aggettivi “simbolico” e “culturale”, quando riferiti al capitale, sono sostanzialmente intercambiabili. Ancora Kamps, nella nota alla prima citazione: «I borrow the term “cultural capital” from Guillory who, in turn, gets it from French theorist Pierre Bourdieu» (n. 6, 31) - e inizia a citare Guillory, che qui si riferisce ai modi in cui il programma di studi (*syllabus*) letterario possa costituire capitale: «First it is *linguistic* capital (...) And second, it is *symbolic* capital, a kind of knowledge-capital whose possession can be displayed upon request and which thereby entitles its possessor to the cultural and material rewards of the well-educated person» (ix). In questo secondo senso, appare palese la sovrapposizione con le definizioni che del capitale culturale (shakespeariano) danno Shellard-Keenan e Lanier: la possibile identificazione tra simbolico e culturale non è estranea agli studi di e su Bourdieu, ma essa si determina in condizioni particolari, sulle quali si tornerà in seguito.

Nell'introduzione alla stessa raccolta di saggi in cui scrive Kamps, è Christy Desmet a mettere in campo l'ipotesi che il confronto tra Shakespeare e l'“Altro”, vale a dire chi lo utilizza, chi se ne appropria, possa basarsi su quello tra i capitali culturali rispettivamente recati con sé: «When the Other carries with him as much cultural capital as Shakespeare does, the dynamics of identification can be highly charged, indeed». (Desmet e Sawyer, 1999, 8). Un'espressione come “carry with” è abbastanza ambigua da poter indicare sia un possesso (di Shakespeare e dell'Altro), con un'ulteriore, possibile sovrapposizione con il valore simbolico, sia qualcosa che è dovuto, legato a essi, ma non appartiene loro; un dubbio che rimane anche quando il binomio viene ripetuto, poche pagine dopo: «Probably the most vigorous trading in Shakespeare's cultural capital still goes on in schools and universities» (11). È chiaro il riferimento economico-commerciale (“trading”), ma vengono omesse specificazioni intorno alla proprietà del capitale in questione, il quale, se assicura l'accesso «to the cultural and material rewards of the well-educated person» al suo «possessor», secondo la definizione che Guillory dà di *symbolic capital*, non può certo essere posseduto da

Shakespeare: il nome indica ancora una volta l'oggetto della conoscenza che costituisce capitale.

Quest'ultimo punto merita molta attenzione, dal momento che risulta invece particolarmente significativo, nell'ambito della presente ricerca, comprendere a chi appartiene il capitale culturale legato a Shakespeare, dunque chi può vantare la competenza necessaria per riconoscere, apprezzare, sfruttare a proprio vantaggio opere e allusioni associate al Bardo; ciò, allo scopo di indagare un possibile allargamento di tale insieme di "possessori" e i suoi effetti, sia sul capitale in sé, sia sulle produzioni che lo alimentano. Salvatore Proietti (2002) si rifà a Michael Bristol (1990, 51) quando afferma «che il mito del bardo supremo permette a chi se ne fa portavoce di accumulare "capitale culturale"» (31), fattore costitutivo e insieme effetto della categoria del gusto, distintiva secondo Bourdieu delle classi sociali. Questi "portavoce", dunque, sono coloro che accumulano capitale culturale nel momento in cui promuovono, a vario titolo, una certa tipologia di valore simbolico assegnato a Shakespeare, vale a dire quella del "bardo supremo", universalistica e mitizzante, origine di un'autorità incontestabile.

Le ambiguità e talvolta la scarsa chiarezza terminologica fin qui riscontrate evidenziano tentennamenti nel riferirsi al capitale culturale con il lessico marxiano tipico, i quali certamente derivano dal fatto che il concetto, coniato da Bourdieu, non risponde *in toto* alle leggi del capitale economico. I processi che riguardano il capitale culturale e che hanno a che fare con accumulazione, plusvalore, profitto, reinvestimento, non possono essere affrontati con la medesima organicità, e con la certezza di un utilizzo assodato della terminologia, la quale assume in contesti diversi significati non sempre sovrapponibili. Cercare di andare un po' più a fondo nella trattazione presentata da Bourdieu, con l'ausilio anche della bibliografia secondaria, sembra dunque una buona strategia per delineare meglio il punto di partenza e l'utilizzo che si decide di fare dei concetti in esame.

Innanzitutto, alcuni dati. Come anticipato, i testi in cui il sociologo parla in maniera diffusa del capitale culturale sono tre: la già citata *Distinction*, una monografia dedicata al tema del gusto e alle sue declinazioni a seconda della classe sociale di appartenenza; un saggio intitolato *Les trois états du capital culturel*, pubblicato nel 1979

in un numero dedicato all'istituzione scolastica della rivista *Actes de la recherche en sciences sociales*, fondata da Bourdieu stesso; e un altro saggio, *Okonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital* (1983), pubblicato in volume e tradotto in inglese con il titolo *The Forms of Capital* nel 1986.

Il primo saggio risulta l'unico interamente dedicato al capitale culturale, e costituirà qui il principale punto di riferimento. Vi viene spiegata l'origine della nozione, utilizzata per spiegare le differenze nelle *performance* scolastiche di studenti appartenenti a classi diverse alla luce di una disparità nell'accesso agli strumenti culturali. Sono in seguito illustrati i tre stati del capitale culturale: incorporato, oggettificato, istituzionalizzato. Il primo (*incorporé*) rappresenta un «avoir devenu être, une propriété faite corps» (1979, 3), forma di capitale interiorizzato dal soggetto, che infatti è chiamato a investire su di sé, e fa parte della sua disposizione permanente, del suo *habitus*. Un termine, quest'ultimo, che indica come il capitale, non solo culturale, da condizione esterna venga interiorizzato dal soggetto, e si trovi così iscritto nel suo corpo, nel modo di muoversi e parlare (Woodward 2018, 632), nelle pratiche tutte della sua vita. Il capitale culturale incorporato, inoltre, non prescinde dal capitale economico, ma dipende da questo secondo la variabile del tempo: il suo successo è legato alla precocità con cui viene iniziato il processo di trasmissione e di accumulazione, dunque dal capitale culturale familiare e dalla quantità di tempo liberato dalla necessità materiale che la famiglia ha a disposizione e che può assicurare ai propri discendenti. Inestricabilmente connesso agli individui, dai cui limiti biologici è limitato, non può essere soggetto a una trasmissione immediata, come invece ad esempio il denaro o un titolo di proprietà. Essendo inoltre più dissimulato del capitale economico, si presta meglio a presentarsi come capitale simbolico, il quale è al contempo «méconnu et reconnu» (Bourdieu 1979, 4), trascurato e insieme riconosciuto. Su tale consonanza, che spiega molte ambiguità nell'utilizzo degli aggettivi, si tornerà in seguito, approfondendo nel dettaglio il concetto di capitale simbolico.

Il capitale culturale allo stato oggettivato (*objectivé*), invece, coincide con i beni culturali, come ad esempio libri, quadri, dischi, dizionari, che sono dunque oggetto sia di appropriazione materiale (che suppone capitale economico) sia di appropriazione

simbolica (che suppone capitale culturale). Il capitale, in questo stato, si accompagna a quello incorporato, che fornisce gli strumenti attraverso i quali è possibile fruire dei beni culturali.

Il capitale culturale, infine, si trova allo stato istituzionalizzato (*institutionnalisé*) quando coincide con i titoli scolastici: questi stabiliscono gerarchie e divisioni brutali, sulla base di criteri arbitrari, che misurano differenze infinitesimali (quella tra il primo non ammesso e l'ultimo degli ammessi è irrisoria) e rendono il capitale istituzionalizzato sempre garantito, ben diverso dunque da quello semplicemente incorporato, che viene messo alla prova di continuo. Questo statuto si basa sul potere del riconoscimento, che Bourdieu non esita a definire forma di «magia performativa», in grado di tracciare confini imposti e sostenuti solo dalla credenza collettiva: «On voit clairement en ce cas la magie *performative* du *pouvoir d'instituer*, pouvoir de faire voir et de faire croire ou, en un mot, de faire *reconnaître*. Il n'est de frontière que magique, c'est-à-dire imposée et soutenue (parfois au péril de la vie) par la croyance collective». (1979, 5) Attraverso le scuole, dunque, il capitale culturale diviene più facilmente oggetto di scambio con il capitale economico, e assume un valore attivo su larga scala.

Prima di passare a trattare in maniera più diffusa il significato di capitale simbolico, un altro concetto merita di essere approfondito, vale a dire quello di campo: esso permette di analizzare il capitale culturale in maniera più sfaccettata, sulla base di diverse osservazioni che emergono dagli studi di Bourdieu. La nozione compare per la prima volta in un articolo del 1966, nel quale si afferma che il campo intellettuale, «irréductible à un simple agrégat d'agents isolés, à un ensemble additive d'éléments simplement juxtaposés (...) à la façon d'un champ magnétique, constitue un système de ligne de forces». E ancora: «les agents ou système d'agents qui en font partie peuvent être décrits comme autant de forces qui, en se posant, s'opposant et se composant, lui confèrent sa structure spécifique à un moment donné du temps» (865). Dunque, il campo funziona come un sistema di linee elettriche, di forze (gli agenti: gli autori, gli editori, il pubblico, i critici,...in questo caso) la cui combinazione o opposizione produce e modifica continuamente la struttura del campo stesso. Il campo intellettuale, nello specifico, nel momento in cui diviene indipendente da influenze esterne dirette come

quelle della Chiesa o dell'aristocrazia, si rivela governato dalla logica della competizione per la legittimità culturale (Bourdieu 1966, 867), e dunque al suo interno ha luogo la lotta per l'affermazione dei principi che regolano il giudizio intorno a determinati prodotti culturali. Il campo culturale è così strettamente connesso a quello intellettuale, poiché «selon la position qu'il occupe dans le champ intellectuel, chaque intellectuel est déterminé à orienter son activité vers telle ou telle région du champ culturel, qui est partie légué par les générations passées, partie récréé, réinterprété et transformé par les contemporains» (Bourdieu 1966, 891). Questo processo aiuta a spiegare i meccanismi di consacrazione e canonizzazione, dunque di riproduzione dell'interesse verso un'opera o un autore e del loro valore.

L'insieme della riflessione intorno al campo è utile in questa sede perché permette di puntare l'attenzione sull'affermarsi del capitale come rapporto sociale, che era già nel *Capitale*, come osserva Neveu (2018, 348), e che si determina proprio all'interno del sistema relazionale del campo:

(...) dato che il capitale è un rapporto sociale, cioè un'energia sociale che esiste e produce i suoi effetti solo nel campo in cui si genera e si rigenera, ognuna delle caratteristiche connesse alla classe assume il suo valore e la sua efficacia grazie alle leggi specifiche di ogni singolo campo: nella pratica, cioè in un campo particolare, non sempre tutte le proprietà incorporate (atteggiamenti) od oggettivate (beni economici o culturali) che competono agli attori sociali sono operanti simultaneamente; la logica specifica di ogni campo decide quali debbano aver corso su quel mercato, essere pertinenti ed efficienti nel gioco in questione, funzionare come capitale specifico nel rapporto con quel campo e, grazie a ciò, come fattore esplicativo delle pratiche. (Bourdieu 1983, 118)

Il capitale culturale, incorporato o oggettivato (o istituzionalizzato, si potrebbe aggiungere), può dunque operare o meno in un certo campo, avere o meno «corso su quel mercato», attribuire o meno un certo potere a chi lo possiede. Il campo è un microcosmo, e le società complesse sono un insieme di microcosmi; tra questi, ne esistono alcuni dominanti, come quello intellettuale, il quale, nel corso della storia, ha integrato Shakespeare nelle fila della cultura alta, individuandolo come parte imprescindibile del capitale di una persona giudicata colta. Si ritorna al discorso intorno alla legittimità culturale, e al processo di legittimazione, che la determina, e che è governato dai gruppi sociali dominanti, in grado di imporre il proprio gusto: «One needs

(...) a theory of cultural legitimacy, which would highlight how the cultural capitals owned and embodied by dominant groups are transformed into the highest accomplishments of human creativity and skill by a complex of institutions in which the school occupies a central position». (Neveu 2018, 353). Come è stato già osservato, nel contesto italiano, è anche il teatro ad agire da subito con potere legittimante, attraverso interpretazioni iconiche da parte di attori celebri. A questo, si accompagna un'inclinazione a sottolineare ed esaltare la letterarietà di Shakespeare da parte di nomi importanti della critica nazionale (come abbiamo visto con Croce), che però non si impone, come altrove, anche attraverso il sistema scolastico: il testo, e lo vedremo anche affrontando il tema del *foreign Shakespeare* e di *Shakespeare in translation*, ne risulta meno cristallizzato, anche sulle scene.

È interessante a questo punto riprendere alcune riflessioni di Lanier (2011), che permettono poi di avvicinare l'ultimo dei concetti da approfondire, cui già si è più volte accennato, vale a dire quello di capitale simbolico. È nell'età della globalizzazione, secondo lo studioso statunitense, che il capitale culturale shakespeariano si rivela mobile, non più fisso e stabile, non più indice e garante di una certa stratificazione sociale, come, a parer suo, lo aveva teorizzato Bourdieu. Eppure, alla luce di quanto visto finora, una maggiore dinamicità, seppur non nella declinazione shakespeariana, sembra da attribuire anche al pensiero di Bourdieu stesso: *Romeo + Juliet*, insieme a innumerevoli altri prodotti del tardo '900 e del XXI secolo, sarebbe in grado di trasformare il capitale culturale shakespeariano perché questo è di per sé un'energia sociale, dipendente dalla struttura del campo nel quale viene negoziato e dagli agenti che vi si trovano. Secondo Neveu, i capitali sono «the objects of an endless and systematic process of ranking between the poles of legitimate and commercial culture» (2018, 354), e le sue analisi, insieme a quelle di Kerry Woodward (2018), aiutano a comprendere il valore variabile del capitale, culturale in questo caso, che viene accumulato in contesti differenti – anche all'interno del medesimo campo – e da persone che possono o meno riconoscerlo in quanto tale, assumendo così un diverso capitale simbolico, sul quale adesso occorre soffermarsi con attenzione.

Anche in questo caso, l'asistematicità di Bourdieu non aiuta: come ricordato in uno studio interamente dedicato all'argomento, «la notion de "symbolique" a été assez largement laissée par Bourdieu dans une évidence qui n'allait pas de soi», soprattutto poiché si tratta di un termine usato per lo più con funzione aggettivale, «une coloration spéciale apportée à d'autres concepts» (Dubois, Durand, e Winkin 2013, 1). Per via del contesto di utilizzo, si è data spesso la tendenza a ridurre il concetto a quello di "culturale", o di "immateriale", un'interpretazione che, si è visto, risulta ampiamente diffusa anche nel contesto degli studi shakespeariani. Eppure, fin dalle riflessioni intorno agli stati del capitale culturale, risulta piuttosto evidente che, se una corrispondenza si può dare, questa è motivata teoricamente e può riguardare anche altre forme di capitale. Infatti, se da un lato il capitale culturale è quello che più facilmente si presta a funzionare come capitale simbolico per il suo alto grado di dissimulazione, non è il solo: «l'économisme laisse en effet échapper par définition l'alchimie proprement sociale par laquelle le capital économique se transforme en capital symbolique, capital dénié ou, plus exactement, méconnu» (Bourdieu 1979, 4).

Neveu viene ancora una volta in aiuto in merito al rapporto tra capitale simbolico e i tre «basic capitals» (economico, sociale, culturale). Esso risulta, innanzitutto, la «transfiguration» degli altri tre, il prestigio di cui qualcuno o qualcosa gode in virtù del loro possesso, della loro acquisizione e quantità, del loro uso: «This starting point means that symbolic capital rests on "knowledge and acknowledgment"» (2018, 359), termine quest'ultimo che rimanda inevitabilmente alla presenza di un agente esterno o di uno spazio sociale pronto a riconoscere quel prestigio, su cui il capitale eserciti una forma di potere. Il capitale simbolico, infine, può essere parzialmente convertito in capitale economico e sociale, ma non del tutto "comprato", dal momento che può esistere solo «through the double process of accumulation of another capital and the recognition of the extraordinary meaning of this accumulation by a public possessing the interpretive tools and the socialization necessary for making sense of the situation» (360), un pubblico che, suggerisce Neveu, appartiene di fatto a un medesimo campo. Non solo, il capitale in questo caso, come già suggerisce il termine usato (*transfiguration*) cambia vesti: ne è riconosciuto il valore, ma non la natura di capitale, che viene dissimulata, e

per questo il più adatto a divenire simbolico è il capitale culturale, soprattutto quello incorporato, passibile di essere considerato proprietà naturale e non acquisita molto più di quello economico. È così che costituisce «forza, potere o capacità di sfruttamento» in maniera mascherata, e perciò, non essendone rinvenuta l'origine in una disparità materiale, di esso viene a prescindere affermata la legittimità:

Le capital symbolique (...) n'est pas une espèce particulière de capital mais ce que devient toute espèce de capital, lorsqu'elle est méconnue en tant que capital, c'est-à-dire en tant que force, pouvoir ou capacité d'exploitation (actuelle ou potentielle), donc reconnue comme légitime. (Bourdieu 1997, 285)

Ed è appunto a un discorso sul potere che arriva Woodward, riprendendo gli studi su Bourdieu di John Hall (1992) e di Annette Lareau ed Elliot Weininger (2003), quando sottolineano l'uno l'esistenza di «multiple forms of cultural capital» (Woodward 2018, 634), che possono essere utilizzate in differenti contesti, gli altri l'attenzione del sociologo verso i rapporti di forza che determinano quanto è definito capitale culturale (e quanto è escluso dal conteggio) secondo gli standard istituzionali. L'associazione capitale culturale-cultura alta, anche secondo Woodward, non è dunque automatica o scontata, ma si basa su dinamiche di potere che non possono essere eluse né ignorate, e che spiegano anche i motivi per cui in ambienti diversi, all'interno dei quali le strutture gerarchiche sono altre rispetto a quelle delle istituzioni dominanti, il capitale culturale è costituito da conoscenze che non necessariamente trovano posto all'interno di queste ultime. Non sempre il concetto di campo entra in gioco in queste riflessioni, o lo fa con il beneficio del dubbio, sovrapposto nel significato a quello di tali "ambienti diversi", mondi sociali nei quali si sviluppano capitali alternativi: «(...) the context of people's primary social worlds, arguably what Bourdieu would call different fields» (Woodward 2018, 636). Ciò, a riprova della generale difficoltà di applicazione delle nozioni elaborate di Bourdieu, il quale, facendo della sinergia tra teoria e pratica empirica la cifra del proprio metodo di ricerca, sembra aver talvolta reso il frutto di quest'ultima difficilmente estendibile a contesti diversi rispetto a quello iniziale.

Queste specificazioni, però, e quest'ultimo approfondimento in merito alla molteplicità del capitale culturale, aiutano a comprendere in quale direzione muoversi per accogliere nello studio presente le riflessioni di Bourdieu, senza che questo implichi

le ristrettezze di una schematizzazione teorica adottata fino al particolare, in modo eccessivo rispetto al bisogno. L'interrogativo che si insinua con crescente insistenza, qui, è quale relazione si instauri tra il capitale culturale tradizionale connesso a "Shakespeare", di cui già sono state passate in rassegna la nascita e la stabilizzazione in ambiente accademico e teatrale, e un capitale culturale sempre legato a questo nome ma presente in altri ambiti, laddove effettivamente questo si sviluppi e possa anche essere riconosciuto come capitale simbolico. Il contesto qui in esame, quello teatrale, è da ritenersi un settore del campo culturale, il quale per ovvie ragioni risulta vincolato a quello intellettuale; le esperienze dei casi-studio, situate in posizione di marginalità (sociale, spaziale, linguistica), ne rappresentano un ulteriore sotto-raggruppamento, che può altresì essere considerato parte di un più ampio campo "shakespeariano". Qualunque sia la categorizzazione scelta – che non occorre ora definire nel dettaglio - è ovvio che i diversi spazi socio-culturali e artistici in gioco risultano abitati anche da agenti altri oltre all'autore, all'artista, al pubblico intesi in senso canonico: qui, il capitale legato al nome di Shakespeare, trattandosi di un rapporto, un'energia sociale, come si articola e che ruolo svolge? E ancora, ritornando all'interrogativo iniziale, e alla relazione tra diversi capitali associati a Shakespeare, quello simbolico trasmesso principalmente attraverso il canale scolastico-accademico e quello teatrale-istituzionale, sono essi ineludibili per chi si avvicina a questo nome in contesti marginali? Bourdieu sembrerebbe sostenere di sì, quando afferma che quel che è assunto come legittimo e regolare non può che essere «pensato e riconosciuto», in particolar modo quando gli si contravviene:

La règle légitime peut ne déterminer en rien les conduites qui se situent dans son aire d'influence, elle peut même n'avoir que des exceptions, elle n'en définit pas moins la modalité de l'expérience qui accompagne ces conduites et elle ne peut pas ne pas être pensée et reconnue, surtout lorsqu'elle est transgressée, comme la règle des conduites culturelles lorsqu'elle se veulent légitimes. (1966, n. 26, 889)

È vero però - e qui torna ancora utile la risignificazione profonda riscontrata rispetto a *Romeo + Juliet* di Luhrmann, che non prevede solo la parodia di quanto ritenuto "alto" – che in domini diversi, come quelli di esperienze marginalizzate, può avvenire la promozione di un altro valore assegnato a Shakespeare, dunque una nuova

trasfigurazione del capitale culturale in quello simbolico, che è tutta da scoprire e analizzare. Per affrontare questo tema sono ancora una volta utili gli studi di Lanier sul rapporto tra *highbrow* e *lowbrow culture* in ambito shakespeariano, non già perché si tratti qui con esattezza della medesima dicotomia (come già affermato, occorre analizzare con precisione la componente popolare di ogni caso-studio). Invece, è la dinamica dialettica individuata a risultare utile, poiché viene problematizzato un principio come quello dell'autorità culturale e se ne mette in questione un detentore attraverso un'indagine intorno a forme sempre nuove di appropriazione della stessa, da parte di soggetti e linguaggi che storicamente non potevano accedervi.

È significativo dunque indagare come il capitale culturale, pur legato a un singolo nome come quello di Shakespeare, lungi dall'essere fisso e immutabile nelle sue componenti, si accresca e si modifichi, sia passibile di trasformazioni dipendenti dall'utilizzo di diversi mezzi e linguaggi, sfaccettato a seconda del contesto nel quale viene utilizzato. Questo tipo di ricerca non può prescindere da una riflessione intorno ai soggetti che contribuiscono a tale processo e a quelli che ne ottengono riconoscimento sociale, culturale, economico. Emerge la domanda che verrà sviscerata nel terzo capitolo, "Who Owns Shakespeare?", che sottende, nello studio presente, l'allargamento delle possibilità di appropriazione e un'indagine profonda intorno alle implicazioni che la produzione shakespeariana porta con sé: la legittimazione di un'esperienza in campo artistico in un ambito come il carcere, che ancora oggi è percepito come un luogo di sola punizione da una buona parte dell'opinione pubblica; o per una compagnia di artisti disabili, che faticano a vedersi riconosciuti come professionisti; la giustificazione di un investimento; il riconoscimento delle possibilità di un mezzo espressivo come il dialetto, e del rap come movimento di cultura popolare, più ancora che come genere musicale; il confronto con il canone, ma anche l'affermazione della propria autonomia creativa da parte dei partecipanti ai progetti, di formazione scenica o meno.

Quel che sembra certo, ed è un punto che spiega l'interesse di questo studio, è che, come accaduto nell'arco dei secoli, anche le forme assunte da Shakespeare nella contemporaneità contribuiscono a riformulare la concezione che ne abbiamo, e dunque

incidono sulla storia del suo significato. Ciò avviene in maniera particolare nei contesti in esame qui, poiché mettono in circolo energie appartenenti a domini diversi, o a periferie di campi di cui per troppo tempo e con troppa ortodossia è stato considerato solo il centro. Il capitale culturale legato al nome di Shakespeare verrà considerato in relazione a tali contesti e a chi li ha abitati, prendendo in esame i dati di partenza (chi, inizialmente, è Shakespeare nel capitale culturale dei soggetti in gioco, professionisti del teatro e non), il processo e i dati di arrivo, dunque le trasformazioni avvenute grazie alle produzioni teatrali. Secondo Anna Boschetti, studiosa di Bourdieu, la discordanza che si genera quando «uno viene da una situazione, un contesto, una configurazione sociale diversa ed è scaraventato in un contesto per il quale il suo habitus non è adeguato, non è adatto (...) produce crisi in chi non riesce a adattarsi»; ma proprio da questa crisi, dalla scelta che, secondo l'etimologia del termine, ne deriva, da questa complessità («la moltiplicazione di mondi diversi, la mobilità sociale») si sviluppano «ibridazioni, dinamiche, tensioni formidabili» (Boschetti, n.d.), che potremo ritrovare nell'analisi dei casi-studio.

III. Un'operazione culturale sfaccettata: adattamento, appropriazione, rizoma

In quest'ultima sezione relativa alla presenza dell'autorità shakespeariana nella produzione culturale contemporanea, l'obiettivo sarà riflettere sui termini da utilizzare nel corso della trattazione successiva per parlare dell'*afterlife* shakespeariana. Sarà necessario toccare alcuni punti di un dibattito critico molto attivo a partire dagli anni '90 del secolo scorso, con anche alcune anticipazioni: quello intorno ai concetti di *adaptation* e *appropriation*, ovviamente influenzato anche dalla riflessione postmoderna sul rapporto tra "originali" e riproduzioni.¹⁰ Non per perdersi nei suoi

¹⁰ Cfr. innanzitutto Marsden 1991 (e, prima, sulle basi teoriche dell'appropriazione, Dollimore e Sinfield 1994-1985); poi Cartelli 1999, Desmet e Sawyer 1999, Hutcheon 2006, Kidnie 2009, per arrivare a Huang e Rivlin 2014, Desmet, Loper e Casey 2017, Desmet, Iyengar e Jacobson 2019. Nel 2005,

meandri, ma per tratteggiare con la giusta profondità il quadro entro i cui confini si collocano i casi esaminati; e per osservare con adeguati strumenti critico-teorici il *mare magnum* di ciò che ruota intorno al nome di Shakespeare e delle sue opere nella contemporaneità. In particolare, occorre capire come si sviluppano le modalità di utilizzo di Shakespeare, dal momento che esse sono molteplici e diversificate, e quale disposizione interpretativa corrisponde alla tipologia di approccio scelta: «Au lieu de chercher la “bonne” méthode pour adapter, mieux vaudrait réfléchir au sens qui résulte de notre manière d’interpréter» (Pavis 2018, 21).

Un grosso tema intorno a cui il dibattito si è sviluppato nel corso degli ultimi decenni è sicuramente quello dell’autenticità, legato dunque alla distinzione tra ciò che è “realmente” shakespeariano, e ciò che invece non può rientrare in una categoria caratterizzata da tanto valore simbolico. Il criterio utilizzato per decretare l’appartenenza al dominio (o al “campo”, per tornare alla terminologia di Bourdieu) è innanzitutto quello della fedeltà, che è stata declinata nei termini della fedeltà al testo soprattutto nel corso del XX secolo. Se l’approccio post-moderno e l’ampliamento dei media che si accostano a Shakespeare l’hanno poi problematizzata, occorre capire come si sono evoluti i paradigmi dominanti di adattamento e appropriazione, quali nuovi modelli di analisi sono stati proposti, come questi si adattano all’ambito teatrale e a quello che qui è trattato nello specifico, caratterizzato innanzitutto da un rapporto con il testo sicuramente diverso da quello di un paese anglofono. Nei casi in esame, l’importanza di questo dibattito risulta evidente dal momento che i processi in atto in relazione a Shakespeare sono innumerevoli e complessi, e le metamorfosi della materia ampliano necessariamente i termini della questione, impedendo di fatto che si possa semplicemente parlare di “messinscena” di Shakespeare. Entrano in campo la traduzione, i suoi autori e il rapporto con l’inglese da parte degli artisti; poi i tagli, la riformulazione, la (talvolta radicale) trasformazione del testo; la posizione rispetto al

inoltre, Christy Desmet e Sujata Iyengar fondano la rivista scientifica *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*.

tema della fedeltà; lo sviluppo di un nuovo testo, in una forma assimilabile a quella di un copione o di un testo drammaturgico, oppure sviluppato direttamente in scena.

L'adattamento, un termine che può indicare sia il processo sia il suo prodotto (Pavis 2018, 18), è stato utilizzato dapprima nell'analisi cinematografica, poi esteso in modo ampio. Quando opposto all'appropriazione, indica tendenzialmente una forma di rivisitazione che non è né derivativa né secondaria (Hutcheon 2006 in Desmet e Iyengar 2015, 11), ma che, nonostante i tentativi di iscriversi nel territorio della *post-fidelity*, continua ad avere come punto di riferimento un "originale":

Despite an avalanche of recent work on Shakespearean adaptation, we have been slow to absorb its consequences for the field of Shakespeare studies as a whole. Too much of this work still begins with the proposition that adaptations should be read against the "original," that they are supplemental to or dependent upon "real" Shakespeare, and that the point of criticism is to place such works in relationship to their originary source, which stands outside them. (Lanier 2014, 23)

Gli adattamenti, in genere, sfruttano la fama o il prestigio di questi originali, dunque «they also may be said to exist in a consciously tributary relationship with the work they enlarge upon, reorient, and emulate» (Cartelli 1999, 15).

L'appropriazione, invece, secondo un modello che affonda le sue radici nel *cultural materialism* degli anni '80, sarebbe motivata dal desiderio di sfruttare Shakespeare, e la sua formulazione più famosa la connette al furto: «Associated with abduction, adoption and theft, appropriation's central tenet is the desire for Possession (...) Appropriation is neither dispassionate nor disinterested; it has connotations of usurpation, of seizure for one's own uses» (Marsden 1991, 1). Tramite il processo di appropriazione, si stabilirebbe dunque un rapporto che enfatizza il ruolo dell'autore della stessa, promotore dei propri interessi rispetto a un altro significante culturale di cui il primo mira ad assumere il possesso. Nel tempo, però, questa attitudine altamente conflittuale è stata attenuata dalla critica. La categoria ha iniziato infatti a includere tutti i casi per cui risulta eloquente l'atto stesso dell'appropriazione, dal momento che essa opera non solo sul testo ma anche sulla «cultural authority attached to that text», sul capitale culturale rappresentato dall'oggetto (Lanier 2014, 24): «The fact of appropriation therefore does not prescribe in advance a particular ethical stance but

does make evident its status as an act and its entanglement with ethics». (Huang e Rivlin 2014, 2).

Quest'ultimo punto apre la strada a una precisazione: nel caso di Shakespeare, l'appropriazione culturale non può avere lo stesso significato assunto laddove si assista all'acquisizione coatta, da parte di chi detiene il potere, di prodotti e usanze tipici di una comunità minoritaria o sottomessa, che vengono private sia del senso originario sia dello stigma connesso alla loro provenienza per acquisire un altro valore. In genere, nel contesto in esame, il rapporto di forza è a ruoli invertiti, ed è Shakespeare, parte del capitale culturale dominante, a essere oggetto di appropriazione e risignificazione profonda. È invece in altri casi, come quelli della politica, della pubblicità, o di grandi aziende, dunque nell'ambito del già evocato "big-time Shakespeare" (Bristol 1996), che si assiste allo sfruttamento del capitale simbolico shakespeariano in un'ottica di "culture-washing". Qui, almeno nel mondo contemporaneo, i ruoli dominante-dominato del rapporto di appropriazione sembrano allinearsi con quelli in uso negli studi culturali, dal momento che sono i meccanismi economico-finanziari a occupare la posizione di potere e, di conseguenza, a prendere possesso di Shakespeare.

Questa breve introduzione all'argomento, naturalmente, non tocca la gran parte della discussione teorica in atto da decenni, la quale ha, nel tempo, reso le distinzioni terminologiche molto sfumate, passibili di continua revisione, oggetto di una trasformazione dipendente dall'oggetto di studio. Adattamento e appropriazione non sono più considerate come categorie mutualmente esclusive (Huang e Rivlin 2014, 2), e sono invece da ritenersi differenti «in degree rather than kind» (Desmet e Iyengar 2015, 16): possono essere considerate nel movimento di oscillazione, dipendente dal contesto, che esiste tra di loro, e analizzate a partire dall'attitudine «toward artistic production, consumption, and social regulation» che svelano (17).

Inoltre, un terzo paradigma è stato esposto e oggi gode di notevole popolarità nel campo degli studi shakespeariani («Perhaps the most prominent current theory of Shakespearean adaptation» Desmet, Loper e Casey 2017, 4). È interessante citarlo e approfondirlo qui, perché rappresenta una forma di accostamento a Shakespeare e alla sua autorità culturale che aiuta a interpretare alcune delle operazioni in atto nei casi-

studio. Douglas Lanier parte dal concetto di adattamento, ma non considera più adeguato attribuire centralità al solo testo e legare troppo strettamente l'autorità shakespeariana e quest'ultimo, utilizzandolo dunque come criterio di analisi e di valutazione. Viene invece messa in campo la nozione di rizoma, come elaborata da Deleuze e Guattari, e l'oggetto della ricerca si sposta dal testo all'insieme di tutto ciò che è ed è stato considerato shakespeariano, oggi e in passato:

A rhizomatic conception of Shakespeare situates "his" cultural authority not in the Shakespearean text at all but in the accrued power of Shakespearean adaptation, the multiple, changing lines of force we and previous cultures have labeled as "Shakespeare," lines of force that have been created by and which respond to historical contingencies. (Lanier 2014, 29)

Questo nuovo modello teorico spinge a concepire la rete aggregata di «interactions, affiliations, contestations, collusions, ruptures, and, yes, appropriations among adaptations» (30) intorno a Shakespeare come quello che, effettivamente, è per noi Shakespeare. Il testo "originale", o per meglio dire, i testi "originali", secondo i più recenti studi filologici, ne fanno parte (29), ma non sono la radice e il fine di qualsiasi operazione che riguarda, accresce, sviluppa e modifica continuamente («an endless "becoming"», 27) il rizoma stesso.

Tale paradigma pare funzionale nei contesti in esame qui: saperi diversi controbilanciano quello connesso all'opera di Shakespeare; il testo presente, se c'è, è già una traduzione, e, soprattutto, il processo artistico non necessariamente ha inizio dal rapporto con la parola shakespeariana, o vi passa attraverso: «a rhizome has no central organizing intelligence or point of origin; it may be entered at any point, and there is no a priori path through its web of connections». (29)

I punti di ingresso dei casi in esame saranno molteplici, e non escludono chiaramente il testo shakespeariano: un libro per l'infanzia che racconta, con parole e immagini, *The Tempest* (Fei 2015); la traduzione di Agostino Lombardo; altre "isole" carcerarie; *Otello* di Giuseppe Verdi; il tema della violenza patriarcale, accentuato in altre produzioni italiane di *Othello* degli ultimi anni; il testo di *Hamlet* tradotto in dialetto; la crisi generazionale e ambientale, che rende possibile avvicinare il "marcio" di Elsinore.

È al rizoma, dunque, che si può fare riferimento quando si parla di fedeltà, che non viene completamente messa da parte, dal momento che «every adaptation must be shown to have some degree of fidelity to a source for it to count as an adaptation» (Lanier 2017, 296); cambia però il termine di paragone rispetto al quale viene valutata, poiché la fonte di ogni adattamento risulta essere la rete formata dai molteplici adattamenti precedenti, che quello presente va ad ampliare e irrimediabilmente modificare. Cambiano dunque gli interrogativi che lo studioso si pone di fronte alla materia shakespeariana, tra i quali due risuonano particolarmente consonanti alle domande alla base di questa ricerca: «Not 'Is this or is this not 'really' *Hamlet* ?', but rather, "How does this adaptation reshape or extend a collective conception of what constitutes the 'essential' *Hamlet*?" Not, "Should we count this as Shakespearean?" but rather, "In what ways does attributing the label 'Shakespearean' to this work change the cultural formation that goes by the name 'Shakespeare'?" » (33). Come, dunque, esperienze di Shakespeare marginali perché nate in relazione a contesti sociali, culturali e linguistici non dominanti, influenzano la concezione contemporanea di Shakespeare? Quale Shakespeare nasce e si sviluppa, dal confronto tra tali contesti e i professionisti della scena?

È Shakespeare che diviene «not only a "field of forces", but also a "field of struggles"», secondo le brillanti osservazioni di Massai (2005, 7): un campo alla maniera di Bourdieu, passibile di continui stravolgimenti dovuti all'ingresso di nuovi attori in scena, al loro *habitus* e ai loro reciproci posizionamenti. Si tratta di un campo artistico e letterario, che in quanto tale presenta una notevole permeabilità e molteplici possibilità di ridefinizione (Bourdieu 2005, 301-2). Al suo interno, come si è visto nel paragrafo precedente, i capitali assumono un valore cangiante, il quale diviene capitale simbolico grazie al riconoscimento che gli viene variamente attribuito da un pubblico. Tale riconoscimento esterno entra in un circolo virtuoso con la possibilità, per chi, dalla posizione di *outsider*, si assume l'onere della reinterpretazione shakespeariana, di adottare un ruolo attivo nel processo creativo, senza subire unicamente il peso della tradizione letteraria e teatrale. Massai cita ancora una volta Bourdieu, che spiega che i nuovi arrivati in un campo possono acquisire controllo sui rapporti oggettivi tra le

posizioni occupate dai soggetti e dalle istituzioni, dunque una propria *agency*, solo partecipando alla produzione dello stesso campo, occupando una posizione che conta «cioè, con cui gli altri debbano fare i conti» (1979, 432). La studiosa, introducendo una raccolta di saggi intorno a variegate appropriazioni locali di Shakespeare, incoraggia in tal senso «the scholarly community to take account of a wide range of appropriations, some of which have been overlooked because of their cultural and linguistic diversity» (2005, 7). A questo invito si desidera dare seguito con il presente studio, che mira a riconoscere il valore di esperienze di «cultural and linguistic diversity» all'interno del panorama shakespeariano contemporaneo. Esperienze che meritano uno spazio nella riflessione accademica in Italia, dove utilizzare strumenti e cornici teoriche afferenti ad altri ambiti di studio permette di individuare elementi di interesse al di là del confinamento disciplinare del teatro sociale e di quello dialettale; e fuori, perché l'attenzione al locale nazionale di un Paese sud-europeo colloca la produzione di quest'ultimo nel quadro di una ricostruzione geografica più ampia.

Questa attenzione a situazioni, soggetti e progetti che solo da pochi anni (e in maniera molto discontinua) risultano d'interesse per la ricerca è inevitabilmente basata sul riconoscimento da parte dello studioso delle dinamiche di potere che informano qualsiasi operazione culturale, compreso quindi l'incontro con Shakespeare. Il paradigma rizomatico, al contrario di quello legato più strettamente all'"appropriazione", non ritiene però l'autorità shakespeariana imm modificabile, quasi fosse una moneta di scambio di cui reclamare il possesso, o da rifiutare a causa del suo carattere conservatore. I rapporti di forza si giocano ora sulla trasformazione di quella stessa autorità, sulla sua estensione all'interno di una rete che non li ignora, ma li complica: «the very semiotic instability of "Shakespeare," its capacity for deterritorialization and reterritorialization within time, complicates the notion of cultural dominants and subordinates and thus problematizes the model of Shakespearean appropriation» (Lanier 2014, 36).

Un'affermazione che in parte smentisce le critiche al modello proposto da Lanier. È vero che il rizoma rischia di togliere all'autore (dell'adattamento) «agency and much potential for making a political change» (Desmet e Iyengar 2015, 13), a causa

dell'attenzione tributata alla rete e al suo divenire, più che alle dinamiche che riguardano il singolo caso; ma esso introduce, anche, la possibilità di un'estensione di sguardo che, in epoca contemporanea e, più precisamente, nei contesti in esame, non si può ridurre alla sola dialettica tra Shakespeare-testo e un'alterità marginalizzata. Se si accetta inoltre tale ampliamento di Shakespeare oltre la parola dei suoi drammi, come appare necessario in un Paese in cui la sua diffusione è stata fortemente determinata dal movimento dello spettacolo dal vivo e dalla sua varietà, è possibile poi affrontare le dinamiche di potere che lo riguardano in maniera più complessa: non necessariamente polarizzata, con una continua attribuzione al testo di un ruolo preponderante, ma all'interno di una rete di significanti e significati più ampia. Ed è di questo sguardo molteplice che ha bisogno l'analisi qui proposta.

Inoltre, il contatto tra esperienze di marginalità e Shakespeare nelle sue molteplici declinazioni può essere indagato mettendone le implicazioni al centro. Risulta utile ad esempio prendere in considerazione il concetto di "riconoscimento" (*recognition*), che aiuta a identificare le potenzialità di un rapporto che coinvolge il sé e insieme quel che è al di fuori di sé: «Recognition means putting oneself into the presence of others», ed è da ciò che può scaturire una più approfondita introspezione (Desmet 2014, 43).¹¹ "Mettersi alla presenza degli altri", quindi, che è quel che accade sia a Shakespeare sia a chi partecipa ai progetti che, a vario titolo, lo coinvolgono. Tale complementarità relazionale trova riscontro in un'accezione del termine "appropriazione", fatta risalire a Marx, non connessa al significato di "furto", ma a quello di avvicinamento, di incontro, di accoglienza: appropriarsi di qualcosa significa farne parte di sé, appropriarsi di Shakespeare «is to make it part of one's own mental furniture as well as to extend the solitary self out towards the broader world of Shakespeare and what Shakespeare touches» (Desmet e Iyengar 2015, 14). Vedremo in atto proprio questo doppio movimento, l'integrazione di Shakespeare in un panorama culturale, in

¹¹ Qui Desmet attinge da uno studio di Stanley Cavell (1976) in merito al *King Lear* e al processo di *recognition/acknowledgment* di Cordelia (e Gloucester) da parte del protagonista.

una rete di riferimenti, in un campo a cui è estraneo, e la contemporanea estensione di questi stessi verso il “suo” mondo.

Per chiudere questo primo capitolo, e per avvicinarci a quello che segue, è utile adesso mettere in connessione le riflessioni scaturite dalla critica più strettamente shakespeariana con quelle dell'altra branca di studi con cui il presente studio si confronta, cioè gli studi teatrali e della performance. Un'integrazione tra i due domini disciplinari si manifesta negli studi di Worthen, che si interroga a più riprese sul ruolo di Shakespeare nella contemporaneità scenica, indaga l'autorità del testo shakespeariano ma cerca anche di individuarne una via di fuga, a partire proprio da quanto accade nel mondo teatrale. Come già è stato osservato, anche sulle scene viene rilevata una spiccata propensione alla dipendenza dal testo scritto a partire dal XX secolo, una dipendenza che testimonia il valore del principio di fedeltà alla parola di Shakespeare. Ovviamente, questo accade soprattutto in ambito anglofono, «precisely because the verbal text of Shakespearean drama is prized so highly», mentre, altrove, e dunque anche nei casi che qui ci interessano, «because of Shakespeare's different positioning in the institutions of literature and theatre», produzioni innovative sul piano scenografico (o su altri, si aggiunge qui) «have generally *not* been reduced to simple questions of fidelity and betrayal» (1997, 33). Nonostante ciò, il dubbio su cosa possa definirsi shakespeariano e cosa no, la necessità di giustificare, oppure rivendicare, la propria legittimità di reinvenzione artistica, la tensione con il testo, sono, anche nel contesto scenico italiano, spie di un riconoscimento dell'autorità shakespeariana che affonda le sue radici nello spettacolo dal vivo, nelle traduzioni e riscritture, e, a partire dal XX secolo, anche nel cinema. Nella necessità di segnalare nuovi percorsi di analisi, Worthen tocca tangenzialmente questa decentralizzazione rizomatica della fonte, iscrivendola in una riflessione sulla performance:

To regard performance not as an authorized version – better or worse – of the work, but as an iteration inscribed by the practice of theatre significantly alters the paradigmatic ways in which the meanings of performance have been related to those of texts: rather than reproducing the work, stage performance produces it anew. (1997, 24)

Lo spettacolo non riproduce l'opera drammatica, ma la produce ogni volta, incessantemente, come fosse una nuova iterazione, profondamente influenzata dalle dinamiche della pratica teatrale. Il rapporto tra testo e scena viene dunque letto alla luce della loro interattività, senza che il primo governi «the shape and meaning of performance» (Worthen 2003, 12), dunque senza esserne considerato all'origine: di conseguenza, non è la fedeltà ad esso a dover fungere da metro di giudizio dell'opera teatrale. Questi principi, però, sono ben lungi dall'essere applicati in ambito anglofono, anche nei contesti maggiormente sperimentali. Seppur esistano pratiche teatrali che mirano «to displace, disrupt, or disintegrate the Shakespearean text», Worthen osserva in che modo esse siano sempre sostenute «by a constant assertion of fidelity to the globby essence of "Shakespeare"» (1997, 63) – un'essenza che assume davvero significato solo quando viene riconosciuto il suo carattere mobile e cangiante, dipendente dai valori condivisi di un gruppo.

Sarà dunque ancora più interessante porre le riflessioni di Worthen a confronto con un contesto geografico-linguistico altro. In Italia, infatti, le dinamiche di resistenza, quelle di trasgressione, quelle di incontro-scontro sono diverse, si innestano su un terreno più sconnesso, meno linearmente delimitato dalla parola e dal testo. Il campo teatrale, inoltre, risponde anche a dinamiche (performative) sue proprie (Worthen 2003, 9), per analizzare le quali occorre soffermarsi sulle scelte lessicali e sulla loro adeguatezza alla materia. Adattamento, infatti, è un termine largamente sfruttato, che indicava inizialmente il passaggio da uno scritto a un altro medium (la scena o lo schermo), mentre oggi è utilizzato per la trasposizione di qualsiasi materiale, di cui si mantenga almeno in parte inalterato il contenuto: «ce qui est adapté en effet, c'est la forme du materiau utilisé» (Pavis 2018, 18), mentre una trasformazione più profonda dovrebbe prendere il nome di "riscrittura". Come già affermato in merito alla distinzione adattamento-appropriazione, i confini sono, nella realtà, decisamente più mobili, ed è significativo osservare come le definizioni si possano scontrare, oppure entrare in dialogo, con le esperienze pratiche e con la descrizione del proprio lavoro da parte dei protagonisti. Adattare, infatti, significa anche interpretare, dunque costruire un'opera con una struttura alla base, a partire da una serie di scelte compiute in relazione a

un'altra opera, un insieme di altre opere, un'idea contenuta in un'opera, uno spunto; e il risultato che ne deriva, è, in conclusione, «une nouvelle œuvre, une œuvre de plein droit, laquelle pourra alors être lue, interprétée et finalement ré-adaptée, puis re-mise en scène» (Pavis 2018, 23).

Chi studia tali operazioni di contatto tra opere, dunque, non deve perdere di vista il livello interpretativo generale e la concezione della drammaturgia che accompagna i processi stessi di adattamento. Pavis parla a questo proposito di circolo ermeneutico: l'adattatore, quando si avvicina a un'opera, la studia nei parametri di base (fabula, intreccio, spazio, tempo, azione), poi produce, non necessariamente tenendo conto di tutti quei parametri, la propria «mise en scène: non seulement une accumulation de signes et de matériaux, mais surtout un système cohérent qui organise les signes et les matériaux» (2018, 22). Ciò lo conduce nuovamente all'opera (o alle opere) da cui era partito, e a rivedere così la propria lettura, la propria interpretazione. Questo stesso circolo è il medesimo che deve coinvolgere lo studioso di fronte all'adattamento, ed è un'indicazione accolta in questa sede: le fonti e i nuovi spettacoli, insieme alla lavorazione che ha portato al loro debutto, sono stati costantemente esaminati in forma dialogica, negli scambi e negli stimoli reciproci fondamentali per una comprensione sfaccettata e multidirezionale, con diversi punti di partenza e diversi punti di arrivo.

Pavis arriva anche a occuparsi di un altro tema, fin qui solo accennato, che è bene introdurre, dal momento che il panorama terminologico e concettuale delineato finora lo comprende, e il legame con l'adattamento arriva talvolta fino alla sovrapposizione. Ovviamente, si sta parlando della traduzione: l'adattamento può essere considerato una traduzione particolarmente libera, e viceversa il passaggio da una lingua a un'altra implica sempre un certo grado di trasformazione, di trasposizione, poiché nessun materiale è del tutto, "letteralmente", traducibile. Le somiglianze vengono spinte un po' più lontano, fino a includere la messinscena, così da ritornare al piano della struttura e del senso complessivo della nuova opera. Tradurre e adattare, infatti, prevedono la formulazione immaginaria di una situazione nella quale il testo assume un significato possibile, tale da determinare poi lo sviluppo della "scena", per quanto sempre in una dimensione irrealizzata materialmente (Pavis 2018, 23). Inoltre, le due operazioni

sembrano andare in una direzione particolarmente interessante qui, quella di una circolazione di energie in grado di permettere un'analisi interpretativa sia di Shakespeare (e dei suoi testi), sia dei nuovi materiali prodotti, scritti e non:

On dit parfois qu'une nouvelle traduction - et, pourrait-on ajouter, une adaptation ou une mise en scène - nous aide à redécouvrir l'œuvre originale, voire à la donner vraiment à lire ou entendre de manière nouvelle. C'est le cas pour une traduction ou une adaptation contemporaine d'une œuvre issue d'une langue archaïque (ainsi Shakespeare dans une nouvelle traduction). (23)

Nuova luce sui testi shakespeariani, che, attraverso la traduzione, assumono un ruolo di valore nella ricerca per come è stata ideata qui: un nodo, tra i molti a comporre il rizoma shakespeariano, sicuramente tenuto in considerazione dai protagonisti delle esperienze analizzate e dunque da porre in dialogo con esse. Questo avverrà dando specifica attenzione ai processi di adattamento teatrale adottati e alle idee che sottendono, al loro intrecciarsi con l'autorità shakespeariana ricevuta attraverso dinamiche di riconoscimento e di appropriazione; alla modifica di sé nell'apertura all'alterità e alla sua accoglienza, e alla trasformazione del capitale simbolico accumulato intorno alla stessa autorità shakespeariana grazie alle esperienze in esame.

E il capitale simbolico ci permette di ritornare al punto di partenza, a quello «Scekspir» che viene usato per prendersi gioco dei cittadini ricchi, tendenzialmente avventuratisi fino ai bordi del lago di Como per rispetto dei dettami di un turismo di lusso che rende possibile la maturazione del capitale sociale. Finiscono al cospetto di un uomo che, forte di un capitale culturale, di conoscenze, ben diverso dal loro, ma in quel momento di interesse (quello legato alla motonautica), possiede, almeno nella finzione artistica della canzone, anche le competenze necessarie per schernirli: attinge a piene mani all'interno del loro campo (dominante) di referenze culturali, e così facendo dissimula le proprie intenzioni. Shakespeare, qui, è simbolo di un sapere elitario e cosmopolita, che parla inglese: la lingua della comunicazione globale, ma anche elemento fondante di quel gusto *British* che, si ricordava in riferimento alla pubblicità, immediatamente riconduce alla ricercatezza in una società che spesso si autocondanna al provincialismo esterofilo come quella italiana. Un sapere fortemente gerarchico, ma sapientemente appropriato da Guido Abbate, che ne fa un'arma a proprio vantaggio:

immateriale, chiaramente, ma in grado di stabilire, nella narrazione artistica, un nuovo rapporto di forza, e così di ampliare i confini di Shakespeare oltre quelli rigidi del *token* di classe. Viene infatti usato per interpretare un ruolo: contrapposto alla risposta ingiuriosa che verrebbe data in dialetto, potrebbe essere semplicemente sfruttato come *foil*, in grado di far risaltare il valore della genuinità e dell'appartenenza a una comunità rispetto a un sapere pretenzioso e snob. È Abbate stesso, però, che lo modella a proprio piacimento, configurandolo, in questo brillante utilizzo, come il complice giocoso di una finzione scenica di tutto rispetto.

3. La scena: prospettive inattese dal margine

I. "Who owns Shakespeare?"

Come anticipato, l'attenzione si concentrerà su alcune esperienze teatrali accomunate da un rapporto stretto con il tema della marginalità nel contesto italiano, allo scopo di indagare in maniera più significativa, in quanto più esplicitamente contraddittoria, il rapporto con Shakespeare tra fine del ventesimo e ventunesimo secolo. Attraverso un approfondimento di questo tipo è possibile trovare una delle risposte più interessanti all'interrogativo "Who owns Shakespeare?", formulato da Kim Solga in uno studio sui rapporti di potere interni al sistema teatrale londinese (2017), che ancora tende a isolare o non legittimare presenze femminili (o femministe) a molteplici livelli. La domanda nasce dunque quando l'indagine sulla funzione dell'autore inglese e sul capitale culturale a lui legato si sviluppa a partire dal coinvolgimento di soggetti storicamente minoritari, attraverso prospettive critiche specifiche: quella femminista e di genere e quella post-coloniale, principalmente. L'interrogativo di fondo posto qui, a cui si cerca risposta anche attraverso il ricorso a spunti e metodologie proposte da tali scuole di pensiero, è se soggetti e mezzi espressivi tradizionalmente esclusi da una relazione con Shakespeare possano appropriarsene, in quali forme e producendo quali risultati. Quando accade, come nel caso di *Julius Caesar* (2012), *Henry IV* (2014) e *The Tempest* (2016) diretti da Phyllida Lloyd per la Donmar Warehouse con un cast tutto al femminile, uno degli aspetti più potenti, evidenziato da diversi critici, è l'apertura alla possibilità di individuare nuovi orizzonti di significato intorno alle implicazioni dei testi di Shakespeare, e non un ulteriore scavo nella profondità degli stessi:

A number of reviewers of *Julius Caesar* and *Henry IV*, for example, argued that Lloyd's all-female casts created fresh learning about the implications of Shakespeare's plays, as opposed to insights into them. Significant here is the new assumption that the plays are not of infinite depths, waiting for our 'discovery' of what Shakespeare has planted, but rather that they demand a dialogue with them and their original conditions of production in order to be of significance to a twenty-first-century audience. (Solga 2017, 115)

Le esperienze selezionate in questa sede, per le quali la possibilità di un dialogo con le opere di Shakespeare sarà messa sotto osservazione, sono state scelte perché accomunate, se pur con notevoli differenze reciproche, dalla categoria della marginalità. Il margine come periferia, dunque, come spazio (reale o immaginario) distante dal centro e da esso definito a partire dall'esclusione. Chi (o cosa) risiede nei margini è allontanato da una posizione di privilegio, quella destinata ad attirare l'attenzione perché immediatamente visibile e in grado di imporre le condizioni di un ascolto. Margine come terreno dove è relegato quanto è minoritario, in termini quantitativi e nei termini della distribuzione del potere, in un orizzonte poco disposto ad accogliere le differenze, se non nei termini di un'inclusività normativa e paternalistica. Ma margine anche come spazio di esistenza e di resistenza di quelle differenze, secondo dinamiche che si sviluppano in modo articolato e degno di riflessioni approfondite, a partire dalla consapevolezza che quanto è periferico non lo è ontologicamente, ma sulla base di un processo di marginalizzazione eterodeterminato. Fondamentale in quest'ottica la produzione della teorica femminista e scrittrice afroamericana bell hooks,¹² che definisce la marginalità «come qualcosa in più di un semplice luogo di privazione (...) un luogo di radicale possibilità» (1998, 68; 1991),¹³ il tutto senza che del concetto si faccia una «nozione mistica» (1998, 68; 1991) o romanticizzata («secondo cui gli oppressi vivono “in purezza”, separati dagli oppressori» 1998, 70; 1991). È invece un punto da cui è possibile affacciarsi sul centro, che si confronta con questo pur non mirando esclusivamente a raggiungerlo, nell'abbandono della periferia, ed è un punto da cui è possibile comprendere non solo se stessi, ma anche quello stesso centro. hooks parla nello specifico della condizione degli afroamericani, e in particolare delle afroamericane,

¹² Si tratta di uno pseudonimo ottenuto a partire dal secondo nome della madre, Rosa Bell Watkins, e dal cognome della nonna, Bell Blair Hooks, il quale sostituisce, negli anni '70, il nome anagrafico di Gloria Jean Watkins; è scritto volontariamente con le iniziali minuscole, per sottolineare la sfida alla logica proprietaria del sistema dei nomi lungo l'asse maschile e patriarcale. Cfr. *Introduzione* di Maria Nadotti (hooks 1998, 5).

¹³ Le citazioni sono tratte da *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, una raccolta di scritti di hooks tratti da diversi volumi, raccolti, curati e tradotti da Maria Nadotti per la serie "Campi del sapere/Gender" di Feltrinelli.

ma i progetti presi in esame qui condividono con quell'esperienza l'estraneità a una posizione di privilegio e di predominio, all'interno del campo di cui fanno parte: qui, quello teatrale e di quello, più specifico, del teatro shakespeariano, secondo declinazioni che saranno a breve passate in rassegna. Non solo: a partire dal margine rivendicano una relazione di appartenenza condivisa con il centro, poiché «to be in the margin is to be part of the whole but outside the main body» (hooks 1984, ix), ed è proprio come componenti del mondo teatrale nel suo complesso che essi mirano a essere percepiti. Shakespeare, in questo quadro, risulta particolarmente funzionale, poiché, in virtù del suo status, consente di superare con facilità i limiti settoriali (del teatro sociale e del teatro dialettale) e di muoversi così verso l'esterno. È di notevole importanza, infatti, che a tali progetti sia dato agio di esprimersi nelle vesti di membri del circuito teatrale contemporaneo, attraverso l'ampliamento dei confini di quest'ultimo e un'analisi che li ponga in relazione ad altre forme di teatro, di arte, di produzione creativa per cogliere analogie e differenze, filiazioni e cesure. Ciò, ovviamente, mette in crisi un modello interpretativo limitato e limitante, secondo il quale la marginalità risulta significativa solo poiché rende visibile il fatto che "altre culture" (non solo estranee geograficamente e linguisticamente al teatro inglese, ma anche distanti dal campo artistico) possono trovare espressione grazie alla grandezza di Shakespeare (Worthen 2003, 167).

La presente ricerca persegue tra i suoi obiettivi l'attribuzione di considerazione scientifica a esperienze di Shakespeare marginali perché marginalizzate, scelta dettata dalla profonda convinzione dell'interesse di quanto in esame e dalla vitalità dello scambio che può prodursi grazie all'incontro tra diverse prospettive e visioni, tra il teatro e l'approfondimento accademico. Questo, nella consapevolezza della puntualità della riflessione di hooks quando analizza il comportamento di critici e studiosi che si avvicinano all' "altro" a partire da una posizione di autori/autorità cui non intendono rinunciare. Dal momento che «importante non è soltanto ciò di cui parliamo, ma anche come e perché decidiamo di parlare» (1998, 71), è da tenere in considerazione che il discorso "dell'altro" non deve essere usurpato per divenire un discorso "sull'altro": «Spesso questo discorso sull' "Altro" annulla, cancella: "Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò

in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata mia, la mia storia”» (1998, 71). Anche la condizione dello studioso di esperienze marginali può e deve essere continuamente problematizzata nel tentativo di evitare l’usurpazione di uno spazio e di una parola non sue; e di restituire, al contrario, non dignità e valore, che non devono essere concessi, ma lo status di interlocutori a voci e corpi del tutto in grado di formulare, pronunciare, agire in autonomia. Le interviste semi-strutturate come strumento di indagine si sono rivelate a tale scopo particolarmente utili: nonostante siano state rivolte principalmente agli artisti ideatori e promotori dei progetti, e non ad altri protagonisti in posizioni di maggiore fragilità, esse hanno ottemperato al desiderio di rendere conto di una pluralità. Ciò è accaduto a partire dalla destabilizzazione delle gerarchie precostruite operanti sull’attribuzione, prima di tutto, del diritto di parola, e grazie a un metodo di lavoro incentrato sullo scambio e sulla relazione.

Questa modalità di ricerca, che mira a evidenziare l’energia creativa e attiva dispiegata nel corso di laboratori e spettacoli, non deve oscurare la necessità di tenere in considerazione il diverso peso e la diversa posizione di Shakespeare e delle esperienze in esame, nel campo della produzione teatrale e culturale *tout court*. Questo, per evitare che i significanti culturali possano fluttuare «free of their origins», liberati dall’orizzonte di senso entro cui le etichette di centrale e marginale «are consequential markers of cultural and political privilege» (Worthen 2003, 132),¹⁴ pena la ricaduta in un sistema che, mischiando le carte e non sottolineando le differenze di partenza, non mette in questione la trasformazione in merce dell’alterità marginalizzata, acquistabile allo scopo di ottenere maggiore credibilità sociale o spendibile come marcatore di un carattere locale.

Worthen evidenzia inoltre la contraddizione interna all’utilizzo del capitale simbolico shakespeariano, asservito alle logiche della commercializzazione globale e

¹⁴ Worthen critica qui una certa concezione del teatro interculturale - promossa, ad esempio, da Erika Fischer-Lichte -, la quale ometterebbe le differenze allo scopo di mostrare l’unità di una *world-culture* opposta all’omogeneizzazione globalizzante.

insieme potenzialmente contestatorio, che emerge come questione dirimente anche qui:

The West's most salable commodity; an author sustained by a dazzling variety of languages, stages, audiences; a vehicle at once for attractions of an exoticized familiarity, and for resisting the representational dynamics of a pervasive European imperialism: Shakespeare participates both in what might be called the commodity universalism of contemporary global capital (Shakespeare and Coke as world-historical consumer goods) and in an effort to realize the contestatory possibilities of theatrical performance (2003, 122).¹⁵

Shakespeare, dunque, non ci libera e insieme non ci domina a partire da una posizione di prestigio (Desmet 1999, 3), o, per meglio dire, può potenzialmente fare entrambe le cose. Questo, dato il suo ruolo all'interno della cultura istituzionale, sia accademica sia teatrale, è già di per sé notevole, dal momento che la direzione poteva anche essere soltanto la seconda, di più immediato utilizzo. L'interpretazione in senso progressista e radicale di Shakespeare, sia nella ricerca sia sulle scene, è tutt'altro che scontata: «But we may wonder why critics dedicated to profound social change would waste their time on an author who, in the work of some new historicists, is portrayed as an extension of the state apparatus and reproducer of the socio-political status quo» (Kamps 1999, 3). Un'affermazione che si può tranquillamente estendere al campo teatrale, almeno in Italia, sostituendo ai critici gli artisti, soprattutto quando scelgono di operare in contesti non tradizionali, con soggetti e mezzi comunicativi estranei alla consuetudine, e lo fanno proprio con Shakespeare.

Interrogativi a cui si è cercata risposta attraverso l'individuazione di tre ambiti specifici, due più strettamente connessi tra loro, e un terzo emerso e affermatosi nel corso della ricerca.

Innanzitutto, sono stati selezionati il teatro in carcere e il teatro con attori con disabilità, settori da poco considerati dagli studiosi shakespeariani nel nostro Paese e

¹⁵ W.B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge UP, New York, 2003, p. 122.

oggetto di un approfondimento scientifico di più lungo corso solo quando analizzati attraverso il filtro del teatro sociale. Vi prendono parte soggetti che risultano marcati rispetto al teatro tradizionale – pur trattandosi in alcuni casi di professionisti – e che si trovano ai margini per motivi differenti, ma che sono accomunati dallo status di cittadini di serie B. Si tratta delle persone detenute, cui ancora oggi vengono loro negati diritti elementari, quali quelli alla salute, al lavoro o all'istruzione, nel silenzio generale e, anzi, spesso con l'approvazione di un'opinione pubblica parzialmente fiduciosa in un sistema punitivo a oltranza, rifiutato anche dalla Costituzione italiana: l'articolo 27 ricorda che le pene «non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato». Le persone con disabilità, invece, si trovano a vivere all'interno di società ideate e costruite sulla base delle possibilità di quanti si trovano in una condizione di (temporanea) abilità, e i loro bisogni sono considerati un'eccezione a cui fare fronte attraverso modalità concessive e paternalistiche. Il problema si evidenzia sia dal punto di vista fisico-spaziale, laddove un'accessibilità ampia è ben lungi dall'essere raggiunta sul territorio nazionale, sia sul piano organizzativo e di gestione delle scelte quotidiane, e coinvolge le disabilità sensoriali, quelle motorie, quelle intellettive e quelle psichiche.

I margini sono, in questi casi, anche quelli di spazi esclusi fisicamente dalla vita politica e sociale di una comunità. Il carcere rimane un luogo chiuso, di difficile accesso per chi non è condannato o non vi lavora, le cui mura sono quasi invalicabili per chi invece è stato giudicato colpevole dal sistema giudiziario: questo accade nonostante il cronico problema del sovraffollamento, che dovrebbe spingere verso una maggiore flessibilità e possibilità di movimento, e a distanza di quasi cinquant'anni da una riforma dell'Ordinamento Penitenziario (L. 357/75) indirizzata ad affiancare alla detenzione altre misure (Iacobone 2020, 73). La storia del rapporto tra mondo civile e disabilità è pure una storia di marginalizzazione fisica: oltre al già citato problema dell'accessibilità, le classi scolastiche differenziali sono state abolite "solo" nel 1977 (L. 517/77), mentre le persone con disagi psichici e intellettuali sono state liberate dalle costrizioni degli ospedali psichiatrici grazie a un'altra legge fondamentale, quella scritta e promossa da Bruno Orsini nel 1978 (180/78), ma più nota come legge Basaglia. Si tornerà in seguito

sul carattere profondamente innovatore – a livello mondiale – di questa riforma, promossa e ottenuta in un contesto di generale trasformazione in senso non autoritario della società italiana, ma già da ora occorre specificare che il processo che intendeva avviare è tuttora in corso, e che i risultati raggiunti devono essere costantemente presidiati in diversi ambiti, dalla scuola agli ambienti ospedalieri, fino a quelli lavorativi.

Sicuramente, infine, le esperienze in esame si collocano ai margini della produzione teatrale contemporanea e di una presa di parola (e di gesto, e di azione) su Shakespeare, e, tranne rari casi, anche ai margini dell'interesse che ne scaturisce, come lamentano diversi artisti operanti in ambiti non convenzionali, rispondendo a un questionario proprio in merito all'avvicinamento di critici e studiosi al loro lavoro (Porcheddu 2017, *Narrazioni*). Un'esclusione che si intreccia allo stabilirsi di una disciplina affrontata a lungo come irrimediabilmente "altro", vale a dire il teatro sociale, e che è interessante analizzare a partire dalla difficoltà a concepire e ad accettare la convivenza tra differenze e la rinuncia a un privilegio radicato anche in ambito artistico:

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

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

Una prospettiva aperta è stata adottata anche in ambito nazionale, in modo da problematizzare, oltre alle differenze rispetto all'esterno, anche l'uniformità interna; da qui è emersa una categoria interpretativa particolarmente importante, vale a dire quella linguistica. La frammentazione italiana e la forte connotazione simbolica, per lo più in senso svalutante, dell'utilizzo dei dialetti rispetto alla lingua nazionale; il dibattito che si sviluppa lungo i secoli in merito alle potenzialità teatrali degli uni e dell'altra; la linea non propriamente continua, ma che tende a riemergere, di Shakespeare dialettali, tra cui spicca negli ultimi anni il riuscitissimo *Macbettu* in sardo di Alessandro Serra, vincitore del Premio Ubu 2017 come miglior spettacolo dell'anno; il plurilinguismo lampante di alcune esperienze incontrate nell'indagine sul teatro sociale, in primis quella carceraria; la tendenza, nel dibattito critico shakespeariano, a complicare il concetto di *foreign Shakespeare* (Massai 2005, 9; Calbi 2014, 241) allo scopo di non ridurlo alle diverse, ma unitarie, rappresentazioni nazionali: tutti questi elementi hanno contribuito a orientare la ricerca anche verso esperienze di traduzione e produzione teatrale in una lingua diversa dall'italiano standard.

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

I due macro-ambiti individuati (teatro sociale e teatro dialettale) verranno adesso presi in considerazione singolarmente, con una descrizione generale e un'analisi più mirata relativa alla presenza shakespeariana; il primo verrà inoltre preso in esame nei due settori da cui sono stati tratti i casi-studio, così da fornire un quadro ampio, ma specifico, all'interno del quale collocare questi ultimi. Si è fatto inoltre accenno a una prospettiva aperta rispetto alla cornice nazionale, la quale verrà portata avanti anche a seguire, ma non sono state approfondite le ragioni del restringimento

iniziale, su cui è bene soffermarsi. Se da un lato la scelta del contesto italiano potrebbe apparire limitante, dall'altro è connessa alla necessità di circoscrivere un *corpus* di produzioni testuali shakespeariane pensate per la scena contemporanea potenzialmente ipertrofico e confusionario; in aggiunta, essa aiuta a individuare i punti di riferimento culturali, teatrali e socio-politici con i quali interagiscono e in relazione ai quali si definiscono sia l'autorità e la funzione di Shakespeare sia il ruolo e le opportunità di gruppi sociali e strumenti comunicativi marginalizzati.

Come già si ricordava, progetti come quelli in esame qui possono aiutare a costruire un dialogo con le opere shakespeariane e con Shakespeare che permettano loro «to be of significance to a twenty-first-century audience» (Solga 2017, 115): progetti «displaced» perché decentrati, non compresi di diritto nel circuito del teatro istituzionale, ma ugualmente «not marginal but crucial to the total impact of Shakespeare worldwide» (Pfister 2013, 190).

II. Il teatro sociale

E la critica che fa? Per anticipare grossolanamente il senso del ragionamento, occorre dire che la critica deve attrezzarsi di nuovi strumenti di lettura, analisi, valutazione, giudizio, proprio come avvenne sul finire degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta con il Nuovo Teatro. (Porcheddu 2017, *Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente*)

Queste parole di Andrea Porcheddu sono particolarmente utili per inquadrare una doppia questione, qui fondamentale: la necessità per la critica, ma anche per chi studia il teatro, di ampliare il bagaglio degli strumenti a disposizione per affrontare il fenomeno in esame, alla cui definizione si arriverà a breve, e il legame con l'evoluzione del teatro nel corso della seconda metà del '900. Sono questi i punti su cui soffermarsi inizialmente, che condurranno poi ad affrontare i temi della relazione tra etica ed estetica, tra processo e prodotto.

Teatro sociale, innanzitutto, è l'etichetta che ha avuto il maggiore e più duraturo successo per inquadrare quello che non è «né un genere né un movimento, ma una

catena di esperienze riconducibili a un flusso di processi necessariamente individualizzati, eppure apparentati da elementi di connotazione generale» (Valenti 2014, 31): un mezzo strumentale, usato soprattutto da soggetti terzi e non da chi idea e mette in pratica forme di teatro che coinvolgono, in varia misura e in varie forme, soggetti marginalizzati, per lo più, almeno inizialmente, non professionisti, spesso all'interno di spazi con funzioni primarie non legate alla scena. *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura* (2004) è il titolo di un libro dello studioso Claudio Bernardi, tra i primi a dedicare una monografia completa al tema, nella quale viene illustrata una concezione del fenomeno che subito fa emergere alcune criticità. Innanzitutto, il rapporto controverso tra gli artisti della scena e la definizione di teatro sociale per come la illustra l'autore, sia come un insieme composito di pratiche (il testo si apre con un elenco di possibili etichette: «Il teatro sociale, il teatro di comunità, il teatro educativo o politico» (Bernardi 2004, 11), sia attraverso l'identificazione con bisogni e finalità. Il teatro sociale, per Bernardi, è «la costruzione della persona e della comunità attraverso attività performative» (Bernardi 2004, 13), e «nasce dall'esigenza di risolvere alcuni dei problemi sopra descritti», vale a dire il proliferare di attività teatrali che secondo l'autore sono svolte con fini non adeguati agli ambiti di svolgimento, e possono risultare quindi dannose,

attraverso la definizione di una precisa metodologia di lavoro, l'individuazione di specifiche competenze professionali degli artisti e dei conduttori di laboratori, la ricerca di un rigoroso partenariato tra committenza e operatori teatrali, ossia la piena intesa progettuale, processuale e produttiva al servizio degli "utenti", l'esclusione di progetti che siano un'operazione di immagine o di prestigio per le istituzioni, una finta rivoluzione per non cambiare nulla nel vissuto quotidiano e via dicendo. (14)

Questa definizione, d'altra parte, implica una distanza sostanziale da pratiche che esprimono come finalità principale il prodotto estetico, dunque da molte di quelle diffuse oggi in Italia, perché stabilisce come obiettivo primario «il processo di costruzione pubblico e privato degli individui» (57). Inoltre, «qualsiasi intervento di teatro sociale dovrebbe partire da un'analisi dettagliata della situazione», grazie alla quale si dovrebbe «focalizzare bene il problema che si desidera maggiormente

risolvere» e «valutare quindi quale apporto si sia capaci di dare alla questione e spiegare quali miglioramenti sono prevedibili intervenendo con le modalità del teatro sociale» (110): specificazioni che rendono esplicito il riferimento a una pratica teatrale che debba avere funzione utilitaristica a scopo sociale, non condivisa da molti degli artisti protagonisti delle esperienze in esame qui, ma anche da molti animatori di progetti longevi, radicati e dotati di una certa fama in Italia (una su tutte, la Compagnia della Fortezza di Volterra). Lo studio di Bernardi, dunque, ben informato e ricco di spunti interessanti, esclude numerosi casi, che sono invece ormai percepiti come parte del fenomeno nel momento in cui se ne accettano le ambiguità, al posto di tagliarle fuori; sembra così faticare a dotarsi di una “cassetta degli attrezzi” per illustrare la situazione italiana del 2021 a tutto tondo, dandone una visione ampia e complessiva, seppur talvolta contraddittoria.

Cristina Valenti parla della «catena di esperienze» già citata a partire dalle intuizioni di uno dei maggiori storici del teatro italiano del secondo Novecento, Claudio Meldolesi, a cui si attribuisce la paternità dell’espressione “teatri di interazioni sociali” e che è stato anche direttore artistico di un festival con lo stesso nome (TIS – Festival dei Teatri di Interazioni Sociali).¹⁶ Meldolesi è intervenuto diverse volte sul tema, in particolare sul teatro in carcere, nell’arco di circa vent’anni, producendo alcune riflessioni di capitale importanza anche in questa sede. La definizione, prima di tutto. Meldolesi, secondo Gerardo Guccini, citato a sua volta, era in grado di formulare «nozioni che non si proponevano di ordinare, ma, all’opposto, rendevano dicibili il disordine, l’imprevedibilità» (Molinari 2010, 51), e qui sembra riuscito proprio in quell’impresa: si parla di teatri, innanzitutto, poiché «assumendo al plurale il soggetto, (...) si è prospettata discontinua, ma policentrica e aperta, tale fenomenologia», vale a dire quella «degli’incontri scenici di collettivi umani subalterni o separati» (Meldolesi

¹⁶ «(...) direzione artistica di Claudio Meldolesi e Franca Silvestri, organizzato dal gruppo interassessorile della Regione Emilia Romagna (assessorati alla Cultura, alla Formazione professionale e lavoro, alle Politiche sociali e alla Sanità) con il patrocinio dell’Università degli Studi-Corso di laurea Dams, svoltosi a Bologna, Faenza, Ferrara e Parma, dal 9 ottobre al 30 novembre 2003» (Meldolesi 2012, 366).

2012, 367);¹⁷ le interazioni sociali sono quelle che scaturiscono da dinamiche prettamente teatrali, nelle quali il corpo dell'attore «agisce da epicentro psico-fisico stabilendo relazioni» e che determinano un «flusso intersoggettivo» (Meldolesi 2012, 367). Queste dinamiche, secondo Stefano Casi, costituiscono per Meldolesi «la chiave concettuale d'accesso al teatro d'interazione sociale» (Meldolesi 2012, 376). Esse sono legate al concetto tutto teatrale di “costringimento”, termine - dedicato agli studi di Fabrizio Cruciani - con cui Meldolesi traduce il “contrainte” di Jacques Copeau. È nel percorso attraverso e oltre gli ostacoli di una condizione estrema che il teatro degli esclusi trova una sua continuità, la possibilità di legami tra ambiti differenti, in particolare, come si diceva, nelle modalità che l'attore ricerca per affrontare il limite, «per cercare *oltre*» (Meldolesi 2012, 361): verso l'invisibile di cui il teatro svela un esserci, attraverso l'attivazione dell'ingenuità, vale a dire della capacità di *generare in se stessi* e in scena, per l'affermazione di una presenza teatrale e umana *tout court*.

Una definizione a sua volta aperta, capace perciò di fungere da significante di una tensione irrisolta, come quella tra etica ed estetica, tra processo e prodotto. Meldolesi si esprime in merito a tali concetti, su cui si tornerà a breve, in maniera sottilmente ambigua, ma non per risultare oscuro, o per scansare un nodo teorico di difficile scioglimento; piuttosto, proprio per rendere conto della presenza di una complessità ineludibile e della necessità di confrontarsi continuamente con la pratica teatrale e con le sue evoluzioni, spesso inattese. Sono teatri, questi, che si inseriscono nella «continuità delle storiche anomalie del teatro italiano» (Meldolesi 2012, 357), rispetto alle tendenze dominanti e che meritano per questo un'attenzione specifica; e sono trattati di conseguenza come teatro “vero”, secondo l'indicazione di Franco Quadri (Meldolesi 1994, 41), ribadita ancora («Ma allora occorre fare teatro vero» 1994, 48) nel momento in cui si comprende che attraverso una pratica non a sé stante, ma radicalmente “teatrale”, è possibile valorizzare le differenze in termini positivi, aprire

¹⁷ L'articolo da cui è tratta la citazione, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, è il risultato della ripubblicazione unitaria di tre precedenti scritti di Meldolesi (1996; 2003; 2005), seguiti da una postfazione di Stefano Casi (*I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*).

possibilità per chi, rivelandosi come attore, si rivela anche come persona inevitabilmente “costretta”.

