



Moretti & Vitali editori
Crus iterabimus aequor

COPIA PER CONSULTAZIONE

IL TRIDENTE 115

Campus

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE



Donne di Shakespeare
a cura di Fausto Sesso;
Bergamo : Moretti&Vitali , [2016].
288 p. ; 21 cm.
(Il Tridente. Campus ; 115)

CDD (ed. 21.): 822.23

ISBN 978 88 7186 645 1

1. Shakespeare, William – Opere – Personaggi femminili
2. Attrici italiane - Interviste
- I. Sesso, Fausto

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Copyright © 2016 by Moretti&Vitali Editori
Via Segantini, 6a – 24128 Bergamo
telefono 035.251.300
fax: 035 4329409
internet: www.morettievitali.it
e-mail: info@morettievitali.it

Composizione tipografica:
Bauer Bodoni (copertina)
Simoncini Garamond (interno)

Stampa: Digital Print, Segrate (Mi), aprile 2016

DONNE DI SHAKESPEARE

Personaggi e Attrici, alla ricerca
di un Femminile contemporaneo

a cura di
Fausto Sesso

Moretti & Vitali

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

SOMMARIO

Prologo	11
Caterina – Sonia Burgarello	21
<i>La guerra dell'amore</i>	40
Giulietta – Federica Castellini	43
<i>“Pensi che ci rivedremo ancora?”</i>	62
Rosalinda – Melania Giglio	66
<i>Della stessa sostanza dei sogni</i>	87
Viola – Elisabetta Valgoi	92
<i>Lettere perdute, vite sperdute</i>	110
Ofelia – Gaia Insenga	115
<i>L'amore è pericoloso</i>	135
Cordelia – Arianna Scommegna, Serena Sinigaglia	140

Sommario

<i>La scomparsa del Padre</i>	158
Desdemona – Valentina Cenni	167
<i>Cause del femminicidio</i>	185
Lady Macbeth – Monica Guerritore	190
<i>Il Tempo di Artemide</i>	212
Cleopatra – Anna Bonaiuto	221
<i>Suddite e sovrane</i>	239
Miranda – Federica Sandrini	243
<i>Ragazze cattive</i>	261
Epilogo	266
BIBLIOGRAFIA	273

a Yvonne e Andrea,
che avrebbero salvato Amleto.

BEROWNE:

E quando Amore parla,
la voce degli dei tutti fa ebbro il cielo
con la sua melodia. Giamaï osò poeta
toccar stilo per scrivere sinché l'inchiostro suo
non fosse temperato co' sospiri d'amore.
Ma oh, allora i suoi versi solevano incantare
gli orecchi de' selvaggi, ed impiantare
ne' cuori dei tiranni una mite umiltà.
Dagli occhi delle donne traggio questa dottrina:
del fuoco di Prometeo essi scintillan sempre;
son essi i libri, le arti, le accademie
che mostrano, contengono, nutrono il mondo intero;
fuor d'essi non può eccellere nessuno.

WILLIAM SHAKESPEARE

Pene d'amor perdute

(traduzione di Nemi D'Agostino)

ORACOLO:

Nessun popolo è mai stato
lontano come questo
da ciò che lo tiene in vita.
Nessuno porta la ferita
con quell'indifferenza nostra.

MARIANGELA GUALTIERI

Paesaggio con fratello rotto

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

Prologo

Shakespeare non appartiene al passato; se la sua opera è valida, è valida oggi. È come il carbone: tutti sanno in che cosa consiste l'intero processo di fossilizzazione della foresta primordiale e di come sulla base della sua profondità nel sottosuolo sia possibile tracciare la storia di questo. Eppure il nostro interesse per un pezzo di carbone comincia e finisce nel momento della sua combustione che ci procura la luce e il calore di cui abbiamo bisogno. Questo è per me Shakespeare: un pezzo di carbone inerte. Potrei scrivere libri e tenere conferenze sulle origini del carbone, ma il momento in cui più m'interessa è in una sera fredda, quando ho bisogno di stare al caldo: lo metto sul fuoco e diventa se stesso, attiva le sue proprietà.¹

DONNE DI SHAKESPEARE. Personaggi e Attrici, alla ricerca di un Femminile contemporaneo trae la sua ispirazione da questa metafora di Peter Brook: dal carbone di Shakespeare, un fuoco che ci illumina e riscalda.

