

palchetti a "spiare" le azioni sceniche e le didascalie del testo riportate a caratteri giganti su dei grandi pannelli di legno spostate da una parte all'altra dalle interpreti come se fossero i mobili da sistemare per la definitiva chiusura della casa. Tempo e spazio venivano così mescolati in un incrocio di piani visivi e sonori decisamente suggestivo. A. da *Agatha* valse il Premio Ubu a Thierry Salmon per la miglior regia dell'anno, e una segnalazione speciale alle gemelle Pasello per l'interpretazione. Crescendo non ho mai smesso di frequentare il Teatro Verdi e se dovessi citare due spettacoli che porterò nel cuore come spettatore menzionerei il *Romeo e Giulietta* di Paolo Rossi, una vera e propria serata di delirio organizzato, come recitava il sottotitolo, caratterizzata da un forte coinvolgimento del pubblico e *Sing sing cabaret* della Compagnia della fortezza formata da attori detenuti del carcere di Volterra magnificamente diretti da Armando Punzo: un omaggio a Bertolt Brecht scandito da musiche dal vivo suonate dallo strabiliante gruppo toscano Le ceramiche lineari. Ricordo di essermi portato l'energia di quel lavoro con me per qualche settimana dopo la visione. Potrei andare avanti a riempire pagine intere ma mi fermo qui. Tornando all'oggi, sono sicuro che anche questa nuova stagione possa nascondere delle perle preziose. Io, nel mio piccolo, come al solito, ho cercato di preparare degli approfondimenti che possano supportare gli spettatori e permettere loro di leggere con consapevolezza le scelte degli artisti. Sebbene sia importante celebrare le ricorrenze, credo sia giusto non crogiolarsi troppo e guardare alle sfide del futuro. A Santa Croce sull'Arno sono state poste delle basi solide per poterlo fare. E allora, pur correndo il rischio di sembrare banale, auguro al mio, al nostro teatro "cento, anzi mille, di questi giorni"!

Claudio Benvenuti
Curatore del Quaderno dell'Assessorato
alle Politiche e Istituzioni Culturali
del Comune di Santa Croce sull'Arno

Dormire, forse sognare, dice Shakespeare. Per me, quel "forse" scespiriano non esiste. Io dormo, e sogno sempre. Per questo vado volentieri a dormire. Sogno di tutto. Più di un terzo della mia vita l'ho vissuta dormendo e sognando. Ho volato, ho corso, ho pianto, ho riso, ho visto paesaggi, conosciuto persone, ho parlato, ho avuto paura, ho sentito musica, ho combattuto, ho amato donne, ho avuto rimorsi, ho provato vergogna, ho perso denaro, ho comandato, ho subito, mi sono pentito, ho chiesto scusa, ho rimediato errori, ho risolto problemi, ho vinto gare, sono annegato, sono stato ferito, mi hanno umiliato, sono stato ucciso, ho avuto freddo, mi sono buttato da un grattacielo, sono uscito di strada con una Ferrari, ho mangiato, ho bevuto, ho cantato, ho posseduto Sharon Stone, Elisabetta Canalis, Michelle Hunziker, ho risolto equazioni, ho suonato il piano, ho perso la memoria, ho rubato, ho vinto battaglie, ho scritto romanzi, sono stato amato, ho avuto premi, ho nuotato nella cioccolata, ho perso la voce, l'uso delle gambe, mi hanno operato, ho ballato il tango durante un terremoto, mi hanno fucilato con noccioli di ciliegia, ho buttato panna montata addosso al Dalai Lama, ho visto Gesù scendere dalla croce per bere una Coca-Cola, ho visto una foresta senza alberi, un coro di bambini senza voce, Charlot che non faceva ridere, Pippo Baudo che schiaffeggiava Einstein, ho fatto l'amore con Manuela Arcuri, ho visto Berlusconi chiedere l'elemosina davanti al Quirinale, D'Alema naufragare con la sua barca, ho scalato il K2 a piedi nudi, ho camminato bambino in piazza del Duomo a Milano tenuto per mano dal mio papà... E adesso ditemi, voi che andate a dormire e non sognate, se non vi siete persi qualcosa...

In Dino Risi, *I miei mostri*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 81-82

23



Comune di Santa Croce sull'Arno
Assessorato alle Politiche ed Istituzioni Culturali
Teatro Comunale Verdi Santa Croce sull'Arno
Direttore artistico: Renzo Boldrini

Quaderno n. 23

Cento, anzi mille di questi giorni!

40 anni sono passati dalla riapertura del Teatro G. Verdi di Santa Croce sull'Arno. Se cerco nel cassetto della mia memoria mi rendo conto che sono tante le esperienze significative che ho vissuto al Verdi e sono tanti gli spettacoli che hanno toccato le mie corde emotive. I primi ricordi che mi vengono in mente sono sfuocati e appartengono al periodo in cui frequentavo la scuola primaria, la "Carducci", proprio lì accanto. Pochi passi per entrare dentro la magia. Mi ricordo le mani di Renzo Boldrini coperte da bucce di baccelli per rappresentare una strega (probabilmente di una versione di *Hansel e Gretel*); mi ricordo un pesciolino (probabilmente *Pesce Gaetano*) dentro un circuito di bottiglie di plastica nei camerini del teatro dopo aver percorso insieme agli altri giovani spettatori le lunghe scalinate che conducono giù dove gli attori di solito si preparano ad andare in scena; mi ricordo un armadio gigante juke-box di storie (probabilmente *Le storie nel cassetto*, sempre di Giallo Mare Minimal Teatro). Purtroppo ero troppo piccolo quando nell'aprile 1986 Silvia e Luisa Pasello debuttavano con uno degli spettacoli più importanti del teatro di ricerca degli anni '80 in Italia. Si chiamava *A. da Agatha*, con la regia di Thierry Salmon, le luci di Enrico Bagnoli, il suono di Luc D'Haenens e Armando Punzo come assistente alla regia. Molti dei protagonisti di quella magica esperienza se ne sono andati troppo presto. Io non l'ho visto quello spettacolo ma ho voluto renderlo oggetto della mia tesi di laurea per provare a indagarlo e ricostruirlo. Un lavoro a mio avviso geniale tratto da un atto unico di Marguerite Duras, *Agatha*, sul rapporto tra un fratello e una sorella, legati da una inconfessabile passione, che si ritrovano a Villa Agatha, nella Loira Atlantica, otto mesi dopo la morte della madre. Lo spettacolo sfruttava l'architettura da teatro all'italiana del Verdi in maniera insolita con le due attrici che si muovevano tra palco e platea, gli spettatori seduti soltanto sui

**Quaderno dell'Assessorato alle Politiche
ed Istituzioni Culturali n. 23**
a cura di Claudio Benvenuti

Stagione di prosa 2025 - 2026



Comune di Santa Croce sull'Arno
Assessorato alle Politiche ed Istituzioni Culturali
Fondazione Toscana Spettacolo Onlus
Giallo Mare Minimal Teatro
Teatro Verdi Santa Croce sull'Arno
Direttore Artistico: Renzo Boldrini



Comune
di Santa Croce
sull'Arno

REGIONE
TOSCANA



fts
fondazione
toscana
spettacolo
onlus

MINIATO
GIALLOMARE
TEATRO

RAT
RESIDENZE ARTISTICHE TOSCANE

unicoop
firenze

Questo Quaderno numero 23
dell'Assessorato alle Politiche ed Istituzioni Culturali
del Comune di Santa Croce sull'Arno
è stato curato da Claudio Benvenuti (C. B.)
in accordo con Fondazione Toscana Spettacolo Onlus

Per informazioni rivolgersi all'Assessorato
Presso Biblioteca comunale "Adrio Puccini", Largo Delio Nazzi, 1
56029 Santa Croce sull'Arno (PI)
Tel. 0571 389853
biblioteca@comune.santacroce.pi.it
s.bucci@comune.santacroce.pi.it

© Copyright 2025 by Comune di Santa Croce sull'Arno

Impaginazione
Paola Altini

Stampa
Tipografia Bonghi San Miniato

Un ringraziamento per la preziosa collaborazione a Stefano Bucci,
Silvia Nanni, Tommaso Artioli e allo scenografo Guido Fiorano per aver gentilmente
concesso un suo bozzetto come immagine per la copertina

INDICE

Rosencrantz e Guildenstern sono morti	11
L'uomo, la bestia e la virtù	23
Il vedovo	37
Scandalo	47
La notte dei bambini	55
Art	63
Furore	73
Lisistrata	83
PRIMO TEMPO	93
Sante donnacce!	94
Meglio tardi che mai	95

Un luogo in cui tutti possano sentirsi a loro agio come se fosse- ro a casa

Care cittadine e cittadini,

in primo luogo la nostra amministrazione vi ringrazia.

Vi ringrazia per la fiducia che ci avete accordato, non era scontato, partecipando sin dall'inizio a tutte le iniziative culturali promosse, per la partecipazione alla scorsa stagione teatrale, per tutte le attività legate al teatro sia per i bambini che per gli adulti ma soprattutto per averci permesso di portare avanti una realtà culturale importante condividendo e non separando. Sono proprio i dati relativi all'affluenza di pubblico agli spettacoli ed il numero di persone di ogni età che hanno partecipato alle attività del teatro che dimostrano nuovamente quanto esso sia simbolo di comunità e luogo d'incontro, di creatività e di cultura.

Il nostro teatro non è soltanto un luogo dove si fanno spettacoli, è uno spazio costantemente attivo, una sorta di laboratorio dove arte, vita ed emozioni si mischiano per dare linfa a nuove idee.

Quest'anno il nostro Teatro festeggia il 40° anno della sua attività. Una data importante che merita il rispetto di ciò che è stato e sicuramente anche di stimolo per ciò che continuerà ad essere cioè uno spazio in cui la magia unisca le generazioni offrendo emozioni attraverso la cultura. Siamo consapevoli che in questi quarant'anni sul palcoscenico del nostro teatro si sono avvicendati artisti di grandissimo spessore e che quindi, chi è abituato a frequentare il Verdi, dia quasi per scontato che la qualità sia sempre di prim'ordine. In questa ottica abbiamo lavorato con Il Direttore del Teatro e con la compagnia teatrale residente alla nuova stagione teatrale. Consapevoli dello sforzo economico che l'Amministrazione dovrà sostenere ma con la certezza che il livello qualitativo dell'offerta debba sempre rimanere variegato e di primissima qualità.

La stagione di prosa porterà sul palco del nostro bellissimo teatro attori di grande calibro e ci auguriamo che queste serate possano essere un momento di svago, di riflessione e di compagnia per tutti i cittadini che vi parteciperanno. Le attività di laboratorio teatrale per adulti e bambini riprenderanno, dopo la

pausa estiva, continuando a proporci piccoli exploit a tema durante il corso dell'anno come già abbiamo potuto apprezzare in occasione di alcune ricorrenze storiche.

L'obiettivo che ci si deve porre, specialmente per le nuove generazioni, è quello di cominciare a far apprezzare il teatro in tutti i suoi aspetti, per far sì che, continuando a frequentarlo, diventino il pubblico di domani.

Oggi più che mai il teatro deve essere uno strumento per facilitare l'aggregazione, per promuovere le emozioni ma soprattutto deve essere un luogo in cui tutti possano sentirsi a loro agio come se fossero a casa. Vi aspettiamo per vivere insieme questa nuova stagione e festeggiare il quarantesimo del nostro teatro.

Buon Teatro!

Roberto Giannoni

Sindaco del Comune di Santa Croce sull'Arno

Simone Balsanti

Assessore alle Politiche e Istituzioni Culturali
del Comune di Santa Croce sull'Arno

Una stagione di alto livello

Un viaggio nella migliore drammaturgia italiana, con testi classici e contemporanei, i migliori interpreti della scena nazionale e illuminate regie. Sono gli ingredienti per il nuovo cartellone del Teatro Verdi di Santa Croce che si appresta a celebrare il traguardo dei 40 anni di attività. Una stagione di alto livello, che consente di respirare cultura attraverso tutte le forme dello spettacolo dal vivo, con una programmazione pensata per una platea sempre più ampia e plurale, attenta e desiderosa di sempre nuove esperienze teatrali. Fra i tanti protagonisti basti ricordare Massimo Popolizio, che proporrà un capolavoro letterario quale *Furore* di Steinbeck, nella forma di reading multimediale; oppure Massimo Ghini in una sorta di omaggio a un maestro del cinema italiano quale Dino Risi, nello spettacolo *Il vedovo*, dove Ghini interpreta il ruolo che fu di Alberto Sordi. E ancora Michele Riondino e Lella Costa, Francesco Pannofino e Gaia Nanni, Vanessa Gravina e Anna Valle. Spettacoli che esplorano linguaggi multimediali e altri che ci pongono problemi di coscienza legati al nostro presente. Senza dimenticare l'attenzione ai più piccoli, che non consideriamo solo il pubblico di domani, ma gli spettatori di oggi, ai quali dedichiamo con entusiasmo iniziative quali *Il baule dei sogni* e *Stasera pago io*.

Cristina Scaletti

Presidente Fondazione Toscana Spettacolo onlus

Una proposta culturale diversificata e accattivante

Ad ogni stagione cambiano i titoli in cartellone. Ma ciò che resta costante è l'impegno nel proporre spettacoli di alto profilo culturale, fra ciò che più di significativo si rappresenta nel panorama nazionale. E tanto più quest'anno, che lo storico Teatro Verdi di Santa Croce festeggerà l'importante traguardo dei 40 anni attività, la proposta culturale sarà ampia quanto diversificata e accattivante.

Gli otto appuntamenti programmati comprendono una rilettura in chiave divertita dell'*Amleto* di Shakespeare da parte di Tom Stoppard, che dà vita al testo *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, magistralmente interpretato da Francesco Pannofino, Francesco Acquaroli e Paolo Sassanelli. Ancora un caposaldo della drammaturgia con un autore che ha rivoluzionato il teatro quale Luigi Pirandello, nel celebre *L'uomo, la bestia e la virtù* con Vanessa Gravina, Max Malatesta e Nicola Rignanese.

All'insegna della contaminazione delle arti, Massimo Ghini diventerà l'Alberto Sordi del film *Il vedovo* di Dino Risi; mentre Anna Valle in coppia con Gianmarco Saurino, interpreterà una commedia scritta da Ivan Cotroneo, *Scandalo*, che parla dell'amore, di ciò che si può dire e non dire, fare e non fare. Ancora protagoniste femminili con Gaia Nanni ne *La notte dei bambini* dedicata ai piccoli pazienti dell'ospedale Meyer di Firenze. E Lella Costa in *Lisistrata* di Aristofane. Michele Riondino è regista e interprete della pièce *Art* di Yasmina Reza, che invita a riflettere sul concetto di arte, senso del bello e significato della vita. Infine lo straordinario Massimo Popolizio con uno dei capolavori della letteratura mondiale, *Furore* di Steinbeck, in uno spettacolo toccante che unisce parole, suoni e immagini.

Patrizia Coletta

Direttrice Fondazione Toscana Spettacolo onlus

Quaranta! Auguri Teatro Verdi!!

Sembra che ad un giovane musicista che chiedeva indicazioni di lavoro al suo maestro, Gustav Mahler abbia raccomandato: **“Se pensi che stai annoiando il tuo pubblico, rallenta non andare più veloce”**.

Una saggia indicazione che invita l'artista a non cercare ritmi, effetti, “colori” martellanti per imbonire lo spettatore, ma al contrario gli indica di dare respiro alla sua espressione artistica, concentrarsi più in profondità nel suo dialogo con la platea. È proprio in questa costruzione di un abbraccio invisibile quanto profondo fra artisti ed il pubblico che si fonda uno dei fattori che rende intramontabile il valore del teatro. In un mondo sempre più frenetico, continua ad essere per le donne e gli uomini lo spazio del dialogo fra sogno e realtà, fra attori e spettatori, dove nel gioco scenico perfino il silenzio può divenire così profondo da divenire il culmine comunicativo di una tragedia o di una commedia. Vorrei quindi dedicare la citazione del grande compositore austriaco ad ogni singola spettatrice, ad ogni singolo spettatore che compone la vasta platea intergenerazionale del Teatro Verdi. Il nostro, vostro laboratorio di sogni comuni che proprio nel marzo del 2026 festeggia quaranta anni di attività. Un lungo e fecondo percorso di lavoro, sempre sostenuto da voi, il suo meraviglioso pubblico, iniziato nella primavera del 1986 prima con il debutto di *A. da Agatha* con la regia di Thierry Salmon, poi con la prima edizione della rassegna di teatro-scuola *Il Baule dei Sogni* e infine con la lettura scenica di Mario Scaccia del *Nerone* di Petrolini. Un lungo percorso di un piccolo teatro però capace di avere un grande pubblico e significativi progetti. Un Teatro Laboratorio dove cittadini di ogni età hanno potuto e possono vedere opere sceniche di qualità o sperimentare il gioco del teatro in prima persona grazie alle sue attività formative.

Celebriamo nella stagione 25/26 i quarant'anni del Verdi con significative programmazioni per le cittadine e i cittadini di ogni età. Cartelloni resi possibili sul piano artistico grazie alla stabile e feconda collaborazione con Fondazione Toscana Spettacolo e Giallo Mare Minimal Teatro, la compagnia residente.

Per quanto riguarda il cartellone della **Prosa** gli otto titoli proposti propongono agli spettatori una vasta offerta scenica in termini di genere e soluzioni compositive. Spettacoli che attraversano testi della grande tradizione e altri invece più vicini alla sensibilità drammaturgica contemporanea. Infatti fra gli autori dei testi prescelti per la stagione 25/26 troviamo Aristofane, Pirandello e Tom Stoppard che gioca con *Amleto*. A cavallo fra moderno e classicità mi piace evidenziare il reading multimediale dedicato a *Furore* di John Steinbeck. Yasmin Reza, Ivan Cotroneo, Gaia Nanni, Giuliana Musso e l'omaggio scenico al cinema di Dino Risi portano il cartellone di Prosa verso drammaturgie più legate ai nostri tempi. Come da tradizione è ricco l'elenco degli interpreti di questa stagione di Prosa, fra i quali ricordiamo: Massimo Popolizio, Francesco Pannofino, Vanessa Gravina, Massimo Ghini, Anna Valle, Michele Riondino, Gaia Nanni e Lella Costa.

Ci piace evidenziare che **Stasera Pago Io**, che nella stagione 25/26 arriva alla sua quindicesima edizione, non è più solo una programmazione, un'invenzione originale "Made in Santa Croce", ma un marchio culturale che dall'anno scorso ha trovato ospitalità nei teatri del Mugello e che è in procinto di espandersi in nuove aree della Toscana.

Il Baule dei Sogni, vista la sua doppia edizione, nella primavera e nell'autunno del 1986, arriva quest'anno alla sua quarantunesima edizione. Anche nel 25/26 questa programmazione per le scuole e le famiglie, è resa possibile dalla collaborazione con i comuni del Valdarno inferiore. Il Baule dei Sogni anche in questa sua nuova edizione, sia per quantità che per qualità si distingue come una delle manifestazioni per le nuove generazioni più importanti a livello nazionale.

Primo Tempo, cartellone nato per diversificare e arricchire l'offerta di prosa, nella stagione 25/26 offre un'attenzione particolare al teatro comico e musicale.

Buona Stagione a tutte e a tutti!

Renzo Boldrini

Direttore artistico del Teatro Comunale G. Verdi di Santa Croce sull'Arno

A word cloud centered around the title "ROSENCRANTZ E GULDENSTERN SONO MORTI". The title is written in large, red, serif capital letters. Surrounding it are various words and names in different sizes and colors (including yellow, green, and red). The most prominent words include "Shakespeare", "parodia", "COPPIA", "AMLETO", "ALBERTO RIZZI", "PAOLO SASSANELLI", and "Tom Stoppard". The names "Rosencrantz" and "Guildenstern" are also visible in smaller text within the cloud.



Mercoledì 19 novembre 2025

Rosencrantz e Guildenstern sono morti

di Tom Stoppard

in accordo con Arcadia & Ricono Ltd

per gentile concessione di United Agents Ltd

traduzione Lia Cuttitta

pubblicato in Italia da Sellerio editore

con Francesco Pannofino, Francesco Acquaroli, Paolo Sassanelli

e con Andrea Pannofino, Chiara Mascalzoni

scene Luigi Ferrigno

musiche Natale Pannofino

regia Alberto Rizzi

produzione Gli Ipocriti Melina Balsamo

in collaborazione con Ippogrifo Produzioni

e Comune di Verona – Estate Teatrale Veronese

GUILDENSTERN: Morire non è romantico, e la morte non è un gioco che dura poco. La morte non è niente... la morte non è ... È l'assenza di presenza, nient'altro ... il tempo infinito del non ritorno ... un buco invisibile, e quando il vento ci soffia dentro non fa rumore ...

in Tom Stoppard, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*,
Sellerio, Palermo, 1998, p. 156

Personaggi e interpreti

Rosencrantz – Francesco Pannofino

Guildenstern – Francesco Acquaroli

Il capocomico, Re Claudio – Paolo Sassanelli

Alfredo, Polonio, Orazio, un ambasciatore – Andrea Pannofino

Regina Gertrude, Ofelia – Chiara Mascalzoni

Presentazione ufficiale della compagnia

Da oltre sessanta anni *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard viene rappresentato in tutto il mondo ed è diventato, dunque, un classico amato e apprezzato del teatro contemporaneo. In questo nuovo allestimento della commedia abbiamo deciso di mescolare l'umorismo inglese di Stoppard alla tradizione comica della Commedia dell'Arte, per creare uno spettacolo che esplori la profonda riflessione esistenzialista/filosofica del testo originale, esaltandone la potenza comica ed emotiva che caratterizza la pièce. Il testo è un *Amleto* rivisitato, spiato dal buco della serratura attraverso lo sguardo colmo di dabbennaggine dei due protagonisti Rosencrantz e Guildenstern che, quando guardano l'intera vicenda del principe danese, ne colgono soltanto i tratti surreali e farseschi. Stoppard, del resto, è noto al grande pubblico per aver scritto la sceneggiatura di *Shakespeare in love* dove si intrufolava nel dietro le quinte di *Romeo e Giulietta*, mentre con *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* si butta a capofitto nel backstage dell'*Amleto*. Prende, infatti, due personaggi secondari dell'*Amleto* di Shakespeare, Rosencrantz e Guildenstern, e ne fa i protagonisti di una commedia dai toni bizzarri. In scena una coppia di grandi attori – Francesco Pannofino e Francesco Acquaroli, rispettivamente nei panni di Rosencrantz e Guildenstern – diventa un duo di maschere tragicomiche, accompagnata da Paolo Sassanelli nel ruolo del Capocomico. Al centro della nostra messinscena una grande macchina scenica, un marchingegno medievale che mescola il teatro/carro della Commedia dell'Arte con il palcoscenico a due piani tipico del teatro elisabettiano; una scenografia giocosa e mutevole, in continuo movimento, che si trasforma ora in teatro, ora in castello, ora in nave. Anche i costumi d'epoca possono essere trasformati e alterati, in una dinamica che continua a esplicitare il teatro dentro il teatro. Del resto, se Stoppard, con la sua pièce vuole rileggere l'*Amleto* in chiave comica anche la nostra messa in scena vive di questa suggestione metateatrale. Uno spettacolo giocoso, dinamico, dal sapore del teatro di strada, popolare – nel senso più shakespeariano del termine – espressione di un teatro stratificato che possa emozionare e parlare a tutti.