È questo forse il punto su cui lo studioso insiste più utile da sviluppare anche in questa sede: i teatri di interazioni sociali sono innanzitutto parte del teatro, e presentano caratteristiche precise, ricorrenti, talvolta riprese dalle esperienze di regia più rappresentative del '900, e tipiche di un movimento artistico - se pur non del tutto «compiuto» (Meldolesi 2012, 365). Teatri dove non viene messa in scena, celebrata o esibita la sofferenza in quanto tale, ma dove è evidenziato «l'atteggiamento con cui l'attore (...) mostra il suo processo di creazione con una verità superiore» (Meldolesi 2012, 358), e dove la deformazione come discostamento dalla norma è prodotta da artisti “difformi” attraverso l'arte, generatrice, della recitazione. In gioco di fatto c'è la *agency* dei soggetti coinvolti, che questi siano persone detenute, con disabilità o migranti poveri: queste sono le tre categorie principali che sembrano interessare Meldolesi nei suoi scritti, seppur questi termini non siano quelli da lui utilizzati per definirle. Come indicato nell'introduzione, qui sono state adottate opzioni lessicali considerate più rispettose delle molteplici diversità in esame, secondo gli sviluppi di un dibattito linguistico, politico, sociale in continua evoluzione: lo studioso parla di “handicap” e “handicappati”, di “immigrati”, di “Terzo Mondo”, espressioni che tendono a segnalare mancanze e gerarchie, a raggruppare in modo superficiale le molteplicità, e che oggi risultano superate grazie alle spinte di forte autodeterminazione soggettiva esplose negli ultimi decenni. Questa specificazione non è semplice dovere di cronaca: la lingua non solo descrive il mondo, ma lo crea, e un utilizzo erraneo o approssimativo della stessa, in questo caso, getta confusione sia sul fenomeno esaminato, sia sugli strumenti critici scelti per analizzarlo. Meldolesi, nei suoi scritti sui teatri di interazioni sociali, e nel suo impegno in prima persona per la costituzione di un festival dedicato, dimostra ampiamente la volontà di non indulgere né nell'esotizzazione del disagio, né in una descrizione semplicistica e benevola delle esperienze e dei loro protagonisti, tranne forse in merito a due aspetti: nel primo articolo dedicato al teatro in carcere (Meldolesi 1994), cede a varie riprese alla tentazione di considerarlo fatto soprattutto da e per i giovani, un tratto che, se pure poteva essere significativo più di venticinque

anni fa, oggi è stato sicuramente superato; e c'è un'associazione piuttosto costante tra immigrazione, povertà e disperazione, la quale non aiuta a superare i limiti di una narrazione pietistica e poco incline alla complessità. Oggi, se è possibile azzardare un'ipotesi, uno studioso tanto attento a parlare «con pudore» (Meldolesi 2012, 360) di questi teatri, sensibile alla contemporaneità e alla necessità di porre la scena del disagio in relazione agli sviluppi delle «più attuali istanze di libertà, quelle dei giovani immigrati e delle donne» (2012, 360), impegnato a interpretare fenomeni raramente oggetto di analisi scientifica con gli strumenti della ricerca accademica, avrebbe selezionato termini differenti e avrebbe probabilmente accolto una descrizione della realtà più stratificata.

Le categorie su cui Meldolesi si sofferma maggiormente sono quelle in relazione alle quali e con le quali i teatri di interazioni sociali si sono sviluppati maggiormente in Italia, anche a partire da capofila illustri. Nonostante le analisi dimostrino la conoscenza di innumerevoli progetti, non possono che apparire svariati riferimenti ad Armando Punzo e alla Compagnia della Fortezza di Volterra, nonché al lavoro di Giuliano Scabia presso l'ospedale psichiatrico di Trieste, in compagnia dell'équipe di Franco Basaglia. Un caso, quest'ultimo, che non sembra eccessivo ritenere una vera e propria pietra miliare, non fosse che per l'eccezionale potenza immaginifica del suo simbolo: la scultura in cartapesta di un cavallo, Marco Cavallo, che viene trasportata dagli internati fuori dalle mura del manicomio, finalmente libera, e straordinariamente visibile, nelle strade della città (Scabia e Frisaldi 2011).

Nel trittico preso in esame da Meldolesi, occupa la terza casella il teatro con persone di origine non italiana, che manifestano forte volontà di reazione al costringimento nel viaggio, nella sopravvivenza a condizioni di povertà e prigionia, nella resistenza quotidiana alla «dimensione barbarica della storia occidentale» (2012, 365): l'emancipazione passa attraverso il Sud del mondo, luogo di verità del mondo, sentenza lo studioso, sulla base di un'associazione che sarà interessante riprendere anche in merito al teatro dialettale e al Sud di un mondo specifico, quello italiano.

Partendo da queste considerazioni, colui che più, e con più costanza, soprattutto negli ultimi anni, si è occupato di teatro sociale, il critico e giornalista Andrea Porcheddu,

propone a più riprese (2016; 2017) un allargamento della definizione iniziale attraverso la specificazione “d’arte”, che trova sponda anche altrove:

Già la definizione mette in difficoltà: quella acquisita dice ‘teatro di interazione sociale’, e la dobbiamo alla mente illuminata di Claudio Meldolesi (...) Definizione preziosa e calzante, ma forse oggi non più sufficiente a definire un mondo vario, ricco di possibilità e ipotesi di teatri diversi, non inquadrabili o accostabili tra loro: perché questo tipo di teatro è andato, sta andando, molto oltre l’interazione (3). C’è infatti chi ormai parla chiaramente di teatro sociale d’arte a indicare un’innegabile evoluzione qualitativa – in termini di ricerca e esiti scenici (...) Al di là della tensione riabilitativa o socializzante, allora, questi lavori hanno assunto i canoni di un teatro prestigioso e toccante. (Porcheddu 2017, *Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente*)

Una ricongiunzione con il teatro nel suo senso più generale che procede nel senso che aveva prospettato Meldolesi, e che si discosta da una prospettiva settoriale: un allargamento del campo d’azione che risulta utile, dal momento che l’intento è sì la comprensione delle modalità di sviluppo della presenza di Shakespeare in un ambito, ma anche delle ricadute di questa in un quadro più ampio e variegato, lo studio, in definitiva, di un’interazione che metta allo scoperto i punti di frizione e di incontro. Antonio Viganò, regista della compagnia La Ribalta, protagonista di uno dei casi-studio in esame, esprime con chiarezza una posizione condivisa da molti, in merito a questa possibile apertura e ai rischi della strada opposta:

Si vuole riportare tutto questo patrimonio di idee, azioni, pensieri, dentro alla parola “teatro”, nella diversità del teatro: fare in modo che tutte queste esperienze, che alcuni chiamano “teatro sociale”, altri “teatro sociale d’arte”, altri ancora in altri modi diventino un patrimonio del teatro-tutto, e non vengano chiuse in una casella che è pericolosa perché rischia di emarginarlo, di renderlo minoritario, di ridurre la sua portata culturale. (...) C’è un’egemonia che va rotta su alcune parole, perché continuare a delimitare una forma di teatro (che fa il suo mestiere di teatro), mi sembra un modo per impoverirla e sminuirla nel suo valore artistico per affidargliene un altro. (Carponi e Porcheddu 2020, 21)

Anche Gianluigi Gherzi, con all’attivo un lavoro di sperimentazione e produzione artistica all’interno dei centri sociali milanesi, nei centri di aggregazione giovanile e in

carcere, si attestava qualche anno prima su questa linea, optando espressamente per una definizione diversa da quella predominante e citando come compagni di cammino lo stesso Viganò, Alessandro Garzella con *Animali Celesti*, il Teatro delle Albe. Il suo punto di vista, molto acuto nell'individuare i rischi dello strumentalismo teatrale, stabilisce però una linea di demarcazione tra teatro sociale e teatro d'arte civile che appare forse troppo netta, alla luce della molteplicità esistente:

C'è bisogno di pensiero critico, di smetterla con le confusioni e le categorie generiche, c'è bisogno di dire che il teatro d'arte civile, di cui parliamo, non c'entra niente con il cosiddetto teatro sociale. Un teatro che in Italia si è costituito come uno spazio autosufficiente e auto-riferito, dove, nella maggioranza dei casi, l'elencazione delle valenze pedagogiche aggregative, terapeutiche del teatro, esime il teatro stesso dal cercare fino in fondo una propria forza, dal giocare scommesse poetiche a livello alto, dallo sfidare i propri limiti. Non è così. (Porcheddu 2017, *Narrazioni*)

Nella medesima sede della presa di parola di Viganò, è ancora Porcheddu ad alzare un poco l'asticella del dibattito, che cerca oggi di superare l'*impasse* della definizione: «Allora, dopo aver tanto discusso sulle definizioni – teatro sociale, teatro sociale d'arte, teatro civile, teatro di interazione sociale e altre –, a Bolzano¹⁸ si è tentato un passo avanti, proprio mostrando il vero nodo, la vera questione» (8), vale a dire la necessità teatrale, poetica, creativa, di guardare, lasciandogli spazio in scena, «tutto quel che la nostra società sembra espellere» (8). Non c'è più bisogno, d'altra parte, di negare la complessità, cercando forzosamente accostamenti e similarità, dal momento che ci si trova ormai «in epoca di maturità dei teatri di interazione sociale, quando non ci dovrebbe essere bisogno di enfatizzare somiglianze per affermare diritto all'esistenza» (Valenti 2014, 31). Questi teatri ormai hanno ampiamente espresso la propria dignità di esserci, anche attraverso la capacità di suscitare interesse e stimolare

¹⁸ Porcheddu si riferisce al seminario *La malattia che cura il teatro*, svoltosi a Bolzano il 12 e 13 ottobre 2019, al quale ho assistito e di cui sono stati pubblicati gli atti nell'omonimo volume.

l'organizzazione di festival,¹⁹ convegni, seminari e tavole rotonde, la creazione di master dedicati, la crescita di una bibliografia ormai sterminata, che si arricchisce continuamente di contributi pubblicati anche online. Non si può inoltre dimenticare la nascita, nel 1996, di una rivista come *Teatri delle diversità*, fondata da Emilio Pozzi e Vito Minoia ed edita da Edizioni Nuove Catarsi, il cui titolo, interamente al plurale, rende conto ancora una volta del carattere polifonico di quanto osservato, recensito, analizzato.²⁰

C'è inoltre un aspetto essenziale, sottolineato variamente da diversi studiosi, che pure stimola l'opportunità di considerare il teatro sociale – etichetta che continua a essere la più diffusa, sintetica, per questo utile, strumentalmente, in questa sede – all'interno del teatro *tout court*, attraverso un allargamento delle possibilità di appartenenza a quest'ultimo, vale a dire le sue origini e il suo rapporto con l'evoluzione del teatro nel corso del XX secolo. Anche su questo, sono state spese molte parole e scritte innumerevoli pagine, di cui non è il caso qui di tentare un approfondimento; si procederà quindi con una sintesi inevitabilmente manchevole, in grado però di sottolineare alcuni snodi rilevanti.

Si possono osservare primi esempi di un teatro dalla forte aspirazione civile, che mette in gioco la comunità e i non professionisti, addirittura nella Russia rivoluzionaria (Iacobone 2020, 29–30), con l'esperienza di Asja Lacis, a partire dalla quale Walter Benjamin scrisse il suo *Programma per un teatro proletario di bambini* (Benjamin 1969).

¹⁹ A titolo indicativo, oltre al già citato TIS, si ricordino anche *Trasparenze*, organizzato a Modena dal Teatro dei Venti a partire dal 2012; Olinda, a Milano, negli spazi dell'ex ospedale psichiatrico "Paolo Pini", organizza un festival giunto nel 2021 alla venticinquesima edizione, *Da vicino nessuno è normale*, che coinvolge svariate compagnie di teatro di ricerca, non concentrandosi solo sul teatro sociale; a Siena, invece, laLUT (Libera università del teatro), con il suo *Metamorfosi*, ha dal 2015 al 2019 adottato uno sguardo più puntuale; *Metamorfosi* è anche il titolo di un festival giunto alla settima edizione nel 2021, e organizzato, con il sottotitolo "Scena mentale in trasformazione", da Teatro 19 di Brescia con l'Unità Operativa di Psichiatria n.23 degli Spedali Civili della stessa città; la VII Rassegna nazionale di teatro in carcere *Destini incrociati*, organizzata dal Coordinamento Nazionale, nel 2020 non si è svolta a causa dell'emergenza sanitaria.

²⁰ Si veda in particolare *Una ricognizione attiva del teatro sociale in Italia*, n. 66-7, agosto 2014, 102-3.

In generale, il Novecento, a partire dai suoi inizi, si interroga profondamente sulla funzione del teatro e sul ruolo dell'attore al suo interno, con personaggi di spicco come Artaud (soprattutto), Copeau, Mejerchol'd a dettare le linee di un processo di ripensamento che proseguirà e si approfondirà con Brecht, e poi nel secondo dopoguerra, quando ha luogo quella che secondo De Marinis rappresenta la maggiore rivoluzione scenica del secolo:

(...) per la prima volta, (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro lascia l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare *anche* un luogo in cui dare voce a bisogni ed esigenze che mai fino ad allora – salvo rarissime eccezioni – si era cercato di soddisfare mediante gli strumenti del teatro (De Marinis 2012, 170).

Attraverso gli sviluppi di quello che lo studioso definisce Nuovo Teatro (De Marinis 1987) – ma anche qui le divergenze in merito a definizioni, protagonisti e datazioni abbondano –, e che coinvolge il Living Theatre, il Teatr Laboratorium di Grotowski, l'Odin Teatret (e poi l'ISTA, International School of Theatre Anthropology) di Eugenio Barba, Peter Brook, e in Italia Carmelo Bene, Carlo Quartucci, l'esperienza del convegno di Ivrea, si affermano principi come quello antirappresentativo, con un movimento verso la performance sistematizzata teoricamente da Richard Schechner, o quello del coinvolgimento di non professionisti. Queste trasformazioni nascono a contatto con un contesto politico e sociale in profondo mutamento, ed è proprio con la temperie aperta dal '68 che «il teatro italiano si aprì definitivamente all' "altro" col recupero di forme spontanee di base e modelli di creatività non più delegati all'artista e con l'affermazione del valore d'uso del teatro a partire dalla complessità del reale e dai bisogni dei soggetti» (Zanlonghi 2007, 80): è l'humus da cui sorgeranno i gruppi di base e i primi esperimenti antesignani del teatro sociale, e che vede uno dei maggiori frutti in quel complesso di pratiche ricordato come animazione teatrale. Evidenzia Meldolesi, in riferimento agli anni '70: «Si completava allora l'articolazione italiana del Nuovo Teatro, rivelatasi in luoghi altri come sulle piazze della volontà alternativa, e non a caso l'Animazione, con il suo intendimento antirappresentativo, aveva preso a collegare il

primo tempo dei gruppi e le prove precorritrici di queste interazioni sceniche» (Meldolesi 2003b, 20). L'animazione si sviluppa soprattutto all'interno delle scuole e insieme a bambini e adolescenti, e rappresenta l'esperienza che «attua in maniera più significativa un intervento politico aperto, connesso con la realtà sociale e capace di affermare una dimensione di "teatralità diffusa"» (Zanlonghi 2007, 82). Questo movimento, che probabilmente vive la sua acme simbolica con il Convegno di Casciana Terme del 1977, accresce il suo afflato politico e civile attraverso il contatto con le pratiche del Teatro dell'Oppresso del brasiliano Augusto Boal, e si riversa poi nell'esplosione delle esperienze nel sociale degli anni '90. È in quel decennio che si concretizzano le aspirazioni di un teatro antropologico a tutti gli effetti, definizione utilizzata da Piergiorgio Giacché – tra gli studiosi, uno dei più presenti nel dibattito, insieme Meldolesi, Bernardi, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Daniele Seragnoli, Sisto Dalla Palma –, e originata dalle esperienze già citate di «esplorazione di culture altre da parte di un teatro che intanto era impegnato a teorizzare e sperimentare se stesso come modo e mondo "altro" rispetto alla cultura e società (occidentale) di appartenenza». (Giacché 1999, 60) Nel 1999, quando Giacché scrive queste parole, il binomio non è già più «né la chiave né il terreno di una definizione, ma è invece un'acquisizione e un percorso irrinunciabile di insistente e sempre più ravvicinato incontro con l'Altro» (Giacché 1999, 61), il quale si concretizza in progetti con caratteristiche fondamentali per indagare quelli in esame qui, progetti:

in cui l'Altro non è più in nessun modo alimentazione esotica o politica, ma centro propulsore di una ricerca teatrale che parte da lui; in cui – per dirla tutta – l'Altro non è più utente o spettatore di un teatro d'animazione o di servizio, ma attore di un teatro che ospita ed esprime sulla scena ogni possibile proposizione ed esplosione del tema della sua e di ogni diversità. (Giacché 1999, 62)

Dunque, nel momento in cui è assodato il carattere attivo dell'attore prima escluso, è avvenuto in molti casi «il definitivo passaggio dal teatro-servizio alla fusione delle alterità» (Zanlonghi 2007, 124), in particolare all'interno del teatro di ricerca:

quello della Compagnia della Fortezza, di Pippo Delbono, del Teatro delle Albe, con numerosi altri esempi a seguire che segnano il passo dell'evoluzione verso un teatro che rimane tale, pur confrontandosi con territori socialmente marcati come il carcere, la disabilità, la condizione migrante o straniera, la razza e la razzializzazione, la scuola e la minorità del bambino e dell'adolescente come dell'anziano, cittadini privi di diritto, di autorità o di potere.

Di fatto, questi teatri sono elementi di luce e di futuro recuperati dal bidone della spazzatura, «tra i rifiuti gettati via dai grandi eventi storici» (Seragnoli 2003, 27), secondo gli strumenti interpretativi elaborati dalla scuola storica francese degli *Annales* e fatti propri dalla storia della disciplina artistica. Essi sono alimentati da potenzialità – soprattutto attoriali – prima estranee, e per questo in grado di rinnovare profondamente quello che dalla tradizione scenica è stato ereditato: attraverso «corpi, voci, persone, luoghi e anche materiali e tecniche» (Guccini 2001, 23) che prima non venivano considerati come possibili protagonisti, e che invece, nelle esperienze della contemporaneità, parlano il linguaggio di una trasformazione profonda, parte di quello «stato di rivoluzione permanente» che, ancora secondo Guccini, è caratteristica ineliminabile dell'arte (24). Il cambiamento più radicale è dato dal riconoscimento e dal rispetto delle energie inattese che rendono possibili le interazioni sociali (Seragnoli 2003, 25), nel contesto della già citata fusione tra ricerca e diversità, tra indagine originaria e radicale intorno alla (presunta) differenza del teatro e dei teatranti occidentali rispetto a una quotidianità sempre più automatizzata e impersonale (e, oggi, sempre più virtuale) e l'irruzione in teatro della realtà nelle sue forme più marginalizzate.

Quest'entrata in scena non può che basarsi su un processo inverso a quello che Guido Di Palma descrive usando la metafora della "sindrome delle fate" di *Sogno di una notte di mezza estate*, al quale – insieme ad altre opere simili – si ricorre per mettere tutti in scena al termine di laboratori sovraffollati: «(...) e allora c'è lo Shakespeare del *Sogno di una notte di mezza estate*, in cui le fate di Titania diventano il ricettacolo di ogni nequizia e possono essere utilizzate senza limitazioni di genere» (Di Palma 2020, 42). Criticata, in altri termini, anche da Seragnoli (1999, 33) e Viganò (in Guccini 2001, 30–

31), questa tendenza può essere spiegata alla luce della tentazione di dimostrare che tutti possono «fare la stessa cosa delle persone “normali”» (Di Palma 2020, 42) e di attrarre l'elemento di novità precedentemente ignorato verso la norma, verso la consuetudine, assunta a *modus operandi* e a paradigma di qualità. Non c'è spazio, in questi termini, per quella che Di Palma chiama «vertigine», anche se proprio l'incontro con qualcosa di anomalo, perché taciuto, e insieme intimo e condiviso come la fragilità, e la ferita da essa aperta, potrebbe costituire un importante elemento di riflessione e rinascita per il teatro. La vertigine è anche l'«ombra che ride», divenuta titolo di un manifesto scritto ancora da Antonio Viganò e da un altro regista impegnato nel lavoro con la marginalità, il già citato Alessandro Garzella, e poi di un volume monografico dedicato al Teatro della Ribalta. Il manifesto, reso pubblico in occasione del festival bresciano *Metamorfosi*, del 2017, ripercorre le tappe di un cammino di indagine sulla diversità in scena, «che poi vuol dire espressione delle infinite sproporzioni, deformità, asimmetrie fisiche, mentali e comportamentali presenti in questo mondo». Di fronte a un «rito laico in cui i consueti santuari di dolenza si ribaltano, rovesciando i canoni di intelligenza e bellezza sanciti dal vivere sociale», si scopre «che il teatro ha bisogno di quell'ombra, per rinnovarsi e interrogarsi sul suo agire e sulla sua funzione sociale» (Garzella e Viganò 2017; Teatro La Ribalta - Kunst der Vielfalt, s.d., 16–17).

Ciò accade principalmente quando si verifica il meccanismo prima descritto di scoperta e affermazione delle possibilità specifiche di tutti i coinvolti, in aperta opposizione alla “sindrome delle fate”; quando, in sostanza, emerge la *agency*, il ruolo attivo anche di chi abita il territorio che in relazione al centro si definisce marginale, quello della diversità. Alla base di questo processo, si colloca una dinamica tutta interna al mondo teatrale del secondo '900, accuratamente descritta da De Marinis, che invita «a considerare il teatro anche e soprattutto come un lavoro dell'individuo su se stesso»:

Lavoro su sé stessi, fondamentalmente, come addestramento all'azione organica, cosciente, volontaria e quindi come addestramento alla disarticolazione dei blocchi, degli automatismi che condizionano l'agire umano ai vari livelli: corporeo, emotivo, intellettuale, e che fanno sì che l'individuo (compreso il bambino o il ragazzo e, a maggior ragione, ovviamente, il disagiato fisico e/o psichico) più che *agire* di solito venga *agito* (2012, 180).

Questo approccio complica evidentemente la divisione netta tra attenzione all'etica e attenzione all'estetica, tra «considerazione sociale e considerazione artistica» (De Marinis 2012, 173–74), che sembrava adombrata da Bernardi. Nel momento in cui esiste e permane come priorità lo stimolo a non uniformare e omologare la diversità, ma, al contrario, a far emergere potenzialità finora inesprese in forme nuove, attraverso il dialogo e lo scambio con chi è professionista della scena, nel momento in cui le persone detenute, disabili, psicologicamente o socialmente fragili non sono sottoposte a un processo di normalizzazione, molto spesso i due aspetti trovano una felice risoluzione. Non è il “servizio”, in questi casi, a prevalere, perché una potenzialità inespressa, per poter emergere, necessita di un interlocutore pure attivo, dall'altra parte: cioè il teatro, che mette in campo alcuni fra i propri strumenti, e si evolve assumendone degli altri. Se, nel dettaglio, tali peculiarità teatrali verranno approfondite nei capitoli a seguire, attraverso l'analisi dei casi-studio, una rimane fondamentale, declinata poi in varie modalità: «Il teatro è luogo di luce, dove l'individuo acquista diritto d'attenzione anche per un piccolo gesto o per un segno di desiderio» (Meldolesi 1994, 50) e, dunque, se «nella società il portatore di handicap, il malato, il detenuto vengono sottratti alla vista, il teatro è invece il luogo dove si fa vedere, e con essi si stabilisce una debordante socialità» (Meldolesi 2012, 359).

Il teatro, quando non è psicodramma o drammaterapia, e non finge di essere quello che non è – terapia psicologica, o assistenza sociale – mette in campo strumenti suoi propri nella relazione con le diversità, le quali contemporaneamente divengono sua linfa vitale. Si tratta di un rapporto di reciprocità, che secondo un'ipotesi di De Marinis tracima nella corrispondenza quasi diretta: «a dispetto delle apparenze e dei luoghi comuni – tutto lascia supporre come, in questi casi, l'utilità sociale (e dunque l'efficacia socio-pedagogica-terapeutica) sia *direttamente proporzionale* alla qualità artistica, e dunque all'efficacia estetica, e *da essa dipendente*». (De Marinis 2012, 174)

Si tratta di un'ipotesi, certamente non dimostrabile in assoluto e che presenta una serie di rischi e ambiguità: lo sfruttamento per fini economici o artistici della diversità, cui fa cenno poco dopo De Marinis stesso (175); la vaghezza nella definizione di “utilità sociale”, laddove in alcuni contesti nazionali nei quali essa viene misurata

quantitativamente e i risultati delle attività sono valutati costantemente dalle istituzioni, come in Inghilterra, si sono levate voci contrarie anche tra gli artisti attivi nel campo da diversi anni (Iacobone 2020, 147–56; Balfour 2009); la consequenzialità ritenuta diretta tra qualità artistica ed efficacia estetica. Nonostante ciò, la prospettiva indicata prova a superare la scissione tra etica ed estetica, si fonda sull’osservazione diretta di alcuni casi, eclatanti e meno, e pone le basi per un’espansione del dubbio anche al di là del teatro sociale, seppur in tale ambito i rapporti di forza possono risultare, per ovvie ragioni, più sbilanciati: può un lavoro di alta qualità artistica non essere rispettoso delle differenze e delle specificità dei suoi protagonisti e non favorirne il benessere? Può esistere, in un’epoca che prova – da decenni – a mettere in discussione la figura dell’artista-genio e la purezza dell’arte, il principio del sacrificio creativo ad ogni costo? È un interrogativo destinato a rimanere tale, in questa sede, ma la cui formulazione rende evidente la possibilità di un’interazione forte tra i diversi sistemi che abitano la galassia della scena contemporanea, e sottolinea che «dai territori del “disagio” arriva sempre più forte una spinta innovatrice della scena, che può piacere o meno, ma di fatto sta cambiando ulteriormente i “non-canoni” del teatro italiano e internazionale» (Porcheddu 2016).

Più recentemente, a partire proprio dall’ipotesi di De Marinis, è stata proposta un’altra via, che non prescinde dalla necessità di considerare il teatro in quanto tale, ma ne contempla anche la possibile relazione con altri campi del sapere e dell’azione pratica. È la via che considera «lo spazio intermedio (e infinito) del teatro (che non è terapia), ovvero la possibilità di un approccio interdisciplinare tra diversi saperi al suo interno», nonostante «le difficoltà dovute alla scarsità di artisti bravi e contemporaneamente disponibili e capaci di dialogare con altri saperi» (Masotti 2020, 64): pur rimanendo entro i confini dell’arte scenica, e senza voler trascinare nelle pratiche terapeutiche, è comunque possibile entrare in relazione con le condizioni specifiche vissute dai propri interlocutori, senza ostentare indifferenza. Anche Garzella si esprime in questi termini: «Come fai a non confrontarti con la pazzia se pretendi di costruire assieme a loro un’opera espressiva. Ovvio che la tua specificità non è terapeutica, ma vorrai riattraversare la tua competenza teatrale a partire dalla visuale della pazzia? Altrimenti che ci vieni a fare, tra i matti, se pure tu non sei mutante? Quale

necessità ha la tua idea di teatro se non si meticcias con l'autenticità del contesto in cui ti trovi? Ciò vale per gli artisti quanto per i critici» (in Porcheddu 2017, *Narrazioni*). L'affermazione della specificità del teatro, infatti, non nega la possibilità del rispetto verso i contesti delicati nei quali si opera, e la tensione verso un prodotto valido dal punto di vista della qualità artistica. Quest'ultimo concetto, inoltre, sul fronte della produzione teatrale – e non solo e non necessariamente spettacolare – costituisce un ulteriore stimolo di discussione, poiché può non coincidere in maniera precisa con la già citata «efficacia estetica» di De Marinis.

La qualità è visibile, in una concezione più ampia, «nella lucidità degli intenti, nell'apertura alla sperimentazione, nella consapevolezza (adattabile) dei fini (...) Sta, in fondo, in una contraddizione, che è quella del teatro vivente, tra infinita apertura, spinta a scoprire nuovi mondi, e capacità di formalizzazione attraverso un lavoro minuto, artigianale, che faccia tesoro della parte fervente della tradizione», ed è anche «sperimentare con rigore per aprire nuove strade, essendo capaci di cambiare se stessi e le proprie idee anche. Di mutare chi lavora con noi mentre ci trasformiamo e modifichiamo l'istituzione» (Marino 2012). Il valore di un percorso, dunque, corrisponde alla ricerca che lo sostanzia e lo fa evolvere ogni giorno, e che si basa per lo più su di uno scambio costante con il contesto nel quale si sviluppa. A riprova di ciò, anche quando il fine dichiarato è artistico e a ottenere particolare risalto è il prodotto scenico, diverse esperienze considerate “di qualità” si caratterizzano per un interesse evidente e marcato nei confronti delle dinamiche proprie del contesto di lavoro, seppur non sempre in modo esplicito e sbandierato, come nei casi in cui emergono aspetti autobiografici dei soggetti marginalizzati. A Volterra, per esempio, da dove si è alzata, spesso con fine costruttivo, ancorché polemico, una voce antitetica a quella che vuole il teatro votato principalmente al servizio, o utilizzato come forma di terapia, la prigionia e la restrizione fisiche diventano spesso metafora delle gabbie sociali e mentali del mondo “esterno” e trovano ampio spazio all'interno degli spettacoli, in dialogo con opere drammatiche e letterarie. Si vedrà in modo più approfondito cosa accade nei casi studio in esame, ma la visione di De Marinis è qui, se non rovesciata, quanto meno decisamente allargata: se l'utilità sociale aumenta grazie alla crescita del valore teatrale,

è perché quest'ultimo non può prescindere da un processo di ricerca e approfondimento che passa per il riconoscimento della condizione particolare nella quale si opera.

Non solo: nel momento in cui si arriva allo spettacolo, al quale qui verrà attribuita notevole importanza, occorre porsi il problema della sua valutazione sulla base di criteri rinnovati, come suggeriva Porcheddu nella citazione in apertura, e come proponeva Meldolesi quasi trent'anni fa, in merito al teatro in carcere. Questo, nella sua alternanza tra «decorsi dilettanteschi» e «intermittenze di grandezza», è dotato sempre di «forza straordinaria» e, talvolta, addirittura della potenza del «ricongiungimento» tra i momenti di svelamento del doppio finzione-realtà e la drammaturgia dello spettacolo:

Tale è la grandezza di questo teatro: che dal disequilibrio della mente e del corpo può arrivare alla determinazione di potenti e unitarie forme primitive, generalmente soffocate dall'uomo a piede libero. Certo, questa grandezza non impronta gli spettacoli reclusi, che hanno decorsi, in genere, di tipo dilettantesco. Ma quelle intermittenze di grandezza bastano a fondare uno spettacolo nello spettacolo. Espressionistica è la natura di questa teatralità dilettantesca – discontinuamente realizzata, epperò sempre capace di forza straordinaria nei luoghi in cui i personaggi e il coro ritrovano la loro identità. Potenza fisica e squarci di verità, a volte impressionanti, riconfigurano allora lo spettacolo e, talvolta, il progetto stesso della messinscena: con eventi di disvelamento del suo doppio. Poi si ricompono il gioco degli ammiccamenti, delle battute all'impronta, e lo spettacolo riprende la sua corsa. Ma ho assistito anche a momenti di ricongiungimento di quella fantasia con la drammaturgia dello spettacolo. Momenti di intensità liminare, capaci di trasfigurare anche le mura dilavate della reclusione. (1994, 66–67)

Anche Furio Colombo, che, osserva Guccini, non è un critico teatrale, parlando di uno spettacolo visto presso l'ex manicomio di Racconigi, espone la necessità di «testimoniare le incertezze dello sguardo, divenuto incapace di discriminare invenzione e realtà, poesia e sofferenza psichica» (2001, 27).

Riflessioni che vengono esposte in gran parte tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio, con la pubblicazione dei primi studi e dalle prime raccolte che cercano di fare il punto sulla grande esplosione appena precedente (Pozzi e Minoia 1999; Conte 2003). Nel corso degli ultimi due decenni, innumerevoli passi avanti sono stati compiuti da quello che Guccini, con un'altra espressione interessante, tra le tante coniate in merito, definisce «teatro degli esseri» (2001, 24): dal teatro di rappresentazione si è passati al teatro dell'essere, che poi si moltiplica e trasforma in

una forma plurale, legata alla realtà e dunque aperta, difforme, crudele e viscerale, sul modello, sempre in filigrana, di Artaud. Oggi, il teatro di artisti con disabilità, detenuti o provenienti da altri contesti marginalizzati entra ben più spesso a far parte di rassegne e stagioni generaliste: basti pensare, oltre agli esempi già citati, a Chiara Bersani, alla compagnia Berardi-Casolari, agli spettacoli del CETEC di Donatella Massimilla inseriti nel programma del Piccolo Teatro, ad ArteStudio che, con attori rifugiati e richiedenti asilo si esibisce al Teatro Argentina. Esempi molto diversi e con risultati differenti, sottoponibili a un giudizio critico che deve essere ponderato e messo in relazione al contesto e alla professionalità di chi vi prende parte, ma che può e deve esserci, per permettere al movimento di crescere e all'arte teatrale di continuare a rivestire il proprio ruolo. È un teatro che nei suoi esiti più illuminati viene oggi considerato parte del panorama scenico nella sua complessità e che si costituisce come uno dei "teatri" possibili. Si potrebbe forse iniziare a parlare di un "altro teatro", e non più, o almeno non solo, di "teatro dell'altro": una formulazione realistica, quest'ultima, perché posti in un territorio di alterità sono tutti coloro che si discostano dalla posizione centrale attribuita dal carattere normativo del modello culturale e rappresentativo dominante. Ma anche una dicitura superabile, secondo il modello di cui parla Sylvie Chalaye applicato, in ottica post-coloniale, alle drammaturgie africane e della diaspora nell'ambito del teatro francofono (Chalaye 2020).

Non bisogna tralasciare inoltre la tendenza opposta all'esclusione e alla ghettizzazione delle esperienze di teatro sociale, laddove, in un'inversione dei termini, viene considerato degno di attenzione il teatro solo se "sociale". Se è vero che il teatro necessita di un allargamento dei suoi protagonisti, sia in scena sia tra il pubblico, nel senso di una sempre maggiore diversificazione, la vertigine prodotta dall' «ombra che ride» si può trovare anche altrove, in una polifonia che restituisce spazio a chi mai ne ha avuto in scena, per farsi vedere e far vedere, ma che non nega la complessità dei territori performativi.

Oggi, dunque, è importante che l'elaborazione teorica si muova anche considerando gli sviluppi interni a questo "altro" teatro, come quello della produzione shakespeariana presa in esame qui. In quest'ottica, definire il teatro sociale all'interno

del teatro *tout court*, e considerare rilevante la qualità artistica del lavoro svolto, è una scelta, oltre che giustificabile su basi storiche e artistiche, funzionale alle esigenze presentate. Innanzitutto, l'utilizzo che si fa qui di strumenti di analisi drammaturgici, teatrali e culturali, stimola il dialogo con pratiche sceniche del teatro novecentesco e del XXI secolo; in più, la domanda di partenza, intorno al "diritto di proprietà" shakespeariano nel teatro contemporaneo, al capitale culturale e simbolico legato a Shakespeare e alle sue trasformazioni in relazione a protagonisti ed esperienze marginalizzate, e da qui in rapporto a una dimensione pubblica, rende fondamentale una restituzione, analizzata in particolare nella forma dello spettacolo. Infine, se, come già affermato, esiste un'interdipendenza tra teatro sociale e teatro d'arte, ne esiste anche una tra teatro sociale e Shakespeare, la quale può svilupparsi nella sua forma migliore e realmente reciproca laddove venga tenuto in considerazione anche il prodotto estetico: in questo modo, si comprenderà non solo cosa Shakespeare possa dare al carcere, alla disabilità, alla scuola, alle persone straniere, ma anche come possa arricchirsi attraverso l'esperienza della diversità. Naturalmente, questo contributo "a", e non solo "da", Shakespeare può darsi anche nel momento in cui il teatro assume principalmente funzione di servizio, ma sarà inevitabile che l'accento venga posto innanzitutto sulle ricadute sociali, e dunque su quel che è possibile ottenere, in un determinato contesto, grazie al rapporto con l'opera shakespeariana. Questa osservazione, inoltre, è da mettere in correlazione alla precedente: è significativa, qui, la dimensione pubblica-spettacolare, che è dove principalmente si proveranno a individuare le trasformazioni di Shakespeare.

Da osservare il fatto che il teatro dotato anche di volontà artistica permette di introdurre un altro tema, che Bernardi rileva con piglio polemico, e che evidenzia una dinamica di legittimazione significativa ai fini della ricerca sul peso e sul valore di Shakespeare:

Il fatto che sempre più artisti facciano teatro con non professionisti non deve toccare il dogma degli artisti per cui sempre e comunque quando fanno teatro stanno facendo teatro d'Arte. Infatti, i più giustificano il lavoro con non professionisti mettendo nei titoli dei loro spettacoli il nome di opere e autori illustri della storia del teatro. Lavoro con i carcerati? Faccio Shakespeare. Lavoro con i malati psichici? Faccio Shakespeare. Lavoro con pazienti con l'Alzheimer? Faccio Shakespeare. Lavoro con i muratori della

Valmalenco? Faccio Shakespeare. Il Brand Shakespeare è l'assoluta garanzia che faccio Arte e Grande Arte. (Bernardi 2017)

Shakespeare sarebbe dunque in grado, in modo automatico, di attribuire al progetto un valore indubbiamente artistico, e di "Grande Arte", in virtù dell'associazione simbolica esistente tra il suo nome e la cultura "alta". Se e come questo fenomeno si verifica nei casi-studio si vedrà nei prossimi capitoli, ma anche nei paragrafi qui di seguito dedicati alla sua presenza nei due settori del teatro sociale selezionati. Verrà però tenuto in considerazione contemporaneamente un altro fattore, frutto delle riflessioni prima enunciate: la presenza di soggetti in genere marginalizzati, in grado di stabilire con i professionisti della scena con cui lavorano, e che avrebbero scelto Shakespeare per il proprio tornaconto, un rapporto dialettico.

Ciò accade soprattutto a partire da una dimensione, tra quelle afferenti al mondo teatrale, vale a dire la dimensione attoriale. Nel teatro in carcere, ma la considerazione è facilmente espandibile, esiste un «primato della recitazione, dell'attitudine a esprimersi col corpo» (Meldolesi 1994, 45), sulla base soprattutto del principio di visibilità di cui già si è detto: la necessità di parlare ed essere ascoltati, muoversi ed essere osservati, di occupare uno spazio e non essere trasparenti, si impone sugli altri settori della pratica teatrale. L'attore novecentesco e post-novecentesco, inoltre, è colui che sperimenta altri ruoli, non necessariamente "soltanto" rappresentandoli, e questa è un'attrattiva importante per chi è continuamente sottoposto alla fatica di un'identità univoca e ingombrante, come quella imposta dalla condizione marginalizzata. Questo non significa che non si lavori anche allo sviluppo di altre competenze, quali quelle inerenti all'intero comparto della scenotecnica, alla musica, all'allestimento coreografico: questo permette il coinvolgimento di coloro che non desiderano stare in palcoscenico, ma vogliono comunque partecipare all'impresa teatrale, e fornisce maggiori strumenti per un'eventuale carriera professionale. Il processo di attribuzione di eguale rilievo a tutti i mestieri che ruotano intorno allo spettacolo dal vivo non riguarda d'altra parte solo il settore sociale, ma, ancora una volta, il teatro tutto, e la centralità dell'arte attoriale continua a essere indubbiamente palese.

Un discorso a parte meritano, in questa sede, la regia e la drammaturgia. È notevole osservare che «una pratica scenica nata dall'avanguardia, che metteva in discussione il "teatro di regia", si sia evoluta paradossalmente in un "nuovo teatro di regia" (...) in cui maestri di grande talento lasciano un segno indelebile, lavorando con "non-attori" proprio come i padri fondatori lavoravano con i "dilettanti"» (Porcheddu 2016). Difficile, quindi, che questo ruolo, ancora considerato "di guida" venga assunto da non professionisti, o anche da professionisti appartenenti a categorie marginalizzate. Si possono avere casi di collaborazione stretta tra regista e attori, di produzione partecipata dello spettacolo, ma tendenzialmente il ruolo rimane fisso dove è sempre stato, e questo può essere analizzato anche nell'ottica, proposta da Bernardi, della relazione stretta tra affermazione della professionalità artistica e Shakespeare. Occorre sottolineare che numerose donne ricoprono la posizione, un fenomeno non così scontato sia nel mondo della cultura italiana, ancora dominato dalla presenza maschile in ruoli considerati di potere, sia in contesti spesso abitati in larghissima maggioranza da uomini, come ad esempio quelli delle sezioni detentive. Nei teatri di interazioni sociali, è alta la probabilità che l'ampio intervento delle donne sia associato alle competenze di cura tendenzialmente riferite alla femminilità tradizionale, e di cui c'è chiara necessità all'interno dei territori della marginalità. Molto spesso, inoltre, la presenza di registe donne favorisce un approccio specifico verso tematiche attinenti al genere e alla violenza patriarcale, che vengono attivate all'interno dei testi shakespeariani: è evidente, ad esempio, nei progetti del collettivo Teatro Metropopolare, guidato dalla regista Livia Gionfrida e operante nel carcere di Prato, ma anche in quelli di Alessia Gennari, che saranno trattati nello specifico più avanti. È chiaro che non si tratta di una corrispondenza obbligata: *Otello Circus*, con regia di Antonio Viganò, si sofferma ampiamente sulla questione, ma sembra molto probabile che, nell'ambito in esame, una spinta importante verso l'interpretazione scenica di Shakespeare sotto questa lente sia da ricondursi, appunto, al ruolo centrale assunto da alcune donne.

La drammaturgia, infine, punto focale di questa riflessione: in molti casi, anche tra quelli che verranno analizzati in modo dettagliato nei capitoli seguenti, il processo creativo prevede un'azione di composizione da parte delle persone detenute o disabili.

Può accadere che materiale drammaturgico sia prodotto direttamente in forma scritta dagli attori, come accaduto nel caso di *Un'isola* nel carcere di Vigevano, e integrato poi nella struttura dello spettacolo; oppure che si proceda con la scrittura scenica, e che i materiali elaborati attraverso improvvisazioni ed esercizi laboratoriali vengano inclusi nello spettacolo senza un passaggio altamente formalizzato nella forma del copione. È il caso, ad esempio, dei laboratori di non-scuola del Teatro delle Albe, come quello che viene organizzato a Milano all'interno dello spazio Olinda, un ex ospedale psichiatrico (il "Paolo Pini") trasformato in un luogo di cultura e aggregazione, e che permette l'incontro tra classici del teatro e adolescenti di nazionalità, lingua, estrazione sociale e abilità differenti.²¹ Infine, è anche possibile che gli attori e altri soggetti partecipino attivamente alla traduzione di un testo e, di conseguenza, almeno in parte, alla sua rielaborazione drammaturgica, come accade spesso in contesti di detenzione prolungata, come Rebibbia e Volterra.

A seguire, verranno affrontati nello specifico due settori del teatro sociale, quelli cui afferiscono i casi-studio, che sono stati individuati sulla base di un dialogo sempre interattivo e aperto tra teoria e pratica, tra situazione generale e progetti singoli. Tra i motivi all'origine di tale selezione: l'interesse nei confronti di testi shakespeariani ampiamente sfruttati dal teatro italiano (e non solo), quali quelli delle tragedie più celebri e di *The Tempest*; la varietà nel modo di utilizzo del testo stesso e nella composizione della drammaturgia; la volontà di dare spazio a progetti con una visibilità diversa, dal momento che *Un'isola* nasce da un'esperienza periferica anche tra quelle di teatro in carcere, balzate invece all'onore della cronaca non specialistica negli ultimi dieci anni, mentre *Otello Circus*, e l'intero lavoro di Viganò con La Ribalta, rappresentano

²¹ Nonostante le fotografie di *Sogno di una notte di mezza estate*, *Timone d'Atene* e *Romeo e Giulietta*, fornite da Monica Barbato, "guida" della non-scuola, e la sua preziosa testimonianza, si è scelto di non approfondire nel dettaglio nessuno di questi spettacoli a causa della mancanza di altri materiali, tra cui appunto quelli scritti, necessari allo sviluppo di uno studio scientifico. L'esperienza con gli adolescenti costruita dal Teatro delle Albe rimane però un punto di riferimento imprescindibile per comprendere le alte possibilità, estetiche e qualitative oltre che etiche, di un teatro che affronta Shakespeare senza neutralizzare la specificità (generazionale, sociale, linguistica, culturale) dei suoi protagonisti.

uno dei casi più noti di lavoro teatrale con attori e attrici disabili, un contesto, però, meno diffusamente conosciuto su scala nazionale.

La scelta di prendere in esame esempi tratti da ambiti differenti, inoltre, è dovuta alla necessità di evitare una segmentazione eccessiva, che non renda conto del fenomeno nella sua totalità e delle riflessioni che possono scaturire dal confronto. Innumerevoli sono stati, negli anni, gli inviti a considerare i teatri di interazioni sociali nelle loro dinamiche condivise, più che a rinchiudersi negli accostamenti tra teatro “e” qualcos’altro, che sia la disabilità, il carcere, l’adolescenza, la tossicodipendenza: le suddivisioni sono «funzionali alla gestione del sociale, ma non riguardano il punto di vista del teatro, che si incarna piuttosto in possibilità e valori presenti in ognuna di queste partizioni» (Guccini 2001, 23, e anche Seragnoli 2003, 24). Un suggerimento che qui si spera di aver colto, senza però che si possano dimenticare le specificità di ogni esperienza e la necessità di mettere in risalto alcuni elementi di diversità interna: a meglio definire queste ultime sono appunto destinate le pagine a seguire.

Un ultimo appunto, anzi due: innanzitutto, un’esclusione maggiore, che è quella relativa al teatro con bambini e adolescenti, si motiva per i problemi di mancanza di materiali in merito all’esperienza che sarebbe stata più interessante e significativa, quella del Teatro delle Albe presso Olinda. A seguire, «benché naturalmente resti quello delle scuole l’epicentro quantitativo del teatro noto come “sociale”», è pur vero che «occorrerebbe (...) una vastissima inchiesta per distinguere all’interno delle scene scolastiche quelle davvero interattive, non solo subalterne alla programmazione didattica o all’inclinazione capocomicale di un insegnante» (Meldolesi 2012, 368), laddove, invece, il requisito dell’interazione, che implica un duplice ruolo attivo, è qui da considerarsi imprescindibile.

Rimaneva inoltre aperta l’ipotesi di affrontare l’analisi di un’esperienza teatrale che coinvolgesse persone di origine non italiana, residenti stabili o temporanee all’interno del Paese: soggetti non pienamente identificati con quello nazionale, che potessero affrontare lo sterminato e spinoso terreno di marginalizzazione sociale definito da confini di colore e di cittadinanza effettiva. Nonostante esistano esperienze di lungo corso come quella della (oggi) rassegna Black Reality a Roma, di Mascherenere

a Milano e di Cantieri Meticci a Bologna, questa ipotesi è stata però scartata per diversi motivi. Ci sono state difficoltà nell'identificare un ventaglio di progetti rispondenti a diversi criteri, *in primis*, ovviamente, quello shakespeariano, dal quale attingere, ed è stato rilevato un problema evidente nel teatro, come nell'intero mondo culturale della penisola: l'estrema scarsità di artisti di origine non italiana e non bianchi in progetti non solo di servizio, al di là di casi rari ed eccezionali come quello, ormai classico, del Teatro delle Albe. Ne parla così Porcheddu:

Si può obiettare che lo slancio professionale del Teatro delle Albe non abbia attecchito molto nella scena nazionale: è vero che si registra la presenza di altre compagnie meticce, ma sono pochi gli attori di colore che hanno acquistato ruoli di primo piano nel teatro italiano. Oggi, semmai, è il teatro di integrazione sociale a farsi carico di lavori in centri di accoglienza o di esperienze (anche festivaliere) di meticcio interculturale. Il teatro, insomma, si presta bene alla prospettiva integrativa o di scambio culturale (...) Però quella chiave di accesso che spingeva a un'effettiva professionalizzazione nella pratica scenica, resta lontana (...) Insomma, temo ce ne vorrà di tempo prima di vedere, che so, un Cotrone nero sui palcoscenici italiani. (Porcheddu 2017, Gli anni Novanta)

Se non di un vuoto, si tratta sicuramente di una scarsità pesante, che è indice delle immense difficoltà generali nel fare uno scarto netto su questi temi. Niente di diverso, forse, ci si poteva aspettare in un periodo segnato da dilaganti tendenze nazionaliste e razziste, che si scontrano con le trasformazioni inevitabili di una società sempre meno caratterizzata in modo assoluto da una determinata appartenenza etnica, religiosa, culturale. In futuro, però, laddove venisse implementato il già citato riconoscimento trasversale del talento e delle capacità auspicato da Volani, è probabile che si assisterà a una crescita nella presenza di persone di origine straniera nei circuiti artistici italiani e nella produzione shakespeariana; presenza che, sulla base di esperienze e posizioni diversificate, potrebbe favorire l'apertura di nuovi percorsi, l'attivazione di nuovi significati.

Infine, non ci si può esimere dal citare un esempio rilevante di Shakespeare a contatto con un'intersezione tra teatri e culture di tutto rilievo: *Amleto a Gerusalemme*, progetto di Gabriele Vacis e Marco Paolini prodotto dal Teatro Stabile di Torino. Un progetto estremamente significativo per le ampie possibilità di indagine interlinguistica

e interattiva a più ampio raggio, tra Elsinore, Italia e Palestina, ma che toccava troppo lateralmente il tema del “teatro sociale” per il suo carattere di esperienza estemporanea, per quanto approfondita nel corso di anni di studio ed elaborazione.

i. *Teatro con persone con disabilità e con disagio psichico: profilo storico e itinerari di creazione*

Quello che può apparire come un eccesso di prolissità, nel titolo di questo paragrafo, è in realtà da ricondursi alla necessità di dare conto di un preciso posizionamento teorico e di includere, in questa descrizione panoramica, una casistica il più possibile ampia. Il primo termine del binomio, persone con disabilità, è stato scelto seguendo la nominazione “person first”, che, nella lingua inglese, colloca in posizione iniziale il soggetto e non una sua caratteristica incidentale: *person with disabilities*, dunque, e non *disabled person*. In questo secondo caso, si seguirebbe un linguaggio “identity first”, che sottolinea l’aspetto caratterizzante ponendolo come in primo piano. In italiano, ovviamente, l’elemento aggettivale si collocherebbe comunque dopo il sostantivo, per cui la distinzione può essere fatta tra possesso di una caratteristica ed essenzializzazione della stessa. La scelta è ricaduta sulla prima opzione perché si tratta di quella istituzionalmente accettata, ad esempio, nella *Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD)* adottata dall’ONU, ma due precisazioni sembrano necessarie. Innanzitutto, l’utilizzo della formula “identity first”, così come di termini usati dalla narrazione dominante in senso negativo, come “crip” (Johnston 2016, 33), è talvolta marcatamente militante: caratteristico di persone che scelgono di mettere in primo piano la propria condizione marginalizzata, allo scopo di farne traino di una lotta politica basata sul riconoscimento orgoglioso di quello che è considerato uno stigma. Un meccanismo che si è dato anche nel caso di altri movimenti antidiscriminatori, come quello LGBTQ+ (con il termine “queer”) o antirazzista. Nel corso dello studio, inoltre, la formula “person first” potrebbe essere sostituita nei casi in cui risulterà eccessivamente ridondante e quando si opterà per termini direttamente scelti e utilizzati dai protagonisti e da coloro con cui lavorano.

Per quanto riguarda il secondo termine, invece, si è deciso di inserirlo poiché non tutte le situazioni di fragilità psichica che sono state a varie riprese coinvolte nell'attività teatrale, in Italia e fuori, diventano causa di disabilità. È indicativo a tal proposito che nella raccolta *Di alcuni teatri delle diversità* (Pozzi e Minoia 1999), a "Handicap" e "Follia" siano dedicati due capitoli diversi.

Per affrontare la questione, è anche necessario tenere presenti i grossi cambiamenti nella modalità di relazionarsi con il tema della disabilità occorsi negli ultimi decenni. A partire dai movimenti che, negli anni '60 e '70 del secolo scorso, si sono affiancati a quelli per i diritti civili, soprattutto negli Stati Uniti, si è sviluppata una branca di studi definiti *Disability Studies*, i quali hanno favorito la conversione dal paradigma medico a quello sociale: mentre il primo definisce la disabilità come condizione patologica individuale, non considerando le condizioni esterne che complicano la vita della persona disabile, rendendola tale, per il secondo «like gender, race, and class, disability is (...) understood as a social category» (Johnston 2016, 18). A partire dal modello sociale, ci sono state poi successive evoluzioni, che hanno permesso di approdare a una concezione "culturale", agente anche sul piano della rivendicazione del proprio stato condiviso come base per la crescita di una comunità politica (Johnston 2016, 19).

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

Theatre and other live performing arts are of particular value in this process, driven as they frequently are to build shared space in which performers and audiences are co-present, mutually informing, and in communicative process. (Johnston 2016, 25)

Si sviluppano dunque esperienze teatrali molto diversificate, che vedono una partecipazione attiva di persone con disabilità nelle vesti di protagoniste. Questa presenza solleva innumerevoli questioni, quali l'accesso e l'accessibilità a un percorso formativo di qualità, la professionalizzazione e la retribuzione e il grosso problema del *casting*, che genera un doppio rischio: si apre alla possibilità sia di un'essenzializzazione dello stato di disabilità, se all'interprete non è concesso rivestire altri ruoli se non quello che è già il principale nella sua vita, sia della sottrazione di quest'ultimo. È infatti da anni in atto una discussione in merito all'interpretazione di personaggi con disabilità da parte di attori senza, una pratica che viene da alcuni definita senza mezzi termini *cripping up*: espressione coniata sul modello di *blacking up*, quando erano attori bianchi truccati e travestiti a interpretare personaggi neri. Un tema caldo, che verrà affrontato in modo puntuale anche nell'analisi del caso-studio, sulla base di riflessioni che riguardano la capacità attoriale di divenire altro da sé, la necessità di aderire a un modello realista, le diverse possibili formulazioni del realismo stesso e il legame tra scelta estetica e volontà di produrre aperture e cambiamenti socio-culturali.

Innumerevoli sono le compagnie, i gruppi, i singoli artisti che si muovono nell'ambito a livello globale. Qui effettueremo solo una breve ricognizione del fenomeno, con lo scopo principale di dare risalto proprio a tale diffusione e alla molteplicità di quanto prodotto – aspetti utili a inquadrare successivamente il più ristretto ambito italiano e, in seguito, quello degli spettacoli shakespeariani, e a fornire un sistema di riferimento per l'analisi del caso-studio prescelto. A tale proposito, sarà importante soprattutto il confronto con la realtà francese, e con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche nello specifico, dal momento che Antonio Viganò ne ha diretto tre spettacoli a partire dal 1995. Sulla base di quanto illustrato nel paragrafo precedente, sono stati considerati in particolare i progetti che hanno come obiettivo quello di produrre spettacoli per il pubblico e di favorire la professionalizzazione dei partecipanti, anche se occorre sempre ribadire la difficoltà di distinguere tra progetti interamente a fine terapeutico e interamente a fine artistico.

Negli Stati Uniti, esistono compagnie attive fin dagli anni '80, come Phamaly a Denver, specializzata nella produzione di testi classici e di musical, un genere molto frequentato al di là dell'Atlantico. La varietà, in ogni caso, è ampia: That Uppity Theatre Company, a Saint Louis, in Missouri, si occupa dal 1989 di molteplici disabilità, mentre Deaf West Theatre, fondata a Los Angeles nel 1991, crea spettacoli con artisti sordi e non. Back to Back Theatre, di Geelong, è probabilmente la compagnia più famosa con base in Australia, con una produzione più che trentennale e tournée internazionali consolidate. Sempre fuori dall'Europa, FTH:K lavora con artisti sordi a Cape Town, in Sudafrica, città che è sede anche di Unmute Dance Company, specializzata dal 2013 in pratiche di movimento, dalla danza vera e propria al teatro fisico, con persone con disabilità o con "mixed abilities". Ability Unlimited, di New Delhi, si esibisce da oltre trent'anni con una compagnia di danzatori in sedia a rotelle, e si autoproclama "pioniera" della Indian Dance Therapy.

In Europa, su cui ricade in particolare lo sguardo qui, per via del focus successivo sull'Italia – nella consapevolezza che si tratti di una prospettiva parziale e inevitabilmente eurocentrica – esiste un ampio movimento capillarmente diffuso soprattutto nel Regno Unito, ma le esperienze notevoli non mancano anche altrove. Access All Areas nasce addirittura nel 1976, a Londra, con il nome di The Rainbow Theatre Group, e mira a esplorare le capacità partecipative e professionali di artisti con disabilità intellettive e autismo; in collaborazione con la prestigiosa Royal Central School of Speech and Drama, ha istituito un corso di formazione denominato Performance Making Diploma. Graeae Theatre Company, con base sempre nella capitale, lavora dal 1980 con un *ensemble* formato da artisti sordi e con disabilità di vario genere, organizza corsi di formazione e gestisce uno spazio multifunzionale e completamente accessibile, i Bradbury Studios. A Bradford, invece, è Mind The Gap a lavorare dal 1988 con persone con disabilità e autistiche, sia sul fronte della produzione di spettacoli e performance, sia su quello della formazione.

Alcune compagnie si occupano poi nello specifico di danza, spesso in forma integrata, con artisti con e senza disabilità: tra queste, si trovano CandoCo (Regno

Unito), *Dancing Wheels*, *Axis* e *Joint Forces* (Stati Uniti), Tamar Boher (Israele), Taihan (Giappone) e *Touch Compass* (Nuova Zelanda) (Kuppers 2019, 80).

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

In Francia, tra le esperienze di grande tradizione c'è sicuramente quella di Atelier Catalyse, fondato da Madeleine Louarn a Morlaix, in Bretagna, nel 1984, per divenire compagnia professionale dieci anni più tardi. È stato invitato anche al Festival d'Avignon nel 2016 con *Ludwig, un roi sur la lune* e nel 2021 con *Gulliver, le dernier voyage*. In precedenza, nel 1999, Louarn aveva diretto *Le Jeu du Songe* – tratto da *A Midsummer Night's Dream* – con gli attori di Atelier Catalyse e quelli senza disabilità del Théâtre de l'Entresort. Poco prima della sua nascita, nel 1978, a Roubaix, al confine tra Francia e Belgio, faceva il suo debutto anche la Compagnie de l'Oiseau Mouche, divenuta professionale nel 1981, composta interamente da attori con disabilità intellettiva e psichica e priva di un regista fisso. Quest'ultima modalità viene attuata allo scopo di «favorire l'incontro con artisti provenienti da discipline artistiche diverse e coltivare la pluralità delle prospettive estetiche» (Compagnie de l'Oiseau-Mouche, *Le projet*. 14/06/2021), e si sviluppa sul lungo periodo, attraverso uno scambio il più possibile lento e approfondito con la compagnia. Antonio Viganò, formatosi presso la Scuola d'Arte del Piccolo Teatro di Milano e l'Ecole Jacques Lecoq di Parigi, dirige ben tre spettacoli: tra questi, *Personnages* (1998), tratto da *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, è il secondo più replicato nella storia della compagnia, nell'ambito di una

tournée internazionale, e porta anche al riconoscimento del premio ETI Stregagatto, dedicato al teatro per bambini e ragazzi. In precedenza, Viganò era stato regista e autore di *Excuse-le, il vestito più bello* (1995), mentre nel 2003 sarà la volta di *No exit*, tratto da *Huis clos* di Jean-Paul Sartre. Un'esperienza importante, che si interva ad altre, sempre a cavallo tra Italia e Francia, e che traghetta Viganò e il suo Teatro La Ribalta, fondato nel 1984 con Michele Fiocchi, in Brianza, verso la fondazione dell'Accademia Arte della Diversità di Bolzano (2013).

La panoramica in merito al contesto italiano parte quindi da Nord: in Alto-Adige, l'Accademia, nata in collaborazione con l'Associazione Lebenshilfe, conta quindici persone, di cui undici attori permanenti e regolarmente stipendiati, alcuni con contratto a tempo indeterminato, in situazione di disagio psichico e disabilità certificata. Sono stati prodotti diversi spettacoli, che verranno affrontati nel dettaglio nel capitolo dedicato, ma è significativo osservare fin da subito che la compagnia interseca lavoro con la disabilità, teatro definito per ragazzi e ricerca artistica continua attraverso creazioni post-drammatiche, tra il teatro e la danza, e molto innovative. Interessante citare a tal proposito *Un peep-show per Cenerentola*, ideato nel corso del 2020 allo scopo di non rinunciare alla dimensione "dal vivo" dello spettacolo, pur nel rispetto delle norme imposte dalla pandemia in corso e con l'ovvio desiderio di proteggere se stessi e il pubblico: ogni spettatore assiste allo show ispirato alla fiaba dall'interno di una delle sedici cabine disposte su di una piattaforma circolare, che vengono pulite e disinfettate dalla protagonista alla fine di ogni replica.

È già stata citata, come esperienza cardine, quella di Giuliano Scabia in quello che era l'ospedale psichiatrico di Trieste, nel corso del 1973: qui, il teatro è portato da "artisti", una definizione «scelta proprio per l'ambiguità che conteneva e che ci avrebbe consentito di essere riconosciuti dai malati come persone estranee alla cura, alla custodia: estranee al manicomio» (Scabia e Frisaldi 2011, 17). Tale dichiarazione informa la prospettiva prevalente in Italia, che opera con uno sguardo rivolto tendenzialmente verso l'esterno e verso le possibilità aperte dal dialogo, soprattutto nel momento in cui ci si confronta con una realtà oscurata dalla vista: « L'idea di un interlocutore è già sufficiente ad evitare i pericoli del particolarismo di gruppo e della chiusura. L'ideale è

non perdere mai, fin dall'inizio, il rapporto con l'esterno. Si tratta di accettare di stare sempre in pubblico. È questo il vero significato pratico di ogni laboratorio aperto» (Scabia e Frisaldi 2011, 216). E nel laboratorio di Trieste trova possibilità di espressione anche la vena artistica di Claudio Misculin, prima ospite dell'ospedale e poi fondatore di diverse compagnie teatrali, fino all'Accademia della Follia, che ha diretto dal 1992 al 2019, anno della morte. Da Scabia, inoltre, Misculin è stato diretto in due occasioni: nel 1985, in *Cinghiali al limite del bosco*, e nel 2008, in *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia*.

È dunque evidente l'attenzione verso il disagio psichico, sul quale si concentrano diverse esperienze di spicco. Pur riconoscendone la distanza rispetto a un teatro che con esso si interfaccia direttamente, attraverso i corpi e il protagonismo di persone marginalizzate, Porcheddu introduce le sue riflessioni intorno a teatro e disabilità con un riferimento a Danio Manfredini e alla sua importanza per l'evoluzione scenica degli anni '90:

La costante attenzione per la marginalità, la malattia mentale, i percorsi formativi e creativi nei centri sociali e nei territori del disagio, l'attraversamento di drammaturgie scomode (da Jean Genet a Bernard-Marie Koltès) fanno di Manfredini un punto cardine, un riferimento imprescindibile per modalità e sensibilità del teatro sociale d'arte. (Porcheddu 2017, *Gli anni Novanta*)

Nei territori del disagio e in comunicazione con la malattia mentale operano per decenni anche gli Stalker, che iniziano a collaborare con ospiti e operatori dell'ex ospedale psichiatrico di Collegno/Grugliasco nel 1981. Qui si soffermano sul concetto di "zona", ispirato al film di Andrej Tarkovskij da cui prendono anche il nome: un luogo abitato da persone considerate destabilizzanti per la società, con le quali stabilire un processo di scambio «che permette un reciproco nutrimento»: «ancor prima di voler offrire "un boccone di pane", saper cogliere "le cose preziose" che si avvertono laddove la sofferenza invece di piegare l'uomo, può spingerlo ad una emblematica evoluzione» (Pozzi e Minoia 1999, 99).

A Bologna, Nanni Garella guida dal 2000 la Compagnia di teatro di prosa di Arte e Salute, parte di un più ampio progetto inserito tra le attività di "Teatro e salute

mentale” della regione Emilia-Romagna. Si tratta di un gruppo stabile di attori, scritturati e pagati, ospiti del Dipartimento di Salute Mentale dell’Azienda USL di Bologna. Gli spettacoli, ispirati per lo più a testi della tradizione drammatica e non, da Pirandello a Pinter, da Pasolini a Shakespeare, sono spesso co-prodotti da Nuova Scena-Arena del Sole-Teatro Stabile di Bologna, e hanno fruttato l’attribuzione di un Premio Ubu nel 2014.

A Pisa, Alessandro Garzella e l’associazione Animali Celesti/teatro d’arte civile, collaborano stabilmente con ASL Nordovest Toscana. Inoltre, animano con una residenza Teatro Stalla, «una struttura esclusiva che consente lo sviluppo di una ricerca che coinvolge professionisti, utenti psichiatrici, educatori e svariate razze di animali» (Fondazione Emilia Bosis, Teatro Stalla. 18/06/2021), in collaborazione con la Fondazione Emilia Bosis di Bergamo, una comunità di accoglienza per pazienti con disturbi mentali e del comportamento. Nel 2019 e nel 2020, nel bosco di Coltano (Pisa), è stato inoltre organizzato Altre Visioni, un “contro-festival” – oggi drammaticamente defanziato (Porcheddu 2020) – , che ha visto la partecipazione di diversi artisti attivi nell’ambito del teatro di ricerca e di inclusione sociale, dal Teatro delle Albe a Chiara Bersani.

In maniera più ampia, con persone con diverse tipologie di disabilità lavora anche Enzo Toma, in collaborazione con il Teatro Kismet OperA di Bari, dal 1983. Negli stessi anni viene avviato il Laboratorio teatrale integrato oggi conosciuto come “Piero Gabrielli”, un progetto ampiamente affermato, che coinvolge in diverse attività giovanissimi attori disabili e non provenienti da svariate scuole di Roma, e costituisce dunque un crocevia tra teatro ragazzi, disabilità ed educazione. Sempre in forma integrata, la Compagnia Teatrale A.T.I.R., in collaborazione con la Cooperativa Sociale Comunità Progetto, organizza dal 2000 a Milano “Gli Spazi del Teatro” , un progetto rivolto alla cittadinanza, con una particolare attenzione alle fragilità, da quelle legate alla disabilità a quelle linguistiche, culturali, socio-economiche.

Un lungo cammino di dialogo con le disabilità – su cui si tornerà anche per la forte caratterizzazione shakespeariana – è stato intrapreso a Parma: Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, insieme a quella che dal 2015 è Lenz Fondazione, lavorano

dal 1998 con le Pratiche di Teatro Sociale, «percorsi di sensibilizzazione teatrale, visuale, musicale che prevedono la progettazione di laboratori integrati rivolti a disabili intellettivi, fisici, sensoriali, ex lungo-degenti psichici, soggetti normalmente esclusi dai processi artistici, in collaborazione con AUSL Parma» (Lenz Fondazione, Pratiche di teatro sociale. 19/06/2021).

Rapporti di lungo corso con attori marginalizzati e corpi desueti sulle assi di un palcoscenico sono quelli della Societas Raffaello Sanzio e della Compagnia Pippo Delbono. La prima, sempre dagli anni '90, porta in scena corpi segnati dalla malattia (*Giulio Cesare*), attori anoressici e obesi, persone con disabilità (*Oresteia*). Alla compagnia di Delbono, dal 1997, per *Barboni*, si unisce Bobò, pseudonimo di Vincenzo Cannavacciuolo, nato con un problema di microcefalia, sordomuto e rinchiuso nell'ex ospedale psichiatrico di Aversa per quarantacinque anni, mentre nel 1998, per *Guerra*, iniziano una lunga collaborazione Nelson Lariccia, un ex clochard, e Gianluca Ballarè, un attore con trisomia 21.

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

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

È un tema molto ampio, che si ritrova anche nella riflessione critica fuori dall'Italia e che qui si interseca con le possibilità per chi si trova in condizioni

marginalizzate non solo di confrontarsi con il peso specifico di un artista e dell'istituzione teatrale, ma di accostarsi all'opera di Shakespeare e al suo valore simbolico, e di appropriarsene.

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

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

Un ultimo accenno va fatto anche sul Teatro delle Albe: oltre all'esperienza ormai trentennale con il teatro ragazzi e con attori provenienti da altri Paesi, l'attenzione della compagnia fondata da Marco Martinelli e da Ermanna Montanari verso la marginalità ha sconfinato anche nell'ambito della disabilità e del disagio psichico, in interazione con gli altri due. Il già citato progetto di non-scuola organizzato con Olinda a Milano, ad esempio, coinvolge adolescenti provenienti da strutture per la cura delle malattie mentali e da case-famiglia, minori non accompagnati, liceali del centro e studenti di istituti tecnici e professionali collocati nelle periferie, in un percorso di avvicinamento a opere teatrali che accrescono e complicano, invece di uniformarla, la varietà dei materiali a disposizione: gli esiti di tale operazione non possono che essere poco scontati.

ii. *Shakespeare a confronto con disabilità e disagio psichico*

Come già anticipato, la scelta di soffermarsi su un'esperienza di Shakespeare nel teatro con persone con disabilità e disagio psichico è stata motivata dall'intreccio tra considerazioni generali e altre particolari, tra teoria e pratica: l'incontro con *Otello*

Circus, e con il lavoro pluriennale e internazionale di Antonio Viganò nel campo, ha coinciso con un periodo di ricerca attraverso contesti diversi da quello del carcere, in maniera simile storicamente marginalizzati dal punto di vista socio-culturale e nel confronto con l'opera shakespeariana. La particolarità delle operazioni drammaturgiche svolte, la finalità espressamente artistica e l'attenzione allo statuto professionale degli artisti coinvolti hanno stimolato un interessamento che poi si è rafforzato grazie alla contestuale constatazione della rilevanza dell'ambito all'interno del teatro sociale e della possibilità di un confronto attivo con il mondo del carcere.

Otello Circus è tratto dall'opera del Bardo e da quella di Giuseppe Verdi, con un livello già duplice di relazione con il rizoma shakespeariano; e la prima domanda da porsi è se si tratti di un unicum, o comunque di un caso piuttosto isolato nel teatro a confronto con la disabilità e il disagio, o se si possa parlare anche in questo caso di una «catena di esperienze» individuali ma inserite in un flusso, singole ma intessute in una trama comune. Per cercare di indagare questi aspetti, l'approccio scelto non è stato di tipo quantitativo o statistico, sia perché ciò avrebbe comportato un investimento di tempo e risorse non compatibile con l'argomento centrale di questo lavoro, sia per motivi inerenti al tema stesso della ricerca, come ben illustra Marie Astier nella sua tesi dottorale sul teatro con persone con disabilità intellettivo-psichica in Francia: «Je me suis ainsi inspirée des *disability studies*, qui préfèrent les méthodes exploratoires et qualitatives aux grandes enquêtes représentatives et les analyses statistiques auxquels ont recours les *Rehabilitation sciences* (sciences de la réadaptation)» (Astier 2018, 44). La ricerca si è dunque svolta a partire dai progetti più conosciuti nel campo, ai quali si sono accompagnati occasionali excursus in aree più nascoste, che sono talvolta emerse proprio grazie al loro incontro con Shakespeare; è stata inoltre compiuta un'operazione di spoglio della rivista *Teatri delle Diversità*, allo scopo di registrare la presenza di produzioni cui fossero state dedicate interviste, recensioni, segnalazioni.

Quello che si è delineato è un quadro in cui Shakespeare certamente c'è, in una varietà di forme e modalità che ricalca quella del teatro convenzionale. La continuità, di cui già si è detto, con quest'ultimo, è evidente anche in merito a tale aspetto: le opere non vengono interpretate, riviste, rilette, secondo stilemi che è possibile ricondurre

univocamente al “genere” del “teatro con persone disabili”, ma possono essere accostate alle tendenze e all’eterogeneità della scena contemporanea. Esistono infatti versioni più tradizionali di messa in scena, dove tendenzialmente viene seguito lo sviluppo del testo drammatico, come quelle del Laboratorio “Piero Gabrielli”: nel 1983, dopo lo storico debutto con *Gli uccelli* di Aristofane al Teatro Argentina, viene prodotta *La Tempesta*, sempre con la regia di Adriano Dallea, mentre nel 1995, dopo una pausa di alcuni anni, è Roberto Gandini a dirigere il *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel 2007, la Piccola Compagnia del progetto Gabrielli, che persegue l’obiettivo della professionalizzazione di alcuni attori precedentemente impegnati nei laboratori, porta in scena una *Tempesta* rivista, «riducendo il numero dei personaggi e delle scene, facendone così uno spettacolo rappresentabile non solo nel teatro ma anche in spazi non teatrali» (SuperAbile 2007).

La riduzione è una pratica fortemente diffusa nel momento in cui avviene un confronto con i drammi shakespeariani, e nel momento in cui si sceglie di conservarne il testo. Luca Giacomoni, ad esempio, che in Francia sta lavorando su una versione di *Hamlet* con pazienti psichiatrici – dopo aver lavorato anche in carcere – afferma di aver effettuato, sulla traduzione di Jean-Michel Déprats, solo operazioni di taglio e montaggio, senza modifiche sostanziali alle sezioni mantenute: in fase di prova ed elaborazione, alcune battute o singole parole hanno subito riformulazioni, allo scopo di permettere una maggiore comprensione e appropriazione del loro senso, per poi ritornare al linguaggio shakespeariano (UCLouvain 2020). Ad essere sacrificato, come spesso accade nelle versioni contemporanee, è il filone politico, vale a dire il conflitto tra Norvegia e Danimarca, mentre occupano posizioni di rilievo i due “triangoli” familiari, tra Amleto, Gertrude e Claudio l’uno, tra Ofelia, Polonio e Laerte l’altro. Interessante anche la relazione con la musica: essa si fa mezzo per esprimere l’interiorità quando questa inizia a incrinarsi, e per trasfigurare la follia in bellezza. Contemporaneamente, l’opera nel suo complesso viene distinta in tre movimenti (*allegro*, *andante* e *con moto*), che funzionerebbero, come in una sinfonia, su «des rapports précis entre tension et détente» (Giacomoni 2020, 13).

Sempre in Francia, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, nel 2006, porta in scena *Roi Lear*: la regista Sylvie Reteuna, dopo aver diretto *Le Labyrinthe*, nel 2000, e *Phèdre et Hippolyte* di Racine, nel gennaio 2004, sceglie Shakespeare per una produzione dove gli attori della compagnia lavorano anche con attori esterni. L'obiettivo non è quello di mettere in scena il testo shakespeariano «dans son intégralité» (Reteuna 2006, 5), ma di estrarne la materia primitiva, il fulcro centrale, allo scopo di costruire uno spettacolo di breve durata che metta in luce i temi dell'erranza e della follia. Reteuna afferma di aver rispettato «dans ses grandes lignes la structure narrative» (Reteuna 2006, 5), anche se in modo preponderante emerge il rispecchiamento tra due situazioni familiari: quella di Lear e delle sue tre figlie da una parte, quella di Gloucester con Edgar e Edmund dall'altra.

Atelier Catalyse, con la regia di Madeleine Louarn, nel 1999 produce *Le Jeu du Songe*, da *A Midsummer Night's Dream*, sempre con una compagnia integrata. Gli attori con disabilità interpretano gli artigiani di Quince, mentre quelli del Théâtre de l'Entresort gli altri, esclusi però tutti quelli del filone "fantastico". È una «version raccourcie» (Astier 2018, 440), dove «passent à la trappe rien moins que Titania, Obéron, Puck et leurs cortèges d'esprits de la forêt, c'est-à-dire toute la dimension fantasmagorique» (Solis 1999): anche in questo caso, le recensioni e le testimonianze raccontano di una struttura narrativa comunque riconoscibile, rispetto alla quale sono stati effettuati tagli, selezioni, sintesi.

Di base, il percorso di azione costruito da Shakespeare viene seguito anche in *A Different "Romeo and Juliet"*, che Jenny Sealey, direttrice artistica di Graeae Theatre Company, ha diretto per un progetto del British Council in collaborazione con il Dhaka Theatre of Bangladesh e uno dei suoi fondatori, Nasiruddin Yousuff. Per la produzione, inserita nell'insieme di iniziative *Shakespeare Lives*, in occasione dei 400 anni dalla morte del drammaturgo, è stata creata una compagnia di persone con disabilità fisiche e persone sorde, senza precedente formazione nel mondo del teatro e della recitazione. Sealey, la cui notevole esperienza nel campo è arricchita da quella diretta, come artista sorda, ha lavorato con professionisti locali per elaborare un linguaggio condiviso, che portasse in scena una doppia traduzione del testo, nel linguaggio dei segni e «into

historical Bengali vocabulary» (British Council Bangladesh 2016). Questa modalità ha permesso inoltre di trovare degli escamotage per superare alcuni ostacoli legati alla traduzione interculturale, come il divieto per gli attori di baciarsi sul palcoscenico. Tra 2019 e 2021, inoltre, Sealey ha diretto anche *The Tempest: Swimming for Beginners*, creato con un cast di persone «of all backgrounds, regardless of disability, nationality, gender, age or experience», tra Regno Unito, Bangladesh e Giappone. Il progetto, parte delle iniziative per i Giochi Olimpici di Tokyo 2020, si è dovuto adattare alla sopraggiunta emergenza sanitaria: oltre alle sessioni di prova online, il debutto dello spettacolo, all'inizio di giugno 2021 presso l'Owlspot Theatre di Toshima City, ha visto la presenza dal vivo del solo cast giapponese, e versioni registrate di quanto avvenuto, negli altri Paesi, nei mesi precedenti. Nel contesto di una sorta di *docu-drama* sul processo stesso di creazione, *The Tempest* è stato scelto come testo in grado di parlare del caos che può sopraggiungere nella vita di ognuno, nella forma di una pandemia, di un terremoto o di un improvviso passaggio dalla condizione di persona abile a quella di persona disabile (Tanaka 2021).

Un approccio tendenzialmente innovativo è quello di Claudio Misculin, che, prima con Velemir, e poi con l'Accademia della Follia, crea attività teatrali e filmiche shakespeariane nell'intersezione tra teatro, carcere e disagio psichico. Se *Shakespiriana (sic)*, del 1987, coinvolge alcuni attori-detenuiti del carcere di Trieste in uno spettacolo-antologia, e il film *Hamletich*, del 2000, viene addirittura girato negli spazi dello stesso istituto, con attori detenuti e altri dell'Accademia, altri progetti sono incentrati sul tema della sanità mentale, della normalità, della pazzia. Si va dallo spettacolo *Mattbeth*, del '99, seguito dalla versione filmica, alla quale partecipano «ca. 100 persone, i matt-attori provenienti da 4 differenti sedi delle Accademie della Follia» (Accademia della Follia - Claudio Misculin, Video. 24/06/2021), fino a *Sogno di una notte di mezza estate* (1996), che prevede rispetto e stravolgimento, con ventidue persone in scena:

Commedia. Elaborata da Shakespeare. La planimetria narrativa è rispettata nel contenuto e nella forma; ma è vissuta da chi ha bisogno del teatro, con la consapevolezza del diverso. Vissuta, rispettata e quindi stravolta, nel suo doppio, da una – conversione – inattesa. Ingredienti: si prendano 22 elementi tra matti spolpi, psicologi diroccati, formaloidi formalisti e normaloidi vari. (Accademia della Follia - Claudio Misculin, Produzioni. 24/06/2021)

Un'altra compagnia particolarmente attiva nel teatro italiano, nel campo dell'incontro tra Shakespeare e disabilità, è Lenz Fondazione. Tra le iniziative di teatro sociale, troviamo *Esther e il falegname_Una metamorfosi da "Phyramus et Thisbe"* da William Shakespeare (1998) e *Sogni dall' "Amleto"* (1999), entrambi nati da laboratori di teatro danza con persone con disabilità intellettiva; insieme a queste ultime, partecipano al progetto che ha per esito *Romeo and Juliet*, nel 2008, anche gli operatori coinvolti dal Dipartimento Affari Sociali e Istituti Culturali della Repubblica di San Marino. Ma a segnare in particolare l'esperienza del duo Maestri-Pititto è sicuramente il lungo cammino su, e con, *Amleto*. Si inizia nel 1999, con *Ham-let*, che vede tra gli interpreti anche l'attrice simbolo di questo percorso, Barbara Voghera, affetta da trisomia 21. Un'attrice "sensibile", come nella poetica di Lenz sono definiti gli interpreti con disabilità, ma anche gli anziani, o addirittura "sensibilissima", perché ogni attore dovrebbe avere tra le sue caratteristiche principali proprio la capacità di "sentire". È proprio lei ad abitare il palcoscenico in solitudine nell'ultima tappa, quella di *Hamlet solo*, del 2014, oltre a partecipare a quasi tutte quelle precedenti: i numerosi studi che, partendo dalla parola shakespeariana e indagandone le possibilità nel corpo dell'attore, dal 2009 hanno preparato il terreno per tre installazioni presso la Rocca dei Rossi di San Secondo (2010), il piano nobile della sontuosa Reggia di Colorno (2011) ed infine il Complesso della Pilotta di Parma (2012). *Hamlet* è stato «interpretato da attori ex lungo degenti psichici del manicomio di Colorno ora ospiti di una comunità terapeutico-riabilitativa e da un nucleo di attori sensibili da anni protagonisti delle più significative opere di Lenz» (Lenz Fondazione, Archivio creazioni. 24/6/2021).²² Voghera nel 2006 è

²² Due spettacoli, quello del 2010 in scena alla Rocca dei Rossi di San Secondo Parmense, e quella del 2011 in scena alla Reggia di Colorno, sono integralmente disponibili online perché inseriti nel progetto Global Shakespeares – Video and Performance Archive (<https://globalshakespeares.mit.edu/>), del Massachusetts Institute of Technology, diretto da Peter S. Donaldson, dello stesso MIT, e da Alexa Alice Joubin, della George Washington University.

inoltre interprete di *Shakespears Geist (Lo spettro di Amleto)* di Jakob Lenz, e nel 2015 impersona il Fool nell'opera *Verdi Re Lear*, andata in scena nell'ambito del Festival Verdi.

