

Salvatore Margiotta

Piccola Compagnia della Magnolia. Tra tradizione e ricerca nel segno del contemporaneo

La geografia teatrale italiana degli ultimi anni esprime un assetto estremamente complesso, articolato, stratificato e multiforme.¹ Numerosi sono i gruppi velocemente rientrati nel cosiddetto teatro degli Anni Zero – conosciuto anche come teatro degli anni Dieci o degli Anni 2000 – così come alquanto cospicuo è il numero di formazioni repentinamente uscite da questo territorio critico-artistico, in seguito a metamorfosi in sede tecnico-operativa o ad un approccio meno estremista dal punto di vista linguistico, o di cui si sono perse le tracce perché inattive. Accanto a questo panorama frastagliato, emerge un ulteriore scenario borderline in cui operano compagnie che fanno della minorità e di una sorta di isolamento militante la condizione esistenziale-filosofica di partenza della propria esperienza artistica, gruppi che lavorano sul versante della scrittura per immagini con un impiego massiccio della tecnologia digitale, artisti che dilatano sempre più la matrice performativa della composizione scenica, formazioni che creano eventi spettacolari per un numero esiguo di spettatori o addirittura per uno spettatore solo, ensemble interessati ad esplorare un teatro di estrazione attorica supportato da una produzione drammaturgica originale e una scrittura registica d'impronta contemporanea. Tra questi uno spazio di particolare interesse è occupato dalla Piccola Compagnia della Magnolia.

Nata nel 2004 per iniziativa di un gruppo di ex studenti del DAMS di Torino, più altre personalità vicine alle dinamiche di quel corso universitario, la compagnia si distingue fin da subito per la forte volontà di caratterizzarsi come collettivo stabile di ricerca, esprimendo cioè un'unione fondata sulla cultura della *troupe*, sperimentata in Francia – presso il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes con Antonio Diaz Florián –² durante gli anni della formazione da Giorgia Cerruti, attrice e regista e reggente assieme a Davide Giglio dell'incarnazione originaria del gruppo. L'intento è quello di dar luogo a un processo di formazione e creazione costanti nel quale l'attore – in qualità di elemento drammaturgico fisico-vocale – rappresenti il fulcro di un percorso di ricerca teso a coniugare i codici della scena culturalmente sedimentati e la pratica contemporanea. «Una rigorosa e appassionata indagine» capace di affrontare «con sguardo contemporaneo il proprio fare teatro, riappropriandosi dei classici o sperimentando scritture originali, inseguendo una sintesi tra ricerca formale e densità emotiva».³

L'identità artistica del gruppo è da subito caratterizzata dall'idea di lavorare sul confine tra la dimensione classica del fare teatrale e una sensibilità creativa

¹ Cfr.: P. Ruffini, *Ipercorpo*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2005; M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review», a. IV, n. 8, novembre 2014; V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015; *Culture teatrali – La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei, n. 24, annuario 2015.

² Attore e regista peruviano, nel 1969 fonda a Parigi Théâtre de l'Épée de Bois compagnia che propone un modello di ricerca teatrale fortemente basato sul lavoro dell'attore.

³ Dalla scheda di presentazione della compagnia.

squisitamente contemporanea, sfruttando da un lato l'impostazione tradizionale del palco - le trame delle dinamiche espresse dalla frontalità della scena rispetto alla sala - ed elaborando dall'altro la messa a punto del proprio linguaggio a partire da un'azione di massiccia riscrittura drammaturgica o di elaborazione originale del testo, unitamente all'intenso lavoro di sala sulla componente attorica. Un approccio supportato da un gusto per il trucco eccessivo e costumi d'ispirazione astratta che si traduce nel totale rifiuto del realismo muscolare portato in scena da tante formazioni dalla vocazione 'povera' e laboratoriale:⁴

Lavorando sui codici teatrali primitivi (e forse rivoluzionari oggi?), quali l'attore che agisce nello spazio sprigionando energia fisica e sonora; capendo come farlo in modo da coniugare una densità emotiva con una ricerca estetica che sia un traghettatore potenziato del testo; testo che è un lavoro (in ascolto fedelissimo e ad un tempo necessariamente irriverente dell'autore) di elaborazione del classico, contaminazione con altri autori e in ultimo 'senso' di ciò che ci urge dire in questo o quello spettacolo. Lavoriamo su un teatro antinaturalistico ed evocativo; un teatro 'popolare', che si prodighi per arrivare allo spettatore, senza quarta parete, un teatro dove sia sempre l'emozione a veicolare il senso. Il lavoro sulla vocalità, sulla parola insistita e scolpita, e sull'espressività della maschera facciale e del gesto sono elementi fondamentali nel percorso della compagnia.⁵