Note di regia

Ho sempre pensato che fosse geniale l'idea di Tom Stoppard di spiare l'*Amleto* dal buco della serratura, di guardarlo attraverso i due clown, i due guitti, Rosencrantz e Guildenstern, e di trasformare la più grande tragedia di tutti i tempi in una farsa sull'esistenza umana. Penso che il testo abbia avuto, in tutti questi anni, grande fortuna e sia molto amato proprio per la freschezza dei dialoghi, l'arguzia delle trovate sceniche, la capacità di prendere due personaggi secondari dell'opera di Shakespeare e di farne i protagonisti di una storia divertente ed esistenziale. Con questo allestimento vorrei presentare al pubblico italiano uno spettacolo nuovo, divertente, che mescoli l'umorismo inglese di parola, alla comicità fisica della Commedia dell'Arte. Con una coppia di grandi attori – Francesco Pannofino e Francesco Acquaroli – nei ruoli di Rosencrantz e Guildenstern, due perfetti clown/avventurieri, capaci di rendere indimenticabili, ancora una volta, questi due personaggi straordinari. Accanto a loro, nel ruolo del Capocomico, Paolo Sassanelli, interprete ideale per guidare con ironia, carisma ed allegria la compagnia dei comici erranti. A completare il cast, in scena anche Andrea Pannofino e Chiara Mascalzoni.

Alberto Rizzi

Shakespeare nostro contemporaneo

William Shakespeare (1564-1616) è senza ombra di dubbio il drammaturgo più letto e rappresentato al mondo.

Eduardo De Filippo lo definiva “il padre di tutti noi”.

Romeo e Giulietta, *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Giulio Cesare*, *Riccardo III*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *La tempesta*, oltre a riempire i cartelloni delle stagioni teatrali e dei festival di gran parte del pianeta, fanno parte dell’immaginario collettivo legato al teatro. C’è dell’altro. Ancora oggi, gli esigui scaffali riservati all’editoria di spettacolo nelle piccole e grandi librerie italiane sono per buona parte occupati dalle opere del “Bardo dell’Avon”.

Il critico letterario e teatrale Jan Kott, nel suo celebre saggio intitolato *Shakespeare nostro contemporaneo*, sostiene che William Shakespeare sia un nostro contemporaneo poiché ogni epoca ha la possibilità di trovare nei suoi drammi la complessità del mondo e dell’essere umano attraverso una prospettiva che non smette mai di rinnovarsi e di trovare connessioni con l’attualità. L’opera shakesperiana è universale per la sua capacità di proiettare sui personaggi le nostre identità, i nostri desideri, le nostre paure, le nostre costruzioni mentali e i nostri pregiudizi. A tal proposito mi permetto di segnalare una interessantissima e godibile serie di podcast, prodotta da Storielibere.fm e Università Ca’ Foscari di Venezia, dal titolo *Kill Will: soluzioni shakespeariane ai problemi di oggi*, ideata e narrata da Laura Tosi, professoressa ordinaria di Letteratura Inglese presso l’Ateneo veneziano. Sei puntate per sei capolavori di William Shakespeare, in cui vengono esplorate tematiche universali e di stringente attualità come la famiglia disfunzionale, le dinamiche di potere, il femminicidio e i conflitti generazionali.

Amleto

In parte grazie al famoso monologo “Essere o non essere” e in parte grazie all’iconica immagine con il teschio, *Amleto* è forse l’opera teatrale universalmente più conosciuta di tutte. Le sue vicende meritano comunque, per quanto celebri, di essere ripercorse se vogliamo apprezzare lo spettacolo oggetto di questo approfondimento. Il testo, scritto in prima stesura tra il 1600 e il 1601, si apre con dei soldati sui bastioni del castello di Elsinor in attesa dell’apparizione del defunto Re Amleto padre. Nella seconda scena ci troviamo catapultati a palazzo, nella sala grande, in cui Re Claudio e la Regina Gertrude discutono di affari di Stato col loro anziano consigliere Polonio, il quale ha due figli: Laerte che si è allontanato da Elsinor per recarsi a Parigi e Ofelia che – da quanto riferisce suo padre Polonio – pare abbia una relazione sentimentale con Amleto (anche se noi li vedremo insieme soltanto all’inizio del terzo atto, in una scena alquanto complessa e tormentata). Dopo l’uscita della corte, Amleto si dispera per la perdita del genitore e per il frettoloso secondo matrimonio della madre con suo zio. Orazio raggiunge Amleto per metterlo al corrente dell’esistenza del fantasma del padre, e del proprio presentimento che questi voglia parlare solamente con lui: i due, quindi, decidono d’incontrarsi di notte sulle mura. Lo spirito fa la sua apparizione, svela al solo Amleto di essere stato ucciso da suo fratello Claudio e gli implora vendetta. Amleto vorrebbe agire, ma dubita. Dubita della veridicità della rivelazione dello spettro: uno spirito che chiede vendetta non può arrivare dal paradiso; inoltre, il purgatorio era stato abolito con la riforma luterana del 1517 che criticava la Chiesa per aver trasformato la remissione delle pene ultraterrene in una compravendita finanziaria. Pertanto, lo spettro non poteva che essere uno spirito maligno e infernale. Il dubbio di Amleto non si esaurisce qui, ma si estende anche all’efficacia dell’azione in un mondo corrotto in cui non è possibile discernere tra essere o non essere. E così, per tentare di scoprire la verità, Amleto si finge pazzo. Il suo atteggiamento preoccupa Re Claudio che invita a palazzo due suoi amici d’infanzia, Rosencrantz e Guildenstern, affinché indaghino la causa della sua stranezza. Intanto una compagnia di attori itineranti arriva a corte. Amleto li accoglie con entusiasmo, organizza e mette in scena una rappresentazione teatrale nel-

la quale c'è un passaggio che riproduce le esatte circostanze dell'omicidio di suo padre: un Re addormentato che viene ucciso da un individuo misterioso mentre dorme. Claudio, scandalizzato, fa interrompere lo spettacolo. Amleto si decide così all'azione con conseguenze tragiche: uccide per errore Polonio, padre di Ofelia, poi maltratta la madre, colpevole secondo lui di essersi lasciata corrompere dalla lussuria in un'età in cui le donne, a suo avviso, non dovrebbero più avere desideri sessuali. Re Claudio incarica allora i cortigiani Rosencrantz e Guildenstern di imbarcarsi con Amleto verso l'Inghilterra, consegnando loro una lettera in cui chiede al Re d'Inghilterra il favore di uccidere il nipote. Amleto durante il viaggio scopre il contenuto della lettera e la sostituisce con un'altra in cui si ordina l'esecuzione dei portatori della missiva, cioè Rosencrantz e Guildenstern, che verranno così giustiziati. Durante il viaggio, la nave su cui si trovano viene attaccata dai pirati. Amleto durante il combattimento riesce a salire sulla nave dei pirati che, anziché ucciderlo, lo riportano in Danimarca sperando in una ricompensa. Laerte rientra da Parigi per vendicare la morte del padre Polonio. Ofelia impazzisce e muore annegata in una scena soltanto narrata attraverso le parole della Regina Gertrude. Si innesca così una violenta spirale di vendetta in cui le vittime diventano colpevoli per qualcun altro. Il quinto atto è intriso di morte: dai commenti cinici e grotteschi dei becchini, ai piani di avvelenamento di Claudio, al duello e alla catastrofe finale. È importante ricordare che Shakespeare nel suo impianto drammaturgico non tiene in considerazione le unità di tempo, di luogo e di azione prescritte dalle regole espresse nella *Poetica* aristotelica, pertanto passiamo rapidamente dalla pianura danese alle varie stanze del castello fino al cimitero, per poi tornare di nuovo nelle sale regali. *Amleto* in definitiva è la tragedia delle domande, le stesse che ognuno di noi è portato a porsi nel corso della propria esistenza, e della consapevolezza che siamo una persona per noi stessi e un'altra per gli altri. Il resto è silenzio ...

Tom Stoppard

Tom Stoppard nato a Zlin nel 1937, in quella che all'epoca era la Cecoslovacchia e adesso è la Repubblica Ceca, può essere considerato uno tra i più importanti sceneggiatori, traduttori e drammaturghi britannici contemporanei. I suoi testi teatrali, tra cui spiccano *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, *I mostri sacri*, *The real thing*, *Arcadia*, *The invention of love*, *The coast of Utopia*, *Rock 'n' Roll*, *Leopoldstadt*, sono stati insigniti, nel corso degli anni, dei più prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui 4 Tony Award, 2 Laurence Olivier Award e molti New York Drama Critics' Circle. Le sue opere - forse proprio perché caratterizzate da continui giochi di parole difficilmente traducibili, scambi di battute e allusioni intellettuali non sempre semplici da cogliere - sono state poco pubblicate e studiate in Italia, tanto che non esistono molte traduzioni e neppure un numero ampio di monografie e di saggi critici a lui dedicati in italiano. Al cinema è stato in nomination per il film *Brazil* (1986) di Terry Gilliam e ha vinto l'Oscar per la miglior sceneggiatura originale con *Shakespeare in love* (1999). La sua unica regia cinematografica, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, gli è valsa il Leone d'oro al miglior film alla 47ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1990. Tom Stoppard è un autore difficilmente collocabile all'interno di una categoria, tuttavia è possibile individuare degli accostamenti con altri autori inglesi importanti, come ben evidenzia Irene Ranzato nell'introduzione al suo saggio *Tom Stoppard, contaminatore ossessivo: il drammaturgo, lo sceneggiatore, il traduttore*:

“Se cerchiamo di leggere l'opera di Tom Stoppard nel più ampio contesto della tradizione drammaturgica europea, è facile individuarne i collegamenti con le opere di autori quali George Bernard Shaw, Oscar Wilde e Samuel Beckett. L'opera di Stoppard offre similitudini con quella di Shaw sul piano linguistico: entrambi sono noti per il loro virtuosismo verbale (che in alcuni casi diventa una riflessione sulla lingua) e per l'abilità di inserire profonde idee morali e concetti intellettuali tra le maglie delle loro commedie. Ma se è vero che entrambi i drammaturghi amano le battaglie di idee, Stoppard è noto per

il suo senso dello spettacolo teatrale e per le sue innovative strutture drammatiche che deviano dal realismo, mentre le trame lineari di Shaw sono costruite sulle solide basi del dramma borghese. Stoppard ha più senso dello spettacolo rispetto a Shaw, mentre Shaw, socialista e riformista impegnato, è più preoccupato delle implicazioni sociali delle idee contenute nelle sue opere. Il tipo di ricerca stilistica di Stoppard ha invitato paragoni con Oscar Wilde, scrittore che Stoppard ammira molto. I due hanno, in effetti, le stesse preoccupazioni estetiche e credono che le opere teatrali debbano essere giudicate soprattutto per come sono scritte e non per il loro “messaggio”. Ma una differenza centrale tra i due drammaturghi è che l’umorismo e i giochi di parole di Stoppard sono inseriti in commedie di idee, mentre l’umorismo e i brillanti dialoghi di Wilde hanno più che altro l’obiettivo di un raffinato gioco, appunto, estetico. Il terzo nome al quale Stoppard è spesso rapportato è quello di Samuel Beckett e ciò si deve all’evidente influenza che *Waiting for Godot* ha esercitato sulla creazione di *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Tuttavia il minimalismo nei dialoghi, nella messa in scena e nella costruzione della trama di Beckett è profondamente diverso dall’uso elaborato e incontenibile che Stoppard fa di questi stessi elementi. Se gli studiosi hanno spesso trovato un’affinità tra le visioni della vita di Stoppard e di Beckett, non si può non notare che il teatro dell’assurdo di quest’ultimo è in fondo in profondo contrasto con la ricerca di risposte logiche di Stoppard e con la sua fede negli assoluti morali. Stoppard stesso ha ammesso l’influenza di Beckett, ma la individua soprattutto nei suoi romanzi e nella tecnica tipicamente beckettiana di fare esprimere a un personaggio un’opinione decisa per poi refutarla ed esporre l’argomentazione opposta.”¹

¹ in Irene Ranzato, *Tom Stoppard, contaminatore ossessivo: il drammaturgo, lo sceneggiatore, il traduttore*, Aracne, Roma, 2010, pp. 10-11

Rosencrantz e Guildenstern sono morti

Ci addentreremo adesso nell'opera oggetto del nostro approfondimento, ma per farlo è necessaria una premessa. Nell'*Amleto* di William Shakespeare – che Thomas Stern Eliot definì a suo tempo come “la Monna Lisa della letteratura” – Rosencrantz e Guildenstern hanno un ruolo marginale, apparendo per la prima volta nella seconda scena del secondo atto per tentare di ottenere le confidenze del principe Amleto. Li vediamo anche in altri momenti, pochi in realtà, sempre pronti ad obbedire alle richieste del machiavellico Re Claudio, usurpatore del trono, e della Regina Gertrude. Nella riscrittura di Tom Stoppard del 1967 i due personaggi sono gli indiscussi protagonisti della pièce, il cui destino è determinato dai vari personaggi dell'*Amleto* – Re Claudio, la Regina Gertrude, Ofelia, Polonio – che appaiono, scompaiono, a volte li coinvolgono, altre invece li escludono. Qui tutto ruota intorno a loro fin dal primo atto che si apre con una lunga scena in cui i due stanno giocando a testa o croce: Guildenstern lancia moltissime volte monete in aria e Rosencrantz risulta sempre vincente. Dopo decine di lanci, il risultato continua ad essere sempre lo stesso e il primo comincia a chiedersi se le leggi del caso e della realtà non si siano inceppate, portando in luce alcune delle questioni centrali dell'opera stessa, ovvero l'assurdità dell'esistenza umana e la frustrazione che si prova nel cercare di dare un senso alla realtà. A un certo punto arriva il capocomico di una compagnia di attori girovaghi pronta a rappresentare per denaro cruente storie d'amore costellate da morti sceniche, trasportando il pubblico in un mondo di intrighi e illusioni. Guildenstern deride gli attori poiché secondo lui non sono credibili e il Capocomico gli risponde che la falsità degli attori è molto più vera e convincente della vita reale. La labile distinzione tra personaggio e attore, al pari del gioco del teatro nel teatro, è un tema fortemente pirandelliano: da un lato la vita presentata come teatro e, dall'altro, la possibilità di manifestare sulla scena una realtà più vera della vita. In questa pièce, in cui ciò che accade fuori dalla scena diventa parte dell'azione principale, il tema del doppio è ricorrente e si manifesta anche negli scambi dialogici paradossali tra i personaggi.

Ci sono due livelli del dramma chiaramente riconoscibili: in uno vengono

usate le parole di Shakespeare, nell'altro quelle originali di Stoppard. E, in questo senso, possiamo ritrovare ancora un'eco nel Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in cui il dramma esterno del Capocomico e dei suoi attori rimane un'entità separata rispetto al dramma interno dei personaggi. Rosencrantz e Guildenstern rivelano anche evidenti problemi d'identità al punto tale da confondersi essi stessi tra loro, come accade nel primo atto mentre si presentano al capocomico della compagnia degli attori. I due vengono spesso confusi l'uno con l'altro anche dagli altri personaggi della pièce, come accade in una gag squisitamente comica con Re Claudio e la Regina Gertrude che, nel momento in cui li incaricano di sorvegliare il principe ereditario di Danimarca, non sanno distinguere chi sia uno e chi sia l'altro. Persino Amleto, che dovrebbe conoscerli fin dall'infanzia, li confonde. Questo reiterato meccanismo assume i contorni di un vero e proprio tormentone. Rosencrantz e Guildenstern sono morti al pari dell'*Amleto* è pieno di giochi di parole.

Dai monologhi di questo testo, come nell'*Amleto* di Shakespeare, emergono le verità, le malinconie, le coscienze dei personaggi e lunghe riflessioni amare sul significato dell'esistenza umana. Il terzo atto è quello che più dei precedenti mostra tutta una serie di avvenimenti che nell'originale di Shakespeare avvengono soltanto fuori scena (quelli che in inglese vengono chiamati "off-scene"). Si apre con i due protagonisti in balia degli eventi e delle acque a bordo dell'imbarcazione che li condurrà in Inghilterra, ed è incentrato sulla famosa lettera che Re Claudio ha consegnato loro. In un primo momento sembra che l'abbiano smarrita, poi la ritrovano, la aprono e ne leggono il contenuto. Dopo aver disquisito e accettato la fatalità del destino – a riprova dell'inutilità dell'azione umana – si addormentano e, nel sonno, vengono traditi da Amleto che sostituisce la missiva con una che condannerà Rosencrantz e Guildenstern ad andare incontro ad una tragicomica fine. Nemmeno la riscrittura ha potuto cambiare il corso delle cose...

C.B.

Esempi di drammaturgie in cui personaggi secondari di un'opera primaria celebre diventano protagonisti di un'opera secondaria

Ci sono diverse opere teatrali in cui personaggi marginali di un'opera primaria vengono messi al centro di un'opera secondaria diventando protagonisti assoluti della scena e offrendo una rilettura critica, ironica o drammatica. Un esempio è la *Pentesilea* di Heinrich von Kleist (1808), tragedia in cinque atti che prende spunto dalle vicende della Guerra di Troia. L'autore rende la protagonista un'eroina romantica animata da una psicologia complessa. Sempre rimanendo sul tema del mito, anche la saga di Edipo ha dato un impulso enorme a scrittori di varie epoche e provenienze geografiche. Guillaume Apollinaire con *Le mammelle di Tiresia* di (1917) ha giocato con i toni del surrealismo e del grottesco sulla figura dell'indovino Tiresia, ponendo l'accento sui temi del genere e dell'identità. Jean Cocteau pochi anni più tardi in *La macchina infernale* (1934) riscrive completamente la divina macchinazione del mito di Edipo con toni spesso ironici e dissacratori, dando uno spazio totalmente diverso ai personaggi dell'*Edipo re* di Sofocle, inserendone alcuni che nell'originale sofocleo non ci sono neppure tra cui una Sfinge che si fa portatrice di parola in un monologo molto articolato e intenso. Negli anni più recenti anche il poeta e scrittore greco Ghiannis Ritsos, nella raccolta *Quarta dimensione*, ha dato spazio alle voci di personaggi minori che si ritrovano soli, non più inseriti nei loro contesti, a dialogare con sé stessi, oscillando tra disillusione e rimpianti, e a regalarci la loro versione delle cause per cui si sono immolati e delle storie di cui sono stati vittime. Ne sono esempi in tal senso *Filottete* (1965), *Elena* (1972), *Crisòtemi* (1972), *Ismene* (1972) e *Fedra* (1978). Il mito di Fedra viene affrontato anche in *Phedra's love* (1996) di Sarah Kane, la quale nella sua personale reinterpretazione mette in luce il personaggio di Ippolito ribaltandone il carattere rispetto alle versioni di Euripide e di Seneca. Riguardo alle riscritture teatrali di Shakespere un esempio interessante è quello di Howard Barker che col suo *Gertrude: the cry* (2002) porta in primo piano la figura di Gertrude, madre di Amleto, dandole una prospettiva totalmente inedita: non più donna schiava della lascivia, ma persona in grado di avere un ruolo da protagonista.

Venerdì 12 dicembre 2025

L'uomo, la bestia e la virtù

di Luigi Pirandello

adattamento e regia Roberto Valerio

con (in o. a.) Vanessa Gravina, Max Malatesta, Nicola Rignanese,

e Franca Penone, Massimo Grigò, Beatrice Fedi,

Lorenzo Prestipino, Mario Valiani

scene e costumi Guido Fiorato

musiche originali Mimosa Campironi

luci Emiliano Pona

produzione Teatri di Pistoia - Centro di Produzione Teatrale

in collaborazione con Teatro Nuovo Giovanni da Udine

PROFESSOR PAOLINO: (*intenerendosi fino alle lacrime, abbracciandola*) Sì... sì... hai ragione, povera anima mia, sì! hai ragione! Ma che vuoi farci? Ti vuole lui, così. Non ti vuole madre! E tu la darai a lui, codesta maschera, alla sua bestialità! Sotto di essa, sei poi tu, che ne spasimi; tu come sei per te stessa e per me, cara! E tutto il nostro amore!