Una nota interessante, anche per i passaggi successivi di questo lavoro, riguarda *Ur-Hamlet*, nella traduzione in siciliano di Franco Scaldati, e con lo stesso Scaldati in veste di interprete: tra marginalità linguistica e diversità sociale, quella di Lenz si conferma come realtà particolarmente attenta alla sperimentazione e alla ricerca in ambiti considerati minoritari.

Una versione dialettale di Shakespeare, tra l'altro pure in siciliano, viene utilizzata anche per *Insanamente Riccardo III*, realizzato da una compagnia integrata con attori con disagio psichico guidata da Roberta Torre in collaborazione con l'associazione Stupenda Mente. Le prime repliche sono andate in scena a Palermo nel 2013, in una versione di circa quaranta minuti liberamente tratta dalla tragedia, poi ampliata e "ritradotta" in italiano per la partecipazione, nel 2014, all'Edge Festival di Milano, presso il Piccolo Teatro Studio Melato. Per quanto elaborato in pochi mesi, e dunque ancora privo dei caratteri di una produzione definitiva, lo studio ha ricevuto critiche positive, in particolare perché in grado di creare una sinergia, tra quelli che Torre definisce attori "pazienti" e quelli che definisce "im-pazienti", tale da rendere difficile la distinzione tra gli uni e gli altri; e per le notevoli capacità dell'attore protagonista, Emanuele Di Pace, dotato di un talento impreveduto anche per lui (SuxGiù 2013). Così ne parla Eleonora Lombardo:

Anche se è ingiusto valutare questo *Riccardo III* come uno spettacolo compiuto, non si può non rimanere totalmente rapiti da Emanuele Di Pace, Riccardo appunto. Di Pace che nella vita non ha mai fatto l'attore, al centro della scena è Riccardo III e non ci sono dubbi. Reale, elegante, minaccioso, intenso e aggraziato anche nel mostruoso tumulto, talmente credibile da recepirlo inglese anche quando parla un dialetto siciliano che sembra davvero non appartenergli. (Lombardo 2013)

A partire dallo spettacolo è stato inoltre realizzato il docufilm "In viaggio con Riccardo" dal regista Gianni Cannizzo, andato in onda anche su Rai5.

Per quanto riguarda la scelta dei testi, è evidente la propensione per alcuni tra quelli shakespeariani, che vengono selezionati con frequenza. Si tratta delle opere più famose e sfruttate in generale dal teatro contemporaneo (*Hamlet, Romeo and Juliet*), e, insieme, di opere che rivolgono un'attenzione particolare ai temi della follia, della

deformità, della differenza: *King Lear*, *Richard III*, e ancora, e soprattutto, *Hamlet*. In Italia, anche LaLut, con la Compagnia dei Girasoli, un progetto nato in collaborazione con la cooperativa sociale *Valle del Sole* di Casole d'Elsa, porta in scena, in forma integrata, un adattamento dell'Amleto di Shakespeare. Si tratta del primo confronto con un testo teatrale appartenente alla tradizione: è del 2012 il primo studio, intitolato, come la versione definitiva, dell'anno seguente, *C'è del marcio in Danimarca*. Nel 2014, Lo spettacolo viene presentato durante la XI Biennale Internazionale "Therapy and Theatre" di Łódź, in Polonia, e vince il festival Anticorpi 5.0 – Arte per l'inclusione sociale.

Un'altra prima volta con Shakespeare è quella di Laboratorio Teatro Orvieto, che costituisce la compagnia *Amleto in viaggio* a partire dall'esito del primo anno di attività, il 2002/03, vale a dire lo spettacolo *Le Briciole di Amleto*. In entrambi i casi, Shakespeare, e la sua opera più famosa e rappresentativa in particolare, sono stati scelti per svolgere un ruolo fondante: per un intero progetto, o ancora per compiere un avvicinamento – estemporaneo – nei confronti della tradizione drammatica.

Oltre alle tragedie, è *Sogno di una notte di mezz'estate* a emergere come dramma altamente frequentato nel contesto in esame. Misculin e l'Accademia della follia ne fanno una riduzione nel 1996; Nanni Garella lo mette in scena con Arte e Salute nel 1999; Lenz, come già visto, fa di un estratto dalla commedia l'esito del suo primo laboratorio; il Laboratorio "Piero Gabrielli", dopo una pausa di qualche anno, torna in scena nel 1995 proprio con il *Sogno*, con la regia di Roberto Gandini e una serie di assicurazioni istituzionali rispetto al mantenimento della continuità del progetto; fuori dall'Italia, si è fatto accenno a *Le Jeu du Songe* di Atelier Catalyse, sempre alla fine degli anni '90. Questa presenza piuttosto diffusa si può spiegare alla luce di diversi elementi. Innanzitutto, la commedia prevede una distribuzione piuttosto equa delle battute e dello spazio tra i personaggi, aspetto che potrebbe aver favorito il suo impiego in compagnie larghe come spesso sono quelle che si compongono a seguito dei laboratori di teatro sociale, dove la necessità di un coinvolgimento di tutti i partecipanti, anche in piccoli ruoli, può essere particolarmente sentita. L'elemento fantastico, che apre le porte all'evasione e alla trasformazione di sé, può pure essere stato incisivo, come testimonia anche la selezione, per il Laboratorio "Piero Gabrielli", di un altro testo

impregnato di magia, come *The Tempest*, addirittura nel 1983. La presenza della sottotrama dedicata agli attori-artigiani di Quince favorisce l'immedesimazione da parte di attori non convenzionali, seppure con possibili ambiguità, come nel caso di Atelier Catalyse. Qui, osserva Marie Astier, nonostante le aspettative possano sembrare rispettate a un livello superficiale, dal momento che gli attori con disabilità interpretano una compagnia di rozzi amatori, la situazione è decisamente più complessa: «Dans ce spectacle, les rapports de force entre personnes "valides" et "en situation de handicap", entre "professionnels" et "amateurs", se trouve bouleversés» (Astier 2018, 441). Nel caso di Arte e Salute, sembra prevalere l'interesse nei confronti dello spessore poetico della pièce: «Ho già provato con il *Sogno di una notte di mezz'estate* e mi sembra che con Shakespeare si trovino a loro agio, perché è un oceano straordinario di bellezza poetica, e non bisogna in queste situazioni, fare una cosa piccola, bisogna affrontare la grande poesia universale. Con Shakespeare ormai sono arrivati a chiamarlo William, a famigliarizzare» (Bignami 2002, 33).

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

Questa riflessione ne illumina altre, di carattere generale, che si proverà a sintetizzare di seguito. La prima, e forse più rilevante in una prospettiva che si interroga sul rapporto con il capitale simbolico di Shakespeare e con il suo potere, è quella riguardante quella che è definita "purezza" degli attori, il carattere grezzo del loro stare in scena, la presunta assenza di strutture preformate. Giacomoni su questo punto parla in modo molto esplicito di «art de l'ignorance» (UCLouvain - Université catholique de Louvain 2020), esprimendo una fascinazione che può risultare ambigua per attori che, nella sua esperienza, non sono effettivamente professionisti, a differenza di quanto accade in molti altri casi tra quelli citati. Nonostante questa distinzione, il carattere potenzialmente problematico dell'esaltazione della diversità per il suo carattere

primigenio, virginale, che emerge anche dalle dichiarazioni di Roberta Torre (SuxGiù 2013), e che permea la discussione sul teatro sociale (e non solo), non si può negare. In alcuni casi, come sostiene Giacomoni riportando la propria esperienza, viene evidenziata la capacità degli artisti di problematizzare la postura verso “come bisognerebbe recitare *Amleto*” tipica di chi proviene da una formazione attoriale convenzionale. Il rischio risiede però nell’accento posto sulla naturalità, sulla purezza: una prospettiva che nega la presenza di una cultura forte con cui aprire un confronto, e riduce le caratteristiche di questi artisti alla loro umanità, in senso essenzialista, negando di fatto la possibilità di uno scambio tra pari. Molto diverso era quanto faceva notare, quasi cinquant’anni fa, Giuliano Scabia, sottolineando il valore del dialogo e i rischi della colonizzazione culturale:

Un gruppo, una classe di bambini, un paese, una tribù, una città hanno ognuno una *loro* cultura. Per chi viene dall’esterno, ospite, visitatore, maestro, animatore, medico, scrittore, importante è mettersi in relazione con essa, ascoltare, capire, conoscere facendosi conoscere. Il comunicare avviene soltanto quando si riesca a rispettarci reciprocamente. Altrimenti ha luogo soltanto violenza e colonizzazione (che è stata poi sempre la pratica occidentale nei confronti delle culture subalterne). Per il manicomio, secondo l’opinione di chi scrive, vale il medesimo discorso che per qualunque altra situazione. Abbiamo trovato a Trieste un mondo con una sua vita, un suo movimento, una sua «cultura». Non avevamo altra scelta che cercare di ascoltarla, con tutte le sue contraddizioni, al tempo stesso facendoci conoscere. In questo senso, per ogni rapporto fra gruppi e persone può valere quanto ha scritto Lévi-Strauss in *Elogio dell’antropologia*: tenendo conto che ognuno di noi (come i malati mentali) si trova continuamente davanti al pericolo di venire inascoltato e distrutto da una cultura apparentemente più alta, più colta, in realtà più cieca. (Scabia e Frisaldi 2011, 216)

Un’attitudine di questo genere – nonostante spesso i confini non siano così netti, e i rischi del paternalismo si intreccino alle tensioni emancipatorie in un nodo difficile da districare – sottolinea il potenziale di una relazione non tra persone o gruppi sociali uguali, ma sicuramente posti nell’ottica di una messa in discussione di gerarchie prestabilite. È in questa dimensione che le opere di Shakespeare possono essere oggetto di appropriazione, nel momento in cui, come afferma Jenny Sealey, la loro «emotional agenda» inizia davvero a essere considerata di tutti:

Theatre is an incredible way to learn about yourself and others. Placing deaf and disabled people in a narrative which is usually only played by non-disabled actors

sends a powerful message that the emotional agenda of this play belongs to everyone. It says that we are human and not second-class citizens.

Ciò permette di identificare nuovi elementi di indagine nel testo shakespeariano, resi visibili dall'interazione con soggetti prima esclusi da ogni forma di contatto e, soprattutto, di rielaborazione scenica. E questo accade, nel caso specifico di *A Different "Romeo and Juliet"*, pure nel contesto di un'operazione di diffusione di Shakespeare che si basa su dinamiche provenienti dal passato coloniale e si innesta sulla rete di relazioni di potere diplomatico, economico e culturale ad esso connesso.

Infine, non si può tralasciare la dimensione della visibilità, acquisita da persone generalmente costrette al buio anche grazie a Shakespeare. Questi, e le sue opere, assumono un valore legittimante, diverso da quello che ha in carcere, dove l'obiettivo primario è mettere in discussione una presunta assenza di caratteristiche positive e di capacità derivante dallo status di colpevole, di delinquente, di criminale. Qui, la colpa non è delle singole persone – seppur i confini si facciano più sfumati, nel caso del disagio psichico e delle nevrosi – ma comunque stentano ad affermarsi gli strumenti per notare, comprendere e valutare le possibilità creative e critiche che esistono al di fuori di corpi performanti e normati, innanzitutto perché sono mancate, negli anni, le possibilità di vederle. Mettersi in scena attraverso Shakespeare, e insieme portare in scena con sé Shakespeare, è già, in quest'ottica, un atto trasformativo, il capovolgimento di una dinamica di invisibilizzazione o, dall'altra parte, di osservazione morbosa e non consensuale. Afferma Sealey in merito al pubblico accorso in gran numero per assistere a *A different "Romeo and Juliet"*:

They will be curious, of course they will. They will see such difference on that stage. And our actors say "come on look at us, we give you permission to look". And as they are looking and getting more and more drawn into the story, it's not that they will forget there are disabled people on the stage but they will connect because love is a universal story. (British Council Bangladesh 2016)

Insieme alla riflessione sull'importanza di autodeterminare la propria visibilità, ritorna la questione dell'universalità dei temi trattati da Shakespeare, in tutta la sua scontatezza e sottile contraddittorietà. Permane infatti il rischio che ad imporsi siano temi considerati di tutti e per tutti, poiché veicolati dall'esponente principale di una cultura dominante – quella inglese, quella europea, quella delle persone definite abili.

iii. Il teatro in carcere: profilo storico e itinerari di creazione

Pensare di poter risalire in modo preciso a quando e dove il teatro fa la sua prima apparizione in carcere sarebbe quanto meno illusorio, e tralascerebbe due fattori che è necessario tenere in considerazione quando ci si accosta al contesto penitenziario: l'intrinseca "teatralità" dello spazio carcerario e la difficile reperibilità delle informazioni su quanto avviene al suo interno.

La punizione, innanzitutto, è messa infatti in atto per il pubblico ampio della società esterna come deterrente e la prigione è di per sé una gigantesca, mai conclusa *performance* con tanto di personaggi, costumi, antagonismi, azioni e comportamenti fittizi:

To be more specific, creating a theatre project in a prison means you (...) work with people already characterized as "criminals" and who are forced to wear costumes and live according to tightly managed scripts. The prisoners are in prison as a deterrent to others: their punishments perform for a wider social audience. (J. Thompson e Schechner 2004, 14)

Inoltre, per passare al secondo fattore, dalle mura della struttura detentiva le informazioni non sempre, e anzi, raramente e in casi molto specifici, possono fuoriuscire per circolare nel mondo esterno. Se tale ritrosia da parte dell'istituzione a far parlare di sé è stata in parte e in alcune zone del mondo messa in discussione dall'eccezionale sviluppo di internet e delle sue possibilità a livello comunicativo – soprattutto per quanto riguarda gli aspetti "virtuosi", a fronte degli scandali sulle condizioni generali di strutture, donne e uomini detenuti, personale –, è possibile farsi un'idea di quanto accadeva negli scorsi decenni grazie alle testimonianze di chi ha conosciuto

direttamente il microcosmo carcerario, oppure sulla base di ciò che ne è comunque trapelato, in ragione della sua vistosità e importanza.

Fa sicuramente parte di quest'ultima casistica la notizia riguardante la circolazione illegale di un volume dei *Complete Works* di Shakespeare tra i prigionieri del carcere sudafricano di Robben Island, tra cui Nelson Mandela,²³ mentre, sul piano espressamente performativo, il caso più eclatante, in grado di stimolare l'attenzione di critici e spettatori, coinvolge nientemeno che Samuel Beckett. Il San Quentin Drama Workshop fu fondato nell'omonimo carcere californiano addirittura nel 1957: dopo che l'Actor's Workshop di San Francisco aveva messo in scena dietro le sbarre *Waiting for Godot*, i detenuti, guidati da Rick Cluchey, che pure non assistette allo spettacolo, chiesero ad Alan Mandell dello stesso Actor's Workshop di dirigerli in un laboratorio. Seguì in breve tempo la "scarcerazione sulla parola"²⁴ di Cluchey e, sempre con l'aiuto di Mandell, l'inizio del percorso professionistico della compagnia, sempre nel nome di Beckett: il primo testo messo in scena dentro l'istituto fu ancora *Waiting for Godot*, estremamente rilevante in carcere per l'insistenza sul tema dell'attesa. Il culmine successivo arrivò a Berlino, teatro di uno storico incontro con il drammaturgo irlandese in persona, il quale, dopo aver diretto Cluchey nel 1977, lavorò con tutti gli attori del San Quentin Drama Workshop nella trilogia conosciuta come *Beckett directs Beckett* nella stagione 1984-85, ospitata anche in Italia, a Pontedera, nel 1984.

In Italia, i primi esperimenti di cui si inizia ad avere notizia risalgono alla fine degli anni '70, e sono abbastanza particolari da meritare un commento specifico. Uno è quello di Gigi Conversa nel carcere minorile di Casal del Marmo, tra 1976 e 1977, che poi si ripeterà anche negli anni a seguire. A parlare di una delle esperienze successive è Hassan Itab, nome con cui è arrivato in Italia il palestinese Mustafà Kaled Abu Omar, e con il quale è stato imprigionato da minorenne a Roma. Lo fa in *La tana della iena*, inserito da Claudio Meldolesi nel novero dei primi testi che descrivono un'esperienza vissuta di arte scenica in carcere (Meldolesi 1994, 53–56): «Cabaret, teatro religioso, e, per finire, quei

²³ Cfr. Schalkwyk 2013; Hahn 2017.

²⁴ "Release on parole", una misura adottata in diversi Paesi che non ha equivalenti in Italia.

sei mesi di prove che ci avevano consentito di allestire “Il Pappagallo verde” (da *Al pappagallo verde* di Arthur Schnitzler, nda): una straordinaria esperienza. Tre ore di rappresentazione che io passavo tutte sulla scena nei panni di un oste». Dopo questa prima esperienza, Itab incontra il teatro anche nel carcere “dei grandi”, a Rebibbia, dove viene messo in scena il *Marà-Sad*, liberamente tratto dal *Marat-Sade* di Peter Weiss (Itab 1991, 68–69): nonostante non se ne parli nel libro, e nonostante sia quasi impossibile trovare notizie inerenti, è probabile che il laboratorio e lo spettacolo fossero stati diretti da Antonio Campobasso, che ricevette il Premio nazionale dei critici di teatro 1988 per un *Marà-Sad*, appunto, a Rebibbia (Torresin 1989). C’è poi il caso, scarsamente noto, della poetessa e artista Patrizia Vicinelli, reclusa a Rebibbia alla fine degli anni '70, che compose e mise in scena con le compagne detenute una *Cenerentola* riletta a partire da una prospettiva femminile e femminista, il cui testo venne poi pubblicato sulla rivista «Poetiche» (ora in Vicinelli 2009, 147–71).

Si tratta di due esperienze particolari, che nei loro sviluppi risultano connesse alla temperie rivoluzionaria e anti-autoritaria degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, e alla conseguente discussione intorno alla legittimità della prigione, in Italia e fuori. In Francia, venne pubblicato nel 1975 *Sorvegliare e punire*, di Michel Foucault, che rappresenta una pietra miliare della riflessione intorno alla genealogia della prigione, ed è da porre in relazione con il lavoro del GIP, Groupe d'Information sur les Prisons, nato alla fine del 1970. Come spiega molto accuratamente Daniel Defert (2003), la prima idea di una commissione d'inchiesta sulle prigioni si trasformò rapidamente, su iniziativa di Foucault stesso, in un gruppo informale, sostenuto da affiliazioni celebri (la sua, quelle di Jean-Marie Domenach e Pierre Vidal-Naquet), e impegnato in particolar modo nella diffusione di informazioni sul carcere ottenute sulla base di questionari distribuiti, anche clandestinamente, alle persone detenute. Poco prima, negli Stati Uniti, Bruce Jackson aveva pubblicato *In the Life. Versions of the Criminal Experience* (1972), una raccolta di interviste a prigionieri del Texas, in pochi anni tradotto in francese. In Italia, si è già fatto accenno alla riforma del 1975, giunta «dopo le rivolte negli istituti dei primi anni Settanta e il crescente movimento d’opinione che rifiutava il concetto di carcere punitivo e segregante, ereditato dalla legislazione fascista» (Iacobone 2020, 125). A tensioni di

simile impronta e significato sono legati non solo i due casi singolari visti in apertura, ma l'intera evoluzione del teatro in senso etico e sociale, e di qui l'ingresso in carcere, che avviene in modo evidente a partire dagli anni '80: Antonio Turco, educatore, inaugura il suo intervento teatrale a Rebibbia nel 1982, Luigi Pagano, direttore, lo fa a Brescia nel 1984, Carte Blanche, con Armando Punzo, lavora a Volterra dal 1988, Donatella Massimilla è attiva a Milano dal 1989, Riccardo Vannuccini e Alba Bartoli, con ArteStudio (fino al 2001 TeatroStudio), sono presenti sempre a Rebibbia dai primi anni '90, Puntozero inizia a operare nell'I.P.M. "Cesare Beccaria" di Milano nel 1996.

A seguire, si impone con continuità il successo su larga scala della Compagnia della Fortezza, vincitrice di innumerevoli premi assegnati dalla critica generalista, tra cui due premi UBU per il miglior spettacolo dell'anno (*Marat-Sade*, 1993, e *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*, 2004). Il vero e proprio clamore mediatico, però, si raggiunge attraverso il cinema. I fratelli Taviani dirigono infatti *Cesare deve morire*, con il quale si aggiudicano l'Orso d'oro al Festival internazionale di cinema di Berlino nel 2012: il film segue la lavorazione e la messa in scena nel carcere di Rebibbia del *Giulio Cesare* di Shakespeare, interpretato dagli attori-detenuiti impegnati nel laboratorio tenuto da Fabio Cavalli nel reparto G12 – Alta sicurezza. Nel 2011, inoltre, viene fondato il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, che unisce circa quaranta associazioni e gruppi attivi sul campo allo scopo di creare uno spazio di confronto, dibattito e collaborazione e di fronteggiare le molteplici difficoltà di un operare artistico e professionale messo continuamente a rischio da permessi negati, precaria disponibilità economica, avvicinarsi di ruoli istituzionali. Il Coordinamento funziona su adesione diretta, non in base a censimento e indagine, dunque non ne fanno parte realtà rilevanti, come la stessa Compagnia della Fortezza, e i numeri sono sicuramente maggiori: il sito del Ministero della Giustizia (Ministero della Giustizia, Teatro in carcere. 09/07/2021) fa riferimento a oltre ottanta compagnie che lavorano negli istituti penitenziari, mentre la sesta Giornata Nazionale del Teatro in Carcere, nel 2019, ha fatto registrare 102 eventi dentro e fuori dal carcere, con 64 istituti coinvolti (Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, I primi dieci anni di vita del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere. 23/07/2021). I numeri sono abbastanza in linea con quelli individuati

da Storani, che parla di «almeno novanta tra singoli operatori e associazioni» (Storani 2019, 151), e con quelli raccolti nel 2005 per l'indagine "Teatro e carcere in Italia", parte di un più ampio progetto Socrates, che prevedeva l'invio di un questionario a tutte le carceri italiane e agli istituti per minori (207) attraverso i canali del Ministero della Giustizia: le risposte, commentate da Massimo Marino, sono arrivate da 113 istituti su 207 contattati, e tra questi l'86,41% vede al proprio interno lo svolgimento di attività teatrali.²⁵

Esistono inoltre reti costituite a livello regionale (come il Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna, o quello della regione Lazio) e locale ("Il carcere possibile", attivo nell'area napoletana anche con un festival, Sapienza 2013, 8), oltre ad altri progetti nazionali che coinvolgono esperienze sparse sul territorio. L'ultimo in ordine di apparizione, significativo per il ruolo di capofila svolto dalla Compagnia della Fortezza, è *Per aspera ad astra - Come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza*, composto da dodici compagnie e promosso da ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio) allo scopo di realizzare percorsi di formazione professionale nei mestieri del teatro; ne fa parte anche FormAttArt, che realizza il laboratorio teatrale diretto da Alessia Gennari con la compagnia Rumore d'ali teatro, uno dei casi-studio di questo lavoro. In generale, la maggior parte dei progetti sono dedicati a uomini, che costituiscono circa il 96% della popolazione detenuta totale; ma si registrano esperienze ormai di lungo corso nei penitenziari o nelle sezioni femminili (Le donne del muro alto a Rebibbia; Maniphesta Teatro a Pozzuoli, oggi non più attivo) e, altra minoranza, negli istituti per adolescenti e giovani adulti (Puntozero a Milano, Officine Ouragan a Palermo, Teatro del Pratello a Bologna).

Non mancano progetti internazionali, come il già citato "Teatro e carcere in Europa", finanziato da Socrates e promosso da Carte Blanche/Compagnia della Fortezza (2005/06), che prevedeva la collaborazione con gruppi, compagnie, operatori attivi

²⁵ Il resoconto, commentato da Massimo Marino, è scaricabile come documento PDF dal sito www.teatroecarcere.net (nella sezione "Risultati". Ultimo accesso 28/07/2021), ed è stato successivamente pubblicato in Mancini 2008, 25-98, in particolare 38-41.

nell'ambito teatrale carcerario in Inghilterra (Escape Artists), Svezia (Riksteatern), Germania (aufBruch), Austria (Kunstrand),²⁶ Francia (Théâtre de l'Opprimé). I risultati di una ricerca intorno alle prassi di ogni Paese, in forma di resoconto/commento e non disponibili per tutti i partecipanti, sono consultabili online.²⁷ Per l'Italia, sono stati prodotti gli esiti del questionario cui è stato fatto accenno in precedenza, a cura di Massimo Marino; negli altri casi, i report, per quanto relativi solo a un'esigua minoranza di paesi europei, forniscono uno spaccato molto utile a comprendere la complessità e scarsa omogeneità della situazione, per quanto riguarda l'effettiva diffusione del teatro in carcere, la sua finalità, i metodi di studio usati per analizzarlo.

Una storia ormai datata alcuni decenni, e utile metro di paragone con la situazione italiana, è quella del teatro in carcere nel Regno Unito, radicato in modo profondo a livello istituzionale e parte delle attività trattamentali degli istituti. Alcune compagnie e associazioni fondate in questo contesto sono ormai vere e proprie istituzioni, come Clean Break Theatre Group, nata nel 1977 dall'iniziativa di due detenute nel carcere inglese di Askham Grange e attiva successivamente anche all'esterno, sempre con donne ex-detenute o comunque con problemi legati alla giustizia. Geese Theatre Company, un'altra tra le più longeve, è stata fondata nel 1987 da Clark Baim, già formatosi con l'esperienza, sempre carceraria, di Geese Theatre USA, e presenta un *drama based approach* caratterizzato soprattutto dall'utilizzo delle maschere: gli attori possono sollevarle, interrompendo la messa in scena, per rivelare le proprie sensazioni o emozioni, oppure possono essere gli appartenenti al pubblico a rivolgere domande agli interpreti, chiedendo loro di "scoprirsi". Nel progetto di indagine e ricerca promosso dalla Compagnia della Fortezza, era inoltre coinvolto Escape Artists, gruppo di ex-detenuti che ha collaborato per anni anche con il CETEC di Milano; oggi non più attivo, è stato molto apprezzato anche da Harold Pinter, a conferma del grande successo in ambito "ufficiale" del teatro in carcere (Massimilla in Pozzi e Minoia 2009, 297). Più recente è il successo della "Shakespeare Trilogy" (*Julius Caesar, Henry IV, The*

²⁶ In sostituzione a Teatro Yeses, compagnia spagnola.

²⁷ Disponibili su www.teatroecarcere.net, (ultimo accesso 09/07/2021).

Tempest) della londinese Donmar Warehouse, diretta da Phylidda Lloyd, interpretata da un cast interamente femminile e ambientata in prigione. Nonostante si tratti di produzioni con attrici professioniste e solo alcune detenute o ex-detenute, e nonostante le prove e le prime rappresentazioni si siano svolte fuori dal carcere, forte è stato il coinvolgimento di alcuni istituti penitenziari femminili nel processo di creazione, tra cui Askham Grange, attraverso la collaborazione con Clean Break e il Prison Partnership Project. Il livello di riconoscimento della disciplina è infine testimoniato dall'esistenza, ormai trentennale, di un centro di ricerca interamente dedicato al *Prison Theatre* presso l'Università di Manchester, il TiPP (The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre), fondato nel 1992 da James Thompson e Paul Heritage.

Un approfondimento sulle particolarità della situazione britannica, e inglese in particolare, e di quella italiana è fornito da Paola Iacobone, ricercatrice e regista in carcere, che ha condotto uno studio comparativo tra i due Paesi (2020). In Inghilterra, emerge una certa sistematizzazione per quanto concerne la formazione degli operatori (i *facilitator*), attraverso percorsi universitari *ad hoc* e la loro assunzione da parte dell'amministrazione penitenziaria, l'integrazione del teatro nel settore trattamentale degli istituti, la presenza di spazi dedicati, il legame stretto tra finanziamento, per lo più pubblico, delle attività e registrazione dei risultati ottenuti in precedenza, soprattutto in rapporto alla recidiva (Iacobone 2020, 152-6). Tutto questo permette di garantire continuità e stabilizzazione, ma comporta il rischio di una deriva utilitaristica, che, negli anni, è stata rilevata dagli stessi protagonisti (Balfour 2009; J. Thompson e Schechner 2004), dal momento che «gli effetti del teatro, dell'arte in generale, non sono semplicemente misurabili analiticamente, attraverso metodi scientifici quantitativi, come fossero medicinali, e soprattutto perché i detenuti sono esseri umani» (Iacobone 2020, 150).

Sulla base dei risultati prodotti per "Teatro e carcere in Europa", Svezia, Germania e Austria sembrano invece avere una situazione simile a quella italiana, molto varia in merito alla formazione dei conduttori dei laboratori e all'organizzazione del lavoro, più confusa e meno direzionata rispetto a quella inglese. In Grecia, nonostante il teatro abbia fatto la sua apparizione in carcere nel contesto di progetti organizzati e

abbastanza diffusi solo di recente, il panorama è vivace e variegato; molti tra i progetti più attivi si sviluppano in ambiti particolari (carcere minorile, sezioni speciali per ex-tossicodipendenti, ospedale penitenziario) e l'operato degli artisti, per lo più professionisti della scena, non è nella grande maggioranza dei casi retribuito, ma quasi esclusivamente volontario.²⁸

In Francia, negli ultimi anni, spicca sicuramente l'esperienza di Olivier Py, regista affermato, direttore del Festival d'Avignon, che ha iniziato nel 2014 un progetto laboratoriale nel carcere di Avignon-Le Pontet. Py ribadisce di non essere un lavoratore sociale e di non interessarsi al versante terapeutico della forma teatrale, dal momento che il suo obiettivo rimane sempre la scoperta di una nuova estetica della recitazione (Py e Verdet, 2019). A partire dal 2017, gli spettacoli realizzati sono stati portati in scena durante il festival estivo, uno dei maggiori in ambito europeo: *Hamlet*, *Antigone* (2018) e *Macbeth Philosophe* (2019), seguiti da *Othello Astrologue*, preparato per l'edizione, annullata, del 2020. Innumerevoli sono poi altre attività, circa cento in tutti gli istituti penitenziari del Paese (Franquebalme 2020), tra cui quelle andate in scena al Théâtre Paris Villette nell'ambito della rassegna dedicata "Vis-à-vis", giunta nel gennaio 2020 alla terza edizione. Qui sono stati presentati lavori di lungo corso, come quello del carcere di Meaux, reso noto soprattutto dall'*Iliade* del 2016-2017: lo spettacolo, diretto da Luca Giacomoni (già citato per il suo impegno nel campo della disabilità) e fortemente voluto dalla coordinatrice culturale Irene Muscari, ha avuto dieci repliche allo stesso Théâtre Paris Villette, ed è stato in seguito portato in tournée per due anni (Curel e Ollivier 2018). Nello stesso istituto, situato a Nord di Parigi, Hélène Ollivier, dottoranda dell'Université Paris-Nanterre, regista e attrice della compagnia La Corde sensible, ha dedicato un progetto alle *Eumenidi* di Eschilo, che ha debuttato, dopo due anni di pesanti rallentamenti, alla fine di ottobre 2021. Un'altra esperienza ormai più che decennale è quella di Sylvie Nordheim, attiva dal 2010 a Fleury-Mérogis e Fresnes: gli spettacoli da lei diretti sono stati presentati all'Odéon-Théâtre de l'Europe, e un documentario

²⁸ Sul confronto Italia-Grecia, cfr. Montorfano 2016.

dedicato, *Le grand jour*, è stato realizzato nel 2020. Il movimento francese, influenzato per molti aspetti (e per alcune presenze significative) da quello italiano, si trova a uno stadio precedente di maturazione ed è ancora privo di forme affermate di coordinamento nazionale o regionale, ma si rivela molto ricco e diversificato.

Oltre i confini continentali, data l'impossibilità di presentare un quadro in qualche modo esaustivo, non si possono non citare almeno due casi: quello degli Stati Uniti, che sarà ripreso tra poco, in maniera più sistematica, per la diffusione di progetti specificamente dedicati a Shakespeare; e quello del Brasile, per l'importanza delle pratiche di Teatro dell'Oppresso ideate da Augusto Boal. In questo caso, è significativa l'attivazione di uno scambio molto proficuo con altri Paesi, a indicare la permeabilità dei confini in campo artistico. Le tecniche ideate da Boal, infatti, a causa dell'esilio per motivi politici del loro ideatore, sono state utilizzate ampiamente in Europa, prima che in Brasile. In Francia, dove il regista visse e lavorò a lungo, la compagnia coinvolta nel progetto europeo su teatro e carcere dalla Compagnia della Fortezza si chiama proprio Théâtre de l'Opprimé, mentre in Inghilterra sono stati i fondatori del TiPP a utilizzare le tecniche di Boal anche nel contesto penitenziario, scoprendone le potenzialità rispetto ai metodi fin lì utilizzati (J. Thompson 2000). In un circuito di dialogo e mobilità di idee e pratiche, sono – tra gli altri – gli stessi accademici e teatranti stranieri a entrare nelle carceri brasiliane e a utilizzare in quelle sedi metodi come quello del teatro-forum, talvolta in collaborazione con il Centro de Teatro do Oprimido di Rio de Janeiro e, fino al 2009, con Boal stesso (Heritage 2004, 195).

Questa panoramica internazionale risulta utile allo scopo di far emergere alcune particolarità della situazione locale italiana, le quali si innestano su quelle del teatro sociale *tout court*: sembrano evidenti l'intervento diffuso di professionisti della scena, la forte propensione artistica, la volontà di emersione e di fuoriuscita da un circuito ristretto, la tensione verso lo spettacolo. Pare trattarsi di una tendenza prevalente sul piano del discorso pubblico più che maggioritaria in termini quantitativi, almeno osservando i risultati raccolti nel 2005, per quanto ormai datati: si parlava in quel caso di attività nel 56% dei casi condotte da educatori, insegnanti o volontari, nel 44% da appartenenti a gruppi teatrali. Ciò non modifica d'altra parte l'impressione che

decisamente elevato sia il numero di questi ultimi e spiccato il loro impegno anche a garantire visibilità esterna all'esperienza. La situazione, in definitiva, è complessa, non definibile su base dicotomica: esistono molteplici attività guidate e gestite da persone con formazione in ambito socio-educativo che hanno obiettivi espressamente trattamentali e risultano meno note, oppure posizioni "artistiche" che, analizzate in modo approfondito, si rivelano più sfumate che in apparenza. Punzo, ad esempio, al di là delle più roboanti dichiarazioni sul disinteresse verso il versante terapeutico, non ignora né è indifferente alla realtà interna del carcere, che anzi informa la sua visione della società per come si sviluppa anche al di fuori delle mura del penitenziario. La possibilità della distribuzione delle poche risorse disponibili anche sulla base dell'utilità del progetto per i detenuti, e non solo su quella del successo artistico, viene inoltre evidenziata da Iacobone, a sua volta regista teatrale in carcere, che pure ne sottolinea la difficile misurazione (2020, 137-9). I rischi, cui già si è fatto accenno, sono l'utilitarismo e la strumentalizzazione dell'arte, quando mai come in carcere i cambiamenti sono difficili da stimare e valutare.

A questo si intreccia un altro grande tema, vale a dire quello della collaborazione con l'istituzione. Esiste un protocollo d'intesa siglato nel 2013 tra Amministrazione penitenziaria e Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, «(...) esteso nel luglio 2014 all'Università di Roma Tre e rinnovato per un nuovo triennio il 24 marzo 2016, con l'obiettivo di promuovere in modo più organico attività di studio, ricerca e coordinamento per il teatro in carcere» (Ministero della Giustizia, Teatro in carcere. 09/07/2021). Molti artisti, però, dichiarano apertamente la loro contrarietà all'esistenza stessa della prigione, o alla sua modalità di funzionamento, posizione che li spinge ad agire nell'intento «di far deflagrare l'istituzione totale e di agire quasi da antidoto ai problemi e alle contraddizioni del mondo carcere» (Iacobone 2020, 152). D'altronde, anche se viene spesso sottolineata da più parti, in particolare in occasione di ricorrenze o di manifestazioni pubbliche, l'utilità dell'appoggio di tutte le componenti presenti, dagli agenti di polizia penitenziaria, alla direzione, fino al comparto educativo, una convergenza d'intenti può generare forti ambiguità. Secondo Goffman, infatti, il teatro può essere considerato parte di un insieme di cerimonie utili per mostrare ai visitatori

esterni la parte presentabile di quanto accade quotidianamente, lontano dagli occhi del pubblico, nell'istituzione totale. Inoltre, può servire per creare un senso di unità interna, più o meno fittizio, per alleggerire le tensioni e smorzare i contrasti (Goffman 1968, 125–33). Il sociologo, in realtà, parla nello specifico di un certo tipo di forma spettacolare – una sorta di recita di fine anno incentrata sulla drammatizzazione di quanto accade nel carcere (o nell'ospedale psichiatrico) – ma il rischio è estendibile anche oltre, ed è ben presente agli esperti del settore. In Italia, Bernardi sottolinea le varie declinazioni del rapporto tra teatro sociale e istituzioni, comprese quelle che prevedono che il primo funga da forma di auto-celebrazione e di controllo delle energie latenti in carcere, anche al di là della volontà dei suoi organizzatori (2004, 109). Fuori, viene sottolineata l'accettabilità delle esperienze da parte di apparati direttivi molto duri, che ne mette chiaramente in discussione l'efficacia trasformativa, se non rivoluzionaria: «Of course, if such work is allowed to continue and grow, it probably doesn't represent much of a threat to a system that is in need of a complete revolution. (...) it is as important in Brazil as it is in Britain to question at all times the acceptance of cultural projects by a system that is based on such degrading and inhuman conditions» (Heritage 2004, 200).

Riccardo Vannuccini, di ArteStudio, in un'intervista dichiara apertamente le proprie posizioni e il timore che il teatro possa fungere, in carcere, da ulteriore strumento di controllo e di infantilizzazione dei detenuti (Iacobone 2020, 177–78): posizioni che hanno condotto lui e la sua associazione a scontri anche diretti con la direzione di alcuni istituti, e la conclusione dei percorsi laboratoriali. La sfida non è sicuramente di semplice risoluzione, e viene combattuta sullo scivoloso crinale tra stare “dentro”, e cercare contemporaneamente di mantenere un atteggiamento critico per produrre un'azione di cambiamento, e stare “fuori”, con il rischio però di abbandonare il carcere e i suoi abitanti a un'ancora più desolante invisibilizzazione. Da cartina tornasole per valutare pro e contro della compromissione con un'istituzione di cui non si condividono i principi possono funzionare la partecipazione e il livello di attività dei detenuti, che scelgono spontaneamente di entrare nel gruppo teatrale. Concorre alla loro partecipazione la necessità di una valutazione positiva da parte dell'amministrazione penitenziaria, e di un premio per “buona condotta”, ma in genere

il giudizio espresso dai detenuti sull'esperienza teatrale va al di là del semplice passatempo con fine il riconoscimento esterno.

La questione rimane comunque particolarmente difficile, e forse impossibile, da districare; e l'ingresso in carcere di Shakespeare, attraverso il teatro, non fa che complicarla. Lo spettacolo legato al suo nome, apparentato a una cultura dal sapore profondamente istituzionale, rafforza il carcere come strumento teso a «contenere, punire, osservare, normalizzare e riabilitare» (Iacobone 2020, 135), concedendogli un volto accettabile in pubblico, ma può anche funzionare in un sistema di alleanza con forme più o meno radicali di trasformazione, o quanto meno di messa in discussione. Shakespeare «appears alternately as an enforcer and an enabler, a colonially hidebound repository of injunctions and an adaptive possibility, a force for the disclosure of inimical pasts and the anticipation of future transformations» (Wray 2011, 361). Come viene utilizzato, e modificato, dal momento in cui entra in carcere fino a quando prova a uscirne, attraverso la restituzione spettacolare?

iv. Shakespeare in carcere

Tra i progetti attivi nelle carceri americane, molti sono censiti da Justice Art Coalition,²⁹ un network tra diversi progetti artistici – non solo teatrali – presenti nelle prigioni federali, indirizzati soprattutto a fornire ai detenuti strumenti che permettano loro il reinserimento sociale al termine della prigionia. Qui, Shakespeare risulta estremamente diffuso, come dimostrato anche dalle denominazioni di otto tra i percorsi teatrali anglofoni censiti da un'altra piattaforma web, The Prison Performance Network.³⁰ L'esempio più celebre è Shakespeare Behind Bars,³¹ attivo in Michigan e

²⁹ www.thejusticeartscoalition.com, (ultimo accesso 17/07/2021); sulla presenza di Shakespeare nelle carceri americane, cfr. Scott-Douglass 2007.

³⁰ www.prisontheatreconsortium.blogspot.it (ultimo accesso 27/03/2018).

³¹ www.shakespearebehindbars.org (ultimo accesso 27/03/2018), utile anche perché fornisce un ulteriore elenco di progetti culturali “dietro le sbarre”, statunitensi e non solo.

Kentucky, al quale è dedicato anche un omonimo documentario (per la regia di Hank Rogerson), presentato al Sundance Film Festival nel 2005; il suo fondatore e direttore di produzione, Curt L. Tofteland, ha anche fondato - con lo studioso shakespeariano Peter Holland e con il teatrante e direttore esecutivo Scott Jackson - "Shakespeare in Prisons Network" presso la University of Notre Dame,³² che ha dato il via all'iniziativa "International Shakespeare in Prisons Conference", giunta tra il 2020 e il 2021 alla quarta edizione. The Shakespeare Prison Project è invece frutto di una collaborazione tra Racine Correctional Institution e The University of Wisconsin-Parkside, guidata da Jonathan Shailor, docente universitario e autore di testi sull'argomento (2011; 2012). E ancora, esistono il programma Shakespeare in Prison organizzato da Magenta Giraffe Theatre Company of Detroit, e l'australiano QSE's Prison Project (Queensland Shakespeare Ensemble). A quest'ultimo Rob Pensalfini dedica una sezione del suo *Prison Shakespeare. For These Deep Shames and Great Indignities*, dopo aver ricostruito sinteticamente una storia del fenomeno a partire dai primi esperimenti degli anni '80, e prima di affrontare la delicata questione delle motivazioni della presenza così diffusa di Shakespeare in carcere. Nelle fila degli studiosi accademici che si sono dedicati di recente a "Prison Shakespeare", importante anche ricordare Niels Herold, di Oakland University (2014; 2016).

Spesso, nei casi citati, la legittimità del teatro all'interno di luoghi marginali viene costruita sul prestigio culturale del Bardo, secondo il modello, a tratti espressamente paternalistico, di trasmissione di un sapere ritenuto "alto" in contesti di disagio e analfabetismo diffuso. Viene per lo più applicato il modello di messa in scena rappresentativa tradizionale e si sviluppano forme di approfondimento psicologico attraverso la sovrapposizione tra personaggio e attore, del quale vengono spesso sottolineate anche le vicende biografiche (Lehman 2016); questo appare in netta controtendenza con quanto accade in Italia, dove il "curriculum" criminale è per lo più, in maniera volontaria, trascurato. Nonostante questo, il dibattito prodotto durante un evento istituzionale largamente diffuso come la "Shakespeare in Prisons Conference" è

³² <https://shakespeare.nd.edu/spn/>, ultimo accesso 30 ottobre 2018.

stato incentrato sul riconoscimento della cultura di cui Shakespeare è esponente come colonizzatrice all'interno del contesto penitenziario, soprattutto alla luce di una composizione demografica carceraria marcata nel segno della razza. L'edizione 2020-21, infatti, è stata profondamente influenzata dall'impatto del movimento Black Lives Matter, tanto più significativo nell'approccio a un sistema, quello penitenziario statunitense, in cui il razzismo è strutturale e fondante. Shakespeare, secondo la regista Madeline Sayet, appartenente alla tribù Mohegan del Connecticut, è stato impiantato in modo forzoso nel teatro e nella letteratura dell'America settentrionale, e il suo ruolo predominante ha tolto – e continua a togliere – spazio ad altre forme artistiche ed espressive, tra cui quelle autoctone. «The plays», afferma Sayet, «are not harmless» e Shakespeare stesso è stato «weaponized», usato come un'arma, nel processo di trasformazione in senso anglofilo della cultura statunitense (Shakespeare at Notre Dame 05/02/2021). Di questa “arma”, chiamata Shakespeare, può però anche essere sfruttato il ruolo all'interno del capitale culturale riconosciuto: può essere coscientemente fatta propria per obbligare all'ascolto di una voce per lo più marginalizzata, in contesti nei quali con difficoltà avrebbe potuto ottenere legittimazione.

Tauriq Jenkins, direttore artistico dell'Independent Theatre Movement of South Africa, indica, tra le ragioni del successo di Shakespeare in carcere, la possibilità di usarlo in forma strumentale per ottenere attenzione e, nel caso specifico di un lavoro su *Hamlet* con giovani detenuti, aumentarne la credibilità:³³

Shakespeare can account for the physical freedom of the participants. If this were a production of *Hansel and Gretel*, it most likely would not have been given the benefit of the doubt. This is the power of having classical theater's blockbuster being performed by a group of so-called miscreants. The skepticism that met this project was overcome by an intense belief in its success. After a number of pre-performances in prison, it became clear that the participants were taking this on with zeal that quickly reshaped the opinions of skeptical onlookers. (Gordon 2012)

³³ Vedi anche StreetTalkTV 2012.

Non solo la considerazione esterna e quella istituzionale, necessarie nei confronti di un ambiente stigmatizzato come il carcere, crescono, quando si tratta di Shakespeare. La sua difficoltà e insieme la sua nomea, una volta superato un rifiuto iniziale che è spesso frutto di senso di inadeguatezza, lo rendono contendente e alleato in una sfida capace di aprire orizzonti di possibilità impensabili. Le riflessioni di Jenkins in merito al mantenimento della lingua shakespeariana e in generale alla scelta dei testi verranno riprese anche nel contesto dell'analisi di *Un'isola*; nel frattempo, è interessante osservare il parallelismo con la situazione italiana per un aspetto sul quale Colette Gordon, che intervista Jenkins, richiama un altro famoso caso di "Shakespeare in prison". È sulla base del loro valore artistico che l'autrice paragona infatti il progetto sudafricano a *Mickey B.*, un film basato su *Macbeth* diretto da Tom Magill, girato interamente nel carcere nordirlandese di Maghaberry con i detenuti lì presenti: «But what strikes me about both projects is their insistence on the artistic value of the work, beyond the prison, the belief that these productions are adding to the performance history of Shakespeare». Queste produzioni, rimarca Jenkins, stanno contribuendo «to the history of Shakespeare», e lo fanno sulla base di un lavoro attivo e di gruppo svolto da persone che difficilmente hanno avuto in precedenza la possibilità di interagire con la cultura ufficiale, e di far emergere le proprie posizioni rispetto a essa: «Rather than, as a director, creating a shell of an artistic vision and filling it with prisoners, it's a group of young men who have Shakespeare in their hearts. The shape of their work is of their own making» (Gordon 2012). L'accento finale è posto sul ruolo attivo degli attori ristretti rispetto alle operazioni svolte e al prodotto finale, un ruolo sicuramente da indagare più approfonditamente attraverso la chiave delle relazioni di potere stabilite con il regista, l'autore e il testo stesso.

In Italia, Shakespeare è ampiamente sfruttato, come accennato da Storani (2019, 167) e come testimonia una veloce ricognizione della raccolta di dati in merito a venticinque compagnie che lavorano in carcere pubblicata in *Recito dunque sogno* (Pozzi e Minoia 2009). Dalle risposte a un questionario inviato a realtà selezionate perché ritenute significative, emerge che almeno dodici compagnie hanno utilizzato Shakespeare nel corso degli anni, alcune anche più volte; a queste vanno aggiunte la

Compagnia della Fortezza e l'Associazione culturale No'Hma, attiva a Milano (San Vittore e Opera), cui sono dedicate interviste separate. Dato il campione esiguo, non si può trattare di dati statisticamente rilevanti sul piano quantitativo, ma, anche in questo caso, l'analisi è da farsi a livello soprattutto qualitativo; e i risultati parlano chiaramente di una presenza diffusa di Shakespeare anche in contesti molto diversi, a livello di collocazione geografica, età, genere. Le realtà in questione, con indicazione del luogo o dei luoghi principali di lavoro, sono le seguenti: CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere (Casa circondariale di San Vittore - Milano); Puntozero (IPM Beccaria - Milano); Accademia della Follia (Case circondariali di Trieste e Gorizia); Teatro del Pratello – società cooperativa sociale (IPM e Casa circondariale - Bologna); O.S.A. Teatro (IPM Meucci di Firenze); Teatro Popolare d'Arte (Casa circondariale di Arezzo); La Ribalta – Centro Studi Enrico Maria Salerno. Officina di Teatro Sociale Teatro Libero di Rebibbia (Casa circondariale di Rebibbia N.C. - Roma); King Kong Studios (Case circondariali di Regina Coeli e Rebibbia N.C. - Roma); Artestudio (Case circondariali di Regina Coeli e Rebibbia N.C. - Roma); Maniphesta Teatro (Case circondariali di Pozzuoli, Secondigliano e Santa Maria Capua Vetere); Teatro Kismet OperA -Stabile d'Innovazione (IPM Fornelli - Bari); Compagnia Teatrale Dioniso/Officine Ouragan (IPM Malaspina - Palermo); No'Hma (Casa circondariale di San Vittore e Casa di reclusione di Opera - Milano); Compagnia della Fortezza (Casa di reclusione di Volterra).

Anche qui, molteplici e diversificate sono le ragioni all'origine di una scelta ampiamente condivisa. Tra le più diffuse, emerge dalle dichiarazioni di molti teatranti la questione della sfida rappresentata dall'affrontare Shakespeare, sia per loro stessi sia per gli attori ristretti. Nel primo caso, si tratta del confronto con un autore ritenuto imprescindibile nella carriera di un teatrante, e insieme complicato, in particolare per la mole di esperienze precedenti con le quali misurarsi. In quest'ottica, interessante la posizione di Livia Gionfrida, di Teatro Metropopolare, proveniente da una formazione nel teatro di ricerca: dichiara che mai avrebbe pensato di lavorare su Shakespeare al di fuori del carcere di Prato, dove invece diviene obiettivo esplicito introdurre opere viste come fondanti del teatro occidentale, affinché fungano da base solida per lo sviluppo di un progetto all'epoca agli albori (Gionfrida e Aiazzi 2016). È solo in carcere, al di fuori dei

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

Anche Punzo basa il suo rapporto creativo con Shakespeare sul riconoscimento dell'ingombro rappresentato dall'*afterlife* e dalle incrostazioni prodotte sul testo dopo secoli di repliche e di messe in scena. Per questi motivi, nei percorsi che hanno come approdo *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà* (2010)³⁴, *Mercuzio non vuole morire. La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012)³⁵ e *Dopo la tempesta. L'opera segreta di William Shakespeare* (2016),³⁶ di ogni personaggio viene spinta al limite la caratterizzazione per far esplodere il paradosso dei ruoli sociali, del teatrino dell'esistente, della chiusura di un copione ormai canonizzato. È così che si mira a una risemantizzazione del testo shakespeariano, il cui prestigio assume la funzione di tabù da violare: il carcere, secondo Punzo, è il luogo dove, paradossalmente, esiste una totale libertà di distruggerlo, e così di liberarne un potenziale nuovo, ancora inespresso.

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

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

³⁴ Nel 2009 era stato presentato *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà*, nato dall'incontro tra *Alice in Wonderland* di Lewis Carrol e *Hamlet*, affrontato in precedenza con *l'Amleto* del 2001.

³⁵ Del 2011 è *Romeo e Giulietta. Mercuzio non vuole morire*.

³⁶ Di questo spettacolo, *Shakespeare. Know Well*, del 2015, è considerato un primo studio.

D'altronde, la posizione di Punzo in merito al dibattito arte-terapia è sempre stata molto netta, nelle dichiarazioni e nella pratica, seppur, come già accennato, questo non si traduce direttamente nel trascurare il contesto-carcere o il benessere degli attori. Il primo spettacolo shakespeariano era stato *Macbeth* (2000), un'autentica messa alla berlina del modello dello psicodramma e dell'aspettativa del pubblico, smentito nella convinzione di assistere, entrando in carcere, alla simbolizzazione del dramma della colpa del detenuto attraverso quello della colpa del regicida scozzese. Il teatro in carcere, invece, non deve avere come priorità il trattamento della biografia degli attori ristretti, perché «i detenuti non ci chiedono di essere aiutati come persone, hanno bisogno semmai di relazioni e di risultati concreti» (Bernazza e Valentini 1998, 47). In questo modo, ponendo altri obiettivi, viene stimolata la possibilità di una trasformazione più profonda, estesa oltre i confini del semplice *status quo*: «Il linguaggio del teatro deve produrre *altra* realtà, non replicare e duplicare la realtà attuale, perché così facendo è sconfitto in partenza» (Punzo 2016, 9).

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

[...] Ma la ragione prima della scelta della *Tempesta* è provare a dimostrare che nel teatro di un carcere si può fare tutto quello che si fa fuori: ossia uno spettacolo brutto o bello, ma comunque non "carcerario", al quale il pubblico assista come spettatore e non come dama di carità o assistente sociale. Gli attori della Compagnia desiderano essere valutati come tali. Hanno deciso, una volta tanto, di scegliersi il proprio giudice: il pubblico.³⁷

Il potere legittimante di Shakespeare è quindi un elemento che rimane costante, se pur talvolta affermato solo velatamente e non in maniera diretta; e può essere legittimante rispetto al pubblico, ma anche rispetto alla direzione carceraria e

³⁷ Le parole di Fabio Cavalli sono tratte dalle note di regia a *La Tempesta*, che erano pubblicate sul sito internet <http://www.enricomariasalerno.it/>. Precedentemente salvate, non sono al momento più disponibili su quel canale.

all'istituzione, o alle istituzioni, che forniscono copertura economica ai progetti. Non è un caso, quindi, che siano le opere più famose – più riconoscibili e più “frequентate”, anche nel teatro esterno –, a venire maggiormente scelte dietro le sbarre: a titolo esemplificativo, i cinque spettacoli e i tre studi shakespeariani della Compagnia della Fortezza dialogano con *Macbeth*, *Hamlet* e *Romeo and Juliet*, a cui si unisce *Dopo la tempesta*, incentrato su più testi, oltre all'ultimo *romance*. A Rebibbia, con Cavalli, sono stati prodotti *The Tempest*, *Hamlet* e *Julius Caesar*; a Prato *Hamlet*, *Macbeth* e *Othello*; a Vigevano, si vedrà più nello specifico un'altra *Tempesta*; ancora a Rebibbia, nella sezione femminile, Francesca Tricarico ha lavorato su *Hamlet* e *Romeo and Juliet*. Come afferma Tom Magill rispetto alla scelta di *Macbeth* per *Mickey B.*, ci sono motivazioni variegata, tematiche e contestuali, dietro la scelta di un testo shakespeariano, che si ritrovano spesso in molti dei casi individuati: «We chose a play about violence and the repercussions of violence by an author we believed would excite and impress prison staff and funders» (Magill e Marquis Muradaz 2009, 115). E chiosa Wray: «It is a double-edged construction in which the Bard is regarded as a defining ingredient of the educational establishment, to the extent that any adaptation carries with it acute questions about not only cultural translatability but also economic advantage» (362).

Si ritorna così al problema della convivenza tra obiettivi anche distanti, laddove la riabilitazione sociale venga interpretata in forma normalizzante: Shakespeare, in questi casi, può fungere da rappresentante di una cultura alta e perciò salvifica, strumento connivente con gli obiettivi di disciplinamento foucaultiano del carcere (Lehman 2016, 92), ed esercitare così una sottile forma di violenza. Calbi sottolinea come questo rischio sia messo in luce dal film *Cesare deve morire*:

(...) to discover the (redeeming) truth about one's self through this (omnipotent and salvific) “Shakespeare,” the film intimates, is complicit with the reinscription of the disciplinary strategies that produce the convict as a confessant, soul-searching, docile individual, a subject subjected to (voyeuristic) regimes of truth. (...) One may thus argue that “therapeutic Shakespeare” is a subtle form of violence. As mentioned earlier, *Cesare deve morire* relentlessly explores different types of violence as well as the way they uncannily proximate one another. (Calbi 2014, 245)

Il crinale su cui ci si muove è sottile, anche se in Italia i metodi di lavoro utilizzati e la preponderanza artistica dei progetti permettono una dialettica vivace tra il prestigio shakespeariano e un portato culturale-esperienziale – quello degli attori-detenuiti – minoritario, ma non incapace di un confronto attivo. Se negli Stati Uniti – e il documentario *Shakespeare Behind Bars* fornisce innumerevoli esempi – si assiste molto più facilmente a forme di confessione e di ammissione di colpa che vengono stimulate dal rapporto approfondito con i ruoli shakespeariani interpretati, la situazione, altrove, è ben diversa. Il caso di Rebibbia, con Fabio Cavalli, è forse quello che più si può accostare al modello nordamericano, in particolare per la scelta di un metodo di lavoro tradizionale, che comporta la sovrapposizione mimetica tra attore e personaggio, tra biografia reale e biografia recitata. Eppure, anche lì, la dimensione linguistica e la coloritura locale delle produzioni impongono la presenza, anche ingombrante, degli attori ristretti, che non risultano interamente schiacciati dal meccanismo normalizzante, e che non affrontano, con il teatro, forme esplicite ed esibite di autoanalisi.

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

Attraverso questi e innumerevoli altri focus su aspetti particolari delle opere, viene fatta luce su elementi dei testi shakespeariani valorizzati in forme originali: perché interpretati da nuovi corpi e nuove voci, perché inseriti in un contesto da cui sempre erano stati tenuti distanti. Come affermato rispetto a un'altra cornice nazionale, «the location of the project and the nature of the participants determine that the subject matter of these dramas will release visions and explore territories that are absent from the main stages of Brazilian culture» (Heritage 2004, 196).

Alla situazione italiana può apparire simile quella francese, in particolare per via dell'esempio di Olivier Py, che ha scelto di lavorare, finora, soprattutto su Shakespeare. Si è inoltre a conoscenza, grazie alla preziosa testimonianza di Hélène Ollivier (Ollivier 2020), di uno spettacolo intitolato *Notre tempête*, diretto da Sandrine Lanno presso il penitenziario di R  au tra 2015 e 2016, basato su *The Tempest* e su *Une tempête* di Aim   Césaire. Prendendo il festival "Vis-  -vis" come collettore (non esaustivo) di esperienze, per  , il quadro si fa pi   complesso: Shakespeare non    mai citato, mentre gli autori presi in considerazione sono svariati, dai drammaturghi (Checov, Büchner), ai poeti (Paul Eluard), fino ai romanzieri (Bradbury, Bulgakov). I motivi possono essere diversi, e non    il caso di provare qui ad analizzarli, pena il trattamento superficiale di una questione che si rivela complessa anche laddove, come nel caso dell'Italia, si disponga di maggiori dati – sempre di difficile reperimento, quando riferiti al carcere – e maggiori conoscenze specifiche. L'assenza    per   comunque un dato interessante, e risulta rumorosa quando posta a reazione con le scelte di Py e con una generale propensione per opere straniere tradotte. Sempre secondo Ollivier, infatti, il teatro classico francese, in versi, verrebbe in generale evitato per la sua difficolt   interpretativa, mentre appare particolarmente diffuso il ricorso ai classici greci: Eschilo (*Prometeo incatenato*, nel 2015) e Sofocle per Py, *Le Eumenidi* per la stessa Ollivier, *Iliade* per Luca Giacomoni.

Quasi paradossalmente, invece, in Grecia, molti progetti teatrali in carcere tendono a concentrarsi maggiormente sulle biografie dei detenuti, e a non sfruttare i testi drammaturgici, classici o meno.    da tenere in considerazione il fatto che si tratta di un tessuto di iniziative ancora in fase iniziale di sviluppo, e anche che molte fra queste si svolgono in contesti particolari di detenzione, dove maggiore pu   essere la necessit  

di disporre di un mezzo per parlare di sé: il carcere minorile, le sezioni dedicate a detenuti positivi all'HIV o ai pazienti psichiatrici. A riprova però del carattere molto spesso singolare delle esperienze di teatro in carcere, e della conseguente difficoltà nel tracciare un quadro che presenti delle costanti, un'eccezione è rappresentata da KETHEA-in action, attiva presso il carcere di Korydallos nella sezione dedicata ai detenuti tossicodipendenti: in questo caso, la fragilità della condizione di coloro che stanno seguendo un percorso di disintossicazione viene filtrata attraverso testi drammaturgici tradizionali, compresi quelli di Shakespeare (Montorfano 2016). Dal 2016, inoltre, il regista Stratis Panourios conduce un laboratorio presso lo stesso carcere, concepito all'interno di un progetto del teatro nazionale greco di Atene (Εθνικό Θέατρο); il primo spettacolo prodotto, presentato al pubblico nel 2017, era basato su *The Tempest* (Shakespeare at Notre Dame 12/02/2021).

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

Infine, la già citata trilogia diretta da Phyllida Lloyd rende evidente che quello dello spettacolo shakespeariano in carcere sia diventato un *setting* sfruttabile – con il dovuto rispetto e la dovuta professionalità – nell'ambito del teatro esterno, e non solo. A riprova di ciò, la pluripremiata scrittrice canadese Margaret Atwood si è inserita nel

progetto di riscritture romanzesche di Hogarth Shakespeare con *Hag-Seed*, incentrato sulle vicende di un regista che dirige in un carcere nordamericano *The Tempest*.

III. Il teatro dialettale

- i. *Breve storia di un rapporto contrastato: italiano e dialetti in scena. Il teatro in dialetto oggi*

Tullio De Mauro, nel 1987, osserva un interessante dato in merito agli studi sulla lingua del teatro italiano:

È di tutto rispetto la tradizione di studi sul linguaggio teatrale delle origini, dell'età preunitaria e, in parte, di Pirandello, una tradizione che è altamente rappresentata da Gianfranco Folena e dai suoi scolari. Osservare ciò serve a rendere ancora più desolato il panorama degli studi linguistici contemporanei a proposito del teatro più recente, da Pirandello ai nostri anni. (...) Fra le tradizioni linguistiche di settore, forse soltanto il linguaggio della canzone contende a quello teatrale il primato delle mancate attenzioni della linguistica italiana contemporanea. (De Mauro 1987, 128)

Una riflessione che, da un lato, è utile qui per sottolineare uno scarto verificatosi negli anni che separano questo scritto dal testo di De Mauro, dal momento che, nel frattempo, l'assenza è stata almeno parzialmente colmata da alcuni studi che analizzano la lingua del teatro contemporaneo: un volume di Pietro Trifone, che si spinge oltre il Pirandello analizzato già nel secondo volume della *Storia della lingua italiana* (Trifone 2000); gli atti di due convegni (Binazzi e Calamai 2006; Puppa 2007), con un'impostazione più linguistica il primo, più letteraria il secondo; i saggi di Stefania Stefanelli, riuniti in un testo unico (2006); i quattro capitoli finali di *Parole: al muro e in scena: l'italiano esposto e rappresentato* (D'Achille 2012); diversi scritti di Luca D'Onghia (2017; 2018). Elodie Cornez, in una tesi di dottorato discussa nel 2015, riassume gli sviluppi di questi studi, che affrontano i cambiamenti occorsi nella storica contrapposizione tra italiano come lingua letteraria, elitaria, scritta, e dialetto come lingua parlata, popolare, spontanea. Cornez sostiene inoltre la necessità, qui condivisa, di un'analisi approfondita delle scelte linguistiche attuate all'interno dei progetti teatrali contemporanei, in un contesto

nazionale caratterizzato sempre più capillarmente dalla trasformazione di quel contrasto. L'italiano, oggi, e all'incirca dagli anni '60, è infatti a tutti gli effetti una lingua parlata, nella forma dell' «italiano dell'uso medio» di Francesco Sabatini (1985): questo rende più complesso comprendere perché si usa il dialetto a teatro, quando in precedenza sarebbe bastato citare la sua unicità come idioma dell'eloquio, e non della pagina stampata.

Dall'altro lato, le parole di De Mauro consentono di affrontare la questione linguistica a teatro a partire dalle riflessioni di uno dei principali intellettuali italiani del Novecento, recuperate dallo studioso allo scopo di dimostrarne a un tempo la pregnanza, le contraddizioni interne e l'oblio a cui sono state destinate. Si parla ovviamente di Antonio Gramsci, che dedicò non poca attenzione ai fatti della scena a lui contemporanea negli anni che vanno dal 1915 al 1920, quando scriveva recensioni per *l'Avanti*. Gramsci osservò come l'italiano faticasse a raggiungere i livelli di espressività e capacità comunicativa dei dialetti altrimenti utilizzati nel teatro, e non fosse dunque in grado di soppiantarli in una forma artistica tanto vicina al parlato e tanto bisognosa della connessione attore-pubblico: si veda la recensione – molto critica – a *Così è se vi pare* (2017, 125–27, recensione del 5/10/1917), o il confronto tra la versione in dialetto di *Liola* e quella in italiano, priva della vivacità, concretezza e capacità comunicativa della prima (Gramsci 2014, vol. 3, 2233–36).

Eppure, la lingua nazionale è ritenuta uno dei tasselli fondamentali nel percorso di formazione del Paese, in grado di sprovincializzare gli italiani, di allargare la loro visione del mondo e di fungere - con la traduzione - da mezzo di contatto con gli appartenenti ad altri stati (Gramsci 2014, vol. 2, 1377). Il dialetto, secondo il Gramsci dei *Quaderni*, non è in grado di farlo, ma rimane l'unico mezzo comunicativo realmente vitale all'interno del Paese. Per questo, funziona in scena, dove, secondo Davico Bonino (1972, 60–65), almeno in una fase iniziale, era considerato da Gramsci anche uno strumento espressivo potenzialmente alternativo a quello delle classi dirigenti, sfruttato in un ambito dalla «grande importanza sociale» come quello teatrale (Gramsci 2017, 116, recensione del 4/7/1917); a essere particolarmente effettiva è la tradizione attoriale e culturale siciliana, quella rappresentata da Angelo Musco (Gramsci 2017, 152–53,

recensione del 29/3/1918). E per questo non può essere trascurato, anche nel momento in cui ne vengono pienamente ammesse le ristrettezze, ma deve essere conosciuto, considerato e utilizzato, insieme al patrimonio del folklore, per costruire una «nuova cultura nelle grandi masse popolari» (Gramsci 2014, vol.3, 2314). Nei primi decenni del '900, però, questa è ben lungi dall'esistere, e il Paese non possiede una lingua che possa essere contemporaneamente nazionale e popolare, perché ancora italiano e dialetti si spartiscono i campi di utilizzo.³⁸

Sono osservazioni che trovano conferma nella storia del teatro italiano fino al XX secolo, come ricostruita anche successivamente, e che verrà qui passata in rassegna a partire dagli snodi fondamentali del rapporto lingua-dialetti. L'applicazione della lingua italiana al teatro sarebbe frutto della ricerca di una certificazione di dignità letteraria per una produzione che non la possedeva, corrispondente a un «sepolcro imbiancato» (Ferrone 2006, 1) rispetto al tessuto sconnesso e irregolare del parlato: una duplicità che si fa sentire fin dal periodo umanistico-rinascimentale. Da un lato, la tragedia richiede, secondo l'adesione al modello classico, uno stile elevato che trova realizzazione solo in una lingua letteraria come il fiorentino della linea bembiana; dall'altro, sono molteplici i tentativi di comporre in una forma più vicina a quella del parlato autentico, dalla *Calandra* del Bibbiena, alla Babele delle commedie di Pietro Aretino. A Machiavelli, autore di un'opera magistrale sul piano della caratterizzazione linguistica dei personaggi, la *Mandragola*, è attribuito il *Discorso intorno alla nostra lingua*: qui viene esposta la necessità dell'utilizzo di «termini proprii patrii», capaci di conferire alla commedia quei «sali» mancanti ad Ariosto e che dovrebbero conciliarsi con la base toscana. La realtà della produzione contemporanea è decisamente più variegata: dalla *Cassaria* e dai *Suppositi* di Ariosto, scritte in una sorta di «lingua artificiosamente mista» (Cosentino 2020), tra fiorentino e ferrarese, e quindi criticate da Machiavelli, fino alle più spregiudicate opere di Angelo Beolco, detto il Ruzante. In quest'ultimo caso la tensione è verso una verosimiglianza che, come principio estetico-formale, impone l'utilizzo del dialetto nella rappresentazione di situazioni rurali, rende ridicola quella di pastori in

³⁸ Su tutta la questione, molto utili le osservazioni contenute in Lo Piparo 1979, pp. 179-92, 214-7, 220-4.

grado di sciorinare versi in perfetto fiorentino petrarchesco (*La Pastoral*), conduce all'utilizzo del così definito *moschetto* «con cui Ruzante si diverte a fare il verso al parlante "semicolto"» (Trifone 2000, 60) e viene affrontata anche teoricamente, nel testo conosciuto come *La Betìa*.

Da un lato, dunque, il teatro tenta di avvicinarsi alla realtà, sperimentando sul piano della lingua e dei dialetti; dall'altro, soprattutto per quanto concerne la produzione tragica, il rispetto per i dettami della lingua letteraria toscana si concilia con le esigenze della pagina scritta. Tale dicotomia tra forme drammaturgiche si accresce ulteriormente su un versante, quello del pubblico: tendenzialmente indirizzata a suscitare l'interesse e l'apprezzamento degli spettatori la prima, incline a rivolgersi ai lettori la seconda. La distanza tra le due raggiungerà il suo punto estremo nel '600, con l'esplosione definitiva della Commedia dell'Arte e l'abbandono quasi radicale dello scritto. Si tratta infatti di un fenomeno teatrale di radice italiana, ma di diffusione europea, con compagnie di attori professionisti che recitano *all'improvvisa* sulla base di canovacci e ruoli fissi, per lo più caratterizzati da un dialetto specifico, e che si discostano così dal "testocentrismo" e dalla letteratura drammatica.

Nel XVIII secolo, e per quanto riguarda di nuovo una produzione scritta, il problema del rapporto tra lingua e teatro, soprattutto nel genere della commedia, persiste, fino all'affermazione, non senza forti critiche, della «lingua media della conversazione» (Puppa 2007, 24) goldoniana: «I piani del dialetto (...) e quelli di un italiano non grammaticale, non normativo (...) si incrociano in una sapiente architettura mobile» (Puppa 2007, 26-7), che cerca di smussare i caratteri troppo marcati o stereotipici della commedia dell'arte, ma anche di conservarne la varietà e i virtuosismi linguistici. Quella di Goldoni è a tutti gli effetti una «lingua teatrale» (Folena 1958, 24), creata *ad hoc* per essere compresa e apprezzata da un pubblico di spettatori provenienti da diverse zone della penisola, abituati alla varietà del parlato del proprio Paese e delle proprie scene. La lingua in cui Goldoni scrive e pubblica – a Firenze – le sue commedie, è così fatta di «venetismi, regionalismi "lombardi" e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica» (Folena 1958, 24). Possiede caratteristiche che permettono di affrontare tematiche di rilievo assoluto, di

notevole importanza anche in questa sede, in particolare per quanto riguarda il ruolo dell'idioma parlato a teatro rispetto al panorama letterario del Paese:

E dal punto di vista metodico, non c'è forse opera che come questa, nella sua posizione eccentrica e pure non periferica, e nella sua ricchissima, generosa, anche dissipata prassi, dia meglio il modo di riflettere su alcuni problemi non marginali, ma direi costituzionali della nostra lingua o della lingua in generale: - popolarità e non-popolarità oppure letterarietà e anti letterarietà e non-letterarietà; - lingua parlata e lingua scritta; - dialetto e lingua comune; - coordinamento di lingue speciali alla lingua comune; - purismo e lassismo linguistico; - nazionalismo o tradizionalismo e cosmopolitismo linguistico; - infine la particolare costituzione e fisionomia che ai margini di una lingua letteraria presenta una lingua di teatro e i problemi specifici che essa suscita, e che nessuno ha sentito in maniera così chiara e urgente prima e dopo del Goldoni (se non forse il Machiavelli della *Mandragola* nelle anticipazioni geniali del suo *Discorso ovvero Dialogo* e il Ruzzante in chiave polemicamente negativa nelle sue *Orazioni*). (Folena 1958, 31)

Nell'800, è Manzoni l'autore che con maggiore insistenza si interroga sulla lingua da utilizzare nelle sue opere, in particolare, almeno all'inizio, quelle teatrali, dove l'inadeguatezza del toscano letterario si fa più evidente. In seguito, negli anni dell'unificazione, si assiste a un fenomeno che può apparire contraddittorio, vale a dire la crescita di un teatro dialettale monolinguisco, basato su particolarismi locali e sulla riscoperta delle tradizioni, in linea con la temperie romantica e per lo più animato da attori e compagnie: Antonio Petito a Napoli, Giovanni Toselli in Piemonte, Moro Lin a Venezia. La nascita del movimento verista si intreccia a questo fenomeno, e porta a sviluppi specifici soprattutto in Sicilia, con una preponderanza netta del ruolo degli autori: Giovanni Verga, Luigi Capuana, e soprattutto Luigi Pirandello. Quest'ultimo oscilla sulla produzione dialettale, riconoscendo la diglossia costitutiva presente in Italia: considera il dialetto lingua più viva e meno artificiosa dell'italiano, ma eccessivamente circoscritta a livello territoriale e meno prestigiosa. Abbandona dunque progressivamente il primo nella composizione dei suoi testi e sposa in toto la produzione in lingua italiana, in un periodo storico in cui anche le politiche governative pendevano per tale soluzione. Durante il fascismo, infatti, anche se «le compagnie dialettali più forti erano riuscite a riorganizzarsi e a continuare come prima» (Meldolesi 1987, 72), il teatro in lingue diverse dall'italiano viene ridotto sostanzialmente «a teatro di genere»

(Meldolesi 1987, 72) e interdetto dalle sovvenzioni, un processo che, osserva De Mauro (1987, 135), Gramsci non poté vedere né commentare.

Durante il fascismo e nel secondo dopoguerra, la figura centrale per la riflessione sulla lingua teatrale, unita ovviamente alla prassi, è sicuramente quella di Eduardo De Filippo, che, sulla scorta dell'esempio del padre, Eduardo Scarpetta, sperimenta con l'utilizzo di italiano e dialetto in modalità diverse nell'arco di una lunghissima e prolifica carriera. Ad esempio, «il primo Eduardo è integralmente dialettale», ma la «veste linguistica delle sue commedie» presenta una «variegata mobilità» che «attraversa dialetto popolare, dialetto borghese, dialetto provinciale, italiano corrente, gerghi, lingua sgrammaticata» (De Blasi 2000, LXXII-LXXIII), seguendo il principio della verosimiglianza rispetto a una realtà ugualmente molteplice e diversificata. In seguito, l'obiettivo diventa quello di «superare i recinti troppo stretti del dialettalismo, senza rinunciare però al patrimonio per lui fondamentale della dialettalità» (Giovanardi e Trifone 2015, 98).³⁹ Secondo Meldolesi, questa «intenzione di rigenerare il teatro italiano per via attorica e dialettale» (1987, 70), con opere fortemente influenzate da Pirandello come *Questi fantasmi!*, *Filumena Marturano*, *Le bugie con le gambe lunghe*, *La grande magia*, *Le voci di dentro*, è una delle grandi «invenzioni sprecate» delle nostre scene, non in grado di accogliere l'eresia di un teatro nazionale che avesse quelle due caratteristiche, dove «da un lato troviamo l'italiano, dall'altro una morfologia regolare semplificata e colorata dal dialetto» (1987, 70). Permane, in ogni caso, la propensione per un linguaggio innanzitutto comunicativo, comprensibile: l'italiano, finché è libresco e letterario, quindi prima dell'avvento di quello di uso medio, non può avere queste caratteristiche, a differenza del dialetto, che «ha in primo luogo una funzione realistica, e prima che lingua della poesia è lingua dei personaggi» (De Blasi 2000, LXXXIV). Il teatro di De Filippo, sul piano della forma espressiva, è l'unico scagionato da Pasolini, altro teorico importante per la riflessione sull'italiano in scena nel secondo '900, che si esprime nell'ambito di un'indagine tra intellettuali e scrittori condotta nel 1965 da Marisa Rusconi per la rivista *Sipario*, proprio in merito al legame tra teatro, letteratura e linguaggio (Cornez 2015, 97-

³⁹ Vd. anche Trifone 2000, 101-3.

104). Anche Natalia Ginzburg, in quell'occasione, aveva dichiarato la propria avversione per il teatro in lingua italiana, e la necessità della ricerca di un «"parlato" che non sia dialettale, un "parlato" nel quale magari confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondono fino a sparire» (Rusconi 1965, 76). Sempre Pasolini, in precedenza, aveva anche pubblicato *Nuove questioni linguistiche* (1964) e, soprattutto, il *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), dove si pronuncia contro una lingua nazionale ritenuta "tecnologica", espressione della borghesia industriale del Nord del Paese (Stefanelli 2019, 129).