L'occasione rappresentata dalla possibilità di avere una sala teatrale a completa disposizione permette di dare inizio ad un percorso di ricerca che fin dalle prime battute oscilla tra la messa a punto tecnico-espressiva del proprio linguaggio e la costruzione drammaturgica finalizzata all'allestimento nell'immediato, e non in termini di ipotesi progettuale. Formazione e produzione, lavoro in sala e messa in scena: due momenti inscindibilmente vissuti dal gruppo come un unicum fin dai primi passi.

Oltre a segnare la nascita della formazione, il 2004 è anche l'anno del debutto con due spettacoli: *Il balcone* di Jean Genet e *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca, opere che ben si prestano alla cifra anti-realistica e al discorso meta-riflessivo espressi dalla poetica abbracciata.

Il balcone si impernia su una regia votata all'estrema essenzialità. Il testo viene sfrondata e ricucito sulla presenza di alcuni dei numerosi personaggi creati da Genet: il Vescovo, il Giudice, il Generale, il Capo della Polizia, Irma la Regina. All'interno di una scena praticamente vuota, gli attori - vestiti con costumi che si rifanno ai canoni del teatro tardo seicentesco - utilizzano una recitazione estremamente caricata e particolarmente plastica, rispecchiando un'impostazione "esagerata, insistita, 'barocca' e ispirandosi alle atmosfere proprie del cabaret berlinese".⁶ Tale ricercata veemenza è incarnata in misura maggiore dal registro vocale utilizzato, mentre la dimensione fisico-gestuale risulta più posata. È come se ogni personaggio impersonasse lo sdoppiamento tra "purezza e ferocia"⁷ rintracciato nel testo dalla lettura data dalla Magnolia. Ambiguità rappresentata anche dal comparto delle luci, oscillante durante

⁴ Mi riferisco in particolare a quelle esperienze teatrali in cui la dimensione drammaturgica dello spettacolo è ricavata da un percorso di stampo laboratoriale nel quale gli attori sono stimolati a produrre una serie di improvvisazioni che partono da una prima messa a punto della partitura fisica per poi generare progressivamente il dato testuale e verbale della composizione scenica. Un modello che trova nel teatro di Emma Dante un riferimento cardinale anche per i temi portati sul palco.

⁵ Dalla scheda di presentazione della compagnia.

⁶ Dalla scheda artistica de *Il balcone*.

⁷ Ivi.

tutta la durata tra tonalità chiare e scure, occasionalmente spezzate da un rosso denso ogni qualvolta le azioni sembrano rimandare a un sottotesto moralmente ambivalente, rappresentando la zona d'ombra tra realtà e immaginazione.⁸

L'altro spettacolo allestito nel 2004 è *La casa di Bernarda Alba*. La compagnia parte da una regia dello stesso testo firmata da Antonio Díaz Florián, riferimento costante e prezioso, riprendendone l'impianto interpretativo-drammaturgico.⁹ Il tema della «[...] dittatura vista nella metafora familiare come una violenza castrante ogni aspirazione alla libertà»¹⁰ viene portato in scena bandendo ogni tentazione folcloristica ed esasperandone il clima opprimente e claustrofobico. La chiave trovata da Díaz Florián

[...] ci conduce nella casa della vedova Bernarda Alba all'indomani della morte del suo secondo marito. In un impeto di autoritarismo e di fanatismo religioso, Bernarda condanna le sue cinque figlie ad un lutto perpetuo che priverà tutte, tranne (almeno nelle intenzioni) la primogenita Angustias, delle gioie del matrimonio. Una casa prigioniera, un inferno che è stato interpretato come un riferimento politico alla situazione della Spagna degli anni Trenta, ma che qui diventa uno spaccato di una arcaica civiltà rurale in cui la donna matriarca perpetua la schiavitù delle figlie, fino al disastro finale. La casa dunque come trappola, mondo dei conflitti segreti, dei rancori covati, della pazzia latente (e dichiarata nella figura della nonna), che, tuttavia, dovrà preservare la facciata esterna della rispettabilità, per un confronto senza ombre con la comunità.¹¹