L'immagine del fuoco pervade anche il testo teatrale *Fuochi di veglia*,² a cui è approdata, nel 2006, la mia lunga ricerca svolta

¹ P. Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1997, p. 90.

² Cfr. F. Sesso, *Fuochi di veglia*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2006.

negli anni, dedicata al Femminile. È la storia di Sara, single di 35 anni, donna in carriera, dirigente di un call center in Lombardia, e di sua nonna Giovanna, vecchia contadina di 85 anni, che vive da sola in un cascinale in Campania dove le due donne si incontrano, nella notte di San Giovanni. Nella civiltà contadina, per millenni e a tutte le latitudini, in questa notte fra il 23 e 24 giugno per sostenere il sole – che, arrivato allo zenit nel solstizio, comincia a declinare – si accendevano i falò. Al riverbero di quei *fuochi di veglia*, c'era l'intera comunità, i vivi e i morti. Si esorcizzava l'apprensione per il raccolto, si traevano auspici di nozze future, si raccoglievano erbe per curare uomini e bestie, ci si bagnava nella rugiada per propiziare le nascite, ci si scambiava fiori per suggellare compariati, ci si sfrenava in balli di ancestrale erotismo, si suonavano a distesa le campane per scacciare la paura.

È proprio questa notte incantata – che la vecchia contadina si ostina a celebrare e della quale Sara, che pure ha vissuto l'infanzia con la nonna, neanche più ricordava l'esistenza – a misurare la distanza fra le donne: a dividerle, infatti, non è l'avvicinarsi di due generazioni. Il perdurare della civiltà contadina, scrive Gian Luigi Beccaria, ha consentito «un'immobilità di quattromila anni e poi il vortice di questi ultimi cinquanta, che sconvolge il tutto come un tifone. Mai rivoluzione così rapida, sconvolgimento così totale è avvenuto nella storia, tanto da far apparire arcaico, antichissimo ciò che è appena di ieri». ³ Lo sconvolgimento che Pasolini aveva lucidamente previsto (e i cui effetti disperatamente denunciato): «Tu mi dirai: le cose sempre cambiano. “O munno cagna”. È vero. Il mondo ha eterni, inesauribili cambiamenti. Ogni qualche millennio, però, succede la fine del mondo. E allora il cambiamento è, appunto, totale. Ed è una fine del mondo che è accaduta tra me, cinquantenne, e te, quindicenne». ⁴ Nei quarant'anni che ci separano da queste parole di Pasolini

³ G.L. Beccaria, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Einaudi, Torino 2000, p. 339.

⁴ P.P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003, p. 42.

– scritte nell’aprile 1975, pochi mesi prima della sua morte – il cambiamento è proseguito a una velocità, se possibile, ancor più vertiginosa.

In questa mutazione epocale, in questa *fine del mondo*, radicalmente mutata è la condizione femminile. Anche grazie alla rivoluzione femminista, il Patriarcato è finito, almeno in Occidente, e con esso le oppressioni esercitate sulla donna. Accanto ai tanti indubitabili vantaggi per lo status delle donne, un rivolgimento sociale di tale portata ha notevoli effetti sull’interiorità femminile, tanto più pericolosi quanto meno se ne ha consapevolezza: «Sparisce il vecchio continente, ma il nuovo non è ancor ben visibile. Il passaggio porta con sé un’archetipica sensazione di vuoto. Persa, in una ricerca senza guida, la nave delle donne vaga in mezzo all’oceano». ⁵