Il professor Paolino alla signora Perella in *L'uomo, la bestia e la virtù*, scena 5, atto II

Personaggi e interpreti

La virtuosa signora Perella, moglie del capitano Perella – Vanessa Gravina

Il trasparente signor Paolino, professore privato – Max Malatesta

Il Capitano Perella – Nicola Rignanese

Il dottor Nino Pulejo e il signor Totò, farmacista, suo fratello – Massimo Grigò

Rosaria, governante del sig. Paolino e Grazia, domestica dei Perella – Franca Penone

Giglio e un marinaio – Mario Valiani

Belli – Lorenzo Prestipino

Nonò, ragazzo di 11 anni, figlio dei Perella – Beatrice Fedi

Note di regia

Il professor Paolino (l'Uomo) conduce una vita tranquilla scandita dalle faticose lezioni private ai suoi allievi. Tra questi giovani vi è anche Nonò, un ragazzo di 11 anni, la cui mamma è l'affascinante e pudica signora Perella (la Virtù). La relazione sentimentale clandestina tra Paolino e la signora Perella soddisfa entrambi e tale resterebbe se non capitasse loro un accidente: una gravidanza improvvisa e non voluta. Nessun dubbio sulla paternità, perché il marito della Perella (la Bestia), marinaio di lungo corso spesso assente da casa e a sua volta impegnato in una relazione extramatrimoniale con un'altra donna da cui ha avuto altri due bambini, si rifiuta ormai da molto tempo di avere alcun tipo di contatto fisico con la moglie. Che fare? Quali stratagemmi usare per salvare le apparenze e per salvare l'onorabilità della signora Perella e la rispettabilità di Paolino? Da qui scaturisce la tragicommedia che arriverà a delineare i personaggi forse in modo diverso da come si presentano all'inizio: Paolino è davvero un Uomo? Il capitano Perella è la vera Bestia? E la signora Perella è davvero una donna così Virtuosa? *L'uomo, la bestia e la virtù* è forse il testo più anomalo di Pirandello: grottesco, onirico, folle. Una commedia stranamente divertente, piena di situazioni anche comiche, dove però l'apparente semplicità del classico triangolo amoroso (marito, moglie, amante), cela tematiche forti che ci parlano ancora oggi. Il salvare le apparenze, l'ipocrisia, il perbenismo non sono forse ancora oggi nostre compagne di viaggio? La Morale che senso ha ai nostri giorni? E poi la morbosità del sesso.... il possesso del corpo della donna amata.... non sono forse ancora storie che ci appassionano e che spesso troviamo nelle pagine di cronaca nera dei giornali? In una scenografia onirica, i personaggi (da Pirandello introdotti con didascalie che li descrivono come degli animali), si muovono come sospesi in un tempo indefinito, sognanti come i *Sei personaggi* o come nel *Non si sa come*: perché in Pirandello il sogno spesso rivela più del reale o spesso la realtà coincide col sogno. E nulla più del racconto teatrale (mai reale, ma specchio del reale) sa svelare i torbidi desideri, le meschinità, la violenza e il nero dell'animo umano.

Roberto Valerio

Dalle colonne de “Il messaggero della Domenica”

Appena arrivato a Roma, dopo aver conseguito la laurea all'Università di Bohn, Luigi Pirandello vuole fare il giornalista e avvia una collaborazione col quotidiano “Il Messaggero”, che si svolge in tempi diversi, intensificandosi tra il 1918 e il 1919, nel periodo di uscita del supplemento letterario settimanale “Il Messaggero della Domenica” di cui diventa direttore di fatto. Su quelle pagine invita a scrivere molti illustri collaboratori, da Corrado Govoni a Grazia Deledda, da Silvio D'Amico a Orio Vergani, da Giovanni Papini a Federigo Tozzi, intervenendo soprattutto sui problemi dello status dell'autore teatrale e sulla questione della sua autonomia rispetto a quella del letterato. In una intervista del 23 febbraio 1919 a “Il Messaggero della Domenica” siglata W. V., Pirandello anticipa i contenuti della nuova commedia *L'uomo, la bestia e la virtù*, raccontando al giornalista, che lo ha incontrato al tavolo di un ristorante, qualcosa di molto interessante riguardo alle sue intenzioni:

Egli mi parla di una signora il cui marito fa delle assenze troppo frequenti e troppo prolungate e poi quando è presente ... sì, ecco, non si comporta come dovrebbe comportarsi un marito prendendo la parola di marito nel senso, diciamo così, più boccaccesco della parola. E allora la signora per consolarsi ... E dopo nove mesi circa ...

*Io metto dei puntini sospensivi per rispettare l'inedito, giacché questa è la trama della commedia *L'uomo, la bestia, la virtù*. “A proposito di questa commedia” mi dice “spero che non sentirò più ripetere una parola già ripetuta abbastanza a proposito del mio teatro: cerebralità. Qui non deve nemmeno essere possibile l'equivoco. È un'opera completamente gaia. Una commedia comica in tutto il senso della parola, almeno nelle intenzioni. Senza amarezze di filosofia. Nessuna ironia, molta comicità. Nessun sogghigno beffardo, molto sorriso, molto riso, anzi.”¹*

¹ Cfr. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2006, pp. 1131-1133

Tutto in una notte ...

L'uomo, la bestia e la virtù (1919), definito dal suo autore “apologo in tre atti”, deriva dalla novella *Richiamo all'obbligo* (1906). È la compagnia di Antonio Gandusio a rappresentarla per la prima volta il 2 maggio 1919 presso il Teatro Olympia di Milano. Al centro della trama, come esplicitato dalle note di regia di Roberto Valerio, è il triangolo moglie-marito-amante. La signora Perella, moglie di un capitano di marina fedifrago, sempre in giro per mari, sentendosi sola e trascurata, diventa amante di Paolino, professore privato di suo figlio Nonò. Malauguratamente rimane incinta dall'amante e teme una reazione violenta del marito col quale non ha più rapporti sessuali da molto tempo. Si dà il caso che il marito stia per tornare fuggacemente sotto il tetto coniugale per trascorrere una notte e poi ripartire l'indomani. Paolino, che al pari di Laudisi di *Così è se vi pare* (1917) o Leone Gala di *Il giuoco delle parti* (1918) è un tipico esempio di filosofo/raisonneur pirandelliano, per salvare il suo onore e quello della donna escogita un piano: farsi invitare a cena e, con l'inganno, far ingurgitare al capitano un potente afrodisiaco in modo che il bestiale marinaio durante la notte riversi i suoi istinti sessuali, artificialmente risvegliati, nei confronti della moglie. Per assicurarsi che la donna possa risultare bella e desiderabile la trucca in maniera pesante e la veste in modo provocante.

SIGNORA PERELLA: *(dopo essere rimasta lì un pezzo, esposta come uno sconcio pupazzo da fiera, si alza e si reca a guardarsi allo specchio sul divano, inorridita)* Oh Dio!... Sono uno spavento!

PROFESSOR PAOLINO: Sei come devi essere per lui! *(E intanto si mette a nascondere gli oggetti da truccatura)*

SIGNORA PERELLA: Ma non sono più io!... Non mi riconoscerà!...

PROFESSOR PAOLINO: Non deve più riconoscerti, difatti! Deve vederti così!

SIGNORA PERELLA: Ma è una maschera orribile!

PROFESSOR PAOLINO: Quella che ci vuole per lui!

Qui non può che venire in mente quel sentimento del contrario che nel suo celebre saggio intitolato *L'umorismo* Pirandello ben ci spiega con questo esempio:

*Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.*²

Se il comico ci fa ridere perché ci mostra una situazione inversa a quella a cui siamo abituati, l'umorismo risveglia in noi una sorta di umana compassione e comprensione verso personaggi ridicolizzati, risultando meno crudele del comico che spesso esagera. E qui, in questa commedia, ci sono molti momenti comici di situazione, come quando i due poveri scolari vengono rinchiusi a lungo dal Professore dentro uno stanzino a fare i compiti senza riuscire a vedere nulla e quasi nemmeno a respirare, oppure nei dialoghi fatti di detti e non detti che creano una serie di fraintendimenti tra il Professor Paolino e il farmacista o negli atteggiamenti delle donne di servizio che tutto vedono e tutto sentono ma si astengono da esplicitare giudizi troppo netti ... Tornando alla povera signora Perrella e alla trama della commedia, ella viene inizialmente

² in L. Pirandello, *L'Umorismo, seconda edizione aumentata*, Luigi Battistelli, Firenze, 1920, pp. 178-179

derisa dal marito per la sua apparenza insolita. Tutto sembra volgere al peggio. Il professor Paolino si mette d'accordo con la sua amante che se tutto andrà bene, la donna la mattina dopo dovrà esporre sul balcone un vaso di fiori come segnale del buon esito della "missione". In caso contrario dovranno confessare ed assumersi le loro responsabilità. La mattina successiva non si vede nessun vaso di fiori, il professore si decide allora a rivelare tutto al capitano quando finalmente la signora Perella, sfinita, riuscirà ad alzarsi per andare ad appoggiare sulla veranda non uno ma bensì cinque vasi di fiori.

C.B.

La descrizione dei personaggi nelle didascalie del testo

Con i personaggi delle sue opere Pirandello è stato capace di immortalare una straordinaria carrellata di tipi umani con vizi, posture, acconciature, nature e deformità assai diverse tra loro. C'è un aspetto interessante che talvolta viene trascurato della scrittura pirandelliana, ovvero l'utilizzo che l'autore fa delle immagini di animali, di potente impatto simbolico e evocativo, per introdurre alcuni dei personaggi delle sue commedie. Di seguito riporto le efficaci e divertenti descrizioni contenute nelle didascalie del testo *L'uomo, la bestia e la virtù*: un vero e proprio bestiario in cui spiccano vecchie galline, volpi contritte, caproni neri, scimmioni, cavalli e cinghiali setolosi ...

Rosaria, governante del signor Paolino

È il primo personaggio a parlare di tutta la commedia. All'entrata in scena indossa una cuffia in capo con ancora i diavolini attorti tra i capelli ritinti d'una quasi rosea orribile manteca. Ha l'aspetto e l'aria stupida, petulante, d'una vecchia gallina.

Il signor Totò, farmacista, suo fratello

È il secondo personaggio a prendere parola. Lo vediamo entrare con Rosaria, la governante del signor Paolino. Ha in capo un cappello, il collo torto da

prete, l'aspetto e l'aria da volpe contrita. Si stropiccia di continuo le mani sotto il mento, quasi per lavarsele alla fontana della sua dolciastra grazia melensa.

Il trasparente signor Paolino, professore privato

Uomo sulla trentina, vivacissimo, ma di una vivacità nervosa, che nasce da insofferenza. Tutte le passioni, tutti i moti dell'animo traspaiono in lui con una evidenza che avventa. Ha subitanei scatti e cangiamenti di tono e d'umore. Non ammette repliche e taglia corto. Nella terza scena del terzo atto quando sale in casa Perella per affrontare il Capitano ha "una faccia da morto ansiosa, gli occhi lividi, lampeggianti di follia".

Giglio e Belli, scolari

Entrano coi libri sotto braccio e con le sciarpe di lana al collo – uno, rossa; l'altro, turchina – Giglio e Belli. Hanno anch'essi un aspetto bestiale che consola: Giglio, da capro nero, e Belli, da scimmione con gli occhiali.

La virtuosa signora Perella, moglie del capitano Perella

Incarna la virtù, la modestia, la pudicizia in persona; il che disgraziatamente non toglie ch'ella sia incinta da due mesi – per quanto ancora non paia – del signor Paolino, professore privato di Nonò, suo figlio. Ora viene a confermare all'amante il dubbio divenuto purtroppo certezza. Lo lascia intendere con gli occhi e anche – senza volerlo – con l'aprir di tanto in tanto la bocca poiché ha le nausee. La signora Perella è molto afflitta, perché certo per le sue tante virtù e per la sua esemplare pudicizia non si meriterebbe questo dalla sorte. Tiene costantemente gli occhi bassi, non li alza se non di sfuggita per esprimere al signor Paolino, di nascosto da Nonò, la sua angoscia e il suo martirio. Veste con goffaggine, perché la moda ha per sua natura l'ufficio di render goffa la virtù, e la signora Perella è pur costretta ad andar vestita secondo la moda, e Dio sa quanto ne soffre. Parla con querula voce, quasi lontana, come se realmente non parlasse lei, ma il burattinaio invisibile che la fa muovere, imitando

malamente e goffamente una voce di donna malinconica. Se non che, ogni tanto, urtata o punta sul vivo, se ne dimentica e ha scatti di voce, toni e modi naturalissimi.

Nonò, ragazzo di 11 anni, figlio dei Perella

Ha un bellissimo aspetto di simpatico gatto, con un magnifico cravattono rosso a farfalla e un collettone rotondo inamidato. Non sarebbe male che impugnasse con molta convinzione un bastoncino di quelli per ragazzi con testina di cane. Ride spesso, e più spesso ancora tira sorsi col naso per risparmiare il fazzoletto che gli fa bella comparsa sporgendo dalla tasca della giacca, ben ripiegato e intatto.

Il dottor Nino Pulejo

Bell'uomo, sui trent'anni, biondo, con gli occhiali.

Grazia, domestica di casa Perella

È una vecchia dalla burbera faccia cavallina.

Un marinaio

Sappiamo solo che ha un berretto e che quando entra in scena si piega sulle gambe aprendo le braccia per ricevere sul petto Nonò, il quale spicca un salto e gli s'appende al collo.

Il capitano Perella

Ha l'aspetto di un enorme sbuffante cinghiale setoloso. Con un "soave calcio" saluta il figlioletto Nonò "troncandogli la parola" alla sua prima apparizione nella scena sesta del secondo atto.

Intervista a Guido Fiorato

Mercoledì 22 ottobre ho contattato Guido Fiorato, Direttore dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, il quale ha rilasciato un'intervista in esclusiva per questo Quaderno riguardo al suo lavoro di scenografo e costumista.

Il testo è stato scritto poco più di cento anni fa, nel 1919. L'azione si svolge in "una città di mare, non importa quale. Oggi". Che importanza dà alla parola "oggi", riportata nella didascalia iniziale nel suo lavoro di scenografo e costumista?

Ho dato più importanza al mare. È un tempo moderno, abbastanza generico. Chi definisce le epoche negli allestimenti sono le vestizioni degli attori e ancora di più delle attrici. Mentre la linea maschile può oscillare in qualche dettaglio, quella femminile identifica sempre in maniera molto chiara. Quindi, è un'epoca moderna e oscilla con libertà rispetto ai singoli caratteri. Ad esempio, la prima vestizione della signora Perella nel primo atto è un tailleur Dior di inizio anni '50, in quanto linea di un perbenismo borghese spinto all'estremo com'erano quegli anni. Molto attillati, molto sexy ma molto chiusi. E secondo me faceva gioco alla psicologia della virtù. La seconda vestizione è più figlia delle modifiche necessarie scritte da Pirandello, ovvero della manomissione dell'abito da parte del professore, poi continuate dalla Signora Perella. La linea di confine tra quanto una sia vittima sacrificale e quanto invece sia padrona della situazione è molto ambigua. Nel terzo atto la signora ha una vestaglia al limite dell'abito da sera di metà anni '50. Gli uomini oscillano da un abito maschile quasi contemporaneo moderno del professore, ad una vestizione che occhieggia un pochino a quel periodo anni '30. La generazione precedente, quella del medico e di una delle due governanti, veste ancora con uno stile anni '10. Insomma, il contesto è quello di un mondo borghese novecentesco, ma è più figlio non di una scelta di un'epoca, bensì delle psicologie dei personaggi.

Le ambientazioni sono due: casa Paolino e casa Perella. La prima sembra modesta, la seconda è popolata da oggetti esotici in ricordo dei viaggi del suo proprietario, il Capitan Perella. Ci può svelare qualcosa di questa scenografia definita onirica nelle note di regia da Roberto Valerio?

Sicuramente non è un'ambientazione realistica: in questo senso, il regista dice il giusto quando parla di aspetto onirico. Tanto è vero che non c'è intervallo, va tutto in continuità dall'inizio alla fine dello spettacolo. È un percorso molto spesso con dei richiami mentali del professor Paolino, di un suo punto di vista, di un suo tirar le fila della vicenda. Che sia più dejà vu o percorso mentale sta allo spettatore interpretarlo. Di fatto, il passaggio dal primo ambiente al secondo è semplicemente per dare un inizio realistico alla vicenda, per poi passare molto velocemente ad un'astrazione più sognata, che porta ad una svolta scenica con un palcoscenico quasi nudo. Il palco viene utilizzato in senso metateatrale come citazione del mondo pirandelliano medesimo, o comunque di una spazialità evocativa. C'è un tema del blu ricorrente che secondo me è interessante come filo conduttore astratto in omaggio alla navigazione, alla città di mare, ad un'atmosfera. Non c'è un fondale dipinto col mare ma tutto galleggia nella tonalità dei blu che viene utilizzata per il pavimento, per i mobili. Tutti gli oggetti di scena, iperrealistici, o sono blu o sono bianchi. C'è anche un utilizzo delle maschere inglobate nell'uso della monocromia blu.

Sul finire dell'atto secondo deve entrare dalla veranda un bel chiaro di luna. Che tipo di dialogo c'è stato tra lei scenografo e il creatore delle luci Emiliano Pona?

Il creatore luci entra in gioco una volta che il progetto scenico è portato a termine e aggiunge la sua creatura illuminando il lavoro dello scenografo. Ci sono rapporti di dialogo artistico avviati già in altre produzioni come nel caso di Emiliano, col quale avevo già lavorato. Il tema della luna c'è ed è molto forte. Ho proposto al regista di inserire una grande luna nella scena del secondo atto per un'associazione di idee ad una femminilità, al fatto che la luna stessa diventi il volto della signora Perella nel momento della trasfigurazione e della preparazione per la cena. Quello che avviene sul suo viso è riportato ingrandito diventando la luna stessa.

Ho visto che a settembre c'è stato un corso di formazione rivolto a dei giovani aspiranti scenografi e costumisti qui in Toscana sulla realizzazione di mobili, accessori in legno e costumi per lo spettacolo. Ha seguito anche lei le attività?

Non in prima linea ma mi sono comunque interfacciato con loro. È stato un apporto fondamentale sia sul fronte della scenografia e della costruzione in falegnameria così come in sartoria sulla realizzazione dei costumi. Io ho interagito con questi ragazzi e ragazze in formazione in quella fase. È un meccanismo virtuoso che ha funzionato bene. Vuol dire che c'è un terreno di incontro e di formazione delle future leve del mondo del lavoro in ambito teatrale tramite benemerite realtà formative sul territorio. È importante. L'unica cosa che il testo di Pirandello richiede con estrema chiarezza sono gli oggetti di scena. Non si fa lo spettacolo senza la cena del secondo atto, senza il dolce incriminato. Questo crea una richiesta imprescindibile da parte dell'autore di realismo. Senza quello si tradisce il testo. Nel primo atto è necessaria la presenza di uno sgabuzzino in cui vengono rinchiusi gli studenti. Ci dev'essere un luogo angusto in cui possano dire le loro battute in assenza di aria. Col regista abbiamo ragionato sull'utilizzo degli oggetti. Io, per esempio, ho proposto al regista di chiudere gli studenti in un armadio guardaroba dando avvio a quella dicotomia astratta sogno/incubo a cui fa riferimento il regista nelle sue note. C'è una variazione del tema nel rispetto di quanto richiesto dall'autore. Se non l'autore si rivolta nella tomba ed ha ragione. Al tempo stesso si può astrarre e inventare se la base resta realistica. Il fatto di rinchiusere gli studenti in un guardaroba, per giunta colorato di blu come il pavimento, funziona solo se il guardaroba è esattamente quello di una camera da letto. Se è un cubo astratto diventa tutto senza contrasto e poco stimolante. Questo è il punto fisso di questo allestimento: partire dal realismo per superarlo e diventare onirico.

Di Pirandello ha realizzato anche le scene dei *Sei personaggi in cerca d'autore* con la regia di Binasco. Assonanze?

Binasco lì ha avuto la bellissima idea di levare dal palcoscenico lo spettacolo e contestualizzarlo in una scuola di recitazione. L'ho ambientato in un'ex pale-

stra di archeologia industriale con un pavimento che ricorda il tracciamento di un campo da basket. Il lavoro di Binasco, nel pieno rispetto del testo, era al limite dell'improvvisazione con gli studenti che riprendo i personaggi. Ha fatto un'operazione molto interessante e vincente però il contesto è diverso. C'è un'astrazione anche lì con una base iperrealistica e un uso della luce e dello spazio che era quello di un ambiente "vero" però in un altro contesto, molto diverso come approccio pirandelliano.

In quale ambito è più stimolante lavorare per un artista scenografo e costumista: nella lirica, nella prosa, nella danza, al cinema o per la televisione?

Secondo me chiunque eserciti questa professione non pensa mai in astratto. Quando mi arriva una proposta la valuto e decido se farla o no. La mia carriera è stata teatrale fin dall'inizio. Ho praticato cinema e televisione soltanto all'inizio ma per pochissimo tempo. La differenza di lavorare nella lirica o nella prosa consiste nel fatto che nella lirica c'è la musica che è a supporto assieme alla parola del libretto e del canto. È un livello ulteriore e continuo quello del colore musicale che crea un'atmosfera in più di cui lo scenografo deve tenere di conto. A me piace alternare. A volte faccio solo scene, a volte scene e costumi. Ogni tanto solo costumi quando essi sono particolarmente importanti in un contesto visivo dello spettacolo. Ma ragiono sempre e solo su delle proposte. Scenografie e costumisti sono soltanto a volte chiamati dalla direzione del teatro ma molto spesso sono chiamati da registi coi quali si è già collaborato in passato. Si lavora a chiamata e su una proposta, un titolo.

Quando osservo la meraviglia dei suoi lavori mi viene da chiederle: cosa ne pensa della poetica avanguardistica del teatro povero? Qui in Toscana siamo stati molto influenzati da quella concezione dello spazio scenico.

È vero che c'è quella tradizione toscana ma la vostra regione è anche molto altro. Tirelli, Piero Tosi, Anna Anni, Elena Bianchini sono tutti nomi cresciuti in ambito toscano, nella sartoria Cerratelli legata al Maggio musicale ma non solo. Adesso Diego Fiorini gestisce con maniacale cura e attenzione la Fondazione Cerratelli. È un amico e lo apprezzo molto. Io associo la Toscana anche a questa tradizione artistico visiva che affonda appunto le proprie radici nella

ricchezza della nostra storia dell'arte con una consapevolezza e un gusto di altissimo livello. Diciamo che va bene tutto e che ci sono state ambedue le tendenze. Che le avanguardie tirassero al risparmio in senso economico visivo è una consapevolezza però adesso non se ne può più del palcoscenico nero con la seggiolina. È un'involuzione di quello che erano le avanguardie. Che poi dove sarebbero le avanguardie oggi? Lavorando sull'oggetto e tornando a Pirandello, io all'inizio ho fatto vedere a Roberto Valerio i lavori di Tadeusz Kantor e le regie di Aldo Trionfo, artista ingiustamente un po' dimenticato. E Kantor pur non essendo italiano è legato indissolubilmente a Firenze e la Toscana.