Schiavitù e intrappolamento che non sono ritratti solamente dalla casa-prigione narrata da Lorca, luogo in cui si vive una «[...] realtà colma di animosità, invidie, rancori, asti, passioni soffocate e pulsioni sessuali represses»,¹² ma che sono sapientemente rappresentati dall'"amputazione fisica"¹³ che si infliggono le attrici, recitando durante tutta la durata dello spettacolo in ginocchio, come se fossero nane. Una "costrizione corporale" metafora di una "menomazione morale" che "dà visibilità alla prigione sociologica dei personaggi, una coartazione carceraria che serve a instaurare disagio".¹⁴ In scena, oltre a tre candelabri in ferro posti all'altezza del proscenio, troviamo

[...] un'austera griglia [che] divide orizzontalmente il palco, sacrificando il campo d'azione delle attrici al solo proscenio e creando, unitamente a un'illuminazione cupa e dai toni severi, un ambiente rigoroso e claustrofobico al contempo; riflesso di una condizione ancor più costringente e segregante della clausura.¹⁵

In ginocchio, «come uscite da un quadro di Velazquez ed immerse nei fantasmi di Goya [...]»,¹⁶ le attrici, oltre a lavorare su un registro particolarmente caricato, sperimentano diverse altezze tonali: da quella stridula della attrice che interpreta La Poncia a quella minacciosa e roca di Bernarda. Rispetto a *Il balcone*, viene adottato un gusto per il trucco abbondante e violento. I volti delle donne, incorniciati da un

⁸ Cfr.: Ivi.

⁹ L'allestimento originale diretto da Antonio Díaz Florián risale al 1983. Una sua riedizione fu riportata in scena nel 2003, un anno prima della ripresa operata da Magnolia.

¹⁰ M. Bianchi, *La casa di Bernarda Alba*, «Eolo», 17 aprile 2006.

¹¹ sa.ce, *Madre "padrona" metafora del potere*, «La provincia di Lecco», 15 aprile 2007.

¹² M. Siano, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

¹³ G. Bellotto, *La casa di Bernarda Alba*, «Su il sipario - Teleriviera», 9 febbraio 2007.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ M. Siano, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

¹⁶ E. Siri, *La casa di Bernarda Alba*, «teatro.org», marzo 2017. Ritrovato nell'archivio della compagnia.

copricapo nero en pendant con le tuniche che le coprono, sono accesi da un bianco abbagliante su cui sono disegnate enormi sopracciglia nere.

Nonostante il riscontro positivo i primi spettacoli della Piccola Compagnia della Magnolia restano di fatto operazioni circoscritte, dal punto di vista distributivo, ad un circuito ristretto. L'occasione di valicare i confini geografici di appartenenza è rappresentata da *Quijote*, spettacolo del 2005 la cui drammaturgia è firmata dal gruppo. Il lavoro, per costruzione e destinazione, è completamente diverso dai precedenti. Si tratta infatti di un'operazione di Teatro Ragazzi, inserita in un quadro più ampio di iniziative curate dalla regione Emilia Romagna e dirette alle scuole elementari e medie. L'impiego delle risorse fisico-gestuali nell'esperienza attorica è più contenuto, mentre viene favorito un maggiore utilizzo di segni ed elementi visuali. Particolarmente interessante è l'impianto drammaturgico predisposto: Aldonza è una bambina rintanata nella sua cameretta costretta a studiare il *Don Chisciotte* di Cervantes. Man mano che si immergerà nell'esperienza della lettura, la piccola lettrice diverrà una moderna Dulcinea che avrà il potere di evocare il protagonista del romanzo. Dimensione fantastica e realtà si fondono nel segno di un incontro che sospende il tempo e lo spazio assumendo toni sentimentali alternati a sfumature ironiche. Tutto lo spettacolo è la rappresentazione dell'ingresso nella contemporaneità di Chisciotte, introdotto da Aldonza a prendere contatto con situazioni e contesti tipici del nostro tempo che vanno dall'ascoltare ad alto volume musica da discoteca al gustare un hamburger. Due pannelli «[...] dotati di fessure vengono utilizzati dagli attori come porte per entrare ed uscire dalle situazioni e dal tempo o per creare magici effetti d'ombre».¹⁷ Sulla destra del palco troviamo due cavalletti e un asse dipinti di bianco: essenziale scrivania dietro la quale siede Aldonza, intenta a stringere un grande libro bianco con una enorme Q di colore rosso che raffigura la copertina del capolavoro di Cervantes. Entrambi i personaggi sono caratterizzati come due figure clownesche tra il grottesco e l'onirico. Aldonza ha un pantalone di raso a righe verdi e nere, un gilet a pois, i capelli raccolti in un treccia e un volto pesantemente truccato di bianco, mentre Chisciotte (Davide Giglio) compare in scena con un costume rosso con le pieghe a sbuffo e i polsini merlettati. Guanti e gilet neri fanno da contrasto al makeup utilizzato per il volto: completamente incipriato di bianco, eccezion fatta per gli occhi contornati di nero e la bocca ricoperta dal rossetto rosso.