Per questo, l’incontro fra nonna e nipote di *Fuochi di veglia* ha un esito che i loro vissuti non lasciavano presagire. All’inizio, infatti, c’è una giovane donna in carriera che ascolta – a tratti indulgente e intenerita, a tratti irridente e irrigidita – le memorie e le ormai incomprensibili fole di una vecchia contadina. In realtà, con la sua *pietas*, la sua forza, il senso di umanità di donna che ha attraversato tutti i giorni e le notti dell’esistenza e ha provato tutti i moti dell’anima, Giovanna fa compiere a Sara, sempre più coinvolta e smarrita, un percorso interiore. Esso si realizza attraverso tutte le sue paure e i suoi desideri rispetto alla vita, all’amore, alla sessualità, alla maternità, alla morte, al passato, al futuro... Al termine di questo confronto, Sara, sopraffatta e sconvolta nell’inquietante finale, avrà ri-scoperto una percezione della realtà, delle relazioni, dei sentimenti che ignorava totalmente perché mai aveva permesso che affiorassero. La ragazza arriva a comprendere quanto la sua vita obbedisca a un feroce conformismo scambiato – e paradossalmente, rivendicato – per libertà. E il suo adattamento unilaterale e per di più inconsapevole al condizionamento sociale amputa la sua personalità e le preclude d’intraprendere ciò che l’analista junghiana Jean Bolen definisce il «viaggio verso la completezza», che

⁵ A. Guggenbühl-Craig, *Matrimonio. Vivi o morti*, Moretti&Vitali, Bergamo 2000, p. 77.

«si traduce nella capacità di essere attive e ricettive a un tempo, autonome e intime, lavoratrici e amanti. [...] Questo è il potenziale umano con cui partiamo».⁶

Shakespeare ha esplorato tale *potenziale umano* in ogni angolo più recondito. E ne ha portato sulla scena tutte le sfaccettature: non solo rappresentò ma, per il grande critico Harold Bloom, «inventò l'umano come lo conosciamo tuttora».⁷ Ma non è solo per l'universalità di Shakespeare che i suoi personaggi sono così vicini al nostro tempo.

Scrive Nadia Fusini:

Shakespeare offre ai suoi lettori uno specchio fedele della vita e dell'agire umano, come Johnson riconobbe quasi tre secoli fa. E, incredibilmente, ciò è vero ancora oggi. A secoli di distanza, lo ribadiamo: Shakespeare è un genio della drammaturgia, non solo perché aveva un fiuto istintivo verso le storie che avrebbero soddisfatto il suo pubblico e per l'intelligenza pratica ed empirica del dramma concreto del suo tempo, che sapeva cogliere nei minimi dettagli, ma anche perché egli comprendeva istintivamente ed esaltava l'innato potere di rivelazione del teatro, un potere che esalta ed illumina l'intima costituzione teatrale dell'identità umana.⁸

Conclude la Fusini: «È esattamente quello di cui i suoi contemporanei avevano bisogno: svincolarsi da un'idea fissa e gerarchica di identità a favore di una sua concezione più fluida, metaforica, proteiforme».⁹ Proprio in ciò si manifesta l'aderenza con il nostro tempo. Per Jan Kott, infatti, «ancor più contemporaneo delle ana-

⁶ J. Bolen, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Astrolabio, Roma 1991, p. 275.

⁷ H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2001, p. 16.

⁸ N. Fusini, *Shakespeare: Playwright or "Sprachschöpfer"?*, in R. Colombo e D. Guardamagna (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, vol. VIII, Bulzoni, Roma 2012, p. 105. La traduzione qui riportata è di Valentina Traversi.

⁹ N. Fusini, *Ibidem*.

logie esteriori è il tragico sguardo dell'uomo rinascimentale, che ha incominciato a costruire il mondo secondo i propri sogni e che all'improvviso nell'intero ordine sociale, in tutte le forme del potere non vede altro che un meccanismo crudele, spogliato di ogni ideologia». ¹⁰ È la stessa nostra condizione nel postmoderno. «Nata alla fine del Quattrocento, la modernità agonizza in questa fine del ventesimo secolo. [...] Non stiamo più per accedere al “radioso avvenire”. Siamo nella notte e nella nebbia. [...] Il progresso non è garantito automaticamente da alcuna Legge della Storia. Il divenire non è necessariamente sviluppo. Il futuro si chiama ormai incertezza. Avevamo già perso quei Principi che ci radicavano nel passato; abbiamo ormai perso le Certezze che ci teleguidavano verso il Futuro». ¹¹