A seguire, e in altre aree geografiche, contano in particolare gli esperimenti espressionistici di Dario Fo e Giovanni Testori, che non mirano alla rappresentazione realistica di un determinato dialetto, ma utilizzano principalmente elementi padani l'uno, milanesi-brianzoli l'altro, per creare con l'artificio lingue che siano radicalmente "altro". Il caso di Fo è emblematico per la forte connotazione politico-sociale delle sue scelte attoriali e autoriali, che evolvono con gli anni e in relazioni a mutate condizioni esterne. Così, l'italiano regionale lombardo degli inizi presenta, nei suoi aspetti più colloquiali e popolari, una carica eversiva che viene trasferita ad altri mezzi con l'avvento della lingua nazionale come lingua parlata dalla massa. La tendenza di Fo, infatti, è verso l'antinaturalismo, e si afferma negli anni '70 con due strategie espressive: il miscuglio di idiomi padani di *Mistero buffo* e il *grammelot*, che «riprende solo le sonorità, l'intonazione e le cadenze tipiche di una determinata lingua o varietà, e le compone in qualcosa che assomiglia a un discorso ma consiste invece di una rapida sequenza di elementi fonici per lo più non corrispondenti a parole reali» (Giovanardi e Trifone 2015, 106). Queste strategie, che presentano il carattere «onirico e aurorale» (Stefanelli 2019, 135) del dialetto lombardo antico parlato dai fabulatori del Lago Maggiore, sono insieme riscoperta creativa di una ricchezza culturale in via di scomparsa nella realtà contemporanea, e avversione per un idioma sentito come falso, burocratico e asservito al potere. In Testori, l'invenzione linguistica utilizzata per la *Trilogia degli Scarrozzanti*, su cui si tornerà in seguito, nasce dall'incontro sapientemente combinato di dialetto, italiano e lingue straniere, miscelate allo scopo di ottenere un mezzo espressivo lontano da quello quotidiano, con tratti arcaici come post-apocalittici: una lingua «antirealistica,

acronica e inattuale» (D'Onghia 2017, 181) capace di esprimere il paradosso di una contemporaneità in sfacelo.

Se questi due sono nomi che segnano gli anni '60/'80, a seguire, ma anche in contemporanea e in zone diverse, i dialetti sono tutt'altro che assenti dalle scene italiane. Da un lato non sono mai scomparse compagnie, professionistiche e amatoriali, per lo più comiche, che producono "teatro dialettale" (D'Achille 2012, 354) in chiave realistico-bozzettistica. Dall'altro, quello che per D'Achille è "teatro in dialetto" sperimenta con un patrimonio culturale-linguistico il cui utilizzo è variegato e variamente motivato, oltre che capace di dare adito a molteplici interpretazioni.

Secondo Ferrone, nemmeno nel corso del '900 viene meno la contrapposizione tra il binomio teatro letterario/italiano e quello teatro recitato/dialetti, con conseguente necessità per il secondo di "imbiancarsi" e imbellettarsi tramite il ricorso al primo per ottenere legittimità. Gli esperimenti di Fo e Testori rientrano in un uso espressionistico e artificiale delle lingue altre, e oggi le parlate locali in scena non hanno alcuna funzione connotativa, di legame con una comunità, ma sono la «cosmesi di una incapacità drammaturgica e inventiva» (2006, 7). Le opinioni di molti, però, tra teatranti e linguisti, sono diverse, a tratti anche contrapposte tra loro, e vale la pena passarle in rassegna per poter approdare con maggiore consapevolezza all'analisi della presenza di Shakespeare nel teatro in dialetto e nel caso-studio in esame qui.

Il linguista Paolo D'Achille, ad esempio, seleziona per una sua analisi dei dialetti in scena tre testi composti tra anni '70 e anni '90, «il momento di maggiore sviluppo del teatro in dialetto, che risulta cronologicamente coevo alla progressiva espansione dell'italiano regionale e dell'italiano dell'uso medio». Per tale motivo, sembrerebbe che «proprio quando un codice di lingua di conversazione è finalmente disponibile per gli autori teatrali, esso non sembri più funzionare sulla scena e si preferisca recuperare il dialetto, che del resto, come si è accennato, almeno in alcune zone, mostra insospettati segni di vitalità o persino di ripresa e di rinnovamento» (D'Achille 2012, 355). Una percentuale irrisoria di abitanti, infatti, conosceva la lingua al momento dell'unificazione della penisola italiana, dove regnava uno stato di diglossia; oggi, oltre al più volte citato italiano dell'uso medio (o, secondo la formulazione di Berruto, neostandard), si sono

sicuramente imposte molteplici forme di italiano regionale, che appartengono al patrimonio di una netta maggioranza della popolazione.

Nicola De Blasi, altro linguista, ritiene che l'italiano post-unificazione non sia mai stato una lingua letteraria e uniforme, ma adatta al teatro e aperta ai dialetti, e che dunque ogni presunta deviazione dalla norma sia sempre stata in realtà perfettamente in linea con una tendenza intrinseca all'incontro, alla mobilità, all'ibridazione. Il contesto teatrale, inoltre, «per necessità e per definizione costruito sulla lingua parlata, favorisce l'apertura al dialetto e all'italiano regionale» (De Blasi 2012, 30). Di conseguenza, quando vengono prodotte opere che presentano «scarti linguistici o soluzioni miste», queste non sono da attribuire all'estro creativo degli artisti, «alle categorie dello sperimentalismo o dell'espressionismo»: sono da considerare in alternativa «solo in rapporto alla tradizione letteraria di tipo bembesco», ma non «alla variegata realtà linguistica» (De Blasi 2012, 32). Una posizione da tenere in considerazione perché mette in discussione una convinzione data ormai per scontata (quella relativa all'uniformità dell'italiano, almeno fino agli anni '60), e i facili richiami al carattere eversivo del ricorso al dialetto, anche per situazioni dove questo non è supportato dai fatti. La necessità di contrapporsi a un idioma percepito come stantio e immobile, però, è rivendicata anche con radicalità da molti teatranti, il cui punto di vista rappresenta un interessante contraltare rispetto alla realtà tratteggiata da De Blasi.

L'opposizione all'italiano, quando c'è ed è esplicitata, non è più contro una lingua solo scritta e solo letteraria, ma, spesso, proprio contro la lingua parlata:

Ebbene, nella nuova drammaturgia, specie quella collegata alla scena dei gruppi e alla ricerca più avanzata, il dialetto viene recuperato come intrusione poetica, al di là e al di fuori di qualsiasi nostalgia naturalistica o rigore filologico. Si tratta in pratica di un'invenzione *pastiche*, una maniera che punta ad una paleo e neoglossa. (...) Insomma, per opporsi alla lingua di piombo dell'italiano burocrate e sclerotizzato, impoverito dagli sms e dall'imperialismo *on line* di un inglese necessariamente impoverito ed elementare, tutto può servire in una scena non di routine o orrendamente istituzionale, tutto aiuta a dilatare l'attore artista. (Puppa 2007, 29)

L'italiano che viene scartato, secondo Puppa, a favore del dialetto o dell'italiano regionale, è una lingua da burocrati, di piombo, con evidenti richiami all'antilingua

calviniana, nonché, in ottica più attuale, una lingua impoverita ed elementare a causa dell'avvento di nuovi (all'epoca) mezzi di comunicazione e dell'inglese globale. Il dialetto è quindi «recuperato come intrusione poetica», un'affermazione che ne implica un'assenza nell'uso quotidiano, dovuta a un processo di abbandono che, negli anni '60, lasciava presagire la sua scomparsa. Nel nuovo millennio, invece, si assiste a un fenomeno inverso, che non è possibile tralasciare al fine di comprendere nella loro complessità molte delle scelte linguistiche avvenute in campo teatrale negli ultimi anni; e anche per evitare conclusioni affrettate e superficiali in merito alla categoria della marginalità. La «risorgenza» dei dialetti (Berruto 2006) osservata anche negli ultimi vent'anni (ISTAT 2017, riferito al 2015) ha a che fare con la sua diffusione in vari ambiti, dalla pubblicità alle insegne di esercizi commerciali, dalla musica al mondo di internet, dunque anche attraverso mezzi che dovevano decretarne la fine. Si presenta come varietà parallela all'italiano, usata anche dai meno propensi a un suo uso esclusivo, i giovani, con tonalità affettive, funzione ludico-espressiva o di riconoscimento identitario, locale e culturale. La presenza a teatro nell'ultimo ventennio può essere analizzata anche a partire da questa condizione specifica, che non è più quella del dopoguerra e nemmeno quella degli anni '80. Certamente, non si vuole affermare che sia venuto meno il radicato discredito verso i dialetti, considerati lingue proprie delle classi basse, poco o nulla istruite, e non si vuole ignorare lo stigma che colpisce in misura maggiore i dialetti (o le parlate locali e regionali) meridionali rispetto a quelli centro-settentrionali, all'interno di una dimensione di disuguaglianza presente da sempre nella penisola: le differenze tra le lingue teatrali, dunque, sono «almeno in parte, legate anche al diverso ruolo del dialetto (e dell'italiano) nella realtà sociolinguistica e nella storia letteraria (...): come non è esattamente la stessa cosa parlare o scrivere in dialetto a Napoli, a Roma e a Milano, così mettere in scena il dialetto di queste tre città comporta esiti fortemente differenziati anche sul piano drammaturgico». (D'Achille 2012, 369) La complessità della questione rende però necessario affrontarla nelle sue diverse sfaccettature, a partire dalle scelte singole effettuate da registi e artisti nel momento in cui optano, nelle loro produzioni, per il dialetto.

A promulgare senza dubbio un uso conflittuale di un parlato diverso da quello nazionale

è Enzo Moscato, quando rivendica politicamente il ruolo marginale, non allineato, esterno a determinate logiche commerciali, ma anche intellettuali, di coloro che scelgono deliberatamente

uno strumento linguistico-estetico minoritario, socialmente ed etnicamente ritenuto non-egemone, escluso, depotenziato, relegato in un “apartheid” in cui il riconoscimento (recalcitrante) di un innato senso creativo all’espressività meridionale va di pari passo con la negazione costante della sua integrazione produttiva all’interno di un contesto socio-economico nazionale ed europeo, comunque globale. (Moscato 2006, 93)

Moscato, che ha appreso il napoletano prima dell’italiano, e che utilizza per le sue pièce molteplici altri idiomi, meno quello nazionale, è consapevole della condizione «minoritaria» - più a livello sociale, che non quantitativo – della sua lingua materna e perciò decide di farne elemento costitutivo del suo lavoro teatrale, della sua stessa poetica dell’eccesso e della marginalità. Una lingua che succhia linfa vitale dalla tradizione dei padri (Viviani, De Filippo), ma se ne distanzia, si basa sull’evocazione come sul parricidio (Moscato 2006, 94).

Spostandosi più a Sud, interessante è la posizione di Davide Enia, che ritiene l’italiano una lingua priva della maturità necessaria per esprimere un certo grado di pregnanza simbolica (D’Onghia 2018, 252): vi fa ricorso, nel suo teatro di narrazione e impegno civile, solo per rendere meno puro il proprio dialetto o, in alcuni casi, la propria parlata regionale.

Rimanendo in Sicilia, non si può non citare l’esperienza di Emma Dante, pluripremiata in ambito nazionale e internazionale, con testi e spettacoli tra italiano e parlata palermitana: una lingua esaltata per le sue capacità espressive anche da Andrea Camilleri, che di Dante è stato insegnante all’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio D’Amico”, e che introduce la raccolta *Carnezzeria*, titolo di uno dei tre drammi lì pubblicati. Con la sua compagnia, la Sud Costa Occidentale, Dante produce spettacoli nel dialetto locale che è ritenuto «più redditizio per i suoi personaggi» (Camilleri 2007, 7), usando una parola che è tutt’uno con questi, con il loro unirsi in una voce corale e collettiva. Interessante è anche l’utilizzo di un dialetto diverso, quello napoletano di

ascendenza secentesca, per *La Scortecata* (2017), liberamente tratto da *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile: una scelta filologicamente fondata, ma anche un'ulteriore espansione delle possibilità di una «lingua teatrale», tesa tra la pagina e la scena (Barsotti 2009).

A partire dalla citata prefazione di Camilleri, che sarà preso in considerazione anche più avanti per una sua originale riscrittura di Shakespeare, è possibile tratteggiare un ulteriore punto di vista in merito al rapporto italiano-dialetti, in particolare per quanto riguarda la forma in cui il primo si è affermato, e il confronto con i secondi. Secondo lo scrittore e regista, l'unificazione linguistica effettiva, avvenuta per il mezzo della televisione, ha prodotto un italiano appiattito e omologato perché sostanzialmente privo di contatto con i dialetti e con la lingua delle periferie, quella operaia e sotto-operaia, quella contadina: « (...) da noi sono rimaste emarginate, non hanno portato vigore alla lingua nazionale, sono del tutto restate escluse dal processo osmotico, semmai hanno fatto la ricchezza e la vitalità di certa letteratura (penso soprattutto a Pasolini) e di certo cinema neorealistico» (Camilleri 2007, 8-9).

Un altro autore su cui vale la pena spendere qualche parola è Saverio La Ruina, calabrese di Castrovillari, dove nel 1992 ha fondato con il cosentino Dario De Luca la compagnia Scena Verticale. Sempre con De Luca, dal 1999 è direttore artistico del festival *Primavera dei Teatri*, sui nuovi linguaggi della scena contemporanea, che si è svolto fino all'ottobre 2020 nel paese di nascita di La Ruina.⁴⁰ L'attore, autore e regista è venuto alla ribalta soprattutto per due spettacoli nel dialetto calabro-lucano della zona del Pollino, incentrati sui temi della violenza di genere: *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (2006) e *La Borto* (2009), dove interpreta lunghi monologhi nei panni di un personaggio femminile, entrambi ampiamente celebrati dalla critica nazionale e internazionale. Più di recente, *Masculu e fiammina* (2016) è stato scritto e recitato da La Ruina pure in dialetto, una scelta che si basa sia su motivi estetici sia sulla volontà di attribuire una

⁴⁰ Sui motivi che hanno spinto gli organizzatori a non partecipare la bando indetto da Regione Calabria, <https://www.quotidianodelsud.it/calabria/spettacoli/teatro/2021/08/03/niente-primavera-dei-teatri-nel-2021-ecco-perche/> (ultimo accesso 30/08/2021).

voce spontanea e genuina ai propri personaggi.

La scelta del monologo, che accomuna gli spettacoli, altrimenti diversissimi, se non per l'afflato civile, di Enia e La Ruina, si ritrova nelle produzioni di uno dei più celebri rappresentanti sia del teatro di narrazione sia del teatro in un dialetto del Nord degli ultimi vent'anni, vale a dire Marco Paolini. L'attore-autore, bellunese di nascita, compone e interpreta in un misto tra italiano regionale e tratti dialettali veneti disparati, provenienti da diverse zone della regione, considerati utili allo scopo di riappropriarsi di una lingua teatrale che non esiste più, a differenza, secondo Paolini, di quella napoletana (Cornez 2015, 202–3).

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

Può accadere, come nel caso di Moscato, che esista un posizionamento politico evidente, basato sulla consapevolezza dell'utilizzo di una lingua ancora bistrattata non solo in quanto dialettale, ma in quanto mezzo comunicativo di una popolazione che subisce forme di discriminazione e razzismo a livello nazionale, in modo non identico ma parallelo a quanto accade nel resto del Sud e nelle isole. È la tendenza a una dimensione

di diglossia, non cancellata per quanto fortemente attenuata, per la quale il rapporto tra italiano e dialetti è gerarchico a livello socio-economico e culturale, e sulla quale si innesta anche una differenziazione di natura geografica. In quest'ottica, la lettura dell'imposizione linguistica (sia dell'italiano, sia del dialetto "standard") come un meccanismo di dominazione di matrice coloniale, proposta da Marvin Carlson in relazione al panorama teatrale, e a quello siciliano in particolare, si accresce di un ulteriore livello di complessità, legato alle disparità interne alla nazione (2006, 96).

Nella contemporaneità, il napoletano è protagonista ormai da decenni di una evidente espansione popolare, oltre i confini della città e della regione: attraverso serie televisive e film ad ampia diffusione nazionale, spesso tratti da libri dove il dialetto viene solo descritto, come *Gomorra* di Roberto Saviano o la quadrilogia de *L'amica geniale* di Elena Ferrante; o attraverso la musica, come dimostrano il fenomeno che vede per protagonista il cantante Liberato, dall'identità non nota, il successo di Clementino e Rocco Hunt, la hit estiva nata dalla collaborazione tra il trapper milanese Ghali, di origine tunisina, lo stesso Liberato e il giovanissimo J Lord, napoletano d'adozione e afrodiscendente. Questo processo mette senza dubbio in discussione la caratterizzazione nazionale del dialetto partenopeo come mezzo espressivo di una società culturalmente poco aggiornata e poco attrattiva, al più caratterizzata dal marchio della comicità; ma, soprattutto sulla scia del successo televisivo di *Gomorra*, ha incrementato lo sviluppo di un'ulteriore forma di stigmatizzazione, legata all'associazione diretta tra quello stesso dialetto e il mondo criminale, sulla quale si concentra anche *Mal'essere*.

Per quanto riguarda il teatro, Davide Iodice rappresenta sicuramente uno dei rappresentanti più interessanti di una scena cittadina che non ha mai smesso di produrre grandi protagonisti anche a livello nazionale. Si tratta di un autore-regista che «attraversa gli ultimi venticinque anni di teatro italiano emergendo all'improvviso per poi sparire allo sguardo generale per ampi periodi, inabissato in lavori che avvengono dove nessun critico arriva, dove non c'è alcun riflettore» (Toppi 2017a, 10). Nonostante questa tendenza a frequentare spazi e contesti non convenzionali – che lo rendono doppiamente interessante per il presente studio –, Iodice è inserito, proprio con

Mal'essere, tra gli autori della nuova scena napoletana nell'ultima raccolta di Luciana Libero (2018), che aveva dedicato il primo *Dopo Eduardo* a Moscato, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli (1988). In quel primo caso, lo scontro linguistico era anche tematizzato, con la presenza di uno dei testi di punta del teatro degli anni '80, cioè *Ferdinando* di Ruccello (1986). Lì, il conflitto era trasportato nell'800 post-unitario: il dialetto della nobiltà borbonica, tratto da modelli colti e non romanticizzato in senso popolare, veniva posto in antitesi ad un italiano letterario, quello di una nuova classe emergente, borghese e destabilizzante. Altrove, in testi di Ruccello o di Moscato, questo italiano che "imbastardisce" il napoletano è invece il gergo dei *mass media*, della radio, della televisione, e dunque «il dialetto diventa la lingua della verità, che si contrappone all'italiano come lingua della menzogna» (Stefanelli 2006, 162; vd. anche Lucia s.d.). Nella ricerca intorno alla cultura locale, uno dei modelli di riferimento, soprattutto per Ruccello, è certamente Roberto De Simone, che aveva avviato un'indagine antropologica sulla dimensione popolare della scena teatrale e musicale campana, culminata con *La gatta Cenerentola* (1976). Gli esempi fin qui citati si riferiscono a nuove scritture, appartenenti a una linea drammaturgica, quella napoletana, che Ruccello definisce l'unica esistente a livello nazionale (Stefanelli 2006, 161). Ancora negli anni '90 e dal 2000 in avanti, esperimenti radicali con il dialetto, in una mescolanza tra attualità e modelli barocchi (D'Onghia 2018, 255), si affermano sia in merito a testi originali sia alle rielaborazioni di classici o altre composizioni: si possono citare Mimmo Borrelli e Ruggero Cappuccio, che si basano su esperienze pregresse come lo stesso *Ferdinando* o la *Tempesta* tradotta da Eduardo (1984).

Un altro attore-autore simbolo del secondo '900, proveniente dall'area campana e meridionale a più ampio raggio (la prima formazione si fece a Foggia), sarà ripreso a breve anche per il suo apporto al teatro shakespeariano e per essere tra i maestri riconosciuti di Davide Iodice: Leo de Berardinis. Si ricorda in particolare l'esperimento di ricerca e formazione avviato con Perla Peragallo e con la popolazione di Marigliano, vicino a Napoli, che portò alla creazione di opere anche in dialetto (campano e foggiano), e la ripresa di innumerevoli autori della tradizione, da Totò a De Filippo.

Nel caso di Iodice, come si vedrà poi, l'alternanza nella produzione tra italiano e dialetto

– tipica di molti autori contemporanei – sembra basarsi su scelte estetiche legate alla tipologia di testo e di spettacolo, e la presenza di un codice linguistico almeno doppio (quando non si considerino diversi registri e tipologie per entrambi gli idiomi) amplia le possibilità espressive a disposizione del regista.

ii. *Shakespeare nei dialetti italiani*

Per trovare una chiave di approfondimento della relazione tra Shakespeare e teatro in dialetto in Italia, e tra Shakespeare e teatro a Napoli, è utile riprendere le considerazioni di Gramsci in merito alle mancanze strutturali dei dialetti come mezzo di mediazione tra diverse culture: «Una grande cultura può tradursi nella lingua di un'altra grande cultura, cioè una grande lingua nazionale, storicamente ricca e complessa, può tradurre qualsiasi altra grande cultura, cioè essere espressione mondiale. Ma un dialetto non può fare la stessa cosa» (Gramsci 2014, vol. 2, 1377). I dialetti italiani, dunque, non sarebbero in grado di tradurre le produzioni di un'altra cultura europea, e risulterebbero strumenti inadatti al confronto con l'opera shakespeariana. In realtà, quanto emerge dalla tradizione scenica italiana novecentesca e oltre – posteriore alle riflessioni di Gramsci, a onor del vero – sembra contraddire tale assunto, dal momento che esistono diverse esperienze che mettono in discussione il nesso traduzione di Shakespeare-lingua nazionale. Questo fenomeno può essere iscritto in quello di ampliamento della categoria di “Foreign Shakespeare”, che non coincide più necessariamente con un testo tradotto in un idioma riconosciuto come ufficiale all'interno di un Paese non anglofono. Si aprono così nuovi spazi di negoziazione del valore culturale di un'opera, grazie all'introduzione di svariati livelli di mediazione e di molteplici attori in campo.

La scelta di non utilizzare l'italiano per tradurre il *blank verse*, seppur non particolarmente diffusa in termini quantitativi, lo è stata sicuramente per la qualità e la fama di alcune produzioni, recentissime o meno, che qui saranno passate in rassegna. Per prendere le distanze dal napoletano e tornarvi in fine di paragrafo, non si può che partire dalle riscritture di Giovanni Testori, con l'*Ambleto* e il *Macbetto* della *Trilogia degli Scarrozzanti*, che sono ben al di là di canoniche traduzioni. La lingua utilizzata è

un'invenzione testoriana, «con la sua base linguistica lombarda infiltrata di elementi veneti, latini, francesi e spagnoli, ed espressionisticamente costellata di ardite neoconiazioni e di violente forzature morfologiche» (D'Onghia 2018, 254) , lontana da una volontà mimetica che sembra poco considerata dai più interessanti esperimenti shakespeariani in dialetto degli ultimi decenni. Quella dell'*Ambleto* – ma le caratteristiche sono estendibili anche alla seconda opera, tratta da Shakespeare e dal *Macbeth* di Verdi – è una lingua costruita, basata su un vocabolario personalmente forgiato e «fatto di voci che somigliano a corpi malati o sfigurati, afflitti ora da fastidiose escrescenze ora da dolorose mutilazioni» (D'Onghia 2017, 175); non si tratta dunque di italiano standard, né di dialetto puro, né di italiano regionale, ma di una creazione che presenta inserti di latino, inglese, spagnolo e francese.

Troppu trafficu ppi nenti, messo in scena a Catania nel 2000 (Rassegna Estate catanese - Sole Voci), per la regia di Giuseppe Dipasquale, si basa su una traduzione dello stesso Dipasquale e di Andrea Camilleri. Edita tre anni più tardi da Lombardi, in volume con altri testi teatrali, viene ripubblicata da Mondadori nel 2011, con la versione in italiano di Masolino d'Amico di quello che viene definito *Archetipo siciliano della più nota commedia* Molto rumore per nulla *di William Shakespeare*. Si basa su un gioco – e sulle supposizioni di Martino Juvara (Dente 2013, 252) – per il quale Shakespeare stesso sarebbe stato un siciliano, tale Michele Agnolo Florio, scappato in Inghilterra per sfuggire all'Inquisizione. Qui, avrebbe scritto *Much Ado About Nothing*, ambientata proprio in Sicilia, a Messina, anche in una versione siciliana di cui i due autori avrebbero rinvenuto un manoscritto. L'operazione svolta prevede la traduzione e l'adattamento dell'opera entro i confini della tradizione teatrale isolana, attraverso uno stile che ricerca «parole antiche, stranianti o utilizzate con connotazioni attualmente poco comuni» (Longhitano 2018, 78) e strategie linguistiche specifiche per caratterizzare i personaggi, trasformare i giochi di parole, imitare il parlato. Dipasquale chiederà la collaborazione di Camilleri anche per un successivo progetto sulla *Tempesta* (2006), tradotta in un misto tra italiano – basato sulla struttura sintattica siciliana – e dialetto, a seconda del personaggio coinvolto: una lingua verosimile e spontanea, comunicativa, attuale. Casi che testimoniano l'impegno dello scrittore, regista, drammaturgo di Porto Empedocle

nell'ambito shakespeariano, integrato a uno dei filoni di ricerca e produzione creativa che lo hanno reso celebre, quello della sperimentazione linguistica.

Più recente e di enorme successo, anche internazionale, è stato *Macbettu*, per la regia di Alessandro Serra: vincitore del premio Ubu 2017 come migliore spettacolo dell'anno, si basa sulla traduzione della tragedia del regicida scozzese in sardo logudorese barbaricino, ad opera dell'attore Giovanni Carroni. La lingua scelta per la traduzione è peculiare di una zona e di una cultura, quella che Serra ha studiato soffermandosi sui suoi carnevali, e ha come obiettivo l'avvicinamento tra due mondi solo apparentemente lontani. Secondo il regista, le sue funzioni sono articolate su tre livelli di comunicazione: quello del significato, quello musicale, che può parimenti raccontare e disegnare una drammaturgia, e quello magico, in cui la parola diviene mantra, non significa più, semplicemente è, e agisce con una forza dissociata dal significato. Nello spettacolo, otto interpreti dalle notevoli capacità disegnano luoghi ed evocano presenze insieme a uno strumento comunicativo che «non limita la fruizione ma trasforma in canto ciò che in italiano rischierebbe di scadere in letteratura» («Macbettu | Sardegna Teatro» s.d.).

Avvicinandosi sempre più a Iodice, invece, è scontato il riferimento a Eduardo, che, per la collana Einaudi *Scrittori tradotti da scrittori*, nel 1984 tradusse *The Tempest* in un napoletano secentesco, ma adattato, per sua stessa dichiarazione, alla contemporaneità (Shakespeare e De Filippo 1984, 187). È il modello per eccellenza della traduzione shakespeariana in dialetto, quello che qualsiasi autore o regista tiene in considerazione – anche per discostarsene – nel momento in cui si avventura in un nuovo processo di trasformazione linguistica. La lingua utilizzata da De Filippo è fondamentalmente letteraria e piuttosto comprensibile anche al di là di una conoscenza diretta e profonda del napoletano. È proprio questo il testo di base utilizzato dai detenuti-attori di Rebibbia per la loro *Tempesta*, messa in scena tra 2004 e 2006, uno fra i tanti esperimenti shakespeariani che vedono, dietro le sbarre, l'utilizzo degli idiomi natali degli interpreti: gli obiettivi sono per lo più legati alle maggiori possibilità espressive garantite dall'utilizzo della lingua madre, soprattutto per non professionisti, e alla volontà di esplorazione delle culture di provenienza. Il gruppo guidato da Fabio Cavalli ne ha fatto un autentico marchio di riconoscimento, e per questo viene preso qui in esame più nel dettaglio.

Nel reparto G12 di Alta Sicurezza del carcere romano, dove i detenuti impegnati nell'attività teatrale sono in larga parte provenienti dalle regioni meridionali del Paese, e in particolare dalla zona campana, la traduzione di Eduardo rappresenta fin dall'inizio una sorta di compromesso. La Compagnia dei liberi artisti associati, fondata da Cosimo Rega, detenuto-attore e regista, avrebbe infatti preferito continuare a lavorare su testi della tradizione partenopea: le esperienze precedenti erano state quelle di *Natale in casa Cupiello* del 2002 e di *Napoli milionaria* del 2003/04. Prima di questa occasione, la traduzione di De Filippo era stata messa in scena solo due volte: nella trasposizione per marionette della Compagnia Carlo Colla, progettata per la Biennale di Venezia del 1985, che utilizzava la registrazione su nastro della *Tempesta* recitata dallo stesso Eduardo, e, curiosamente, nel carcere di Arezzo, in collaborazione con il Teatro Popolare d'Arte di Gianfranco Pedullà, nel 1997.

Ma la storia della *Tempesta* eduardiana in carcere prosegue: Fabrizio Arcuri l'ha utilizzata per il suo *La tempesta - Omaggio a Eduardo*, creato in collaborazione con l'Istituto penale minorile di Nisida, davanti a Napoli, e presentato durante Napoli Teatro Festival nel giugno 2016. De Filippo stesso si era impegnato personalmente per migliorare le condizioni dei ragazzi lì rinchiusi, a rischio di emarginazione sociale. Infine, stralci della traduzione di Eduardo sono stati utilizzati anche nel film *La stoffa dei sogni*, di Gianfranco Cabiddu (2016), incentrato sul naufragio all'Asinara di un variegato gruppo di camorristi, guardie e teatranti; il film è stato proiettato presso l'Auditorium di Rebibbia N.C. nell'ambito della Festa del Cinema di Roma 2018.⁴¹

Anche i successivi, lunghi lavori della Compagnia dei liberi artisti associati di Rebibbia su *Hamlet*⁴² e su *Julius Caesar* prevedono larga presenza dei dialetti di provenienza degli attori-detenuti. Il secondo viene scelto dai fratelli Taviani come traccia drammaturgica

⁴¹ Cfr., per la ricognizione delle "Tempeste" carcerarie, Cavecchi 2017.

⁴² *Amleto, ovvero indagine sulla vendetta* ("interpretato dai galeotti meridionali in transito per Roma"), messo in scena tra 2006 e 2007 e riproposto nell'ambito del Cartellone Teatro e Carcere 2007-2008, in collaborazione con il Teatro Eliseo di Roma; e *Hamlet in Rebibbia*, che, in occasione del Festival del Cinema di Roma, è stato rappresentato in carcere e trasmesso in *streaming* HD in diverse sale della capitale e non solo (ottobre 2017).

del loro *Cesare deve morire* (2012) e, più tardi, il *Giulio Cesare* viene messo in scena anche nel teatro di Rebibbia⁴³. Sia il film sia gli spettacoli prevedono un misto tra italiano standard, italiano regionale e dialetti, i quali vengono anche occasionalmente tradotti con i sottotitoli nella versione cinematografica e in DVD. In quest'ottica, le produzioni (anche) in dialetto di Shakespeare superano i confini di un canonico «foreign Shakespeare», poiché esse «cannot be made to coincide with the discrete boundaries of an individual non-Anglophone national tradition» (Calbi 2014, 241), dal momento che esiste più di una lingua d'arrivo e che queste lingue sono 'straniere' anche per gran parte del pubblico italiano. Questo processo rende protagonisti indiscussi gli attori: possedendo più conoscenze e competenze per gestire lo strumento comunicativo rispetto agli spettatori, essi ribaltano il rapporto di forza basato sul sapere che mantengono con questi ultimi, i quali si trovano spesso disorientati dalla mancata comprensione del testo. Sono dunque i detenuti, per lo più invisibili nella sfera pubblica e provenienti da classi sociali svantaggiate, a dimostrare profonda dimestichezza con uno dei principali linguaggi del prodotto artistico, e a porsi così in una posizione di vantaggio rispetto ai frequentatori di cinema e teatri, in genere mediamente istruiti. Questo ribaltamento accade in particolare rispetto agli spettatori provenienti dalle regioni settentrionali, e può essere messo in parallelo a quello provocato dal film *Mickey B.*, interpretato nello slang e con il lessico colloquiale degli attori nordirlandesi: «Are real-life inmates educated through Shakespeare or is it a viewer, already familiar with the Bard, who requires an education in Northern Irish speech?» (Wray 2011, 354). In quel caso, addirittura, i sottotitoli non erano inizialmente previsti, e sono stati inseriti solo per motivi funzionali (Fischlin, Magill, e Riley 2014, 203): Magill, il regista, ci tiene a sottolineare che la destinazione iniziale fosse interna al carcere, e che le battute originali sono state mantenute solo quando richiesto dagli attori ristretti.

L'ampia presenza della parlata napoletana in contesti carcerari – che sono principalmente quelli delle case di reclusione, come Volterra, o dei reparti di Alta

⁴³ *Giulio Cesare a Rebibbia*, prova aperta, messo in scena per la prima volta nel giugno 2012, e, successivamente, il 15 maggio 2013.

Sicurezza, dove sono detenuti i condannati a pene lunghe, principalmente per reati legati alla criminalità organizzata – si sposa con la presenza di De Filippo e con la tendenza a trovare un legame tra dialetto partenopeo e inglese elisabettiano, tra Napoli e Shakespeare, diffusa ben oltre il carcere. La prima associazione conosciuta la fece Benedetto Croce, nel 1919, come sottolineato nella premessa a un'utile e molto recente raccolta di saggi dedicata interamente all'argomento (Piazza e Spera 2020, 9), ma è sulla scena che si deve necessariamente soffermare l'attenzione qui. Dal 1994 va in scena *Shakespeare Re di Napoli*, dove i sonetti del Bardo incontrano un'ambientazione e una lingua barocche, vicine all'opera di Basile, con la ripresa della linea espressiva e non mimetica «De Simone-Eduardo-Rucello» (D'Onghia 2018, 255). L'autore e regista, Ruggero Cappuccio, «ha sempre evidenziato i limiti della lingua italiana» (Lezza 2020, 74) in scena, e si spinge a definire con maggiore precisione i motivi della sintonia tra l'autore inglese e la cultura tutta, non solo linguistica, della sua città:

(...) Shakespeare vagheggiava Napoli: in comune con la sua tradizione artistica ha l'imprevedibilità, la convivenza tra alto e basso, popolare e nobile, lirismo e trivialità. È pieno di doppi sensi come nella sceneggiata e nelle farse di Pulcinella. Perciò in italiano la sua opera sembra accademica, sconta il limite di una lingua non eversiva, che non rende giustizia alle allusioni. Il napoletano invece è fluido, rende possibile ogni cosa: endecasillabi e settenari sono presenti nella parlata di ogni giorno. Napoli non concepisce la vita senza suono. Se la Sicilia ha avuto Verga, De Roberto, Tomasi di Lampedusa, Pirandello e Brancati, Napoli ha dovuto aspettare La Capria prima di trovare un grande scrittore. Aveva compositori di sinfonie, madrigali e opere buffe. Aveva Petito, Viviani, Scarpetta, Eduardo: una storia di parole pronunciate. Il seme del suono ha sempre rubato la scena». (Carotenuto 2017)

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

principe di Danimarca, ulteriore capitolo di una riflessione artistica su *Hamlet* che era iniziata negli anni '60 (Scappa 2017).

Molto più recente, ma sempre incentrato sulla convivenza e sulla relazione tra innumerevoli tradizioni, è *Hamlet Travestie* di Punta Corsara, presentato come studio nel 2013 e poi in prima ufficiale l'anno seguente. La giovane compagnia napoletana è nata dal laboratorio di non-scuola *Arrevuoto*, tenuta dal regista del Teatro delle Albe di Ravenna Marco Martinelli tra 2005 e 2008: «i Corsari continuano anche qui a 'arrevuotare', a mettere sottosopra con singolare perizia artistica la tradizione letteraria e teatrale per darle nuova vita, facendo dialogare Shakespeare con Poole, Goethe, Petito, Eduardo, Bene, De Berardinis, assegnando a tutti pari diritto di cittadinanza» (Albanese 2016, 16). La produzione, infatti, è presentata con il sottotitolo "da John Poole e Antonio Petito a William Shakespeare": se dal primo riprende quasi esclusivamente il titolo e l'idea della parodia insita nel *travesty*, più articolato è il debito con il *Don Fausto* di Antonio Petito, da cui Punta Corsara attinge alcuni personaggi e la strategia metateatrale per far ritrovare ad Amleto il senno. Il dialetto utilizzato dai personaggi è caratterizzato da «forte espressività» (Albanese 2016, 2), così che non solo l'ambientazione e i riferimenti scenici si rifacciano alla dimensione quotidiana del malaffare cittadino, per criticarlo, ma anche lo strumento linguistico contribuisca ad una forte connotazione locale. È una produzione sulla Napoli dominata dalla criminalità, scritta, diretta e interpretata da giovani artisti per lo più nati e cresciuti a Scampia, ben consci della particolarità della propria condizione e in grado di raccontarla con mezzi reinventati, da Shakespeare al napoletano: la loro «non è una lingua geografica, ma una lingua di scena», e il loro Amleto «affonda le radici nel sangue e nella carne di una terra e di un'arte» (Piazza e Izzo 2020, 176).

Alcune considerazioni finali, di carattere più generale, permettono di ritornare al punto di partenza, e di anticipare strumenti di analisi utili per la comprensione e l'interpretazione di *Mal'essere*.

In primo luogo, è evidente come ci siano segnali incoraggianti in merito alla possibilità che il teatro in dialetto, anche shakespeariano, sia effettivamente diventato un teatro attivo non solo su scala nazionale, ma internazionale. Se già De Filippo o, più

recentemente, Emma Dante hanno avuto notevole successo all'estero, la tournée globale di *Macbettu* sposta il focus su opere canoniche, che, a differenza di quanto affermava Gramsci,⁴⁴ sembrano essere sottoponibili alla pratica della traduzione in un idioma non nazionale, senza perdere in valore o in qualità estetica. Come afferma Carla Dente in riferimento alla traduzione di Camilleri, «Camilleri's text shows that the Sicilian vernacular can be considered a literary language in every respect, for it is capable of exhibiting certain fundamental features of language» (2013, 259), nonostante sia generalmente considerato una risorsa linguistica povera e insufficiente.

Inoltre, l'adattamento a una dimensione locale, invece di restringere gli orizzonti, sembra funzionare in direzione opposta, poiché fa emergere elementi di novità e di particolarità: «it is probable that an emphasis on specific characteristics enhances those texts which in the process of 'universalization' are made to 'conform' or to be 'uniform'» (Dente 2013, 254). A questo proposito, Sonia Massai, nella sua analisi di due produzioni della compagnia Two Gents, basata a Londra ma con componenti dalla formazione e dalle origini disparate, cerca di risemantizzare una categoria come quella di "interculturale". Oggetto di forti critiche perché potenzialmente in grado di silenziare la diversità in ottica neocoloniale (Bharucha 1993), in alcuni casi, secondo Massai, può essere utilizzata per indicare un certo tipo di incontro, caratterizzato principalmente dalla creazione di un nuovo spazio: «By the making of new space I mean quite literally a forcible expansion of the social space within which the exchange takes place by means of a consistent and sustained inflection of languages, traditions, and cultures» (Massai 2017, 491). Se questo tipo di schema risulta convincente per il Regno Unito, e in generale per contesti di base anglofona sempre più meticci e contaminati, in Italia quelle in dialetto sono pure esperienze di novità, aperte alla declinazione dei linguaggi, delle tradizioni e delle culture.

Come sottolinea ancora Dente, la ricerca delle produzioni shakespeariane in dialetto ben

⁴⁴ Occorre comunque specificare che, per Gramsci, il sardo non era assimilabile agli altri dialetti, chiaramente meno conosciuti, ma era da considerarsi una lingua a tutti gli effetti (Gramsci 1965, 64).

riuscite si muove verso «a synergetic relationship between authority (that of the author and the sourcetext) and the local linguistic medium» (2013, 260), e il risultato della convivenza tra adattamento-traduzione e testo in inglese, ben presente agli spettatori, «is a strong tension, albeit *in absentia*, between mainstream tradition and the particular performance/text» (2013, 261). Questo tipo di tensione, generata dal confronto tra un'opera letteraria canonica e una tradizione culturale e linguistica generalmente marginalizzata, si può riscontrare anche nell'ambito delle produzioni shakespeariane in contesti post-coloniali: Roshi Mooneeram, ad esempio, in uno studio intorno alla traduzione di *The Tempest* nel creolo delle Mauritius da parte di Dev Virahsawmy, afferma come quest'ultimo abbia affermato di aver scelto proprio quell'opera per valorizzare («to enhance») la propria lingua (Mooneeram 2019, 140). Allo stesso modo, la traduzione di Shakespeare favorisce il riconoscimento del dialetto come lingua letteraria e vuole contrastare la sua esclusione dal mondo della lettere e dalla cultura riconosciuta. Questo è certamente un elemento da tenere in considerazione, pur senza dimenticare il contesto teatrale e performativo di cui si parla – sia per il testo di partenza, sia per quello di arrivo – e la particolarità di condizione dei dialetti italiani nel mondo contemporaneo.

4. Da vicino nessuno è normale: *Otello Circus*

- I. La Ribalta – Accademia Arte della Diversità: professionismo e disagio psichico a confronto con il teatro

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

Le prime produzioni vedono insieme la compagnia Theatraki, impegnata in un lavoro capillare nelle scuole del comune di Bolzano e della provincia, l'associazione Lebenshilfe, che sostiene l'autodeterminazione delle persone con disabilità, La Ribalta con il suo regista e altri professionisti: è il caso di *Come farfalle nella pancia* (2008), sulla percezione della diversità, *Impronte dell'anima* (2009), sullo sterminio nazista anche di persone disabili e neurologicamente non conformi, e *Minotauro* (2011), che prende spunto dall'omonimo testo di Dürrenmatt. Nel 2012, viene fondata l'Accademia Arte della Diversità, un caso unico in Italia di compagnia professionistica con attori e attrici con disagio psichico che sono selezionati tramite audizioni, lavorano insieme per tutto l'anno e vengono regolarmente stipendiati. La direzione artistica è affidata a Viganò, mentre quella della compagnia a Paola Guerra, una delle attrici e pedagoghe teatrali parte della compagnia Theatraki. Molte delle peculiarità di questa esperienza sono legate a doppio filo al percorso artistico di questi due professionisti, significativo anche alla luce della posizione ricoperta dalla figura della guida nel contesto del teatro sociale. È opportuno dedicare a questo tema un breve excursus.

Come osserva Storani per quanto concerne il teatro in carcere, ma in maniera estendibile anche al resto del teatro sociale, il conduttore, che è per lo più il regista, «sebbene lavori spesso in équipe, resta vero perno della compagnia e punto fermo del gruppo che vi gravita intorno» (2019, 163–64): le condizioni particolari di lavoro rendono

estremamente necessaria la costruzione di un «rapporto di stima e fiducia tra conduttore e gruppo di lavoro» (2019, 164), e la presenza di una guida riconosciuta (o, al massimo, due) è talmente diffusa tra i vari progetti da far sorgere dubbi in merito alla possibilità di metodi diversi, più orizzontali.

Il teatro sociale, inoltre, come più volte rimarcato, si sviluppa in un tessuto artistico e produttivo più ampio, quello del teatro *tout court*, a lungo – e ancora – dominato dalla figura del regista: la sua posizione di spicco è ulteriore dimostrazione dell'impossibilità di analizzare un settore della scena contemporanea senza tenere in considerazione un quadro più ampio, per scorgere episodi che testimonino continuità e rotture. Per di più, in un'analisi come questa, che dà conto dei rapporti di forza esistenti a livello culturale e teatrale, non si può ovviamente tralasciare quello che si stabilisce tra regista e attori, quando questi ultimi si trovano in una condizione di svantaggio sociale, di minore competenza artistica e, in alcuni casi, di costrizione fisica e scarsa formazione scolastica. È possibile che alcuni elementi di potere siano effettivamente ineliminabili, e rispecchino storture e gerarchie esistenti nella realtà: il prevalere dei bisogni delle persone abili su quelli delle persone disabili, ad esempio, che impone ai secondi di adeguarsi a un mondo cucito su misura per i primi; o la corrispondenza tra capitale culturale, sociale ed economico, non sempre ma spesso valida, che produce una sproporzione di mezzi difficile da superare in contesti come quelli di teatro e carcere. Molto, però, dipende anche da come questo potere viene esercitato: che relazione si stabilisce con gli attori, come le proprie competenze e la propria professionalità sono messe a disposizione, come ci si pone in ascolto anche di quello che gli altri hanno da condividere, qualora lo desiderino e senza che la loro specificità sia sfruttata o messa a nudo in modo esibizionistico.

Il metodo migliore per indagare tali rapporti sembra essere quello induttivo: a partire dalla particolarità di ogni esperienza, attraverso un approfondimento dettagliato e centrato sulla libertà di intervento sul testo da parte di chi guida e da parte degli attori. L'obiettivo è poi quello di trarre osservazioni complessive e coerenti – o segnare punti di cesura – attraverso un'analisi comparativa delle forme nelle quali si configura il

rapporto tra chi lo porta in scena e Shakespeare, un rapporto inevitabilmente influenzato dalla specificità delle situazioni nelle quali si sviluppa.

Per tornare a Bolzano, e sulla scorta di queste considerazioni, verranno ora tratteggiati brevemente i percorsi di Viganò e Guerra, con uno spazio di rilievo dedicato alle ormai numerose produzioni cui hanno contribuito insieme per l'Accademia Arte della Diversità. Come già accennato, la formazione del primo parte da Merate,⁴⁵ in provincia di Lecco, e prosegue presso la Scuola d'Arte del Piccolo Teatro di Milano e l'École Jacques Lecoq di Parigi. Nella prima, non si iscrive al corso per attori, sua ambizione nascosta: l'esperienza in un gruppo di base e l'interesse verso il rinnovamento politico perseguibile attraverso il teatro, sviluppato nei ferventi anni '70, lo spingono verso la carriera come operatore teatrale. In Francia, invece, vengono approfondite modalità e tecniche inaspettate, utili per sviluppare una propria arte dell'attore: il metodo Feldenkrais, l'osservazione del mondo naturale tutto, l'improvvisazione, fondamenti di una pratica educativa che mira a fornire strumenti, e non ad ammaestrare. L'impronta del teatro fisico viene poi approfondita grazie agli studi di danza con Carolyn Carlson e con Julie Anne Stanzak, danzatrice storica del Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch, che è sua collaboratrice ancora oggi: l'attenzione al gesto e al movimento rimane centrale in ogni produzione. Nel 1984, ancora in Brianza, Viganò fonda con Michele Fiocchi il Teatro La Ribalta, compagnia influenzata dalle esperienze del terzo teatro. Per questa dirige soprattutto produzioni per bambini e adolescenti, premiate con diversi premi ETI Stregagatto, tra le quali *Bianca&Neve* e *Ali* saranno poi messe in scena dall'Accademia Arte della Diversità. Sempre negli anni '80, proseguono anche le esperienze legate alla performance fisica: fonda la Clowns Compagnia e, in Francia, è attore-danzatore con la Compagnie Belzebut di Cristian Trouillas e con la Compagnie Le Pied. Dal 1991 al 1997, Viganò è direttore artistico del

⁴⁵ Queste informazioni e le altre che seguono, quando non diversamente indicato, sono tratte da un documento inedito fornito da Viganò, nel quale lo stesso ripercorre in forma autobiografica la propria formazione e la propria poetica, e dal suo curriculum vitae, disponibile sul sito www.teatrolaribalta.it (ultimo accesso 04/12/2021).

festival Campsirago Teatro, esperienza innovativa in un piccolo borgo abbandonato della sua zona natale, tra spettacolo, riqualificazione rurale e tutela paesaggistica.

Del 1993 è la prima versione di *Fratelli*, uno dei capisaldi della compagnia, ripreso per molti anni. Scritto e recitato dai due fondatori, è tratto dall'omonimo romanzo di Carmelo Samonà e rappresenta per Viganò una personale pietra miliare per la riflessione sulla malattia, sulla diversità e sul loro valore a teatro:

Il fratello sano è convinto di avere lui , dall'alto delle sue capacità, le chiavi e gli strumenti per aprirsi un varco nel mondo del fratello, di trovare la porta per capirlo e spiegarlo. Il "malato" a volte lo asseconda, gli fa credere di essere vicino a quella porta ma sul più bello, sulla soglia, lo travolge, gli cambia prospettiva, gli ribalta il suo pensiero "logico" e lo riporta indietro.⁴⁶

Mentre presenta *Fratelli* a Lille, il regista-attore conosce la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, per la quale dirige tre spettacoli, tra 1995 e 2003. Anche in questo caso, uno entrerà nel repertorio del gruppo altoatesino, cioè il celebre *Personnages*, che, grazie a Pirandello, pone interrogativi sulla legittimità per gli attori con disabilità di occupare la scena con i propri corpi e la propria non conformità. Viganò si occupa inoltre di regia presso il Teatro Giovane di Omsk, in Russia, il Centre Dramatique Le Grand Bleu di Lille, il Theater an der Sihl e lo Schauspielhaus di Zurigo. I suoi testi sono rappresentati in francese, russo, tedesco e spagnolo. Nel 2008 si trasferisce a Bolzano, dove vive Paola Guerra, con la quale guida il progetto artistico dell'Accademia. Quest'ultima porta in tournée innumerevoli spettacoli in tutta Italia, in Europa e oltre (fino all'Iran e all'Argentina), e viene premiata nel 2015 con il Premio della Critica dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro; nel 2018, con il Premio Speciale Ubu «per la qualità della ricerca artistica, creativa e politica in ambiti spesso marginali e con attenzione capillare alla diversità»; nel 2021, con il Premio Nazionale Hystrio Altre Muse 2021, con la motivazione che «la compagnia da sempre affronta con coraggio temi forti del nostro contemporaneo con un'estetica visionaria ed empatica, che spesso sconfinava, con poesia

⁴⁶ Citazione tratta dal documento inedito descritto nella nota precedente.

e rigore, in eccellenti performance di teatrodanza». Premi importanti, ma che per lo più, secondo il regista (Viganò 2021), tendono a sottolineare l'eccezionalità del progetto, al posto di valutarlo, ed eventualmente premiarlo, nell'alveo del più generale teatro contemporaneo e di ricerca: un'operazione che obbligherebbe all'ampliamento dei confini del teatro stesso.

Nel capoluogo altoatesino, Viganò è inoltre direttore artistico del festival "Corpi eretici", rassegna di danza e teatro capace di coinvolgere numerosi tra i più interessanti protagonisti della scena d'innovazione, italiana e non. Tra 2021 e 2022, ad esempio, la dodicesima edizione ospita *Macbettu* di Alessandro Serra, *La mappa del cuore* di Lea Melandri di Ateliersi, *Antropolaroid* di Tindaro Granata.

Il percorso nel teatro ragazzi, in continuità con la temperie politica e culturale degli anni '70, accomuna Viganò a Paola Guerra, la quale, dagli anni '90, porta avanti progetti nelle scuole di Bolzano, sua città natale. All'inizio del decennio precedente, la sua formazione come attrice era stata legata in particolare al Teatr Laboratorium di Grotowski, prima con uno stage e la frequentazione dell'omonimo istituto in Polonia, poi con i seminari di ricerca del gruppo "L'Avventura", a Volterra, frequentato tra gli altri anche da Armando Punzo. Negli stessi anni, Guerra collabora anche con Teatro Tawa di Siena e coltiva interessi rivolti verso il teatro di ricerca, che si allontana dai luoghi tradizionali e dallo spettacolo canonicamente inteso per rifondare il rapporto tra gli attori e il pubblico. Questo indirizzo è confermato dalle attività con il Collettivo Teatrale Prometeo (fondato nel 1977), poi divenuto Cooperativa Teatrale Prometeo, che si dedica inizialmente a parate, interventi di strada e piazza, animazione teatrale. Con questo gruppo Guerra collabora fino al 1994, mentre è del 2000 la fondazione, con altri educatori teatrali, di Theatraki, che si occupa di gestire in forma coesa le iniziative del "Teatro della scuola" di Bolzano. Per questo progetto, tra il 1992 e il 2013, Guerra cura la regia di molti spettacoli rappresentati nei teatri della città, nell'ambito di una rassegna di cui è direttrice artistica. Nel 2004, per Theatraki, *Jeux d'enfants* è diretto da Viganò, e non è che l'inizio di una lunga collaborazione che, come visto, coinvolge dal 2008 anche Lebenshilfe. Nel 2004 e nel 2010, Guerra affronta la tematica della violenza maschile sulle donne, che risulterà centrale anche nell'allestimento di *Otello Circus*. Nel primo

caso, viene svolto un laboratorio-spettacolo con le ospiti di un centro protetto anti-violenza, mentre nel secondo Viganò cura per Theatraki la regia di uno spettacolo, *Lezioni d'amore*, a partire da un laboratorio sulla fiaba *Barbablù* di Charles Perrault e sul libro di Clarissa Pinkola Estés *Donne che corrono coi lupi*.

Nel 2012, le strade dei due professionisti convergono nella fondazione dell'Accademia, che tiene insieme anche la compagnia di Viganò, sotto la denominazione "Teatro La Ribalta –Kunst der Vielfalt", cioè la traduzione in tedesco di Accademia Arte della Diversità. Un'altra caratteristica fondamentale del gruppo è infatti la particolarità di essere collocata in una città e in una regione bilingui: nonostante il processo creativo avvenga in italiano, molti attori sono di madrelingua tedesca, e gli spettacoli sono stati più e più volte, negli anni, tradotti in quell'idioma, per poter essere maggiormente fruibili sul territorio. Tale apertura all'internazionalizzazione si è poi espressa nell'elaborazione delle versioni in spagnolo, francese, inglese di alcuni spettacoli. Quello di Bolzano è poi un territorio peculiare sotto il profilo artistico: periferico per quanto riguarda il circuito del teatro contemporaneo e di ricerca, presentava però già una realtà interessante come Bolzano Danza, cioè una rassegna estiva con spettacoli, lezioni e laboratori, che ha prodotto alcuni degli spettacoli dell'Accademia. Inoltre, l'Alto-Adige si è dimostrato generoso dal punto di vista economico, e dunque ideale per la fioritura di un'esperienza che necessita di finanziamenti istituzionali ingenti per poter sopravvivere. A partire da un fondo sociale europeo, infatti, i membri della compagnia (oggi undici) sono tutti regolarmente assunti, selezionati, formati attraverso stage e impegnati nel lavoro continuativo di attori. La loro quotidianità comprende elaborazione degli spettacoli, prove, tournée e aggiornamento continuo, attraverso seminari e workshop con professionisti in vari campi. Nel settembre 2021, ad esempio, mentre entrava nel vivo la strutturazione de *Il paradiso perduto*, nuovo progetto dedicato a *Frankenstein*, la sessione mattutina di lavoro era svolta con Antonella Bertoni, danzatrice e coreografa, protagonista della scena italiana degli ultimi decenni e fondatrice della storica compagnia Abbondanza-Bertoni. Inoltre, per alcuni spettacoli, intervengono anche attori senza disabilità, come, sempre per la nuova produzione, Paolo Grossi.

Un altro aspetto fondamentale del percorso dell'Accademia è la disponibilità di uno spazio dove vivere quotidianamente prove e laboratori: il T.raum, aperto nel 2014 e situato in un capannone appena fuori dal centro città, il cui nome deriva dall'unione di due parole tedesche, *traum* (sogno) e *raum* (spazio). Del suo essere luogo in cui mettere radici e, contemporaneamente, dove praticare l'ospitalità, parla Viganò:

Quando abbiamo fatto casa è cambiata la nostra vita. Bisogna fare casa, bisogna avere un luogo. Avere una casa e un luogo ti cambia, perché ti posiziona finalmente. *Farsi luogo*. Avere un luogo che appartiene a chi lo abita, ed è casa tua dove poi puoi aprire la porta e ospitare e fare venire qualcuno. (...) Tutti i giorni lo abitiamo in tredici, due operatrici, io e Paola e gli attori. Poi riusciamo a fare tanta formazione grazie al fondo sociale europeo e a risorse nostre, invitiamo molti artisti che stimiamo per formarci. (Lòtano 2019)⁴⁷

Il T.raum è effettivamente una casa perfetta, per una compagnia teatrale: un'ampia sala prove, con gradinate per eventuali spettatori e tappeto-danza per il lavoro fisico, due uffici, uno spazio accogliente attrezzato per il riposo e i pasti. Ma le prospettive si sono allargate: è possibile che, nei prossimi anni, ci sarà un'espansione, con l'apertura di uno spazio per le arti e la formazione teatrale di persone con disabilità gestito dalla compagnia. Tutti processi che poggiano su una solida base di riconoscimento della professionalità degli attori e della crescita del progetto, che, nel farraginoso mondo della produzione teatrale, riesce a funzionare non senza fatica, ma con inaspettata e quasi eccezionale efficacia.

Nel percorso artistico dell'Accademia, dopo le produzioni con *Theatraki*, *Il suono della caduta* è ispirato da Rilke e dalle *Elegie Duinesi*, da Peter Handke e Wim Wenders con *Il cielo sopra Berlino*, da *L'angelo sterminatore* di Buñuel e dai *Semidei* di James Stephens, con anche Tabucchi e Garcia Marquez: stimoli e spunti diversissimi per indagare il tema della ferita e del dolore fisico e interiore degli angeli caduti, del passaggio dal paradiso alla normalità. Lo spettacolo (2013) è firmato da Viganò e

⁴⁷ Per l'espressione "farsi luogo", cfr. l'esperienza sempre preziosa del Teatro delle Albe e di Marco Martinelli: Marco Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Imola, Cue Press, 2015.

Stanzak, e coniuga, come sempre, drammaturgia scenica e testuale, il dialogo dei corpi e quello delle parole.

Con Michele Fiocchi e sette performer, viene ripreso nel 2014 *Personaggi*, spettacolo storico di Viganò con la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, in cui «il gioco pirandelliano dell'incomunicabilità, delle maschere sociali, dei ruoli, delle forme apparenti» si rivela «terreno fertile per questi attori/di/versi».⁴⁸ Un dramma in cui sei personaggi lottano per affermarsi ed esistere, a contatto stretto con la follia, e nel quale la ricerca di una “forma” per sé stessi diventa un tema a prescindere dalla disabilità.

Nello stesso anno, viene presentato un altro spettacolo con due soli interpreti, vale a dire la già citata Julie Anne Stanzak e Mattia Peretto: *Nessuno sa di noi* è un duo di teatro-danza con pochissime parole, dove il movimento di due corpi apparentemente lontanissimi crea un dialogo inaspettato e potente, mai sbilanciato nei termini della pietà o dell'imitazione di quello più allenato e conforme alle aspettative.

Del 2015 è *H+G*, con regia, scene, testo e luci di Alessandro Serra, vincitore del premio Eolo 2016 come migliore novità per l'infanzia e la gioventù 2015: un viaggio di accettazione e trasformazione di sé attraverso *Hansel e Gretel* dei fratelli Grimm, che coinvolge Chiara Michelinì insieme ai performer Maria Magdolna Johannes, Michael Untertrifaller, Lorenzo Friso, Rodrigo Scaggiante. Il pubblico è situato ai lati della scena e lo spettacolo è dominato dai giochi di luce e di materia che caratterizzano i lavori di Serra. Ancora a un altro regista è affidato *Superabile*: Michele Eynard dirige uno spettacolo nel quale quattro attori, tra cui due in sedia a rotelle (Mathias Dallinger e Melanie Goldner), interagiscono con un fumetto che lui stesso disegna in scena attraverso una lavagna luminosa. Gli interpreti affrontano direttamente i temi della propria rappresentazione esterna, dei giudizi e dei pregiudizi con cui devono costantemente fare i conti, delle difficoltà di un'esistenza spesso priva di forme di intimità considerate basilari dagli “abili”. Prodotto nel 2017, *Superabile* ottiene al premio Eolo 2018 lo stesso riconoscimento con cui *H+G* era stato premiato nel 2016.

⁴⁸ Le informazioni relative agli spettacoli e le citazioni, quando non diversamente indicato, sono tratte dalle pagine relative sul sito www.teatrolaribalta.it/spettacoli (ultimo accesso 04/12/2021).

Una ri-produzione (2016) del Teatro La Ribalta è *Ali* (1993), scritto da Viganò, Remo Rostagno – storico membro del movimento dell’animazione teatrale – e il già citato Gianluigi Gherzi: c’è ancora un angelo caduto, interpretato qui da Michael Untertrifaller, che incontra un uomo disincantato e stanco, Jason De Majo. I loro scambi, coreografati sempre da Stanzak, per il primo comportano la scoperta del sentimento umano, mentre per il secondo sono parte di un percorso di accettazione di sé, della propria storia e delle proprie perdite e conquiste. Soli in scena, i performer «tengono la scena con una sicurezza e una padronanza assoluta» (Audino 2017), segno di una maturità sempre più marcata per due tra i membri “storici”, seppur giovanissimi, della compagnia.

Il ballo (2017) è il «manifesto poetico del Teatro la Ribalta-Kunst der Vielfalt»: si interroga sulla sua appartenenza al mondo del teatro e, per la prima volta, porta in scena tutti i membri della compagnia e i collaboratori esterni. All’interno di una stanza-mondo, i personaggi cercano la liberazione dalla prigionia fisica che li opprime e dalle forme di costringimento cui sono sottoposti continuamente: un occhio giudicante che impone normalità e convenzioni sociali, e che si contrappone alla libera costruzione dalla propria storia personale e soggettiva. In questo caso, testo e regia sono di Viganò, Guerra è direttrice di produzione. In un breve video-documentario realizzato da Mauro Podini, *T.RAUM – una concreta utopia*, il percorso di creazione dello spettacolo viene seguito per circa sei mesi, fino al debutto al Teatro di Gries a Bolzano, dove la compagnia è anche in residenza. Durante le prove, è evidente l’attenzione per il lavoro fisico, guidato ancora da Julie Anne Stanzak, la quale sottolinea a più riprese il carattere professionale della compagnia e la conseguente disposizione per una ricerca approfondita e di qualità. È Michele Focchi a dichiarare che, negli spettacoli dell’Accademia, non si giustifica l’inciampo perché compiuto da performer con disabilità, ma che, invece, grazie anche alle competenze di artisti di alto livello come Stanzak, le specificità di ogni attore vengono accolte e valorizzate come punto di partenza del percorso creativo ed estetico. Dal documentario, inoltre, emergono la forte coesione interna della compagnia e la familiarità dei rapporti tra i suoi componenti e i collaboratori: aspetti che favoriscono il dialogo e la condivisione artistica.

Tralasciando per il momento *Otello Circus*, nel 2019 fa il suo debutto *Into the light*, una co-produzione internazionale, con la compagnia gallese Hijinx – incontra nel 2015 al Festival Unity di Cardiff –, due attori dell'Accademia e altri della spagnola Danza Mobile di Siviglia. Diretto da Scott Graham e Krista Vuori, della londinese Frantic Assembly, *Into the light* è uno spettacolo di teatro fisico che si interroga sul diritto di essere visti e ascoltati, anche quando si ha una disabilità, sul potere e sui limiti del teatro, sul confine esistente tra visibilità ed esposizione.

Sempre nel 2019, Maria Magdolna (nome spesso sostituito dallo pseudonimo “Marika”) Johannes e Jason De Majo interpretano *Bianca & Neve*, riprendendo uno spettacolo storico di Viganò (menzione speciale della giuria del Premio ETI Stregagatto per la stagione 2000/01), presentato in tedesco allo Junges Schauspielhaus di Zurigo, in francese presso il Theatre Le Grand Blue di Lille e in inglese all'Edinburgh Festival in Scozia. In scena ci sono solo la Regina e lo Specchio, che ripropongono gesti, rituali e conflitti in una versione della fiaba smontata e rimontata, rivolta anche, ma non solo, a un pubblico giovane.

Nel 2020, dopo i mesi più drammatici – per l'Italia – della pandemia da Covid-19, con un confinamento domestico lungo e restrittivo alle spalle e in un clima di interesse istituzionale quasi nullo nei confronti di un ambito duramente colpito come quello dello spettacolo dal vivo, viene presentato il già citato *Un peep show per Cenerentola*. Se un lavoro sulla fiaba di *Cenerentola* era già in cantiere, in continuità con quelli su *Hansel e Gretel* e su *Biancaneve*, l'evento inatteso della pandemia ha reso necessaria la collocazione all'interno di un impianto scenografico che è anche drammaturgico, quello del peep-show. Toccando ancora una volta le tematiche della visibilità e del rapporto con l'occhio esterno, anche attraverso la nudità, la sessualità e la vendita di sé, i performer si esibiscono di fronte a un numero limitato di spettatori che siedono ognuno in una delle cabine disposte intorno a una piattaforma circolare, pulite e disinfettate alla fine di ogni replica. Lo spettacolo, di Guerra e Viganò e diretto da quest'ultimo, si avvale della scrittura coreografica di Michela Lucenti di Balletto Civile ed è riuscito in una duplice impresa: rappresentare i corpi delle persone disabili come corpi erotici e sessuati, con l'infrazione di un enorme tabù; e la conservazione dell'elemento

presenziale del teatro, pur nel rispetto delle distanze e della sicurezza di tutti. Quest'ultimo aspetto si contrappone al proliferare di video prodotti durante il lockdown della primavera 2020 in ambito teatrale, nel quale, secondo Viganò, questo mezzo potrebbe funzionare solo se supportato da competenze e strumentazioni tecniche che nessun appartenente alla Ribalta/Accademia Arte della Diversità possiede. C'è inoltre anche il timore di un'esposizione non mediata degli attori, leggibile alla luce di quanto detto in precedenza rispetto alla relazione tra compagnia non tradizionale e artisti-guida: «Inoltre non saprei come difendere i miei attori, c'è una barriera nel video che non mi permette di proteggerli da un certo tipo di sguardo. Nel lavoro quotidiano con loro ricevo dei doni preziosi che poi riporto sulla scena, dentro lo spettacolo, trasfigurandoli. In video questa protezione a volte non riesce, ho sempre paura di far loro del male esponendoli a un voyeurismo da reality show» (Donati e Di Lorenzo 2020).

Il senso di responsabilità del regista potrebbe apparire paternalista, in contraddizione con la volontà, costantemente ribadita nelle presentazioni e nelle interviste, di considerare i membri dell'Accademia come professionisti a tutti gli effetti. Occorre ancora sottolineare che, quando ci si rapporta a situazioni di marginalità sociale, si fa labile il confine tra azioni che favoriscono l'autodeterminazione e l'*empowerment*, e altre che creano invece dipendenza. Il secondo caso è quello descritto con lucida autoironia e consapevolezza da un facilitatore, regista e studioso irlandese, Peter Hussey, che conia l'espressione «Jesus of Rio syndrome» (1999). Questa è identificata come la postura – simile a quella del Cristo Redentore brasiliano, raffigurato con le braccia aperte, pronte ad accogliere – di molti artisti operanti in campo sociale, assorbiti dal desiderio di “salvare” le persone con cui lavorano dal punto di vista morale e culturale. Dal momento che essi agiscono secondo i propri parametri, non ponendoli in dialogo con quelli altrui, risultano spesso incuranti dei bisogni e delle potenzialità di chi hanno di fronte. Viganò si esprime però soprattutto in merito al mondo esterno, nella consapevolezza del carattere sociale della disabilità: condizione imposta dall'ambiente in cui si vive, sottolineata come eccezionalità e per lo più osservata con sguardo intriso di pietismo e abilismo, tutti aspetti non influenzabili – dal suo punto di vista – attraverso il video. Il direttore artistico svolge il proprio ruolo di guida creativa della compagnia,

scegliendo i progetti ai quali questa dedica il proprio tempo e le proprie energie e prendendo decisioni che sono tese alla sua tutela, dal momento che è consapevole del rischio di «alimentare le forme pornografiche del voyeurismo del dolore» e di perdere «le capacità di pensare il bello, il buono, il sensuale, l'allusivo, l'immaginario e il fantastico» (Porcheddu e Viganò 2020, 20-1). È ovvio che, in questo caso, delle attrici e degli attori occorre prendere in esame un ulteriore stato di fragilità, che responsabilizza in misura maggiore chi lavora con loro e rende così il confine di cui si diceva – tra atteggiamento *empowering* e paternalista - oggetto di una perenne negoziazione. La questione dell'intervista ai performer è esemplificativa di tale irrisolta ambiguità tra eterodeterminazione e protezione, da parte del regista e degli altri operatori "abili", rispetto a un occhio esterno mortificante e privo di strumenti idonei:

A volte mi dicono «Intervistiamo i tuoi attori», ma io so che quello non è la loro linguaggio, non è il loro strumento. Hanno per esempio una memoria del corpo più forte della mia e di molti altri, di questo ne sono certo, solo che non sono in grado di restituirlo attraverso l'intervista. Io allora dico «Se volete, fategli delle domande», e a volte gli attori non fanno una gran figura rispondendo. Però, comunque, poi nessuno glielo dice, anzi partono dei grandi applausi consolatori (...) A me fa sorridere, ma dall'altro mi ferisce perché so che chi lo fa mette una distanza. Una distanza profonda. È un applauso che rischiamo anche in scena se non siamo bravi (...) Stanno applaudendo a quella condizione, a quel tentativo, non siamo riusciti a portarli fuori da lì. (Lòtano 2019)

Il tema della leadership risulta inoltre interessante se osservato nel quadro del teatro contemporaneo *tout court*: sulla falsariga degli esempi proposti nel teatro sociale, essa potrebbe comprendere sempre più e in sempre più contesti anche la cura del benessere mentale e fisico dei performer, i quali invece talvolta sono utilizzati da registi affermati alla stregua di oggetti per raggiungere una presunta finalità artistica.

Per l'oggetto di questa ricerca, occorrerà comprendere anche, nell'interazione tra rapporti di potere e rapporti di cura, il ruolo giocato da Shakespeare, come protagonista del teatro istituzionale. Per farlo, *Otello Circus* (2018) verrà analizzato nel dettaglio, a partire dalla sua ideazione e dall'inserimento nel percorso della compagnia. Già dal titolo, è evidente la doppia anima dello spettacolo, che si dimostra poi tripla:

dialogano insieme, infatti, non solo l'*Otello* shakespeariano e il circo, ma anche l'*Otello* di Verdi, grazie alla collaborazione con l'orchestra milanese AllegroModerato, composta da musicisti con o senza disabilità e diretta da Marco Sciammarella. Al centro della scena, Otello, interpretato da Rodrigo Scacciante, costretto a replicare la tragedia che ha contribuito a produrre come forma di condanna per il suo comportamento prima geloso, poi omicida: un'escalation di violenza incomprensibile eppure implacabile, così intensa e così ripetuta nella cronaca quotidiana che i protagonisti sono rappresentati come «personaggi consumati, deboli e fragili, (...) incapaci di fermare quel circo dei sentimenti umani che porta alla tragedia».⁴⁹ Otello, Iago, Desdemona, Cassio, Emilia, Roderigo, sono tutti membri di una compagnia circense: chi lanciatore di coltelli, chi domatore di bestie feroci, chi acrobata. La metafora del circo mette in mostra le dinamiche di un ambiente in cui si riproduce continuamente uno spettacolo, fondato sulla riproposizione costante di rapporti di prevaricazione e violenza, di inganno e di assoggettamento: morbosamente attrattivo per il pubblico, logorante per chi lo interpreta. L'*Otello* di Verdi accresce i tratti popolari di questa performance incessante, giocosa e amarissima, nella quale il testo di Shakespeare viene sfruttato – con molte libertà – come base per l'azione e come traccia descrittiva dei caratteri peculiari dei personaggi. Ciò che conta, in particolare, è l'interpretazione delle passioni che li animano e che li spingono ad agire: non perché esse fungano da giustificazione, ma per mostrarne al contrario i lati più crudeli e distruttivi, che impediscono di identificarle con sentimenti alti come l'amore.

La trattazione della violenza di genere, che si impone come tema grazie ad alcune scelte drammaturgiche e registiche, si mostra in continuità con la disponibilità della compagnia ad affrontare questioni generalmente tenute lontane dal mondo della disabilità: il sesso, il machismo, i rapporti patriarcali. Anche nel caso di *Otello Circus*, inoltre, in scena non ci sono tutti gli attori, ma otto di loro: una consuetudine che si vede in pratica anche nelle altre produzioni, molto variabili in merito alla quantità dei

⁴⁹ Anche in questo caso, la descrizione è tratta dalla pagina dedicata allo spettacolo sul sito della compagnia <http://www.teatrolaribalta.it/spettacoli/otello-circus/> (ultimo accesso 04/12/2021).

partecipanti. Il linguaggio del corpo, anche in questo caso, è centrale nella costruzione dell'azione, ma si accompagna in maniera più spiccata che in altri casi a quello verbale e a quello musicale. Gli interpreti sono a tutti gli effetti performer, un termine a più riprese utilizzato nei paragrafi precedenti – accanto ad altri – per indicare l'eccellenza di artisti dalle competenze molteplici. I percorsi artistici di Viganò e Guerra, d'altra parte, vanno fin dall'inizio nella direzione di un rapporto libero con il testo come mezzo di sperimentazione, in un contesto di valorizzazione del teatro come forza politica e sociale. La ricerca in tal senso era germogliata a partire dai bisogni dei teatranti stessi, che miravano all'occupazione di spazi fisici e metaforici prima impraticabili e ad allargare i confini della propria arte, rigenerandola sulla base di fondamenti politici chiari. La solidarietà nei confronti di chi – bambini e ragazzi prima, persone con disabilità e disagio psichico poi – vive ai margini di un sistema escludente, fondato solo su principi di performance e produttività economica, e il desiderio di costruire una cultura orizzontale, democratica, popolare, trovano dunque espressione in nuove modalità drammaturgiche e sceniche. Nel caso della Ribalta/Accademia Arte della Diversità, queste comprendono anche un deciso ampliamento del *range* delle possibilità per gli attori, le cui capacità molteplici sono così messe in evidenza: il superamento del teatro di parola, che implica la memorizzazione di lunghi testi e lo sviluppo di un eloquio fluido, va in questa direzione.

II. Tra musica e parola, una realtà violenta

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

«Un'opera lirico-teatrale con attori di-versi ispirata alle opere di Giuseppe Verdi e William Shakespeare»: così si presenta al pubblico, nella locandina che lo pubblicizza, *Otello Circus*, messo in scena in anteprima, nell'estate 2018, durante la rassegna milanese *Da vicino nessuno è normale*. Già alla prima, nel teatro "La cucina", gestito da Olinda onlus all'interno del parco dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini, le reazioni del pubblico e della critica erano state molto positive: «Le tre repliche milanesi hanno

registrato il tutto esaurito con lunghe liste d'attesa, guadagnandosi ciascuna più di dieci minuti di calorosi applausi e, nell'ultima recita, un'entusiastica standing ovation» (Limetti 2018); «Esistono due tipi di applausi davanti alla disabilità in scena: si può applaudire allo sforzo della differenza di farsi simile a noi, simile per quell'approssimarsi, e poi si può liberare un plauso di stupore, un plauso affatto consolatorio, un plauso perché qualcuno ti ha portato in un posto ignoto, capace di sospendere qualcosa e suggerire possibilità inedite» (Bergamaschi e Stefi 2018). Anche nella tournée successiva, di ritorno a Bolzano e oltre, le conferme arrivano puntuali, e lo spettacolo è ancora in programmazione nel 2021 e nel 2022.

Dei vari temi trattati e dei linguaggi utilizzati nello spettacolo si parlerà nel corso dei paragrafi, ma qui è importante descrivere in maniera dettagliata la creazione della sezione verbale, e quindi del copione, in relazione ai due testi da cui prende spunto: quello di Shakespeare e quello di Arrigo Boito, autore del libretto per l'opera di Verdi, andata in scena per la prima volta nel 1887. Il copione, fornito dalla responsabile organizzativa e dell'ufficio stampa della Ribalta/Accademia Arte della Diversità, Martina Zambelli, e registrato presso la SIAE come di Antonio Viganò, presenta *Otello Circus* come atto unico. Si compone di sezioni dialogate e altre di descrizione di gesti e movimenti e, in entrambi i casi, non si tratta di elementi prescrittivi: l'esito spettacolare – osservato dal vivo⁵⁰ e in video – spesso differisce dallo scritto, che comunque nasce in un rapporto sinergico con la scena e con il processo creativo. La possibilità di assistere alle prove della nuova produzione, *Il paradiso perduto*, ha permesso di conoscere da vicino la modalità di lavoro della compagnia, che opera a partire da una traccia pre-esistente, ma poi si basa soprattutto sull'improvvisazione, sulla sperimentazione, sulla ricerca – in scena – dell'azione e della parola migliori per esprimere determinate intenzioni. Si tratta di fatto di scrittura scenica, nella quale vengono incorporate sezioni di altri testi, allo scopo di crearne uno nuovo: non si tratta di un prodotto con caratteri di compiutezza, ma di materiale operativo posto in relazione continua con la pratica performativa. Il rapporto con la dimensione musicale verrà analizzato nel dettaglio più

⁵⁰ Presso il Teatro Cristallo di Bolzano, in data 12/10/2019.

avanti, ma è da segnalare che la scelta del dramma shakespeariano si è basata fin da subito sull'esistenza della versione lirica, che non è stata utilizzata come spunto secondario:

Abbiamo pensato ad un'opera di Giuseppe Verdi, *l'Otello*. Abbiamo pensato all'*Otello* perché si presta ad una riduzione sia musicale che teatrale. Quindi l'opera *Otello* non in forma completa, che non sarebbe per noi realizzabile per chiari motivi logistici e organizzativi, ma una riduzione capace di restituire allo spettatore il dramma, il senso, i contenuti drammatici e musicali dell'opera. («Otello Circus» 2018)

Si tratta quindi di una doppia riduzione, che conserva gli snodi principali dell'intreccio per tenere vivo negli spettatori il ricordo della trama, o per farli conoscere a chi facesse il suo incontro con la tragedia per la prima volta. È un testo sintetico, essenziale, che «trova la sua forza nello stretto legame fra le azioni degli attori e quelle sonore della musica dal vivo» (D'Amico 2020), e che verrà passato in rassegna qui a partire da questa connessione: dalla pregnanza assunta dalla parola nel momento in cui è pronunciata da attori dalle spiccate competenze fisiche e in dialogo con una partitura musicale eseguita, in molte occasioni, direttamente in scena dall'orchestra. Quando non diversamente indicato, le citazioni a seguire saranno tratte dal copione, modificato solo per garantire coerenza di carattere e uniformità ortografica e di punteggiatura.

Il copione illustra da subito le caratteristiche della scenografia, che prevede la condivisione da parte di attori e pubblico del palcoscenico: qui è montata una pista da circo, «delimitata da tribuna circolare che accoglie gli spettatori», i quali appunto vengono fatti entrare dall'insergente/rumorista (Rocco Ventura) e introdotti da lui al tema dello spettacolo con la frase «Ricorda: tra moglie e marito non mettere il dito». In scena c'è già Otello (Rodrigo Scaggiante), accasciato a terra, con una coperta sulle spalle e a fianco di un lampadario a gocce, abbassato, e poco dopo entra il Fantasma: Mirenia Lonardi interpreta uno dei personaggi aggiunti, rispetto al dramma shakespeariano, cioè lo spettro di tutte le donne come Desdemona, uccise dall'incapacità degli uomini di fare i conti con la gelosia, l'autodeterminazione e il rispetto della persona "altra" da loro. Da subito prova a chiedere al pubblico di non essere indifferente, ma le sue frasi non sono concluse («Fate in modo che...Vi prego...Voi dovete....Succede ancora....Tutti i

giorni....»), rimangono bloccate dalla rabbia e dal dolore che esprime sia scagliandosi fisicamente contro Otello, sia domandandogli ragione del suo comportamento: «Perché? Maledetto». A seguire, si ferma davanti all'altalena che delimita una delle due uscite dallo spazio scenico, e che sarà utilizzata in tutto lo spettacolo. Dall'altra uscita, speculare e posizionata davanti all'orchestra, entrano gli attori, tra cui il narratore-clown bianco, il quale, con nervosismo e preoccupazione, sprona Otello ad accogliere il pubblico e a presentarsi, così da permettere allo spettacolo di iniziare:

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

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

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

Rocco parte con i suoni del circo - rullante
Entra Roderigo con la scopa in spalla, fa un giro, qualche saltello, alza il cappello, va al centro e si ferma, arriva Cassio con un secchio con scritto LACRIMAE, va dietro

Roderigo, lo tocca, gira si abbassa, alla terza si abbassa ride e prende la scopa nella schiena.