Il 2006 porta la Piccola Compagnia della Magnolia a confrontarsi con *Montserrat*, testo di Emmanuel Roblès,¹⁸ nell'ambito del festival Cithémuses organizzato dall'équipe d'EN Scène dell'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines. Il tema relativo alla guerra di liberazione del Venezuela condotta dal nazionalista Bolivar con la conseguente repressione spagnola viene riletto dalla compagnia dall'ottica del libero arbitrio:

Montserrat, militare spagnolo, tradisce il proprio paese per la causa venezuelana nascondendo Bolivar. Scatta il ricatto. Chi salvare? Un gruppo di civili inermi o la causa di una nazione?¹⁹

¹⁷ Dalla scheda artistica di *Quijote*.

¹⁸ Scrittore, poeta e drammaturgo di origini algerine. L'esperienza in qualità di corrispondente di guerra ha influenzato buona parte della sua produzione ispirata alle lotte politiche e sociali appartenenti a diversi momenti storici.

¹⁹ Dalla scheda artistica di *Montserrat*.

La regia di Giorgia Cerruti è ancora una volta improntata sull'estrema essenzialità, ambientando lo spettacolo

[...] in un non-luogo percorso da fredde geometrie: le scenografie, di legno scuro e greve, appaiono come punti di approdo e di confine cui gli attori tendono nel loro movimento scenico. I costumi, barocchi ed eccessivi, sono un segno basilare dello spettacolo che, unitamente al trucco sostenuto, restituiscono quell'impressione di devianza dal verosimile che è segno distintivo dello spettacolo.²⁰

Gli attori calibrano la recitazione – sia da un punto di vista fisico, sia vocale – su un registro ancora una volta acceso e particolarmente caricato, cercando un equilibrio tra esagerazione grottesca e solennità tragica.

Questa prima fase di ricerca della compagnia troverà un approdo più compiuto in *Molière o Il Malato Immaginario*. Lo spettacolo, allestito nel 2007, segna una nuova collaborazione con il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes, dopo la ripresa de *La casa di Bernarda Alba*. Il nuovo lavoro è infatti una coproduzione con l'atelier francese, basata sull'impianto registico approntato in precedenza da Antonio Diaz Florián e la direzione d'attore di Giorgia Cerruti.²¹ All'interno del progetto realizzato dal fondatore de l'Atelier de l'Épée de Bois il testo de *Il Malato Immaginario* viene rielaborato intrecciando la vicenda dell'ipocondriaco Argante con quella dello stesso Molière "malato vero mascherato da sano che morì in scena interpretando proprio questo personaggio":²²

Argan si spoglia della maschera della Commedia dell'Arte – in cui il vecchio avaro e ipocondriaco affronta l'universo ridicolo dei medici – e si avvicina a Jean Baptiste Poquelin detto Molière, direttore di troupe e attore che recita gli ultimi istanti della sua vita incarnando questo personaggio. La scena associa indissolubilmente Argan e Molière di fronte all'evoluzione della malattia ed al suo epilogo che culmina – come narra la biografia dell'autore – nella quarta rappresentazione del *Malato Immaginario*.²³

La natura meta-teatrale del lavoro emerge da ogni segno e elemento con cui è composto lo spettacolo fin dal suo inizio: «Una sedia vuota, dei colpi di tosse e il tintinnio di una campanella che ne scandisce il ritmo».²⁴ Una fila di posticce luci della ribalta – che si accende progressivamente – anticipa l'ingresso in scena di Argante (Davide Giglio). In un gioco di molteplici rimandi, questi tiene stretto sotto il braccio il manoscritto dell'opera, come in preda ad un lapsus dice di chiamarsi Jean-Baptiste (vero nome del drammaturgo e attore francese), si finge morto mettendo bene in vista una macchia di sangue di cui è intriso il suo costume bianco.²⁵ L'azione scenica ispirata al testo e il piano del 'reale' costruito dalla chiave registica, anche se rispondenti alle logiche di sovrapposizione e coincidenza, sono messi in relazione su livelli ben distinguibili tra loro. Tale separazione è affidata ai due diversi registri utilizzati dagli

²⁰ Ivi.