«Jung disse che il teatro è il luogo privilegiato della vita simbolica, ovvero della vita che si rivela sotto forma di immagini», ¹² ci ricorda Carla Stroppa. È sulla scena, allora, che si possono ricomporre le lacerazioni delle nostre identità. «Nel teatro, anche quello che mette in scena la frammentazione dell'identità e la mancanza di senso, la molteplicità dei linguaggi, dei sentimenti, delle competenze, deve trovare una qualche ricomposizione». ¹³

È per questo che Giorgio Strehler ha sempre considerato il Teatro:

uno strumento di verità e di opposizione, uno strumento “rivoluzionario” proprio nel senso che l'educazione estetica e collettiva attraverso il teatro cerca di ricomporre l'armonia e l'unità nell'individuo quasi costretto alla dissoluzione e alla irresponsabilità. [...] Allora io dirò “teatro” arte minacciata non desueta e minacciata dal percorso di una società che tende ad allontanarsi dalle ragioni

¹⁰ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 52.

¹¹ AA. VV., *Turbare il futuro. Un nuovo inizio per la civiltà planetaria*, Moretti&Vitali, Bergamo 1990, pp. 9-11.

¹² C. Stroppa, *La luce oltre la porta. Dei e muse nel teatro dell'anima*, Moretti&Vitali, Bergamo 2008, p. 115.

¹³ C. Stroppa, *Ibidem*, pp. 110-111.

dell'uomo. Se dunque il teatro esiste e resiste nei nostri tempi oscuri, ciò vuol dire che nell'uomo sono in movimento da sempre gli anticorpi di una possibile identità ed armonia che lottano contro l'entropia della divisione. Compito del teatro e dei suoi servi, degni o indegni, sarà sempre quello di affermare l'impegno delle risorse interiori coscienti ed incoscienti dell'essere umano.¹⁴

Per tutte queste ragioni, il viaggio nel *Femminile contemporaneo* può proficuamente svolgersi attraverso le *Donne di Shakespeare*: i dieci personaggi principali (analizzati nell'ordine cronologico di scrittura dei relativi testi) nell'esperienza delle migliori attrici (solo per *Cordelia* – «più descritta dalle parole degli altri quando non è in scena, che davvero recitata»¹⁵ – anche della regista dello spettacolo) che li hanno interpretati negli ultimi decenni:

Caterina, Sonia Burgarello; *Giulietta*, Federica Castellini; *Rosalinda*, Melania Giglio; *Viola*, Elisabetta Valgoi; *Ofelia*, Gaia Insenga; *Cordelia*, Arianna Scommegna, Serena Sinigaglia; *Desdemona*, Valentina Cenni; *Lady Macbeth*, Monica Guerritore; *Cleopatra*, Anna Bonaiuto; *Miranda*, Federica Sandrini.

Brani dei più importanti studiosi shakespeareiani corredano le mie domande nelle conversazioni: come per Nadia Fusini, in un suo saggio su Shakespeare, «se risuonano altri nomi in questo libro non è per virtuosismo da erudito, né per vanagloria di pedante, ma perché certi pensieri per contatto si illuminano a vicenda».¹⁶ Ma è soprattutto la *voce* delle attrici a recare la parola del Poeta che ci narra di amore e potere, ferocia e innocenza, tenerezza e rancore, stupore e sgomento, erotismo e candore, passione e rimpianto, in-

¹⁴ G. Strehler, *Il teatro nella prospettiva di un'Europa unita*, in S. Casiraghi (a cura di), *Giorgio Strehler. Nessuno è incolpevole. Scritti politici e civili*, Melampo, Milano 2007, p. 165.

¹⁵ G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 495.