Da Direttore dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova cosa consiglierebbe ai giovani che vogliono intraprendere una carriera lavorativa in ambito scenografico e costumistico in Italia?

Di venire a studiare qui a Genova da noi. E poi direi di studiare, cosa che io all'epoca non ho fatto. È cambiato completamente il panorama. Se negli anni '90, nel bene e nel male, la normativa consentiva degli spiragli per cui si poteva fare la gavetta in forma di volontariato, adesso questo è giustamente precluso. Il palcoscenico è un mondo tutelato ma a volte ci si può fare molto male. Vero è che io ho iniziato molto presto a fare il volontario e tutti quei passaggi nei laboratori, in sartoria, per diventare assistente alla scenografia. Fra la fine del liceo e i vent'anni era diventato assistente di scenografi importanti. Al giorno d'oggi bisogna scegliere un percorso di studi che le Accademie possono dare in cui l'occhio dev'essere legato al mondo del lavoro e non soltanto alla formazione teorica. L'Istituzione deve organizzare la formazione in modo tale che tutti gli studenti motivati abbiano le occasioni di andare in stage sul territorio a diretto contatto con la realtà lavorativa. Ormai non si scappa: è un 3+2 come l'Università. Bisogna arrivare a fine percorso formativo già con i contatti creati negli anni di studio tramite gli stage. In questo senso Genova funziona bene perché ha un'ampia scelta di docenti sul secondo livello, dove si stringono le maglie della professione, che sono professionisti dello spettacolo. Questo è fondamentale. Bisogna ottimizzare quella parte della propria vita per essere pronti al mondo del lavoro.

Mercoledì 14 gennaio 2026

Il vedovo

dal film di Dino Risi

adattamento Ennio Coltorti e Gianni Clementi

con Massimo Ghini, Galatea Ranzi

e con Giuseppe Gandini, Leonardo Ghini, Diego Sebastian Misasi,

Giulia Piermarini, Tony Ruocco, Luca Scapparone

regia Massimo Ghini

scene Andra Bianchi

costumi Annalisa Di Piero

musiche Davide Cavuti

assistente alla regia Erica Intoppa

produzione Enfi Teatro, Artisti Riuniti, Il Parioli

produzione esecutiva Enzo Gentile

ELVIRA: Ma vogliamo dire la verità una volta per sempre? Io ho sposato un cretino e me lo tengo. Ognuno ha la sua croce, pazienza.

in *Il vedovo*, regia di Dino Risi, con Alberto Sordi e Franca Valeri

Personaggi e interpreti

Alberto Nardi – Massimo Ghini

Elvira Ceccarelli – Galatea Ranzi

Commendatore Lambertoni – Giuseppe Gandini

Marchese Stucchi – Luca Scapparone

Il nipote di Alberto Nardi – Leonardo Ghini

Gioia, l'amante di Alberto Nardi – Irene Girotti

Il tecnico tedesco Fritz Mayer – Diego Sebastian Misasi

L'industriale Carlo Fenoglio – Tony Ruocco

Presentazione ufficiale della compagnia

Un capolavoro della commedia all'italiana, con Massimo Ghini e Galatea Ranzi nei ruoli che furono al cinema degli indimenticabili Alberto Sordi e Franca Valeri. In scena Alberto Nardi, un industriale romano, megalomane, ma con scarso e disastroso senso degli affari, sposato con una ricca donna d'affari, abile e spregiudicata, alla quale il marito perennemente assediato dai creditori si rivolge quando ha bisogno di firme per contratti, cambiali o denaro contante per le sue fallimentari iniziative. La moglie, tuttavia, consapevole dell'assoluta incapacità del marito negli affari, non solo ha smesso ormai di continuare a sussidiare il marito ma lo umilia continuamente apostrofandolo "cretineti" anche in pubblico mentre, dietro anonimato, gli presta continuamente denaro a condizioni usuraie, tramite il suo intermediario, il commendator Lambertoni. Così ad Alberto non resta che studiare improbabili piani, assieme ai suoi improbabili collaboratori, per sbarazzarsi della moglie ed ereditarne i capitali. In una trascinate girandola comica i suoi tentativi innescheranno assurde situazioni che hanno fatto de *Il vedovo* un magnifico capolavoro comico della "commedia all'italiana": in questo adattamento firmato da Gianni Clementi ed Ennio Coltorti l'azione è spostata da Milano a Roma. Massimo Ghini interpreta il ruolo del grande Sordi proponendo il "suo" Alberto Nardi e Galatea Ranzi, quello che fu di Franca Valeri: un'Elvira, non più Almiraghi ma Ceccarelli che, benché romana, con cinico pragmatismo culla il sogno di trasferirsi senza il marito a Milano adottandone il dialetto per emanciparsi anche lessicalmente dai luoghi comuni caratterizzanti. Già negli anni Cinquanta Risi individuava quelli che sarebbero diventati i protagonisti di un altro suo capolavoro, *I mostri*. Oggi i personaggi del *Il vedovo* non possono non ricordare il vertiginoso aumento dell'attuale "mostruosità" sociale. Lo spettacolo, rispettando al massimo l'intreccio del celebre film e trasformando in ritmi teatrali le scansioni filmiche del tempo, non si propone come un'imitazione bensì come omaggio a un capolavoro degli anni Sessanta con un ritorno al grande divertimento "all'italiana".

Dal teatro al cinema e dal cinema al teatro

Teatro e cinema sono due mondi apparentemente vicini ma in realtà anche lontanissimi fra di loro e proverò a fare un excursus dei film che sono traduzioni di opere teatrali nel linguaggio cinematografico. I primi esempi che mi vengono in mente sono *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini, due eccellenti pellicole che trasformano la narrazione teatrale in immagine, dove il regista si serve del mito per parlare del conflitto tra civiltà e barbarie, del peso delle nostre azioni e risvegliare la coscienza della modernità. C'è poi *Filumena Marturano* (1946), una delle commedie più conosciute di Eduardo De Filippo che diventa *Matrimonio all'italiana* (1964), capolavoro del cinema italiano grazie alla regia di Vittorio De Sica e le indimenticabili interpretazioni di una Sophia Loren e un Marcello Mastroianni in stato di grazia. Il capitolo Shakespeare sarebbe molto esteso. Mi limito a citare due giganti che nelle loro lunghe e prestigiose carriere sono stati registi e sceneggiatori di opere del Bardo come Orson Welles con *Macbeth* (1948), *Otello* (1951), *Falstaff* (1965) e Kenneth Branagh con *Enrico V* (1989), *Molto rumore per nulla* (1993), *Hamlet* (1996), *Pene d'amor perdute* (2000) e *Come vi piace* (2006). Merita una menzione un altro grande regista cinematografico ovvero Roman Polanski che si è spesso cimentato al cinema con opere teatrali, come nel caso di *Macbeth* (1971) e *Carnage* (2011), tratto dalla pièce *Il dio del massacro* di Yasmina Reza. Anche altre drammaturgie contemporanee sono diventate poi sceneggiature di successo. Celebri sono gli esempi di *La parola ai giurati* (1954) dramma giudiziario (inizialmente pensato per la tv) dello statunitense Reginald Rose adattato per il cinema da Sidney Lumet nel 1957 e *La cage aux folles* (1973) di Jean Poiret da cui deriva *Il vizietto* (1978) con l'insuperabile Ugo Tognazzi. In Germania Rainer Werner Fassbinder muove i suoi primi passi scrivendo per il teatro testi come *Come gocce su pietre roventi* (1965), *Katzelmacher* (1968), *Le lacrime amare di Petra Von Kant* (1971) che poi sono diventati film di grande impatto a livello internazionale. Drammaturgo di formazione è anche Ingmar Bergman che nei suoi film spesso ha pochi personaggi, poche location e molti dialoghi concentrando l'attenzione sulle dinamiche psicologiche ed emotive dei personaggi rivelando una forte matrice teatrale.

Tra i suoi tanti (e meravigliosi) film merita di essere citato *Fanny e Alexander* (1982), summa della poetica e dei temi del regista svedese, in cui il teatro diventa metafora della vita e specchio della realtà agli occhi dei due bambini protagonisti che danno il titolo all'opera stessa. Ci sono poi momenti in cui il teatro o, per meglio dire, la teatralità entra nei film. Un esempio su tutti è l'intera filmografia di Federico Fellini, permeata da una forte componente onirica, da costumi importanti, personaggi grotteschi, atmosfere visionarie.

Il mondo del teatro entra nel cinema nel corso del Novecento in moltissimi film tra cui *Eva contro Eva* (1950) sulle dinamiche tra critici, attori, produttori, *Lattimo fuggente* (1989) in cui un professore appassiona i suoi studenti guidandoli nella messa in scena del *Sogno di una notte di mezza estate* e *Cesare deve morire* (2012) dei fratelli Taviani che, con un taglio documentaristico, ci portano dentro la sezione alta sicurezza del carcere di Rebibbia dove un gruppo di detenuti si cimenta con l'allestimento del *Giulio Cesare* di William Shakespeare. Per concludere questa lunga carrellata non possiamo non menzionare *Birdman* (2014), splendido esempio di incontro tra teatro e cinema nel quale un attore la cui carriera cinematografica è in declino cerca di rimettersi in carreggiata rappresentando un dramma di Raymond Carver a Broadway. Negli ultimi anni è capitato di assistere ad una inversione di tendenza, ovvero alla sempre maggiore presenza nei cartelloni di prosa dei teatri italiani di adattamenti teatrali tratti da film celebri. Soltanto a Santa Croce sull'Arno, a mia memoria, abbiamo avuto *Eva contro Eva* con la regia di Maurizio Panici nella stagione 2014/2015, *Una giornata particolare* con la regia di Nora Venturini nella stagione 2016/2017 e *I soliti ignoti* con la regia di Vinicio Marchioni nella stagione 2019/2020. Recentemente, per il suo esordio teatrale, Ferzan Özpetek ha deciso di misurarsi con la regia di un suo precedente successo cinematografico, *Mine vaganti* (2010), senza riuscire a riportare sul palco quei toni malinconici e quelle atmosfere a cui invece ci ha abituato con il linguaggio cinematografico. Sulla stessa lunghezza d'onda Paolo Genovese ha portato in scena l'adattamento del suo campione d'incassi *Perfetti sconosciuti* (2016) con un ottimo cast di attori ma dovendo per forza di cose rinunciare ai continui primi piani e agli sguardi sul telefonino che contraddistinguono il film. Nella stagione 2025/2026 anche Gabriele Muccino farà il suo debutto come regista teatrale curando anche l'adattamento drammaturgico del suo film *A*

casa tutti bene (2018), una storia che per il suo impianto sembrerebbe ben prestarsi a un salto di medium. Di esempi ce ne sarebbero anche altri e non tutti degni di menzione... Il fatto è che queste produzioni possono andare nella direzione di esplorare le storie alla base dei film da nuove prospettive attraverso il medium teatrale oppure far conoscere capolavori del passato alle nuove generazioni ma si possono anche configurare come un tentativo, seppur lecito, di sfruttare l'effetto nostalgia del pubblico e aumentare così le probabilità di successo al botteghino. Staremo a vedere dove collocare questo adattamento de *Il vedovo*. Di sicuro sappiamo che Massimo Ghini non è nuovo a questo genere di operazioni avendo già portato in scena gli adattamenti di *Vacanze romane*, vestendo i panni di Bradley, il giornalista che nell'originale era interpretato da Gregory Peck, e *Quasi Amici*, tratto dal fortunatissimo film di Eric Toledano e Olivier Nakache. Inoltre Ghini è un attore d'esperienza e con tutte le carte in regola per provare a confrontarsi con un mostro sacro quale Alberto Sordi. Gianni Clementi e Ennio Coltorti, gli autori dell'adattamento, hanno spostato da Milano a Roma la vicenda riducendo a tre gli ambienti: la casa di Elvira, l'ufficio della cosiddetta industria di ascensori e la casa dell'amante di lui. Elvira non si chiama più Almiraghi ma Ceccarelli ed è una facoltosa donna romana che cerca di imparare la lingua milanese per avvicinarsi sempre più ai suoi amici imprenditori. Clementi e Coltorti sono intervenuti anche nel trasformare la figura dello zio di Alberto Nardi in quella del nipote. Sarà interessante capire quale tipo di equilibrio riusciranno a mantenere tra omaggio e rivisitazione.

Personalmente mi piacerebbe vedere trasposto dallo schermo al palco un film, a mio avviso ingiustamente dimenticato, di Franco Brusati, *Pane e cioccolata* (1973), che racconta, con riflessi lirici di rara potenza, di quando noi italiani eravamo i migranti "brutti, sporchi e cattivi". Credo che sarebbe molto interessante, attuale e rappresenterebbe un'occasione per ragionare a fondo sulle nostre idee riguardo ai fenomeni migratori.

C.B.

Il film

Milano, fine anni Cinquanta. *Il vedovo* inizia con un prologo in cui Alberto Nardi, imprenditore romano megalomane e pieno di debiti, interpretato da Alberto Sordi, cammina per le strade di una città deserta, di notte, conversando amabilmente col suo ragioniere, il marchese Stucchi. Si danno del lei, fumano una sigaretta prima di ritirarsi nelle loro abitazioni. Dietro e sopra di loro il grattacielo Torre Velasca. Nardi abita proprio lì, al diciannovesimo piano, e racconta all'amico, di aver sognato d'essere al funerale di sua moglie, intento a ridere durante il corteo funebre e al momento in cui la bara viene calata nella fossa di essere svegliato da un forte colpo della moglie dietro la nuca che gli dice: "Cos'hai cretinetti, ridi nel sonno?". La moglie, la ricca donna d'affari milanese Elvira Almiraghi, interpretata da Franca Valeri, la vedremo solo nelle scene successive. Lei lo prende continuamente in giro chiamandolo "cretinetti", lo tratta con sufficienza e gli nega costantemente il suo aiuto per questioni finanziarie. Lui è assalito dai creditori e in preda ad un esaurimento nervoso, ciò nonostante prova a fare il duro ma è solo un emulo fallito dell'industriale milanese che tenta di imitare i veri ricchi appropriandosi dei loro status-symbol (es. gli spostamenti sulla "Flaminia" della moglie con l'autista anche per attraversare la strada). Il Nardi, ça va sans dire, ha una giovane amante, a cui fa "regalini" sottratti alla moglie di nascosto. Sperpera senza criterio, investe ciò che non ha ed è dotato di un fiuto infallibile per gli affari ... sbagliati. Lo snodo centrale del film, per cui ogni riattualizzazione rischierebbe di stroncare le ragioni di esistere, è la telefonata che il marchese Stucchi fa alla signora Almiraghi costringendola a scendere dal treno per la Svizzera che poi rimarrà coinvolto nell'incidente del lago. Oggi con gli smartphone tutto questo non avrebbe senso, Nardi avrebbe saputo subito di non essere vedovo e il film sarebbe finito. E invece Nardi, una volta ricevuta la notizia dell'incidente della tragedia, in cui pare esser coinvolta la sua signora, si frega le mani pensando di diventare un facoltoso ereditiere. Organizza un funerale in grande stile ma, quando Elvira si presenta alla sua camera ardente viva e vegeta, i sogni del commendatore di diventare vedovo svaniscono e si rifugia in un convento colpito da una "forte crisi religiosa". È qui che cova

il “progetto Elvira” per farla fuori gettandola dalla tromba dell’ascensore che vorrebbe intitolarle, ma a precipitare dal diciannovesimo piano sarà invece lui. E il film si conclude col corteo del suo funerale, durante il quale il Marchese, l’ingegnere tedesco e lo zio dialogano, rivelando al pubblico che il Marchese, per errore, l’ha spinto nella tromba dell’ascensore.

La “mostruosità” sociale

Il soggetto del film si ispira, in parte, al fatto di cronaca conosciuto come “Il mistero di Via Monaci” a Roma, in cui l’imprenditore Giovanni Fenaroli nel 1958 uccise la moglie insieme ad un suo collaboratore Raoul Ghiani. Un omicidio organizzato meticolosamente che diede luogo al primo grande processo mediatico dell’Italia del dopoguerra. Alcuni anni più tardi il caso fu riaperto grazie alle rivelazioni di un ex agente dei Servizi segreti militari italiani riguardo alla presenza di documenti compromettenti, comprovanti il coinvolgimento di un importante uomo di Stato in una brutta storia di finanziamenti illeciti. Uno dei tanti misteri italiani rimasti irrisolti. La sceneggiatura di Rodolfo Sonego, Fabio Carpi, Sandro Continenza, Dino Verde e dello stesso Dino Risi, è uno straordinario e ampio catalogo di cattiverie, meschinità e rivalità espresse anche in modo plateale come nel caso del “progetto Elvira”. Sordi, che insieme a Mastroianni, Tognazzi, Gassman e Manfredi è uno dei grandi protagonisti della stagione d’oro della commedia all’italiana, incarna alla perfezione il tipico uomo mediocre, borghese, arrampicatore sociale, pieno di sé ma completamente inetto. Anche la provenienza geografica dei personaggi diventa occasione per mostrare le diverse anime e le contraddizioni di un Paese, l’Italia, in una fase di crescita non armonica e non allineata, con un Nord produttivo e un Sud che non riesce a tenere il passo. Il Nardi è mostruosamente cinico. Ne dà dimostrazione quando riceve dal marchese Stucchi la notizia che i palombari sono riusciti a recuperare tutte le salme meno una e invece di provare speranza lancia un’occhiataccia al suo ragioniere. La moglie non è da meno a livello di mostruosità, sempre pronta a sminuire i comportamenti del marito. I coniugi si insultano pesantemente e lo fanno in modo tagliente ma mai volgare. Nessuna parolaccia, ma scambi affilatissimi e situazioni al limite

del corrosivo. Altri tempi, altro stile... Non c'è nessun raggio di bontà, nessun valore, nessuna umanità in nessuna battuta del film. Ognuno fa ciò che fa per ottenere qualcosa in cambio. Tutto ha un prezzo e tutto merita disprezzo. E non è questione generazionale. Persino Gioia, la giovane amante del Nardi, mentre il cadavere della signora è ancora caldo, non perde tempo a impossessarsi della situazione come se non aspettasse altro che la grande occasione per salire l'ascensore sociale. Tutti, in attesa della salma, sono intenti a festeggiare e gozzovigliare come avvoltoi vestiti eleganti e con sottofondo musicale di dubbio gusto. *Il vedovo* è l'anticipatore di altre mostruose italiane attitudini che troveranno la loro piena rappresentazione plastica quattro anni più tardi nel film *I mostri* (1963) con la regia ancora una volta di uno dei maestri indiscussi della commedia all'italiana: Dino Risi.

Dall'autobiografia di Dino Risi

Sono andato a leggere l'autobiografia di Dino Risi intitolata *I miei mostri*, edita da Mondadori nel 2004, a caccia di aneddoti su *Il vedovo*. Con le parole di Risi, spassose e profonde al tempo stesso, mi sono decisamente divertito. Ne consiglio la lettura perché ci restituiscono il ritratto di un uomo creativo, intelligente e innamorato della vita. Una cosa riguardante il soggetto del film alla fin fine l'ho pure trovata ed è un capitolo, a pag. 162-163 su Ghiani e Fenaroli:

Nei primi anni dopo la guerra, a Milano, andavo spesso a mangiare in una trattoria vicino a Porta Vittoria dove c'è ancora il monumento di bronzo che celebra le Cinque Giornate del 1848 (la cacciata degli austriaci dalla città) con la solita ammicchiata di giovani col fucile, leoni e donne col seno nudo e un lungo elenco di caduti per la Patria. La trattoria si chiamava Le Assi ed era famosa per un risotto con l'ossobuco davvero prelibato. Una lapide diceva che ci aveva mangiato Garibaldi, il quale aveva mangiato e dormito dappertutto in Italia (non so quando trovava il tempo per fare le battaglie). A un tavolo d'angolo, sempre lo stesso, andava a sedersi un signore coi baffetti, sui cinquanta, in compagnia di un uomo stempiato che i camerieri chiamavano ragioniere. Poi seppi che il ragioniere

si chiamava Sacchi, che il signore coi baffetti era il commendator Fenaroli e che il giovanotto dalle spalle larghe che un giorno era a tavola con loro era un certo Ghiani, che il Fenaroli mandò a Roma per strangolargli la moglie. Il delitto appassionò l'Italia e si concluse con alcuni ergastoli. Un giorno che tornai a Milano da Roma dove abitavo, andai a cena al ristorante Le Assi. Il proprietario, che si chiamava Venanzio, mi disse: "Ma se l'immaginava lei che il commendator Fenaroli, una persona così perbene, che ha sempre pagato il conto, che lasciava anche delle belle mance, avrebbe combinato quello che ha combinato? E il Ghiani, un ragazzo al quale avrei fatto sposare mia figlia? E la Martirano, la moglie del Fenaroli, ma l'ha vista? Uno che aveva una moglie così doveva essere assolto perché il fatto non costituisce reato". Fummo interrotti dalla moglie di Venanzio che serviva i caffè. Era una donna al di là del bene e del male. Disse: "Se ero la Martirano pagavo il Ghiani perché tornasse a Milano ad ammazzare mio marito". Venanzio schizzò nel caffè un po' di grappa, alzò la tazzina e disse: "Prosit".

Perché in fondo forse il mestiere di un artista è proprio quello di sapere cogliere ispirazione, attingere, rubare dalla realtà per restituire quella finzione di cui tutti noi abbiamo bisogno. Da sempre.

C.B.