²¹ Lo spettacolo firmato da Antonio Diaz Florián è andato in scena a Parigi per la prima volta nel 1995. Una sua ripresa, prima di quella operata dalla Magnolia nel 2007, risale al 2001.

²² O. Guerrieri, *Se il "Malato Immaginario" è lo stesso Molière*, «La Stampa», 13 gennaio 2014. L'impianto a specchio ripreso dalla compagnia gioca su una forzatura meta-teatrale, poiché in realtà il drammaturgo francese morì dopo aver preso parte all'ultima replica del suo lavoro.

²³ Dalla scheda artistica di *Molière o Il Malato Immaginario*.

²⁴ M. Mancuso, *Molière o Il Malato Immaginario*, «Il giornale di Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁵ Cfr.: O. Guerrieri, *Se il "Malato Immaginario" è lo stesso Molière*, «La Stampa», 13 gennaio 2014.

attori, vestiti con costumi «[...] di un delicato color avorio, impreziositi da pizzi, morbide volute, generosi corsetti, scarpette vezzose»²⁶ e con i volti pesantemente truccati che ricordano quelli visti in *La casa di Bernarda Alba*. Le parti direttamente mutate dal testo di Molière sono affrontate dagli interpreti con toni e movenze manierate e leziose “come certe figurine dei vecchi carillon”²⁷. Una “recitazione volutamente forzata e innaturale, che si affida soprattutto alla verve comica”²⁸ in cui la partitura gestuale – affidata soprattutto a mani e mimica – è estremamente enfatica ed affettata. Tale registro viene contrappuntato da un secondo più moderato sul quale vengono accordati i momenti elaborati ex-novo, incentrati sul personaggio di Molière fuori parte. Durante questi innesti, la recitazione perde la vis ironica e farsesca e recupera quella tendenza alla solennità tragica con venature grottesche già vista nei precedenti lavori. Anche i gesti risultano più misurati ed equilibrati.

Come negli altri spettacoli anche qui c'è quasi totale assenza di musica, eccezion fatta per il secondo movimento del concerto per oboe *Il cimento dell'armonia e dell'inventore* (op. 8, n. 9) di Antonio Vivaldi, che torna come un refrain.

Lo spettacolo si chiude con Molière-Argante esanime al centro della scena, mentre fanno il loro ingresso gli altri personaggi mascherati che, stringendo tra le mani le stelline scintillanti comunemente usate a Capodanno, annunciano ad Argante i festeggiamenti per il carnevale. Ad un certo punto, non notando alcuna reazione da parte dell'uomo, uno dei personaggi (Giorgia Cerruti) si avvicina e allarmato urla di chiamare un medico per Molière ordinando di chiudere il sipario.

Molière o Il Malato Immaginario rappresenta per la compagnia finalmente l'occasione per girare e farsi conoscere in maniera più continua, ottenendo anche un ottimo successo commerciale, oltre che riscuotere ancor più diffusamente gli apprezzamenti da parte degli addetti ai lavori.

Nonostante i riconoscimenti il periodo che va dal 2007 al 2009 non è un momento facile per la Magnolia: alcuni degli storici compagni di viaggio e attori-fondatori dell'equipe abbandonano il progetto, che – per cause di forza maggiore – comincia a trasformarsi e diventare una creatura artistica sempre più incentrata sulla coppia Cerruti-Giglio. Parallelamente, l'attenzione dal punto di vista teatrale si orienta su una nuova fase di ricerca imperniata sulla riscrittura di alcuni testi shakespeariani che inaugura un vero e proprio ciclo. Dal 2009 al 2012 la formazione lavorerà infatti alla creazione della 'Trilogia dell'individuo' composta da tre diversi studi basati su *Amleto*, *Otello* e *Tito Andronico*.