¹⁶ N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2013, p. 12.

dipendenza e vulnerabilità. L'ambivalenza della Vita e della Morte. L'Umano. E la loro grande sensibilità artistica e consapevolezza intellettuale – oltre alla partecipe adesione all'idea di regia alla base della loro interpretazione e dello spettacolo – ha consentito di sviluppare nelle interviste un'articolata analisi sulle forme e i modi in cui l'Umano trova oggi espressione sulla scena e, al contempo, su come sia possibile viverlo, in tutta la sua molteplicità, nella società dei consumi.

Una società che, come drammaticamente *avvertiva* Pasolini, «non si accontenta più di un “uomo che consuma”, ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane»,¹⁷ il cui potere «è il più violento e totalitario che ci sia mai stato: esso cambia la natura della gente, entra nel più profondo delle coscienze». ¹⁸ Quarant'anni dopo, l'Occidente, nonostante un lunga e dura crisi economica, è ancora in preda alla *sindrome consumistica*, come l'ha definita Zygmunt Bauman:

Con i cittadini istruiti a cercare sui mercati del consumo la salvezza e la soluzione ai loro guai e problemi, la politica può rivolgersi (o è indotta, spinta e, in ultima analisi, costretta a farlo) ai suoi soggetti come a consumatori prima e come a cittadini poi, ridefinendo lo zelo consumistico come virtù civica e l'attività di consumo come ottemperamento a un dovere primario del cittadino. Non sono soltanto la politica e la sopravvivenza della comunità a esserne minacciate. Anche lo stare insieme e la soddisfazione, l'appagamento che ne traiamo sono in pericolo quando devono affrontare la pressione della visione consumistica del mondo». ¹⁹

¹⁷ P.P. Pasolini, 09 dicembre 1973. *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1992, p. 23.

¹⁸ P.P. Pasolini, 11 luglio 1974. *Ampliamento del “bozzetto” sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Ibidem*, p. 58.

¹⁹ Z. Bauman e C. Bordoni, *Stato di crisi*, Einaudi, Torino 2015, p. 185.

Una visione che impone l'irrealtà di «vivere in un mondo fatto soltanto dei propri desideri, dei miei e dei tuoi, dei nostri: di noi acquirenti, consumatori, utenti e beneficiari della tecnologia».²⁰

In virtù di ciò, ogni intervista è seguita da una mia riflessione che amplia e approfondisce l'analisi delle dinamiche sociali e archetipiche attraverso le quali vengono oggi declinati i vari aspetti del *Femminile* – anche nella sua relazione col *Maschile* – evocati da ciascuna delle dieci creature di Shakespeare. Riflessioni che si avvalgono dei pensieri di psicologi, sociologi, filosofi, scrittori, poeti (per la maggioranza donne), per tentare di offrire necessarie chiavi di lettura di una realtà complessa e in continuo mutamento, pur tenendo sempre presente il monito di Amleto: «Vi sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante possa comprenderne la tua filosofia».

Shakespeare – oltre che «un grande poeta, il massimo poeta dell'età moderna»²¹ – è soprattutto un uomo di teatro. La sua figura, scrive Roberto Tessari, «riunisce in sé le funzioni dell'attore, del capocomico, dell'impresario e del poeta».²² E nei suoi testi, ci ricorda Agostino Lombardo, «sempre, dal principio alla fine della sua carriera, Shakespeare ha parlato del proprio mestiere».²³ Nella seconda parte dell'intervista, dunque, si è analizzata la condizione dell'attore nel nostro tempo, il modo di queste attrici di intendere e praticare il teatro e la relazione con i loro Maestri, registi e compagni di scena: Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Massimo Castri, Gabriele Lavia, Umberto Orsini, Toni Servillo, Mario Martone, Antonio Latella, Luigi Lo Cascio, Ferdinando Bruni, Marco Carniti, Corrado D'Elia, Gianfranco Fiore, Andrea De Rosa, Mattia Fabris, Simone Toni, Francesco Leschiera...

²⁰ Z. Bauman e C. Bordoni, *Ibidem*, p. 186.