Musica, marcia di Shostakovich

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

RODERIGO: Meglio così – molto meglio così.

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

Fermatevi... che fate... Ferma la musica! Ma cosa stiamo facendo, non è questo che dovevamo fare. Otello, mi meraviglio di te, perdere il controllo della scena così, tu non hai scampo, questo è il circo dei sentimenti umani, non delle buffonate

(...)

Cosa penserà chi ci sta a guardare? Te lo dico io cosa penserà, penserà: "Che razza di attori sono questi?!" Adesso via, via, ricominciamo, non c'è tempo da perdere! Via, rapidi...Lo so, Otello, è difficile ma bisogna farlo, è la tua condanna.

Il preludio all'azione vera e propria viene quindi meno all'ingresso di Desdemona, dopo un rullo di tamburi e la dichiarazione di Otello «Che questo circo abbia inizio». L'interlocuzione con il pubblico, però, non si esaurisce, tanto che sono le stesse battute

iniziali della protagonista femminile a chiamarlo in causa: «Guardatelo il mio Otello, anche voi da questa parte, guardatelo». Gli spettatori devono assistere al numero della coppia, annoverato tra i tanti, «pericolosissimi», costati al personaggio del Moro le ferite sulla pelle di cui Desdemona non ha paura, in una rievocazione dei versi I, 3, 167-8 (Shakespeare e Perosa, 1993) della tragedia shakespeariana.⁵¹ L'esibizione, in realtà, coinvolge fisicamente e mette in pericolo solo il personaggio femminile, che percorre una linea diagonale di nastro adesivo, incollato da Otello sul palcoscenico, come si trattasse di un'equilibrista sospesa nel vuoto: nella sua inconsapevolezza, Desdemona si muove su un terreno instabile, continuamente sottoposta alle macchinazioni e alle insicurezze degli uomini del dramma, tra i quali un marito incapace di aiutarla quando sta per perdere l'equilibrio e cadere. Otello osserva, fa raccomandazioni, prega, si asciuga il sudore, ma non si avvicina se non alla fine, quando ormai la prova è superata e l'amore può essere dichiarato senza obblighi di azione. Tale scelta registica mette in evidenza la solitudine di Desdemona fin da subito, quando invece la tragedia shakespeariana sembra mostrare, nel primo atto, l'unione e la vicinanza tra i novelli sposi di fronte a Brabanzio, al Doge, alle difficoltà di un legame misto in termini razziali e generazionali; eppure, anche lì, nel momento in cui i due difendono l'altro e le proprie scelte, viene ribadita la gerarchia esistente tra le scelte dell'uomo e quelle della donna, la quale, afferma Desdemona, deve obbedienza al suo signore, che sia il padre o il marito (I, 3, 180-9).

A seguire, il dialogo tra Roderigo (Michael Untertrifaller) e Iago (Matteo Celiento) inizia con gli apprezzamenti del primo nei confronti di Desdemona («O madonna che bella! È bellissima, schön. Creatura meravigliosa. È così bella che mi fa girare la testa. Bella, bella bella»), sostenuti dalla scelta di rappresentare il personaggio come un giovane clown, leggero e giocoso, che volteggia con maestria e si ferma in pose plastiche mentre li pronuncia. Si procede con una rielaborazione, estremamente sintetica, delle battute 301-380 della terza scena del primo atto, con le quali si concretizza l'accordo tra

⁵¹ I riferimenti al testo shakespeariano, tradotto o, quando utile, in originale, sono tratti da questa edizione, una delle più diffuse in Italia.

i due. In cambio di soldi, infatti, Iago aiuterà Roderigo a conquistare Desdemona, il cui rapporto con Otello non potrà avere lunga vita: «iniziato con una passione violenta, (...) con la stessa violenza finirà» anche perché la donna cercherà sicuramente un corpo più giovane, più ricco e, soprattutto, più bianco. All'interno di questa interlocuzione, un intermezzo di Iago rende chiara la libertà di trattamento del testo shakespeariano:

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

La parte iniziale è tratta dal medesimo dialogo con Roderigo («(...) I hate the Moor» I, 3, 365-6), con l'epiteto dispregiativo verso Otello («labbrone», *thicklips*) ripreso da una battuta pronunciata in una scena precedente da Roderigo («What a full fortune does the thicklips owe» I, 1, 66), mentre la sezione successiva, con ovvie modifiche, è di Iago:

(...) or, 'Certes,' says he, 'I have already chose my officer.' And what was he? Forsooth, a great arithmetician, One Michael Cassio, a Florentine, A fellow almost damn'd in a fair wife; (I, 1, 16-21)	«Il fatto è», dice, «che ho già scelto Il mio luogotenente». E chi è? Perbacco, uno bravo a far di conto, un certo Michele Cassio, fiorentino, uno pronto a dannarsi per una bella donna.
---	---

Durante tutto lo scambio, come farà altre volte nel corso dello spettacolo, Iago-domatore manipola fisicamente il personaggio che vuole assoggettare, toccandolo, facendolo girare mentre è sdraiato su uno sgabello, rimettendolo seduto e tenendogli testa e spalle.

Il narratore, a questo punto, annuncia l'esecuzione di un altro numero da parte di Otello e Desdemona: «Desdemona dall'alto del suo amore si getterà senza alcuna protezione a corpo libero, nelle braccia del valoroso Otello. Noi, con questo

numero, abbiamo guadagnato il primo premio al festival internazionale del circo di Cipro». Il riferimento a Cipro, e il fatto che sia ribadito, ancora una volta, che Desdemona non sarà garantita da alcuna forma di difesa sembra richiamare – seppur non vi sia alcuna spia testuale – l’arrivo della giovane sull’isola, nella prima scena del secondo atto: qui, nonostante le dichiarazioni d’amore sue e di Otello (182-99), un’atmosfera segnata dal disprezzo e dal pericolo era già stata creata dalla conversazione con Iago, critica verso tutte le donne, e dal commento “a parte” di questi, che pregusta le proprie successive mosse osservando i saluti tra Cassio e Desdemona (167-77). Il lettore e lo spettatore sono allertati rispetto al destino poco felice toccato in sorte al personaggio femminile, esattamente come il pubblico di *Otello Circus* percepisce i rischi corsi nel momento in cui ad accogliere il “tuffo” di Desdemona è un marito traballante, che cambia spesso posizione e non è subito pronto a prenderla tra le braccia.

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

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

Iago: Direttore.... Desdemona
è proprio uno svago.

Cassio: Raffinata.

Iago: (Op preso!) Seducente.

Cassio: Fresca, delicata.

Iago: Occhi provocanti.

Cassio: Attraenti, innocenti.

Iago: Voce sensuale.

Cassio: È perfetta.

Iago: (op preso!) Allora
beviamo alla salute di Otello.

Cassio: Stasera proprio no, mi gira la testa e non sopporto il vino.

Iago: (...) e lei è roba degna di Giove.

Cassio: Sì, è una dama squisita.

Iago: E piena di voluttà, lo garantisco.

Cassio: Invero, è creatura freschissima e delicata.

Iago: Che occhi ha! Si direbbero squilli di provocazione.

Cassio: Invitanti, sì, ma direi modestissimi.

Iago: E quando parla, una fanfara che chiama all'amore.

Cassio: È la perfezione incarnata.

Iago: (...) qui fuori c'è un gruppo di gagliardi ciprioti che han voglia di bere un bicchiere alla salute del nero Otello.

Cassio: Non stasera, buon Iago; ho poca resistenza al bere, mi dà subito alla testa.

(II, 3, 16-31)

Semplificare, in questo caso, è funzionale all'interpretazione di attori che possono avere problemi con la memorizzazione di lunghe battute, ma anche alla contemporanea esecuzione di movimenti che sono meglio accentuati da frasi brevi e ritmate.

A seguire, *Innaffia l'ugola* dell'opera verdiana è protagonista di una scena senza battute (corrispondente a II, 3 57-148), nella quale, con una sorta di gioco di prestigio, Roderigo e Iago moltiplicano le bottiglie da porgere a Cassio, così che da un tubo ne fuoriescano molte più di quanto fosse prevedibile. Il luogotenente/direttore di circo, seduto sul solito sgabello, a torso nudo, con le mani sulle ginocchia e le gambe aperte, inarca la schiena e muove il petto in fuori mentre le tracanna una dietro l'altra, quasi si trattasse di una dimostrazione di virilità e forza fisica. Su questi aspetti si gioca anche il successivo scontro con Roderigo, una lotta corpo a corpo a centro palco, ben lontana dal conflitto con bastoni e armi che coinvolge anche Montano nel testo shakespeariano (nella prosecuzione della terza scena del secondo atto). Successivamente, Otello entra in scena e, senza alcuna parola – mentre sono molte quelle spese nel dramma, tra la battuta 154 e la battuta 250 –, dopo le stringate spiegazioni di Iago su quanto accaduto, impone la propria autorità: prima salendo sullo sgabello e osservando

la scena, poi scendendo e avvicinandosi prima a Roderigo e poi a Cassio, che si inginocchiano immediatamente entrambi. Il secondo, che afferma di aver «perso la testa», viene fisicamente privato dei gradi (due adesivi incollati sulle sue spalle), e si aggancia alla gamba di Otello, in segno di supplica muta: anche nella tragedia, dopo la battuta «I pray you pardon me, I cannot speak» (180), non dice più nulla fino all'uscita del Moro. I due, così avvinghiati, si muovono sulla pista; o meglio, Otello cammina con fatica, trascinando Cassio fino al limitare dello spazio scenico, per poi spostarsi al centro e accovacciarsi a fianco del lampadario nuovamente disceso.

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

Un nuovo scontro tra personaggi maschili riempie successivamente la scena: Cassio si dispera e Iago gli consiglia di chiedere aiuto a Desdemona per rientrare nelle grazie di Otello, come accade nella prosecuzione della terza scena del secondo atto. Questo dialogo, però, estremamente ridotto, si svolge mentre i due sono impegnati letteralmente in una lotta testa-a-testa, che, ancora una volta, concretizza e rende visibile l'assoggettamento di tutti i personaggi alla volontà di Iago. Il confronto fisico inizia quando Iago afferra al collo l'altro, mentre pronuncia una battuta che esprime la sua posizione cinica e amorale: «La reputazione si guadagna senza merito e si perde senza peccato». Nel video, in realtà, la parola «merito» è sostituita da «onore», in una ripresa del termine appena utilizzato da Cassio («Ho perso l'onore e la reputazione»), che risulta per questo motivo particolarmente efficace: il distanziamento dalla lettera shakespeariana, che utilizza «merit» all'interno di una frase decisamente più complessa (II, 3 260-2) è ancora una volta funzionale alla valorizzazione di un dialogo netto, ritmato e sintetico.

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

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

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

Emilia: Non hai motivo di dir così.
Iago: Su, su: fuori di casa siete modelli di virtù, in salotto, campane; gatte selvatiche in cucina; sante se offendete e diavoli se offese; vi gingillate nelle faccende di casa, e vi date da fare a letto.
(...)
Desdemona: Che scriveresti di me per elogiarmi?
Iago: Oh, gentile signora, non cimentatemi, io sono un gran criticone.
(II, 1 108-119)

Subito dopo, la richiesta di intercessione di Cassio a Desdemona, nei primi trenta versi della terza scena del terzo atto, viene riassunta in poche frasi, che sembrano riprendere più fedelmente alcune parole di Cassio nella scena a seguire (III, 4, 107-11). Nello spettacolo, Desdemona riferisce poi quanto appreso al

marito, senza che prima Iago abbia iniziato a instillare in lui il sospetto. La prima frase votata a questo scopo («Ha, I like not that» III, 3, 35) è pronunciata nella tragedia proprio a commento della conversazione tra la donna e il luogotenente e dell'uscita di scena di quest'ultimo, motivo per cui Otello già è sull'attenti, quando lei gli parla, mentre nel caso di *Otello Circus* su Desdemona non grava ancora alcun pregiudizio. Il contrasto tra quello che è in fase di macchinazione e l'ingenuità di entrambi i componenti della coppia è così più marcato, e il pericolo imminente è espresso attraverso altri mezzi: la donna, mentre intercede per Cassio, è in precario equilibrio sulle spalle del marito, e riesce a rimanere in piedi, a non cadere, solo aiutandosi con la posizione del suo corpo.

Il dialogo tra Otello e Iago, non essendo interrotto da altri personaggi, risulta di conseguenza particolarmente intenso e concentrato, sebbene non si possa a rigore definirlo una conversazione: l'unico a parlare, per tutta la sequenza, è Iago. Questi, nel mezzo, fa roteare il lampadario acceso intorno alla scena buia, provocando una certa tensione anche nel pubblico, evitato di pochi centimetri; Otello, nel frattempo, cammina e corre in scena, rimanendo al buio e cadendo in posizione prona quando Iago si avvicina. Le battute sono in larga parte corrispondenti a quelle che i due personaggi si scambiano tra il sopracitato verso 35 e il 224 della terza scena del terzo atto,⁵² con alcune aggiunte, molti tagli, inversioni, interventi di generale rielaborazione. L'aggiunta più rilevante è quella che fa diretto riferimento al ruolo di Desdemona nel circo («Desdemona è leggera, un'equilibrista. A volte vola qua, a volte vola là»), e che può trovare un'assonanza contenutistica con la descrizione che Otello fa della moglie dopo averla uccisa: «Era incostante come l'acqua», dall'inglese «She was false as water» (V, 2, 135).

Una volta che Iago esce, dopo aver anche fisicamente trascinato Otello al centro della scena, quest'ultimo rimane solo. Rientra il Narratore, che, mentre gli versa acqua sul capo e lo strofina con un fazzoletto, pronuncia un monologo che

⁵² In particolare, 35-41, 95-104, 159-65, 169-74, 201, poi 254-5, 219, 222-4.

riprende quello del Moro (III, 3 262-83, in particolare 271-7) sul tema della gelosia, qui declinato in termini decisamente più moderni:

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

La parte che segue è stata una delle più commentate e gradite dalla critica teatrale: Otello si alza dal pavimento, dove era crollato sotto il peso della pseudo-rivelazione di Iago, e soccombe di nuovo, vittima della sua mente e dei suoi pensieri, esprimendo la rabbia e il dolore con il volto e con i gesti, con un potente grido muto, piccole urla sommesse e con i pugni picchiati sulla testa. Questo comportamento rende più comprensibile la sua battuta successiva («La testa...la testa»), la prima che pronuncia dopo essere stato investito dal fiume dei fittizi sospetti di Iago. Essa riprende la risposta alla domanda di Desdemona riportata, con modifiche, successivamente:

Otello (rimanendo con la testa bassa e le mani sulla faccia): La testa...la testa.

Desdemona gli toglie le mani una alla volta, gli passa sulla fronte il fazzoletto. Lui si alza, butta il fazzoletto e se ne va.

Lei guarda il fazzoletto e dice: «Volevo chiederti.....che cosa succede?»

Desdemona: Perché parlate così piano?

Non vi sentite bene?

Otello: Ho un forte dolore qui sulla fronte.

Desdemona: Sarà di certo per le lunghe veglie.

Vi passerà. Lasciate che la bendi stretta

e nel giro di un'ora starete bene.

Otello: Il tuo fazzoletto è
troppo piccolo.
(III, 3 287-91)

Nella tragedia shakespeariana, la reazione di Otello non è immediatamente sgarbata, come invece sarà successivamente, e il furto del fazzoletto ha come colpevole Emilia, che lo consegna subito al marito. Qui, invece, l'altra donna presente in scena, cioè Mirenia Lonardi nei panni del Fantasma, non riesce a impadronirsene: è Iago a rubarlo di mano a Desdemona, intimandole con violenza di lasciarlo, e la reazione del Fantasma esprime il suo rammarico. Indietreggia infatti con le mani sulle orecchie, e pronuncia le parole con cui Emilia, nel dramma, commenta la violenza verbale di Otello nei confronti di Desdemona dopo le ripetute richieste di vedere il fazzoletto:

(Musica Tema di Barbara)
Fantasma: Uomini rozzi, brutali,
prepotenti!
Gli uomini sono tutti stomaco
e noi siamo soltanto cibo.
Ci mangiano avidamente
e quando sono sazi, ci vomitano!

Emilia: Non basta un anno o due
a capire un uomo.
Sono solo stomachi, e noi solo
cibo;
ci divorano avidi, e quando sono
sazi
ci rigettano.
(III, 4 100-3)

Iago completa a seguire la sua circonvenzione di Otello, con le illazioni in merito ai sogni di Cassio, che avrebbe confessato la sua relazione con Desdemona mentre dormiva, e, soprattutto, in merito al fazzoletto, non più in possesso della donna perché presumibilmente regalato da questa all'amante in persona: questi due passaggi avvengono nell'arco di una breve scena, estremamente sintetica rispetto a quella, con più di cento versi (III, 3 339-486), della tragedia. In *Otello Circus*, alla richiesta di Otello di fornire una prova («Dammi una prova. Una prova» III, 3, 415), Iago sventola il fazzoletto e poi lo mette in tasca, appena prima che l'altro lo veda. Quando Otello, in una reazione di rabbia e impotenza, gli si scaglia contro e lo butta a terra, risponde vittimizzandosi («Ecco cosa si guadagna a essere sinceri e onesti» III, 3, 384) e facendo riferimenti osceni ai rapporti tra Desdemona e Cassio (in ripresa delle battute 400-2), prima di descrivere in una breve frase il sogno di Cassio (416-32) e di suggerire cosa fare in merito al fazzoletto (440-8). Nel

frattempo, Iago si muove insinuando in Otello i suoi sospetti fasulli, spostandosi da un suo orecchio all'altro e confondendolo anche fisicamente, fino a che questi non si dirige dal suo obiettivo più diretto: Desdemona. Il confronto tra quest'ultima e il marito si consuma nella semplicità di una richiesta reciproca, esposta in un dialogo stringatissimo rispetto a quello della tragedia (III, 4, 29-95):

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

In scena, dopo aver disposto del corpo di Desdemona trascinandolo per la pista con l'aiuto della coperta, e prima di iniziare a domandare ossessivamente il fazzoletto, Otello pronuncia con voce spezzata alcune battute, che non sono riportate nel copione e che in parte sono di difficile comprensione anche dal video: «Addio. Addio. Addio, serenità, addio. Il destino di Otello si è compiuto». Nel corso del dialogo, Desdemona è arrabbiata, le sue risposte vengono urlate a volume sempre più alto, mentre Otello sembra privo di energie, ormai schiacciato dal peso del sospetto. Nonostante la sua voce si alzi leggermente nel corso della conversazione, questi compie sempre lo stesso gesto, rimane fermo, seduto, con la testa voltata di lato, rivolge solo la mano a Desdemona in segno di richiesta e, talvolta, se la batte sul capo. Infine, le lancia una rosa rossa, dopo averla raccolta da terra, e dà così inizio a una sequenza che rappresenta visivamente lo sfregio compiuto sul corpo della donna dai personaggi maschili del dramma: sulle note dell'aria *Mia madre aveva una povera ancella (Canzone del salice)*, Cassio, Otello e Roderigo avvicinano le rose al corpo di Desdemona, mentre Iago le fa passare del nastro adesivo intorno, così che i fiori le rimangano incollati addosso. Desdemona, in seguito, ruota su sé stessa e passa da un riso nervoso al pianto, il

quale prosegue, più sommesso, anche quando il Fantasma entra in scena e, delicatamente, svolge il nastro adesivo, liberandola così da quell'abbraccio funesto, da quei simboli di solo apparente galanteria.

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

ii. *Una giostra impazzita: rappresentare subalternità e violenze*

Come già sottolineato, la tematica al centro di *Otello Circus* è sicuramente la violenza di genere. Questa verrà analizzata qui sulla base delle declinazioni assunte all'interno di uno spettacolo che non solo mette in campo modalità rappresentative diverse da quelle narrative scritte, come d'altronde accade per ogni evento spettacolare, seppur basato su una drammaturgia pre-esistente, ma

è costruito anche sul dialogo con un'altra opera e con la dimensione performativa circense.

Prima di passare alla trattazione specifica di questo argomento, occorre però prendere in considerazione l'altro tema cardine della tragedia shakespeariana, quello dell'incontro e dello scontro inter-razziale, che non viene ignorato da *Otello Circus*: l'attore che interpreta il protagonista, Rodrigo Scaggiante, è un attore nero scelto per il ruolo specificamente per questo motivo, e che in scena è truccato di bianco, con una sorta di *whiteface*. Nel campo delle pratiche teatrali e degli studi shakespeariani, questo riporta alla *vexata quaestio* tra *colorblind casting*, cioè la pratica di scegliere gli attori indipendentemente dalla corrispondenza tra il loro colore di pelle e quello del personaggio che interpretano, e suo rifiuto. Se per un approfondimento mirato si rinvia alla raccolta di saggi curata da Ayanna Thompson (2006), la prima interamente dedicata all'argomento, è utile riprendere qui e più avanti alcuni concetti, che possono aiutare a comprendere meglio i processi creativi dietro a *Otello Circus*. In generale, il *colorblind casting*, di cui si è fatto pioniere Joseph Papp, fondatore del New York Shakespeare Festival nel 1955, è stato considerato fondamentale al fine di ampliare le possibilità per gli attori non bianchi, solitamente esclusi dalla tradizione drammaturgica e recitativa dominante: «Colorblind casting sought to create an environment in which actors were judged not on their "personhood" or their "own face" but on their talent» (A. Thompson 2006, 6). Eppure, per altri, tra cui l'influente drammaturgo afroamericano August Wilson, tale pratica consolida il potere del canone teatrale "bianco", dal momento che implica la necessità di utilizzarlo e di renderlo proprio (Thompson 2006, 1). Spesso, inoltre, il *colorblind casting* si rivela una forma superficiale di lotta contro la discriminazione razziale e a favore della parità di possibilità, dal momento che molti ruoli principali non sono attribuiti ad attori neri anche laddove si professa il valore emancipatorio della pratica (Thompson 2006, 8) e che la retorica del talento risulta inevitabilmente viziata, se le condizioni di partenza, come ad esempio il grado di esposizione ai classici e dunque la loro conoscenza, non sono le medesime. Infine – ed è questo

il punto più interessante per l'analisi proposta qui – pensare che il corpo degli attori, soprattutto laddove questi appartengono a minoranze poco o per nulla in contatto con Shakespeare lungo i secoli, sia qualcosa di fronte a cui “esercitare” cecità, e che non dica qualcosa in più su quest'ultimo è illusorio e impoverisce un'analisi che ne potrebbe invece uscire arricchita. Il caso di James Hewlett, il primo attore nero shakespeariano, attivo nell'800, è esemplare:

If Hewlett calls himself a descendent of “our immortal bard,” does his status as a free black American in a country still in the grip of slavery impart anything to his understanding of *Othello*, Shakespeare, or performance in general? It seems impossible to argue that it would not, but the current articulations of colorblind casting do not really take this into account. (A. Thompson 2006, 18)

La *whiteface* è stata a lungo utilizzata da attori neri famosi, come, nel XIX secolo, Ira Aldridge, divenuto celebre anche in Europa per le sue interpretazioni di svariati personaggi shakespeariani, da Otello e *Aaron the Moor* in *Tito Andronico*, fino a Shylock, Macbeth, Lear (Thompson 3). Lungi dal principio della “cecità ai colori”, scelte come quelle di Aldridge, dei suoi produttori e registi, sembrano mostrare un'esplicita consapevolezza della nerezza e della sua distanza da personaggi non pensati come compatibili a essa, tanto da rendere necessario un travestimento palese. Nel caso di Otello/Scaggiante, però, la pratica della *whiteface*, a detta di Viganò (2021), consiste in una ripresa, con contemporaneo stravolgimento, della *blackface* con la quale per decenni attori bianchi hanno interpretato Otello: non solo un attore nero con disabilità può assumere il ruolo di un personaggio centrale della tradizione teatrale classica, ma può anche prendersi gioco delle convenzioni portate avanti da essa. In *Otello Circus*, la *whiteface* sembra voler rappresentare anche l'assoggettamento al potere bianco rappresentato da Iago, con il quale Otello si confronta nell'arco di tutto il dramma: costretto a dimostrare la propria eccezionalità militare per garantirsi rispettabilità, subisce in maniera costante pregiudizi e insulti a causa del colore della sua pelle. In conclusione, non può che soccombere, perché, nonostante gli sforzi che gli sono richiesti e che compie, non è né sarà mai bianco: la sua maschera di cerone si

scioglie nel corso dello spettacolo,⁵³ così come la sua pelle risalta in maniera più evidente nel finale, quando, dopo aver ucciso Desdemona, rimane sul palcoscenico privo del cappotto scuro che lo aveva protetto e nascosto fino a quel momento. Il tema del *colorblind casting* permette di farne emergere molti altri, che saranno ripresi nel corso del successivo paragrafo: il carattere più o meno mimetico-naturalistico attribuito al teatro, l'universalità o l'esclusività di Shakespeare, il valore della ricezione e il ruolo del pubblico.

Così come accade nel caso della razza, anche la subalternità di genere trova forme di manifestazione soprattutto nelle macchinazioni di Iago, ma permea tutto il dramma, i discorsi di ogni personaggio: Brabanzio si disperava per come la figlia sia stata a lui sottratta dalle "magie" di Otello, che è definito *thief*, ladro (I, 2, 62), proprio come se Desdemona fosse un oggetto; Emilia, nonostante il legame con l'altra donna e il riconoscimento del valore dell'oggetto per quella, si ritiene fortunata per aver trovato il fazzoletto e poter soddisfare la richiesta del marito (III, 3, 294); Lodovico rimprovera Otello per la sua aggressività verso la moglie rimarcandone una dote, cioè la sua obbedienza (IV, 1, 242-4). Le questioni della violenza nei confronti delle donne e dell'affermazione di una visione patriarcale e virilista vengono affrontate come centrali in *Otello Circus*, nel quale la fissità dei ruoli circensi collude con la fissità di quelli di genere, sottolineati ed esasperati nella loro opposizione reciproca. I costumi di tutti i personaggi, che rievocano gli abiti del clown come del domatore, dell'equilibrista e del direttore, non creano alcuna dissonanza rispetto alle associazioni più convenzionali. I personaggi femminili, infatti, indossano vestiti dai colori chiari, rosa o bianchi, in materiali come il raso e il tulle, che ricordano i tutù delle danzatrici classiche, con un tocco leggero e giocoso nel caso di Desdemona, più etereo e sognante in quello del Fantasma; gli uomini, invece, sono tutti in pantaloni, talvolta a torso nudo, come accade con Cassio, e si scontrano spesso in modo fisico, corporale, manesco. La

⁵³ Non citato da Viganò, e non approfondito qui, ma estremamente interessante, il possibile riferimento all'*Otello* di Carmelo Bene per lo scioglimento del cerone.

distanza tra i due mondi è così ribadita anche sul piano esteriore, dell'apparenza, sebbene la compattezza del gruppo maschile si esprima solo quando di fronte a esso è presentato il nemico comune per eccellenza, vale a dire la donna. In realtà, tutti sono assoggettati al potere manipolatorio di Iago e hanno caratteri che li allontanano dal modello dominante del dramma.

Otello, innanzitutto, è nero, una condizione ineliminabile della sua esistenza che lo rende inevitabilmente sottomesso, nonostante gli sforzi per metterla in ombra attraverso i servigi a favore della Serenissima; inoltre, è un uomo maturo, se non anziano, un aspetto che viene più volte ribadito da Iago (fin dalla prima scena: «an old, black ram» I, 1, 88) e posto in contrapposizione alla giovinezza di Desdemona, Roderigo e Cassio, così che si crei un ulteriore divario, oltre a quello razziale, tra il Moro e tutti gli altri personaggi. Se in *Otello Circus* quest'ultima caratteristica non appare così spiccata, è perché larga parte di questo isolamento è espresso attraverso l'altra componente, sommata a caratteristiche specifiche dell'interpretazione e dunque della recitazione del personaggio che verranno riprese più avanti. Roderigo, invece, appare da subito un burattino nelle mani di Iago, eccessivamente fiducioso nelle promesse di questi, poco scaltro, infantile, incapace di governare le proprie voglie e i propri sentimenti, come invece si richiederebbe a un vero uomo. Cassio, infine, è un personaggio enigmatico in *Otello*, sul quale si è molto speculato: l'invidia che Iago prova nei suoi confronti, secondo una certa linea critica, potrebbe essere dovuta non solo a motivi professionali, ma anche amorosi. Iago, attratto in segreto più da Otello che da Desdemona, sarebbe geloso della fiducia accordata a Cassio, e sospetterebbe che una relazione omosessuale unisca questi e il Moro; la sua mascolinità, dunque, sarebbe messa in discussione dal rischio del suo stesso orientamento sessuale, e verrebbe rafforzata attraverso virilismo e misoginia.

Non si tratta di un'interpretazione adottata, né accennata in *Otello Circus*, ma la rappresentazione di Cassio lo allontana dal modello di virilità promosso da Iago. Nel dramma, questi viene descritto come un incapace in battaglia, dedito più ai libri e alle donne che alla pratica guerresca: aspetti su cui *Otello Circus* gioca,

insistendo sul suo interesse per la forma fisica e per la bellezza. Viene preso in giro per questo anche da Desdemona, con battute che producono un effetto leggermente grottesco: «È arrivato prima il tuo profumo di te (...) ma cambia profumo che puzzi come una puttana». L'ispirazione per queste frasi proviene dalla caratterizzazione del personaggio di Bianca («a courtesan»), che qui non è presente, ma che risulta un'altra vittima della misoginia che traspare dal testo shakespeariano: invischiata nella rete tessuta da Iago in quanto amante di Cassio, viene sbeffeggiata da questi al suo secondo ingresso in scena: «'Tis such another fitchew; marry, a perfum'd one», tradotto da Perosa come «È proprio una puzzola! E come olezza!» (IV, 1, 144). La puzzola, oltre che conosciuta per il suo odore, era simbolo di lascivia (vedi le note in Shakespeare e Perosa, 1993, 239 e Shakespeare 2015, 264): l'utilizzo fatto del significato di queste parole in *Otello Circus* comprende entrambi questi campi semantici, anche se l'associazione con l'attività sessuale è dovuta alla caratterizzazione esteriore della prostituta, più che a un effettivo riferimento ai comportamenti di Cassio. Lo spostamento del destinatario delle battute, un uomo, e il fatto che proprio Desdemona le pronuncia rappresenta una forma di appropriazione e rovesciamento dell'insulto che risulta comprensibile solo per chi conosce e ricorda il testo shakespeariano. Inoltre, il fatto che venga sottolineato l'uso eccessivo di un prodotto di bellezza, afferente quindi tradizionalmente alla sfera femminile (il profumo), e il paragone utilizzato producono risate nel pubblico, che rivela così pulsioni sia omofobiche sia abiliste: il termine triviale e la presa in giro a sfondo sessuale sono inaspettate, quando provengono da attori disabili.

In contrapposizione a questo quadro di spalleggiamento e, in contemporanea, di tradimento maschile, emergono nel corso dello spettacolo diversi elementi di solidarietà tra donne, anche più di quanto accada nella tragedia. Come già accennato, il Fantasma, che utilizza anche una battuta di Emilia, esprime un legame di totale fedeltà a Desdemona, diverso da quello tra i due personaggi femminili principali di *Otello*. Nonostante sia presentata come la moglie di Iago, Emilia non è infatti quella che si potrebbe oggi definire un' "amica"

di Desdemona, ma la sua dama di compagnia, che si rivolge a lei chiamandola *Madam*, “signora” (mentre l’appellativo per lei è sempre il suo nome) e che può essere dunque congedata, su richiesta di Otello, al momento dell’omicidio. L’eliminazione di questo rapporto gerarchico, favorito da quello del personaggio di Emilia in quanto tale, fa sì che la distanza di classe non riesca a mettere in discussione la complicità che in scena unisce le due donne. È il Fantasma, infatti, a spingere Desdemona sull’altalena dopo il numero di finto equilibrismo, a tentare di istruire Otello su come essere un sostegno, a lottare per tenere lontano Iago in un momento di pace degli sposi, a disperarsi per il furto del fazzoletto, a pronunciare le parole finali. Questo patto di sorellanza tra i personaggi femminili rappresenta l’unica forma di relazione positiva tra esseri umani in grado di emergere dallo spettacolo, e si fa necessaria come soffio vitale all’interno di un circo di rapporti dominati dalla prevaricazione, dallo sberleffo, dal tradimento. È una relazione che, all’interno dello spazio scenico e nel fittizio mondo teatrale, non può spezzare il fatale ripetersi della tragedia, ma prova a metterlo in discussione cercando di moltiplicarsi, con l’appello finale al ruolo testimoniale del pubblico.

La dimensione nella quale maggiormente si esplica lo scontro tra uomini che ha come vittima la donna è quella del possesso sessuale: Desdemona viene uccisa da Otello perché ritenuta colpevole di adulterio, dunque di aver rotto il voto di obbedienza fatto al marito dopo essersi sottratta al controllo paterno. In un sistema nel quale tutto è proprietà del *pater familias*, si tratta della colpa per eccellenza per una donna sposata, dal momento che mette in discussione il potere che l’uomo deve continuamente dimostrare ai suoi pari per mantenere una posizione di rilievo. Non è un caso che la rabbia che Iago prova verso il Moro per il fatto di non essere stato scelto come luogotenente si sommi al sospetto che la moglie lo abbia tradito con lui: per oscurare il sentimento di umiliazione prodotto dal possibile furto di un bene considerato di proprietà, si rifà su quello, simile, di Otello, che si può sommare al dolore per il tradimento di un rapporto di amore e fedeltà. I riferimenti continui e concreti di Iago all’atto sessuale («rabelaisian», Honingmann in Shakespeare 2015, 49), in parte tagliati nell’opera generale di

sintesi del testo di *Otello Circus*, vengono rimessi fortemente in evidenza quando, per due volte, sono accompagnati nella recitazione dal battito di mani, a ricordare la ritmicità dell'amplesso: quando chiede a Otello cosa vorrebbe avere come prova del tradimento, e quando, con Desdemona, allude all'unico vero interesse delle donne, tanto più vergognoso e condannabile per un sistema di valori nel quale la virtù femminile dovrebbe coincidere con una totale indifferenza al piacere.

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

Un'altra forma molto corporea attraverso la quale viene rappresentato il dominio di Iago è quella della metamorfosi degli altri personaggi in animali: in asini, tutti quanti, e soltanto Cassio in leone. Nel primo caso, in particolare, che ricorda atmosfere collodiane (Lino 2018), emerge chiaramente una visione per la quale la ragione fredda e calcolatrice si dimostra in grado di imporsi sul dominio

delle passioni. Chi si fa guidare principalmente da queste ultime, viene confuso, controllato, sottomesso dalla mente manipolatrice dell'uomo che sta al centro della scena; a cadere, non è solo la donna, associata al lato emotivo e irrazionale dell'umano, ma anche uomini incapaci di gestire le proprie debolezze e di individuare il nemico nel proprio gruppo di riferimento, e non all'esterno di esso. Nel testo di Shakespeare, l'associazione all'animalesco viene evidenziata da Iago subito nella prima scena del primo atto, in riferimento a Otello (I, 1, 88), e nel momento in cui egli dichiara a Roderigo la sua filosofia di vita, basata sul perseguimento del proprio interesse: contrappone a questa il comportamento dei servi devoti, simili, appunto, ad asini (I, 1, 47).

Nello spettacolo, tali accostamenti e similitudini riemergono in momenti corali e di movimento, e concretizzano in scena immagini che aprono a diversi interrogativi: è più umana la mente che cede alla passione o quella che la controlla? Ancora, in riferimento diretto alla condizione specifica della compagnia: non è ragione la logica che si discosta da quella che domina e si impone? È animalesco, dunque inferiore e sottoponibile a controllo, tutto ciò che non rientra nella norma? O forse la marginalizzazione di quest'ultimo – il mostruoso, il deformato – non è altro che un metodo necessario per sfuggire alla paura della propria vulnerabilità, della propria dipendenza dagli altri? Iago, in fondo, soffre come gli altri personaggi: per non essere visto, stimato e apprezzato come vorrebbe; per essere stato tradito. Nel finale della scena della metamorfosi asinina, dunque, scende dal piedistallo a centro palco e si unisce brevemente agli altri, correndo con loro: uomo tra gli uomini, animale tra gli animali, seppur sempre con la frusta in mano, pronto a ritornare in breve tempo a tessere le fila di un piano perfetto perché giocato su debolezze umane che lui domina anziché farne esperienza. Nella poetica della compagnia, invece, è proprio «attraverso la ferita che andiamo oltre, che riusciamo a immaginarci in altro modo»; ed è la ferita «che muove i nostri desideri e le nostre volontà, la nostra voglia di andare in un altrove» (Porcheddu e Viganò 2020, 11). Se il teatro è uno spazio fisico e simbolico dove «diffondere il contagio e la malattia, infettare i luoghi comuni, le certezze, le

abitudini e il consueto (...) un modo per dare senso al disagio, al dolore, al nostro sentirci inadeguati, alla nostra sofferenza esistenziale», e per questo «luogo della trasformazione» (Porcheddu e Viganò 2020, 11–12), allora Iago e il dramma da lui architettato rimangono drammaticamente fuori dalle possibilità di cambiamento. Nonostante la capacità di cogliere le fragilità e le ferite altrui, soprattutto in rapporto al femminile e alla necessità di controllarlo, le sue non vengono mai espresse, sprigionandosi con tutta la violenza covata sotto le ceneri della repressione. In un modo simile, in Shakespeare, le debolezze di Otello sono dallo stesso adombrate, se non riconosciute, solo dopo l'omicidio di Desdemona. Egli chiede infatti che l'omicidio venga ricordato senza attenuanti, ma che rimanga ai posteri anche memoria del suo valore militare e della sua fedeltà alla Serenissima, così da rimarcare un estremo bisogno di approvazione esterna. In *Otello Circus*, questa battuta è espunta: lo spettacolo del circo della violenza, nella realtà, non ha una fine, che l'ammissione – seppur implicita – delle radici della propria vulnerabilità potrebbe segnare.

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

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

(...)

Lo spettatore in questo teatro non sarà mai un "cliente" perché, se così fosse, il teatro dovrebbe assecondare le sue voglie, le sue domande, le sue richieste, offrirgli la merce che desidera e vuole comprare. Il teatro si adatta alle voglie dell'osservatore, per piacergli, per assecondarlo. Ma seguendo questa logica il teatro perde la sua funzione di "essere altro", di spiazzare, aprire visioni, mostrare un invisibile, contagiare ed esporre le ferite. (Porcheddu e Viganò 2020, 15–18)

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

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

La relazione con l'occhio del pubblico e lo scontro con le sue convinzioni provocano talvolta incomprensioni che danno voce a pregiudizi e, contemporaneamente, illuminano opportunità. L'esempio descritto di seguito rientra in questa casistica. Mentre per alcuni attori l'elemento della disabilità è più evidente e facilmente riconoscibile, per altri lo è meno, al punto che, in una recensione online, seppur non di un professionista, Matteo Celiento è scambiato

per un attore «normodotato», e la sua recitazione giudicata «generica e poco energica» (Abatangelo 2020). Da un lato, emerge chiaramente che della disabilità si tende a ricercare una visibilità rassicurante, capace di cancellare dubbi e incertezze: Celiento non è nato con trisomia 21, come molti dei suoi colleghi, né ha difficoltà del linguaggio esplicite come quelle di Rodrigo Scaggiante, dunque è automaticamente considerato «abile», e – si può solo ipotizzare, ma l’associazione “normalità-mediocrità” lo suggerisce – giudicato con parametri diversi da quelli utilizzati con gli altri attori. Dall’altra parte, questa specificità dell’attore e della sua recitazione risuonano con quella del personaggio di cui riveste i panni: Iago, sovrano della macchinazione e dell’inganno, viene interpretato in modo tale da confondere anche gli spettatori, trascinati dal suo sguardo mefistofelico in un labirinto dove si fa complicato distinguere il vero dal falso.

iii. Dov’è “Othello”? Lo spessore del dialogo

Nel corso della precedente trattazione, sono stati analizzati punti di contatto, rielaborazione e sviluppo del testo shakespeariano, emersi a partire da un esame serrato del testo del copione e da un’interpretazione di natura contenutistica. In questo paragrafo, l’obiettivo sarà invece quello di osservare nel dettaglio come si articolano le diverse tipologie di dialogo che compaiono nello spettacolo, che si dimostra particolarmente interessante quando interrogato attraverso questa lente. Non solo l’interlocuzione tra, da un lato, il testo di Shakespeare, i suoi personaggi e le passioni che li animano, e dall’altro gli attori e le attrici della Ribalta/Accademia Arte della Diversità, i quali portano in scena un’innovazione personale e artistica che può permettere di posare uno sguardo nuovo sulla tragedia di *Othello*; ma anche una comunicazione non scontata con linguaggi teatrali non verbali, come la musica e il movimento.

Innanzitutto, risulta interessante tenere in considerazione il particolare apporto degli attori allo spettacolo, a partire dalla loro specificità e dalle modalità di entrare a contatto con il personaggio attraverso la recitazione. Per affrontare

questo discorso risulta utile la chiave interpretativa sviluppata in senso al dibattito sul *colorblind casting* citato in precedenza: non solo in merito al caso di Otello-Rodrigo Scaggiante, ma, per analogia, al fine di analizzare *Otello Circus* in toto, sulla base della comunanza di caratteristiche tra gruppi marginalizzati. L'approccio "blind", che presume neutralità nei confronti delle peculiarità di alcune tipologie di attori, e che si pone come obiettivo quello di basarsi esclusivamente sul talento dei professionisti, non si interroga, o non lo fa a sufficienza, su quanto queste peculiarità possano contare nel momento in cui si impone un confronto senza precedenti. Thompson osserva che l'appropriazione di Shakespeare in ambiti come quelli della comunità artistica nera «is not as straightforward as the proponents of colorblind casting would have one believe» (A. Thompson 2006, 18), e prosegue con la frase precedentemente citata in merito a quanto l'esperienza personale di un attore nero e libero come Hewlett, in una società ancora basata sulla schiavitù, potesse avere un impatto sull'interpretazione di Shakespeare e sulla performance in generale: sicuramente qualcosa che la *blindness* non riesce a vedere. Tali considerazioni possono essere estese ad altri gruppi marginalizzati perché, in parallelo a quanto accade per la razza, questi sono stati esclusi dalla recitazione di ruoli ritenuti fondanti della tradizione teatrale occidentale sulla base di una visione della rappresentazione di tipo mimetico-naturalistico, che collude con una strutturale scarsità di personaggi diversi dall'uomo bianco, cisgender, eterosessuale, sano e abile nella drammaturgia tradizionale.

Non è un caso che un discorso simile sia stato fatto anche in merito all'interpretazione da parte di attrici donne di personaggi maschili shakespeariani: Amleto, Macbeth e Lear sono visti come punti di snodo importanti, se non fondamentali, della carriera di un interprete, e non si ritiene debbano essere appannaggio solo degli attori uomini. La questione, ovviamente, anche qui è foriera di dibattito. Da un lato, l'appropriazione di personaggi di riconosciuta caratura nell'olimpo teatrale occidentale da parte di chi non ha mai potuto interpretarli può costituire una fonte di innovazione non indifferente per il

personaggio stesso, e permettere in contemporanea una decisa messa in discussione dei rapporti di potere all'interno del mondo della produzione scenica. Dall'altro, la questione si fa più complessa quando si include nella riflessione l'interrogativo sul riconoscimento ottenuto attraverso la rappresentazione di personaggi maschili ideati da un autore uomo, santificato, nei secoli, da *establishment* culturali espressione di una società patriarcale. Il valore attribuito a Shakespeare e la volontà di farlo proprio implicano risvolti teorici di rilievo, che toccano ancora una volta la sua appartenenza al capitale culturale istituzionale e la sua importanza simbolica.

Shakespeare stesso, infatti, è stato esplicitamente e volontariamente tenuto lontano per secoli da chiunque non fosse "dominante" (A. Thompson 2006, 2), proprio in virtù del ruolo di capostipite di una tradizione culturale di alto livello, da mantenersi elitaria e normativa. La spinta in avanti offerta da nuove modalità interpretative è inscindibile da questa considerazione: Shakespeare in contesti non tradizionali assume valore proprio perché nei secoli è stato reso tradizionale e istituzionalizzato, mezzo di esclusione di cui oggi, talvolta, gli esclusi riescono a riappropriarsi. Non prendere in esame l'enorme spinta rivoluzionaria di questo fatto, e quindi esercitare volontaria cecità rispetto a una storia di marginalizzazione, significa finire per ignorare elementi di peculiarità che sono ineludibili, perché inevitabilmente sotto i riflettori nell'ambito di una forma creativa basata sul principio della visione. La nerezza, così come la disabilità sono aspetti che non possono essere cancellati, e, anzi, vengono messi in risalto nel momento in cui le capacità recitative degli attori sono valutate – a torto o a ragione – insufficienti. Thompson ne parla in merito alla razza, quando cita un episodio specifico in cui la critica, nel sottolineare questo elemento, rivela il proprio razzismo inconscio, tale da rendere «an actor of color suddenly too visible in spite of the colorblind approach» (10). Viganò evidenzia una situazione simile per la propria compagnia:

Noi ci sentiamo addosso una responsabilità maggiore rispetto ad altri, o almeno io cerco di spiegarmela così (...) Se Antonio Viganò fa un brutto spettacolo è un attore in uno spettacolo non riuscito. Questo assunto dovrebbe valere anche

per i miei *attori-di-versi* ma non è così scontato. Jason De Majo, un nostro attore danzatore con un cromosoma in più, quando in scena non è credibile non è un attore che sta fallendo, ma semplicemente un ragazzo handicappato, incapace di andare oltre la sua condizione. Non mi interessa chi “consacra” l’handicap perché lo vede scervo da sovrastrutture, perché così facendo lo ingessa e lo crocifigge ad una condizione impedendogli di essere anche vera comunicazione. (Donati e Di Lorenzo 2020)

Nonostante le dovute differenze, il parallelismo tra le condizioni di nerezza e disabilità, ugualmente “esposte” in caso di fallimento, sembra possibile e opportuno, e induce a trattare con i dovuti accorgimenti il tema dell’invisibilità di ciò che fuoriesce dalla norma. Inoltre, Viganò tocca un punto precedentemente accennato, quando, introducendo il tema del rapporto tra teatro e disabilità, era stato sottolineato il valore ambiguo di quella che molti professionisti della scena definiscono la “purezza” dell’attore disabile. Di questi, nel momento in cui è ritenuto di natura libero «da sovrastrutture», e capace di andare in scena principalmente per questo motivo, non viene riconosciuto il talento o il percorso di studi compiuto; non l’attitudine a interpretare un ruolo specifico; non la capacità di comunicare proprio a partire dalle proprie “strutture”, certo divergenti da quelle maggioritarie nella popolazione, ma non per questo necessariamente infantili, ancestrali o “essenzialiste”. Si palesa così un punto di vista che, secondo Viganò, rinchiude in una condizione minoritaria e impedisce qualsiasi forma di espressione: «Esprimendoci, noi non diciamo semplicemente ciò che siamo, ma abbiamo la possibilità di trascenderci, di travalicare noi stessi. Inchiodare l’interlocutore alla sua condizione è la mossa dell’imperialismo culturale, che *esotizza l’altro*» (Porcheddu e Viganò 2020, 19). Il punto di equilibrio da ricercare, dunque, è tra la consapevolezza della marginalità, da portare in teatro per ampliare i confini di quest’ultimo, e il rischio di rinchiudersi in essa, tra la necessità di occupare spazio “come gli altri” e l’apporto inestinguibile e prezioso della propria condizione di diversità.

Il dibattito teorico intorno al *casting* di attori e attrici con disabilità può aiutare a calare la discussione entro un quadro di riferimento, e fornisce strumenti di analisi preziosi. È stato già citato in precedenza l’utilizzo dell’espressione

cripping up, coniata sul modello di *blacking up*, a testimoniare le analogie tra condizioni di marginalizzazione e metodi per comprenderle e sfidarle. La complessità del tema, però, va sicuramente oltre la possibilità di scritturare attori con disabilità per interpretare personaggi con disabilità, e tocca la questione del realismo in teatro. L'appello a quest'ultimo implica il rischio della limitazione, come osservato in merito a un'altra condizione marcata, quella di interpreti di origine latina:

In other words, when Latina/o actors insist that only Latina/o people can play Latina/o characters, they uphold realism's insistence on the strongest resemblance between actor and character, its iconic logic. By extension, however, they also risk re-entrenching the idea that those are the only roles they can play, cutting away their opportunities to take up a greater variety of realist roles and risking the sidelining of their artistry within a silo apart from mainstream opportunities. (Johnston 2016, 55)

Da un lato, dunque, emerge la necessità che venga garantito uno spazio in cui gli interpreti appartenenti a comunità marginalizzate possano essere privilegiati; dall'altro, se tale pratica è giustificata dall'assoluta mancanza di parità nell'accesso al totale dei ruoli disponibili, essa non deve sfociare nella ghettizzazione, motivata dal ricorso a una forma di realismo estrema, illusionistica e banalizzante. Gli attori disabili possono recitare altro che non la propria condizione, e contribuire alla riuscita del personaggio attraverso un realismo diverso, definito *indexical*: un termine di traduzione non semplice, usato per lo più in semiotica, che Alvarez (2012) introduce in riferimento alla capacità di attori per qualche motivo estranei alla norma di assumere su di sé e comunicare, con la propria interpretazione, anche tipologie di marginalizzazione diverse dalla propria. Johnston ne parla in merito alla disabilità, con alcuni esempi:

Thinking toward a similar practice in theatre involving disabled actors, we might imagine a production of *The Glass Menagerie* wherein the actor playing Laura has cerebral palsy or a production of *The Miracle Worker* wherein neither of the actors playing Helen and Annie are visually impaired but each is disabled in her own particular way, indexing disability but not reducing character or actor to its fact. (Johnston 2016, 56)

Nel caso di *Otello Circus*, nessun personaggio del testo da cui si sviluppa ha una disabilità conclamata, dunque questo schema di interpretazione va assunto con parsimonia, perché il riduzionismo di svariate diversità a una non permette di analizzare con attenzione quel che qui interessa, vale a dire come essa interagisce con il contesto teatrale e, in particolare, recitativo. Come già è stato sottolineato, però, molti tra i personaggi presentano elementi di discostamento dalla norma che dialogano con profitto con quelli degli attori, producendo effetti osservati anche da Viganò: «Questo *Otello* è anche un viaggio nella consapevolezza dei miei attori, sempre più consci di non rappresentare solo se stessi, ma anche grandi personaggi. La loro particolarità si fa ricchezza: la personalità di ciascuno aggiunge ombre magnifiche ai ruoli che interpretano» (Pensa 2018). Di questa dichiarazione, due sono i punti su cui soffermarsi: da un lato, l'evoluzione della compagnia, i cui attori estendono le proprie capacità recitative attraverso l'incontro con personaggi altri rispetto a quelli con un'identità soggettiva simile a quella che interpretano nella loro quotidianità; dall'altro, l'arricchimento prodotto dalle loro caratteristiche specifiche, che risultano in grado di produrre "ombre" originali e innovative su ruoli visti e rivisti, oggetto di infinite analisi nel corso dei secoli.

Questo aspetto è significativo innanzitutto per quel che riguarda il personaggio di Otello, sempre secondo Viganò: «C'è un aspetto di Otello, sicuramente, che prende valore dentro un attore che è balzubiente con quelle stesse parole di Otello» (Lòtano 2019). Le modalità di Scaggiante di interpretare Otello, dal grido muto alla goffaggine nei movimenti – la quale non implica mai, però, una mancanza di padronanza della situazione performativa –, fino alla balbuzie più volte sottolineata, lasciano trasparire la fatica dei tentativi di Otello di adattarsi al mondo veneziano, al quale è completamente estraneo. I suoi sforzi sono quelli di un uomo che cerca la propria collocazione tra persone disposte ad approvarlo solo di fronte a imprese eccezionali, e che recita per tutta la durata del dramma una parte in realtà non sua, nel timore continuo di essere smascherato.

Otello parla una lingua non materna, e inesperta, perché quella è la lingua di chi lo controlla e lo vuole spodestare; la maschera che veste a malapena copre un senso di profonda inadeguatezza, che si dichiara nei suoi gesti lenti, nella scarsa sicurezza della camminata, nell'incapacità di compiere azioni decise e compiute.

All'inizio del dramma shakespeariano, le accuse rivolte da Brabanzio a Otello, l'antipatia suscitata in Iago e l'avversione di Roderigo sono controbilanciate dall'apparente risolutezza del Moro e dalla fiducia del Doge. La prima, però, si sgretola miseramente a confronto con il dubbio riguardante la fedeltà di Desdemona e di Cassio, le due persone a lui più vicine; anche se poco si evince del rapporto con il secondo, è stata comunque una sua scelta, quella di nominarlo luogotenente. La speranza che in Otello ripone lo stato veneziano, invece, viene meno ancora prima che emergano la collera e la violenza, anche fisica, nei confronti di Desdemona. Ludovico, infatti, si presenta a Cipro per richiamarlo in Italia, con una lettera che gli comunica la sua sostituzione con Cassio, per motivi non chiari. I risultati raggiunti, nell'ambito pubblico come in quello privato, sembrano implodere su sé stessi a uno a uno, e con loro la patina di rispettabilità costruita intorno alla sua figura: la nobiltà e il contegno nei modi della scena nella Sala del Consiglio sembrano scomparsi, e Otello sembra confermare le accuse di disumanità rivolte contro di lui dai suoi oppositori.

Come Brabanzio gli imputava una natura demoniaca e ammaliatrice (I, 2, 62-81 e I, 3, 60-1 e 99-106) e Iago di essere dominato dall'istinto tipico degli animali, così Ludovico non si spiega come l'Otello che si trova davanti possa essere l'uomo tanto onorato a Venezia proprio perché impassibile di fronte all'agitarsi delle passioni e ai colpi della sorte e del caso. Invece, lo ha visto schiaffeggiare la moglie e trattarla con evidente disprezzo, e non gli è chiaro se per motivi personali o se per quanto riportato nella lettera ricevuta da Venezia: una chiara sovrapposizione dei piani politico e privato, a riprova del valore anche sociale del matrimonio. Questi fatti, che lo spingono a chiedersi se egli abbia perso il senno, provocano il suo disdegno, ma non altro: se emerge la volontà di protezione nei confronti della donna rispetto a una forza percepita come esterna e bestiale,

perché bestiale è considerato Otello, questa non si esplica in un reale aiuto per la giovane. Lo stupore di Ludovico per il gesto e le parole violente, infatti, si sviluppa in seno a una famiglia per la quale il concetto di possesso da parte del padre e del marito è dato e ribadito, come confermato durante tutta la scena del consiglio (I, 3, 48-300).

In *Otello Circus*, invece, grazie all'interpretazione di Scaggiante è da subito chiara la posizione scivolosa occupata da Otello, la sua incapacità di adattamento completo, nonostante la maschera bianca che porta in volto: le profezie di Iago e Brabanzio si autoavverano fin dall'inizio, perché, nel circo, ognuno è costretto a ripetere le stesse performance all'infinito. L'uomo marginalizzato per il colore della propria pelle, convinto di essere stato ingannato e rifiutato da due affetti stretti, si rifà sulla sua proprietà, sul simbolo di quel che era riuscito a conquistare e che nessun altro uomo sarebbe legalmente autorizzato a sottrargli, vale a dire sua moglie.

Desdemona, infatti, per Otello rappresenta anche una forma di integrazione nella società veneziana, preziosa quanto apparente. Nello spettacolo, Marika Johannes impersona un'equilibrista suo malgrado, leggera e gioiosa perché incapace di vedere il male negli altri, sulla quale la violenza e l'odio si abbattono con inaudita ferocia. La risata che si fa pianto, nel finale, dimostra tutta la sofferenza di una solitudine che nasce dal tradimento, questa volta vero e proprio: delle aspettative, delle speranze, della fiducia riposta nelle persone sbagliate e in una società che considera la donna solo nel momento di renderla moneta di scambio. Anche Emilia, nell'*Otello* shakespeariano, è costretta ad abbandonarla nella camera da letto, luogo di un'intimità che può essere solo legame di sangue e morte; mentre il Fantasma, in *Otello Circus*, le rimane sempre accanto, liberandola dal nastro adesivo e così dai vincoli delle relazioni abbellite dalla galanteria dei fiori, ma non modificate nell'essenza. La Desdemona di Johannes, inoltre, è uno schiaffo al modello tradizionale di bellezza cui è generalmente associato il personaggio, e non solo per l'evidente disabilità. Porta infatti in scena un corpo sovrappeso, diverso da quello di quasi tutte le attrici che si è soliti vedere in teatro

e in occasione di altri eventi performativi, nonostante gli abiti siano quelli di un'eterea danzatrice classica: l'effetto prodotto è straniante, e permette al pubblico di concentrarsi sul lato infantile e giocoso del carattere di una giovane donna innamorata, nonché di riflettere sugli stereotipi rappresentativi introiettati e considerati inamovibili, anche nel contesto della finzione teatrale.

Fedele compagna di Desdemona, come più volte osservato, è in questa versione il Fantasma, che la sostiene nei momenti di maggiore vulnerabilità, anche quando la giovane è scarsamente consapevole dei pericoli che corre. Questa lucidità porta a una parziale sovrapposizione con il personaggio di Emilia, in *Otello* protagonista di una sezione testuale (III, 4, 59-105) in grado di sottolineare con limpida chiarezza la maestria dell'autore di Stratford nel farsi portavoce di istanze a lui non pertinenti in maniera diretta: in questo caso, il così detto *double standard*, cioè il diverso metro di giudizio applicato ai comportamenti degli uomini e a quelli delle donne, alle debolezze, ai tradimenti, alle passioni degli uni e delle altre. Il pezzo, che non è riprodotto nel testo di Viganò, è stupefacente per la puntualità dell'analisi, e svela l'acutezza del personaggio di Emilia, schiacciata in altri momenti dall'obbedienza al marito. Questa complessità del personaggio, sebbene non riprodotta attraverso quelle parole così pregnanti, emerge dallo spettacolo, dove ne è amplificata l'uccisione: Emilia è infatti uno dei fantasmi impersonati da Mirenia Lonardi, come Desdemona uccisa dalle mani di un uomo che, invece di dimostrarle amore, esercita una forma di controllo su di lei, sulle sue idee, sulla sua stessa vita. Il femminicidio, in Shakespeare, ha infatti luogo dopo che si è ribellata in modo definitivo al marito, senza sotterfugi, schierandosi apertamente dalla parte di Desdemona, e lo ha sbugiardato di fronte ad altri uomini; per questo, viene punita, senza che questi altri uomini la riescano a difendere.

Il Fantasma, dunque, definitivamente disilluso di fronte alla possibilità della costruzione di rapporti positivi tra personaggi maschili e femminili del dramma, da un lato tenta di sostenere Desdemona, come può, pur nella consapevolezza di non poterne modificare il destino; dall'altro si appella al pubblico, chiedendogli di

disinnescare la girandola di violenza senza fine simbolizzata dalla ripetizione della tragedia. Agisce con *pathos* e insieme delicatezza, in un'interpretazione nelle corde di Mirenia Lonardi, vestita di tulle e veli, ma anche sempre sostenuta da un rigido bustino. Eteera, ma ancorata al proprio corpo e pienamente terrena, come dimostrano le necessità fisiche legate alla sua condizione e un forte senso pratico, tipico del personaggio di Emilia, che si contrappone sia all'incoscienza di Desdemona sia all'inefficienza di Otello.

Iago permette invece a Celiento di confrontarsi, come attore, con uno tra i peggiori *villain* della storia drammaturgica occidentale, e di sfidare così un altro tabù legato alla disabilità, cioè la sua possibile convivenza con lati crudeli e meschini dell'essere umano. Dal momento che nella narrazione dominante contemporanea la disabilità è legata alla sfortuna, che implica mancanza di responsabilità e colpe rispetto alla propria condizione, si verifica spesso un'associazione con la bontà d'animo. Nella lettura di *Otello Circus*, però, Iago è calcolatore, freddo e manipolatore, al punto da agire sugli altri personaggi come fossero animali da addestrare. Fisicamente imponente, si muove sulla scena con abiti che richiamano quelli del domatore, in particolare per i polsini e la cintura in cuoio, e una gorgiera shakespeariana che condivide con altri personaggi. I capelli scuri segnano i movimenti e conferiscono un'aria selvatica, mentre il pizzetto si sposa con il ruolo luciferino. Dallo Iago dell'Accademia Arte della Diversità, inoltre, emana in modo diffuso un senso di profonda inadeguatezza: la volontà di controllare gli altri, la necessità di scongiurare momenti di imbarazzo e le forme di attacco contro i più deboli possono essere lette come mezzi difensivi rispetto al rischio rappresentato dalle proprie fragilità, che emergono grazie alla presenza scenica singolare di Celiento. L'attore, infatti, mantiene costantemente una sorta di distacco dal personaggio, in particolare nello sguardo e nella postura, che fanno emergere di Iago un imbarazzo latente, strettamente connesso alla sua aggressività.

Cassio, invece, si sposa a meraviglia con la prestanta fisica di De Majo, impegnato altre volte in spettacoli di sola danza o teatro fisico; la vanità del

personaggio descritto da Shakespeare viene quindi declinata principalmente nel senso della vanità esteriore. L'attore, infatti, è sempre a torso nudo, e già si è detto del riferimento al suo profumo, che accentua il tema degli stereotipi di genere e lascia intravedere la sottotraccia dell'eventuale orientamento omoerotico del personaggio, avvalorata dalla completa assenza delle battute di Bianca e di quelle rivolte a lei: Cassio, perso nell'adorazione di sé e sicuramente non in quella dell'altro sesso, si distanzia dai caratteri tipici dello "sciupafemmine", rendendo ancora più insensate le accuse di Iago e Otello a Desdemona.

Roderigo, per concludere con i personaggi espressamente shakespeariani, perde nell'interpretazione di Michael Untertrifaller la caratterizzazione machista del dramma, nel quale viene convinto da Iago a investire soldi per provare ad avere Desdemona: questo prosegue anche nello spettacolo, ma il Roderigo di Bolzano è giocoso, ingenuo ai limiti dell'infantile, impressionato dalla bellezza della donna amata e quasi vittima di un incantesimo che lo porta ad agire al fine di conquistarla. Il cospirare tra uomini contro una donna rimane presente, ma presenta la particolarità di essere declinato in termini apparentemente meno virilisti, così da mettere l'accento sulle infinite possibilità che il sessismo e l'ordine patriarcale hanno a disposizione per sottomettere le donne: anche una maschera di scherzo, innocenza e leggerezza, che nasconde il desiderio del possesso, l'ossessione e l'incapacità di gestire un rifiuto.

L'Inserviente e il Narratore ricoprono ruoli non previsti in Shakespeare, che servono però a costruire la cornice narrativa e a ricordare continuamente al pubblico la dimensione della finzione, giocata sul rapporto tra lo spettacolo *Otello Circus* e lo spettacolo circense interno. Mentre il primo, in livrea, svolge funzioni strumentali – anche quella del rumorista – in maniera visibile, direttamente in scena, il secondo richiama all'ordine, introduce azioni e personaggi, sottolinea l'importanza di alcuni temi, come nel caso del monologo sulla gelosia.

Oltre all'interlocuzione con il testo shakespeariano, *Otello Circus* sviluppa un dialogo aperto anche con l'opera di Verdi, che già prendeva spunto dal dramma inglese per dare vita a un teatro lirico, musicale e popolare. L'orchestra

AllegroModerato, diretta da Sciammarella e Pilar Bravo – autori anche della riduzione – si esibisce in molte tra le repliche dello spettacolo ai bordi della pista del circo, e interagisce con la scena in modi diversi, tutti finalizzati all’ampliamento delle possibilità espressivo-comunicative: con il sottofondo musicale, che contribuisce alla definizione di una particolare atmosfera, o direttamente con le arie cantate, che in alcuni casi sostituiscono le battute. Il significato delle immagini create attraverso i movimenti e gli sguardi degli attori, i costumi, le luci, la scenografia, è completato e impreziosito dal canto, così da dare origine a una performance multilinguistica e multicanale e da trasmettere l’impressione che l’assenza del testo verbale costituisca una scelta più che una rinuncia: «I gesti e i movimenti degli attori sono organici, pregnanti, evocativi, formando insieme alla musica un’unica partitura. L’orchestra sostiene i quadri visivi delle scene (azioni fisiche, coreografie, immagini teatrali...) definendone il tessuto emotivo, mentre i brani lirici danno slancio al dispiegarsi della trama» (D’Amico 2020).

La formazione nella danza e nel teatro fisico di Viganò si sposa con le particolari attitudini degli attori dell’Accademia, valorizzate nel momento in cui viene attribuita minore centralità al testo da memorizzare: ogni parola viene soppesata e posta in relazione a una batteria di gesti e a una mimica che i contributi musicali integrano senza sopraffarla o esserne sopraffatti. Le arie di Verdi, inoltre, sono a loro volta accostate da pezzi di altri compositori: la scena in cui i personaggi corrono intorno a Iago-domatore, che li frusta, con in sottofondo versi di asino, è accompagnata dalla marcia (Jazz Suite n.2) di Šostakovič, e rappresenta un perfetto esempio del carattere organico e coeso di un’opera elaborata a partire da diversi linguaggi, e non dall’assenza di uno tra essi.

Da osservare anche che il copione di *Otello Circus* è affine all’opera di Verdi per vari elementi: rispetto al testo shakespeariano, è eliminata la sezione iniziale ambientata a Venezia, come nel libretto di Arrigo Boito, e manca completamente il personaggio di Bianca. La maggiore compattezza si concilia perfettamente con gli obiettivi di uno spettacolo come era l’opera nell’800, e cioè rivolto a un pubblico ampio, popolare, coinvolto dalla multimedialità. Quest’ultima è una caratteristica

anche della produzione bolzanina, che possiede tutte le carte in regola per conquistare spettatori al di là dei circuiti più tradizionali, e per portare Shakespeare oltre i confini del tracciato. Inoltre, l'*Otello* verdiano, nel 1887, ottenne un incredibile successo al suo debutto alla Scala di Milano, come affermano documenti dell'epoca (Roosevelt 1887), anche grazie alla capacità dell'opera di indagare approfonditamente la psicologia dei personaggi e di coinvolgere chi guarda nelle loro vicissitudini. Verdi, proprio riferendosi a Shakespeare, aveva già espresso la predilezione per un'arte capace di «inventare il vero», e non solo di imitarlo, cioè di creare personaggi verosimili e sfaccettati:

Copiare il vero può essere una buona cosa, ma "inventare il vero" è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: "inventare il vero", ma domandatelo al Papà [Shakespeare]. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angeli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc., ecc., eppure sono tanto veri! Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non pittura.
(da una lettera di Giuseppe Verdi a Clarina Maffei - Sant'Agata, 20 ottobre 1876)

Un'indagine interiore che viene compiuta anche con *Otello Circus*, e che rende particolarmente affini le due opere. Due momenti segnano in particolare l'apice della tensione emotiva e dell'accentuazione dei caratteri significativi dei personaggi dello spettacolo dell'Accademia Arte della Diversità, entrambi musicalmente densi. Quando Matteo Celiento, nei panni di Iago, rimuove da terra il nastro adesivo su cui aveva camminato Desdemona, e subito dopo attende alla vita di Otello con il lancio dei coltelli, risulta evidente il suo ruolo come *villain* del dramma, e il livello di violenza al quale può arrivare: non attraverso l'attacco fisico, ma con la manipolazione psicologica e l'inganno, mira comunque alla distruzione dei suoi antagonisti. Lo accompagna l'aria *Credo in un Dio crudel* di Boito-Verdi, cantata in scena, che si conclude con la frase «Vien dopo tanta irrision la morte, e poi...? E poi...? La morte è il nulla», indicativa delle convinzioni nichiliste e fondamentalmente irreligiose del personaggio, noncurante nei confronti dei

principi morali che dovrebbero spingerlo a risparmiare Otello e Desdemona dalla morte.

Nel finale, è invece *Mia madre aveva una povera ancella (Canzone del salice)* a fornire le coordinate emotive delle scene che conducono alla morte del personaggio femminile. Il tema fa la sua comparsa nel momento in cui il Fantasma pronuncia le parole con cui Emilia, nel dramma, attacca la violenza, l'animalità e l'avidità del genere maschile. Si tratta di un'aria che riprende quella che già in Shakespeare è una canzone (IV, 3), molto diffusa in Inghilterra all'epoca, parte delle memorie infantili di Desdemona: Barbara era una serva della madre, e il brano, inerente a una storia d'amore conclusa a causa di tradimenti, veniva cantato da lei come lamento per l'abbandono subito da parte di un uomo, talmente doloroso da condurla alla morte. Il salice, nel testo del brano shakespeariano e poi in Verdi-Boito, è simbolo di perdita e sofferenza, ed è la pianta che avrebbe fornito i rami per la ghirlanda funebre del personaggio femminile, in un chiaro presagio del destino che di lì a poco toccherà a Desdemona. In *Otello Circus*, le parole vengono cantata nel momento in cui la protagonista-Marika Johannes viene avvolta dal nastro adesivo e dalle rose rosse, e successivamente liberata dal Fantasma. Si tratta di una scena di grande densità simbolica, durante la quale non vengono pronunciate battute da nessun personaggio, così che la componente di comunicazione verbale sia affidata del tutto alla canzone. L'effetto è struggente, perché la donna, nonostante sia stata colpita in vario modo nella dimensione di coppia – dal tradimento, dall'allontanamento, dalla minaccia – piange comunque un amore di cui sente la mancanza; e straniante, poiché, in una scena dominata inizialmente dall'azione maschile su un corpo inerme, l'unica voce che il pubblico ascolta è quella femminile.

Si evidenzia dunque una spiccata complementarità tra scena, testo e musica, senza sovraccarico nel momento in cui non è ricercato come cifra stilistica, e senza inutili ridondanze: un gioco tra codici che si confà alla particolarità della compagnia, alla collaborazione con l'orchestra, all'origine in parte anche musicale

del testo shakespeariano, all'ambientazione circense. Il dialogo tra quel che accade in scena e i diversi spunti di riflessione utilizzati – Shakespeare, Verdi, il circo – è continuo, e alimenta un approccio molteplice a un tema di grande attualità come quello della violenza di genere, affrontato così da diverse angolazioni innovative: la solidarietà femminile, trattata solo in parte nel testo di *Othello*; gli equilibri, fin da subito precari, di una relazione amorosa tra individui fragili e inconsapevoli; il contrasto tra le diverse forme con cui si esplicano la volontà di controllo degli uomini e le azioni autonome della donna; la pervasività sia dell'attacco violento sia delle forme di contrasto di questo, presenti anche oltre i confini di una presunta "normalità".

5. Behind bars: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*

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

Il secondo caso-studio preso in considerazione qui riguarda un'esperienza di teatro in carcere con Shakespeare, nota soprattutto tra gli addetti ai lavori. È quella di un gruppo che dal 2021 è stato battezzato con il nome Compagnia Rumore d'ali teatro, ed è nato nel carcere maschile di Vigevano (PV) sotto la guida della regista Alessia Gennari. Lo spettacolo in esame, che si intitola *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*, è "liberamente tratto" da *The Tempest* di William Shakespeare, e nasce da una lunga elaborazione che approda in scena nel 2018. La scelta è ricaduta su questo caso per diversi motivi, non ultima la volontà di «seguire e interrogare i casi rari e le zone difficili, anziché approfondire e celebrare quelle esperienze più consolidate e istituzionalizzate» (Giacché 2003, 15). In un ambito ricco di esperienze e ormai frequentato anche dalla critica come quello del teatro carcerario, sembra utile e interessante adottare una prospettiva laterale, dando risalto a un progetto "ai margini" anche in quest'ottica: sviluppatosi in una città di provincia, gestito da una regista donna entrata in carcere a poco più di trent'anni, cresciuto e affermatosi senza che gli venisse tributato l'onore delle cronache. D'altra parte, se i nomi sulle bocche di critici e studiosi – per non parlare del pubblico generico – sono sempre selezionati all'interno di una dozzina, tra le decine e decine di attività svolte in carcere, non è solo per questioni legate alla qualità o all'interesse del lavoro proposto. Tenzialmente, sono a disposizione maggiori dati e informazioni, si può contare sull'apporto di ricerche precedenti, le attività proposte sono di più e più accessibili, non fosse che per il supporto economico a disposizione, in un circolo virtuoso che però tende a tralasciare realtà più piccole e meno datate. Queste soffrono di una condizione di invisibilità – rispetto alla società, al pubblico, ai possibili finanziamenti – quando invece costituiscono l'ossatura del teatro in carcere come

fenomeno, che per essere considerato tale non può basarsi solo sulla presenza di un numero ristretto di iniziative di spicco. Quello di Vigevano rappresenta dunque per molti versi un caso esemplare, all'interno di una costellazione di esperienze caratterizzate dalla precarietà del sostegno economico e da difficoltà continue nel garantirsi l'accesso a canali di distribuzione estesi oltre le mura del carcere. Da un lato ci sono infatti problemi di vendibilità del prodotto, a priori scarsamente considerato al di fuori dei circuiti del teatro sociale e spesso di difficile gestione per l'alto numero di attori coinvolti. Dall'altro, è frequente che manchino – o non si vogliono trovare, talvolta – i presupposti legali e organizzativi per permettere agli attori-detenuiti di uscire dal carcere per esibirsi; inoltre, dal momento che, tranne che in rari casi, non è riconosciuto il carattere professionale (e retribuito) della loro prestazione, in occasione delle rappresentazioni esterne non è concesso nemmeno di usufruire dell'articolo 21, il permesso-lavoro, ma è necessario ricorrere ai “normali” permessi-premio per uscita (limitati numericamente e in genere sfruttati dai detenuti per far visita ai propri cari).⁵⁴

La scelta di questo specifico caso-studio, inoltre, deriva anche dal desiderio di indagare con attenzione un caso di adattamento ed elaborazione di *The Tempest*, un testo largamente presente nella produzione teatrale carceraria:

Among the many Shakespearean plays that have been performed in prison, *The Tempest* is a favourite, being obviously able to shine a new light on those themes of revenge, freedom and forgiveness that are central issues in a detention context. Moreover, it offers a challenging meta-dramatic reflection upon the relationships between the artist, the work of art and the spectator as well as the tendency to combine different spheres of reality or illusions; it ultimately encourages actors and spectators to consider art as a means to earn one's own freedom (metaphorical and psychological, if not literal). (Cavecchi 2017, 2)

⁵⁴ Si è a conoscenza dell'utilizzo dell'articolo 21, il permesso-lavoro, solo per gli attori della Compagnia della Fortezza, in quanto ingaggiati, assicurati e retribuiti da Carte Blanche (Maniaci 2006). A Vigevano, ma nel settore femminile, è stato usato anche il permesso di necessità, normalmente concesso per gravi problemi di salute o in caso di eventi luttuosi (Del Sette 2018).

Come osservato in relazione alla riscrittura romanzesca di Atwood, e sulla base di dichiarazioni della stessa autrice, inoltre, *The Tempest* è un dramma che parla di prigione: «The island is the physical prison where the play is staged, the island in *The Tempest* is a prison for all the characters, the mind becomes a prison, the prison becomes a theatre and the theatre a prison» (Balestra 2019, 41). *Un'isola* si sofferma su questi e altri temi, e permette di osservarli da angolazioni non consuete, grazie all'interlocuzione con il carcere e con chi lo abita. La particolarità dell'elaborazione drammaturgica, inoltre, cui sarà interamente dedicato il prossimo paragrafo, è stata osservata fin dalla prima visione e ha stimolato l'approfondimento di questa versione del *romance* shakespeariano, che si declina anche a partire dal suo specifico contesto di sviluppo. Il carcere di Vigevano è dal 2014 una casa di reclusione, con un reparto femminile, che prevede anche la sezione di alta sicurezza, e uno maschile. Pur trattandosi dunque di un carcere dove dovrebbe esserci una certa stabilità di presenza – a differenza delle case circondariali, almeno formalmente “di passaggio” (Iacobone 2020, 75–76)–, la realtà parla di trasferimenti frequenti: un fattore che incide in modo netto sulle forme di lavoro teatrale adottate. Nel reparto femminile è presente un laboratorio teatrale, guidato da Mimmo Sorrentino e attivo dal 2013, mentre in quella maschile Alessia Gennari entra nel 2014. Da allora è stata garantita una non scontata continuità, fatto salvo il periodo più intenso della pandemia da Covid-19, nel 2020, nel quale l'impossibilità di ingresso in carcere ha reso necessario lo sviluppo di nuove modalità di comunicazione e lavoro, in particolare attraverso il canale epistolare.

Il ruolo degli operatori teatrali, e in particolare in questo caso della regista, ricalca quello delle figure di guida nel contesto del teatro a contatto con la disabilità; ed è proprio del fenomeno del teatro carcere, il più diffuso in Italia, che trattano le considerazioni citate anche in precedenza in relazione a quel fenomeno. Già dai primissimi studi in merito, emergeva chiara la centralità dell'“esperto”:

In questo teatro, il testo funge da elemento acceleratore e integratore, mentre la figura dell'esperto (regista o altro) diviene il primo punto di riferimento: non devono esserci sprechi né di abilità né di emozioni, e i reclusi aspiranti artisti hanno bisogno di una figura autorevole, per dare peso alla loro "uscita". Non a caso, la "guida" deve conservare nel rapporto una certa distanza: le proiezioni populistiche dall'alto al basso non favoriscono l'emersione del talento. (...) Si può dire efficiente l'autorità teatrale che, nel carcere, sappia collegare il processo della messinscena alla modificabilità emotiva di ciascun partecipante. (Meldolesi 1994, 43)

In carcere, la presenza di una o più persone che rivestano il ruolo di figure di riferimento si rivela particolarmente significativa, poiché la costanza favorisce la conquista di rispetto da parte degli attori-detenuiti e del personale penitenziario, nonché di una maggiore libertà d'azione in un ambiente caratterizzato da cambiamenti continui. La stabilità, inoltre, insieme alla corralità, è uno strumento utile per affrontare il «problema dei problemi, a spettacolo finito» (Meldolesi 1994, 45), cioè il ritorno alla normalità, con il rischio delle «"fughe" emotive» (46). Proprio per queste ragioni, come nel caso di Viganò, sembra qui importante passare in rassegna i tratti salienti della formazione della regista, che ha garantito negli ultimi sette anni il mantenimento del progetto e che modella quest'ultimo attraverso gli strumenti del proprio mestiere.