Hamm-Let/Studio sulla voracità debutta nel 2009 dopo due anni spesi tra ricerca e problematiche interne. La decisione di concentrarsi sull'opera risponde a motivazioni innanzitutto tecniche, legate al percorso artistico-recitativo della compagnia:

c'era l'urgenza di misurarsi con il verso shakespeariano, cercando di capire come “dirlo” in scena rispettandone la metrica e la musicalità e attraversando la lingua inglese per poi tornare al nostro italiano. Una ricerca tesa a veicolare la plasticità, l'intelligibilità e la potenza evocativa dei versi del drammaturgo con una modalità che potesse gettare un ponte tra l'antico e la nostra contemporaneità così inquieta e poetica.²⁹

²⁶ A. M., “Malato immaginario” antinaturalistico Argan è Poquelin, «La Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁷ Ivi.

²⁸ M. Mancuso, *Molière o Il Malato Immaginario*, «Il giornale di Sicilia», 14 dicembre 2009.

²⁹ Dalla scheda artistica di *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*.

Tale direzione impone un lavoro sul testo completamente diverso dall'esperienza precedente. Un'esperienza che si nutre delle dinamiche di traduzione letteraria e riscrittura creativa e contaminazione testuale, spostando la dimensione della creazione drammaturgica dalla operazione di adattamento scenico-registico alla produzione ex-novo realizzata attraverso i mezzi linguistici della scena, tra i quali il cardine è l'elemento attorico.

Il tema affrontato dalla Magnolia, la chiave interpretativa con cui affronta la relazione col testo di Shakespeare, è quello dell'amore o più precisamente il rapporto tra

L'uomo Hamlet e il sentimento dell'Amore quando oscilla tra le pulsazioni dell'innamoramento e il vizio della possessione. *Hamm-Let/Studio sulla Voracità* diventa così uno spettacolo sull'Amore quando l'Amore è cortese, spietato, vorace, quando è agli inizi e sembra per tutta la vita ma poi un tradimento arriva a negarne l'esistenza, quando l'Amore diventa sfrenata ed incestuosa lussuria, quando si ride d'amore e ci si sente immortali, quando Amleto è il frutto della Donna e dalla donna è divorato, quando non si dovrebbe mai parlare d'amore perché le parole tradiscono e l'intelletto cristallizza il nostro umano sentire in maniera ineluttabile.³⁰

L'amore vissuto in termini sentimentali, passionali, perversi, egoistici:

Un amore-voracità che fa rima con potere quando una moglie uccide il marito per giacere con il di lui fratello; un amore-voracità in grado di essere, per due giovani, elemento epifanico della vita, ma al tempo stesso causa di atroci ed estreme sofferenze; un amore-voracità anche in grado di corrompersi nell'odio più feroce, ancor più paradossale se la mutazione è riferita al rapporto figlio-madre.³¹

L'andamento del racconto risulta sincopato sotto forma di allusione al testo shakespeariano di riferimento affrontato nei termini di una variazione su tema, dilatata in un rapporto continuo di sottrazione col modello di partenza.³²

Cannibalismo e bulimia sono le coordinate che conducono l'operazione di riscrittura tanto sul piano simbolico-rappresentativo, quanto su quello strutturale:

In scena vediamo soltanto tre personaggi: Amleto, sua madre e Ofelia [...] in un dramma dominato dalla radice «Hamm», che pur alludendo a Hamlet richiama il cibo e, per analogia, il divorante legame che unisce Amleto alle due donne.³³

Oltre a rappresentare il sottotesto su cui si impernia l'intera operazione, la 'voracità' è anche il processo attraverso il quale l'*Amleto* viene divorato dagli altri testi utilizzati dalla compagnia per nutrire il proprio disegno teatrale.

Il lavoro sulla composizione drammaturgica, si basa da un lato su cospicui momenti di improvvisazione con gli attori, e si fonda dall'altro su un'opera di contaminazione con altre riscritture ispirate all'*Amleto* come *Hamlestmachine* di Heiner Müller, *Amleto ovvero le conseguenze della pietà filiale* di Jules Laforgue, *La morte di Amleto* di Carlo Pasi e *Mal-d'-Hamlé* di Enzo Moscato. Da questa combinazione scaturisce la struttura triangolare delle relazioni tra Amleto, Getrude, Ofelia.

³⁰ Ivi.

³¹ R. Canavesi, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

³² «Difatti lo spettatore non assiste all'«Amleto», ma a una vicenda più volte variata dalle riscritture di Heiner Müller, Enzo Moscato e, in cima a tutti, Jules Laforgue. In scena vediamo soltanto tre personaggi: Amleto, sua madre e Ofelia» (O. Guerrieri, *È Amleto o Edipo?*, «La Stampa», 13 giugno 2009).