Mercoledì 28 gennaio 2026

Scandalo

scritto e diretto da Ivan Cotroneo

con Anna Valle, Gianmarco Saurino

e con Orsetta De Rossi, Angelo Tanzi, Matilde Pacella

scene Monica Sironi

costumi Alberto Moretti

disegno luci Cesare Accetta

produzione Gianpiero Mirra e Daniela De Rosa

per Diana Or.i.s. S.r.l.

Il desiderio di una donna fa sempre paura.
Non se ne parla mai, porta scompiglio, è eversivo, rivoluzionario, scandaloso.

in Ivan Cotroneo, *Scandalo*

Personaggi e interpreti

Laura – Anna Valle

Andrea – Gianmarco Saurino

Giulia – Orsetta De Rossi

Roberto – Angelo Tanzi

Maria – Matilde Pacella

Presentazione ufficiale della compagnia

In *Scandalo*, il nuovo lavoro teatrale scritto e diretto da Ivan Cotroneo si racconta di sentimenti, seduzione, manipolazione. Laura ha cinquant'anni, è una scrittrice, ma soprattutto, per il mondo, letterario e non, è stata la "sposa bambina" di uno scrittore molto famoso e molto più grande di lei, che è recentemente scomparso. Nella sua villa sull'Appia Antica, appena fuori Roma, in compagnia della sua editor Giulia e di un vicino, Roberto, e con l'aiuto di Maria, una ragazza che vive in casa, Laura sembra poco interessata sia a riprendere a scrivere che a riprendere a vivere. Sostanzialmente è sola. Fino a quando in casa non arriva Andrea, un giovane uomo che suo marito Goffredo prima di morire aveva assunto per riorganizzare la loro grande libreria. Andrea è diretto, sfrontato, audace. Fra Laura e Andrea ci sono gli stessi 24 anni di differenza che separavano Laura da Goffredo. E come all'epoca Laura aveva fatto scandalo per la sua relazione con un uomo famoso e più grande, ora sa esattamente lo scandalo che provocherà nel momento stesso in cui le sue labbra si avvicinano a quelle di Andrea. E niente sarà più come prima.

Nota dell'autore

Scandalo è una commedia brillante sul pregiudizio, sui rapporti fra il maschile e il femminile, sui tabù che crediamo di esserci lasciati alle spalle e che continuano invece a tormentarci, sull'audacia e la spregiudicatezza che spesso la società legittima per gli uomini, ma mai per le donne. Un testo divertente e lucidamente spietato sul sesso, sull'amore, su tutto ciò che si può dire e non dire, fare e non fare o, nel mondo letterario, scrivere e non scrivere. Un racconto su una donna di oggi, libera, spregiudicata, per tutti vittima inconsapevole del suo desiderio, e un giovane uomo che forse la sta usando, o forse le sta solo dando l'attenzione e l'amore di cui lei ha bisogno. L'amore è sempre uno scambio. Sono i termini e gli oggetti di questo scambio a renderlo più o meno scandaloso, inaccettabile o immorale.

Ivan Cotroneo

Intervista a Ivan Cotroneo

Giovedì 16 ottobre, durante una pausa dalle prove in vista del debutto di *Scandalo*, l'autore e regista Ivan Cotroneo mi ha concesso un'intervista in esclusiva per questo Quaderno, raccontando aspetti molto interessanti del suo mestiere di autore e rivelando qualcosa sullo spettacolo che vedremo in stagione.

Seguendo il tuo lavoro nei vari ambiti ho notato un filo rosso: col sorriso riesci ad abbattere sempre grandi clichés della nostra società. È così?

Io credo che la commedia sia veramente un'arma potentissima. Attraverso di essa si può arrivare a parlare di questioni importanti e dialogare a largo raggio con persone che, un po' ammaliati dal suo fascino, hanno così accesso a temi che propriamente da commedia non sono. La commedia umana è da sempre fatta, svolta e articolata su temi molto seri. A me piace parlare con ironia di argomenti sociali che hanno a che fare con l'integrazione, la disparità di genere, il patriarcato, la discriminazione delle persone con un orientamento sessuale minoritario o con un'identità di genere complessa. Tutto quello che ho fatto va in quella direzione: nella narrativa – e penso a *La kryptonite nella borsa*, dove una famiglia disfunzionale è letta attraverso un occhio molto ironico – nelle commedie che ho sceneggiato per la televisione – e qui mi viene in mente *Tutti pazzi per amore* – in quelle che ho elaborato per altri, come *Mine vaganti*, o quelle che ho scritto per me, come la mia prima opera teatrale *Amanti*, un testo divertente sulle relazioni maschile/femminile e su cosa sessualmente è approvato per un uomo o per una donna. In generale mi interessa affrontare il gender gap guardato non tanto a livello statistico, ma per quel che a livello sociale è giudicato ammissibile, benvenuto o accolto quando lo fa un uomo e condannato dalla morale corrente quando lo fa una donna. Qui in *Scandalo* il punto di partenza è la differenza d'età in una relazione. La protagonista è una donna cinquantenne che ha una storia con un ragazzo molto più giovane. Lei stessa è stata la sposa giovane di uno scrittore di trent'anni più grande. A cinquant'anni si trova a rivivere a parti rovesciate ciò che aveva vissuto trent'anni prima. Attraverso uno scontro drammatico si va a parlare

delle aspettative delle persone e soprattutto dei pregiudizi.

Oltre che in *Scandalo* anche nel tuo precedente spettacolo *La denuncia* c'era una differenza di età marcata tra le due protagoniste. Perché l'“age gap” si reputa normale quando è una giovane sta con un uomo più grande ma non negli altri casi?

Questa è esattamente la domanda al centro di *Scandalo*, che parla direttamente di quello che succede quando una donna ha un'età maggiore del partner. In *La denuncia*, oltre alla coppia, c'era un altro tema importante: quello dell'insegnamento. Lì un'allieva minorenni denunciava la sua insegnante, più grande d'età e anche in una situazione superiore di potere. Generalmente, siamo abituati a considerare normale un uomo sessantenne che sta con una trentenne. Tutto ciò non va spiegato perché è un dato di fatto. E proprio questo sta a indicare che socialmente c'è un problema, un residuo del patriarcato sulla possibilità per l'uomo di scegliere mentre per la donna no costantemente alimentato da quello che vediamo nella narrazione audiovisiva. In *Scandalo* questa differenza d'età è oggetto di una riflessione e anche di una manipolazione da parte di una delle due componenti in causa (quella maschile e quella femminile). E questa manipolazione è strettamente legata a come viene percepito nella società un rapporto con differenza d'età, a seconda che questa maggiore età sia di un uomo oppure di una donna.

Possiamo dire che lo “scandalo” è negli occhi di chi guarda?

Absolutamente sì. Ma non solo, purtroppo. Anche negli occhi di chi scrive, di chi giudica, di chi si occupa di distribuire i salari. Noi diciamo che lo scandalo è negli occhi di chi guarda e questo vale anche per i giudici che si occupano di sentenze e che costringono le donne a discutere di consenso in termini molto violenti, molto duri, come se ci fosse sempre un pregiudizio. Lo sguardo non è mai innocente ma giudicante, e le conseguenze sono laceranti. Lo scandalo è questo. Io lavoro a largo raggio nel campo dell'audiovisivo, dello spettacolo e del teatro, e anche qui il gender gap è molto evidente. Le registe, le scrittrici,

le sceneggiatrici sono in numero molto inferiore rispetto a quello dei colleghi maschi, e questo mi colpisce. Io cerco di combatterlo con le armi che ho parlandone quando posso e facendone l'oggetto dei miei racconti.

Quali sono i tabù che crediamo esserci lasciati alle spalle e che invece continuano a tormentarci?

Ce ne sono moltissimi di tabù ancora molto presenti. Tutto quello che riguarda la sessualità delle donne, delle persone con un orientamento sessuale minoritario, delle persone con un'identità di genere diversa dal sesso biologico è percepito sempre con una grande morbosità. Io, insieme a Monica Rametta, ho scritto *La vita che volevi* che ha come protagonista Gloria, una donna transgender perfettamente integrata nell'ambiente, e ho toccato con mano che questo è un argomento affrontato con morbosità, senza conoscenza né empatia. La sua storia ha anche un finale positivo che statisticamente, nelle storie raccontate sulle persone T, è una rarità. Io credo molto nel potere della rappresentazione al teatro, al cinema e nei racconti. I personaggi di finzione possono dire la loro. Ci sono aree di racconto molto poco praticate e io, quando posso, cerco di farlo. Voglio dare voce e corpo a personaggi che di solito o non sono raccontati o vengono raccontati sbrigativamente attraverso dei clichés, come nel caso delle persone transgender ritratte sempre come sex workers. È molto difficile trovare il racconto di una persona transgender risolta.

C'è qualcosa che ancora non si può dire sul sesso e sull'amore?

Credo che il territorio dell'espressione debba essere necessariamente privo di censure. Viviamo in un periodo caratterizzato dalla restrizione delle libertà, nello specifico quella di parola. È molto difficile esprimere un pensiero senza che questo venga strumentalizzato. Io sono una persona che racconta delle storie e, come ho detto in precedenza, le storie hanno il potere di cambiare il mondo. Dobbiamo sentirci liberi di poter raccontare tutto. Il rischio più grande che corriamo in questo clima politico è l'autocensura, cioè il considerare che ci siano delle aree che noi stessi, anche senza accorgercene, per prudenza,

releghiamo nel retro della nostra testa. Dobbiamo avere davanti ai nostri occhi tutto quello che possiamo raccontare e scegliere come farlo con libertà, senza avere paura. È possibile raccontare tutto e anzi, spesso in quello che è considerato sconveniente raccontare si nasconde il germe di una narrazione diversa, con protagonisti differenti che non abbiamo ancora visto.

Nella conferenza stampa di presentazione della stagione del Teatro Manzoni di Milano l'attore Gianmarco Saurino ha accostato i tuoi testi a Cechov, tu a chi ti senti più vicino? Quali sono gli autori che più hanno influenzato la tua scrittura teatrale?

Vorrei sottolineare che Gianmarco Saurino è pazzo! Arrossisco soltanto al pensiero. Ci sono autori di riferimento a cui non mi accosto nemmeno lontanamente. Specialmente in teatro, anche se sono al terzo spettacolo, mi sento un novellino. Tuttavia sono sempre stato un assiduo spettatore teatrale e mi sento vicino a una certa drammaturgia classica anglosassone, sia statunitense che britannica, che indaga le figure femminili e la sessualità, che va da Edward Albee a Tennessee Williams e più recentemente Patrick Marber, di cui mi viene da citare *Closer*. In Italia un modello per me di autore e narratore teatrale è Giuseppe Patroni Griffi.

Parlare del contemporaneo con testi nuovi e in maniera inedita è un rischio artistico che i teatri non vogliono o non possono sostenere?

Da spettatore non ho particolare interesse nel riadattare qualcosa che avevo scritto per la televisione o per il cinema. Non ho particolare simpatia per quelle operazioni in cui un titolo di successo al cinema viene trasposto sulla scena. Mi sembra un'occasione sprecata perché la drammaturgia è una cosa diversa, indipendente. Preferisco puntare su cose originali. Gli spazi per gli autori nuovi ci sono. Ammiro molto Edoardo Erba o Lucia Calamaro. Vado sempre a vedere con interesse le opere drammaturgiche nuove. Recentemente ho visto al Teatro India di Roma uno spettacolo bellissimo, geniale, di un giovane drammaturgo italiano, Diego Pleuteri, con la regia di Leonardo Lidi,

intitolato *Come nei giorni migliori*, una storia d'amore molto bella tra due ragazzi, con una scrittura incredibile. Scoprire la voce di un giovane narratore è per me una cosa bellissima. Ho apprezzato molto anche il monologo di Lucia Calamaro, *Smarrimento*, con Lucia Mascino. Voci nuove con tanto da dire. Mi dispiace di non aver cominciato prima col teatro. Per pudore credevo di non essere capace. Adesso è diventato talmente speciale e importante per me scrivere e metter in scena per il teatro, che non ci voglio più rinunciare. Si crea un rapporto stretto con gli attori come sta accadendo adesso con *Scandalo*.

Sei spesso sia autore che regista dei tuoi spettacoli, non avresti voglia di vederli mettere in scena da qualcun altro o, viceversa, non vorresti confrontarti tu con drammaturgie non tue?

Come dice Laura, il personaggio interpretato da Anna Valle, in una battuta dello spettacolo: “la risposta è sì e no”. Nel primo caso assolutamente sì. Non posso ancora rivelare i dettagli, ma sto lavorando con un regista che ha una sua compagnia e vuole mettere in scena uno spettacolo scritto da me. Quello mi interessa molto. Ho sempre apprezzato, da sceneggiatore, vedere le mie creature realizzate da altri registi. Non sarò assolutamente un autore rompiscatole, perché chi fa la regia deve sentirsi libero di realizzare le sue visioni. Per l'altro bisognerebbe che fosse un testo in cui io potessi sentire delle cose da dire, da aggiungere. Non è impossibile che capiti, ma al momento non è ancora successo. Mi risulta più facile mettere in scena un copione che ho scritto, altrimenti dovrei lavorare su un adattamento di un'opera che ho maneggiato così tanto da sentirla mia. Per me la regia teatrale si gioca in larga parte nel lavoro con gli attori sul testo. Dovrei sentire di avere la stessa capacità di manipolare quel testo come faccio durante le prove con le cose scritte da me.

Venerdì 13 febbraio 2026

La notte dei bambini

drammaturgia Gaia Nanni, Giuliana Musso

con Gaia Nanni

regia Giuliana Musso

scene Francesco Fassone

realizzazione scene Luigi Di Giorno e Andrea Piombino

progetto musicale Giovanna Pezzetta

arrangiamenti Leo Virgili

costumi Anna Primi

direzione tecnica e disegno luci Marco Santambrogio

realizzazione costumi pupazzi Cristina Biondi

organizzazione e distribuzione Solares Fondazione delle Arti

produzione Solares Fondazione delle Arti - Teatro delle Briciole,

Fondazione Sipario Toscana Onlus

in collaborazione con OperaEstate Festival Veneto

si ringraziano Riccardo Tordoni

e il coro VocinVolo Ritmea

diretto da Lucia Follador

Nel vecchio ufficio del personale dell'ospedalino c'erano due omini che con un lapis, un appunta-lapis e una gomma da cancellare ti gestivano tutti i turni. E tornava tutto. Entravi dentro, buongiorno e buonasera, ci facevi due parole e ti dicevano che dovevi stare attento perché eri sotto di un'ora e non ti avrebbero pagato la reperibilità. Oggi c'è questo stanzone pieno di gente al computer, nemmeno buongiorno e buonasera, e non torna una sega.

Gaia Nanni, Giuliana Musso, *La notte dei bambini*

Presentazione ufficiale della compagnia

La notte dei bambini di Giuliana Musso e Gaia Nanni narra la storia di un piccolo popolo che si trova a vivere un evento straordinario: il trasferimento, avvenuto nella notte del 14 Dicembre 2007, dell'intero Ospedale Meyer di Firenze, l'Ospedale dei bambini, dalla vecchia sede a quella nuova. Gaia Nanni, interprete eclettica, giocosa e popolare, ci offre un monologo dai mille volti umani, leggero e commovente insieme. Ne *La notte dei bambini*, la città di Firenze si ferma e veglia fino a notte sulla lunga processione delle autoambulanze e nella storia, le voci dei testimoni – gente di strada ma anche personale sanitario – dell'evento si fondono a comporre il racconto corale di un sentimento universale di tenerezza e di cura. Una storia semplice che sembra una favola, ma in verità non lo è perché è il resoconto di come, in un'emergenza, a tutte le persone è data la possibilità di fare del bene, di essere altruisti e di come quel bene spontaneo ci renda felici di essere ciò che siamo. Se il "sentire" è una forma di intelligenza, allora, con questa facoltà del sentimento, osserviamo ed ascoltiamo il nostro presente nelle parole di infermieri e medici che ci portano dentro alla loro esperienza umana e professionale. *La notte dei bambini* è il racconto di un evento "soglia" che separa idealmente il mondo della cura in due episodi: quello di un passato recente, di cui a volte abbiamo già nostalgia, e quello del presente che avanza veloce verso un futuro non del tutto rassicurante.

Intervista a Gaia Nanni

Lunedì 6 ottobre 2025 ho avuto il piacere di intervistare l'attrice Gaia Nanni che mi ha rilasciato un'interessante intervista, in esclusiva per questo Quaderno, rivelando qualcosa di lei e dello spettacolo che la vede protagonista.

Come si è svolto il lavoro d'indagine sui personaggi del quartiere a cui hai dato voce nello spettacolo?

Alcune persone sono riuscite a intervistarle direttamente, altre invece non sono più con noi. Il mio grande punto di riferimento è stato Maurino l'elettrauto. Mi sono messa con lui nella sua autofficina per giornate intere e ho registrato la sua viva voce per tantissime ore. Aveva memoria di tutti i ricordi di quella notte che a me invece erano sfuggiti. La maggior parte degli aneddoti li ho ricostruiti proprio grazie a lui, che potete sempre trovare al numero 28 rosso di Via Masaccio a Firenze.

Il quartiere è un microcosmo del mondo che riflette storie, culture, stili di vita. I quartieri di Firenze nel giro di pochi anni sono molto cambiati. Oggi chi ci sarebbe a seguire il trasferimento dell'ospedale dei bambini?

Io mi augurerei di ritrovare esattamente la stessa motivazione nobile, la stessa faccia buona che c'è stata nel 2007. È una speranza, ma non proprio infondata, perché come dice Maria, la signora della Trattoria, uno dei personaggi de *La notte dei bambini*: "Adesso vi devo dire una sciocchezza, mi prenderete per matta, ma le emergenze sono anche belle, ci permettono di essere quelli che siamo veramente". Io credo che al di là della conformazione antropologica, sociale dei quartieri e della modernità – che spesso spazza via molte delle cose belle – esista una condizione che restituisce la possibilità di fare del bene, e quindi sono convinta che la mia città si potrebbe rifermare nello stesso identico modo.

Ci racconti qualcosa dell'incontro con Giuliana Musso? Era la prima volta che lavoravate insieme?

Sì, e la cosa bellissima è che tale scelta l'ha proposta la co-produzione. Conoscendo me hanno fatto questa associazione pensando che ci volesse Giuliana, perché ci sono molte cose di me che a loro ricordavano lei e molte cose di lei che avrebbero potuto risuonare fortemente in me. È stato uno degli incontri più preziosi della mia vita. Io la conoscevo soltanto da spettatrice. Avere a che fare con il più grande nome del teatro d'indagine che abbiamo in Italia per me è stata una grande occasione. Tutte le interviste al personale medico che ho fatto – ore e ore di registrazioni a sanitari, pediatri e infermieri del Meyer che c'erano quella notte – non avrebbero potuto esistere se non attraverso il suo sguardo e la sua guida.

Che differenza c'è tra esporsi ed esibirsi?

Un attore oggi ha questo bivio: può montare sul palco per esibirsi, e questo è una questione personale che appartiene alla mera vanità, oppure può decidere di esporsi con storie che non lo riguardano direttamente, ma che lo rendono un testimone. Io scelgo di andare su un palco a rendermi testimone di storie di vita anche lontane anni luce da me: come quella in salita di una badante che viene qua per reinventarsi il futuro dei propri figli; quella di un sanitario che non vede riconosciuto il proprio valore né con lo stipendio né con la tutela della sua missione; quella di un'operaia che ha subito un'ingiustizia personale. Potrei continuare all'infinito. E il fatto è che non si tratta di me, si tratta di noi. Si tratta di poter utilizzare il mio corpo e la mia voce per prestarli a chi voce non ha. Nel fare questo ci si avvicina fortemente a quello che vogliamo comunicare o dire su un palco. Inevitabilmente poi si torna a noi, si inizia a raccontare storie in cui si crede fortemente non per forma, ma per valore identitario. E il teatro diventa così un atto politico.

C'è una frase del testo che mi ha colpito: “prima c'era una persona che segnava tutto a mano su un quaderno e i conti delle ferie tornavano a tutti, oggi con gli algoritmi e i dispositivi di calcolo non torna più niente a nessuno”. Tu come giudichi l'impatto della tecnologia nelle nostre vite?

La tecnologia sicuramente è un elemento che ha portato a dei miracoli, rendendo più semplice la nostra vita di tutti i giorni. Inevitabilmente alcuni aspetti si sono compromessi, primo fra tutti quello delle relazioni umane, della bellezza dell'incontro, del rispetto dell'autorità, dell'ascolto. Credo che su questo ci sia stato un impoverimento. La frase a cui fai riferimento è di un infermiere che dice: “Nel vecchio ufficio del personale dell'ospedalino c'erano due omini che con un lapis, un appunta-lapis e una gomma da cancellare ti gestivano tutti i turni. E tornava tutto. Entravi dentro, buongiorno e buonasera, ci facevi due parole e ti dicevano che dovevi stare attento perché eri sotto di un'ora e non ti avrebbero pagato la reperibilità. Oggi c'è questo stanzone pieno di gente al computer, nemmeno buongiorno e buonasera, e non torna una sega.” L'incubo dell'algoritmo è l'impoverimento umano. Abbiamo la sensazione che la tecnologia possa sostituirsi all'uomo di quel paese che ci raccontava il cielo e le stelle. C'erano delle persone anziane senza le quali noi non avremmo potuto nemmeno interpretare il cielo, l'Orsa maggiore, il Carro. Oggi abbiamo una app e con quel signore non ci facciamo nemmeno due parole. C'è stato un momento in cui le cose da sapere sul nostro corpo ce le doveva dire il nostro Dottore. Oggi arriviamo dal nostro Dottore già con la cartella clinica elaborata da Google. C'è stato un momento in cui l'insegnante era la nostra fonte. Il problema della tecnologia è di aver smarrito quel desiderio feroce di essere accanto all'essere umano, in ascolto, in presenza.

Questo spettacolo è un atto d'amore nei confronti di tutte quelle persone che lavorano in ambito sanitario e che si prendono cura degli altri. Siamo abituati a criticare i casi di malasanità ma difficilmente riusciamo a riconoscere il valore laddove c'è. Sei d'accordo?