Gennari è nata proprio a Vigevano nel 1982 e ha una formazione duplice, sia pratica sia teorica. Infatti, mentre consegue prima la laurea all'Università degli Studi di Milano, poi un dottorato di ricerca presso l'Università di Siena, continua la formazione come regista e performer: tra il 2005 e il 2007 studia presso la scuola del Teatro della Contraddizione di Milano, poi prosegue con seminari di danza e teatro, con, tra gli altri, Roberta Carreri e gli attori dell'Odin Teatret, César Brie, Maria Consagra, Giovanni Delfino, Ariella Vidach, Julie Stanzack, Teatro Valdoca, Atsushi Takenouchi. L'attenzione al movimento e al corpo, così come alla dimensione della performance, sono evidenti nella sua produzione professionale, che si declina in particolare con il Progetto Teatrale lattOria, di cui è co-fondatrice insieme all'attrice Sara Urban. Con lattOria, Gennari esordisce con *L'isola degli schiavi* di Marivaux (2009), seguita da innumerevoli altre produzioni e co-

produzioni, tra cui *Corsia degli incurabili* di Patrizia Valduga (2010), *I calzini di Albert* (2015) e *No. Storia di Franca Viola* (2017); cura la regia anche di numerosi spettacoli dedicati a bambini e adolescenti, e in diverse occasioni si confronta con la materia del mito, che sarà presente anche nelle produzioni in carcere. Questo si intreccia a un altro tema ricorrente, fondamentale per *Un'isola*, vale a dire quello del femminile: *Cantastorie. Fiabe di ieri e di oggi, storie di donne* e *No. Storia di Franca Viola* sono entrambi del 2017, ma il *fil rouge* si svolge fin dai tempi di *Antigone* (2010) e *Ipazia* (2011), passa per *Milena ovvero la fortuna di vivere in un paese che si preoccupa della morte di Morrison* (2012), dedicato a Lula, attrice cecena amante di Shakespeare, ed *El'sa K* (2012), che ricorda la giornalista russa Anna Politkovskaja, per arrivare a *Elena. Tragedia lirica sulla deriva del mito* (2013) e *L'altra metà della relatività* (2014), uno spettacolo "didattico" su Albert Einstein e Mileva Maric.

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

Nel 2014, inoltre, come anticipato, Gennari entra in carcere, dove dal 2016 lavora con il sostegno dell'associazione ForMattArt, impegnata nella promozione di attività sociali, educative, culturali. Nel 2020, il gruppo entra a far parte di *Per aspera ad astra – come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza*, progetto nazionale sperimentale sul teatro in carcere promosso come capofila da Carte Blanche, l'associazione che gestisce la Compagnia della Fortezza, e sostenuto da ACRI (Associazione di Fondazioni e di Casse di Risparmio spa) e Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra. Si tratta di una rete che, dal 2018,

unisce diversi soggetti attivi sul campo, provenienti da contesti geografici differenti, allo scopo di favorire il dialogo e la contaminazione tra pratiche e discorsi. Rispetto al Coordinamento Nazionale, *Per aspera ad astra* sembra selezionare in maniera più diretta i suoi aderenti tra le esperienze che mirano esplicitamente e soprattutto al fine artistico, e prevede un contatto diretto con enti finanziatori; solo due progetti fanno parte di entrambe le reti,⁵⁵ a riprova di una distanza di vedute e di un'esitazione a collaborare su cui non è qui opportuno indugiare, ma che spiega la presenza di un duplice soggetto nazionale con funzione di collettore.

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

Dopo sette anni di attività, dunque, si assiste alla fondazione di una compagnia, a suggello di un percorso teatrale iniziato nel 2014 con un laboratorio lungo alcuni mesi e concluso da uno spettacolo intorno alla figura di Ulisse. *Io che sono Nessuno* prende infatti spunto dall'*Odissea* e dalla lettera fittizia scritta da Penelope al marito contenuta nelle *Heroides* di Ovidio, e mira soprattutto a sottolineare un tema ricorrente nel discorso carcerario, non solo teatrale: la separazione in base al sesso biologico, l'assenza dell'alterità, la negazione di amori pre-esistenti. Secondo Gennari, nella sezione degli uomini, il femminile non manca

⁵⁵ Teatro Necessario (Casa Circondariale di Genova) e Voci Erranti Onlus (Casa di Reclusione di Saluzzo, CN).

solo come presenza, ma anche come modalità: mancano, cioè, le forme relazionali che nella cultura occidentale sono considerate appannaggio delle donne – la gentilezza, l’ascolto, l’empatia – e che queste producono e riproducono performativamente nell’arco della loro esistenza (Gennari 2021). Gli attori impegnati nello spettacolo finale sono undici, ma il progetto ne ha coinvolti molti di più, nel corso di un’elaborazione lunga e complessa, incentrata sull’utilizzo del corpo e sull’improvvisazione:

Ho lavorato molto sul corpo secondo una metodologia che considero sempre un buon training per l’attore; in questo caso specialmente, perché si trattava di corpi ‘rinchiusi’, frustrati, soffocati. Ho cercato di promuovere il contatto, la relazione reciproca, e i ragazzi hanno risposto bene, con entusiasmo e fiducia. Ne sono passati almeno quaranta dal laboratorio: di volta in volta ho proposto un tema e chiesto loro d’improvvisare, constatando che si esprimevano meglio entro più ampi margini di libertà. Abbiamo operato, quindi, per improvvisazioni successive, che poi ho fissato sulla carta. (Lanfranchini 2015)

Il tema principale emerso è stato poi affrontato anche attraverso la scrittura: gli attori-detenuiti hanno composto lettere per la moglie di Ulisse, lasciandole cadere nel vuoto nel finale, a segnalare l’impossibilità di consegnarle; questo, sebbene in scena fosse presente “una” Penelope, cioè Sara Urban, attrice e co-fondatrice di lattOria. Si tratta di un *escamotage* – quello della partecipazione di un’attrice esterna – molto utilizzato nel teatro in carcere maschile per ovviare alla difficoltà di mettere in scena personaggi femminili, ma non verrà riprodotto in *Un’isola. Io che sono Nessuno* è stato presentato in carcere nel maggio 2015, poi replicato in occasione di Expo a Milano, nel luglio 2015, infine portato di nuovo a Vigevano, questa volta all’aperto, nell’ottobre dello stesso anno.⁵⁶

Successivamente, è il turno di *Gli eroi vanno al supermercato*, cui è stato dedicato un breve video-documentario disponibile online⁵⁷ e che ha debuttato in

⁵⁶ In occasione della 14° Rassegna Letteraria di Vigevano, presso Strada Sotterranea del Castello di Vigevano.

⁵⁷ Il video-documentario disponibile su Vimeo (<https://vimeo.com/417117525> consultato il 29/9/2021).

esterna il 9 giugno 2017, presso l'Auditorium San Dionigi di Vigevano dalla Fondazione Piacenza e Vigevano. Con il percorso che conduce a questo spettacolo inizia la collaborazione con ForMattArt, declinata nel progetto “Tecniche di inserimento”, che coinvolge anche altri istituti penitenziari lombardi. I testi di partenza in questo caso sono scritti dagli attori stessi, e ruotano intorno al tema dell’eroismo: chi sono gli eroi che hanno fatto parte della loro esistenza? Che cosa può essere identificato come eroismo? Domande alle quali, all’inizio, sembrava molto difficile rispondere, poiché in carcere e per chi vi è rinchiuso questa dimensione apparentemente eccezionale sembra negata: «Gli eroi stanno in paradiso, non in carcere. In carcere, ci stanno gli uomini» dice Hassan nel video-documentario. Grazie a un lungo lavoro di ricerca e di indagine anche autobiografica, però, è emersa una realtà sulla quale è stato poi possibile sviluppare lo spettacolo: «Gli eroi stanno ovunque, anche in carcere; e anche, perché no, al supermercato» (Morelli 2017). Sono eroi i padri, che lavorano duro e che non fanno mancare niente ai figli, anche quando questi sono in carcere, e sono eroi loro stessi, gli attori, o meglio, i bambini che sono stati: il dodicenne che ha avuto il coraggio di mettersi in mare per ben cinque volte, prima di riuscire ad arrivare in Italia dall’Albania, o il piccolo portiere bravo a parare rigori e capace di vincere una coppa a un torneo di calcio, vicino a sentirsi un eroe agli occhi di un padre di solito distratto. Le donne, osserva Gennari, anche in questo caso sono escluse dal quadro, dal momento che non vengono quasi mai elevate al rango di eroine o protagoniste del racconto (Gennari 2021). Nella sezione del video dedicata all’ “Eroe numero 3”, però, Antonio parla di sua figlia, descrivendola come uno scudo in grado di proteggerlo e dargli la forza per proseguire il suo percorso, e descrive l’inizio della paternità come il momento di maggiore potenza della propria esistenza. Oltre al piano contenutistico, esiste una certa continuità tra questo caso – nelle scene visibili nel documentario – e *Un’isola*, anche dal punto di vista stilistico: l’utilizzo di una scenografia scarna, con elementi modulabili e utilizzati pure con la loro funzione primaria (sgabelli di legno, in questo caso), con conseguente maggiore risalto dei corpi degli interpreti;

l'accompagnamento musicale ad alcuni monologhi prodotto dagli attori stessi, con battiti di mani ed emissione di suoni; l'attenzione alla colonna sonora.

Il video-documentario risulta utile anche per raccogliere le testimonianze degli attori ristretti, molto complesse da ottenere in questi anni a causa dell'emergenza sanitaria: seppur non direttamente inerenti al progetto shakespeariano, queste rivelano l'importanza del laboratorio per sviluppare alcuni aspetti della personalità, come la sicurezza in se stessi e la capacità di esprimersi, e per sperimentare nuovi ruoli in relazione al gruppo e nuove sensazioni, come la fierezza e la soddisfazione per il proprio operato. Senza dubbio, anche in questo caso occorre considerare la particolare condizione nella quale si trovano gli intervistati: nel momento in cui scendono dal palcoscenico, rientrano inevitabilmente nella dinamica di controllo e di rappresentazione parziale di sé che predilige il ruolo del criminale pentito e in via di trasformazione. Le loro testimonianze non vanno mai svincolate da una strutturale posizione di debolezza, e la loro partecipazione ai laboratori teatrali dai vantaggi che ne ricavano: non per sottolineare una possibile malafede, ma per rendere conto di una complessità ineliminabile, della sovrapposizione di innumerevoli piani di analisi e dello stabilirsi di rapporti di forza molto rigidi. La disattenzione della critica verso questo aspetto viene rimarcata da Wray proprio in merito alla pratica dell'intervista per detenuti impegnati in produzioni shakespeariane: «No attention is given to the fact that the statements recorded are inflected by both parole and therapy discourse and the power dynamic between interviewer and interviewee; we have only a partial sense of the situation of a particular institution inside national, class, and race constructions» (2011, 343).

Lasciando per il momento da parte *Un'isola*, che segue cronologicamente e cui verrà tra poco dedicato più spazio, nel 2019 era in cantiere un progetto su *Aspettando Godot*. Il testo, come già visto, è quasi un classico della produzione carceraria, dato l'illustre precedente californiano e il focus su un tema fortemente sentito, come quello dell'attesa. Dopo il debutto con uno studio nel febbraio 2020 (*Fanno rumore d'ali*), le chiusure prodotte dall'arrivo della pandemia hanno

bloccato la lavorazione e ridirezionato il percorso, senza però spostare l'attenzione rispetto alla questione preminente affrontata allo stadio iniziale. *Grand Hotel Le Miroir* nasce infatti da un monologo sull'attesa scritto di propria iniziativa da un giovane attore-detenuto nell'ottobre del 2018, e parla del carcere usando ironicamente la metafora dell'albergo: uno spazio chiuso, dove si dipanano fili esistenziali e si rivelano i sentimenti umani, dove si sviluppano processi trasformativi svincolati dal movimento fisico e dalla modifica del contesto circostante, ma dove le azioni di entrata e uscita dalle stanze possono comunque dare avvio a piccole rivoluzioni, personali e collettive. Un testo che, nato in un momento diverso e accantonato, si è rivelato particolarmente pregnante nel momento in cui le restrizioni generali causate dall'emergenza sanitaria lo hanno reso in grado di comunicare a più persone, di poggiarsi sul ricordo – e sulla realtà – di un'esperienza condivisa. Gli attori-detenuti hanno sperimentato in una prima fase la scrittura creativa, nella cornice di un progetto dalla natura duplice, virtuale e reale. Al momento è online un sito internet⁵⁸ che permette di visitare le “stanze” del Grand Hotel attraverso video e audio realizzati per descriverne le caratteristiche, anche inaspettate; in seguito, questi contenuti entreranno a far parte di uno spettacolo dal vivo, «un viaggio (...) dello spettatore attraverso le stanze che abitano l'hotel, il carcere, la nostra vita» (forMattArt 2021). Nel 2022, la compagnia è impegnata con *Paesaggio con albero, uomini e bestie (regno su tela)*, con debutto a giugno.

Tornando a *Un'isola*, e dunque all'ultima produzione espressamente teatrale della compagnia, la sua genesi risale al periodo compreso tra estate e autunno del 2017. Gennari prende in considerazione l'ipotesi di ispirarsi a un classico, e la scelta ricade sull'ultimo dramma shakespeariano. Questa esigenza viene sviluppata anche in un ambito parallelo, la casa di riposo Casa Serena (Cilavegna), dove a partire dallo stesso anno viene elaborata una *Tempesta* incentrata sul tema della vecchiaia, *Una tempesta quasi perfetta*. In carcere,

⁵⁸ http://formattart.com/Grand_Hotel_Miroir.html ultimo accesso 18/10/2021.

invece, la strada shakespeariana viene percorsa in parallelo a quella di riflessione intorno a un tema particolarmente sentito: la libertà. Gli attori-detenuti, nel contesto di una dimensione laboratoriale che permette loro di accostarsi a mezzi comunicativi variegati, compongono scritte su questo argomento e altri connessi, quali la reclusione e il futuro, affrontati a partire da un'indagine sul panorama visibile dalle loro finestre. Si chiedono cosa possono o meno osservare, e insieme che cosa li fa resistere all'interno dell'isola-carcere. Compongono così il testo dell'ultima scena dello spettacolo, brevi testimonianze che fungono inoltre da "torcia" per leggere, analizzare e ristrutturare drammaturgicamente la *Tempesta* shakespeariana. Queste operazioni sono svolte principalmente da Alessia Gennari e dall'assistente Marco Rossi, che lavorano con l'obiettivo di costruire una performance, più che una rappresentazione del testo, e di sfruttare quest'ultimo come "pre-testo": Shakespeare, nelle parole di Gennari, va a servizio del carcere e delle sue esigenze, con la conseguenza che a interessare non è tanto il filo drammatico, che viene sciolto e ricucito, ma singoli frammenti del dramma, illuminati di nuovi significati. Gli attori, al di là della provenienza geografica, possiedono tutti una buona conoscenza della lingua italiana, ma la traduzione di Agostino Lombardo⁵⁹ richiede comunque uno studio lungo e complesso. Questo è supportato dall'utilizzo di una riscrittura per l'infanzia, quella di Idalberto Fei contenuta nella raccolta *Racconti d'inverno di William Shakespeare (2015)*, la stessa sfruttata da Gennari anche nella casa di riposo: si tratta di una rielaborazione in prosa accompagnata da illustrazioni, che tocca i punti salienti del *romance* e ne ricostruisce lo scheletro narrativo. I personaggi sono solo undici, quelli essenziali, talvolta descritti con tratti immaginati dall'autore, e il racconto si alterna a brevi discorsi diretti ripresi dal testo shakespeariano: il monologo sulla

⁵⁹ Questa traduzione fu preparata per la *Tempesta* con la regia di Giorgio Strehler, del 1978: prodotta per il Piccolo Teatro, debuttò al Teatro Lirico di Milano. La prima edizione a stampa risale all'anno successivo, per i tipi di Officina di Roma; quella utilizzata e citata qui è stata edita da Feltrinelli nel 2004.

“sostanza dei sogni” e sul carattere effimero dell’esistenza umana, ad esempio, è riportato nella sua interezza.

Lo spettacolo viene presentato nel teatro del carcere, il 28 giugno 2018, poi a Lastra a Signa, nell’ambito della quinta edizione del festival Destini Incrociati nel dicembre dello stesso anno, infine riapproda nel luogo della prima con un’ultima performance, il 9 maggio del 2019. Si farà qui riferimento principalmente alla visione dal vivo e alla registrazione della seconda versione, messa anche a confronto con la prima, che è disponibile su YouTube⁶⁰ e presenta alcune differenze. I materiali scritti e il video sono stati forniti da Gennari e costituiscono la base per ricostruire il processo di elaborazione dello spettacolo e il suo esito, insieme a una lunga intervista concessa dalla regista.⁶¹

In conclusione di questa prima sezione, e prima di passare ad un’analisi dettagliata della produzione, occorre ritornare sulla questione al centro di questa ricerca, cui si è fatto inizialmente accenno e che proprio i successivi paragrafi potranno indagare: la scelta di Shakespeare, il valore che gli viene attribuito, i modi in cui questa esperienza di teatro in carcere contribuisce alla storia performativa shakespeariana. La decisione di lavorare sulla *Tempesta* con la compagnia – appena prima che si autodefinisca tale – viene presa a partire da un desiderio della regista, quello di operare su un testo drammaturgico classico a seguito di percorsi che avevano messo al centro scritte composte dai partecipanti: un cambiamento che implica il riconoscimento di una nuova possibilità per il gruppo, in grado di affrontare una materia più complessa dal punto di vista verbale, non necessariamente in senso generale. Nonostante gli attori fossero quasi completamente cambiati rispetto agli inizi, la sicurezza necessaria per affrontare nuove sfide, derivante dal riconoscimento della crescita dell’esperienza, è stata assicurata dalla presenza di Gennari, oltre che da quella dei pochi rimasti. Come

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=YaTkIG6nGXo&t=583s>, (ultimo accesso 29/9/2021).

⁶¹ Da qui, quando non diversamente indicato, sono da intendersi tratte le dichiarazioni della regista citate nel corso del saggio.

osserva Storani facendo riferimento in particolare al gruppo teatrale Jubilo, attivo con il regista Diego Pileggi e il progetto *Unlocking* nel carcere polacco di Wrocław, il conduttore

è garante della continuità dell'esperienza, insieme alla memoria tanto degli attori quanto (...) del pubblico. (...) Nonostante la composizione del gruppo degli attori sia variata nel corso degli anni, il passaggio della pratica attoriale non ha subito arresti o involuzioni. Nella pur faticosa ricerca di un equilibrio delle relazioni e del lavoro, gli attori del gruppo originario sono stati in grado di supportare il conduttore nella formazione delle nuove leve, garantendo una crescita sul fronte tecnico-espressivo. In qualche modo i nuovi attori sono stati facilitati proprio dalla memoria dei loro compagni: mutuando ancora una riflessione di De Marinis sullo spettatore – e dunque in qualche modo rovesciando l'ordine dei fattori – possiamo dire che in questo caso il passaggio della pratica avviene con modalità non archivistiche, ma basate su quella che Rebecca Schneider chiama «trasmissione corpo a corpo». (2019, 164)

Sulla base del consolidamento delle pratiche laboratoriali, avvenuto attraverso questi meccanismi, Gennari utilizza l'approccio alla drammaturgia classica per allargare l'orizzonte delle possibilità teatrali a disposizione del gruppo. Non sembra qui emergere in modo spiccato un'altra propensione tipica della produzione carceraria che si accosta a Shakespeare, vale a dire la volontà di sfruttarlo in senso legittimante. In questo caso, nonostante «any adaptation carries with it acute questions about not only cultural translatability but also economic advantage» (Wray 2011, 362), la dimensione del vantaggio dovuto al riconoscimento esterno sembrerebbe essere meno centrale che altrove. Sicuramente, come già evidenziato, l'Italia non è un paese anglofono, nel quale il capitale culturale accostabile a Shakespeare è immediatamente e universalmente attestato nel suo valore simbolico in diversi ambiti e in diverse classi sociali: non necessariamente, in carcere, evoca più di un lontano ricordo scolastico o televisivo, tra persone dalle origini geografiche variegata. Gennari, inoltre, non evoca mai la volontà di mettere in scena Shakespeare a testimonianza di una maturità che la compagnia dovrebbe dimostrare, e certamente non per inconsapevolezza rispetto alla particolarità della scelta e alla difficoltà della sfida. Shakespeare, addirittura, non è citato nel titolo di *Un'isola*, che non è

immediatamente rievocativo della *Tempesta*, e la fama ottenuta da questo spettacolo sembra essere paradossalmente inferiore a quella dei precedenti: non ci sono recensioni disponibili online, e il fatto che è stato presentato all'esterno solo durante Destini Incrociati, lontano da Vigevano, non ha permesso una sua considerazione neppure da parte della stampa locale, ben più attenta negli altri casi. L'inserimento all'interno della rassegna, inoltre, giova nei termini di una conoscenza tra gli addetti ai lavori – da lì si è sviluppata l'idea di analizzare la produzione in questa sede – ma non sembra richiamare l'interesse degli esperti e del pubblico generalisti: questo, nonostante le lodi di Valeria Ottolenghi, critica teatrale presente nella direzione artistica dell'evento, e il suo auspicio che altri colleghi si interessino agli spettacoli carcerari di alta qualità (teatroaenigma 2019), e nonostante il nome di richiamo dell'autore.

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

II. Trasformazioni drammaturgiche

i. Una "Tempesta" plurale: analisi del copione

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

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

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

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

La prima scena, "La tempesta", richiama apertamente quella che apre il testo shakespeariano, ed è subito riconoscibile per chi ha un livello medio di dimestichezza con Shakespeare. È utile inoltre per inquadrare l'atmosfera, per stabilire una certa temperatura emotiva: in scena, un evento traumatico, violento, che nel caso di Vigevano è interpretato esclusivamente attraverso le voci. L'incipit dello spettacolo è infatti interamente al buio, con gli attori (otto, a Lastra a Signa) anche in mezzo al pubblico, che illuminano il proprio volto con alcune torce quando parlano. Le battute sono ricalcate quasi letteralmente dalla traduzione di Lombardo, con alcuni interventi che, venendo poi riproposti nell'intero copione, sono utili per introdurre le operazioni svolte in generale sul testo. Innanzitutto, è interessante la distribuzione delle battute: da subito, sono tutti gli attori a pronunciare quelle del Nostromo, il personaggio che ne ha di più nell'intera scena, anche grazie a una suddivisione ulteriore delle stesse. Ad esempio, Moez, Luan e Jalil ne spartiscono una piuttosto lunga, anche parzialmente tagliata rispetto alla versione di Lombardo:⁶²

⁶² Questi e i successivi riferimenti al testo shakespeariano si basano sulla traduzione di Lombardo (Shakespeare 2004). Le citazioni dal copione sono da intendersi tratte da quello, inedito, fornito da Alessia Gennari.

NOSTROMO Calate l'albero!
Presto! Più giù, più giù! Venite
all'orza e date la vela maestra!
Al diavolo queste urla! Fanno
più strepito di noi e
dell'uragano. Ancora voi? Che
ci fate, qui? Dobbiamo lasciar
perdere tutto e annegare?
Avete intenzione di colare a
picco? (I, 1, 34-9)

MOEZ Calate l'albero, presto. Più giù, più
giù. LUAN Al diavolo queste urla! Fanno
più strepito di noi e dell'uragano. JALIL
Ancora voi, che ci fate qui? Dobbiamo
lasciar perdere tutto e annegare? Avete
intenzione di colare a picco?

In un altro caso, accade il contrario. Constantin, infatti, nel testo, pronuncia due battute che sono invece affidate a due diversi personaggi, tra l'altro in aperto contrasto reciproco: il Nostromo e Sebastiano, le cui battute (I, 40-1) sono unite come «Ti venga un cancro in gola, cane urlante, miscredente senza cuore! Lavorate voi, allora». Inoltre, alcuni verbi ed espressioni vengono volti dal singolare al plurale: in un caso, si arriva al «calmatevi tutti» del copione a partire dal «calmati» di Lombardo (15), che traduce l'ambiguo «be patient» di Gonzalo come riferito al solo Nostromo, sulla base delle parole precedenti («Nay, good»), nell'altro, invece, è il subito successivo «Va bene, ma rammenta chi hai a bordo» (19), sempre di Gonzalo, a divenire «Va bene, ma rammentate chi avete a bordo» a partire da «Good, yet remember whom thou hast aboard», evidentemente rivolto al solo Nostromo.

Una serie di interventi che sembrano far propendere la rielaborazione drammaturgica verso una dimensione altamente collettiva: le battute più lunghe vengono condivise, così che nessun attore prevalga sugli altri, un'operazione particolarmente utile in un dramma dove si rileva una netta prevalenza di un personaggio (Prospero) sugli altri (Vaughan e Vaughan 2000, 24). La battuta del Nostromo pronunciata dallo stesso interprete di quella immediatamente precedente di Sebastiano, inoltre, va nella direzione di un'equiparazione tra i

personaggi in scena, che non presentano registro o tono di voce caratterizzanti: il caos della tempesta che precede l'ingresso sull'isola del carcere è in molti casi il caos della violenza e del malessere, che colpisce tutti indistintamente, senza che, a differenza che in Shakespeare, il ruolo del re o di Gonzalo sia così nettamente distinto da quello del Nostromo o degli altri marinai, o che si percepisca la differenza tra testo in prosa e testo in versi.

Gli insulti e le volgarità più evidenti, come «whoreson» (43), o «as leaky as an unstanched wench» (47-8) sono tagliati, forse per evitare la facile associazione detenuto-rozzo illitterato, così come subisce un deciso accorciamento l'intera parte finale della scena, che, dopo l'invocazione dei marinai pronunciata da Moez («Siamo perduti! Preghiamo, preghiamo! Siamo perduti tutti!», 51 in Shakespeare-Lombardo), procede con le sole invocazioni e le preghiere, pronunciate con sovrapposizioni l'una sull'altra in diverse lingue. Mentre nel copione e nella prima versione dello spettacolo è solo leggermente modificata (e divisa tra due attori) la battuta con cui Gonzalo dichiara che cosa darebbe per un fazzoletto di terraferma (65-8), nella versione in esame rimane solo la parte finale, pronunciata da Hassan, che si impone sulle altre grida: «Sia fatta la volontà del cielo, però avrei preferito una morte asciutta».

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

A seguire, prima dell'inizio della seconda scena, la traccia *Wouldn't it be nice*, dei Beach Boys, prelude alla comparsa, da dietro i praticabili, delle teste di Hassan e Jalil, che impersonano l'incontro tra Stefano e Trinculo. Non vengono

però utilizzate le loro parole della seconda scena del secondo atto, ma battute di Ariel e di Calibano estratte da sezioni lontane nel testo shakespeariano:

HASSAN: Stefano!

JALIL: Trinculo!

HASSAN: Anche tu sei qui?

JALIL: Il Destino che governa su questo basso mondo e su ciò che contiene ci ha fatto vomitare dal mare, che pure non è mai sazio. Ci ha fatto vomitare su quest'isola dove l'uomo non abita. In questo stato anche uomini come noi finiscono con l'annegarsi da soli.

(Ariel III,3 53-60, con alcuni tagli)

HASSAN: Non devi aver paura. L'isola è piena di rumori, suoni e dolci arie che danno piacere e non fanno male. A volte sento mille strumenti vibrare e mormorarmi alle orecchie. E a volte voci che, pur se mi sono svegliato dopo un lungo sonno, mi fanno addormentare di nuovo. E poi, sognando, vedevo spalancarsi le nuvole e apparire ricchezze pronte a cadere su di me, così, svegliandomi, piangevo per sognare ancora.

(Calibano III, 2 133-41)

Nel testo shakespeariano, Ariel in forma di Arpia si rivolge ad Antonio, Sebastiano, Alonso – e quindi con i pronomi “vi” e “voi”, non “ci” e “noi” –, dopo averne indotto lo stato di pazzia e aver fatto loro credere di vedere un lauto banchetto. Qui, invece, Jalil parla di sé stesso e del gruppo di cui fa parte, giunto sull'isola-carcere: un mondo marchiato dall'isolamento, dove nessuno vuole abitare e dove gli uomini sono schiavi di sé stessi e del proprio passato. La battuta di Calibano è una delle più celebri dell'intero dramma, rivolta a uno Stefano spaventato dalla presenza, invisibile ma rumorosa, di Ariel. Hassan, come un veterano della prigionia, illustra quello che esiste al suo interno, cercando di sviare l'attenzione del novizio dalla paura e dalla tensione; esprime soprattutto l'anelito, rivelato dal sogno, a una liberazione (lo «spalancarsi delle nuvole») e a una ricchezza, più o meno metaforica, che non possono esistere nel luogo della detenzione.

Questa tensione tra dentro e fuori si alimenta nella scena successiva, “Naufragio”, incentrata sulla riproduzione della quotidianità del carcere e dove sono coinvolti tutti gli attori, distribuiti sui vari praticabili come si trovassero in un momento libero, di svago, negli spazi comuni. La scena shakespeariana

corrispondente è la prima del secondo atto, dove i naufraghi si confrontano sulla loro sorte e Gonzalo descrive un mondo utopico, probabilmente ispirato alle parti dedicate ai *Cannibales* degli *Essais* di Montaigne, tradotti in inglese da John Florio. Gennari descrive questa sezione come quella dove si incontrano e si scontrano modalità diverse di vivere la realtà del carcere, tra le quali chi sperimenta la detenzione spesso oscilla: da quella più speranzosa e ottimista a quella disincantata e depressa, fino a quella prevalentemente rabbiosa. Sotto questa luce, diverse battute assumono una nuova connotazione, ad esempio quelle (riprodotte identiche nel copione) di Sebastiano e Antonio a commento del mondo ideale dipinto da Gonzalo, dove i «delinquenti» finiscono chiaramente per essere identificati con quelli in scena, con un'accentuazione amara del tono ironico già presente in Shakespeare/Lombardo:

CONSTANTIN E niente matrimonio, tra i suoi sudditi?
PAWEL Niente, caro mio. Tutti disoccupati, puttane e delinquenti.
(II, 1 161-2)

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

Anche in questo caso, il procedimento adottato rafforza la dimensione di gruppo, impedendo di fatto al pubblico di leggere la corrispondenza tra interprete e personaggio in senso psicologizzante. La prospettiva qui non potrebbe essere più

distante da quella sperimentata in particolare nell'ambito statunitense, cui si è fatto accenno in precedenza: nel documentario *Shakespeare Behind Bars* sono diversi i casi in cui emerge in modo evidente che è proprio la sovrapposizione a rendere possibile un percorso di comprensione del delitto e di trasformazione di sé. Sempre in merito alla medesima esperienza, Courtney Lehmann, dopo aver seguito per un periodo la produzione di *Measure for Measure*, descrive gli effetti dell'interpretazione di una donna, Isabella, da parte di Larry, attore bisessuale che per anni aveva vissuto la repressione del proprio orientamento sessuale, arrivando a uccidere il fratello dopo che questi l'aveva schernito: «Playing Isabella conjured memories not only of his own mistreatment of women but also of the serial beatings that his mother survived at the hands of his father - “things,” he observed, “I’ve never even talked about. To suffer that victimization by Angelo - as Isabella - was definitely eye-opening for me”» (Lehman 2016, 96). Niente di simile può accadere a Vigevano, dove, fin da *Io che sono Nessuno*, con tutti gli attori a interpretare a turno Ulisse, il gruppo si fa vero protagonista di una produzione dove non esistono ruoli principali e comprimari. Inoltre, è grazie alle modalità già descritte, che continueranno a emergere nel corso dell'analisi, che *La tempesta* shakespeariana va a ricoprire la posizione affidatale dalla regista, vale a dire quella di testo a servizio di un'azione teatrale non finalizzata a portare in scena il testo stesso nella sua interezza. La dimensione collettiva è un'ancora di salvezza, a partire dalle parole di Meldolesi:

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

Il teatro, dunque, «valorizzando le dinamiche collettive» e «fornendo la difesa del gruppo all'angoscia dell'autoespressione», diventa strumento di sollievo nella forma dell'«interazione scenica (...) prassi costruttiva per cui l'attore produce con i compagni un risultato intersoggettivo» (Meldolesi 1994, 46). Così facendo,

mette in discussione i caratteri di isolamento e di individualizzazione che continuano a essere costitutivi del carcere, a partire dall'analisi che ne fa Foucault (257–61): strategie che rispondono alla necessità della prigione, un dispositivo disciplinare in seno alla società capitalista, di smorzare qualsiasi rischio di ribellione e di forgiare individui pronti a piegarsi alla necessità del lavoro (Foucault 1993, 265). La scelta del testo classico, in questo senso, funge da filtro ulteriore, rispetto alla dimensione confessionale dell' "autobiografia" carceraria: i detenuti parlano le parole di Shakespeare, e sperimentano contemporaneamente una possibilità di evasione dal "corpo del recluso recitante", cioè quella del dialogo (e non dello scavo e dell'identificazione stanislavskiana) con il personaggio.

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

LUAN [*Sorprendendo tutti*] Basta! Ho le orecchie inzeppate di parole fino alla nausea. Non avessi mai fatto sposare mia figlia laggiù. Tornando di lì si è perduto mio figlio e si è perduta, per me, anche lei, tanto lontana dall'Italia che non potrò più rivederla. O tu, mio erede di Napoli e Milano a quale strano pesce hai servito da pasto?

(...)

LUAN No no, è annegato.

MOEZ Ringraziate voi stesso per questa grande perdita, signore. Voi che non avete voluto far felice l'Europa con vostra figlia l'avete accoppiata a un africano. In Africa lei è bandita dai vostri occhi e voi avete un ottimo motivo per versare lacrime.

LUAN Ti prego taci.

CONSTANTIN Tutti noi ci siamo inginocchiati ai vostri piedi e in ogni maniera vi abbiamo scongiurato. Lei stessa, la bella creatura, non sapeva quale piatto della

bilancia far pesare, se l'obbedienza o il rifiuto. Vostro figlio, temo, lo abbiamo perduto per sempre. A Milano e a Napoli ci sono più vedove prodotte da questa impresa di quanti uomini riporteremo indietro a consolarle. Solo vostra è la colpa.

LUAN È mia la perdita più grave.

Nella sezione successiva, si impone il discorso di Luca-Gonzalo sullo stato ideale, che qui assume toni ancora più utopistici. Da subito, si impone il fatto che questo sia principalmente rivolto al gruppo, più che al re, possibilità presente anche in Shakespeare, ma modulabile a seconda della scelta registica. Infatti, mentre Gonzalo esordisce con una battuta al singolare, «Se quest'isola, sire, fosse una mia piantagione» (138), l'appellativo si fa plurale («Signori») nel copione, e tutto ciò che segue rimane su questa falsa riga: Luca cammina tra i suoi compagni e li guarda tutti, ottenendo da loro commenti molto più di quanto già non accada in Shakespeare, con battute e anche semplici interiezioni. Due piccole aggiunte risultano particolarmente interessanti perché mostrano, più che altrove, lo spazio concesso all'improvvisazione e la libertà dall'obbligo di rimanere pedissequamente fedeli al copione. Dopo il riferimento all'assenza, nel *commonwealth*, di «contratti, successioni, confini, delimitazioni di terre, colture, vigneti» e di metallo, grano, vino, olio (147-9), Moez interrompe Luca e chiede «E il lavoro?», e riceve la risposta «lo voglio renderti un uomo libero e tu mi chiedi lavoro», dove in Shakespeare il testo proseguiva senza soluzione di continuità con «Niente lavoro» (150). Appena dopo, Luca afferma che tutti gli uomini saranno in ozio, come nel testo shakespeariano fa Gonzalo, e ancora viene interrotto da un interrogativo (di Erjon) non presente nel copione: «E le donne?». «Anche le donne, ma innocenti e pure» risponde Luca/Gonzalo, provocando un «Ahhh» ironico dei compagni, a significare che quella precisazione era necessaria, dal momento che, secondo la norma di un mondo misogino, le donne sono tutto meno che «innocenti e pure». Il consenso del gruppo è introdotto qui *ex novo*: la battuta sessista, infatti, c'è anche in Shakespeare, comprensiva di congiunzione avversativa («and women too, but innocent and pure» 151), ma lo spirito cameratesco è espresso più potentemente dalla scelta registica.

Come già accennato rispetto alla “delinquenza” degli abitanti dello stato ideale, alcune battute e parole risuonano in maniera peculiare con il contesto in cui la produzione è nata, come il riferimento all’assenza di magistrati (145), che viene accolto da un’ «ahhh» di ironica rassicurazione da parte dei compagni. Nel finale, Luca/Gonzalo si avvicina a Luan/Alonso, gli appoggia una mano sulla spalla e pronuncia, con leggere modifiche, due battute, di cui la prima ristabilisce un rapporto diretto con il re. La seconda lo pone in conflitto, e quindi in relazione, con gli interventi precedenti degli altri personaggi, senza però costituire una giustificazione testuale del modo interlocutorio, soprattutto a livello di movimenti scenici, con cui l’attore ha reso il discorso, sulla scorta di una precisa scelta registica:

LUCA E poi...mi seguite, Sire?

LUAN Basta, ti prego: queste parole non mi dicono niente

LUCA Lo credo, altezza...il mio discorso l'ho fatto per offrire un pretesto a questi signori, che sono di polmoni così sensibili e vivaci da mettersi a ridere per niente.

I «signori» di Lombardo (i «gentlemen») diventano nell’interpretazione di Luca dei «miserabili», e lo stesso accade poco più avanti: viene esplicitato un atteggiamento sprezzante verso i compagni, che rimane sotteso, sebbene presente, in Shakespeare.

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

LUCA (...) Il nostro spettacolo è finito. Questi nostri attori erano tutti spiriti e si sono dissolti nell’aria, nell’aria sottile. E, come l’edificio senza fondamenta di questa visione, le torri ricoperte dalle nubi, i palazzi sontuosi, i templi solenni, questo stesso vasto globo, sì, e quello che contiene, tutto si dissolverà. Come la scena priva di sostanza ora svanirà tutto svanirà senza lasciare traccia. Noi siamo della materia di cui son fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un

sonno. Ma scusami – sono turbato. Perdona la mia debolezza – la mia mente è agitata. Ma non preoccupatevi per la mia infermità. Se non vi spiace, mi ritiro nella mia grotta a riposare per calmare questa testa che batte.

Nonostante il riferimento iniziale alla conclusione dello spettacolo e alla dissoluzione degli attori/spiriti non abbia un referente immediato, i punti salienti del monologo risuonano con il tono disincantato rispetto ai compagni assunto da Luca-Gonzalo nel finale del dialogo precedente: la fatuità di un'esistenza breve e tutto sommato inutile, «circondata da un sonno» che è insieme la morte reale e quella metaforica del carcere. Una vita interrotta, quella della prigione, durante la quale il momento della notte, e del sonno ristoratore, diventa particolarmente faticoso perché il riposo spesso non arriva, e il tempo sembra non scorrere mai. Un momento in cui alla centralità della dimensione collettiva, vista in campo finora, si accosta l'importanza di quella individuale, da riscoprire oppure da costruire da zero, che è al centro della scena successiva. Le frasi finali prevedono delle modifiche proprio per dare la possibilità di affrontare la condizione, solitaria, della "Notte": in Shakespeare/Lombardo, Prospero invita Miranda e Ferdinando a ritirarsi nella sua grotta per riposarsi, mentre lui farà due passi per calmare la «testa che batte», mentre qui è Prospero stesso a ritirarsi per riposare.

Quella della "Notte" è la scena più complessa e composita sul piano drammaturgico: superata la dimensione sociale dei primi due momenti, il buio metaforico e reale favorisce l'introspezione e l'autoriflessione, e ogni attore-personaggio, come sottolinea ancora Gennari, affronta i propri desideri, i propri ricordi e fantasmi, le proprie mancanze, i propri sogni.

Inizialmente, il tema è ancora quello del sonno. Adil (in sostituzione di Constantin) si esprime dapprima con un collage delle battute con cui Sebastiano e Antonio commentano il sonno improvviso dei compagni indotto da Ariel (II, 1, 193-9 255-7), poi sfrutta il rimprovero di Gonzalo ai due e ad Alonso per parlare di un senso di colpa in grado, come un veleno, di «mordere la mente» (III, 3 104-6): una condizione risonante con quella del detenuto. Nelle parole di Foucault,

la solitudine deve essere uno strumento positivo di riforma. Per mezzo della riflessione che suscita, del rimorso che non può mancare di intervenire. (...) la solitudine assicura una sorta di autoregolazione della pena e permette come una individualizzazione spontanea del castigo: più il condannato è capace di riflettere, più è stato colpevole nel commettere il suo crimine; ma anche più vivo sarà il rimorso e la solitudine dolorosa. (Foucault 1993, 258)

A seguire, Erjon, in un collage delle parole di Ferdinando e, in misura inferiore, di Miranda e Prospero nella seconda scena del primo atto (da 389), interpreta le fasi dell'innamoramento e la libertà che questo, pur asservendo, produce, paragonata alle angustie della prigionia voluta da Prospero. I termini "prigioniero" (come Lombardo traduce *subdued*) e "prigione" (*prison*) vengono ripetuti più volte nell'arco di poche battute, generando un'eco potente all'interno del carcere:

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

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

Lo stesso tema, quello della mancanza femminile, emerge anche dalle battute di Prospero poco più avanti, che vengono interpretate da Moez e Jalil (Pawel nel copione): il discorso che il duca di Milano rivolge alla figlia consolandola dopo la visione del naufragio e iniziando a raccontarle la loro storia, in particolare il tradimento subito e l'abbandono in mare, viene pronunciato in due momenti diversi, da due attori, in un'atmosfera cambiata e in ordine inverso rispetto al testo shakespeariano. Da un lato, Moez racconta il passaggio di consegne con il fratello e la crescita, in quest'ultimo, di ambizione, malvagità, doppiezza, tali da fargli meritare, nel finale, le parole con cui Prospero parla di Calibano, in una scena del quarto atto (IV, 1 188-92):

MOEZ (...) Un diavolo, un diavolo nato. Sulla sua natura l'educazione mai potrà attecchire – le mie cure umane su di lui tutte perdute, tutte, tutte. E come il suo corpo si fa più brutto con l'età così il suo animo si incancrenisce.

Il ricordo del tradimento e delle ingiustizie subite per aver riposto la propria fiducia nella persona sbagliata tormenta il sonno, provoca rabbia e induce al lamento costante, che disturba la notte non solo del diretto interessato, ma anche dei compagni. Il monologo di Moez/Prospero è accompagnato infatti dalle loro esclamazioni di fastidio («Basta!», «Lasciaci dormire!»), perché le sue chiacchiere non si placano neppure con il buio. In carcere non si è mai soli, pure quando lo si desidererebbe, ma sempre soggetti a quella che Goffman chiama esposizione contaminante: «Naturalmente l'internato non è mai, in genere, completamente solo; è sempre a portata d'occhio o di orecchio di qualcuno, anche se si tratta soltanto di un altro ricoverato. Le celle in uso nelle carceri, con sbarre al posto del muro, sono un perfetto esempio di questo genere di esposizione» (GOFFMAN 19). Lo spettacolo ricorda dunque che quella in carcere è anche una convivenza coatta, costante e forzata; e che non sempre la condivisione del malessere è gradita, sia da parte di chi lo esprime, sia da parte di chi ne subisce le conseguenze.

Jalil, più avanti e dopo altre sezioni, prosegue il discorso di Prospero iniziato da Moez, rivolgendosi alla figlia e parlandole del suo passato come duca di Milano, della sua infanzia e del loro viaggio, in un discorso ancora una volta senza un'interlocutrice (I, 2 da 15, con tagli). Tra le due sezioni che riprendono le parole di Prospero, Moez, Hassan e Luca, con battute di Antonio e Sebastiano (II, 1 208-75, con tagli), toccano i temi della coscienza nel commettere un crimine, e dell'ambizione. Anche qui, si prosegue con la prima scena del secondo atto, la stessa del "Naufragio" e dell'estratto che apre la "Notte", in una sorta di gioco di incastri con la seconda scena del primo atto. Da un lato, le motivazioni e il processo che conducono a commettere un delitto, e le sue conseguenze (la colpa prima citata); dall'altro, i ricordi e le emozioni connesse all'aver subito ingiustizie: due dinamiche spesso indissolubilmente legate, bagaglio quasi scontato per chi si trova in stato di detenzione.

In realtà, il ritorno alle battute di Prospero, in un'atmosfera intima, piena di nostalgia, è introdotto da un'altra breve scena, nella quale Luan, attore con difficoltà sia nell'interpretazione sia nella memorizzazione, recita un *Padre Nostro* nella sua lingua natale, l'albanese, sulle note di *Twinkle twinkle little star*, nella versione per quartetto d'archi. Nel gioco d'incastri già rievocato, dopo Jalil/Prospero ricompare adesso Erjon, che prosegue con la sua dichiarazione d'amore, ancora con battute di Ferdinando tratte soprattutto dalla prima scena del terzo atto e alcune parole di Miranda. Nemmeno qui mancano considerazioni che rendono evidente lo stato di isolamento e prigionia di chi vive sull'isola. Ferdinando, inoltre, è sottomesso al volere di Prospero e costretto a lavorare come taglialegna:

ERJON (...) Come sia fatta la gente di fuori, io non lo so. Ma, sulla mia onestà, unico gioiello della mia dote, non vorrei altra compagna se non te. Tranne te, la fantasia non sa plasmare un'altra forma che possa amare. [Miranda] (III, 1, 52-7, al maschile) Non amo questa legnosa schiavitù più di quanto amerei che un moscone mi volasse in bocca. [Ferdinando] (III, 1, 61-3)

Spezzate e separate, nonostante a interpretarle sia sempre lo stesso attore (Hassan), sono anche le maledizioni che Calibano rivolge a Prospero (II, 2, 1-4; I, 2, 323-6 341-2 366-7): questi è in grado di scatenargli contro forze della natura altrimenti non ostili ed è all'origine della sua schiavitù, materiale e anche linguistica, perché la capacità di augurare il male sembra essere strettamente connessa all'apprendimento di un idioma capace di farlo. All'imprecazione di odio verso colui che è considerato fonte di sofferenza e mancanza di libertà, di detenzione nella «dura roccia», di esclusione dal «resto dell'isola» (I, 2 341-6), si somma l'espressione della paura per le sofferenze inferte dagli spiriti. La notte in carcere, infatti, colpisce anche materialmente la psiche dei detenuti, producendo un tormento simile a quello provocato dalle «scimmie urlanti», dai «porcospini (...) pronti a scattare gli aghi», dalle «vipere (...) con lingue forcute» (II, 2, 9-14).

C'è spazio, subito dopo la prima sezione di Hassan/Calibano, per una riflessione sulla vecchiaia, sulla fatica e sul "congedo delle speranze", che arriva fino all'auspicio della propria morte al posto di quella di una persona amata. La battuta è costruita con un collage di quelle di Alonso e Gonzalo che aprono la terza scena del terzo atto – con qualche minimo intervento di taglio e modifica – e altre di Alonso, ed è pronunciata da Luan, unico interprete nell'intero spettacolo di un re di Napoli stanco e sofferente:

LUAN Per la Santa Vergine, non riesco ad andare avanti . Le mie vecchie ossa mi fanno male. Questo è un vero labirinto, con sentieri prima dritti e poi tortuosi. Abbiate pazienza, devo riposare. [Gonzalo] (III, 3, 1-4) Sono posseduto dalla stanchezza e ho la mente intorpidita. Ma qui congedo la speranza, non voglio che continui ad adularmi. Colui che sto cercando in ogni dove è annegato – e il mare ride del mio vano cercare sulla terra. [Alonso] (III, 3, 5-10) Noi che tre ore fa siamo naufragati su questa spiaggia, dove io ho perduto (e com'è aguzza la punta del ricordo) il mio amato figlio Ferdinando. [Alonso] (V, 1 136-138) Vorrei essere io a giacere nel letto di fango in cui giace mio figlio. [Alonso] (V, 1 150-152) Va bene. Così sia. [Alonso] (III, 3, 10)

Infine, vengono descritte dagli stessi Ariel (I, 2, 196-206 208-215) e Prospero le violenze perpetrate grazie al loro potere sulla natura (V,1 41-57 85-6), durante il naufragio nel primo caso, durante il generale controllo dell'isola nel secondo: un'ammissione di colpa che non nega però la consapevolezza delle proprie capacità, anche nel causare un torto ad altri. Quest'ultima parte, che nel copione comprende l'abiura della magia, subisce un deciso taglio nel caso della rappresentazione a Lastra a Signa, dal momento che si ferma dopo le prime battute (41-7), forse anche per l'inaspettata assenza di Pawel.

L'ultima scena, "Mattino", coincide con il risveglio, è molto breve ed è composta da battute tratte quasi interamente dall'ultimo atto della *Tempesta* shakespeariana, pronunciate da tutti gli attori. Il tema centrale è la conclusione di un'esperienza buia, di confusione e oscurità, con il ritrovamento della «ragione» e della «comprensione». Il punto di vista di un unico personaggio, anche qui, viene comunicato da più attori. È il caso di una battuta di Gonzalo, che in Shakespeare

auspica la discesa di una corona solo sulla «coppia» (202) costituita da Ferdinando e Miranda, e non su tutti i presenti:

LUCA Se non avessi pianto interiormente avrei parlato prima.
CONSTANTIN Guardate giù, voi dei, e fate scendere una corona benedetta su di noi.
HASSAN Gli dei hanno segnato la strada che ci ha portati qui.
(Gonzalo V, 1, 200-4)

Come si osserva qui, l'intervento delle divinità o di generiche potenze spirituali è rimarcato, con sfumature sia negative sia positive:

JALIL Le Potenze, che rinviano ma non dimenticano, hanno infiammato i mari e i lidi sì, tutte le creature, contro la nostra pace. Una lenta rovina – peggiore di una fulminea morte – passo passo seguirà noi tutti nel cammino. Per sfuggire alla collera che qui, su quest'isola desolata, ci cadrà sul capo non c'è altro rimedio che il dolore del cuore e, in avvenire, una vita normale.
(Ariel III, 3, 73-82)

Queste parole di Ariel in forma di Arpia, rivolte contro Alonso, Sebastiano, Antonio, prevedono il passaggio degli aggettivi possessivi e dei pronomi dalla seconda alla prima persona plurale. Inoltre, il binomio finale, che allude alla condizione necessaria per superare il malessere dell'isola desolata, è modificato rispetto alla traduzione di Lombardo: la «clear life» (82) non è più una vita «onesta», ma «normale», scelta che sembra alleggerire il riferimento, per opposizione, alla dimensione criminosa, alla vita disonesta e torbida per eccellenza. Il finale della scena è particolarmente interessante perché non sembra ristabilire la situazione di partenza, ma volge uno sguardo ottimista al futuro, utilizzando le parole di due personaggi tra i meno caratterizzati in senso negativo dell'intero romance:

FRANCESCO Godiamo di ogni normale gioia: in un unico viaggio Claribella trovò suo marito a Tunisi e Ferdinando, suo fratello, trovò una moglie dove s'era perduto, Prospero il suo ducato in un'isola nuda e tutti noi, noi stessi quando nessuno era padrone di sé.
(Gonzalo V, 1, 206-213, con tagli)

ERJON O meraviglia! Quante magnifiche creature ci sono qui, e com'è bello l'uomo. O splendido nuovo mondo che ha gente simile dentro di sé.
(Miranda V, 1, 181-184)

Viene messa in scena la possibilità di una ricerca che conduce al nuovo, dal momento che prevalgono gli accenni a unioni appena nate, e, addirittura, alla possibilità di trovare sé stessi quando «nessuno era padrone di sé» («no man was his own»): uno smarrimento esistenziale che può essere dovuto alla tempesta e al naufragio, ma non solo, e che rende necessaria una sperimentazione su di sé non ispirata al passato, ma basata su fondamenta inedite. La meraviglia ingenua di Erjon-Miranda potrebbe apparire in contraddizione con il carcere e i suoi abitanti; invece, aiuta a far emergere le possibilità insite in un cambiamento profondo del punto di vista, che non sia ristretto alla colpa commessa. I naufraghi hanno rivelato nel corso del dramma ombre, debolezze, sfumature caratteriali negative, ma per Miranda sono splendidi. In modo parallelo, chi si trova in carcere può mostrarsi diverso laddove lo sguardo dell'osservatore, del pubblico, si trasformi in senso non solamente e non immediatamente giudicante: un appello non urlato, ma presente, che si esprime nel momento stesso in cui gli attori scelgono di esporsi in uno spettacolo, di «scoprirsi scoprendo gli altri» (Meldolesi 1994, 43).

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

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

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

Alcune frasi elaborate da attori non presenti vengono pronunciate da altri (Adil fa la parte di Francesco, ad esempio), così che ognuno abbia un ruolo. Dopo le ultime, significative parole di Luca («lo sono qui, mi aspetto»), fino a Lastra a Signa Erjon concludeva con una variazione della battuta di Prospero che chiude *La Tempesta*:

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

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

Nonostante questo finale sia poi stato eliminato da Gennari per evitare il rischio di ridondanze, si tratta di una battuta interessante: la modifica in senso autoriflessivo ristabilisce la necessità di un cammino cosciente e consapevole, all'interno di un'istituzione che sembrerebbe negare questi principi attraverso la spersonalizzazione e l'infantilizzazione del detenuto (Goffman 1968, 48 e 69) e l'eterodirezione del percorso detentivo e di possibile cambiamento. I piani in gioco sono sempre due: quello individuale e quello socio-collettivo, riguardante anche il pubblico in quanto partecipe di un evento teatrale per sua natura frutto di relazione, nel quale però, valore aggiunto della scena carceraria, gli attori «sono portati a influenzare gli spettatori per farne dei testimoni, rompendo il rapporto di convenzione» (Meldolesi 1994, 64).

La Tempesta ricompare nell'epilogo, denominato "I sopravvissuti", che attribuisce alla conclusione tonalità leggere. Hassan e Jalil, con battute tratte dalla conversazione dell'incontro tra Stefano e Trinculo (II, 2, 101-39, con molti tagli), ricordano la possibilità per chiunque, anche per chi come loro occupa gli ultimi

posti della gerarchia sociale, di arrivare fino a riva e salvarsi, seppur non con lo stile elegante di un animale acquatico, ma con quello di un'anatra:

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

ii. *Lingue e linguaggi molteplici nel laboratorio sociale del carcere*

Dopo l'analisi dettagliata del copione, verranno ora presi in considerazione due aspetti della produzione in esame, che mostrano la specificità dell'elaborazione scenica quando avviene in carcere e la potenzialità di Shakespeare quando posto a dialogo con contesti e persone non tradizionalmente compresi nel discorso che lo riguarda.

Mentre il tema del femminile e della sua assenza verrà trattato nel paragrafo finale, qui il focus sarà rivolto verso la compresenza di innumerevoli linguaggi che risulta caratteristica di *Un'isola*, a partire da uno dei marchi di fabbrica della produzione teatrale carceraria: il multilinguismo verbale. Già nella prima metà degli anni '90, l'utilizzo dei dialetti era stato osservato e analizzato a partire, ancora una volta, dal confronto con il teatro di ricerca:

Un altro esempio di contemporaneità culturale col teatro di ricerca si può fare per l'uso del dialetto. Si pensi al lavoro di Leo De Berardinis o di Carlo Cecchi, coi loro innesti neoshakespeariani in forme espressionistiche alla Eduardo: il teatro recluso ha fatto come quei maestri, quando ha cercato sue ibridazioni rovesciate, assumendo il dialetto a lingua colta. Un altro passo, ed ecco le compagnie in carcere – a Volterra, come a Voghera e a Milano – valorizzare la Babele dei dialetti reclusi come fonte di espressivismo e di conoscenza: concentrando il lavoro proprio sullo spazio dei conflitti linguistici, che ai registi di tradizione sarebbero parsi impraticabili per cacofonica irriducibilità allo stile dominatore delle scene. In altra sede [in Meldolesi 1987] ho cercato di evidenziare come questa problematica non riguardi solo la lingua della voce, ma anche quella del gesto e l'espressivismo teatrale in genere. La naturalezza con cui l'attore recluso si apre alla differenza dell'altro, in scena, costituisce una risorsa stilistica di questo teatro: che certo poi non va confuso con quello dei maestri, per ben diversa consapevolezza e articolazione; ma una loro pienezza

espressiva l'hanno pure i gruppi migliori del teatro recluso: pienezza comparabile a quella della canzone. (Meldolesi 1994, 61–62)

È ancora una volta Meldolesi, che conviene spesso citare per intero per la concentrazione di significati delle sue parole, a individuare precocemente un elemento distintivo del teatro in carcere e a porlo in continuità con la produzione esterna, in particolare quella di alta qualità, sperimentale, propensa all'utilizzo di ibridi linguistici, nuove coniazioni, espressionismo shakespeariano e barocco.

In carcere, da subito, i pochi mezzi a disposizione sono diventati cifra distintiva, a riprova della continuità anche con il pensiero del teatro povero. Per mettere a frutto l'esistente senza scadere nella semplice riproduzione della realtà, e con l'obiettivo di mostrare il potenziale del dialetto oltre il genere comico, si opta molto spesso per la traduzione di classici della drammaturgia. L'incontro-scontro tra forme espressive e lingue diverse, che un altro teatro avrebbe cercato di evitare, diviene qui una «risorsa stilistica» non riguardante il solo campo della voce e del linguaggio verbale, ma estesa alla gestualità e al movimento. Un'apertura alla varietà che caratterizza in modo non scontato e profondo anche *Un'isola*, innanzitutto per quanto riguarda l'ulteriore barriera rimossa osservata dal critico: «La condizione reclusa ci ha portato, così, a parlare del teatro senza frontiere» (62).

La popolazione della casa di reclusione di Vigevano, infatti, è composta da una maggioranza di detenuti stranieri, che vanno a formare anche il cast dello spettacolo: per *Un'isola*, in particolare, nella composizione indicata nel copione, hanno origini non italiane sette attori su nove totali (che provengono da Albania, Marocco, Polonia, Romania); in quella in scena a *Destini Incrociati*, sei su otto. Dal momento che il contesto carcerario è in generale molto vario per quanto concerne le nazionalità presenti, non si tratta ovviamente di un caso isolato, nonostante il tratto sia qui molto marcato: in generale, al 31 dicembre 2020 circa il 32,5% dei detenuti non ha origine italiana (Associazione Antigone 2021), mentre a Vigevano

la percentuale supera il 50%.⁶³ Data questa situazione, «il carcere si offre (...) come un potenziale laboratorio di convivenza, in cui il teatro può contribuire a promuovere la cultura della differenza e dell'integrazione» (Cavecchi et al. 2020, 55).

Nonostante ciò, il testo, come si è visto, viene ripreso quasi letteralmente dalla traduzione di Lombardo, e rimane per lo più in italiano. La molteplicità emerge dunque dalle innumerevoli e riconoscibili cadenze, sia locali-regionali, nel caso degli italiani, sia straniere, e da alcuni innesti nel testo, che si rivelano particolarmente significativi. Subito in conclusione della prima scena, quella della tempesta, la Babele linguistica si esprime al suo massimo, con la sovrapposizione di preghiere e imprecazioni urlate al cielo in diversi idiomi: un momento di spontaneità, liberatorio per quanto tragico, nel quale le proprie origini si impongono e la lingua materna esplode in tutta la sua potenza. A seguire, nella scena della "Notte", dopo le parole di Antonio (Luca) in merito alla propria mancanza di coscienza, e prima del *Padre Nostro* di Luan, ancora una volta le voci e le lingue – si distingue sicuramente l'arabo – si accavallano, in una serie di invocazioni religiose poco distinguibili, simili a quelle che spezzano il silenzio delle ore di buio in carcere. A seguire, emerge la preghiera in albanese, chiusa da un "Amen" dopo il quale riprendono i bisbigli e le parole indistinte degli altri attori. Il *Padre Nostro* è l'unico spezzone testuale interamente in una lingua straniera dello spettacolo, e viene recitato – come gran parte della scena – in un ambiente quasi buio, con solo una torcia accesa accanto a Luan, seduto sotto un praticabile posizionato a mo' di tavolino rovesciato. Si tratta di una sezione di grande intensità: dà inizio al momento di maggior raccoglimento intimo dello spettacolo, che prosegue con le rassicurazioni di Prospero a Miranda e si conclude con le

⁶³ I detenuti stranieri sono 185 su 344 totali (uomini e donne) al 31/10/2021, secondo i dati del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria pubblicati sul sito di Antigone <https://www.antigone.it/osservatorio-detenzione/lombardia/203-casa-di-reclusione-di-vigevano> (ultimo accesso 5/11/2021). Da segnalare che, da capienza regolamentare, il carcere potrebbe ospitare solo 242 persone.

dichiarazioni d'amore di Ferdinando. Si tratta, inoltre, dell'unico innesto di una certa lunghezza nel testo shakespeariano: il fatto che questo ruolo spetti a una preghiera è dovuto a una serie di ragioni e comporta una non scontata accentazione in senso religioso, o quanto meno spirituale, dello spettacolo.

Luan, come già accennato, è più maturo degli altri attori in scena, e ha avuto – nella testimonianza di Gennari – maggiori problemi a lasciarsi coinvolgere nel processo di creazione dello spettacolo e a esporsi in pubblico. A questo, si sommano problemi di memorizzazione, che hanno ridotto le sue parti alle sole previste per Alonso, oltre al *Padre Nostro*. Quest'ultimo veniva utilizzato durante il training laboratoriale dall'attore, molto religioso, e il suo mantenimento nello spettacolo rivela l'integrazione scenica delle radici e delle credenze personali degli interpreti e l'emersione di elementi fondanti del loro bagaglio culturale. Ogni individuo è «ricco, a suo modo, di memorie consce e inconscie, di attitudini fantastiche più o meno esplicitate, di originalità socio-culturali» (Meldolesi 1994, 47), che vengono a galla grazie al teatro, laddove invece «i detenuti sono normalmente portati a introiettare l'emarginazione rimuovendo competenze e storia passata» (Valenti 2014, 30). In generale, in tutto lo spettacolo e soprattutto nella scena della "Notte", Gennari mira a mettere in primo piano le diverse modalità con cui i detenuti affrontano il carcere, in particolare quando svelano i propri lati più intimi e personali: così, c'è chi si mostra più spavaldo e menefreghista, sfruttando le battute di Antonio e Sebastiano, chi invece, con quelle di Prospero, si rivolge a una figlia di cui ha nostalgia.

La dimensione religiosa emerge per via della presenza e delle credenze di Luan, ma anche per l'interesse di Gennari verso un'interrogazione costante del luogo di lavoro: il teatro del carcere di Vigevano, infatti, si trova di fronte alla chiesa, luogo di culto presente sempre, nella forma di cappella, negli istituti penitenziari. La spiritualità di Luan risuona per contrasto con il tormento interiore e il senso di colpa provato da Alonso, il suo alter-ego: di quest'ultimo si mettono in luce la forte negatività, la stanchezza, l'abbandono della speranza, aspetti che mostrano la possibile oscillazione tra la fede e la sua perdita, la fiducia in Dio, pur

nelle difficoltà, e il disincanto di chi non crede. Questo, insieme alla moltiplicazione delle preghiere nelle voci degli altri detenuti, fa risaltare gli innumerevoli riferimenti alle divinità presenti nel testo, non direttamente connessi alla tradizione cristiana. Sono già state citate le battute finali di Gonzalo, con le suppliche agli dei, appunto, perché benedicano l'unione di Miranda e Ferdinando. Da Prospero e Ariel è evocato Giove, e il primo ricorda che grazie ai propri poteri i sepolcri si sono spalancati: d'altronde, non manca l'interpretazione critica per cui il personaggio stesso rappresenterebbe, figurativamente, Dio. Per concludere questo *excursus*, è da osservare che ci sono numerosi altri elementi che rendono evidente la caratterizzazione religiosa del testo, pur non presenti nel copione: dall'inserzione del *masque* in occasione delle nozze di Ferdinando e Miranda, con la presenza di dee e altre figure mitologiche (Cerere, Giunone e Iris), fino ai riferimenti a Setebos, la divinità adorata da Calibano e dalla madre Sycorax prima di lui, e alla sovrapposizione, sempre per Calibano, di Stefano con un dio.

Per tornare al tema linguistico, riflessioni più generali sono stimulate dai procedimenti adottati in *Un'isola*, a partire dalla strategia dell'intarsio di sezioni in lingua straniera su una solida base testuale in italiano. Le prime sono inserite nella prospettiva, già accennata, indicata dal regista di *Mickey B.*: non c'è davvero necessità che il pubblico capisca, perché la chiave di comprensione del discorso nella sua interezza non deve essere nelle sue mani, ma in quelle degli attori. Se in quel caso, addirittura, Magill affermava che l'obiettivo del film fosse una fruizione interna, e che i sottotitoli fossero stati aggiunti solo per motivi pratici, qui è chiaro fin dall'inizio il desiderio (seppur non di immediata soddisfazione) di un'uscita pubblica. Le modalità con cui è costruito il dialogo tra italiano e lingue straniere in *Un'isola* mirano dunque a tenere insieme, contemporaneamente, la ricchezza degli strumenti a disposizione, da mostrare in una scena di caos (la prima) o di libera espressione di lati profondi (la "Notte"), e un'ampia possibilità comunicativa: esterna e interna, perché non bisogna dimenticare che la lingua che accomuna attori-detenuti di origini molto diverse è appunto l'italiano. Nel caso della *Tempesta*, inoltre, e della traduzione utilizzata, la lingua costituisce un

ostacolo da superare, una sfida affrontata collettivamente: con l'aiuto della versione in prosa di Fei, ma in realtà mantenendo quasi letteralmente le parole di Lombardo e la struttura della frase shakespeariana. In quest'ottica, sono interessanti le osservazioni di Jenkins in merito all'utilizzo di Shakespeare con giovani detenuti in Sudafrica:

Shakespeare can help a performer develop confidence in his language abilities. The performer can hear that he's speaking serious English, that he's put together well, and this can be very motivating. In the case of Claudius, the more he learned his lines and rose to the challenge of the speech, the more his perception of his own intelligence and language abilities could shift. In a space where he was perceived as stupid, this performer was able to begin the work of changing his own perception of himself as a speaker and reader of English through performing the role of Claudius. (Gordon 2012)

Il contesto è ovviamente diverso, e Jenkins, nel corso dell'intervista, analizza la questione nei termini di un processo post-coloniale di utilizzo della lingua di origine europea, qui non applicabile. Nonostante questo, c'è spazio per un accostamento tra il «serious English» e l'italiano letterario del testo, seppur pensato per la scena, perché in gioco c'è in entrambi i casi sia l'ampliamento del proprio bagaglio espressivo, sia la dimestichezza con una lingua ritenuta "alta". Conoscere meglio un mezzo comunicativo, in modo più ampio e variegato, implica maggiori possibilità immaginative e intellettuali; soprattutto laddove, come in carcere, «la lingua stessa si corrode» (Meldolesi 1994, 96). Inoltre, per la maggior parte degli attori di Vigevano, non si tratta dell'idioma materno, e l'approfondimento può aiutare a colmare parzialmente le lacune di un apprendimento avvenuto in età adulta.

Non solo: già nelle parole di Jenkins, nel riferimento alla modifica in senso positivo della percezione di sé, vengono evidenziate le dinamiche di potere che si creano a partire dagli squilibri nel padroneggiare lo strumento. L'essere considerato uno stupido si trasforma in modo profondo grazie all'acquisizione delle battute, delle parole, delle espressioni di Claudio, perché a maggiori

competenze linguistiche si accompagna maggiore capacità di gestire e modellare la realtà, maggiore incisività nei discorsi, maggiore autorità. Ciò si evidenzia soprattutto quando si fuoriesce dal proprio campo specifico, quello criminale e poi detentivo, per interfacciarsi con una società che attribuisce grande peso alla capacità di esprimersi e all'utilizzo corretto della lingua ufficiale, patrimonio soprattutto dei detentori di un ampio capitale culturale, e che tende a discriminare chi commette errori in questo ambito. Occorre non dimenticare, infatti, «che la lingua non è semplicemente uno strumento di comunicazione funzionale, è anche un'arma. Padroneggiare la lingua è una cosa che ha a che vedere con la nostra presa sul mondo» (Camilleri e De Mauro 2013, 111). Saperla utilizzare apre alla possibilità di «creare spazi all'interno della cultura dominante» (hooks 1998, 66), perché appropriarsi della lingua significa appropriarsi della capacità di descrivere, ma anche immaginare – per riprendere il lessico di Meldolesi – sia se stessi, sia la realtà.

In questo caso, ciò accade attraverso Shakespeare, che però è dotato di un capitale simbolico indiscutibilmente maggiore in una ex colonia inglese come il Sudafrica, rispetto a quanto accade in Italia e in un ambito multietnico come quello di Vigevano. L'operazione svolta, come è stato già rilevato, non implica una grossa insistenza sul valore legittimante della scelta shakespeariana, anche se, per fuoriuscire solo brevemente dal discorso intorno alla lingua, è probabile che qualora lo spettacolo avesse avuto più distribuzione e possibilità di essere visto, la scelta del testo shakespeariano sarebbe stata messa maggiormente in rilievo e i suoi temi posti in relazione con la particolarità della condizione detentiva. In ogni caso, è indubbio che, anche in Italia, la difficoltà testuale abbia funzionato da spia dell'appartenenza del dramma scelto alla letteratura drammatica "alta", lontana dalla quotidianità del carcere. Imparare a gestire la *Tempesta* ha significato dunque entrare a contatto con l'apparato di prestigio culturale del mondo esterno, sia letterario-scolastico sia teatrale; e il confronto con il suo linguaggio e con le sue forme descrittive ha permesso di scoprirli flessibili e adattabili a comunicare la propria condizione, capaci di modificarsi se interpretati da nuove

voci. «Anche se può essere paragonata a quella del colonizzatore, la nostra lingua ha subito una trasformazione: essa è stata irrimediabilmente cambiata» (hooks 1998, 69), grazie a un confronto serrato con l'alterità rappresentata da chi prima era escluso dall'interlocuzione.

Dal punto di vista scenico, per concludere con il tema della lingua verbale, la varietà degli accenti degli attori restituisce quella di registro che rende il dramma particolareggiato, grazie anche all'alternanza tra versi e prosa: aspetti che risultano sacrificati nella ristrutturazione "a collage" del testo e nella scelta di non mantenere una corrispondenza fissa tra attore e personaggio, con la conseguente maggiore difficoltà nella resa di una caratterizzazione specifica del modo di comunicare di ciascuno in rapporto agli altri.

Un altro aspetto rilevante che attiene alla multimedialità dello spettacolo rinforza la sua dimensione collettiva, vale a dire quello musicale e di colonna sonora. I pezzi scelti sono svariati e in comunicazione costante con il momento scenico e l'atmosfera che occorre trasmettere. L'arrivo sul palcoscenico-isola degli attori e il loro cambiamento di status, con l'abbandono degli abiti civili, avviene sulle note di *Idiotique* dei Radiohead, che Gennari considera il brano con cui lo spettacolo è nato, per via dei riferimenti al tema della prigionia e della catastrofe. A seguire, *Wouldn't it be nice*, nella versione dei Beach Boys, alleggerisce, ma dona anche un tono ironicamente amaro ai primi passi nel carcere e al primo incontro tra Stefano e Trinculo. *Message in a bottle*, di The Police, nella versione al femminile di Youn Sun Nah, accompagna le prime dichiarazioni d'amore di Erjon/Ferdinando. Da segnalare anche *By your side*, del duo femminile CocoRosie, che apre la scena del "Mattino": ricorda con le sue sonorità e i cinguettii in sottofondo la rinascita di ogni nuovo giorno, ma il testo, sarcastico sul ruolo della donna nella coppia («All I wanted was to be your housewife») e sulla sopportazione della violenza domestica («I'd wear your black eyes»), espone ancora una volta un punto di vista assente nello spettacolo, e complica la visione idilliaca dell'unione tra Ferdinando e Miranda. Chiude lo spettacolo, mentre gli attori si rivestono degli abiti civili, *Summer on a solitary beach* di Franco Battiato,

su idea di Marco Rossi, l'aiuto-regista: riconoscibile per il pubblico e capace di restituire l'atmosfera nostalgica, familiare, di paesaggi estivi e marittimi non più visibili per i detenuti, si lega egregiamente alla speranza, per nulla scontata, del finale.

Uno degli aspetti più interessanti è l'accompagnamento musicale svolto dagli altri attori, che esalta l'attraversamento dei confini disciplinari e la possibilità di mettere in gioco capacità e linguaggi differenti. Francesco, attore assente nella performance di *Destini Incrociati*, nella prima versione dello spettacolo suonava la chitarra durante il discorso di Luca/Gonzalo – personaggio da lui interpretato nella prima parte della scena –, imprimendo ritmo alle parole di quest'ultimo e dando in generale alla scena un carattere di maggiore convivialità. In altre due sezioni, la presenza dei compagni si fa sentire in maniera ancora più evidente: la partecipazione del gruppo, anche nel momento in cui è un singolo a recitare la battuta, è spiccata. Durante la scena della "Notte", il discorso con cui Calibano maledice Prospero, riconoscendone l'enorme potere sulle forze dell'isola (II, 2, 1-17) è disturbato da sibili e rumori prodotti dai suoi compagni, sempre in scena, che invocano anche il nome dell'attore (Hassan): un'originale colonna sonora, con gli spiriti scatenati dal duca di Milano, le scimmie urlanti, i porcospini pronti a ferire, le vipere che fanno impazzire. Poco dopo, è ancora Calibano/Hassan che inveisce sulla schiavitù subita a causa di Prospero (I, 2 323-367, con numerosi tagli), invocando le pratiche magiche e gli incantesimi della madre Sycorax. In questo caso, è accompagnato dalle mani battute sui praticabili che fungono da scenografia, a mo' di percussioni. Una concordanza fisica a trecentosessanta gradi, da parte della compagnia tutta, imprime ritmo a quello che è diventato un monologo, coinvolge l'udito degli spettatori e sfrutta gli strumenti a disposizione per creare un riuscitissimo sottofondo sonoro.

È interessante osservare che è intorno a Calibano che, per due volte, si riuniscono le voci e i corpi degli altri attori, a mo' di accompagnamento. La sua condizione risulta altamente comprensibile, quando non condivisibile, all'interno del carcere, e non per la prima volta. Nel romanzo *Hag-seed*, Atwood mostra una

reazione di questo tipo nel Fletcher Correctional Institute, dove la posizione di Prospero come carceriere (bianco e occidentale) di molti personaggi, tra cui Calibano, è pesantemente criticata: gli attori-detenuti, in particolare un nativo americano, «take the side of Caliban, in spite of the epithets used to define him in the play or maybe precisely because of them: Monster, Evil, Stupid, Ugly, Fish, Cannibal, Savage, Earth, Slave, Hag-Seed. Caliban is appreciated because he is not easily broken, he is “wicked mean”, he defends his rights». (Balestra 2019, 49) Calibano, che è stato il personaggio più interessante per le riscritture (come la celebre *Une tempête* di Aimé Césaire, 1969) e la critica postcoloniali, presenta le caratteristiche del sottomesso non domato, dello schiavo consapevole dell'ingiustizia della propria situazione. Inoltre, Calibano si dimostra ben disposto a intraprendere imprese collettive, seppur con alleati poco affidabili come Stefano e Trinculo: «Although it eventually becomes obvious to him that he has misjudged his allies, it is possible that this instinct for collective effort, as well as his clear focus on his oppressor, is part of what has made him so appealing to various political movements» (Novy 2013, 149).

Nonostante quest'ultimo lato del personaggio non venga affrontato testualmente in *Un'isola*, la caratterizzazione scenica sembra andare nella direzione di esaltarlo; ma lo fa mentre mostra anche – e di nuovo – i lati negativi di una vita comunitaria non sempre voluta e ricercata. I sibili e gli urli, infatti, sono spaventosi proprio per Calibano, visibilmente scosso anche dalle mani dei compagni che gli si avvicinano nel buio, protese dai praticabili, e lo tormentano. La funzione del gruppo è per lo più protettiva, ma l'individuo, in un ambiente di restrizioni, può trovarsi a viverlo come un vero e proprio incubo, quando diventa difficile liberarsene al momento del bisogno: «l'abitudine di mescolare nelle prigioni e negli ospedali psichiatrici gruppi di età, provenienza etnica e razziale diversi, può far sentire all'internato di essere contaminato dal contatto con compagni indesiderabili» (Goffman 1968, 58). Non è un caso che, nelle relazioni dell'associazione Antigone sullo stato degli istituti penitenziari e di chi li abita, pubblicati annualmente, venga posto l'accento anche sul numero di persone

presenti in ogni cella (dove spesso sono condivisi anche i servizi igienici) e sulla quantità di spazio riservato a ciascuno.

La presenza del gruppo, oltre che del carcere, è caratteristica rilevante di tutto lo spettacolo, dal momento che non ci sono momenti di reale solitudine di singoli attori. A riempire il palco, dunque, dopo esservi saliti a seguito della scena iniziale, sono sempre i corpi di tutti gli interpreti, i quali presentano alcune peculiarità. Si tratta chiaramente di corpi tutti biologicamente maschili: una composizione che viene spesso posta in relazione con quella delle compagnie elisabettiane-giacobine, e, di conseguenza, con l'esperienza diretta di Shakespeare. Inoltre, si tratta di corpi per lo più estranei ai teatri tradizionali, che portano con sé un'eredità culturale specifica, come descritto a più riprese anche per il caso di Volterra: «Vedere questi corpi in azione era qualcosa che metteva in crisi già di per sé l'immagine degli attori normalmente in azione sulla scena italiana. (...) Pensando alla scenografia, io pensavo all'alterità di quei corpi, al fatto che in scena salissero dei dialetti, delle sonorità, dei suoni che erano assolutamente negati alla scena» (Punzo 2016, 7).

Sono corpi per lo più allenati, muscolosi, tatuati: i corpi di persone che tentano di conservare una connessione con sé stessi e con il mondo esterno, e lo fanno sia attraverso gesti semplici come pettinarsi o farsi la barba, sia attraverso l'attenzione per la forma fisica. In carcere, infatti, l'individuo tenta con vari mezzi di continuare a «esercitare un controllo sul modo in cui appare agli occhi degli altri» (Goffman 1968, 49), di dotarsi come può di «*un corredo per la propria identità* per mezzo del quale poter manipolare la propria facciata personale» (Goffman 1968, 49–50), dal momento che si trova privato degli strumenti utilizzati esternamente con questa funzione. Inoltre, in generale, il percorso laboratoriale di Gennari prevede una forte attenzione al livello fisico, allo scopo di permettere agli attori di riconquistare consapevolezza del corpo come mezzo di comunicazione ed espressione: la vita quotidiana in carcere è infatti caratterizzata da poco movimento e poche parole, al punto che, secondo alcuni studi, le capacità

sensoriali tendono a deteriorarsi dopo poco tempo trascorso dietro le sbarre (Baccaro 2002; Gonin 1994).