²¹ A. Lombardo, *La grande conchiglia. Due studi su La Tempesta*, Bulzoni, Roma 2002, p. 53.

²² R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 127.

²³ A. Lombardo, *Op. cit.*, p. 27.

Tutto ciò che emerge dalle conversazioni conferma l'affermazione di Jan Kott: «Shakespeare non ha bisogno di essere attualizzato o modernizzato: la storia lo riempie continuamente daccapo, ritrovandovisi ogni volta».²⁴ E reca una rassicurante consapevolezza: la Storia rovina addosso agli uomini, sulle loro capanne di fango e luce, ma gli uomini escono sempre vivi dalle macerie, è questa la loro vera, inspiegabile grandezza.

La luce che ho cercato di accendere in queste pagine, allora, non è quella, assoluta, del sole: è l'ardere inquieto di un fuoco nel freddo di una notte non ancora finita mentre il giorno è già impaziente di cominciare. Non so se ci sono riuscito. Mi rassicura, però, la certezza di Harold Bloom: «Si può aggiungere qualsiasi cosa a Shakespeare e i drammi la illumineranno, molto più di quanto quel qualcosa illumini i drammi».²⁵

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

²⁴ J. Kott, *Op. cit.*, p. 159.

²⁵ H. Bloom, *Op. cit.*, p. 28.

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

Per Ekkehart Krippendorff, alcune caratteristiche fanno de La bisbetica domata:

che è tra le prime opere se non addirittura la prima commedia di Shakespeare, il suo lavoro maggiormente discusso, avviando una serie interminabile di dibattiti che si riaccendono inevitabilmente a ogni nuovo allestimento. Naturalmente, ciò è dovuto in primo luogo all'argomento stesso, ossia la dimostrazione di come si possa domare una giovane donna insubordinata. Un tema altamente apprezzato dal patriarcato, che nella sua latente insicurezza nei confronti della propria autorità si pone sulla difensiva e accoglie questo testo come un'opera didascalica sulla sottomissione. In tal modo è stato interpretato, perlomeno fino a tempi relativamente recenti.²⁶

Il fatto è che questi tempi non sono più così recenti e tale argomento non più attuale: il patriarcato è morto e sepolto, la sottomissione femminile un (brutto) ricordo del passato, almeno in Occidente. La Bisbetica, ormai, viene messa in scena «soprattutto per la vis comica di enorme efficacia e la vivacità sul palcoscenico. È la commedia di

²⁶ E. Krippendorff, *Le commedie di Shakespeare. Il regno della libertà*, Fazi, Roma 2014, p. 62.

*Shakespeare più frequentemente recitata».*²⁷ In questo senso, però, tali allestimenti mi suscitano sempre la stessa immagine: così in America truccano i cadaveri... Se Caterina è morta, così imbellettata fa ancora più impressione...

Quanto di ciò che raccontano i classici può perdurare nel presente ed essere trasformato, affinché rimanga vivo? In questo senso, chi tradisce Caterina? La vitalità di questi personaggi credo consista nel cercare, al di là di ogni contingenza storica e sociale, la verità del personaggio, che trascende il tempo.

*Proprio in virtù di ciò, ho trovato di grande interesse la vostra originale versione che ne ambienta la vicenda nella «società attuale, educata ai finti valori promossi dai media con l'unico fine di incrementare il consumismo. Con queste premesse, quale ambientazione temporale scegliere se non gli edonistici anni di fine XX secolo?».*²⁸ E così «sembra di tornare indietro nel tempo nei mitici anni Novanta, dove la storia si svolge stappando birre e mangiando pizza nel cartone, con il frigo della Heineken ben in vista, protagonista sul palco».²⁹ La lingua di Shakespeare, però, continua a risuonare alta, in un armonioso sincretismo con scene e costumi. In questo modo «l'operazione di attualizzazione dell'epoca delle vicende raccontate e la compressione della narrazione rispetto all'originale shakespeareano non influiscono sulla complessità psicologica dei personaggi in scena».³⁰ Come per magia – in realtà, è teatro che cerca una necessità – il testo di Shakespeare torna a essere vivo e vitale.