Sì, l'Italia vive una dimensione di sanità pubblica che tende a dare per

scontato. In *La notte dei bambini* c'è un personaggio, Ludmilla, la badante dell'Est, che porta l'esperienza del suo paese dicendo: "Nella mia terra chi ha i soldi guarisce, chi non ha i soldi può anche morire". Questo è qualcosa che spesso consideriamo ovvio. Forse dall'altra parte c'è un'amara riflessione sullo scarso investimento che viene fatto verso i manutentori dell'essere umano: gli insegnanti, gli infermieri, i medici. È un po' come se in questa grande macchina sociale avessimo smarrito l'investimento su queste categorie umane senza le quali non abbiamo futuro. Sono coloro che si prendono cura degli anelli deboli della società: dagli anziani, alla crescita dei bambini. Quindi sì, è un atto d'amore nei confronti degli infermieri principalmente per ricordarci che non è il caso di chiamarli eroi: sono lavoratori e devono avere tutto il rispetto che la categoria merita. Non dobbiamo abbandonarli a loro stessi. Abbiamo perso il punto di riferimento della piccola comunità. Il medico di base, così come il pediatra, ha un numero di assistiti tale che non riesce ad essere presente nelle famiglie come lo era un tempo. Succede che quella prima soglia che non ti permetteva di finire al Pronto soccorso è compromessa. Una valanga di casi che si riversa negli Ospedali ma che avrebbe potuto essere gestita in maniera diversa.

Sul palco sei sola, eppure, forse grazie al dispositivo scenico, forse per il passaggio da un personaggio a un altro, forse per le musiche o per la presenza di pupazzi, sembra di vedere una moltitudine di gente. Ci parli di questi elementi che ti accompagnano in scena?

Il teatro è come la vita: da soli non si fa nulla. Io mi sento molto grata alla squadra di Giuliana Musso che ha permesso l'esistenza di questo lavoro. Giovanna Pezzetta alle musiche ha trovato un coro di bambini straordinario e ha composto lei stessa delle cuciture e dei passaggi necessari al lavoro. Non avremmo potuto farne a meno. Le scene di Francesco Fassone sono meravigliose. C'è tutto un lavoro iniziale in cui i professionisti si siedono intorno a un tavolo e ognuno inizia a trovare in base al proprio talento delle soluzioni. Ed è lì che una figlia unica come me, che si sarebbe fabbricata con le proprie mani un fratello o una sorella, gode. È proprio un gioco di squadra in cui io non mi sento sola. Non lo sono. Ho la responsabilità e l'onore di fare

un bel lavoro perché non si tratta solo di me. L'ascolto e il rispetto per il lavoro degli altri sono sempre la base da cui partire e li ritengo imprescindibili.

Il lavoro in ambito teatrale è come te lo immaginavi quando lo sognavi, quando hai cominciato la tua formazione?

Per alcune cose è molto meglio di come me lo aspettavo, come ad esempio nel rapporto collettivo, nell'accorgersi che la macchina teatrale è enorme. I lavoratori dello spettacolo sono un grande esercito. Se lavoro bene io, lavorano bene tutti. Altre cose sono cambiate negli anni. Spesso vediamo un teatro fatto da volti noti televisivi. Rischiamo di allontanarci dalla categoria di settore, da quegli animalini, i teatranti, che hanno vissuto solo di teatro e sanno fare egregiamente il proprio mestiere. Oggi il teatro privato sta invadendo moltissimo quello pubblico. Spesso un artista viene messo in programmazione solo in base a quanto "sbiglietta", a quanto pubblico riesce a portare in sala. Questo va a snaturare il coraggio di un Direttore artistico che invece vuole fortemente quell'artista semplicemente perché è bravo e non perché sia uscito da *L'isola dei famosi*. Riusciremo a sopravvivere? Il teatro, per come lo intendiamo noi, esisterà ancora a lungo? Questo io me lo domando.

C'è un progetto a cui vorresti lavorare e non hai ancora avuto occasione di farlo?

Io sono alta un metro e 64, ci sono poche cose più basse di me e sono le mie aspettative. Desidero soltanto continuare a poter fare il mio lavoro che consiste nello stare con le persone, con le anime, a contatto con le storie degli altri. Se avrò modo di riuscire a mantenere la mia famiglia e continuare a girare per strada col mio registratore a raccattare le memorie della gente, allora sarò una donna felice. C'è qualcosa che l'intelligenza artificiale non è in grado di riprodurre ed è il qui ed ora, la presenza, l'incontro con l'altro.

Fintanto ci sarà una luce che si spegne e 100, 200, 80 oppure 8 anime in ascolto che si incontrano e saremo lì insieme, loro per me e io per loro, io sarò veramente felice.

Domenica 8 marzo 2026

Art

di Yasmine Reza

traduzione Federica Di Lella e Lorenza Di Lella

diretto e interpretato da Michele Riondino

e con Daniele Parisi, Michele Sinisi

disegno luci Christian Zucàro

scene Vito Giuseppe Zito

costumi Silvia Segoloni

produzione Pierfrancesco Pisani e Isabella Borettini

per Infinito e Argot Produzioni

in coproduzione con Teatro Stabile d'Abruzzo,

Fondazione Sipario Toscana Onlus – La città del Teatro

YVAN: Certo che non sono contento. Non sono contento ma in generale, non sono il tipo che può dire, sono contento. Provo... provo a pensare a qualcosa di cui potrei dire, ecco, di questo sono contento... Sei contento di sposarti? mi ha chiesto un giorno stupidamente mia madre, sei almeno contento di sposarti?... Credo di sì, credo di sì, mamma... Come sarebbe a dire credo di sì? O sei contento o non sei contento, che significa credo di sì? ...

in Yasmine Reza, *Arte*, Adelphi, Milano, 2018, p.38

Personaggi e interpreti

Serge – Michele Sinisi

Marc – Michele Riondino

Yvan – Daniele Parisi

Presentazione ufficiale della compagnia

“Il mio amico Serge ha comprato un quadro” annuncia Marc, da solo in scena, ad apertura di sipario. “È una tela di circa un metro e sessanta per un metro e venti, dipinta di bianco. Il fondo è bianco, e strizzando gli occhi si possono intravedere delle sottili filettature diagonali, bianche”. Subito dopo Marc viene a sapere dallo stesso Serge che il quadro bianco a righe bianche è stato pagato duecentomila franchi: cosa che Marc giudica grottesca, poiché secondo lui è “una merda”. Un terzo amico, Yvan – che ha già abbastanza guai con i preparativi del suo matrimonio – non prende posizione, venendo accusato dagli altri due di pusillanimità e doppiezza. Così, la serata che i tre decidono di trascorrere insieme si trasforma in un regolamento di conti, in un gioco al massacro: il quadro bianco a righe bianche diventa il rivelatore da cui affiorano a poco a poco nevrosi, risentimenti e rivalità; mentre le parole si fanno sempre più velenose, sempre più acuminata, fino a ridurre in macerie la fragile impalcatura di un rapporto fondato sull’egoismo, la vanità e l’ipocrisia. Yasmine Reza, di cui conosciamo la penna affilata e lo sguardo chirurgico, tocca in questa commedia nera vette di comica crudeltà. Si diverte e ci fa divertire – perché ridiamo molto, anche se sempre più a denti stretti, a mano a mano che da sotto la maschera buffa del théâtre de boulevard vediamo spuntare la malinconia. Tradotta in quaranta lingue e interpretata da attori quali Jean-Louis Trintignant, Fabrice Luchini, Albert Finney, Tom Courtenay, *Art* è la commedia francese contemporanea più recitata al mondo.

L'autrice del testo

Yasmina Reza nasce a Parigi nel 1959 da padre iraniano e madre ungherese. È autrice di romanzi, racconti, sceneggiature e drammaturgie. Le sue opere sono tradotte e rappresentate in tutto il mondo. Il suo primo testo teatrale è *Conversazioni dopo un funerale* (1983) in cui, riuniti nella dimora di campagna, i membri di una famiglia ebrea borghese si ritrovano a condividere una giornata insieme e a confrontarsi non tanto e non solo con la perdita di un genitore, ma soprattutto con i non detti, i rancori e i rapporti mai veramente chiariti del loro passato. L'anno successivo Reza scrive *Il passaggio dell'inverno* (1989). Anche qui abbiamo un gruppo di personaggi che si ritrovano a trascorrere del tempo insieme ma questa volta sono in un Hotel di montagna e non si tratta di una sola giornata ma di una stagione che scorre lenta tra amori non corrisposti e solitudini emotive. Il passaggio a cui si fa riferimento nel titolo è un percorso di cambiamento e riflessione sull'impossibilità di proseguire insieme. Il successo internazionale le arriva con *Art* (1994) che analizzeremo approfonditamente nel prossimo paragrafo. A seguire scrive *L'uomo del destino* (1995), pièce ambientata nello scompartimento di un treno passeggeri dentro il quale uno scrittore famoso si ritrova di fronte ad una sua accanita lettrice e i due si relazionano in un dialogo fatto di detti e non detti. In *Tre variazioni della vita* (2001) abbiamo due coppie, un appartamento e un banale invito a cena che si trasforma però ben presto, con lo scorrere delle ore, in un crescendo di rancori, tensioni e rancori repressi. La stessa serata viene riproposta per tre volte mantenendo la situazione iniziale; a cambiare sono gli sviluppi e le dinamiche relazionali tra i personaggi. *Una pièce spagnola* (2004) è una commedia con situazioni quotidiane che virano verso una violenza psicologica crescente intrisa di umorismo corrosivo e in cui gli attori si rivolgono spesso al pubblico rompendo la quarta parete. La famiglia non è solo quella protagonista in scena ma anche la comunità di chi il teatro lo vive e lo fa ogni sera. Anche ne *Il dio del massacro* (2007) abbiamo come protagonista la famiglia, anzi due famiglie borghesi che si ritrovano a discutere, inizialmente in modo diplomatico e cortese, come richiede il bon ton, di uno spiacevole episodio di violenza accaduto ai rispettivi figli. La buona educazione cede

ben presto il passo alla vera natura dei personaggi: violenti, egoisti, meschini e narcisisti. In *Bella figura* (2015), un incidente d'auto nel parcheggio di un ristorante costringe i personaggi ad un confronto che mette in luce la fragilità delle relazioni umane e il vano tentativo di mantenere un'esistenza dignitosa in un alternarsi di silenzi pesanti e battute taglienti. Se in *Anne-Marie la beltà* (2020) la Reza affronta il tema della percezione sociale della bellezza, in *James Brown si metteva i bigodini*, (2024) dà spazio alla questione dell'identità personale che viene declinata sul confine, talvolta labile, tra realtà e delirio, attraverso incontri / scontri tra personaggi complessi e difficili addii. L'incapacità di comunicare, l'ambivalenza dei legami familiari, l'elaborazione del lutto, il passaggio del tempo e il peso della memoria sono tematiche ricorrenti della produzione di Yasmina Reza, autrice giustamente considerata come una delle grandi madri della drammaturgia europea contemporanea, capace di indagare l'animo umano e le sue pulsioni più oscure, tenendo insieme leggerezza e profondità, e di raccontare il vuoto della nostra società con battute fulminanti, trame mai banali e cambi di tono improvvisi. Molte delle drammaturgie sopra citate sono pubblicate in traduzione italiana dalla casa editrice Adelphi nella collana Piccola Biblioteca. Tra i riconoscimenti più importanti di cui è stata insignita Yasmina Reza: premio Molière in Francia per *Conversazioni dopo un funerale* (1987), *Il passaggio dell'inverno* (1990), *Art* (1995); premi Laurence Olivier in Inghilterra e Tony Award negli Stati Uniti per *Art* (1998) e *Il dio del massacro* (2009). Come autrice di romanzi ha pubblicato in Italia presso varie case editrici. Con Archinto *Al di sopra delle cose* (2000) e *Da nessuna parte* (2012); con Bompiani *Una desolazione* (2003), *Uomini incapaci di farsi amare* (2006) e *L'alba, la sera o la notte* (2007); con Adelphi *Felici i felici* (2017), *Babilonia* (2023), *Serge* (2022) e *La vita normale* (2025). Per il cinema ha collaborato alle sceneggiature di *Jusqu'à la nuit*, regia di Didier Martiny (1983), *À demain*, regia di Didier Martiny (1992), *Le pique-nique de Lulu Kreutz*, regia di Didier Martiny (2000), *Carnage*, regia di Roman Polański (2011).

Il testo

Tre sono i personaggi della pièce *Art*: Marc, Serge, Yvan. L'azione si svolge nelle loro rispettive case. Tre spazi identici, fatta eccezione per i quadri appesi alle pareti, tanto che nella didascalia iniziale c'è scritto "nessun cambiamento, salvo i quadri che vengono esposti". A casa di Serge, dermatologo, divorziato, benestante con la passione per l'arte, c'è niente meno che un "Antrios", un'opera costosissima costituita da una "grande tela bianca di un metro e sessanta per uno e venti circa" con delle striature trasversali anch'esse di colore bianco; da Marc, ingegnere aeronautico, razionale, assuefatto ai suoi calmanti omeopatici, troviamo invece un quadro raffigurante un paesaggio di Carcassone visto da una finestra; una banale crosta è esposta invece nell'appartamento di Yvan, rappresentante di una cartoleria all'ingrosso, succube della fidanzata, insicuro. Tre uomini non più giovanissimi il cui duraturo legame d'amicizia viene messo in crisi proprio dall'acquisto da parte di uno di loro di un'opera ad un prezzo folle. Nelle prime pagine del testo ci sono monologhi in cui i personaggi si presentano vicendevolmente rivolgendosi direttamente al pubblico. Questi monologhi sono seguiti da scene dialogate in cui ci viene esposto l'antefatto.

(Da Serge. Poggiata contro il muro, una tela bianca, con delle striature trasversali bianche. Serge ammira, radioso, il proprio quadro. Marc osserva il quadro. Serge guarda Marc che guarda il quadro. Una lunga pausa durante la quale le sensazioni si trasmettono in silenzio)

MARC: Caro?

SERGE: Duecentomila.

MARC: Duecentomila?...

SERGE: Handington me lo riprende al doppio.

MARC: Chi è che te lo ...?

SERGE: Handington.

MARC: Mai sentito.

SERGE: Handigton! Della galleria Handington!

MARC: E la galleria Handington te lo riprenderebbe al doppio?...

SERGE: Non la galleria. Lui proprio. Handington in persona. Per tenerselo.

MARC: E com'è che non se l'è comprato direttamente Handington?

SERGE: Perché chi vende ha sempre più interesse a trattare coi privati. Per tenere su il mercato.

MARC: Ah-ah!...

SERGE: Beh?...

MARC: ...

SERGE: Ma lì sta messo male. Guardalo di qui. Hai notato il gioco di linee?

MARC: E come si chiama quello che...

SERGE: L'artista? Antrios.

MARC: Conosciuto?

SERGE: Scherzi? Tantissimo! (*Una pausa*)

MARC: E tu hai pagato questo quadro duecentomila franchi?

SERGE: Ma vecchio mio, è il suo prezzo. Dico, è un ANTRIOS!

MARC: No, tu non hai pagato questo quadro duecentomila franchi.

SERGE: Ci avrei giurato che non l'avresti capito.

MARC: Serge, tu non puoi aver pagato questa merda duecentomila franchi!

A tali scene, a loro volta, fanno seguito altri monologhi in cui ognuno dice ciò che pensa dell'altro.

SERGE: Il mio amico Marc, che senz'altro è un giovanotto intelligente, e che io stimo da molto tempo, ingegnere aeronautico: una posizione di prim'ordine, fa parte di quegli intellettuali tipici di oggi che, non contenti di erigersi a nemici di tutto ciò che sa di moderno, ostentano una spocchia totalmente ingiustificata. Lui, per dire, un tempo era da vederlo: disponibile, modesto... mentre oggi si è fatto di un'arroganza che mi lascia senza parole.

Serge vorrebbe far capire a Marc che il suo acquisto ha un valore che va al di là della sua qualità estetica. Marc, dal canto suo, insiste sull'assurdità di attribuire un valore di mercato ben diverso dal valore intrinseco dell'oggetto. Ciò che emerge è in realtà la necessità dell'uno di avere l'approvazione dell'altro. La questione si complica al momento in cui fa la sua comparsa il terzo elemento: Yvan. Marc vorrebbe che lui prendesse posizione spostando

l'ago della bilancia su uno dei due punti di vista contrapposti. Suo malgrado, il suo arrivo, anziché mettere fine alla disputa, diventerà l'occasione per aprire la discussione su tutta un'altra serie di questioni esistenziali e spingerli ad una riflessione sull'andamento delle loro vite. Yvan si reca così a casa di Serge per rendersi conto della situazione e si lascia persuadere dalle buone motivazioni dell'amico scatenando le ire di Marc che non riesce a tollerare considerazioni a suo avviso totalmente assurde. Ad un certo punto della pièce, per surriscaldare ulteriormente gli animi, Serge mostra al suo amico Marc *La vita felice* di Lucio Anneo Seneca definendolo un capolavoro modernissimo, imprescindibile da leggere se si vuole aspirare a un'esistenza libera dai condizionamenti esterni della ricchezza e del successo. Composto intorno al 58 d.C. dal filosofo che più di ogni altro è stato capace di scrivere trattati morali sotto forma di dialoghi, questo pamphlet indica una possibile strada per la vera libertà da intendere come un cammino di emancipazione dalle passioni, dal giudizio degli altri e dalla paura, sia essa del dolore o della morte. Se da un lato Serge si avvale di questa citazione colta, dall'altro è anche il primo a non mettere in pratica i precetti contenuti nel testo che consiglia al suo amico, rivelando così tutta la sua contraddittorietà nel non riuscire ad abbozzarla e ad accantonare l'orgoglio. La condizione di arbitro involontario della partita tra Marc e Serge non fa che sprofondare Yvan in uno stato di forte disagio. La crisi che attraversa il loro trilaterale rapporto sembra essere ben più profonda di quello che potrebbe sembrare a prima vista ed emerge grazie ad una lunga serie di recriminazioni: chi è troppo accondiscendente, chi è poco altruista, chi non sa imporsi, chi manca di senso dell'umorismo, chi non ha rispetto per gli altri. E via e via ... Lo schema drammaturgico iniziale, quello dell'alternanza di scene dialogate con monologhi al pubblico, si ripete fino ad arrivare al culmine con la colluttazione tra Marc e Serge in cui Yvan resta ferito. Anche l'"Antrios" su invito di Serge viene danneggiato con un pennarello da Marc. E sarà nel tentativo di riparare la costosa tela che avverrà la riappacificazione tra i due. Ricomposizione della tela ma anche del patto d'amicizia...

Chi trova un amico trova un tesoro

Contrariamente a quello che potrebbe sembrare dal titolo, il fulcro di *Art* non è tanto l'arte – ed il suo poco comprensibile mercato, con tutti gli annessi e connessi – ma i rapporti di amicizia e le relazioni tra persone adulte che hanno sulle spalle le gioie, i dolori e le frustrazioni di vite vissute non sempre secondo le proprie aspettative. D'altronde, lo si sa, gli amici svolgono un ruolo fondamentale nel sostenere e plasmare la nostra identità in tutte le stagioni della nostra vita. E poi chi trova un amico trova un tesoro ... In letteratura abbiamo esempi di amicizia molto diversi tra loro. C'è quella tutta impernata sul senso di lealtà e fedeltà reciproca come nel caso di Achille e Patroclo dell'*Iliade*. Sacrificio e abnegazione caratterizzano Jean Valjean e il vescovo Myriel nei *Miserabili* di Victor Hugo come peraltro anche Tancredi e Rinaldo, i due valorosi cavalieri cristiani de *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Orlando e Rinaldo dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto ci danno invece un esempio di come si possa essere sodali in guerra ma rivali divisi dall'amore verso la stessa donna. Sempre a proposito di amicizia, capita spesso che l'identità di coppia riesca a superare l'entità del singolo. Risulta quasi impossibile immaginare Batman senza Robin, Don Quijote senza Sancho Panza, Sherlock Holmes senza Watson, Thelma senza Louise o Harry Potter senza Ron Weasley... E fin qui abbiamo considerato i rapporti a due ma il numero perfetto, lo si sa, è il tre. Cosa succede quando il perimetro della relazione si allarga? Il motto "Tutti per uno, uno per tutti!" univa Athos, Porthos e Aramis, i tre moschettieri di D'Artagnan nel romanzo di Alexandre Dumas ma il triangolo raramente riesce a funzionare in amore, tanto meno nei rapporti di amicizia. A volte è faticoso assicurarsi che nessuno si senta escluso. Serve una massiccia dose di maturità e indipendenza affinché non prendano il sopravvento alleanze in grado di rovinare degli equilibri sempre giocati sul filo del rasoio. Oggi per fare amicizia si ricorre alle app o ai siti d'incontro, con buona pace dei nostalgici del vicino di banco e dell'amico trovato in piazza a giocare con un pallone. Come al solito non si tratta di stabilire ciò che è meglio o ciò che peggio ma di accogliere il cambiamento e le opportunità che esso porta con sé.