Le particolarità di questi corpi, in grado di riempire la scena, e le restrizioni cui sono sottoposti non vengono neutralizzate dal costume chiaro indossato da tutti gli attori durante la prima scena. Tendono invece a risaltare, a non perdere una spiccata evidenza, a emergere costantemente: «Il teatro è luogo di luce, dove l'individuo acquista diritto d'attenzione anche per un piccolo gesto» (Meldolesi 1994, 50). Una delle ragioni chiave della forza di questa energica, ingombrante presenza è il fatto che quasi mai viene meno un disagio di fondo nel movimento, caratteristico della condizione carceraria, per appunto limitante e restrittiva in prima battuta sul piano della libertà nello spazio; e, ovviamente, un corpo che attraversa il palcoscenico con imbarazzo è un corpo che non scompare, ma diventa ancora più visibile. Fa parte, questo fenomeno, dei decorsi «dilettanteschi» del teatro in carcere, inevitabili, che però non provocano la crisi dello stesso, ma, anzi, una maggiore accentuazione dei momenti meglio riusciti (Meldolesi 1994, 66). In questo caso, il disagio nel movimento è anche collegato in maniera diretta al tema del testo e alla prigionia dei personaggi, impacciati in vario modo dalla stanchezza, dalla schiavitù, dal lavoro manuale richiesto da Prospero, dall'estraneità all'ambiente, dall'ubriachezza, dalla presenza di forze e spiriti avversi. L'epilogo, all'interno di questo quadro, assume un valore particolare perché, nelle voci di due tra i personaggi *outsider* del dramma, rievoca la possibilità della partenza dall'isola (e dalla prigionia) grazie al nuoto: un'attività fisica impossibile in carcere, che permette la liberazione attraverso l'utilizzo del proprio corpo, dei propri mezzi.

Gli ostacoli spaziali sono presenti anche concretamente in scena: la delimitazione dell'orizzonte nella cornice delle finestre, nel finale, ne è l'esempio più evidente. Oltre, si ricorda il passato e si immagina il futuro, ma nel presente si vedono le montagne solo attraverso un rettangolo ricavato nelle mura, spesso ulteriormente bloccato da inferriate. Inoltre, il luogo di svolgimento dell'attività spettacolare, il palcoscenico, è sempre chiuso e uguale a sé stesso, poiché le innumerevoli trasformazioni che vengono approntate grazie ai praticabili non

comportano effettive e concrete possibilità di cambiamento. Nonostante questo, le strutture in legno assumono la funzione di strumenti di autogestione e auto-organizzazione dello spazio, e dunque di modalità di controllo della realtà. Le modifiche alla scenografia da parte degli attori stessi possono dunque essere lette come metafore della possibilità di agire sul mondo e di modellarlo in base alle proprie esigenze. Chi vive al suo interno non lo subisce più completamente, ma vi si muove con la consapevolezza di poterne trasformare alcuni elementi, e di mostrarsi mentre lo fa: d'altronde, «il teatro in carcere si rivela ambizioso e un po' malato: nascendo dall'introversione e vivendo di illusoria libertà. Ma esso vive in quanto reagisce all'alienazione, al fatto di essere subordinato, nascosto alla vista della città, animato/fagocitato dall'inesperienza». (Meldolesi 1994, 52-3)

L'«illusoria libertà» e la reazione all'alienazione, il cercare una luce che annulli la sensazione di vivere nascosti, trovano espressione nel processo concreto di modifica della scena e in quello metaforico di modifica della realtà. Questo, nel contesto di un'esperienza che non punta come primo obiettivo alla riabilitazione, non implica un discorso normalizzante sul cambiamento dell'individuo, ma apre alla possibilità di superare l'immobilismo tipico del carcere.

«Il linguaggio del teatro deve produrre *altra* realtà, non replicare e duplicare la realtà attuale, perché così facendo è sconfitto in partenza, e non è nemmeno sufficiente il fatto di avere degli attori straordinari in carne e ossa» (Punzo 2016, 9): è attraverso la specificità del linguaggio scenico che si esprime la possibilità di immaginare e realizzare *altro*, anche l'affermazione del principio di autodeterminazione in grado di sganciare il detenuto dal ruolo limitante e stigmatizzante del criminale. *Un'isola*, un progetto teatrale che utilizza la struttura alla base della *Tempesta* (il naufragio, la permanenza sull'isola, il futuro di partenza e liberazione) e ne pone il testo in dialogo con l'ambiente carcerario, mette in evidenza la possibilità che il luogo di prigionia possa non rimanere sempre identico a sé stesso e che esista una finestra aperta sull'orizzonte in ogni spazio chiuso. Lo stesso accade con il dramma shakespeariano: una prigioniera segnata dai secoli, se

letto e interpretato da prospettive non in evoluzione e sempre simili tra loro, che invece può aprirsi al nuovo grazie all'apporto di luoghi inusitati e voci finora silenti.

iii. *Il femminile, un'assenza sussurrata*

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

Da un lato, sono coinvolte nel progetto attrici professioniste non detenute, che entrano in carcere allo scopo di impersonare un ruolo specifico. Anche a Vigevano, come già si è visto, si era optato per questa modalità in *Io che sono Nessuno*, al quale aveva partecipato Sara Urban, nelle vesti di Penelope. Nella *Tempesta* a Rebibbia, Valentina Esposito interpretava Miranda, mentre nel successivo *Amleto* la stessa attrice era Ofelia, accompagnata da Daniela Marazita nei panni di Gertrude; quest'ultima, nel successivo *Giulio Cesare* in versione teatrale, sarà invece Calpurnia, mentre Francesca Rotolo è Porzia. Nel film dei fratelli Taviani, invece, le battute e le scene con personaggi femminili non sono presenti. In *Hamlet in Rebibbia*, trasmesso anche in streaming, le attrici sono cambiate rispetto alla prima versione: Vanessa Cremaschi interpreta Gertrude, Chiara David interpreta Ofelia. A Volterra, il metodo di lavoro non prevede un'attribuzione tradizionale di un singolo ruolo a un singolo attore, ma sono presenti in alcune produzioni attrici esterne: nell'ultimo *Dopo la tempesta* (Elisa Betti, Eva Cherici, Giulia Guastalegname, Francesca Tisano) e in *Mercuzio non vuole morire* (Anna Grazia Benassai, Francesca Tisano, Amelia Brunetti). Mariachiara Comunale, allora studentessa del DAMS e volontaria presso ArteStudio, è Miranda anche nella *Tempesta* a Regina Coeli, con regia di Caterina Galloni, e in ogni spettacolo della trilogia shakespeariana di Teatro Metropopolare nel carcere di Prato i personaggi femminili spettano a interpreti donne, non solo

professioniste. Nel cambiare genere e continente, anche nella produzione di *The Tempest* descritta in *Hag-seed* è una giovane attrice a entrare in carcere per dare corpo e voce a Miranda, in un dramma in cui la presenza femminile, già scarsa in generale in Shakespeare, è estremamente ridotta.

Si tratta ovviamente solo di alcuni casi e non di una tendenza quantificabile, almeno non in questa sede, ma il meccanismo è sicuramente molto presente e viene motivato dalla necessità di evitare interpretazioni macchiettistiche, o che potrebbero mettere a rischio i delicati equilibri delle relazioni interpersonali in carcere, tra detenuti e con gli altri operatori lì presenti. In un ambiente caratterizzato dall'omosocialità e da spiccato virilismo, come quello delle sezioni maschili, il pericolo di essere identificati come omosessuali per aver impersonato un personaggio femminile rende i ruoli non appetibili e aumenta le possibilità di abbandono del laboratorio. Analogamente, l'ingresso di attrici esterne non è una questione indolore: in un documentario realizzato in occasione del decennale della nascita della compagnia nella sezione di alta sicurezza di Rebibbia,⁶⁴ Francesco De Masi raccontava all'allora Garante dei diritti dei detenuti del Lazio, Angiolo Marroni, proprio l'evoluzione del suo rapporto con le donne e la femminilità, avvenuto, grazie al teatro, in un luogo dove la presenza di queste è quasi totalmente negata. Valentina Esposito, Miranda nella *Tempesta* a Rebibbia, osserva, in merito ai contatti con i detenuti durante la lavorazione dello spettacolo: «Le prime volte erano molto imbarazzati, mi tenevano a distanza. Avevano paura anche solo di sfiorarmi, anche se si trattava di movimenti scenici, e chiedevano sempre il permesso. Poi si sono sciolti» (Giuliani 2005). Nel percorso di Teatro Metropopolare, invece, spicca in particolare la scelta di *Hamlet's Dream*: l'interprete scelta per il ruolo di Ofelia, Alessia Brodo, in prova si è messa a confronto con gli attori-detenuti giocando a calcio, e ha dimostrato in questo

⁶⁴ Il documentario è stato visionato con altri studenti e alcuni detenuti di Rebibbia nell'ambito del progetto laboratoriale "Teatro in Carcere - Etica, Estetica, Prassi", organizzato come attività curriculare dal DAMS dell'Università di Roma Tre, in collaborazione con Fabio Cavalli e La Ribalta - Centro Studi Enrico Maria Salerno, tra febbraio e maggio 2015.

campo pari capacità rispetto agli uomini. Tale caratterizzazione è stata riprodotta anche nello spettacolo, nell'ottica di una riflessione sulla donna e sulla sua presenza in un carcere maschile, dove – ancor meno che altrove – l'incontro tra i corpi maschili e quelli femminili non può essere neutro (Gionfrida e Aiazzi 2016).

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

Si tratta di una negazione prevista dal sistema penitenziario statunitense come da quello italiano, ma per nulla scontata: in diversi altri paesi⁶⁵ esiste la possibilità di incontri prolungati e non sorvegliati con coniugi e partner. Questi si accompagnano spesso anche alla possibilità di trascorrere del tempo in intimità con famiglia e amici, allo scopo di garantire il rispetto di tutti i diritti, compreso quello alla salute mentale, pur nel periodo in cui la persona detenuta sconta una pena che dovrebbe consistere esclusivamente nella privazione della libertà. In Italia, dal 1999 vengono proposte modalità diverse di gestire la vita sessuale e affettiva della popolazione detenuta, ma con risultati nulli (Siviero 2020). Così come il sesso, qualsiasi contatto relazionale che non avvenga nell'ambito di sporadici permessi premio, non disponibili per tutti, o nella forma estremamente limitata del colloquio settimanale, è considerato un vezzo.

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

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

⁶⁵ La maggioranza di quelli aderenti al Consiglio d'Europa, Canada, Israele, India e Messico, ad esempio (Ripamonti 2019).

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

Nel secondo monologo composto dalle battute di Prospero vengono inserite due frasi che in Shakespeare sono affidate a Miranda stessa, seppur più avanti nella scena: «Per quel pianto di allora che non ricordo, ora piango di nuovo. È un racconto che mi torce gli occhi» (I, 2, 133-5). Non è immediato, quanto lo è invece nel testo di partenza, comprendere perché il pianto non dovrebbe essere ricordato da chi sta rievocando il viaggio, ma la lieve incongruenza, nello sviluppo della scena, lascia spazio alla possibilità delle lacrime e del dolore: in un ambiente fortemente impregnato di cultura machista, svelare le proprie emozioni è tutto meno che scontato. Il monologo, in questo caso, è pensato inizialmente per Pawel, che desiderava rivolgerlo alla figlia lontana, dedicandole parole di affetto e di riconoscenza: è questo il punto del dramma in cui emerge con più evidenza la parte amorevole di Prospero, che chiede a Miranda di aiutarlo a deporre il suo mantello (e le sue pratiche magiche, che hanno inferto violenza e l'hanno così spaventata) e le racconta di come sia stata lei, con la sua forza di origine divina («tu sorridevi con una forza che ti infondeva il cielo») a dargli il coraggio di sopravvivere.

In questa sezione, la prima persona plurale, riferita all'arrivo sull'isola, diventa singolare (I, 2, 39), mentre nel precedente monologo di Prospero, recitato

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

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

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

Tale comparazione tra donne non può ovviamente avere un corrispettivo dal punto di vista di Miranda, dal momento che, come ribadito da lei stessa e come inserito anche nel copione, non possiede alcun metro di paragone maschile. La condizione di chi abita il carcere si situa all'incrocio di queste due posizioni: da un lato, l'esperienza pregressa accumulata nella vita "di prima"; dall'altro, l'impossibilità dell'incontro reale con altre donne in quella presente, il

silenziamento della fantasia, e l'attenzione spesso inevitabilmente concentrata su chi è rimasto fuori, a sua volta incatenato in una dimensione di attesa logorante.

Come già anticipato, il campo semantico della servitù/schiavitù viene utilizzato in riferimento alla sottomissione per amore di una donna, così che si stabilisca un'oscillazione tra le connotazioni positive e quelle negative del campo stesso: tra il paradigma cortese del "servo d'amore" e la situazione reale di Ferdinando, imprigionato da Prospero. Un'alternanza che è particolarmente pregnante all'interno del carcere, sia perché la relazione con l'altro sesso è negata, come qui sono le battute di risposta di Miranda, sia per la concretezza della mancanza di libertà:

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

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

Sembra utile adesso ritornare su alcuni dei punti passati in rassegna, allo scopo di mettere in relazione il ruolo della femminilità nel dramma e quello nello spettacolo attraverso gli strumenti interpretativi della critica shakespeariana. Innanzitutto, è evidente come la *Tempesta* sia un testo dominato da figure maschili. A Miranda si accompagnano infatti solo personaggi citati, come Claribella, la figlia di Alonso, o la sua stessa madre, definita «modello di virtù» (I, 2, 56). Maggiore spazio è riservato a Sycorax, la madre di Calibano, proveniente

da Algeri, anch'essa esiliata sull'isola e già morta all'arrivo di Prospero: viene da questi più volte denominata "strega" e compare nel copione solo quando il figlio ne invoca gli incantesimi. Di fronte a questa generale penuria, la critica femminista si è interrogata lungamente sul ruolo di Miranda, riuscendo però anche a tenere in considerazione gli altri personaggi, in una prospettiva postcoloniale e intersezionale.

In particolare, Miranda è la donna, bianca e pura, il cui onore è messo in pericolo dal tentativo di violenza da parte di Calibano, nativo dell'isola: un episodio che non viene toccato dal copione e dallo spettacolo, forse perché troppo delicato da trattare in un ambiente complesso come quello del carcere, dove – almeno in Italia – i colpevoli di reati a sfondo sessuale (i così detti "sex offenders") vengono in genere isolati in sezioni protette per timore di soprusi da parte degli altri detenuti. Se il tema della violenza non è presente in forma diretta, la strumentalizzazione del corpo della donna da parte del sesso maschile emerge in altri momenti, in particolare durante la scena del "Naufragio". Dapprima, come già in Shakespeare, Alonso viene rimproverato per aver condotto sua figlia a Tunisi e averla «accoppiata a un africano»: espressione particolarmente forte, nella traduzione di Lombardo di «lose her to an African» (II, 1, 121), pronunciata da Sebastiano, che viene mantenuta anche nel copione. Alcune versioni del testo shakespeariano (tra cui quella edita da Virginia e Alden Vaughan per Arden) riportano "loose" con due "o", con accentuazione maggiore, rispetto al significato di "perdita", del carattere sessuale dello "scioglimento" di Claribella: "loose", infatti, può indicare anche la libertà dei costumi sessuali, con accezione negativa riferita soprattutto alle donne. Tale battuta rafforza una doppia forma di degradazione. Si tratta infatti di svilire il popolo di un intero continente, ritenuto in generale inferiore, al punto che una denominazione territoriale neppure specifica, ma ampissima ("africano") diventi di per sé stigmatizzante; e di umiliare la donna, priva di volontà propria, solamente divisa tra obbedienza e rifiuto ai dettami del padre, e descritta con termini animaleschi. Poco importa che queste parole siano usate nel contesto di una critica, perché a rientrare nell'oggetto di

quest'ultima è l'opportunità del matrimonio della propria figlia con un uomo non abbastanza prestigioso per le proprie origini, e non il fatto che la stessa venga usata come merce di scambio e strumento per creare alleanze. L'alternativa, infatti, sarebbe stata «far felice l'Europa» (II, 1, 120) dandola in sposa nel continente. Il razzismo di queste battute, nello spettacolo, è problematizzato dalla scelta di attribuirle a un attore di origine maghrebina, Moez, che ne rende evidente la finalità di mostrare le forme di conflitto – anche su base razziale – presenti in carcere. Il trattamento riservato alla figura femminile risulta del tutto immutato, perché il carattere machista della battuta si sposa perfettamente con lo scontro tra uomini che viene messo in scena, in forma di contrapposizione fisica.

Il tema del matrimonio come forma di pacificazione e suggello di un'alleanza politica informa chiaramente tutto il dramma, in particolare il triangolo Prospero-Miranda-Ferdinando. Una frase di Gonzalo intorno all'armonia costruita su queste unioni è la penultima del "Mattino", nonostante si tratti di matrimoni architettati – almeno inizialmente – solo dai *pater familias*. Nella cultura patriarcale, è una pratica consolidata e affermatasi nei secoli a più livelli, che in carcere risuona soprattutto con usanze tipiche della criminalità organizzata. A Vigevano, dove gli attori provengono da sezioni per detenuti comuni, con un'alta percentuale di stranieri, non si parla tanto di sistemi di mantenimento degli equilibri di potere, anche attraverso le unioni coniugali, ma di una *forma mentis* complessiva, che intacca il carcere come la società esterna: nonostante la coercizione sulle figlie femmine sia condannata a livello di sentire generale, la mentalità che la sostanzia, vale a dire quella che vede la donna come proprietà del padre, poi del marito, comunque sempre di un uomo, è ben lungi dall'essere completamente sradicata.

Sempre nel corso della seconda scena, è già stata osservata una scelta registica che mette in luce la violenza del pensiero sessista, espresso in particolare in un contesto di soli uomini come quello della sezione maschile di un carcere. Nel mondo ideale tratteggiato grazie alle battute di Gonzalo, occorre specificare che le donne dovranno essere «innocenti e pure», perché l'assunzione che si farebbe,

altrimenti, sarebbe opposta. L'assenso da parte del gruppo, a mo' di conferma, introdotto *ex novo* per lo spettacolo, aumenta la percezione di un'omogeneità di pensiero che accomuna tutto il gruppo, quanto meno su questo tema.

Questi aspetti non annullano la potenza delle dichiarazioni di nostalgia verso le mogli, le figlie, le amate, ma sicuramente complicano la rappresentazione della percezione delle donne da parte di un universo interamente maschile e ne svelano i punti deboli: quando il femminile esiste solo nell'immaginario e non viene sostanziato dal confronto con esseri viventi e pensanti, viene da un lato idealizzato con il lessico tradizionale e gli stereotipi dell'amor cortese, dall'altro demonizzato. In questo quadro, la scelta di non mettere in scena Miranda può essere dunque interpretata in maniera più articolata, a partire da un interrogativo posto dalla critica femminista: «Is it possible for a staging of the play to convey a feminist reading (without rewriting the play)» (Charry 2014, 79)? La risposta, nel caso di *Un'isola*, può dirsi affermativa, nonostante le motivazioni non siano scontate.

Miranda può essere interpretata come un personaggio sfumato e ambiguo anche nel testo, e la sua complessità essere colta e approfondita nelle produzioni spettacolari. Da un lato, è indubbio che il suo corpo si configura come terreno di scontro, conflitto con le diversità – in ottica coloniale – e ricomposizione armonica degli stessi. Prospero non la tratta come sua pari, ma mette in evidenza più volte la scala gerarchica esistente:

Miranda is given to understand that she is the foot in the family organization of which Prospero is the head. Hers not to reason why, hers but to follow directions: indeed, what kind of a body would one have (Prospero, or the play, asks) if one's foot could think for itself, could go wherever it pleased, independent of the head? (...) Miranda dare not object to her enforced proximity to a hostile slave, for within the play's universe of discourse any attempt at pressing her own needs would constitute both personal insubordination and a disruption of the hierarchical order of the universe of which the "foot/head" familial organization is but one reflection. (Jerrell Leininger 2001, 225–26)

Sia nel momento in cui cerca di difendere Ferdinando, sia quando chiede di tenere lontano Calibano, il suo punto di vista viene osteggiato e la sua volontà è ignorata, perché questi si oppongono all'utile del padre. Miranda beneficia del sistema di schiavitù sull'isola imposto da Prospero, e tratta Calibano come un «selvaggio», al quale solo per pietà ha insegnato la sua lingua, prima di subirne il tradimento e il tentativo di violenza (I, 2, 353-64); ma ne è anche vittima, dal momento che la sua sicurezza e la sua tranquillità sono meno importanti dei benefici apportati dal possesso di un servo (I, 2, 312-5). Se per una parte della critica il suo ruolo si esaurisce qui, ci sono studi significativi che sono andati ben oltre. Come spesso accade in Shakespeare, si osservano elementi vitali e un ruolo attivo per lei: «Although Miranda is positioned as the prize, the good to be won, she is herself a desiring, speaking transactor» (Sebek 2001, 469; e anche Zabus 2002, 103-4). Nonostante il suo innamoramento per Ferdinando sia comunque voluto e controllato da Prospero, la giovane non ne è consapevole nel momento in cui si ribella alla sua (apparente) condanna di Ferdinando, offrendosi per aiutare quest'ultimo nella raccolta della legna e proponendosi come sua sposa. Come già Giulietta e Desdemona, Miranda, personaggio adolescente, sfida la volontà paterna per la realizzazione del proprio desiderio: nel passaggio da un'autorità maschile all'altra, trova terreno fertile il germe dell'autodeterminazione in nome del sentimento amoroso.

In *Un'isola*, questa complessità nel trattamento del personaggio non viene eliminata, nonostante la scelta apparentemente semplificatoria dell'eliminazione dello stesso. Lo sguardo, invece, è per così dire obliquo: attraverso un focus sulle modalità con cui le donne vengono rappresentate in un contesto omosociale maschile, senza che sia garantita loro possibilità di parola o un qualsivoglia ruolo attivo, è favorita una riflessione su quanto questo meccanismo esista nel testo – e nella realtà – anche nel momento in cui Miranda è presente e fa dei tentativi per prendere parola sulla propria esistenza. L'interesse di Gennari verso l'esplorazione del mondo femminile non si ferma in carcere e non si esaurisce nel lamento per la sua assenza, ma si intensifica e sviluppa qui in una forma estremamente

innovativa. La mancanza della donna può essere infatti letta come forma di resistenza e ribellione alla logica di un mondo dominato dai corpi e dalle voci maschili, un mondo dove a imporsi è sempre e comunque il punto di vista dell'uomo. Miranda sceglie di non piegarsi alle relazioni di violenza presenti nel testo, alle forme di rappresentazione lì espresse e all'immaginario intorno alla femminilità alimentato dal sistema-carcere: sceglie, grazie alla decisione della donna presente, cioè Gennari, di non farne parte. Gli atti di prevaricazione per la conquista del potere, i tradimenti, i freni posti a un ascolto profondo dei sentimenti e lo scherno, tutto maschile, dei rapporti di cura – come l'attenzione che Gonzalo rivolge ad Alonso – sono elementi presenti nel testo che abitano anche il pianeta-carcere. Elementi caratteristici di un mondo dominato dall'autorità maschile, che lascia poco spazio a quanto, per radicata tradizione culturale, non appartiene alla sua sfera di competenze. L'unica donna presente nel dramma, dunque, abbandona anche quel poco di spazio e, così facendo, si impone per sottrazione, con la potenza del vuoto scenico e del silenzio.

Una lettura femminista della *Tempesta* in forma di produzione scenica è allora possibile, per tornare all'interrogativo di Charry, e la chiave di lettura utilizzata proviene da quell'accorpamento tra teoria e pratica che il movimento delle donne produsse negli anni '70 italiani. Il concetto dell' "obiezione della donna muta", che non ha avuto grande fama, è stato infatti fondamentale per interpretare una presenza-assenza scenica di per sé contraddittoria, perché dotata di grande forza nella sua stessa negazione: è la forma di resistenza di una femminilità «che non può e non vuole parlare e che per questo non accetta d'essere descritta, illustrata, difesa da nessuno» (Cigarini e Abbà 1995, 59), e che non va negata nell'esaltazione della sola parte affermativa, parlante, politica di sé. Coi che sta a margine del testo, se pur al centro delle alleanze politiche, e colei che sull'isola-carcere può esistere solo come ospite, diventa simbolo di un atto estremo di marginalizzazione; non una resa, però, perché proprio grazie all'assenza emerge tutta l'impossibilità di dare voce a una donna reale, e non solo immaginata. Tale impossibilità è duplice: da un lato è quella degli attori-detenu

imbevuti della cultura patriarcale propria di tutta la società e posti nella condizione di non conoscere cosa accade alle donne fuori dalle mura, e dall'altro è quella di Shakespeare, le cui eroine più ribelli, come già osservato, scivolano per lo più da un rapporto di sottomissione all'altro, oppure ne diventano vittime.

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

6. Una lingua non basta: *Mal'essere*

I. Il teatro, il napoletano e Shakespeare, secondo Davide Iodice

Davide Iodice nasce nella periferia orientale di Napoli nel 1968, «tra Cercola e Pollena Trocchia, piccoli e popolosi comuni nell'hinterland napoletano alle falde del Vesuvio» (Sorge 2019, 88). Dopo un incontro con il teatro che, come in molti casi, avviene durante gli anni del liceo, poco più che ventenne supera l'esame di ammissione per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", dove studia regia con Andrea Camilleri. Si reca a Roma ogni giorno come pendolare, per non gravare sulle modeste economie familiari, fino a quando Camilleri stesso – uno dei suoi maestri, secondo Iodice stesso (Iodice 2021b) – non lo sostiene per permettergli di vivere nella capitale. Durante gli anni dell'Accademia, studia, tra gli altri, con Emma Dante e Arturo Cirillo, e si diploma nel 1991 curando la regia di *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli. A seguire, nell'anno di specializzazione, lavora con la regista Marina Francesconi e un'allieva di Basaglia, Anna Berni, a un laboratorio integrato presso l'Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma, un'esperienza che inizia a delineare i contorni di un percorso teatrale intrecciato ai luoghi del disagio e della marginalità. In quel progetto era coinvolto anche lo scenografo Tiziano Fario, che Iodice affiancherà in seguito per due spettacoli di Carmelo Bene, *Macbeth Horror Suite* e *Pinocchio ovvero lo spettacolo della provvidenza*, e che sarà responsabile di spazio scenico, maschere e pupazzi di *Mal'essere: un connubio artistico duraturo*, a spiegazione dello splendido risultato raggiunto con lo spettacolo shakespeariano. La linea del teatro che si relaziona al territorio e alla quotidianità di chi vi abita si sviluppa con alcuni progetti condotti in provincia, come *Sipari* a Prato (1993), con un laboratorio costruito sulle storie raccolte tra gli operai della fabbrica Campolmi.

Fa nel frattempo ritorno a Napoli, dove, nel 1992, partecipa alla fondazione della compagnia "libera mente", con Raffaele Di Florio, Antonello Cossia, Riccardo Venio, Marina Ripa, Massimo Staich e altri artisti; ne assume la direzione artistica, e fino al 2007 guida un'esperienza che, alla produzione teatrale, «affianca

numerose attività di pedagogia presso enti pubblici e privati, realizzando progetti ed eventi speciali in collaborazione con diverse realtà culturali e sociali» (Sorge 2019, 94), come ad esempio le scuole. I primi con “libera mente” sono anche gli anni di avvicinamento di Iodice alla danza, linguaggio presente in parecchie produzioni successive e nello stesso *Mal’essere*; collabora infatti con la coreografa Livia Patrizi per lo spettacolo *Pas perdu* (1994), che coinvolge interpreti provenienti dal Tanz Theater di Pina Bausch, dalla Compagnie Maguy Marin e dal Mark Morris Dance group.

Dal 1995, “libera mente” promuove il progetto Sala Assoli, nato nei Quartieri Spagnoli dieci anni prima come spazio attiguo al Teatro Nuovo, per favorire la ricerca, la collaborazione, la contaminazione artistica e la produzione di giovani operatori teatrali. Tra ’95 e ’99, Iodice è codirettore artistico del Centro di Ricerca Teatrale del teatro stesso, che ospita Toni Servillo, Mario Martone, Andrea Renzi, Licia Maglietta, Fortunato Calvino, Antonio Latella, Pippo Delbono e la sua regia di *Senza naso né padroni, una specie di Pinocchio*, di Marcello Amore e Sergio Longobardi; di Iodice, viene prodotto anche *Nella solitudine dei campi di cotone*. Nel 1997, Delbono presenta *Barboni*, permettendo a Iodice di entrare in contatto «con le realtà più emarginate, un’esperienza che inciderà fortemente sui lavori con i senz’atetto anni dopo» (Sorge 2019, 95). A seguire, infatti, il regista avvierà una serie di progetti e azioni teatrali in luoghi come i centri di salute mentale della ASP di Cosenza, dove guida il laboratorio *Della stessa sostanza dei sogni*, o il centro di prima accoglienza di Napoli, dove trascorre quasi un anno per guadagnare la fiducia dei suoi abitanti e lavorare sempre sul tema dell’associazione tra dimensione onirica, ricordo e desiderio. Con gli ospiti dell’ex dormitorio verranno realizzati *La fabbrica dei sogni* (2010), «uno spettacolo intenso e struggente nel quale il sogno sembra offrire la possibilità di vivere e credere qualunque cosa, di azzerare ogni colpa» (Sorge 2019, 99), e, successivamente, *Mettersi nei panni degli altri* (2014), che pure coinvolge persone fortemente marginalizzate come interpreti di un testo elaborato a partire dalle loro esperienze. Il lavoro a contatto con gli ultimi lo conduce anche altrove, poiché il legame con Napoli non tracima

mai in un localismo privo di sbocchi: saranno gli ospiti del centro di prima accoglienza di un'altra città, Göteborg, in Svezia, a essere protagonisti del workshop *The veil/Il velo* e poi di *Drömmar* (2015), mentre *Sonnai* (2016) viene realizzato con ospiti e utenti delle strutture di accoglienza e dei servizi socio assistenziali della Caritas di Cagliari.

Nel percorso di Iodice, è importante sottolineare anche il ruolo di alcuni spettacoli che mettono in evidenza la capacità di muoversi tra diversi linguaggi e canali comunicativi. Del 2020 è *Trianon Opera*, diretto con Roberto De Simone, e poi anche con la regia televisiva di Claudia De Toma per Rai Cultura: un affresco dedicato alla cultura teatrale e musicale napoletana, dove, sulla base di uno spunto fornito dalla *Cantata dei pastori* del drammaturgo gesuitico Andrea Perrucci, compaiono arie di opera, pupi, sceneggiata e melodramma.⁶⁶ Sempre di De Simone è *Memento/Momento per Segio Bruni*, di cui Iodice cura la regia per il Teatro San Carlo nel 2013: con Nino D'Angelo e in un mix di ispirazioni musicali diverse, dal melodramma al quartetto jazz, lo spettacolo ("composizione cameristica strutturale") è accompagnato dalle opere e dallo spazio scenico dell'artista visuale Mimmo Paladino. Nello stesso anno, viene testimoniato di nuovo il legame con il movimento e la coreografia, grazie alla cura di drammaturgia e regia dello studio *Mangiare e bere. Letame e morte*, per la danzatrice Alessandra Fabbri; nel 2001 la collaborazione era avvenuta con gli artisti del Circo Rois, protagonisti de *I giganti. Favola per gente ferma*, tratto da Pirandello per la Biennale di Venezia, mentre il 2000 era stato l'anno di *The Crowded Stomach*, spettacolo di teatro danza con Benji Reid prodotto da Yorkshire Dance di Leeds.

L'eccellenza artistica di Iodice si dimostra a tutto tondo nel 2004, con *4.48 Psychosis / Cantico*, che «affianca alla recitazione di Valentina Capone i disegni

⁶⁶ <https://www.raisplay.it/programmi/trianonopera> (ultimo accesso 28/4/2022).

eseguiti dal vivo dalla visual artist Maria Pia Cinque, la partitura di luci di Maurizio Viani, e una colonna sonora a cura dello stesso Iodice» (Soncini, Sara 2019): un'interpretazione in forma di a-solo del testo di Sarah Kane in grado di trovare il favore della critica.

La già citata collaborazione con Nino D'Angelo, inoltre, e il riferimento alla sceneggiata non sono certo casi isolati: del 1996 è *Core pazzo*, spettacolo musicale di e con il primo, che «gli offre l'occasione di entrare in contatto con numerosi attori e cantanti legati al Teatro Duemila, il tempio della sceneggiata napoletana» (Sorge 2019, 159). Nel 1999 cura la regia di un progetto di particolare interesse qui, vale a dire *La tempesta, dormiti gallina dormiti*, con musiche dello stesso D'Angelo: una riedizione della *Tempesta* shakespeariana, vincitrice di un Premio speciale Ubu assegnato per il modo in cui libera mente «felicitemente intreccia tradizione e ricerca, regia e drammaturgia, coinvolgendo attori della sceneggiata napoletana accanto ai propri interpreti e musicisti» («premi ubu 2002 | ubulibri» s.d.).

Gli interessi si estendono anche oltre, in percorsi di ricerca che rivelano la volontà di approfondire la cultura e le usanze territoriali, al di là dei confini della propria città: si tratta di «progetti antropologici» che il regista conduce in varie parti d'Italia «alla ricerca di una coniugazione viva tra il fare artistico e il senso 'sociale', 'pubblico' del suo intendimento e della sua prassi, attraverso il coinvolgimento diretto di quei territori e di quelle comunità viventi, nascoste e ancora 'culturalmente' resistenti nella propria identità» («Biografia – Davide Iodice – Regista» s.d.). Un appello alla difesa di un'identità specifica che sarà ribadito anche in *Mal'essere*, in riferimento sia alla lingua utilizzata sia al protagonismo di rappresentanti della cultura urbana hip-hop, e un approccio che stimola l'incontro tra fare artistico e fare sociale, tra teatro e comunità, nel tentativo di sfatare il mito della loro incompatibilità. Tra questi, viene inserita la già citata esperienza con i lavoratori della fabbrica Campolmi di Prato, del 1993, mentre il 2007 è l'anno de *Il Verso dell'Acqua*, un percorso intorno a lingue, memorie, mitologie e narrazioni dell'area flegrea, con la collaborazione del

drammaturgo Mimmo Borrelli. *‘A sciaveca*, di quest’ultimo, già vincitore del Premio Tondelli 2007 per la giovane drammaturgia, sarà diretto da Iodice l’anno successivo per il Teatro Mercadante di Napoli: il testo è scritto nel dialetto di Torregàveta, in località flegrea, come molti di quelli di Borrelli, e, risultando strettamente connesso all’elaborazione e all’interpretazione artistica di un aspetto rilevante della cultura locale, come la lingua, risulta affine alla tipologia di lavoro prediletta da Iodice.

Sempre a riprova di un impegno artistico che è anche immediatamente civile, soprattutto in ambito cittadino, tra 2001 e 2005 Iodice è tra i principali ideatori del progetto Teatri di Napoli, «realizzato in collaborazione con l’assessorato alla Cultura del Comune di Napoli e con altre compagnie di ricerca, con l’obiettivo di realizzare una rete di residenze teatrali in strutture recuperate della periferia napoletana, progetto che costituisce uno dei primi modelli italiani di stabilità leggera e di coordinamento tra realtà produttive con partecipazione pubblico/privato» («Biografia – Davide Iodice – Regista» s.d.). In periferia si colloca, almeno inizialmente, l’esperienza della Scuola Elementare del Teatro: un «conservatorio popolare per le arti della scena» («Scuola Elementare del Teatro» 2016) ospitato dalla Palestra Scialoja di S.Giovanni a Teduccio tra il 2007 e il 2013. In seguito, la Scuola approda negli spazi centralissimi dell’Ex Asilo Filangieri, che, da immobile in disuso, era stato riaperto e autogestito nel 2012 da lavoratrici e lavoratori dell’arte, dello spettacolo e della cultura; nel 2015 è stato riconosciuto nel suo uso civico dal comune di Napoli. I percorsi di studio e ricerca della Scuola, che vuole essere un «progetto d’arte e inclusione sociale per la città», sono tuttora attivi, e destinati in via preferenziale, ma non esclusivamente, a persone con disabilità e provenienti da situazioni economico-sociali svantaggiate.

Dopo il freno imposto dalla situazione sanitaria globale e, in parte, grazie all’ispirazione prodotta da quella stessa, il 2021 è l’anno di *Hospes-itis*, tratto dal testo di Fabio Pisano vincitore del premio Hystrio – Scritture di scena 2019. Lo spettacolo, in apertura della stagione del Teatro San Ferdinando, è stato accolto molto positivamente dalla critica, in particolare per la modalità mai forzata o

banale di creare un parallelo tra contemporaneità e drammaturgia, tra la vita in attesa dei malati terminali e quella sospesa provocata dalla pandemia: dalla «singolarità di una vicenda familiare» si passa a «una condizione collettiva, planetaria: storica», in un momento storico di cui nessuno poteva immaginare «il corredo luttuoso», «la moria degli anziani nelle case di riposo; la fame d'aria» (Iodice 2021a).

La panoramica offerta finora non può certo dirsi esaustiva, ma ha tentato di rintracciare la continuità di elementi che sono particolarmente rilevanti di *Mal'essere*, e che segnano il percorso artistico del regista. Iodice, infatti, «attraversa gli ultimi venticinque anni di teatro italiano emergendo all'improvviso per poi sparire allo sguardo generale per ampi periodi, inabissato in lavori che avvengono dove nessun critico arriva, dove non c'è alcun riflettore» (Toppi 2017a, 10): le periferie, gli ospedali psichiatrici, i dormitori pubblici, le scuole, gli spazi autogestiti. Tra teatri stabili e luoghi ai margini, formazione accademica e frequentazioni popolari, l'ecletticità, la molteplicità degli sguardi e l'intersezione tra linguaggi non potevano che essere un tratto distintivo dei suoi spettacoli, dove Shakespeare è messo nelle condizioni di convivere con il rap, il dialetto, la sceneggiata.

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

maggior chiarezza, in dialogo con la dimensione storico-dinastica e con quella dell'impresa e dello sfruttamento coloniali.

Anche a partire dal titolo, la concezione dell'opera è fatta risalire a quell'intreccio felicissimo tra Shakespeare e sceneggiata che aveva visto gli albori con Leo De Berardinis, in una rivisitazione di linguaggi tradizionali che, incontrandosi, generano qualcosa di nuovo. La riscrittura testuale è stata affidata al poeta-pescatore Silvestro Sentiero (anche interprete di Sebastiano e Stefano), poi collaboratore di Iodice per *I giganti. Favola per gente ferma*, che la elabora a partire dalla scelta del napoletano. In merito a quest'ultima, un punto di riferimento importante non poteva che essere la versione di Eduardo De Filippo, che Iodice considera ma dalla quale desidera discostarsi: per lui, l'operazione è intesa «come un tradimento 'votivo' a quella tradizione scenica e a quella traduzione, proponendo la riscrittura in un napoletano basso, di trivio, provinciale, interpretata da vecchi attori di sceneggiata», nonostante si perpetui «un legame molto forte con l'Eduardo pedagogico e dell'impegno di Nisida dell'ultimo periodo e con il teatro S. Ferdinando» (Sorge 2019, 160).⁶⁷ L'Eduardo che si attiva in prima persona per i giovanissimi reclusi di fronte a Napoli, dunque, quello che mira a consegnare un teatro alla sua città, e non direttamente colui che traduce Shakespeare in una lingua di ascendenza secentesca, oscura anche per i partenopei contemporanei.

La lingua, dunque, nello spettacolo del '99 diventa veicolo comunicativo per una compagine formata da anziani attori di sceneggiata e cantanti di matrimonio, protagonisti qui di una fra le tante forme di contaminazione che sono cifra stilistica distintiva del lavoro di Iodice: le musiche vanno da Chet Baker e Charlie Parker fino a Stravinskij e brani della tradizione popolare o scritti per l'occasione da Nino D'Angelo, che creano un generale senso di ambiguità e confusione interna, tra vibrazioni oscure e negative e lieto fine. Il sogno e la magia, in quest'ottica,

⁶⁷ La citazione, secondo quanto riportato nella tesi, è di Iodice: «tratto da Foglio sparso manoscritto, 1998, archivio personale di Iodice».

funzionano come strumenti per ritrovare una strada, quella della bellezza, resa difficile da percorrere dallo stato di degradazione del mondo e dei suoi abitanti: «Alla fine, i colonizzatori, la banda di ignoranti, i cafoni al potere, ognuno nell'isola vede il suo invisibile. Il re è lo stato cialtrone, l'occidente è stupido. Antonio è tutti i tradimenti del mondo, di questo tempo e di quelli di Shakespeare» (Sorge 2019, 167).⁶⁸ Sull'isola ci sono i resti, gli scarti («'o catrame, 'e buatte arrugginite, 'e pummarole fraceche», cioè il catrame, le scatole arrugginite, i pomodori marci), che Prospero nel finale dichiara di non voler portare con sé a Napoli, e che caratterizzeranno anche la scenografia di *Mal'essere*: il riferimento al tema dei rifiuti concreti prodotti nella società contemporanea si intensifica grazie all'accostamento a quello simbolico della sporcizia e della marcescenza delle relazioni umane e dei rapporti di potere.

In questo scenario, lo strumento espressivo scelto per la comunicazione linguistica è il napoletano, il regista, infatti, ha dichiarato di non avere nemmeno preso in considerazione l'ipotesi di utilizzare l'italiano per la propria drammaturgia, dal momento che, per Shakespeare, il napoletano risulta scelta «naturale», in quanto lingua «scenica, carnale, versificata» (Iodice 2021b). Ancora, riferendosi a *Mal'essere*, Iodice afferma: «Non avrei potuto metterlo in scena in italiano, perché è una lingua con una carenza di visceralità. Il napoletano è invece lingua-corpo, e la cadenza del rap in dialetto è la cosa più vicina oggi al blank verse della poesia classica d'Inghilterra» (Carotenuto 2017). La predilezione per il dialetto non è quindi incondizionata, ma dipende strettamente da quel che si porta in scena: Shakespeare, in particolare, non si accorda all'italiano, che infatti molte volte – come si vedrà più avanti – non riesce a esprimersi con la stessa potenza simbolica del dialetto.

Tra il primo Shakespeare e il secondo passano quasi vent'anni, ma la continuità espressa dalla lingua e dalla dimensione musicale saltano subito all'occhio. Per

⁶⁸ Anche in questo caso, Sorge cita direttamente i materiali di lavoro di Iodice: Quaderno di regia *La tempesta*, manoscritto, 1999, p.15, archivio personale di Iodice.

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

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

E ancora:

Covo da anni il sogno di un *Amleto* – dichiara Davide Iodice – studiato più volte, più volte apparso come fantasma, ricacciato sempre per pudore e per paura, nell'attesa di una giusta distanza dalle grandi lezioni dei padri, appunto; perché *Amleto* è l'emblema stesso del fare teatro ed è questione di maturità. («Mal'essere» 2017)

Non immediato, dunque, l'approdo alla tragedia per eccellenza del Bardo, che sembra richiedere un'identità artistica tale da garantire un certo grado di autonomia. Quello che Iodice sottolinea, infatti, è la necessità di allontanarsi «dai condizionamenti e dalle lezioni registiche e interpretative del passato», dai padri che con il principe di Danimarca si sono confrontati prima di lui: grandi, e proprio per questo forieri di pudore, imbarazzo, possibile impaccio nell'elaborazione di un proprio punto di vista, una propria visione sul testo e sulla tradizione. Il fardello rappresentato dall'eredità shakespeariana, dai rifacimenti, dalle riletture e dalle messe in scena, si impone come freno per lunghi anni, nella carriera di Iodice, il

quale sembra possedere il non comune dono, nel mondo della produzione artistica, di valutare la propria spinta all'espressione, dandole sfogo nel momento in cui assume i contorni di un bisogno profondo e, spesso, condiviso.

Il regista, infatti, parla della sua necessità di avere a disposizione una «voce collettiva» per parlare di *Amleto*, per parlare *l'Amleto*, una voce che risuona in quella dei diversi rapper che hanno partecipato alla traduzione e scrittura scenica del testo o che l'hanno, insieme agli attori professionisti, recitato. Ben lontano dal narcisismo di tanti registi e autori che si avvicinano all'opera più conosciuta di Shakespeare, Iodice fa sua una prospettiva comunitaria, radicata in un eclettismo non solo di facciata e non solo estetico, che lo ha condotto, come si è visto, a frequentare persone, spazi, correnti molto differenti tra loro. *Mal'essere*, dunque, si esprime attraverso il dialetto, lingua dei rapper che traducono *Hamlet* e, in parte, ne interpretano i personaggi: gli imprimono così facendo un significato che, nei suoi risvolti più dettagliati, verrà analizzato nel paragrafo successivo. Di fatto, però, quella hip-hop è una cultura di profonda collettività, che viene proprio per questo motivo messa in contrapposizione alle forme di vita in comune dominanti nell'immaginario sulla Napoli contemporanea. Da quest'ultimo, e dall'appiattimento macchiettistico della rappresentazione della propria città, Iodice ci tiene a distanziarsi:

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

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

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

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

È estraneo a ogni localismo questo lavoro di Iodice, e non mette in scena il male di una città ma, piuttosto, un canto dolente che scorre attraverso la città e la sua lingua come in un filtro, per raccontare passioni e miserie che riguardano tutti. Una condizione non trascendente ma figlia di un tempo disseminato di orrori e miserie storicamente prodotte, come le "cape di morto" sul palcoscenico. Fuori da qualsiasi idea di *spleen* individuale, è invece un malessere figlio di responsabilità personali e collettive, contraddizioni che il rap ha sempre affrontato e che porta dentro un testo classico strappandolo al "classichese" e confermando di essere, più che un semplice genere musicale, un'importante forma di poesia civile contemporanea. A Napoli più che altrove. (Bove 2017)

La lingua, dunque, non può essere considerata di impedimento a una finalità di analisi, e poi di dialogo con il pubblico, ad ampio spettro, dal momento che è sempre in comunicazione con altri linguaggi utilizzati nello spettacolo, a partire dalla scenografia, per arrivare al gesto e al movimento. Eppure, lo spettacolo non è girato molto, anzi: dopo le date di febbraio 2017 al San Ferdinando, è stato rimesso in scena al Trianon di Napoli e al Teatro Auditorium dell'Università della Calabria nel gennaio dell'anno successivo, per poi fermarsi.

Interrogato sulle motivazioni, Iodice si è soffermato sul costo della produzione, importante soprattutto per via di un impianto scenografico elaborato, complesso e difficile da trasportare, e per la dimensione corale: si contano dodici persone solo tra attori e attrici. Oltre a questo, hanno probabilmente inciso carenze strutturali nella possibilità di circuitazione degli spettacoli tra i teatri italiani, mentre non ci sono segnali che permettano di

individuare tra le cause la lingua utilizzata. D'altronde, il vincitore del Premio Ubu come miglior spettacolo del 2017 è *Macbettu*, recitato in un idioma poco conosciuto come il sardo logudorese e tuttora rappresentato ovunque, nel contesto di una tournée davvero globale; e sono già stati passati in rassegna innumerevoli altri esempi di produzioni dialettali – e in dialetto campano – capaci di sfondare il muro della città e di farsi comprendere non solo da tutti gli italiani, ma anche all'estero. Il testo di Shakespeare utilizzato, infine, è un'arma a doppio taglio: sempre di richiamo, e dunque in genere ben visto nel contesto della distribuzione, può essere talmente inflazionato da generare una massa apparentemente informe di titoli, nella quale uno sembra valere l'altro. *Mal'essere*, dunque, non è riuscito a emergere e non è stato visto e apprezzato come forse avrebbe meritato, per gli elementi di originalità che introduce nel teatro italiano in merito alla produzione di Shakespeare.

II. Rap e rapper sovvertono Elsinore

i. *Avvicinare Shakespeare attraverso il rap*

Questa sezione, a differenza di quanto avvenuto per i capitoli precedenti, non si aprirà con l'analisi del copione, e quindi una disamina sulla relazione tra quello e il testo shakespeariano, dal momento che si ritiene necessario approfondire inizialmente un tema presente nel dibattito critico e nella produzione teatrale anglofona, poco sviluppato in Italia: il rapporto tra Shakespeare e cultura hip-hop, in particolare nella declinazione del rap.

La riscrittura in dialetto campano di *Hamlet* è stata infatti affidata a sei rapper (i Fuossera, ovvero Gianni 'O Yank De Lisa e Pasquale Sir Fernandez, Alessandro Joel Caricchia, Paolo Sha One Romano, Ciro Op Rot Perrotta, Damiano Capatosta Rossi), che si sono occupati separatamente dei cinque atti della tragedia, a partire da alcune traduzioni in italiano affidate loro da Iodice. Il critico teatrale Alessandro Toppi, nella sua recensione allo spettacolo, parla di una «una

lingua bastarda, battente e collettiva che, basta leggerla, non risponde alle norme grammaticali del dialetto né alla corretta scrittura vernacolare (accenti, apostrofi, elisioni delle parole) ma che è suono adagiato in rima sulla pagina solo perché serve un copione allo spettacolo ma che nasce oralmente, oralmente vive e si consuma col suo stesso racconto» (Toppi 2017b). È una particolarità che non stupisce, data la formazione dei traduttori nella musica e nel rap, basati sulla performance e quindi sull'oralità, uno dei principi cardine dell'opera shakespeariana e della sua traduzione secondo Déprats:

Un texte de Shakespeare, c'est d'abord un texte écrit pour des bouches, pour des poitrines, pour des souffles. Le traduire pour la scène invite à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix. (Déprats 2001, 36)

Un dialetto orale, dunque, pensato innanzitutto perché le parole possano essere sostenute dal corpo e dalla voce degli attori, e non divenire impedimento alla recitazione. Una lingua «bastarda» diviene uno dei veicoli espressivi utilizzati nel dialogo con l'opera shakespeariana per eccellenza, tagliata e ridotta, ma senza dubbio presente nel lavoro di Iodice: una lingua modellata su quella del rap, e anche attraverso le voci dei rapper stessi, molti dei quali partecipano in veste di attori non protagonisti. Non si tratta di uno spettacolo musicale, un'operazione di *add-rap-tation*, termine che la compagnia di Chicago Q Brothers usa per descrivere il proprio *Othello: The Remix*, dunque «an adaptation in which Shakespeare is “remixed” with hip hop music to create a new work that signifies on Othello while at the same time establishing its own identity as a distinctive type of musical performance» (Soncini 2018, 107). *Mal'essere*, invece, è una traduzione e riscrittura in versi (hip hop) di *Hamlet*, l'unico pezzo rappato dagli attori-cantanti compare nel finale, e l'incontro tra il linguaggio della scena e quello di un preciso genere musicale risulta originale nella forma, oltre che assolutamente innovativo

per il panorama teatrale italiano. È uno degli stessi protagonisti dell'operazione a parlarne in questi termini:

È importante, però, dire che questa non è un'operazione rap – ricorda Sha One –. Noi veniamo da quel mondo ma si tratta di un lavoro differente. Sulla trama originale abbiamo utilizzato le rime ma non è rap. Abbiamo utilizzato una nostra idea di scrittura per un testo che personalmente mi aveva affascinato già in passato, quando avevo scritto la mia versione del monologo *To be or not to be*, che poi ho inserito in questo testo. Il nostro lavoro è stato costruire rime in un linguaggio originale che viene dal rap ma non c'entra niente, non puoi metterci un beat sotto. È una scrittura in versi che viene dalle nostre origini ma diventa qualcosa di diverso, un linguaggio teatrale. (Bove 2017)

Altrove, non mancano collaborazioni ormai consolidate tra Shakespeare e rap, in particolare nel contesto anglosassone. Lanier effettua per primo una ricognizione puntuale di tale incontro (Lanier 2002), che si sviluppa a partire dagli anni '90 secondo modalità e obiettivi diversificati. Talvolta il rap è utilizzato per fare parodia di un eccessivo rispetto reverenziale nei confronti di Shakespeare, ma diviene esso stesso oggetto di parodia, dal momento che rivelerebbe la sua natura intrinseca di mezzo troppo volgare e povero per veicolare le opere shakespeariane: processo basato su un impianto discorsivo degradante e razzista, che aveva precedentemente coinvolto altre forme di produzione musicale legate alla cultura afroamericana, come quella del jazz (Lanier 2005). In altri casi, come *The Bomb-itty of Errors*, spettacolo ideato da cinque studenti della New York University, la finalità, nell'utilizzo del rap, risulta più complessa e approfondita: «to analogize the verbal styles of Shakespeare and hip-hop without maintaining a stylistic hierarchy between them» (Lanier 2002, 79). Lanier si sofferma su come un obiettivo simile sia stato perseguito anche in altri ambiti, come i programmi televisivi *mainstream*, che mettono in evidenza le analogie tra il linguaggio shakespeariano e quello del rap, la forma di accostamento forse meno scontata per i non addetti ai lavori:

(...) both are poetry designed for performance, not the page; both featured language delivered against a strong metrical beat and display a mastery of rhythmic effects; both use what is for mainstream speakers of English a largely

non-standard vocabulary, dense in allusions; both are self-consciously virtuosic in their wordplay. (74-5)

Caratteristiche segnalate anche da Akala, all'anagrafe Kingslee James Daley, rapper britannico con radici giamaicane, «who has emerged in the United Kingdom as the face of a contemporary, diversified Shakespeare» (O'Neill 2016, 247), al punto da definirsi in un brano dal titolo esplicito (*Shakespeare*) uno «Shakespeare reincarnated», «like Shakespeare, with a nigga twist». Nel 2016, il rapper ha tenuto un laboratorio con la sua compagnia, “The Hip-Hop Shakespeare Company”, patrocinata da Ian McKellen, all'interno dell'Istituto Penale Minorile “Cesare Beccaria” di Milano, cui è bene dedicare qui un breve *excursus*, per l'attinenza con i temi trattati.

Il laboratorio si è svolto nell'ambito del convegno internazionale “Will forever young! Shakespeare & Contemporary Culture”, organizzato dall'Università Statale di Milano nel 2016, a celebrazione dei 400 anni dalla morte di William Shakespeare. È proprio a partire da quell'esperienza di prolifico incontro creativo che ogni anno, a novembre, un gruppo che comprende alcuni ragazzi ristretti e in messa alla prova, studenti universitari e giovani attori del laboratorio teatrale Puntozero si cimenta nella rilettura di un testo shakespeariano, con l'aiuto del regista e attore Giuseppe Scutellà, dell'attrice Lisa Mazoni e delle docenti della Statale ed esperte shakespeariane Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose. Un volume dedicato a questa esperienza, *SceKspir al BeKka*, è uscito nel 2021, e testimonia di un percorso prezioso di disseminazione e contaminazione di Shakespeare in ambienti e con linguaggi non convenzionali:

un lavoro di “avvicinamento” tra l'ambiente universitario e la realtà del carcere grazie a un progetto in cui il teatro di William Shakespeare – un drammaturgo che ha parlato con notevole sensibilità di libertà, reclusione e cambiamento – funziona da catalizzatore di mondi, esperienze e linguaggi diversissimi, ma anche di paure, difficoltà, pregiudizi comuni. (Cavecchi et al. 2020, 17)

Anche nel caso dello spettacolo cui il volume è direttamente dedicato, vale a dire *Romeo Montecchi: innocente o colpevole?*, il rap rimane protagonista, questa volta come mezzo di espressione prediletto degli attori: «molti dei detenuti scrivono canzoni e rappano, parlando spesso delle difficoltà incontrate nella loro vita in carcere» (Rose 2021, 84) . Queste capacità e questi interessi vengono integrati nel laboratorio e nella produzione finale, con un brano, *Angelo e demone*, scritto e interpretato da uno dei giovani ristretti, Kristian Sefgjini.

Nel caso di un professionista come Akala, il rapporto tra Shakespeare e rap non viene analizzato solo attraverso la lente della citazione contenutistica o del semplice omaggio. Attraverso un gioco denominato “Shakespeare or Hip-Hop Quiz”, parte dell’arsenale creativo della sua compagnia, egli dimostra come l’uso condiviso di un linguaggio immaginifico, denso di metafore, renda spesso complicato distinguere un verso rap da un verso shakespeariano (Canani 2017, 133). Inoltre, ed è questo il punto che qui interessa maggiormente, l’attenzione si rivolge al piano ritmico-musicale: «His (di Akala, nda) attention to the iambic pentameter should be seen as a homage not to classical metrics, but rather to a basic sound pattern intrinsic to many forms of music in the Western tradition» (Canani 2017, 132). Akala, intervistato da Barbara Bogaev per una puntata di *Shakespeare Unlimited*, programma radiofonico della Folger Shakespeare Library (Folger Shakespeare Library s.d.), definisce infatti il ritmo del verso shakespeariano, e in particolare del pentametro giambico tipico del *blank verse*, “facilmente trasferibile” da uno all’altro dei beat tipici delle varie forme di rap, oltre a risultare adatto alla memorizzazione e al flusso di parole e rime .

È questa una delle caratteristiche, tra quelle elencate anche da Lanier e già citate, che convince Iodice a scegliere i rapper come traduttori: per il regista Shakespeare può essere tradotto solo in dialetto napoletano (e campano) – sulla cui potenza semantica si tornerà in seguito -, e da esperti nell’utilizzo di parole legate a doppio filo a un ritmo, a una musicalità, a un’oralità che si fa poesia. È infatti «grazie al loro contributo» che «l’opera assume ritmi più veloci e incalzanti, pienamente rispondenti alle intenzioni del regista» (Selitto 2017) : egli si può

avvalere di collaborazioni professionali e competenti perché pluridecennale e sempre in evoluzione è la storia che unisce Napoli e la cultura hip-hop, e il rap in dialetto in particolare.

Secondo Paola Zukar, produttrice e personalità importante nel panorama hip hop italiano, la lingua partenopea «si fonde sul beat meglio e più facilmente» di quella italiana, pur avendo sempre avuto, fin dai suoi inizi, un limite: «Gli italiani non capivano bene il loro [dei rapper napoletani] articolare rime, socialmente rilevanti, anche perché oltre a non capirla, non tutti hanno simpatia per la lingua di Partenope» (Vacalebre 2017). Un commento che, anche per quanto riguarda un fenomeno recente e con un pubblico tendenzialmente giovane, rivela una discriminazione nei confronti delle lingue del Sud che ha radici antiche. Si è già parlato qui del rapporto, per nulla lineare, tra le gerarchie linguistico-sociali e il teatro italiano della contemporaneità, ma risulta significativo sottolineare la pregnanza della congiunzione tra hip hop, dialetto e Shakespeare per il tema dell'appropriazione di riferimenti culturali ritenuti "alti" da parte di forme artistiche ed espressive considerate agli antipodi. Laddove a queste ultime siano riconosciuti valore e ricchezza, così da minare alla base la gerarchia, l'effetto paternalistico che spesso si accompagna al fenomeno si riduce, lasciando spazio a nuove possibilità di interazione:

Akala feels that people might see it as patronising, but if they do it's because they don't understand the cultural import of hip-hop. «By calling things 'high culture', we're viewing something as having more value because of the way it's presented. Shakespeare isn't any more of a high culture than hip-hop», he says. (Emery 2009)

Nel caso di *Mal'essere*, forme di cultura che vedono la loro espressione soprattutto in un'oralità popolare – il dialetto e il rap – entrano in relazione con uno dei principali rappresentanti della cultura letteraria occidentale («come to be viewed as almost the poster child for elitism» «TEDxAldeburgh - Akala» 2011), il maggiore in ambito teatrale, che già da tempo però ha dimostrato di poter fruttuosamente stare a cavallo di domini che appaiono, a torto, impermeabili tra loro.

Avviene un incontro possibile e fruttuoso grazie ad alcuni presupposti: a essere utilizzata è una lingua marginalizzata perché considerata mezzo espressivo solo localistico e popolare, quando non degradante – e l'appunto di Zukar lo conferma -, eppure ancorata a una tradizione teatrale di lungo corso. Inoltre, anche il rap campano, come già si è detto, è un fenomeno culturale ormai affermato, dotato di una maturità che gli consente di tradurre un testo come *l'Amleto*:

Dotato di un ritmo “cardiaco”, proprio come il verso classico, il testo napoletano di questo *Amleto* segna un punto d'arrivo importante per il rap campano. La capacità di confrontarsi con un'opera come questa è, infatti, un chiaro segno di maturità per una forma espressiva che in tempi di predominio dei suoi surrogati sfornati dall'industria ha avuto la capacità, nel corso di quasi tre decenni, di tenere al centro la ricerca di stile e l'originalità. (Bove 2017)

Interessante osservare che Bove riconosce alla forma espressiva del rap campano non solo alcune caratteristiche ottimali per la traduzione di Shakespeare, ma anche il distacco – per quanto riguarda l'esperienza di *Mal'essere* – da «surrogati» commerciali, testimoniato dal valore attribuito a «ricerca di stile» e «originalità». È possibile ritornare così ad Akala, che accomuna il ruolo di un certo tipo di rap, lontano da quello *mainstream*, a quello svolto dal teatro in epoca elisabettiana: «it's poetry, it's social commentary, it's documenting history» (Emery 2009); contemporaneamente, però, esso mantiene la radice popolare e l'ampia accessibilità che, a causa di politiche culturali basate sulla conservazione del privilegio e sull'elitismo, hanno da tempo abbandonato l'icona *highbrow* “Shakespeare” e in generale il teatro secentesco. L'accostamento rap-Shakespeare, dunque, trovando un'altra motivazione, appare tutt'altro che insensato, sebbene non immediato: esso trova «its legitimation on gnoseological grounds. They both serve as custodians of the knowledge, traditions, and customs that they perpetuate in cultural and collective memory» (Canani 2017, 127).

Ovviamente, si sta parlando di una cultura hip hop lontana da quella più diffuso a livello di massa, controllata dalle *major* discografiche e incentrata a livello tematico sulla rivendicazione del possesso di soldi, gioielli e donne. Akala

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

È la voce sociale, non solitaria, che si esprime attraverso il rap, e che è servita a Iodice per evitare di rinchiudersi nel solipsismo registico caratteristico di molte versioni di *Hamlet*; e non è un caso, a questo punto, che la traduzione stessa, e dunque il copione, abbia avuto diversi autori. I Fuossera, cioè Gianni 'O Iank De Lisa e Pasquale Sir Fernandez si sono occupati del primo atto; Alessandro Joel Caricchia del secondo; Paolo Sha One Romano del terzo; Ciro Op.Rot Perrotta del quarto, e Damiano Capatosta Rossi dell'ultimo. Come già accennato, i dialetti di persone che provengono da diverse aree di Napoli e della Campania sono poi stati integrati reciprocamente da Iodice, in un'armonizzazione che rende fluido l'eloquio, senza omettere la molteplicità: solo intuibile a livello sonoro e ritmico per chi non conosce la lingua, più esplicita per i parlanti della zona. Il risultato è un testo che presenta innumerevoli punti di forza, particolarmente interessante da

analizzare nel dettaglio – come avverrà nel successivo paragrafo – poiché capace di entrare in un dialogo profondo e fruttuoso con quello shakespeariano, illuminandone alcune caratteristiche. Questo, nonostante la conoscenza della tragedia e dell'autore da parte dei traduttori non fosse particolarmente approfondita, e anzi, in alcuni casi non andasse oltre la nozione della celebrità shakespeariana. Anche in quest'ottica, però, la situazione è molto variegata, e occorre definirla più nel dettaglio, perché introduce alcuni elementi significativi intorno al tema dell'intersezione tra cultura istituzionalizzata e cultura popolare.

Gianni De Lisa, ad esempio, dichiara di non aver avuto una conoscenza pregressa di *Amleto*, al di là del nome del suo autore e dei lineamenti generali dell'opera (De Lisa 2021). Dopo l'assegnazione del primo atto da parte di Iodice, il suo operato – condiviso con l'altro membro dei Fuossera, Pasquale Fernandez – si è concentrato sui legami che osservava tra la sua realtà, quella dei quartieri Nord della città, tra Scampia e Piscinola, e gli scenari in cui si muovono i personaggi shakespeariani, segnati da pesanti eredità familiari e dilemmi interiori lancinanti:

Io non avevo mai letto l'Amleto e nemmeno l'avevo mai visto, eppure mi sono trovato subito a mio agio. Nella scrittura del testo non abbiamo tradotto letteralmente ma preso i concetti di Shakespeare per riformularli in napoletano e cercando di portarli nel presente. All'inizio dello spettacolo si sente la "poesia cruda", il linguaggio delle mie parti: Scampia, Piscinola, Marianella. La "mia" Area Nord, insieme alle mie emozioni personali. (Bove 2017)

Per lui, l'elaborazione della traduzione avviene nei ritagli di tempo tra il lavoro come operaio in un cantiere navale e la produzione artistico-musicale, e si accompagna, nei mesi seguenti, alle prove attoriali nei panni di Bernardo. Damiano Rossi si accoda a queste riflessioni: una storia complicata alle spalle nel territorio casertano, emerso come artista dalla fucina della Scuola Elementare del Teatro, parla di Shakespeare come un semplice nome, legato alla cultura istituzionale, poi riscoperto soprattutto nella sua linea comica. Rossi sottolinea prepotentemente quest'ultima con la traduzione del quinto atto, in particolare delle sezioni relative ai becchini, attraverso l'utilizzo di una lingua di provincia, che,

per il parlante napoletano contemporaneo, suona decisamente arcaica e démodé (Rossi 2021).

Il terzo attore-traduttore è Paolo Romano, in arte Sha One, uno dei padri della scena rap napoletana; forte anche di esperienze teatrali precedenti – con Roberto De Simone, ad esempio – ricopre l'importante ruolo di Polonio, oltre a tradurre l'atto centrale della tragedia.

La sua prospettiva, più matura, è quella che esprime maggiore consapevolezza in merito all'utilizzo del dialetto napoletano (che Romano preferisce definire "lingua") come mezzo espressivo e linguaggio artistico. Come anche gli altri traduttori-rapper coinvolti, utilizza infatti il napoletano per comporre i testi delle sue canzoni e lo considera uno strumento di resistenza rispetto a un appiattimento culturale che rischierebbe di mettere in discussione una tradizione ricca e composita. Se da un lato è naturale che la lingua parlata evolva, si modifichi, si trasformi anche radicalmente, dall'altro chi la sfrutta creativamente non dovrebbe mai indulgere in una mancanza di cura e di ricerca capace di svilire lo strumento e di influenzarne in senso negativo, in un circolo vizioso, lo stesso utilizzo quotidiano (Romano 2021). Sulla base di queste premesse, nella produzione musicale – e poi in quella teatrale –, Romano esprime «uno stile unico, dagli intenditori definito la più alta espressione del rap italiano: rime interne, liriche sincopate, resa dell'immagine attraverso il suono» (Chianelli 2015). Per tradurre il terzo atto dell'*Amleto*, dunque, è stato adottato uno stile volutamente barocco, basato su una forte presenza di metafore e sul mantenimento della ricchezza di immagini presenti nel testo shakespeariano. In seguito, si è resa necessaria riformulazione più asciutta, richiesta da Iodice, per amalgamare il testo a quello degli altri atti, la quale non ha però prodotto un impoverimento del tessuto lessicale, retorico e sonoro della traduzione. Insieme al primo atto, il terzo risulta il più lungo, dopo i tagli e le ristrutturazioni effettuate da Iodice, che ha lavorato sulle traduzioni complete dei rapper. Da segnalare che il monologo *To be or not to be* era già stato composto da Romano

precedentemente, in occasione di una collaborazione con De Simone, ed è poi riutilizzato in *Mal'essere*.

La recitazione, assieme a quella di altri rapper non responsabili della traduzione, come Peppe Oh Sica (Orazio) e Vincenzo Oyoshe Musto (Marcello), si armonizza a quella di attori professionisti, sinergia su cui si sofferma anche la critica: «Il lavoro di Iodice mostra una particolare abilità proprio nell'integrare gli ingredienti di questa operazione, facendo muovere questi neofiti del palcoscenico in sintonia con una squadra di attori come Luigi Credendino, nei panni dolenti di Amleto, e Veronica D'Elia, una Ofelia straziante e fragile come una bambola di cristallo» (Bove 2017).

Il desiderio di dare spazio e voce a dinamiche di attualità mettendole in comunicazione con opere come *Hamlet*, che inizia a parlare attraverso di esse, è riscontrabile anche nel modo in cui viene affrontata la tematica di genere all'interno di *Mal'essere*, laddove il rap *mainstream*, nostrano e non (e, tra le sue derivazioni contemporanee, la trap che spopola tra i giovanissimi) è caratterizzato da una forte impronta sessista. Come la già citata produzione teatrale *Othello: The Remix*, dove, nell'analisi di Sara Soncini, «the actors play Shakespeare's female characters in drag, reviving the Elizabethan convention of cross-dressing in order to target the obdurate misogyny of hip hop culture» (Soncini 2018, 109), così *Mal'essere* si interroga sulla misoginia di un universo discorsivamente e fattualmente dominato dagli uomini, quello shakespeariano di *Amleto*, attraverso forme e linguaggi di norma caratterizzati da un simile *bias*. Tale posizionamento viene messo particolarmente in evidenza dalle modalità di interpretazione del personaggio di Ofelia, che verranno analizzate dettagliatamente nel prossimo paragrafo. Qui è bene sottolineare che proprio *Ofelia vive*, un brano rap, scritto e interpretato da Sha One, Peppe Oh e Oyoshe e O' Iank, chiude lo spettacolo nel segno dell'analisi di un contesto sociale complicato e violento, ma anche della speranza. I rapper, stretti intorno alla bara bianca di Ofelia, sullo sfondo di un pannello su cui campeggia la scritta "Ofelia vive", composta in scena da un writer, lo dedicano a lei, ma anche a due *clochard*, Rosaria e Antonio 'O Barone, cui fa

referimento Toppi nella sua recensione e che sono serviti da fonte di ispirazione per la follia e la morte del personaggio;⁶⁹a Napoli, teatro e vittima di una girandola senza fine di violenza familiare e domestica («l'infern è 'a casa aró nun manc mai 'o surris/ma sti figli hanna murì pe verè nu paravis»); e alle donne, ferite da guerre fratricide dichiarate dagli uomini, combattute e sofferte anche da loro:

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

ii. *Riscrivere "Hamlet" nel napoletano dei rapper: analisi del copione*

Come precedentemente rilevato, ciascun atto di *Amleto* è stato affidato da Iodice a un rapper, che ne ha curato la traduzione. Successivamente, il regista stesso, sulla base di una propria precisa idea drammaturgica, ha rielaborato i testi forniti, effettuando tagli e arrangiamenti e chiedendo modifiche agli autori delle versioni in dialetto campano. Ne è nata una partitura divisa in "movimenti", trentaquattro per la precisione, ognuno con un proprio titolo, che presentano questa corrispondenza con gli atti e le scene del testo shakesperiano:

<i>Mal'essere</i>	<i>Amleto</i>
Primo movimento: Chi è là?	I, 1
Secondo movimento: Elsinore – il falso re	I, 2

⁶⁹ «Mentre nell'Ofelia impazzita intravedo Rosaria e Antonio 'O Barone, *clochard* morti tra il 2014 e il 2015: della prima l'isolamento fisico e l'angoscia che le riempiva gli occhi; del secondo il rapporto tra la follia e il tuffo (Antonio perse senno e salute proprio per un tuffo fatto, a diciassette anni, da Palazzo degli Spiriti a Posillipo), la coperta a quadroni colorata e il carrello per la spesa». Alessandro Toppi, *Dell'Amleto di Iodice, del malessere di Napoli*, cit.

Terzo movimento: Amleto melanconia n° 1	I, 2
Quarto movimento: Ofelia gioca	I, 3
Quinto movimento: Mal'essere	I, 4
Sesto movimento: Fantasma	I, 5
Settimo movimento: Amleto follia n° 1	AGGIUNTA
Ottavo movimento: Ofelia trema	II, 2
Nono movimento: Rosencrantz e Guildenstern 1	II, 2
Decimo movimento: Polonio trama	II, 2
Undicesimo movimento: Amleto follia n° 2	II, 2
Dodicesimo movimento: Rosencrantz e Guildenstern 2	II, 2
Tredicesimo movimento: Gli attori	II, 2
Quattordicesimo movimento: Amleto melanconia n° 1	II, 2
Quindicesimo movimento: Trucco	III, 1
Sedicesimo movimento: Ofelia recita Amleto no	III, 1
Diciassettesimo movimento: Amleto costruisce il suo teatro	III, 1
Diciottesimo movimento: Amleto melanconia n° 3	III, 2

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

Trentatreesimo movimento: Che vulite verè ancora	V, 2
Trentaquattresimo movimento: <i>Ofelia vive</i>	AGGIUNTA

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

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

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

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

Inoltre, Iodice è intervenuto sul testo modificando la struttura interna di una delle scene più celebri del teatro occidentale, vale a dire la prima del terzo atto. Il monologo *To be or not to be* qui segue, e non precede, lo scambio di battute tra Amleto e Ofelia che, nei piani di Polonio, dovrebbe svelare il nesso consequenziale tra amore e follia: ragioni ed effetti di tale spostamento verranno ipotizzati in seguito, proprio a partire dal significato della conversazione tra i due

giovani. Da segnalare, nel finale, come già è stato sottolineato, un'aggiunta molto evidente, vale a dire quella del brano rap dedicato a Ofelia: una scelta che si sposa con le tematiche privilegiate dallo spettacolo, e che assume contemporaneamente il tono del rimorso e della speranza, del lamento e dell'invocazione, come ben sottolineato dal palloncino bianco che D'Elia/Ofelia lancia in alto all'ultima nota.

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

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

REGINA Sit cresciuti assiem sit
asciut assiem
Ma è asciut scem'?'
scummigliat, sbrugliat, scavate
trasitel 'n capa
capite c' ha passato stu figlio
malat'.
Mal'essere (Nono movimento:
Rosencratz e Guildenstern 1)

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

AMLETO Forz apparteneva a' nu pezzente
a'n'allicca-calle
ca pulezzava e'piere d'o padrone
p'avè cocche favore?
Mò appartene 'a terra,
senza mascella stà 'lengua
a' che te serve?
nun se po' mmanco lamentà

de vangate do beccamorto
chest'e na lezione
che avessere verè ciente uocchie
Mal'essere (Trentunesimo movimento: cimitero delle Fontanelle)

e a veri e propri tagli: ad esempio, nel ventiquattresimo movimento, *'Tso' per Amleto*, scompaiono i primi quindici versi della seconda scena del quarto atto, nei quali il Re riflette con alcune persone sul da farsi per non rendersi invisibile al popolo che ama Amleto.

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

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

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

Che in inglese risultava invece particolarmente neutro:

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

Gli esempi si sprecano, anche nella vera e propria apertura, con gli attori che percorrono la platea mentre si scambiano le battute:

FRANCESCO Oh. Chi c' sta lloc?
BERNARDO Chi è?
FRANCESCO Chi cazz si tu?
BERNARDO È viv 'o RE'!
FRANCESCO Sì Bernard?
BERNARDO Fratemo proprio isso!

Nel testo inglese, il dialogo era decisamente meno marcato in senso cameratesco e familiare (con uno scambio di battute tra i due personaggi):

BARNARDO Who's there?
FRANCISCO Nay, answer me. Stand and unfold yourself.
BARNARDO Long live the King.
FRANCISCO Barnardo?
BARNARDO He.

Più avanti, nel quinto movimento (*Mal'essere*), l'aggiunta di una metafora aiuta a rendere più chiaro un punto oscuro nel testo shakespeariano, di cui la traduzione già aveva sintetizzato ed esplicitato il significato. Il senso è chiaro, ma

non lo è il piano grammaticale-sintattico di una frase lasciata forse in sospeso per l'ingresso del Fantasma:

HAMLET (...) the dram of eale
Dot hall the noble substance of a
doubt
To his own scandal –
(I, 4, 36-8)

AMLETO (...) Abbast un pesc
fracet p't' appiccià o nas, un sul
rint a na cascett, nfracete l'ate e
port 'a mort rint a cas.
[Basta un pesce marcio per
bruciare/colpire il naso, uno solo
dentro a una cassetta, fa marcire
gli altri e porta la morte dentro
casa]

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

HAMLET A little more than kin,
and less than kind.
(I, 2, 65)

AMLETO i figl a stu cunigl...
[Io, figlio di questo coniglio...]
Mal'essere (Secondo
movimento: Elsinore – Il falso re)

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

HAMLET (...) Fie in't, ah, fie, 'tis
an unweeded garden
That grows to seed, things rank
and gross in nature
Possess it merely.

AMLETO Chi schif chi schif!
Sta terr chin e munnezz
abbruciat,
[Che schifo, che schifo!
Questa terra piena di
immondizia bruciata]

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

Come evidentemente emerso anche dalle citazioni precedenti, la traduzione da parte dei rapper e nei dialetti campani ha messo in rilievo la volontà di un adattamento alla lingua parlata che predilige il chiarimento del significato attraverso riferimenti a oggetti, fatti, elementi concreti, e che rende così il testo shakespeariano più comprensibile e fruibile. In generale, si è spesso osservato che le battute risultano più recitabili, rispetto a quanto accade con l'italiano. Per analizzare questo fenomeno, sono state prese in considerazione diverse traduzioni tra le più famose e diffuse, soprattutto per testare alcune soluzioni ritenute particolarmente efficaci nel copione di *Mal'essere*.

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

MARCELLUS Peace, break thee
off, look where it comes again.

BARNARDO In the same figure
like the King that's dead.
(I, 1, 39-40)

BERNARDO E' iss è pop iss! 'A
bonanema [*vocalizzi di PEPP-OH*
nelle pause]
Mal'essere (Primo movimento:
Chi è là?)

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

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

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

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

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

Solo in alcuni casi, si notano piccole corrispondenze tra una traduzione e il testo del copione, le quali però sembrano suggerire un'uguale suggestione interpretativa e di resa, più che una filiazione diretta del copione dalla traduzione italiana in esame:

BARNARDO How now, Horatio,
you tremble and look pale.
Is not this something more than
fantasy?
What think you on't?
I, 1, 52-4

BERNARDO Che r'è Orà? T' vec
e tremmà,
Mo che tien a ricer? Mo ce vuò
crerere?
C'è pariat nguoll, mo nun t' vec e
rirere.
Mal'essere (Primo movimento:
Chi è là?)

Le parole che descrivono lo Spettro come qualcosa in più rispetto ad una fantasia vengono eliminate, sostituite, nel finale della battuta e non al suo interno, dal riferimento a come lo spettro stesso è comparso di fronte a Bernardo, Orazio e Marcello: in modo palese, e quindi, implicitamente, dimostrandosi “more than a fantasy”. Nella traduzione di Garboli (unica in questi termini rispetto alle altre consultate), è interessante osservare come, in modo simile, la domanda a Orazio su cosa pensi, o l'invito a esprimersi nel caso di *Mal'essere* («Mo che tien a ricer?»), cioè «Ora che hai da dire?»), segua immediatamente il riferimento al suo tremore,

all'aspetto esteriore che denota un turbamento di cui si chiede l'esplicitazione. Per ottenere tale effetto, nella traduzione di Garboli, il verso relativo alla fantasia viene spostato all'inizio della battuta:

BARNARDO Allora, Orazio, è tutta fantasia?
O qualcosa di più? Tu stai tremando,
e sei pallido, cosa pensi?

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

MARCELLUS Thus twice before,
and jump at this dead hour,
With martial stalk hath he gone
by our watch.
(I, 1, 64-5)

MARCELLO E' a siconda vot ca
a chest or ca nun s'sent nu respir
arriv ca arraggia ncuorp e chi
sbatt cap e mur
che po' significà.
Mal'essere (Primo movimento:
Chi è là?)