Senza necessità, il teatro diventa mera esibizione dell'attore. È fondamentale che il teatro possa offrire la possibilità, al pubblico e all'attore stesso, di indagare il presente e le condizioni di tutti noi come esseri umani. L'ambientazione e la relativa scenografia del nostro allestimento vanno proprio in questa direzione. Penso

²⁷ E. Krippendorff, *Ibidem*.

²⁸ S. Costa, *Bi(g)sbetiche e gatte morte*, in www.artalks.net, 12 marzo 2015.

²⁹ B.M. Campagnolo, *La bi(g)sbetica domata*, in www.teatrionline.com, 16 marzo 2015.

³⁰ S. Costa, *Bi(g)sbetiche e gatte morte*, in www.artalks.net, 12 marzo 2015.

Nata a Monza, dopo aver conseguito la Laurea triennale in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 2011 si diploma all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, vincendo la borsa di studio "Giuseppe Chiodi". Oltre al percorso in Accademia si forma, fra gli altri, con M. Dioume, M. Gualtieri, C. Guidi, N. Karpov, C. Brie.

È stata in scena al Teatro dei Filodrammatici, allo Spazio Tertulliano, al Teatro Litta, al Teatro Sala Fontana, al Teatro Out Off, al Teatro Carcano di Milano e al Teatro Belli di Roma.

È stata diretta da F. Leschiera in *Beyond Vanja* da Cechov nel ruolo di Sonja e ne *La Bi(g)sbetica domata* da Shakespeare nel ruolo di Caterina. È protagonista per la regia di G. Scordio in *Signorina Giulia* di Strindberg e in *Lettera al mio giudice* di G. Simenon.

Ne *Il giardino dei ciliegi* di Cechov con la regia di B. Sicca è Duniasa e Charlotta. Donna Matilde e la figlia Frida in *Enrico IV* di Pirandello, regia di A. Oliva. Prende parte, diretta da R. Trifirò, agli spettacoli *Il costruttore Solness* di Ibsen e *Il piacere dell'onestà* di Pirandello.

Lavora con G. Leonetti, L. Loris, B. Fornasari, P. Clough, K. Arutyunyan, T.O. Zinzi. Ha collaborato con Festina Perduta Teatro diretta da M. Carlomagno: nel 2012 per il centenario pascoliano è la madre del poeta ne *Il viaggio dei farlotti* spettacolo itinerante (FC).

È socia fondatrice della "Associazione Teatro Ma" con cui è in scena in *Cechoviana* per la regia di K. Arutyunyan nel ruolo di Pasa e in *Janas* regia di C. Stara.

Performer, collabora con Marco Russo di Chiara in Sicilia in *Agnello di Dio sotto sale* (partecipando alla II Biennale Internazionale di Scultura di salgemma e ai Cantieri Culturali della Zisa a Palermo) e, a Catania, nell'opera *E noi siamo luce*, nell'evento *Il rito della luce – Solstizio d'inverno 2013*, ideato da A. Presti. Sempre in Sicilia (Terra d'origine) è impegnata nel progetto *Colapisci e la Sicilia*.

Continua le sue creazioni in campo pittorico, coniugando teatro e poesia visiva.



che oggi sia il marketing l'esca di una comunicazione pervasiva che arriva a tutti; è il marketing il collante di questa società. È terribile da dirsi perché ciò porta, oltre che a un impoverimento dei valori, a far sì che la comunicazione passi solo attraverso immagini collettivamente riconosciute. Non il frigorifero, dunque, quale elemento

simbolico della scenografia, ma proprio il logo della famosa birra che calamita l'attenzione: questo richiamo è come un flash che continua ad abbagliare e ad attirare a sé la coscienza e l'inconscio del pubblico. È come mettere in scena ciò che avviene ogni giorno: il meccanismo di cooptazione del desiderio attraverso un'eccitazione creata nei consumatori. Anche con la funzione di meditare su quanto siano invalidanti i richiami dei loghi del marketing nel nostro vivere quotidiano.