Lo “stato dell’arte”

Capire l’arte non è cosa semplice e presuppone molte volte una conoscenza degli assunti teorici da cui partono gli artisti, anche perché l’arte da molto tempo ha abdicato al suo ruolo di produrre l’estetico o di narrare la bellezza attraverso il proprio operare. Tra i più noti artisti italiani in grado di suscitare dibattito e scatenare violente polemiche c’è Maurizio Cattelan. *Comedian* è il titolo della sua discussa opera d’arte creata nell’edizione limitata di tre esemplari: si tratta di una banana vera attaccata a un muro con del nastro adesivo grigio, presentata per la prima volta nel 2019 ad Art Basel Miami. Nel 2024, per 6,2 milioni di dollari, il miliardario imprenditore cinese delle criptovalute Justin Sun se l’è prima comprata e poi mangiata a favore di telecamere. Fiumi di parole sono state spese. C’è chi si è scagliato contro il gesto immorale, chi invece si è schierato a fianco del magnate dei bitcoin difendendo la libertà di ognuno di far ciò che vuole col proprio denaro. Charles Baudelaire, nei suoi *Diari intimi*, nel chiedersi cosa fosse l’arte si rispondeva: “prostituzione”. Secondo me la domanda più interessante che possiamo porci noi riguardo alla vicenda della banana è piuttosto: “che cosa ha comprato Justin Sun?”. E la risposta credo risieda nella volontà dell’autore del gesto di affermare che in futuro le criptovalute avranno il potere e la libertà economica di divorare ciò che vogliono. A differenza dei soldi di carta, le criptovalute non hanno valore materiale, tanto quanto la discussa banana e contribuiranno a ridefinire i concetti di realtà e autenticità. Hanno un alto rischio di volatilità, sono soggette alla fluttuazione continua del loro valore, ma anche un potenziale di divorare qualsiasi forma di economia in breve tempo. Ora, lungi da me difendere l’acquisto dell’“Antrios” da parte di Serge ma se mi trovassi di fronte lo scettico Marc di sicuro cercherei di farlo riflettere su un aspetto: l’arte, al pari di vini, auto e orologi da polso è un mercato intorno al quale si muove un’enorme economia e se ci limitiamo a giudicare le opere d’arte, come i fatti che ci accadono intorno, senza davvero mettere in atto una riflessione critica, corriamo il rischio di fare come lo stolto che mentre il saggio indica la luna se ne sta a guardare soltanto il dito.

C.B.

Domenica 15 marzo 2026

Furore

dal romanzo di John Steinbeck

ideazione e voce Massimo Popolizio

adattamento Emanuele Trevi

musiche eseguito dal vivo da Giovanni Lo Cascio

suono Alessandro Saviozzi

luci Carlo Pediani

assistente alla regia Giacomo Bisordi

creazioni video Igor Renzetti e Lorenzo Bruno

produzione Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Compagnia Umberto Orsini

JIM: Ho pensato allo Spirito Santo e al cammino di Gesù. Ho pensato: “Perché dobbiamo metterlo con Dio o con Gesù? Magari, ho pensato, “magari sono tutti gli uomini e tutte le donne che amiamo: magari è questo lo Spirito Santo... lo spirito umano... tutta la baracca. Magari tutti gli uomini messi insieme fanno una grande anima e ognuno di loro è un pezzettino”. E allora me ne stavo lì a pensarci, e all'improvviso... ho capito. L'ho capito proprio dentro di me, e da quel momento sono sicuro ch'è vero.

Jim Casy a Tom Joad in John Steinbeck, *Furore*, Bompiani, Milano, 2013, p. 41

Presentazione ufficiale della compagnia

Nell'estate del 1936, il "San Francisco News" chiese a John Steinbeck di indagare sulle condizioni di vita dei braccianti sospinti in California dalle regioni centrali degli Stati Uniti, soprattutto dall'Oklahoma e dall'Arkansas, a causa delle terribili tempeste di sabbia e dalla conseguente siccità che avevano reso sterili quelle terre coltivate a cotone. Il risultato di quell'indagine fu una serie di articoli da cui l'autore americano generò, tre anni dopo, nel 1939, il romanzo *Furore*. Quello a cui assisterete è il racconto di come John Steinbeck trasformò quella decisiva esperienza giornalistica, umana e politica in grande letteratura. È una straordinaria figura di narratore – nello stesso tempo arcaica e modernissima – che può prendere forma in un lavoro di drammaturgia basato sul capolavoro di John Steinbeck. E forse non c'è un attore, nel panorama teatrale italiano, più in grado di Massimo Popolizio di prestare a questo potentissimo, indimenticabile "story-teller" un corpo e una voce adeguati alla grandezza letteraria del modello. Leggendo *Furore*, impariamo ben presto a conoscerlo, questo personaggio senza nome che muove i fili della storia. Nulla gli è estraneo: conosce il cuore umano e la disperazione dei derelitti come fosse uno di loro, ma a differenza di loro conosce anche le cause del loro destino, le dinamiche ineluttabili dell'ingiustizia sociale, le relazioni che legano le storie dei singoli al paesaggio naturale, agli sconvolgimenti tecnologici, alle incertezze del clima. Tutto, nel suo lungo racconto, sembra prendere vita con i contorni più esatti e la forza d'urto di una verità pronunciata con esattezza e compassione. Più che a una "riduzione", riteniamo che un progetto drammaturgico su *Furore* debba tendere a esaltare le infinite risorse poetiche del metodo narrativo di Steinbeck, rendendole ancora più evidenti ed efficaci che durante la lettura. Raccontando la più devastante migrazione di contadini della storia moderna, Massimo Popolizio darà vita a un one man show epico e lirico, realista e visionario, sempre sorprendente per la sua dolorosa, urgente attualità. Il controcanto è affidato al caleidoscopio di suoni realizzati dal vivo dal percussionista Giovanni Lo Cascio.

Emanuele Trevi

La genesi del romanzo

Dal 1935 al 1938, tra le 300mila e le 500mila persone sono costrette a lasciare Stati federali come il Texas, l'Arkansas, il Missouri e l'Oklahoma a causa della povertà, del pignoramento delle terre e della siccità. È la grande ondata migratoria della "Dust Bowl". Nel 1936 il trentaquattrenne scrittore John Steinbeck viene incaricato al "San Francisco news" di redigere una serie di articoli sul fenomeno migratorio e così, nell'estate dello stesso anno, comincia a girare per le valli agricole dello Stato della California su un vecchio furgone da panettiere. In questo viaggio non è solo ma accompagnato da Tom Collins che lo guiderà in un percorso attraverso le baraccopoli della California rurale, dette "Hooverville" e "Little Oklahoma", fornendogli molte informazioni utili alla scrittura. Sette sono gli articoli di inchiesta e di denuncia civile che farà uscire Steinbeck tra il 5 e il 12 Ottobre del 1936, in piena Grande Depressione, e che rappresentano a tutti gli effetti la premessa ideale e la base concreta di *Furore*. Questo materiale è stato pubblicato, con una potente appendice fotografica di Dorothea Lange, per la prima volta tradotto in italiano, dalla casa editrice Il saggiatore soltanto nel 2015 con il titolo di *I Nomadi*. Come *Furore*, anche *I Nomadi* denuncia le pratiche brutali messe in atto dai latifondisti, interessati solo allo sfruttamento di una forza lavoro disposta a tutto pur di non morire di fame e malattie. Steinbeck scrive i suoi articoli rivolgendosi al buon senso della classe media e medio-alta, nella speranza che essa comprenda come queste migliaia di lavoratori migranti siano non una minaccia, bensì una risorsa indispensabile. I suoi articoli non sono solo descrittivi ma contengono anche l'auspicio di uno sviluppo del programma federale di allestimento dei campi. Egli scava nella vita dei migranti per capirne la profonda disperazione e lo sconforto determinati dalla povertà e dalla mancanza di un tetto. Dopo questa esperienza Steinbeck, ispirato anche da scrittori come Hemingway e Faulkner, deciderà di trasformare il suo reportage in un romanzo epico, intitolato *The Grapes of Wrath* che verrà pubblicato nell'aprile del 1939. Il titolo letteralmente significa "I grappoli d'odio" e si riferisce ad un passaggio dell'*Apocalisse*. In italiano il romanzo prenderà, più semplicemente, il nome di *Furore*. L'edizione Bompiani oggi in commercio conta circa 600 pagine.

I 30 capitoli sono agganciati tra loro in maniera contrappuntistica. 5 sono i mesi che ha trascorso Steinbeck nella sua casa di Los Gatos, in California, dove all'epoca viveva con la moglie Carol, scrivendo a penna il manoscritto, procedendo lentamente, in modo che parole e pensieri avessero il tempo di sedimentare. E Steinbeck li ha davvero visti arrivare con i suoi occhi quei braccianti itineranti senza casa, vestiti di stracci, abbandonati a loro stessi, malati, senza né acqua né cibo. I suoi riferimenti culturali sono sicuramente l'esodo biblico, l'*Odissea* e *Il pellegrinaggio del cristiano*. L'intento con cui scrive è quello di aiutarli a capire che da soli non si vince e spingerli a denunciare i loro "assassini": le banche che li hanno affamati, i grandi agricoltori che li hanno sfruttati e i californiani che non hanno fatto nulla di fronte al loro sfacelo umano. Ma gli Okies si dimostrarono meno intenzionati a organizzarsi e ad aderire ai sindacati rispetto ai messicani e ai filippini che li avevano preceduti nei campi della California. Probabilmente si consideravano ancora agricoltori indipendenti e trovavano difficile abbandonare il tradizionale individualismo rurale. A fine ottobre 1938 Steinbeck appoggia la penna e nel dicembre dello stesso anno spedisce il suo romanzo alla casa editrice Viking press di New York che gli chiede di smorzare i toni perché altrimenti la lingua colorita dei migranti e le loro espressioni autentiche non avrebbero superato il visto della censura. A malincuore accetta, il libro viene pubblicato e, solo tra il 1939 e il 1940, vende quattro milioni e mezzo di copie portando il suo autore alla vittoria del premio Pulitzer per la letteratura e a smascherare l'America benpensante che trattava i propri simili come feccia. Sebbene *Furore* sarà bandito dalle biblioteche di Kern County (dove approdano i Joad alla fine del loro viaggio), avrà un successo popolare e commerciale straordinario diventando il libro della Grande depressione e incasserà l'approvazione pubblica di Eleanor Roosevelt e dello stesso Presidente. Il romanzo è dedicato a "Carol, che ha voluto questo libro" e a "Tom, che lo ha vissuto". La prima è la moglie dell'autore, che tanto gli è stata a fianco nella scrittura. Il secondo è Tom Collins, il responsabile del campo di lavoro federale per migranti nella Central Valley californiana che nel romanzo troverà spazio nel personaggio di Jim Rawley, direttore dell'accampamento statale Weedpatch.

Le sventure della famiglia Joad

Anni '30 del Novecento. Siamo in Oklahoma, una tempesta di sabbia desertifica i terreni e l'introduzione dei trattori diminuisce drasticamente la richiesta di braccianti. Le fattorie e i terreni vengono espropriati dalle Banche. Le famiglie che li gestiscono sono costrette ad affrontare un lungo ed estenuante viaggio per raggiungere la California in cerca di una vita migliore. La trama del romanzo si sviluppa lungo un viaggio faticoso, che parte dall'Oklahoma e arriva alla California, compiuto da una famiglia di migranti, i Joad, su un camion scalcinato che diventerà il loro mezzo di trasporto e al tempo stesso la loro casa scalcinata. Attorno a loro compagni di viaggio, cibo scarso, intemperie e molti guai. La Route 66 diventa così il sentiero di un popolo in fuga: gli Okies, abitanti dell'Oklahoma. I migranti verranno "accolti" dalla gente dell'Ovest in malo modo, appellati come facinorosi, fannulloni, ladri e sovversivi, vessati con le peggiori angherie. In poche parole sembra di vedere ciò a cui assistiamo inerti ogni giorno con le ingiustizie perpetrate nei confronti di uomini e donne che attraversano l'odierna rotta balcanica a piedi per arrivare nella ricca e civilizzata Europa. In quell'orda di persone c'è la famiglia Joad accatastata insieme ai loro beni su un traballante camion, un Hudson.

“La casa era morta, i campi erano morti: ma quel camion era l'unica cosa attiva, il principio vivente... era diventato il nuovo focolare domestico il centro vivente della famiglia.” I Joad sono tanti e rumorosi; si mettono in cammino per cercare quel cambiamento che tanto desiderano e che avrebbe portato loro il benessere sognato. Il nonno durante il tragitto muore e viene seppellito per strada senza nemmeno un funerale. Tutto sembra destinato a crollare ma la famiglia resiste, grazie alla energica Ma', la madre che cura e sorveglia il nido anche se questo sobbalza e rotola. Tom Joad, il protagonista, è un giovane ribelle che quando viene incoraggiato a far scioperare tutta la sua famiglia, risponde: “Stasera abbiamo mangiato. Non molto, ma s'è mangiato. Credi che il babbo rinunci alla carne per far piacere agli scioperanti?”

L'incontro col reverendo Casy cambierà il modo di pensare e vedere le cose. Dopo aver assistito a un pestaggio di un poliziotto su Casy, Tom reagirà uccidendo il poliziotto e sarà costretto a fuggire e a separarsi dalla famiglia. Le vicende familiari, oltre a quella del giovane Tom, ruotano attorno alle due figure femminili della madre e della figlia: caparbia e irremovibile nelle sue decisioni la prima, carica di speranza e umanità la seconda. Il finale del romanzo di Steinbeck è sorprendente. Tom realizza che "siamo tutti una grande anima" e annuncia alla madre la decisione di allontanarsi dalla famiglia per unire e organizzare i lavoratori sfruttati utilizzando queste parole: *"Ovunque ci sia una lotta affinché le persone affamate possano mangiare, io sarò lì. Ovunque ci sia un poliziotto che picchia un tizio, io sarò lì. Se Casy lo sapesse, beh, io sarò nel modo in cui i ragazzi urlano quando sono arrabbiati e sarò nel modo in cui i bambini ridono quando hanno fame e sanno che la cena è pronta. E quando la nostra gente mangerà le cose che coltiva e vivrà nelle case che costruisce, beh, io sarò lì"*. Rose of Sharon (Rosasharn), la figlia, dopo aver partorito un bambino morto, offre il suo latte a un uomo affamato, mostrando grande umanità nel condividere ciò che ha, nella miseria più totale, per nutrire e sostenere la vita anche se non è la propria. Dal romanzo, il regista John Ford ne ha tratto un film omonimo nel 1940 ottenendo 7 nomination al premio Oscar, vincendone due per la miglior regia e la miglior interpretazione femminile dell'attrice Jane Darwell nei panni di Ma' Joad. Resta memorabile, nonostante non abbia vinto l'Oscar ma fosse solo in nomination, l'interpretazione di Henry Fonda del personaggio di Tom Joad, il protagonista. Con la Seconda guerra mondiale, l'interesse nazionale – politico e intellettuale – abbandonerà migranti e proprietari terrieri. In California, i migranti esentati dal servizio militare verranno assunti nei cantieri navali, nelle fabbriche di aeroplani e in altri impianti di produzione per la difesa, settore in forte espansione. Gli Okies alla fine troveranno quella salvezza economica tanto desiderata, non nelle piccole fattorie che sognavano di possedere, ma nelle industrie cittadine alimentate da miliardi di dollari pubblici del New Deal destinati alla difesa. E i coltivatori californiani, alla disperata ricerca di manodopera, si rivolgeranno ancora una volta al Messico. Ma questa è un'altra storia...

C.B.

The ghost of Tom Joad di Bruce Springsteen

Traccia iniziale dell'omonimo album uscito nel 1995, *The Ghost of Tom Joad* è una canzone di Bruce Springsteen che omaggia il protagonista del romanzo *Furore*. Il “ghost” del titolo è lo spirito di Tom Joad che torna in un’America diversa ma uguale: quella dei senzatetto, dei disoccupati, dei migranti, delle periferie dimenticate degli anni ‘90. Dove le promesse di libertà e giustizia valgono solo per pochi. Nel brano – dallo stile country asciutto, con la sola chitarra e armonica – Springsteen non racconta esclusivamente la povertà materiale, ma anche quella morale: la solitudine, la paura, l’indifferenza. Per lui, il fantasma di Tom Joad non ha mai smesso di camminare perché la sua battaglia non è ancora finita. Il parallelo è chiaro: Steinbeck mostra la nascita della rabbia e della solidarietà tra gli oppressi; Springsteen mostra che quella rabbia serve ancora. Entrambi parlano di resistenza, di empatia, e del dovere di restare umani anche quando tutto intorno crolla. In fondo, è un po’ come se la canzone fosse l’ideale continuazione del libro. Dove Steinbeck conclude con Tom che promette di essere “ovunque ci sarà qualcuno che lotta per vivere”, Springsteen lo trasforma in un’eco che attraversa il tempo: una voce che ci ricorda che la giustizia non è mai definitiva, e che i fantasmi dei diseredati sono ancora qui, accanto a noi. Come se cinquant’anni dopo l’unica cosa ad essere cambiata fosse l’accettazione fin troppo di buon grado della presenza di senzatetto nelle strade e di un “sottoproletariato” senza speranza che invece di dimorare in camion sgangherati – come negli anni ‘50 – trova posto soltanto nei ghetti abbandonati delle grandi città. Memorabile l’ospitata di Springsteen a San Remo, nel 1996, proprio con questo pezzo. La serata si aprì con il cantautore già sul palco, chitarra e armonica alla bocca, traduzione del testo che scorreva sullo schermo alle sue spalle. Alla fine, nemmeno il tempo di prendere gli applausi: The Boss era già via, verso altre storie da scrivere e cantare. Di seguito il testo originale della canzone, con traduzione italiana del critico musicale e storico Alessandro Portelli.

The ghost of Tom Joad

Men walkin' 'long the railroad tracks
Goin' someplace, there's no goin' back
Highway Patrol choppers comin' up over the ridge
Hot soup on a campfire under the bridge
Shelter line stretchin' round the corner
Welcome to the new world order
Family's sleepin' in their cars in the southwest
No home, no job, no peace, no rest

The highway is alive tonight
But nobody's kiddin' nobody about where it goes
I'm sittin' down here in the campfire light
Searchin' for the ghost of Tom Joad

He pulls a prayer book out of his sleepin' bag
Preacher lights up a butt and takes a drag
Waitin' for when the last shall be first and the first shall be last
In a cardboard box' neath the underpass
Got a one way ticket to the promised land
You got a hole in your belly and gun in your hand
Sleeping on a pillow of solid rock
Bathin' in the city aqueduct

The highway is alive tonight
But where it's headed everybody knows
I'm sittin' down here in the campfire light
Waitin' on the ghost of Tom Joad

Now Tom said, "Mom, wherever there's a cop beatin' a guy
Wherever a hungry new born baby cries
Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air
Look for me mom I'll be there.
Wherever there's somebody fightin' for a place to stand
Or decent job or a helpin' hand
Wherever somebody's strugglin' to be free
Look in their eyes mom you'll see me."

Il fantasma di Tom Joad

Uomini a piedi lungo i binari
 diretti non si sa dove, non c'è ritorno;
 elicotteri della stradale che spuntano dalla collina,
 minestra a scaldare sul fuoco sotto il ponte,
 la fila per il ricovero che fa il giro dell'isolato:
 benvenuti al nuovo ordine mondiale.
 Famiglie che dormono in macchina nel Sudovest
 né casa né lavoro né sicurezza né pace.

La strada è viva stasera
 ma nessuno si illude su dove va a finire
 sto qui seduto alla luce del falò
 e cerco il fantasma di Tom Joad.

Tira fuori un libro dal sacco a pelo
 il predicatore accende un mozzicone e fa una tirata
 aspettando il giorno che gli ultimi saranno i primi e i primi gli ultimi
 in uno scatolone di cartone nel sottopassaggio
 ho un biglietto di sola andata per la terra promessa
 hai un buco in pancia e una pistola in mano
 dormi su un cuscino di sasso
 ti lavi nell'acquedotto municipale.

La strada è viva stanotte
 ma dove va a finire lo sappiamo tutti;
 sto qui seduto alla luce del falò
 e aspetto il fantasma di Tom Joad.

Diceva Tom: "Mamma, dovunque un poliziotto picchia una persona
 dovunque un bambino nasce gridando per la fame
 dovunque c'è una lotta contro il sangue e l'odio nell'aria
 cercami e ci sarò.

Dovunque si combatte per uno spazio di dignità
 per un lavoro decente, una mano d'aiuto
 dovunque qualcuno lotta per essere libero
 guardali negli occhi e vedrai me".

Martedì 7 aprile 2026

Lisistrata

di Aristofane

traduzione Nicola Cadoni

adattamento Emanuele Aldrovandi, Serena Sinigaglia

regia Serena Sinigaglia

con Lella Costa

e (in o.a.) Marco Brinzi, Francesco Migliaccio,

Stefano Orlandi, Maria Pilar Pérez Aspa, Giorgia Senesi, Irene Serini

produzione INDA e Teatro Carcano

fotografia Maria Pia Ballarino

LISISTRATA: Quando avremmo potuto essere felici e goderci la nostra giovinezza, per colpa della guerra siamo costrette a dormire sole. E lasciamo anche perdere il nostro caso, ma io soffro al pensiero delle ragazze che invecchiano nelle loro camere. [...] Il reduce, anche coi capelli bianchi trova subito una ragazzina da sposare; il tempo buono per la donna è breve e, se lo perde, nessuno più la sposa e resta sola a interrogare il futuro.

Lisistrata al Commissario, in Aristofane, *Lisistrata*, Rizzoli, Milano, 1981, pag. 65

Personaggi e interpreti

Lisistrata – Lella Costa

Dracete – Marco Brinzi

Filurgo – Francesco Migliaccio

Strimodoro – Stefano Orlandi

Stratillide – Maria Pilar Pérez Aspa

Nicodice – Giorgia Senesi

Rodippe – Irene Serini

Note di regia

Lisistrata si regge su un presupposto terribilmente serio e grave, qualcosa che affligge l'umanità da sempre e che pare essere da sempre inarrestabile: la guerra. *Lisistrata* stessa sembra scritta come un'eroina della tragedia. Altro che commedia! Un'Atene dove non ci sono più uomini, perché tutti al fronte. Un mondo che si sta sgretolando e intanto politici e tecnocrati di Atene e di Sparta che non sanno, non possono, non vogliono risolvere la situazione. Ci ricorda qualcosa? La grande commedia è sempre una provocazione, scandalo che scuote le coscienze. È l'assurdo che si fa segno di ribellione, di visioni altre, magari poco probabili ma forse possibili. Lo sciopero del sesso da parte delle donne può essere una soluzione per fermare la guerra? Per rilanciare la vita e l'amore? Oggi più di ieri questa esilarante e perfetta commedia ci parla. Il suo antico richiamo risuona potente: "Donne di tutto il mondo unitevi! Perché non ci provate? Magari è la volta buona che ci riuscite!"