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

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

POLONIUS (...) Tender yourself
more dearly
Or – not to crack the wind of the
poor phrase,
Wronging it thus – you’ll tender
me a fool.
(I, 3, 106-108)

POLONIO (...) Nun se pazzea cu
l'onor, e tu stai già ngopp a vocc
e tutt e perzon.
Pe mo chest nun'te concess, nun
pozz passà pe fess!!
Mal'essere (Quarto movimento:
Ofelia gioca)

Baldini: si proferirà in giro ch'io sono uno sciocco.
D'Agostino: Ti profferirai come una sciocca.
Serpieri: (...) con queste profferte
Mi offrirai un bamboccio
Lombardo: (...) darai a me
L'insegna dello sciocco.
Garboli: Sennò (...)
una di queste cose me la trovo in braccio

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

famiglia patriarcale di provenienza, segnata dalla taciuta, ma evidente, assenza di una madre.

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

(1)
FRANCISCO For this relief much
thanks. 'Tis bitter cold
And I am sick at heart.
(I, 1, 6-7)

FRANCESCO Fa nu sfacimm e
fridd ca m'ammano o ciat
[Fa talmente un freddo cane che
mi manca il fiato]
Mal'essere (Primo movimento:
Chi è là?)

Baldini: E sento come una pena al cuore
D'Agostino: E ho la morte nel cuore
Lombardo: E il cuore mi fa male
Serpieri: E ho una pena al cuore
Garboli: E sono giù di corda

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

AMLETO Ofé, m' pòzz' appujà
ccà mmièz?
Mal'essere (Diciannovesimo
movimento: La trappola per
topi)

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

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

iii. *La famiglia tradizionale e lo scontro tra generazioni*

Una serie di osservazioni già emerse nel corso del paragrafo precedente dovrebbero aver fatto luce su alcune tematiche particolarmente rilevanti trattate dallo spettacolo, che permettono di guardare *Amleto* da un'angolatura diversa, rinnovata. Raramente le opere artistiche, se analizzate come *unicum*, possono dirsi del tutto originali, prive di antecedenti o filiazioni; lo stesso vale per *Mal'essere*, che sicuramente entra in dialogo con aspetti dell'opera shakespeariana già osservati, ma lo fa con strumenti e protagonisti inaspettati, per questo significativi.

Amleto è sicuramente una tragedia sulla famiglia e sullo sconvolgimento delle sue leggi, determinato dall'uccisione di un uomo da parte del fratello e dal successivo matrimonio tra quest'ultimo e la cognata; ed è una tragedia sull'eredità del figlio maschio, difficile da portare tanto quanto il nome che lo unisce al padre e che dà il nome al dramma. Nel testo shakespeariano, dunque, il tema dell'incontro-scontro generazionale è già presente, così come sono presenti la

crisi, e insieme il tentativo di rifondarsi e mantenersi in vita, del sistema patriarcale che regge le relazioni tra i personaggi. Il merito di *Mal'essere* è quello di dar loro vita, attraverso parole, interpretazioni, voci e corpi che riempiono dall'interno questi temi, li rendono concreti e reali come solo il teatro migliore è in grado di fare; e fanno ciò mostrando, attraverso tutti i canali, gli sforzi dei giovani per cambiare le regole di un gioco che rischia di ucciderli, all'improvviso o lentamente. I giovani sono Amleto, Ofelia, Laerte, ma anche i rapper, che, con il loro canto finale, fanno da scudo al personaggio più fragile, cioè la ragazza; non solo, anche attraverso una rappresentazione non virilista dell'amicizia maschile, mettono in discussione i caratteri violenti del gruppo omosociale maschile, il così detto "branco". Come si vedrà a breve, ciò risulta in opposizione all'esagerazione del linguaggio sessista, già shakespeariano, sviluppata attraverso la traduzione dialettale. Una cultura marginale - quella di strada, del rap, impregnata di sessismo nella sua forma mainstream - risulta così capace di veicolare cambiamento, di opporsi alla grettezza della tradizione dei padri. Giovani condannati alla morte da quest'ultima, poiché ne parlano la lingua, ne mantengono stile, si liberano attraverso strumenti espressivi propri: saranno i rapper a recitare le parole d'amore di Amleto nelle lettere a Ofelia, e a scrivere e interpretare il brano finale, dedicato alle donne e alle città ferite, ma sempre in piedi, a rappresentare la "paranza positiva" voluta da Iodice.

Un primo modo in cui si esprime la persistenza della cultura patriarcale è attraverso il linguaggio con cui Claudio si rivolge ad Amleto, mettendo in evidenza le sue mancanze in quanto "vero uomo":

KING (...) but to persever
 In obstinate condolement is a
 course
 Of impious stubbornness, 'tis
unmanly grief,
 It shows a will most incorrect to
 heaven,
 A heart unfortified, or mind
 impatient,

RE (...) ma 'o timp'è chiagnere è
 fernuto
 par nu muccus ngapunit, un ca
 nda vit a già fallit,
 un ca guard sul a ier, e non
 accett chell ca ha vulut o ciel.
 nu cor debl, fragil, pe purtà stu
nom.

An understanding simple and
unschooled;
(I, 2, 92-7)

si te putesse verè mo te ricess ca
n'si om
Mal'essere (Secondo
movimento: Elsinore – Il falso re)

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

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

KING (...) We pray you throw to
earth
This unprevailing woe, and think
of us
As of a father, or let the world
take note
You are the most immediate to
our throne,
And with no less nobility of love
Than that which dearest father
bears his son

RE Quind mo l'he 'a ferni, fin
quand stai 'nda casa mia.
Amleto tir for gli attribbut,
perché ancor n' è fernut,
sì tu 'o dirett discendent, quind
suoffr, zitt, e astrign e rient.
N'ata cos e a chest nun vogl senti
ragion, bast cu sti strunzat, e
cultur libr e scol.

Do I impart toward you. For your
intent
In going back to school in
Wittenberg
It is most retrograde to our
desire,
And we beseech you bend you
to remain
Here in the cheer and comfort of
our eye,
Our chiefest courtier, cousin,
and our son.
(I, 2, 106-117)

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

AMLETO È pazzesco ca 'n attore sul pe' finzione dint a nu suonno 'e passione
trasforma faccia, voce e core.
(E tutto chest pe' niente!...)
E ch' facess' sta attore si teness' 'ncuorp o' fiele
ca me turmenta anima e pensieri?
Allagass' 'a scena?
E io, ca nun saccio chiù chi song', me consummo
a fiamma lemme pe' mezo 'e stu dilemma.
Nun spenn' parola p' 'a difesa 'e nu Re, c'ha perduto l'onore, 'a vita e l'averi pe
mano 'e nu killer!
Nun teng 'e palle?
E nisciun mo dice, me piglia 'a paccheri, manc' l'amici.
No, nisciun..
Io, a chella carogna, traditore, lussurioso,
schifus.
Amlè caccia 'e palle e spaccal 'o musso.
Mal'essere (Quattordicesimo movimento: Amleto melanconia n°2)

A mettere in discussione tutto questo, esasperato al punto da risultare volutamente eccessivo, sono da un lato l'atteggiamento caloroso, di vicinanza anche fisica, tra Amleto e coloro con cui intrattiene rapporti di amicizia, veri o

presunti. In particolare, è il caso Orazio, che gli dimostra un affetto intimo e delicato, sottolineato anche dal copione:

VENTINOVESIMO MOVIMENTO: AMLETO E ORAZIO

Entrano AMLETO e ORAZIO da lati opposti e si abbracciano.

(...)

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

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

Dall'altro, l'ordine del discorso patriarcale e sessista espresso attraverso il linguaggio è sia approfondito sia problematizzato dallo spazio che lo spettacolo nel suo complesso, e i rapper-attori soprattutto, dedicano a Ofelia, la vittima principale della violenza scatenata nel dramma e un personaggio indagato attraverso diversi mezzi. La giovane, infatti, interpretata da Veronica D'Elia, dopo una scena gioiosa in compagnia del fratello (Quarto movimento: Ofelia gioca), viene dapprima fisicamente ispezionata da Polonio («come il severo educatore di un collegio», riporta il copione), smanioso di indagarne la vita privata; in seguito, è Amleto, sconvolto per l'apparizione del fantasma del padre, ad aggredirla con i pantaloni abbassati, in una scena che rende esplicito e rappresentato (Settimo movimento: Amleto follia n° 1) un episodio dai chiari risvolti sessuali che in Shakespeare è solo raccontato da Ofelia al padre (II, 1, 71-117). Polonio a questo punto la conduce dal re e dalla regina trascinandola per un orecchio, un chiaro gesto di controllo e di infantilizzazione (Ottavo movimento: Ofelia trema), per estrarre poi dai suoi vestiti e dalla sua bocca i biglietti d'amore di Amleto (Decimo movimento: Polonio trama): una scelta, quest'ultima, che si discosta notevolmente dal testo shakespeariano, che, almeno nelle versioni del secondo in-quarto e del First Folio, non prevede nemmeno la presenza di Ofelia in scena nel momento in cui Polonio cerca di convincere Claudio e Gertrude del

coinvolgimento della ragazza nella follia di Amleto. Ofelia, in *Mal'essere*, geme e cerca di riprendere le lettere rivolte a lei, senza riuscire a farlo e senza riuscire a esprimersi verbalmente, schiacciata e oppressa dall'autorità paterna. La precisazione filologica in merito ai testi si è resa necessaria perché il così detto *bad-quarto* prevede in scena un'Ofelia anche questa volta muta, mentre altre versioni di *Hamlet* (quella cinematografica di Branagh del 1996, quella teatrale del London Young Vic del 1999) le attribuivano un ruolo attivo, a segnalare le molteplici possibilità interpretative offerte dalla tradizione shakespeariana. Qui, sono i rapper a interpretare le lettere che a lei avrebbe dedicato Amleto, rivolgendole parole d'amore in un momento di estrema aggressività nei suoi confronti:

OYOSHE Addo 'o cielo è stabile 'e stelle nun se moveno cchiù
nun saccio cchù addo abito a dimora mia sì tu

PEPP-OH Famme sta ccà vicino a tte
fatte abbraccià simm pronte pe sunnà
O'IANK Sì comm'o sole d'a sera quanno cala e fa nu tuffo
'o mare se fa miele e se fa giallo o cielo
PEPP-OH Resta resta cu mme
cu l'oucchie tuoje voglio vedè
O'IANK Sì me stent nu rre
è grazie a na regina me regn l'anema cu na carezza senza spine
OYOSHE Nun so nisciuno nda stu regno
me svacant sì è l'ammore ca ce regne

POLONIO estrae l'ultimo bigliettino dalla bocca di Ofelia

PEPP-OH ...ed è quando tutto cade
che ho bisogno di te, di te, di te!!!

È a seguire (Quindicesimo movimento: trucco) ancora il padre, in combutta con Claudio e Gertrude, a spogliarla del suo abito candido e virgineo e a rivestirla in modo provocante per fungere da preda per il principe, lasciandola poi con una carezza ai due regnanti, che le cambiano le scarpe e la truccano: il vecchio Polonio concepisce la figlia come una proprietà, e un accenno di affetto – che crea ancora più confusione in Ofelia – non lo fa desistere dall'obbligo di cederla ai sovrani

quando questo si rende necessario. Ofelia subisce dunque una drammatica *escalation* di violenze di genere che la conducono al dialogo con Amleto, il quale avviene immediatamente dopo questo forzato cambio d'abito, e non, come già segnalato, a seguito del monologo *To be or not to be*, come nel testo shakespeariano. Il passaggio è immediato: dalle angherie di uomini (e di una donna, come lei sottomessa ma complice degli aguzzini) più anziani si passa a quelle dell'amato/amante, che mette in campo, parlandole, alcuni meccanismi di abuso psicologico (Sedicesimo movimento: Ofelia recita Amleto no).

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

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

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

Il corpo di Ofelia, giovane e donna, viene sfruttato dai personaggi che su di lei esercitano un'autorità, che siano giovani o anziani, per farne oggetto di disprezzo o di desiderio: la bellezza fittizia, prodotta dal trucco, che per un Amleto consapevole di essere spiato sarebbe anche un riferimento alla finzione imposta

alla ragazza, diventa qui pretesto per metterne in luce l'adesione al principio, misogino e patriarcale, del legame tra rispettabilità femminile e aspetto casto, tra onore della donna e, di converso, degli uomini che la possiedono (il padre, il fratello, il futuro marito), e assenza di vanità. L'accusa è ancora più violenta e immotivata, laddove Ofelia è chiaramente stretta tra due poteri cui non può ribellarsi, imprigionata in un ruolo che non è il suo e, nell'interpretazione di D'Elia, in un abito succinto e troppo corto, che l'attrice cerca continuamente di allungare un po' mentre Amleto la accusa di civetteria e dissolutezza.

Il discorso di Amleto continua a giocare su un doppio piano, quello dell'autodenigrazione (120-9) e quello della denigrazione di Ofelia, che si estende poi alla denigrazione di tutte le donne. Si passa dall'accusa di peggiorare gli uomini:

HAMLET (...) Or, if thou wilt
needs marry, marry a fool, for
wise men know well enough
what monsters you make
of them.
(137-9)

AMLETO L'uòmmen' c' 'o ssàl'
'int' 'a cucòzz',
'o ssànn' bbuòn' ch' 'e facit'
addeventà pèggie re'
mammalùcc'.

a quella di perdersi nelle vanità, scontrandosi così con la volontà divina, e di fingersi più innocenti del reale:

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

AMLETO Còmm' t' pìtt' bbrùtt'.
Ddio t'ha dàt' 'na fàccia c' vaje
cummigliànn' c' 'o stùcc'.
Vàje sculettànn', ciuciuliànn',
dàje soprannòmm' 'e ccriatùr' 'e
Ddio
e fàje passà 'sta fàccia tòst' p'
'gnurànz'.

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

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

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

Questo silenzio, però, è anche quello della morte, che Ofelia in *Mal'essere* mostra al pubblico, lanciandosi dal proscenio al termine della sua esibizione canora e del ventisettesimo movimento: non è più la giovane immobile morta nell'acqua, rappresentata da Millais, ma una donna folle che mostra al mondo la follia a cui è stata ridotta a causa delle sue stesse leggi. Se da un lato è vero che le viene negata non solo la possibilità del soliloquio, ma anche quella del dialogo e

della comunicazione (Fischer 1990), è importante ricordare anche quanto già osservato in merito a Miranda in *Un'isola* e all' "obiezione della donna muta": nel momento in cui la forza dell'oppressione diventa eccessiva, la donna può sottrarsi, punendo i propri carnefici con il silenzio, con l'assenza. In *Mal'essere*, dunque, sembra emergere un'interpretazione di Ofelia che, per quanto operata principalmente da autori e traduttori uomini, spinge in una direzione più vitalistica di quanto potrebbe apparire rimanendo sulla superficie. In merito a questo, Coppélia Kahn sottolinea la necessità di una riscoperta del personaggio, al di là delle rappresentazioni ottocentesche e seguenti:

There is more agency, subtlety, ambiguity, and variety in Ophelia's earlier manifestations—beginning, of course, with the several texts of Hamlet—than in those of, roughly, the last century. With John Everett Millais's painting of 1851–52, the grim scenario of a doomed young woman that is focused on the moment of her demise seems to take hold. (Kahn 2012, 232)

Kahn, a seguire, analizza il dramma e le scene in cui Ofelia è soggetto attivo e non solo un cadavere, descritto da altri. Ne emerge una giovane donna che cerca di affermare le proprie ragioni, non è muta e passiva, ma viene schiacciata dai personaggi maschili che detengono maggior potere e la distruggono mentalmente; a partire dal padre, che teme di perdere controllo su di lei qualora lei dovesse scegliere da sola come perdere la verginità (232). Quella di Ofelia non è una resa incondizionata, ma una lenta e graduale capitolazione (234), che non si realizza mai completamente. Ad esempio, la giovane non ammette mai di essere quello che Amleto la accusa di essere (236), e conclude il dialogo con questi con un commento in solitudine spesso non considerato importante, e quindi tagliato, dai registi. Nel caso di *Mal'essere*, invece, questo rimane, e viene anzi allungato e approfondito. Recitato da Ofelia sola in scena, constata la trasformazione di Amleto da uomo dalle mille virtù a uomo che ha toccato il fondo, e la propria conseguente sfortuna:

OFELIA [Trattenendo le lacrime]

Ccà vèc' carè 'a càp' 'e nu grànde signòr'!
 C' sàp' ammizzìa, sàp' f' 'a 'uèrr', sàp' sturià,
 cu' ll'uòcchie c' 'uàrdan' àint', 'na lèngua c' nunn'è màje busciàrd', 'a spàt' c'
 pògnne e accìre, 'na ròsa c' pòrt' 'n'addòr' arò t'avuòt' e ggìri,
 'a sperànz' 'e nu stàt' jùst',
 'o spècchio ra mòda, 'o stàmp' ra fòrm' c' t' ra gùst',
 l'òmm' 'uardàt' 'a chi vòtt' ll'uòcchie e smìccia,
 mommò ha tuccàt' 'o fùnn' p' 'e 'mpìcci!
 E je, pòvera fèmmena 'mmièz' 'e ffèmmen',
 c'aggie sucàt' 'o mmiel' 'e 'na vòce armuniòs',
 sènt' 'e chèlla meludìa, nu bburdèll' 'e campàn' stunàt' c' vànn' a vviènt' fòr'
 tièmp'.
 Nu Ddio 'e 'uagliòn,
 nu sciòr' 'e giuventù fàtt' zumpà 'a 'sta pazzia'.
 So' assàje sfurtunàt',
 àggie vùst' chèll' c' àggie vùst' e vèc' chèll' c' vèc'.
 [Esce]

Non solo, spesso anche le canzoni cantate da Ofelia quando manifesta la sua follia vengono tagliate dai registi, che non fanno nulla per mettere in discussione la struttura sociale patriarcale rappresentata nel dramma.⁷⁰ In *Mal'essere*, al contrario, c'è una moltiplicazione finale, sia con i brani interpretati direttamente dalla giovane, sia attraverso le parole e le voci dei rapper, che, con *Ofelia vive*, si fanno carico di portare in scena un dramma non loro, spostando l'attenzione da se stessi all'altro da sé, riconoscendogli centralità. Lo spettacolo di Iodice si conclude quindi con una presa di coscienza maschile che è in netta contraddizione con quanto accade in maniera diffusa nei confronti di Ofelia, come rimarca ancora Kahn: «Her plight is also too embarrassing, as it were, to be recognized and dealt with, because all the male characters bungle their responsibilities to Ophelia» (238).

⁷⁰ «Kendra Preston Leonard, tracing the portrayal of Ophelia in films by Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda, finds that these directors, by drastically cutting Ophelia's lines and especially her songs, in effect collude with the patriarchal world of the play» (Kahn 240).

7. Conclusioni

In other words we must drop our habit of taking the different social structures of past periods, then stripping them of everything that makes them different; so that they all look more or less like our own, which then acquires from this process a certain air of having been there all along, in other words of permanence pure and simple. Instead we must leave them their distinguishing marks and keep their impermanence always before our eyes, so that our own period can be seen to be impermanent too.

Con queste parole, contenute in un testo conosciuto come *A Short Organum for the Theatre (Kleines Organon für das Theater)*, scritto tra il 1948 e il 1949, Bertolt Brecht descriveva la necessità di lasciare che i testi teatrali parlassero una lingua diversa da quella della contemporaneità, così da rendere evidente l'inattualità delle strutture sociali rappresentate, e dunque l'ineluttabile trasformazione cui il mondo, anche attuale, va incontro. Le riporta Susan Triesman, al termine di un'accurata analisi della figura di Ofelia in *Amleto*, allo scopo di dimostrarne l'inevitabile prigionia all'interno di un testo marcato dall'ordine sociale e discorsivo patriarcale (Triesman 1990, 167). Si può partire da qui, per comprendere cosa accaduto a Shakespeare e alle sue opere nei casi presi in esame, e si può partire da qui perché questi ultimi rappresentano senza ombra di dubbio episodi di rottura, grazie ai quali emerge fortemente la mutevolezza della creazione teatrale. Dei drammi sono infatti stati mostrati limiti, forme di violenza esplicita o occulta, dinamiche di potere interne. aspetti che sono sottolineati a partire dalla presenza in scena, e nel percorso di creazione, di protagonisti non convenzionali, che utilizzano strumenti espressivi non canonici.

Come ricordato in apertura del terzo capitolo, la prospettiva indicata da Solga ha assunto un particolare rilievo: non si è cercato di osservare quanto le esperienze teatrali contemporanee abbiano saputo scavare nelle infinite profondità del testo, alla ricerca di una scoperta, ma di indagare la possibilità dell'instaurarsi di un dialogo tra esse, le opere «and their original conditions of production», allo scopo di capire se potessero essere «of significance to a twenty-first-century audience» (Solga 2017, 115). Le condizioni originali di produzione

riportano alla citazione brechtiana iniziale, dal momento che, pur in un progetto di ricerca che ha assunto come casi-studio spettacoli molto recenti, queste sono sempre state tenute in considerazione, allo scopo di attribuire la giusta collocazione alle diverse opere in esame, di non forzare significati, di rendere evidente la possibilità di cambiamenti e rivoluzioni nell'interpretazione, in rapporto a condizioni storico-sociali determinate.

Da angolature diverse tra loro e innovative rispetto a quelle di chi di consueto è coinvolto nella produzione shakespeariana, sono emerse tematiche approfondite in tutti i progetti, segno della loro urgenza nel momento in cui si affrontano i testi da una prospettiva marginalizzata. Ad affermarsi con maggiore evidenza è la questione del conflitto di genere, tra mondo dominato dall'istanza maschile e lotta per l'uguaglianza – quando non addirittura per la pura sopravvivenza – da parte del femminile. Infatti, in tutte le opere shakespeariane analizzate, la dimensione amorosa-sessuale è centrale, eppure le donne sono assolutamente in secondo piano, nella distribuzione delle battute e sul piano dell'importanza del ruolo ricoperto nello sviluppo dell'azione. Si tratta della forma di oppressione più esplicita e ricorrente, nei tre drammi come nella realtà, non fosse altro che ad essere marginalizzata è una popolazione niente affatto minoritaria a livello numerico, per questo particolarmente visibile. È certo fondamentale, come già ricordato, evitare il riduzionismo di svariate diversità a una; ma appare evidente che, qualora ci si assuma la responsabilità di dare valore a un punto di vista prima ignorato, lo spazio aperto può essere occupato anche da altro, e l'inclusione essere giocata su molteplici piani.

Alcune delle forme di nuovo coinvolgimento nella produzione shakespeariana si assomigliano di più, come quelle sviluppate negli spazi di marginalità sociale rappresentati dalla costrizione all'interno del carcere e dalla costrizione della disabilità in un mondo pensato per gli abili: condizioni che producono invisibilità e assenza di considerazione nelle vesti di soggetti attivi. Le analisi, quindi, si sono svolte in parallelo, anche grazie all'introduzione teorica sul "teatro sociale", cui è stato dedicato ampio spazio. Il caso del teatro dialettale,

invece, ha messo in campo aspetti peculiari della scena italiana, intrecciati alla condizione linguistica e sociale del Paese nel suo complesso, e ha dunque reso necessaria una trattazione più puntuale. Il fatto che *Mal'essere* sia stato pensato e diretto da un regista attento anche alla dimensione civico-politica e sociale, e abbia coinvolto rappresentanti di una forma di cultura popolare come quella rap, mette in evidenza le variegate direzioni creativo-artistiche assumibili dal teatro quando animato da un'urgenza: dettata dalla vicinanza alla realtà e ad essa rivolta.

Uno degli interrogativi di partenza ruotava intorno alla millantata "proprietà" di Shakespeare, alla legittimità di confrontarsi con il suo nome e le sue opere da parte di chi non vi ha tradizionalmente avuto accesso, alla voce capace di levarsi dai margini per rivendicarne l'utilizzo. Come già sottolineato dalla critica, se pur non particolarmente nel contesto italiano, sono emerse posizioni anche contrastanti. Shakespeare è un totem con cui confrontarsi, uno dei rappresentanti per eccellenza di un canone culturale – letterario e, in Italia, soprattutto teatrale – ritenuto di alto livello, e dunque una sua appropriazione può esprimere il desiderio di rivalsa degli esclusi: rivendicare la maturità di una lingua di traduzione, come i dialetti campani utilizzati dai rapper, anche perché essa è in grado di confrontarsi con un'opera come *Amleto* esprime sì, ancora una volta, il riconoscimento del valore di Shakespeare, ma anche la capacità di non soccombere a esso. Anche per Davide Iodice, oltre che per i dialetti, affrontare *Amleto* è stato una prova di maturità; e lo stesso emerge tra le righe nei discorsi di Viganò e Gennari, incentrati sulle compagnie con cui lavorano stabilmente, e dunque sulla possibilità di dimostrare lo svolgimento di un percorso di crescita collettivo attraverso opere cardine del teatro occidentale. Nello specifico, in questi ultimi casi, uno dei motori dell'operazione artistica pare la necessità di una prova degli interpreti a confronto con testi e personaggi articolati; l'attenzione ricade subito su Shakespeare, che quindi rimane una risposta nel momento in cui si decida di sottoporsi, creativamente, a una sfida. In questo senso, il potere e il capitale simbolico di quest'ultimo ne escono rafforzati, nonostante il tema della "fedeltà" all'opera e alla «globby essence» shakespeariana citata da Worthen

(Worthen 1997, 63) rimanga molto in sordina: per il contesto geografico diverso, per il discostamento linguistico, per la trasformazione degli obiettivi, che si allontanano da quello del successo su larga scala di uno spettacolo in quanto "shakespeariano". La finalità non è più la riproduzione del capitale culturale istituzionalmente riconosciuto, ma, di fatto, la sua forzatura, attraverso inattese prese di parola.

Il processo funziona soprattutto grazie a queste ultime, che vedono come protagonisti soggetti per i quali, in apparenza banalmente, Shakespeare o non esiste, oppure riveste un'importanza relativa: sono queste le "altre" posizioni cui si è fatto accenno, quelle di chi vede l'opera teatrale del Bardo come totalmente estranea da sé, non necessariamente come un punto di riferimento con cui c'è desiderio di confrontarsi, o una fortezza sbarrata, ma dove si vorrebbe entrare. Fuoriesce dai propri codici di riferimento e, così, l'approccio, una volta innescato, più che di sfida diventa di interlocuzione paritaria; le possibilità di una creazione innovativa si moltiplicano anche in questa direzione. Il paradigma iterativo e rizomatico preso in considerazione si sposa efficacemente con queste osservazioni, perché esse sottolineano la variabilità dell'autorità shakespeariana, sulle cui trasformazioni in chiave spettacolare si gioca il rinnovamento dei rapporti di forza.

I casi presi in esame hanno contribuito a plasmare il rizoma-Shakespeare, sulla base di queste premesse, agendo attraverso piccole scosse di destabilizzazione e mostrando così che al centro di *Amleto* ci può essere qualcosa di diverso dall'esistenzialismo del principe di Danimarca; che il canto di Ofelia, come quello di Desdemona, rappresenta un tentativo estremo di affermazione della propria esistenza, e che un gruppo di uomini, da branco, si può trasformare in insieme di complici, cassa di risonanza e di problematizzazione di un sistema di potere che mette anche loro nella condizione di perdenti e sfruttati; che l'incapacità di Otello di adattamento a una realtà nella quale non potrà mai integrarsi è evidente fin dall'inizio, malcelata attraverso la partecipazione alla compravendita dei diritti di proprietà sul corpo femminile; che è il predominio di

una forma di virilismo estremo, quasi macchiettistico, a permettere a lago di sottomettere tutti coloro che da quella non sono totalmente rappresentati, e faticano ad ammetterlo; che l'isola può essere carcere, spazio nel quale la dimensione comunitaria e quella individuale collidono continuamente, generando riflessioni sulla convivenza tra il bisogno della socialità e quello della solitudine; che la *Tempesta* affronta di continuo il tema della religiosità, vissuta con estrema intensità in una condizione di costrizione; che il cambiamento sociale invocato dalla visione utopica non nasconde la diffidenza verso il femminile, oggetto desiderato e insieme silenziato nel mondo omosociale della prigione, come in quello dei naufraghi.

Tutto ciò evidenzia ancora una volta la capacità di adattamento delle opere shakespeariane: come se queste, con la loro infinità di fonti e di stimoli, fossero disseminate di porte che possono essere aperte e permettere così di affacciarsi su percorsi inesplorati. Il presente studio, sulla scorta dei suggerimenti provenienti dall'ambito degli studi culturali, ha cercato di produrre un dialogo con chi, in teatro, si è impegnato a spalancare alcune di quelle porte. Gli strumenti utilizzati sono stati quelli dell'analisi testuale e spettacolare e dell'interpretazione dei dati emersi, effettuata attraverso cornici teoriche afferenti ad ambiti non sempre direttamente connessi al teatro sociale, o a quello dialettale: dal momento che l'interdisciplinarietà sembra connaturata a un progetto di ricerca che si muove sul crinale tra letteratura e teatro, testo scritto e testo spettacolare, è parso ovvio e fruttuoso muoversi in questa direzione. Si è trattato, dunque, di rimanere fedeli alla materia trattata; di provare, cioè, a osservare le produzioni lasciate ai margini della storia spettacolare shakespeariana in Italia con lo stesso sguardo molteplice che esse per prime e con carattere autenticamente innovativo contemplano, riconoscono, mettono al centro della scena. Ne è emerso un panorama variopinto, che, per tornare a Brecht, sia all'interno del contesto teatrale *tout court*, sia di quello shakespeariano, può svolgere un ruolo importante nell'impresa di dare sembianze concrete, perché sceniche, a un reale che si vuole lontano dalla permanenza: mutevole, trasformabile.

Bibliografia

Fonti primarie

Gennari, Alessia. 2018. Copione di *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*. Inedito.

Iodice, Davide. 2017. Copione di *Mal'essere*. Poi pubblicato in *Libero* 2018.

Viganò, Antonio. 2018. Copione di *Otello Circus*. Inedito.

Mal'essere. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ctQHq1CSTa4> (ultimo accesso 31/5/2022).

Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne. 2018. Video inedito.

Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne. 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=YaTklG6nGXo&t=583s> (ultimo accesso 31/5/2022).

Otello Circus. 2018. Video inedito.

Fonti secondarie

Abatangelo, Sofia. 2020. «Benvenuti al circo crudele dei sentimenti (e della morte). "Otello circus" di Antonio Viganò». *Bologna Teatri* (blog). 3 febbraio 2020. <http://www.bolognateatri.net/2020/02/03/benvenuti-al-circo-crucele-dei-sentimenti-e-della-morte-otello-circus-di-antonio-vigano/>.

«Accademia della Follia - Claudio Misculin». s.d. Accademia della Follia - Claudio Misculin. <https://www.accademiadellafollia-claudiomisculin.it/> (ultimo accesso 28/4/2022).

Albanese, Angela. 2016. «*Hamlet Travestie. L'Amleto* napoletano di Punta Corsara». *Between* VI (12): 1–24.

Alvarez, Natalie. 2012. «Realisms of Redress: Alameda Theatre and the Formation of a Latina/o-Canadian Theatre and Politics». In *New Canadian Realisms*, a cura di Roberta Barker e Kim Solga, 144–62. Toronto: Playwrights Canada Press.

Associazione Antigone. 2021. «XVII Rapporto sulle condizioni di detenzione (2020) - Stranieri». <https://www.rapportoantigone.it/diciassettesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/stranieri/> (ultimo accesso 28/4/2022).

Astier, Marie. 2018. «Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française». *Art et histoire de l'art*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02371201>.

Audino, Antonio. 2017. «A teatro non sono Diversi». *La Domenica de Il Sole 24 ore*, 11 luglio 2017.

- Baccaro, Laura. 2002. *Carcere e salute*. Milano: Edizioni Sapere.
- Balestra, Gianfranca. 2019. «“The island is a prison.” Margaret Atwood’s *Hag-Seed. The Tempest Retold*». In *’Twixt Land and Sea. Island Poetics in Anglophone Literatures*, a cura di Elena Spandri, 37–60. Roma: Artemide.
- Balfour, Michael. 2009. «The politics of intention: looking for a theatre of little changes». *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 14 (3): 347–59. <https://doi.org/10.1080/13569780903072125>.
- Barsotti, Anna. 2009. *La lingua teatrale di Emma Dante: mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*. Pisa: ETS.
- Bassi, Shaul. 2016. *Shakespeare’s Italy and Italy’s Shakespeare: Place, «Race», Politics. Reproducing Shakespeare: New Studies in Adaptation and Appropriation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, Walter. 1969. «Programma per un teatro proletario di bambini». Tradotto da Elvio Facchinelli. *Quaderni piacentini* VIII (38): 147–55.
- Bergamaschi, Maria Laura, e Anna Stefi. 2018. «Margini. *Otello Circus* a Olinda». Text. Doppiozero. Doppiozero. 13 luglio 2018. <https://www.doppiozero.com/materiali/margini-otello-circus-olinda>.
- Bernardi, Claudio. 2004. *Il teatro sociale : l’arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci editore.
- . 2017. «La piccola rivoluzione del teatro sociale». *ateatro.it* (blog). 21 marzo 2017. <http://www.ateatro.it/webzine/2017/03/21/la-piccola-rivoluzione-del-teatro-sociale/>.
- Bernazza, Letizia, e Valentina Valentini. 1998. *La Compagnia della Fortezza*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Berruto, Gaetano. 2006. «Quale dialetto per l’Italia del Duemila? Aspetti dell’italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)». In *Lingua e dialetto nell’Italia del Duemila*, a cura di Alberto A. Sobrero e Annamaria Miglietta, 101–27. Galatina: Congedo.
- Bharucha, Rustom. 1993. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London ; New York: Routledge.
- Bignami, Paola. 2002. «Nel 2003 tutta Italia conoscerà i matti portati in scena da Garella». *Teatri delle diversità*, n. 22 (giugno): 32–34.
- Binazzi, Neri, e Silvia Calamai. 2006. *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*. Padova: Unipress.
- «Biografia – Davide Iodice – Regista». s.d. <http://www.davideiodice-teatro.it/bio/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Boschetti, Anna. s.d. «La nozione di campo di Pierre Bourdieu » Campo della cultura». il campo della cultura (ultimo accesso 11/02/2021) <http://www.campodellacultura.it/conoscere/campo-della-cultura/sezione-quarta/la-nozione-di-campo-di-pierre-bourdieu/>.
- Bourdieu, Pierre. 1966. «Champ intellectuel et projet créateur». *Les temps modernes*, n. 246 (novembre): 865–906.
- . 1979. «Les trois états du capital culturel». *Actes de la recherche en sciences sociales* 30 (novembre): 3–6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>.

- . 1986. «The Forms of Capital». In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, a cura di John G. Richardson, 241–58. New York: Greenwood Press. (1983. *Okonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheft 2)*, a cura di Reinhard Kreckel, 183-98. Goettingen: Otto Schartz & Co.)
- — . 1995. *La distinzione: critica sociale del gusto*. Tradotto da Guido Viale. Bologna: Il Mulino. (1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de minuit)
- — — . 2005. *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*. Tradotto da Anna Boschetti e Emanuele Bottaro. Milano: Il saggiatore. (1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éd. du Seuil)
- Bourdieu, Pierre, e Randal Johnson. 1993. *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bove, Antonio. 2017. «Amleto con i rapper. L'esperimento di Iodice al San Ferdinando». *NapoliMONITOR* (blog). 14 febbraio 2017. <https://napolimonitor.it/amleto-rapper-lesperimento-iodice-al-san-ferdinando/>.
- Bristol, Michael D. 1990. *Shakespeare's America, America's Shakespeare*. London: Routledge.
- — — . 1996. *Big-time Shakespeare*. London; New York: Routledge.
- British Council Bangladesh. 2016. *The making of «A Different Romeo & Juliet»*. <https://www.youtube.com/watch?v=C4ldzo-PZWI> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Calbi, Maurizio. 2014. «“In States Unborn and Accents Yet Unknown”: Spectral Shakespeare in Paolo and Vittorio Taviani's *Cesare deve morire* (Caesar Must Die)». *Shakespeare Bulletin* 32.2: 235–53.
- Camilleri, Andrea. 2007. «Prefazione». In *Carnezzeria*, di Emma Dante, 7–12. Roma: Fazi Editore.
- Camilleri, Andrea, e Tullio De Mauro. 2013. *La lingua batte dove il dente duole*. Bari: Laterza.
- Canani, Marco. 2017. «Shakespeare in the “Gangsta’s Paradise”. Akala and the Empowering Potential of the Bard’s Poetry». *Altre Modernità*, novembre, 123-139 Paginazione. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/9182>.
- Caponi, Paolo. 2018. «Etere o non etere? Shakespeare e la radio italiana.» *Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation (LCM Journal)* 4 (2): 4. <https://doi.org/10.7358/lcm-2017-002-capo>.
- Carlson, Marvin. 2006. *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carotenuto, Angelo. 2017. «Con *Mal'essere* Shakespeare è napoletano». *laRepubblica.it*, 18 gennaio 2017. https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/01/18/news/con_mal_essere_shakespeare_e_napoletano-156318120/.
- Carponi, Cecilia, e Andrea Porcheddu, a cura di. 2020. *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*. Ricerche 40. Roma: Dino Audino editore.

- Cartelli, Thomas. 1999. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London: Routledge.
- Cavecchi, Mariacristina. 2017. «Brave New Worlds. Shakespearean *Tempests* in Italian Prisons». *Altre Modernità*, novembre, 1–21. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/9174>.
- Cavecchi, Mariacristina, Lisa Mazoni, Margaret Rose, e Giuseppe Scutellà, a cura di. 2020. *SceKspir al BeKKa. Romeo Montecchi dietro le sbarre dell'Istituto Penale Minorile Beccaria*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Cavecchi, Mariacristina, e Sara Soncini. a cura di. 2002. *Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*. Milano: Cuem.
- Cavallone, Carlo. 2002. «Otello lava più bianco». In *Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*, a cura di Mariacristina Cavecchi e Sara Soncini, 69-78. Milano: Cuem.
- Chalaye, Sylvie. 2020. «Le geste marron des dramaturgies afro-contemporaines». *La Récolte 2*.
- Charry, Brinda. 2014. «Recent Perspectives on *The Tempest*». In *The Tempest. A Critical Reader*, a cura di Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, 61–91. London ; New York: Bloomsbury.
- Chianelli, Giovanni. 2015. «Shangai o ShaOne, il rapper di strada che ha esaltato la cultura hip-hop». *Archivio - la Repubblica.it*, 1 marzo 2015. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/03/01/shangai-o-shaone-il-rapper-di-strada-che-ha-esaltato-la-cultura-hip-hopNapolli16.html>.
- Cigarini, Lia, e Luisa Abbà. 1995. «L'obiezione della donna muta». In *La politica del desiderio*, di Lia Cigarini, 57–61. Parma: Nuove Pratiche Editrice.
- Ciotti Laerzio. 2011. «Davide Van de Sfroos Il costruttore di motoscafi. (Testo Traduzione)». Video YouTube. <https://www.youtube.com/user/Lezio2008/videos> (ultimo accesso 11/02/2021)
- Civica, Massimiliano, e Attilio Scarpellini. 2015. *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro*. Roma: Edizioni dell'Asino.
- . s.d. «La fortezza vuota». Contemporanea Festival https://www.contemporaneafestival.it/contemporaneafestival15/htm/connessioni/Massimiliano_Civica_fortezza_vuota.htm (ultimo accesso 11/02/2021)
- «Compagnie de l'Oiseau-Mouche». s.d. Compagnie de l'Oiseau-Mouche - Roubaix. <https://www.oiseau-mouche.org/oiseau-mouche/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Conte, Ivana. 2003. *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*. S.I.: S.I.
- Cornez, Élodie. 2015. «Les langues du théâtre italien contemporain». Université Charles-de-Gaulle - Lille 3; Università di Pisa. <http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-12242014-113306/>.
- Cosentino, Paola. 2020. «Machiavelli e il *Discorso* o *dialogo*: teoria e prassi dell'intreccio comico». *Fabula Colloques*, marzo. <https://www.fabula.org:443/colloques/document6529.php>.

- Curel, Agnès, e Hélène Ollivier. 2018. «Des ateliers en détention aux représentations professionnelles. Iliade, une aventure théâtrale : entretien avec Luca Giacomoni». *Double jeu*, n. 15 (dicembre): 165–74. <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2453>.
- D’Achille, Paolo. 2012. *Parole: al muro e in scena: l’italiano esposto e rappresentato*. Italiano, passato e presente 3. Firenze: F. Cesati.
- D’Amico, Giulia. 2020. «Otello Circus: Teatro La Ribalta rivive Shakespeare e Verdi con artisti di-versi». *Krapp’s Last Post* (blog). 3 febbraio 2020. <http://www.klpteatro.it/otello-circus-teatro-la-ribalta-recensione>.
- Davico Bonino, Guido. 1972. *Gramsci e il teatro*. 2. ed. Torino: Einaudi.
- De Blasi, Nicola. 2000. «Uno scrittore tra dialetto e italiano». In *Teatro - Volume primo: Cantata dei giorni pari*, di Eduardo De Filippo, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, LI–XCIV. Milano: Mondadori.
- . 2012. «Teatro e realtà linguistica: italiano e dialetto nei testi degli autori napoletani». In *La lingua italiana e il teatro delle diversità: atti del Convegno, Firenze, Accademia della Crusca, 15-16 marzo 2011*, a cura di Stefania Stefanelli, 17–41. Firenze: Accademia della Crusca.
- De Lisa, Gianni. 2021. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- De Marinis, Marco. 1987. *Il nuovo teatro, 1947-1970*. Milano: Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS.
- . 2012. *Il teatro dell’altro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La casa Usher.
- De Mauro, Tullio. 1987. *L’Italia delle Italie*. II (1992). Roma: Editori Riuniti.
- Del Sette, Luciano. 2018. «L’infanzia dell’alta sicurezza». *il manifesto* (blog). 26 maggio 2018. <https://ilmanifesto.it/infanzia-dellalta-sicurezza/>.
- Defert Daniel, 2003. «L’émergence d’un nouveau front: les prisons». In AA. VV, *Le groupe d’information sur les prisons, Archives d’une lutte 1970-1972*, 315–26. Paris: Éditions de l’Imec.
- Dente, Carla. 2013. «Counterfeit Classics: Shakespeare/Camilleri. Joking with Masks, Translations and Traditions». *Journal of Anglo-Italian Studies*, 2013.
- Déprats, Jean-Michel. 2001. «Problématiques de la traduction shakespearienne». In *Translating Shakespeare – Traduire Shakespeare – Tradurre Shakespeare*, a cura di Irene Weber Henking, 23–55. Lausanne: : Centre de traduction littéraire de Lausanne.
- Desmet, Christy, e Robert Sawyer, a cura di. 1999. *Shakespeare and Appropriation. Accents on Shakespeare*. London: Routledge.
- Desmet, Christy, e Sujata Iyengar. 2015. «Adaptation, Appropriation, or What You Will». *Shakespeare* 11 (1): 10–19. <https://doi.org/10.1080/17450918.2015.1012550>.
- Desmet, Christy, Natalie Loper, e Jim Casey, a cura di. 2017. *Shakespeare / not Shakespeare*. S.I.: Palgrave Macmillan.
- Desmet, Christy, Sujata Iyengar, e Miriam Emma Jacobson, a cura di. 2019. *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*. Abingdon, Oxon ; New York: Routledge.

- Di Lorenzo, Emma. 2018. «*Mal'essere - Iodice, Shakespeare e le paranze del rap*». *Proscenio web* (blog). 2 febbraio 2018. <http://proscenioweb.blogspot.com/2018/02/malessere-iodice-shakespeare-e-le.html>.
- Di Palma, Guido. 2020. «La ferita del teatro. Un trucco inafferrabile e inesauribile». In *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di Cecilia Carponi e Andrea Porcheddu, 33–45. Roma: Dino Audino editore.
- Dollimore, Jonathan, e Alan Sinfield, a cura di. 1994. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. 2nd edition. Manchester: Manchester University Press.
- Donati, Lorenzo, e Giuseppe Di Lorenzo. 2020. «Il teatro e la ferita, dentro al peep show. Conversazione con Antonio Viganò». *Altre Velocità* (blog). 18 maggio 2020. <https://www.altrevelocita.it/il-teatro-e-la-ferita-dentro-al-peep-show-conversazione-con-antonio-vigano/>.
- D'Onghia, Luca. 2017. «L'*Amleto* di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche». *Quaderni Veneti* 6 (1): 169–84.
- . 2018. «Esperimenti linguistici nel teatro italiano degli ultimi vent'anni». In *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, 246–57. Bari: Edizioni di Pagina.
- Dubois, Jacques, Pascal Durand, e Yves Winkin. 2013. «Aspects du symbolique dans la sociologie de Pierre Bourdieu. Formation et transformations d'un concept générateur». *COntEXTES [En ligne]*, agosto. <http://journals.openedition.org/contextes/5661>.
- Emery, Andrew. 2009. «Shakespeare: How do I compare thee to hip-hop?» *theGuardian.com*, 15 aprile 2009. <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/15/shakespeare-hip-hip-rap>.
- Fei, Idalberto. 2015. *Racconti d'inverno di William Shakespeare*. Roma: La Nuova Frontiera.
- Ferrone, Siro. 2006. «Una lingua in maschera: vita artificiale del parlato sulla scena teatrale italiana». In *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, 1–7. Firenze: Unipress.
- Fischer, Sandra K. 1990. «Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in "Hamlet"». *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, New Series / Nouvelle Série* 14 (1): 1–10.
- Fischlin, Daniel, Tom Magill, e Jessica Riley. 2014. «Transgression and Transformation: *Mickey B* and the Dramaturgy of Adaptation. An Interview with Tom Magill». In *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*, a cura di Daniel Fischlin, 152–202. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Folena, Gianfranco. 1958. «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni». *Lettere Italiane* 10 (1): 21–54.
- «Fondazione Emilia Bosis». s.d. Fondazione Emilia Bosis. <https://www.fondazione-bosis.it/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- forMattArt. 2021. «Rumore d'Ali Teatro». *forMattArt* (blog). 22 febbraio 2021. <http://formattart.com/2021/02/nasce-la-compagnia-rumore-dali-teatro/>.

- Foucault, Michel. 1993. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- Franquebalme, Benoît. 2020. «Entre les murs, les planches». *Marianne*, 31 gennaio 2020.
- Garzella, Alessandro, e Antonio Viganò. 2017. «L'ombra che ride». *ateatro.it* (blog). 18 aprile 2017. <http://www.ateatro.it/webzine/2017/04/18/lombra-che-ride/>.
- Gennari, Alessia. 2021. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Giacché, Piergiorgio. 1999. «Teatro Antropologico: atto II». In *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia, 57–65. Cartoceto: ANC Edizioni.
- . 2003. «Censire il teatro: il valore delle eccezioni». In *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di Ivana Conte, 13–17. S.l.: S.l.
- Giacomoni, Luca. 2020. «Hamlet - Dossier de production». <https://www.lepreaucdr.fr/les-creations/hamlet-267> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Gionfrida, Livia, e Giulia Aiazzi. 2016. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Giovanardi, Claudio, e Pietro Trifone. 2015. *La lingua del teatro*. L'italiano. Bologna: Il Mulino.
- Giuliani, Gaia. 2005. «Metti un giorno a Rebibbia. Shakespeare in napoletano». *laRepubblica.it Spettacoli&Cultura*, 18 maggio 2005. https://www.repubblica.it/2005/e/sezioni/spettacoli_e_cultura/rebsha/rebsha/rebsha.html.
- Goffman, Erving. 1968. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Tradotto da Franca Ongaro Basaglia. Torino: Edizioni di Comunità.
- Gonin, Daniel. 1994. *Il corpo incarcerato*. Tradotto da Ermanno Gallo. Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Gordon, Colette. 2012. «Taking "Shakespeare Inside" Out. Colette Gordon Talks to Tauriq Jenkins about *Hamlet* in Prison and a "first for South African theater"». *Shakespeare Quarterly Forum*. <https://wits.academia.edu/ColetteGordon>.
- Gramsci, Antonio. 1965. *Lettere dal carcere*. Torino: Einaudi.
- . 2014. *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana. Prima edizione «Nuova Universale Einaudi». Quaderni del carcere: Edizione critica dell'Istituto Gramsci / Antonio Gramsci, Volume quarto. Torino: Einaudi Tascabili. Biblioteca.
- . 2017. *Il teatro lancia bombe nei cervelli: articoli, critiche, recensioni 1915-1920*. A cura di Fabio Francione. *Filosofie del teatro*, n. 31. Milano: Mimesis.
- Guccini, Gerardo. 2001. «Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000». *Prove di drammaturgia VII* (1): 23–39.
- Guillory, Paul. 1993. *Cultural Capital: the Problem of Literary Canon Formation*. New York; London: University of Chicago Press.
- Hahn, Matthew. 2017. *The Robben Island Shakespeare*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

- Hall, John R. 1992. «The Capital (s) of Cultures: A Nonholistic Approach to Status Situations, Class, Gender, and Ethnicity». In *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*, a cura di Michèle Lamont e Marcel Fournier, 257–85. Chicago: University of Chicago Press.
- Hawkes, Terence. 1986. *That Shakespeherian rag: essays on a crit. process*. London: Methuen.
- . 1992. *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.
- Heritage, Paul. 2004. «Real Social Ties? The Ins and Outs of Making Theatre in Brazilian Prisons». In *Theatre in Prison. Theory and Practice*, a cura di Michael Balfour, 189–202. Bristol, Portland: Intellect Books.
- Herold, Niels. 2014. *Prison Shakespeare and the Purpose of Performance: Repentance Rituals and the Early Modern*. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2016. «Shakespeare Behind Bars». In *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare. The World's Shakespeare, 1660-Present*, a cura di Bruce R. Smith, 1200–1207. New York: Cambridge University Press.
- hooks, bell. 1984. *Feminist Theory: from Margin to Center*. Boston: South End Press.
- . 1991. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. London: Turnaround.
- . 1998. *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. A cura di Maria Nadotti. Milano: Feltrinelli.
- Huang, Alexa, e Elizabeth Rivlin, a cura di. 2014. *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hussey, Peter. 1999. «The Jesus of Rio Syndrome». *The Adult Learner*, 44–51.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Iacobone, Paola. 2020. *Prison Rules. Teatro e carcere: Italia e Inghilterra*. Roma: Lithos.
- Iodice, Davide. 2021a. «Intenzioni di senso per *Hospes, itis*». Teatro di Napoli. 2021. <https://teatrodinapoli.it/evento/hospes-itis-21-22/>.
- . 2021b. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Itab, Hassan. 1991. *La tana della iena. Storia di un ragazzo palestinese*. Roma: Sensibili alle foglie.
- Jackson, Bruce. 1972. *In the Life. Versions of the Criminal Experience*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.
- Jerrell Leininger, Lorie. 2001. «The Miranda Trap: Sexism and Racism in Shakespeare's *Tempest*». In *The Tempest: Critical Essays*, a cura di Patrick M. Murphy, 223–30. New York: Routledge.
- Johnston, Kirsty. 2016. *Disability theatre and modern drama: recasting modernism*. Critical companions. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Kahn, Coppélia. 2012. «Afterword: Ophelia Then, Now, Hereafter». In *The Afterlife of Ophelia*, a cura di Kaara L. Peaterson e Deanne Williams, 231–43. New York: Palgrave Macmillan.
- Kamps, Ivo. 1999. «Alas, poor Shakespeare! I knew him well». In *Shakespeare and Appropriation*, a cura di Christy Desmet e Robert Sawyer, 15–32. London: Routledge.

- Kidnie, Margaret. 2009. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London: Routledge.
- Kuppers, Petra. 2019. *Disability Arts and Culture: Methods and Approches*. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2105102>.
- Lanfranchini, Sara. 2015. «Al carcere di Vigevano, il protagonista è Nessuno». *Stratagemmi Prospettive Teatrali* (blog). 16 maggio 2015. <https://www.stratagemmi.it/al-carcere-di-vigevano-il-protagonista-e-nessuno/>.
- Lanier, Douglas. 2002. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press.
- . 2005. «Minstrelsy, Jazz, Rap: Shakespeare, African American Music, and Cultural Legitimation». *Borrowers and Lenders: An Electronic Journal of Shakespearean Appropriation*. <http://www.borrowers.uga.edu/782016/display#subtitle3> (ultimo accesso 28/5/2022).
- . 2010. «Recent Shakespeare Adaptation and the Mutations of Cultural Capital». *Shakespeare Studies* 38: 104–13.
- . 2011. «Marketing». In *The Oxford Handbook of Shakespeare*, a cura di Arthur F. Kinney, 498–514. Oxford: Oxford University Press.
- . 2014. «Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value». In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, a cura di Alexa Huang e Elizabeth Rivlin, 21–40. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2017. «Shakespeare/ Not Shakespeare: Afterword». In *Shakespeare / Not Shakespeare*, a cura di Christy Desmet, Natalie Loper e Jim Casey, 293-306. S.I.: Palgrave Macmillan.
- . 2017. «Shakespeare/ Not Shakespeare: Afterword». In *Shakespeare / Not Shakespeare*, a cura di Christy Desmet, Natalie Loper e Jim Casey, 293-306. New York: Palgrave Macmillan.
- Lehman, Courtney. 2016. «Double Jeopardy: Shakespeare and Prison Theatre». In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, a cura di Alexa Huang e Elizabeth Rivlin, 89–105. New York: Palgrave Macmillan.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*. Imola: Cue Press.
- «Lenz Fondazione | VISUAL PERFORMING ARTS». s.d. Consultato 19 giugno 2021. <https://lenzfondazione.it/?lang=it/>.
- Lezza, Antonia. 2020. «Shakespea Re di Napoli. Il poeta, il carnevale e Napoli». In *Theatrum Mundi. Shakespeare e Napoli*, a cura di Antonella Piazza e Silvia Spera, 67–78. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Libero, Luciana. 1988. *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*. Napoli: Guida editori.
- . 2018. *Dopo Eduardo. Trent'anni di Nuova Drammaturgia a Napoli*. Napoli: Apeiron.
- Limetti, Alessandra. 2018. «Otello Circus da applausi all'anteprima». *Alto Adige*, 22 giugno 2018.
- Lino, Francesca Romana. 2018. «Otello e la tragedia dell'eterofobia nel Circus delle passioni umane». *Platealmente* (blog). 9 giugno 2018. <http://www.platealmente.it/otello-tragedia-dell-eterofobia/>.

- Lo Gatto, Sergio. 2016. «Il Vangelo secondo Pippo Delbono». *Teatro e Critica* (blog). 25 gennaio 2016. <https://www.teatroecritica.net/2016/01/il-vangelo-secondo-pippo-delbono/>.
- Lombardo, Eleonora. 2013. «Riccardo III, il teatro folle della Torre che contagia gli spettatori». *Palco reale - la Repubblica.it Palermo* (blog). 29 aprile 2013. <http://palco-reale-palermo.blogautore.repubblica.it/2013/04/29/riccardo-iii-il-teatro-folle-della-torre-che-contagia-gli-spettatori/>.
- Longhitano, Sabina. 2018. «Troppu trafficu ppi nenti: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare». In *Quaderni camilleriani 6. La bolla di composizione*, 57–80. Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Lòtano, Luca. 2019. «“Se il teatro non è un po’ malato, rischia di morire”. Intervista ad Antonio Viganò». *Teatro e Critica* (blog). 3 ottobre 2019. <https://www.teatroecritica.net/2019/10/se-il-teatro-non-e-un-po-malato-rischia-di-morire-intervista-ad-antonio-vigano/>.
- Lucia, Carmela. s.d. «Annibale Ruccello - La lingua». Il teatro napoletano - Università degli Studi di Salerno. https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/ruccello/ruccello_lingua (ultimo accesso 28/5/2022).
- «Macbettu | Sardegna Teatro». s.d. <https://www.sardeginateatro.it/spettacolo/macbettu> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Magill, Tom, e Jennifer Marquis Muradaz. 2009. «The Making of *Mickey B.*, a Modern Adaptation of *Macbeth* Filmed in a Maximum Security Prison in Northern Ireland». In *Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues*, a cura di Sue Jennings, 109–16. London: Routledge.
- «Mal’essere». 2017. Teatro di Napoli. 2017. <https://teatrodinapoli.it/evento/mal-essere/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Maniaci, Caterina. 2006. «Volterra: una vocazione trattamentale. Incontro con Maria Grazia Gianpiccolo, Direttore della Casa di reclusione di Volterra». <https://www.leduecitta.it/index.php/teatro/557-archivio/2006/giugno-2006/991-volterra-una-vocazione-trattamentale-991> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Marino, Massimo. 2012. «Qualità e innovazione del teatro sociale». *ateatro.it* (blog). 30 maggio 2012. <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=139&ord=46>.
- Marsden, Jean I., a cura di. 1991. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Masotti, Stefano. 2020. «Arte teatrale, pedagogia teatrale, cura». In *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, 54–90. Roma: Dino Audino editore.
- Massai, Sonia, a cura di. 2005. *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*. London ; New York: Routledge.
- . 2007. *Shakespeare and the Rise of the Editor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2017. «Shakespeare With and Without Its Language». In *The Oxford Handbook to Shakespeare in Performance*, a cura di James C. Bulman. Vol. 1.

- Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199687169.013.23>.
- Meldolesi, Claudio. 1987. *Fra Totò e Gadda. Sei invenzione spreocate del teatro italiano*. Roma: Bulzoni editore.
- . 1994. «Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere». *Teatro e Storia* 16: 41–68.
- . 1996. «Un teatro del “costringimento”». *Catarsi. Teatri delle diversità*, n. 1 (dicembre): 1–2.
- . 2003a. «Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali». *Art'ò*, n. 14 (Estate): 10–16.
- . 2003b. «Un essenziale fattore di orientamento». In *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di Ivana Conte, 19–22. S.I.: S.I.
- . 2005. «“Un teatro rinato dai mondi costretti”». Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri». In *Scene senza barriere: un'occasione di dibattito sulle iniziative per il teatro della differenza. Interventi, esperienze, storie, biografie artistiche, lettere, documentazioni e contributi, raccolti fino al 2004 dal territorio italiano a partire dal convegno di Pordenone 15-21 aprile 2002*, a cura di Claudia Contin e Ferruccio Merisi. Pordenone: Provincia di Pordenone.
- . 2012. «Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali». *Teatro e Storia* 33: 357–78.
- Milani, Paola, e Elena Pegoraro. 2011. *L'intervista nei contesti socio-educativi: una guida pratica*. Roma: Carocci.
- «Ministero della Giustizia». s.d. https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page# (ultimo accesso 28/5/2022).
- Molinari, Renata. 2010. «Oltre il dramma. L'attore nello spazio del dramaturg». *Prove di drammaturgia XVI* (1): 51–57.
- Montorfano, Beatrice. 2016. «Theatre Behind Bars: from Italy to Greece/Θέατρο πίσω από τα κάγκελα: από την Ιταλία στην Ελλάδα». *Education&Theatre Journal/Περιοδικό Εκπαίδευση&Θέατρο*, n. 17.
- Mooneeram, Roshni. 2019. *From Creole to Standard. Shakespeare, Language and Literature in a Postcolonial Context*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Morelli, Francesco. 2017. «Vigevano: “Gli eroi vanno al supermercato”, sei detenuti della sezione maschile in scena». *Ristretti - Centro di documentazione - Due palazzi*. 7 giugno 2017. http://www.ristretti.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61427:vigevano-qgli-eroi-vanno-al-supermercatoq-sei-detenuiti-della-sezione-maschile-in-scena&catid=220:le-notizie-di-ristretti&Itemid=1.
- Moscato, Enzo. 2006. «Lingue del teatro, teatri delle lingue». In *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo: atti della giornata di studio (Prato, Ridotto del Teatro Metastasio, 12 marzo 2004)*, a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, 91–95. Padova: Unipress.

- Neveu, Erik. 2018. «Bourdieu's Capital(s): Sociologizing an Economic Concept». In *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*, a cura di Thomas Medvetz e Jeffrey J. Sallaz, 347–74. Oxford: Oxford University Press.
- Novy, Marianne. 2013. *Shakespeare and Outsiders*. Oxford: Oxford University Press.
- Ollivier, H el ene. 2020. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- O'Neill, Stephen. 2016. «'It's William Back from the Dead': Commemoration, Representation and Race in Akala's Hip-Hop Shakespeare». *Studies in Ethnicity and Nationalism* 16 (2): 246–56. <https://doi.org/10.1111/sena.12192>.
- «Otello Circus». 2018. Olinda. <https://www.olinda.org/portfolio/otello-circus/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Pavis, Patrice. 2018. *Dictionnaire de la performance et du th eatre contemporain*. U. Paris: Armand Colin.
- Pensa, Ariel. 2018. «Otello Circus: disabili s , gelosi mai In scena le differenze s'azzerano». *Buone notizie - Le imprese del bene* (blog). 23 novembre 2018. https://www.corriere.it/buone-notizie/18_novembre_23/otello-circus-shakesperare-verdi-orchestra-allegromoderato-teatro-la-ribalta-disagio-psichico-fc2e3784-eefe-11e8-9117-0ca7fde26b42.shtml.
- Piazza, Antonella, e Maria Izzo. 2020. «Shakespeare napoletani sulla scena degli ultimi trenta anni». In *Theatrum Mundi. Shakespeare e Napoli*, a cura di Antonella Piazza e Silvia Spera, 167–76. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Piazza, Antonella, e Silvia Spera, a cura di. 2020. *Theatrum mundi: Shakespeare e Napoli*. Ricerca e didattica. Monografie 6. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Pinto, Louis. 1999. «Theory in Practice». In *Bourdieu: A Critical Reader*, a cura di Richard Shusterman, 94–112. Oxford: Blackwell.
- Py, Olivier, e Enzo Verdet. «Macbeth philosophe». 2019. <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/olivier-py-et-enzo-verdet-pour-macbeth-philosophe-16270>.
- Porcheddu, Andrea. 2016. «Il Teatro Sociale   La Nuova Ricerca?» *Gli Stati Generali* (blog). 1 giugno 2016. <https://www.glistatigenerali.com/teatro/il-teatro-sociale-e-la-nuova-ricerca/>.
- — —. 2017. *Che c'  da guardare?: la critica di fronte al teatro sociale d'arte*. Imola: Cue Press.
- — —. 2020. «Garzella: Un Nuovo Teatro d'arte Civile per Rispondere al Populismo». *Gli Stati Generali* (blog). 27 settembre 2020. <https://www.glistatigenerali.com/teatro/garzella-un-nuovo-teatro-darte-civile-per-rispondere-al-populismo/>.
- Porcheddu, Andrea, e Antonio Vigan . 2020. «Ritrovare un senso profondo. Intervista ad Antonio Vigan ». In *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e societ *, a cura di Andrea Porcheddu e Cecilia Carponi, 11–22. Roma: Dino Audino editore.
- Pozzi, Emilio, e Vito Minoia, a cura di. 1999. *Di alcuni teatri delle diversit *. Cartoceto: ANC Edizioni.

- . 2009. *Recito, dunque sogno : teatro e carcere 2009*. Urbino: Edizioni Nuove Catarsi.
- «premi ubu 2002 | ubulibri». s.d. <https://www.ubulibri.it/premi-ubu-2002/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Prestisimone, Stefano. 2017. «“Un *Amleto* stile hip hop contro la nuova oleografia”». *ilmattino.it*, 28 gennaio 2017. https://www.ilmattino.it/napoli/cultura/napoli_teatro_san_ferdinando_amleto_hip_hop-2223535.html.
- Proietti, Salvatore. 2002. «George Santayana e l'americanizzazione di Shakespeare». In *Shakespeare e il Novecento*, a cura di Agostino Lombardo, 29–58. Roma: Bulzoni.
- Punzo, Armando. 2016. «Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico». *Quaderni di teatro carcere* 4 (1–2): 6–11.
- Puppa, Paolo, a cura di. 2007. *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Biblioteca di cultura 692. Roma: Bulzoni.
- Reteuna, Sylvie. 2006. «Le *Roi Lear* d'après William Shakespeare - Dossier de production». <http://www.lasibylle.com/spectacle/le-roi-lear/> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Ripamonti, Susanna. 2019. «Niente sesso, siamo in galera». *L'HuffPost* (blog). 6 maggio 2019. https://www.huffingtonpost.it/entry/niente-sesso-siamo-in-galera_it_5cd03a5be4b0548b735d5f0a.
- Romano, Paolo. 2021. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Roosevelt, Blanche. 1887. *Verdi: Milan and 'Othello'*. London: Ward & Downey.
- Rossi, Damiano. 2021. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Rusconi, Marisa. 1965. «Gli scrittori e il teatro. Un'inchiesta della rivista "Sipario". Le risposte di Natalia Ginzburg e l'intervento del Teatro Stabile di Torino». *Quaderni del Teatro Stabile di Torino*, 5: 75-79.
- Sabatini, Francesco. 1985. «L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane». In *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Günter Holtus e Edgar Radtke, 154–84. Tübingen: Narr.
- Sapienza, Annamaria. 2013. «Il teatro invisibile». *La camera blu* 9: 1–11.
- Sardegna Teatro. 2018. *Mal'essere - Intervista a Davide Iodice*. https://www.youtube.com/watch?v=bFRMcew39_4 (ultimo accesso 28/5/2022).
- Scabia, Giuliano, e Elisa Frisaldi. 2011. *Marco Cavallo: da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Merano (BZ): Alpha & Beta.
- Scappa, Andrea. 2017. «Presentazione - *Totò, principe di Danimarca*». *Nuovo teatro made in Italy dal 1963* (blog). 5 marzo 2017. <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/03/Leo-de-Berardinis-Presentazione-Toto-principe-Danimarca-Andrea-Scappa-2015-1.pdf>.
- Schalkwyk, David. 2013. *Hamlet's Dreams. The Robben Island Shakespeare*. London: Bloomsbury.
- Sciarelli, Fabiana. 2004. «Il pubblico del teatro in Italia». *Notiziario del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali XVIII* (71–73): 119–24.
- Sciarelli, Fabiana, e Walter Tortorella. 2004. *Il pubblico del teatro in Italia: il quadro attuale e gli scenari futuri*. Napoli: Electa.

- Scott-Douglass, Amy. 2007. *Shakespeare Inside: the Bard Behind Bars*. Shakespeare now! London ; New York: Continuum.
- «Scuola Elementare del Teatro». 2016. *l'asilo* (blog). 14 gennaio 2016. <http://www.exasilofilangieri.it/scuola-elementare-del-teatro/>.
- Sebek, Barbara Ann. 2001. «Peopling, Profiting, and Pleasure in *The Tempest*». In *The Tempest: Critical Essays*, a cura di Patrick M. Murphy, 463–81. New York: Routledge.
- Selitto, Noemi Giulia. 2017. «“Mal’essere”: Amleto appartiene al nostro tempo». *QuartaParete* (blog). 6 febbraio 2017. <https://www.quartaparetepress.it/2017/02/06/malessere-amleto-appartiene-al-nostro-tempo/>.
- Seragnoli, Daniele. 1999. «Ascoltare l’altro». In *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia, 23–36. Cartoceto: ANC Edizioni.
- . 2003. «Luoghi appartati ed “evidenza” del teatro». In *Teatro e disagio: primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati-disagiati*, a cura di Ivana Conte, 23–33. S.l.: S.I.
- Shailor, Jonathan. 2011. *Performing New Lives: Prison Theatre*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publisher.
- . 2012. *Theatre of Empowerment: Prison, Performance and Possibility*. London: Routledge.
- Shakespeare at Notre Dame. 2021a. *My Relationship with Shakespeare: The Good, the Bad, and the Ugly (SiPC4)*. <https://www.youtube.com/watch?v=DqjBKqqas7k> (ultimo accesso 28/5/2022).
- . 2021b. *Shakespeare’s “The Tempest” at Korydallos Prison in Athens, Greece (SiPC4)*. https://www.youtube.com/watch?v=BuKvKE_cZDk (ultimo accesso 28/5/2022).
- Shakespeare, William. 1993. *Otello*. Tradotto da Sergio Perosa. Milano: Garzanti.
- . 1990. *Amleto*. Tradotto da Gabriele Baldini. Milano: Rizzoli.
- . 1994. *Amleto*. Tradotto da Nemi D’Agostino. Milano: Garzanti.
- . 1995. *Amleto*. Tradotto da Agostino Lombardo. Milano: Feltrinelli.
- . 1997. *Amleto*. Tradotto da Alessandro Serpieri. Venezia: Marsilio.
- . 2000. *The Tempest*. A cura di Virginia Mason Vaughan e Alden T. Vaughan. London: Methuen Drama Arden Shakespeare.
- . 2004. *La Tempesta*. Tradotto da Agostino Lombardo. Milano: Feltrinelli.
- . 2009. *Amleto*. Tradotto da Cesare Garboli. Torino: Einaudi.
- . 2015. *Othello*. A cura di Ernst A. J. Honigmann. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- . 2016. *Hamlet*. Revised edition. A cura di Ann Thompson e Neil Taylor. London; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William, e Eduardo De Filippo. 1984. *La tempesta*. Torino: Einaudi.
- Shellard, Dominic, e Siobhan Keenan, a cura di. 2016. *Shakespeare’s cultural capital: his economic impact from the sixteenth to the twenty-first century*. London: Palgrave Macmillan.
- Siviero, Giulia. 2020. «Dentro il carcere il sesso non ha spazio». *Il Post*, 21 novembre 2020. <http://www.ilpost.it/2020/11/21/diritto-sessualita-carceri/>.

- Smith, Emma. s.d. «Hamlet | University of Oxford Podcasts - Audio and Video Lectures». Approaching Shakespeare. <https://podcasts.ox.ac.uk/hamlet> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Solga, Kim. 2017. «Shakespeare's Property Ladder. Women Directors and the Politics of Ownership». In *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, a cura di James C. Bulman. Oxford: Oxford University Press.
- Solis, René. 1999. «A la Fonderie du Mans, Madeleine Louarn tronque "Songe d'une nuit d'été"; un pari parfois en panne de rythme.» *Libération*. 12 marzo 1999. https://www.liberation.fr/culture/1999/03/12/theatre-a-la-fonderie-du-mans-madeleine-louarn-tronque-songe-d-une-nuit-d-ete-un-pari-parfois-en-pan_267359/.
- Soncini, Sara. 2018. «"O O O O that Shakespeherian Rap": Reimagining *Othello* through Contemporary Popular Music». *Textus* XXXII (3): 97–117. <https://doi.org/10.7370/92489>.
- Soncini, Sara. 2019. *Sarah Kane in Italia: rappresentazioni, riscritture, metamorfosi*. Pisa University Press. <https://doi.org/10.12871/sarahkane01>.
- Sorge, Marina. 2019. «La poetica teatrale di Davide Iodice». Dottorato di ricerca in studi letterari, linguistici e comparati, Università degli Studi di Napoli L'Orientale. <https://unora.unior.it/handle/11574/199985>.
- Stefanelli, Stefania. 2006. *Va in scena l'italiano: la lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*. L'italiano in pubblico 6. Firenze: F. Cesati.
- . 2019. «Dario Fo nella nuova questione della lingua». In *L'italiano sul palcoscenico*, a cura di Nicola De Blasi e Pietro Trifone, 127–37. Firenze: Accademia della Crusca.
- Storani, Martina. 2019. «Il Teatro Carcere come teatro: compagnie, repertori, drammaturgie». *Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*: 133, 1, 2020, 151–69. <https://doi.org/10.1400/278408>.
- StreetTalkTV. 2012. *Street Talk Season 3 Episode 37: Hamlet*. <https://www.youtube.com/watch?v=KFVFUSxLRL8> (ultimo accesso 28/5/2022).
- SuperAibile. 2007. «A Roma in scena *La Tempesta* di Shakespeare, con attori disabili e non». 18 luglio 2007. <https://www.superabile.it/cs/superabile/a-roma-in-scena-la-tempesta-di-shakespeare-con-attori-disabi.html>.
- SuxGiù. 2013. *Insanamente Riccardo III*. <https://www.youtube.com/watch?v=CJmDSkl7-io> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Tanaka, Nobuko. 2021. «A Take on 'The Tempest' That Aims to Broaden Your Horizons». *The Japan Times*. 3 giugno 2021. <https://www.japan-times.co.jp/culture/2021/06/03/stage/jenny-sealey-tempest/>.
- Taylor, Gary. 1990. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*. London: Hogarth Press.
- Teatro La Ribalta - Kunst der Vielfalt. s.d. *L'ombra che ride. Prospettive poetiche inaspettate*. A cura di Vasco Dell'Oro e Marzia Rizzo. Regione autonoma Trentino-Alto Adige. Provincia autonoma di Bolzano.
- teatroenigma. 2019. *Destini Incrociati 2018*. <https://www.youtube.com/watch?v=ONfNeUXOITs> (ultimo accesso 28/5/2022).

- «TEDxAldeburgh - Akala - Hip-Hop & Shakespeare?» 2011. TED-Ed. 7 dicembre 2011. <https://ed.ted.com/on/kg3xD9IP> (ultimo accesso 28/5/2022).
- Thompson, Ayanna, a cura di. 2006. *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*. New York: Routledge.
- Thompson, James. 2000. «Critical Citizenship: Boal, Brazil and Theatre in Prisons». *Annual Review of Critical Psychology* 2: 181–91.
- Thompson, James, e Richard Schechner. 2004. «Why “Social Theatre”?» *The Drama Review* 48 (3): 11–16.
- Toppi, Alessandro. 2017a. «Davide Iodice: Napoli, “Amleto” e gli specialisti dell’esistenza». *Hystrio*, n. 1: 10–11.
- . 2017b. «Dell’Amleto di Iodice, del malessere di Napoli». *Il Pickwick* (blog). 9 febbraio 2017. <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/3023-dellamleto-di-iodice-del-malessere-di-napoli>.
- Torresin, Brunella. 1989. «Leo? Un artista “contro”». *Archivio - la Repubblica.it*, 14 dicembre 1989. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/12/14/leo-un-artista-contro.html>.
- Triesman, Susan. 1990. «The Lady Shall Say Her Mind Freely». In *Hamlet. Dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, 145–69. Bologna: Clueb.
- Trifone, Pietro. 2000. *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa-Roma: Edizioni editoriali e poligrafici internazionali.
- UCLouvain - Université catholique de Louvain. 2020. *Mon monde n’est pas le vôtre · Soirée artiste en résidence avec Luca Giacomoni*. <https://www.youtube.com/watch?v=cvWahCrWi78> (ultimo accesso 28/4/2022).
- Vacalebri, Federico. 2017. «La manager Zukar: “Il rap newpolitano? Rivoluzionario, ma conservatore”». *ilmattino.it*, 1 marzo 2017. https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/zucar_clementino_nalbero-2290040.html.
- Valenti, Cristina. 2014. «“Teatri di interazione sociale”: fondamenti di una definizione euristica». *Prove di drammaturgia* 1–2: 29–33.
- Vassalli, Angelo. 2018. *La tentazione del Sud: viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*. I cavalieri 144. Corazzano (Pisa): Titivillus.
- Vaughan, Virginia Mason, e Alden T. Vaughan. 2000. «Introduction». In *The Tempest*, di William Shakespeare, 1–138. London: Arden Shakespeare.
- Vicinelli, Patrizia. 2009. *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*. A cura di Cecilia Bello Minciocchi. Firenze: Le Lettere.
- Viganò, Antonio. 2021. Intervista inedita di Beatrice Montorfano.
- Woodward, Kerry. 2018. «The Relevance of Bourdieu’s Concepts for Studying the Intersections of Poverty, Race, and Culture». In *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*, a cura di Thomas Medvetz e Jeffrey J. Sallaz, 629–44. Oxford: Oxford University Press.
- Worthen, William B. 1997. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Wray, Ramona. 2011. «The Morals of “Macbeth” and Peace as Process: Adapting Shakespeare in Northern Ireland’s Maximum Security Prison». *Shakespeare Quarterly* 62 (3): 340–63.

Zabus, Chantal. 2002. *Tempests after Shakespeare*. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Zanlonghi, Giovanna. 2007. «L'altro sguardo del teatro. Il teatro educativo e sociale». *Il castello di Elsinore XX* (56): 75–128.

Cambridge Dictionary OnLine. n.d. s.v. "accrue"
<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/accrue> (ultimo
accesso 11/02/2021)

Oxford English Dictionary Online. n.d. s.v. "accrue"
<https://www.oed.com/view/Entry/1250?rskey=rffhfg> (ultimo accesso
11/02/2021)

Il Ragazzini IT-EN/EN-IT 2020. s.v. "accrue"
<https://u.ubidictionary.com/viewer/#/dictionary/zanichelli.ilragazzini16>
(ultimo accesso 11/02/2021)

Experiences shakespeariennes dans le theatre italien contemporain: formes, espaces et langages de la marge

À travers l'étude de l'évolution du texte dramaturgique dans la production de l'événement scénique, je vise à esquisser les termes de la relation établie entre Shakespeare et les artistes qui, en Italie, transposent et élaborent son influence dans leur travail. À travers mon étude, je me penche sur la question posée par l'interrogation «À qui appartient Shakespeare?» qui est nécessairement rigoureuse lorsqu'on décide d'approfondir les œuvres et le capital culturel de l'auteur anglais à partir de perspectives critiques qui le questionnent également par rapport à des sujets historiquement minoritaires. Les expériences sélectionnées ici ont été choisies parce qu'elles partagent la catégorie de la marginalité.

Le théâtre en milieu carcéral et le théâtre avec des acteurs en condition d'handicap ont été choisis, des secteurs peu considérés par les spécialistes de Shakespeare en Italie, qui ne font l'objet d'une étude scientifique à plus long terme que lorsqu'ils sont analysés à travers le filtre du théâtre social. En outre, certains projets apparus au cours de la recherche ont également contribué à l'orienter vers des expériences de production théâtrale dans une langue autre que l'italien standard. Trois études de cas ont été identifiées: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), une production basée sur *The Tempest* et interprétée par des prisonniers-acteurs de la prison de Vigevano; *Otello Circus* (2018), de la compagnie La Ribalta/Academia Arte della Diversità, mise en scène avec des acteurs en condition d'handicap; *Mal'essere* (2017), une traduction en napolitain contemporain de *Hamlet*, produite par le Teatro Stabile di Napoli.

Mots-clés : Shakespeare, theatre, Italie, traduction, marginalité, dialectes.

Shakespearean Experiences In Contemporary Italian Theatre: Forms, Spaces And Languages Of The Margin

Through the study of the evolution of the dramaturgical in the production of the stage event, I aim to delineate the terms of the relationship that is established between Shakespeare and the artists who, in Italy, transpose and elaborate its influence in their work. Through my study, I investigate the issue posed by the question "Who owns Shakespeare?", which is necessarily stringent where one decides to delve into the works and cultural capital of the English author from critical perspectives that also interrogate him in relation to historically minority subjects. The experiences selected here, in fact, were chosen because they share the category of marginality.

As areas of investigation, theatre in prison and theatre with actors with disabilities were chosen. They have been little considered by Shakespearean scholars in our country and are the subject of longer-term scholarly study only when analysed through the filter of social theatre. In addition, some projects that emerged during the research also helped orient it toward experiences of theatrical translation and production in a language other than standard Italian. Three case studies have been analysed: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), a production based on *The Tempest* and performed by inmate-actors of the Vigevano prison; *Otello Circus* (2018), by the company La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, staged with actors with disabilities; *Mal'essere* (2017), a contemporary Neapolitan translation of *Hamlet*, produced by the Teatro Stabile di Napoli.

Keywords: Shakespeare, theatre, Italy, Translation, margins, dialects.

Université Sorbonne Nouvelle, Ecole doctorale 267 Arts et Médias, ed267@sorbonne-nouvelle.fr