Perché l'ambientazione negli anni '90, allora? Oggi tutto ciò ha un impatto ancora maggiore...

Gli anni '90 erano un periodo di transizione, un momento in cui le cose potevano ancora andare diversamente. C'è una sorta di nostalgia per una possibilità che abbiamo perso.

Una delle principali caratteristiche de La bisbetica domata, come ci ricorda Krippendorff, consiste nella «particolare circostanza d'essere recitata come teatro nel teatro: noi, il pubblico, vediamo una rappresentazione all'interno della rappresentazione, anzi, una tripla rappresentazione sovrapposta»³¹. Pur non rappresentando il prologo del testo, il vostro allestimento si colloca proprio in questa dimensione, come indicato nelle note di regia di Francesco Leschiera:

A essere analizzato è proprio il prologo del capolavoro elisabetiano – che nel testo, con funzione meta-teatrale, crea il passaggio verso la dimensione del sogno. L'opera si apre infatti con una burla all'ubriaco Christopher Sly a cui fanno credere di essere un nobile con una bella vita e una bella moglie. L'uomo non ci mette molto per convincersene davvero e rinnegare il suo passato. Un incipit che si trasforma per il Teatro del Simposio in pretesto per indagare, lungo il confine di realtà e finzione, questa nostra società dello spettacolo [...]: le diverse sfaccettature della verità, dell'identità sopraffatta dall'apparenza, dal consumismo, dal bombardamento mediatico, tipico del nostro tempo. Per questo la messinscena ri-

³¹ E. Krippendorff, *Op. cit.*, p. 64.

flette su quello che ancora oggi è il più potente mezzo mediatico: la televisione.

Tutto ciò viene realizzato con una scelta evidenziata fin dal titolo dello spettacolo: La bi(g)sbetica domata, in cui la (g) evoca the Big Brother, il Grande Fratello...

La cornice meta-teatrale consiste proprio nel porre i personaggi in un reality, con chiaro riferimento al *Big Brother*, il Grande Fratello. Si è all'interno di un set televisivo in cui il susseguirsi delle vicende viene spacciato per reale. Ciò non viene dichiarato, se non nel finale, ma lo si percepisce soprattutto dall'impianto scenografico fatto di cubi in plastica bianchi, dalle luci al led. Una struttura molto essenziale, moderna, con linee nette, precise, il cui fuoco è nella luce, nella possibilità data anche all'attore di creare la scena senza bisogno di rimanere legato agli arredi, un banco frigo con intorno degli sgabelli, i pochi elementi che si trovano nei set televisivi dei reality. All'interno di questa "sub realtà", i personaggi sono manovrati come dei fantocci da un *alter ego* che sta più in alto rispetto alla struttura scenica: un occhio – il Grande Fratello, appunto – che li vede e li fa agire attraverso la sceneggiatura. In questo modo, tutto punta sulla sfera visiva, lo spettatore si trova come privato della possibilità di giudizio, continuamente bombardato di immagini, come avviene in televisione. Non c'è più mediazione, né simbolica né contenutistica, bisogna solo entrare in una *realtà* da prendere così com'è, tutta insieme. Lo spettatore ne rimane come lobotomizzato, fagocitato da questo caos di immagini; non è affascinato dalla storia in sé o dalla relazione tra i personaggi ma proprio dall'essere lì, dal sentirsi presente in prima persona, cooptato ma non coinvolto. Se l'auto-rappresentazione è la caratteristica principale de *La bisbetica domata*, porre la vicenda all'interno di un reality consente, credo, di rispettare la scelta di Shakespeare nel modo oggi più (paradossalmente e tristemente) fedele.

Del testo di Shakespeare rimangono solo i protagonisti delle due vicende amorose: al centro della scena si alternano da una parte, Caterina e Petruccio, dall'altra Bianca (Valentina Pescetto) e i suoi pretendenti, Lucenzio (Stefano Cordella) e Ortensio (Alessandro Macchi),