Serena Sinigaglia

La guerra del Peloponneso

La guerra del Peloponneso dura all'incirca 27 anni, dal 431 a.C., e ha inizio a seguito di alcune provocazioni ateniesi in seguito alle quali gli Spartani decidono di invadere l'Attica. Atene e Sparta, una contro l'altra con esiti alterni, si ritrovano contrapposte in un conflitto che mette in seria difficoltà soprattutto Atene. E così in città cominciano a sorgere posizioni di contrasto. C'è anche un breve momento di interruzione nel 421 a.C. con la pace di Nicia. Luciano Canfora, professore emerito dell'Università di Bari, nel suo libro *Cleofonte deve morire* edito Laterza nel 2017 racconta, con dovizia di particolare e precisi riferimenti alle fonti storiche, tutta la vicenda storica e politica che c'è dietro la *Lisistrata* dandoci conto di come il drammaturgo Aristofane, con l'arma del teatro, sia stato capace di contribuire alla liquidazione fisica di Cleofonte, l'ultimo leader della democrazia ateniese. La *Lisistrata* viene rappresentata per la prima volta nel 411 a.C. in un clima di pessimismo causato dal fallimento della spedizione ateniese in Sicilia. Inoltre nei mesi precedenti alle Dionisie del 411, le grandi feste "teatrali" ateniesi che quell'anno ospitarono la commedia aristofanea, da Samo arriva ad Atene Pisandro, il prestigioso "capo democratico" – in contatto con gruppi di ateniesi che a Samo alimentavano a distanza il colpo di stato – per preparare l'opinione pubblica ateniese ad un cambio di regime in Atene. Tutto, dunque, di *Lisistrata* è in una certa misura politico. Aristofane si serve delle armi retoriche con cui crea di volta in volta attacchi più o meno frontali contro i capi popolari che contribuivano alla divisione della città. Il saggio di Luciano Canfora non è di facile lettura ma molto interessante per tutti coloro che avessero voglia di approfondire e capire il contesto all'interno del quale l'opera di Aristofane si iscrive. La guerra del Peloponneso si concluderà nel 404 a.C. e cambierà il volto della Grecia antica: Atene, che dalle guerre persiane aveva visto crescere enormemente il proprio potere, dovrà sopportare alla fine dello scontro un gravissimo crollo della sua egemonia cedendo il proprio ruolo di influenza a Sparta.

La prefazione di Eva Cantarella alla *Lisistrata* di Aristofane

Grazie alle innumerevoli rivisitazioni della vicenda in essa narrata (il famoso “sciopero del sesso”, indetto dalle donne ateniesi per indurre gli uomini a por fine alla guerra) *Lisistrata* è la commedia più celebre di Aristofane. Ma per capire quel che il massimo comico ateniese intendeva dire ai suoi concittadini raccontando loro una storia che oggi può forse sembrare banale, ma che ai suoi tempi era di assoluta e brillante originalità, è necessario inquadrare la commedia nel momento in cui essa venne rappresentata, vale a dire il 411 a.C., l'anno in cui scadeva un ventennio dal momento in cui era iniziata la terribile, interminabile guerra contro Sparta, destinata a segnare la rovina politica di Atene. Pochi anni prima la città aveva subito una cocente sconfitta militare in Sicilia. Il nemico era ormai poco lontano, il tesoro cittadino praticamente esaurito. Le difficoltà erano molte, i pericoli evidenti. Ed ecco, in quell'anno, Aristofane mettere in scena *Lisistrata*, la donna il cui nome significa “Coei che dissolve gli eserciti”. Nato nel demo ateniese di Kydathenai tra il 444 il 441, Aristofane è autore della cui produzione (felice eccezione nel tragico naufragio di tanta parte della letteratura greca) sono giunte intere fino a noi undici commedie (delle quaranta da lui scritte). E a compensare il fatto che della sua vita ben poco si sa, la lettura di queste commedie ci fa conoscere un tratto fondamentale del carattere del suo autore e il motivo più profondo della sua vena poetica: il suo grande, disperato amore per Atene. La città che nei primi anni della giovinezza Aristofane aveva amata come modello e ideale di una nuova forma di convivenza, quella splendida, unica, amatissima Atene non esisteva più. La sua decadenza (che il poeta attribuisce, con implacabile ferocia, ai demagoghi che la dominavano, ai delatori, ai vili, ai sofisti che profondamente disprezzava...) era ormai irreversibile. Era questo quel che il poeta denunciava ai suoi concittadini: la loro città era ridotta al punto che le donne potevano fare quello che volevano degli uomini. Per questo, quell'anno, mise in scena *Lisistrata*: stanca della guerra, “Coei che dissolve gli eserciti” aveva convocato le altre donne. Non solo le ateniesi. Accanto a queste erano giunte ad Atene anche tre rappresentanti delle città nemiche: una spartana, una beota e una corinzia. E Lisistrata aveva proposto loro - convincendole - di rifiutarsi ai mariti sino a che questi non avessero cessato la

guerra. Dopodiché accadeva l'impensabile: le donne occupavano l'Acropoli, impadronendosi del danaro che vi era custodito (senza il quale, ovviamente, la guerra non sarebbe stata comunque possibile). Gli uomini tentavano di rimandarle nelle loro case, ma invano. Volavano minacce e insulti, il disordine era tale che veniva nominato un Commissario, che tentava di ricorrere alle maniere forti. Ma le donne mettevano in fuga i suoi aiutanti. Il Commissario era sconvolto: perché mai le donne si occupavano di cose da uomini come la guerra? Perché noi donne, gli spiegava Lisistrata, siamo quelle che subiscono le maggiori conseguenze delle guerre. Prima di tutto siamo noi che partoriamo i figli, per poi mandarli a fare i soldati. E quando potremmo goderci la vita, per colpa delle spedizioni militari siamo costrette a dormire sole. Per non parlare del fatto che, mentre voi uomini combattete, noi invecchiamo. Ma anche noi uomini invecchiamo, ribatteva il Commissario. Ma per voi la cosa è ben diversa, gli spiegava Lisistrata: voi, quando tornate a casa, anche se invecchiati, vi sposate una giovinetta. Noi, invece, passata la giovinezza, nessuno più ci vuole. Ha le idee chiare, Lisistrata, ma deve combattere su due fronti. Le altre donne, infatti - o quantomeno una parte di loro - con le scuse più strane si allontanano per tornare a incontrarsi, sia pur rapidamente, con i loro uomini. Una dice di dover controllare la lana, per paura che le tarme la mangino. Un'altra, esibendo una pancia vistosissima, dichiara di dover partorire a momenti, ma la pancia è una pentola infilata sotto al vestito... Lisistrata non demorde, spiega alle donne che, se resisteranno, gli uomini non potranno che capitolare. Cita un oracolo che conferma la bontà del suo progetto, e alla fine ha la meglio, i fatti le danno ragione. L'astinenza induce gli uomini ad accettare le condizioni imposte dalle donne. Fra feste e cori, tutti tornano alle loro case, riconducendovi le proprie mogli. Con insuperabile maestria, Aristofane trae spunti di comicità irresistibile da una vicenda che altro non è che la metafora di ciò che accade nella città: dimentichi dei doveri civici, della patria e del loro stesso onore, gli ateniesi, mossi da istinti puramente animali (che sembrano ormai le sole o quantomeno le principali motivazioni delle loro azioni) hanno abdicato di fronte alle donne. Rivisitata abitualmente in chiave pacifista e femminista, Lisistrata è commedia ben più complessa di quanto possa apparire a prima vista: indiscutibilmente la guerra è vista come un fatto contro natura. E altrettanto indiscutibilmente

è sentita come tale solo dalle donne (gli uomini accettano di interromperla solo per motivi opportunistici, non esattamente tra i più alti). Ma questo non toglie che, per il poeta, la vittoria del sesso femminile sia il simbolo della decadenza di Atene: ormai, sono le donne a comandare gli ateniesi, e a volte arrivano addirittura a governarli. Ma per comprendere meglio e fino in fondo la metafora della guerra, sia pur provvisoria, tra i sessi, bisogna mettere in relazione *Lisistrata* con un'altra commedia di Aristofane, a sua volta spesso letta come femminista: le *Ecclesiazouse* (*Le donne a parlamento*), messa in scena nel 392, in un momento ancor più terribile per Atene. Nel 404 Sparta aveva vinto la guerra. Alla disfatta militare di Atene (e alle difficili vicende degli anni successivi) aveva fatto seguito la sua rovina economica. Stanche del governo degli uomini, che aveva ridotto la città in quello stato, un giorno all'alba le donne, al comando di Prassagora, il viso coperto da barbe finte e camuffate nei mantelli dei mariti che stanno ancora dormendo, vanno all'Assemblea e, avendo la maggioranza, fanno approvare una legge che affida loro il governo della città. E quindi comunicano il loro programma di governo: tutti i beni, nessuno escluso, saranno in comune. La famiglia sarà abolita, anche le donne saranno in comune, con delle garanzie di legge per proteggere i diritti anche sessuali di quelle vecchie e brutte. I figli, non sapendo chi è il padre, rispetteranno tutti gli anziani. Il programma sembra buono ma, cambiata la scena, si assiste al litigio tra una fanciulla e una serie di vecchie che tentano di sottrarre alla giovane il suo innamorato, fino a che l'ultima vecchia (che è anche la più brutta) riesce a impadronirsi di lui... Questa la fine di Atene: un governo comunista che (anche se il rapporto cronologico tra le due opere è incerto) sembra e ben potrebbe essere la parodia di dottrine filosofiche estreme, quali quella teorizzata da Platone nel libro V della *Repubblica*; e un potere delle donne che fa naufragare nel ridicolo la civiltà, creazione degli uomini. Certo, oggi possiamo leggere *Lisistrata* in chiave femminista. Ma l'ottica nella quale fu scritta non era certo questa. Né poteva esserlo, del resto: pensarlo sarebbe puro anacronismo. Ma anche in questo, anche nella sua possibilità di prestarsi a diverse letture, sta l'eternità della grande letteratura.

Eva Cantarella

Il lungo cammino della donna che “sconfigge gli eserciti” : dalla finzione alla realtà

La trama della *Lisistrata* comincia a diffondersi in Europa verso la metà del XVI secolo e influenza altre opere teatrali che ne assorbono alcuni passaggi come quello del geniale spunto comico alla base della trama, ovvero lo sciopero del sesso che le donne di tutta la Grecia mettono in atto per convincere i mariti guerrafondai a fare la pace. Questo espediente ha dato vita nel corso dei secoli a innumerevoli versioni letterarie, teatrali, cinematografiche, musicali e nelle arti figurative. Per chi volesse approfondire consiglio la lettura del saggio di Simone Beta, *La donna che sconfigge la guerra: Lisistrata racconta la sua storia*, edito da Carocci nel 2022. A volte la realtà supera la fantasia tant'è che, in anni recenti, il personaggio di Lisistrata ha ispirato l'azione dell'attivista per la pace Leymah Gbowee, nata a Monrovia, nella Liberia centrale, nel 1972. Nel 1998 la Gbowee comincia a lavorare come volontaria in progetti di riabilitazione post-trauma rivolti ai bambini soldato, una delle tante piaghe delle guerre in Africa. E nel 2002, mentre infuria la Seconda guerra civile liberiana, lei, di religione cristiana, decide di mobilitare le donne di tutte le fedi religiose invitandole a riunirsi al mercato del pesce, vestite di bianco e con i capelli nascosti da un foulard, a pregare insieme per la fine delle ostilità. La risposta è massiccia e migliaia di donne finiscono per unirsi al movimento che, oltre alle preghiere, organizza sit-in, marce e uno sciopero del sesso, come quello dell'eroina greca, prezioso per attirare l'attenzione dei media locali e internazionali. Nel 2003, dopo aver strappato al presidente Charles Taylor la promessa di partecipare ai negoziati di pace, una delegazione di attiviste guidate dalla Gbowee si reca in Ghana per presidiare l'hotel dove si svolge il vertice, di fatto impedendo ai delegati di abbandonare le trattative. Nel giro di poche settimane, gli accordi di pace sono firmati e inizia una nuova fase della storia liberiana. Mi piace segnalare che, sempre nel 2003, è partito da New York il *Lysistrata Project*, un progetto ideato da Kathryn Blume e Sharron Bower, registe e attrici teatrali americane, come iniziativa per protestare contro la guerra preventiva in Iraq. Migliaia di persone con forme e modi diversi, utilizzando anche spazi non teatrali, hanno letto, improvvisato o seguito una regia studiata della celebre opera di Aristofane.

Opere teatrali che hanno affrontato il tema della guerra, dall'antichità ai giorni nostri

Dall'antichità ai giorni nostri, la storia del teatro è profondamente segnata dai racconti di guerra. Drammaturghi e drammaturghe hanno affrontato questo tema per interrogare questioni come la violenza, il potere, il sacrificio e la resistenza. Ancora oggi, mentre nuove guerre scoppiano e altre perdurano, per un teatro che voglia misurarsi con l'attualità è fondamentale portare in scena lavori che abbiano a che fare con questo argomento. Tra l'altro, il conflitto, quale che sia, è sempre il motore dell'azione drammatica con le sue tensioni, le sue contraddizioni e le sue speranze. Esistono ovviamente molti modi e molti punti di vista per farlo: le conseguenze sui civili, la ricostruzione, il trauma, l'esilio, le questioni di giustizia, etc. Di seguito una lista non esaustiva di opere che hanno affrontato nei secoli la guerra pur con diversi approcci narrativi e stilistici. Nell'antichità Eschilo con i suoi *Persiani* scrive la prima opera della storia in cui la guerra è vista dalla parte dei vinti: una riflessione sulla caduta che interroga il conflitto bellico dal punto di vista del dolore e della perdita. Sofocle con l'*Aiace* interroga la nozione di onore guerriero e i danni psicologici sui combattenti. Shakespeare affronta il tema della guerra in diverse opere come, ad esempio, in alcuni drammi storici tra cui *Riccardo III* (1591), *Enrico V* (1599), e *Troilo e Cressida* (1601) o nelle sue tragedie romane *Giulio Cesare* (1599), *Antonio e Cleopatra* (1607), *Coriolano* (1608). Nel Novecento uno dei più feroci critici dei conflitti armati è Bertolt Brecht. In *Madre Courage e i suoi figli* (1939) il drammaturgo tedesco cerca di farci riflettere sulle contraddizioni della guerra intesa come un'impresa commerciale dove la sopravvivenza è un mercato delle illusioni attraverso la figura femminile della contraddittoria Anna Fierling, affarista senza scrupoli e madre protettiva. Il filosofo Sartre invece con *Le mosche* (1943) riscrive in chiave esistenzialista *Le coefore* di Eschilo interrogandoci sulla responsabilità di ognuno di noi di fronte a un regime autoritario. *Antigona furiosa* (1986) di Griselda Gambaro è una rivisitazione del mito di Antigone nel contesto delle dittature latinoamericane in cui l'autrice esplora la repressione, la sparizione forzata e la resistenza. Sempre rimanendo in America Latina, celebre è *La morte e la fanciulla* (1990) di Ariel Dorfman

sulle conseguenze psicologiche delle dittature attraverso il prisma delle vittime e dei torturatori, ponendo la questione della giustizia post-conflitto e della riconciliazione. Verso la metà degli anni '90 Sarah Kane con *Blasted* (1994), la sua prima opera teatrale, dipinge una guerra non identificata ma brutale, e interroga la disintegrazione umana sotto il peso della violenza estrema. Anche i conflitti più recenti hanno trovato rappresentazione in testi teatrali. Ne è un esempio *La trilogia di Belgrado* (1996) di Biljana Srbljanovic composta da tre atti unici che sono altrettante incursioni nelle complicate e frustrate esistenze di tre diversi gruppi di ragazzi emigrati dalla capitale della Serbia allo scopo di evitarne l'incertezza politico-sociale e il clima di sotterranea violenza. C'è poi un'opera, a mio avviso meravigliosamente poetica, che potremmo definire l'"Edipo moderno", ovvero *Incendi* (2003) di Wajdi Mouawad, in cui l'autore, di origini libanesi ma canadese d'adozione, svela i segreti di una guerra civile, collocabile in Medio-Oriente, attraverso il percorso personale di una donna, esplorando le delicate tematiche della memoria dei conflitti e dell'impatto della guerra sulle generazioni future. Il britannico David Hare con *Stuff Happens* affronta il tema della guerra in Iraq scrivendo una pièce sugli eventi che hanno portato all'invasione americana. Nelle 24 scene dei due atti vengono esaminate le decisioni politiche dietro le quinte e la responsabilità morale dei leader, molti dei quali figurano ancora al centro dello "scacchiere internazionale". Il conflitto israelo-palestinese è al centro di *Terra santa* (2008), dialogo poetico e brutale di Mohamed Kacimi, autore algerino naturalizzato francese, che rivela le contraddizioni e i dolori di una regione in guerra. In *Occident Express* (2017) Stefano Massini tratta della guerra in Siria e della crisi dei rifugiati attraverso il viaggio di una donna anziana che tenta di fuggire dalla guerra, offrendo uno sguardo personale sull'orrore dei conflitti e dell'esilio. Le guerre continuano a modellare il nostro mondo e non si giocano più solo sui campi di battaglia. La forza del teatro sta proprio nella sua capacità di creare spazi di riflessione collettiva sul dolore delle vittime che portino le persone a una maggiore consapevolezza del proprio ruolo nella società per contrastare l'assurdità dei conflitti. Ieri come oggi e, ahimé, domani.

C.B.



PRIMO TEMPO

Il primo titolo di questa programmazione, com'è ormai consuetudine da alcuni anni, è una proposta pensata come omaggio alle celebrazioni internazionali della donna. In attesa dell'Otto Marzo. Quest'anno è il turno di un'attrice di una comicità travolgente, conosciuta e amata dal nostro pubblico: Maria Cassi. L'attrice fiorentina, insieme al suo inseparabile compagno di scena, il compositore e pianista Leonardo Brizzi, per aspettare insieme al pubblico del Verdi l'Otto Marzo, presenta uno spettacolo in tema: *Sante Donnacce*. Uno spettacolo dove si ride a crepapelle, che ironizza sugli equilibrismi eroici che le donne compiono per conciliare carichi domestici e vita lavorativa, sugli stereotipi che ancora segnano il genere femminile e la loro vita quotidiana.

Il secondo appuntamento è *Meglio Tarde che Mai*, con la regia di Rita Pelusio, che l'anno scorso ha avuto un grande successo al Verdi, con *Eva, diario di una costola*. Uno spettacolo concerto, interpretato da Franca Pampaloni e Nicanor Cancellieri, nei panni di due anziane musiciste che tornano in scena dopo anni per ricordare la loro collega scomparsa. Ma eseguire in due spartiti composti per un trio crea le condizioni per un comico, sconclusionato e coinvolgente concerto di musica classica, che alterna virtuosismi musicali a partite a carte, molti dispetti e improbabili passi di danza. *Meglio Tarde che Mai* avrà a Santa Croce un'edizione speciale perché prima e durante lo spettacolo ci saranno alcuni interventi e alcune sorprese per celebrare i quaranta anni del Verdi dalla sua ultima riapertura nel marzo del 1986.

La programmazione di Primo Tempo si concluderà con le tre performance conclusive del **Laboratorio Achab**, che anche in questa stagione offrirà alla comunità santacrocese ed a tutto il territorio percorsi laboratoriali per bambini, ragazzi, giovani ed adulti. Corsi guidati da operatori teatrali di grande esperienza, specializzati nella formazione teatrale.

Venerdì 20 febbraio 2026

Sante Donnacce!

Donne, artiste nella vita, artiste della vita

di Maria Cassi

con Maria Cassi e Leonardo Brizzi

produzione Compagnia Maria Cassi

Presentazione ufficiale della compagnia

Sante Donnacce è pensato e prodotto in stretta collaborazione con Artemisia, l'associazione che da anni, in maniera onesta, limpida e non senza sforzo, si occupa della lotta contro la violenza sulle donne. Un tema devastante che incredibilmente ci riguarda tutti da vicino, uomini e donne. All'interno di un argomento così delicato e drammatico, ci auguriamo con questo spettacolo di sensibilizzare il pubblico attraverso scritti, riflessioni e poesie maturate negli anni della mia vita artistica. Testi che parlano di sentimenti, di paure e di umanità sicuramente meno fortunata di noi, senza però mai tralasciare la vena comica e lieve che ci appartiene. La prosa, infatti, si alternerà a un'immersione nel mondo femminile e nelle sue differenze con quello maschile, sin dalla tenera età. Il tutto sarà accompagnato e sostenuto dalle musiche originali eseguite dal vivo al pianoforte da Leonardo Brizzi, che non solo firma la parte musicale dello spettacolo, ma ne rappresenta l'anima sonora, capace di dare profondità emotiva, ironia e lirismo a ogni quadro scenico. Le note del pianoforte diventano così una voce parallela e complementare, che dialoga con le parole, sottolinea i silenzi, accarezza i pensieri e amplifica le emozioni. Così si riflette, ma anche si ride in questo spettacolo - non per sarcasmo, questo mai - ma perché la comicità, quando è "seria" come dico io, è amore per la vita e per gli altri, senza i quali la vita sarebbe vana e vuota.

Maria Cassi

Martedì 24 marzo 2026

Meglio Tarde che Mai

scritto da Rita Pelusio, Franca Pampaloni e Luz Pierotto

regia Rita Pelusio

con Franca Pampaloni e Nicanor Cancellieri

produzione PEM Habitat Teatrali

Presentazione ufficiale della compagnia

Una volta erano un trio. Adesso sono un duo. E per ricordare la scomparsa di Rosa, le due anziane concertiste Ada e Elsa tornano in scena dopo tempo immemorabile, riproponendo il loro storico repertorio. Tra un sorsetto, una partita a carte, molti dispetti, qualche litigio e improbabili passi di danza, le due vecchiette danno vita al più comico, sconclusionato e coinvolgente concerto di musica classica mai sentito. *Meglio Tarde che Mai* è uno spassoso gioco clownesco con pochissime parole e sonorità inedite alternate ad arie classiche. Esecuzioni impeccabili che fanno da sottofondo ad animazioni di figura, gags virtuose e surreali, trucchi di magia. Un concerto comico, insomma, capace di incantare e divertire un pubblico di ogni età.

STAMPATO DA
TIPOGRAFIA BONGI
SAN MINIATO
NOVEMBRE 2025