³³ Ivi.

Partendo dall'inesauribile capolavoro di Shakespeare e attraversando il linguaggio cruento di Müller, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità* racconta di Amleto-Gertrude-Ofelia, tre nature che per amore si annullano a vicenda eliminando il proprio doppio, quella parte malagevole di sé che ha contagiato l'altro e che ora si ritorce sui protagonisti come una macchina infernale che divora i rapporti tra una madre ed un figlio e tra due amanti.³⁴

Il racconto teatrale procede per quadri emblematici che “[...] si susseguono fra barocco e kabuki, in una cifra stilistica fortemente orientata verso la tradizione orientale”.³⁵ All'interno di uno spazio scenico sostanzialmente vuoto, diviso orizzontalmente da una sorta di fondale-sipario composto da un gran numero di strisce bianche che cadono in verticale, i tre protagonisti “truccati come geishe e con abiti da aikido”,³⁶ danno luogo ad una composizione “antinaturalistica e straniante” generata da “un delirio verbale e gestuale, quasi in tono postespressionista”.³⁷ Numerosi sono i momenti in cui soluzioni minimali dal punto di vista tecnico-creativo generano episodi dotati di carica e ricchezza espressive esponenziali. Tra questi va sicuramente ricordato l'incontro di Amleto (Davide Giglio) con lo spettro di suo padre. Il personaggio è al centro della scena, piegato in avanti su una sedia bianca trasformata in un inginocchiatoio. Sulle note di *Requiem (The Fifth)* di Trans-Siberian Orchestra dall'alto cala una lampada che squarcia la penombra. Il dialogo con lo spettro – raffigurato dal lume – viene ‘negato’ riducendo la scena dell'incontro a un dialogo in cui l'interlocutore di Amleto è il silenzio stesso, ad indicare che la presenza soprannaturale è nella testa – o più spiritualmente nelle pieghe della stessa coscienza – del giovane principe, inascoltabile per gli altri.

Altro momento estremamente efficace e riuscito è quello dell'annegamento di Ofelia (Federica Carra), scena non mostrata nel testo shakespeariano e raccontata da Gertrude (a. IV, sc. VII). Un numero sterminato di bottiglie d'acqua minerale rotola sul palcoscenico, superando il fondale-sipario a strisce verticali, mentre la musica solenne di Craig Armstrong si diffonde in sala.³⁸ Illuminata da una tenue luce blu cobalto, Ofelia dà il la al suo delirio disperato: “è così buia la notte/davvero/ancora/sempre con amore/per sempre vostra, Ofelia”. Le battute del monologo sono progressivamente e sempre più bruscamente interrotte dall'azione compiuta dall'attrice: bere violenti sorsi d'acqua contrappuntando le parole con singulti e affanni. Le quantità diventano sempre più copiose al punto da inzuppare letteralmente l'intero palco. Fradicia la performer beve, singhiozza, smozzica battute che risultano praticamente incomprensibili, perché mutilate dall'affanno prodotto dalle quantità d'acqua che si versa sempre più compulsivamente in pieno volto, fino a crollare a terra come soffocata.

In linea con questa impostazione autodistruttiva, Amleto non muore avvelenato dopo aver sconfitto Laerte in duello. Il protagonista porrà infatti fine alla sua vita facendo seppuku. Inginocchiato all'altezza del proscenio, seguendo il ritmo di una ritualità

³⁴ Dalla scheda artistica di *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*.

³⁵ B. Bianchini, *Hamm-let: l'uomo da mangiare*, «Krapp's last post», 18 giugno 2009.

³⁶ D. Pasero, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it».

<http://www.teatro.it/interviste/teatro/hamm-let-studio-sulla-voracita>

Consultato il 13 aprile 2018.

³⁷ G. Bellotto, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «Su il sipario – Teleriviera», 13 marzo 2009.

³⁸ Si tratta del tema bazluhrmanniano *Final scenes (from Romeo and Juliet and Moulin Rouge)*, arrangiato con archi e voce, incluso nell'antologia *Film Works 1995-2005*.

precisa, Amleto – che edipicamente «sulla soglia della morte dichiara ‘ti amo mamma’, seguito da un ‘ti odio mamma’» –³⁹ si taglia la gola. Sulle note di *Almeno tu nell’universo* cantata da Mia Martini fa il suo ingresso in scena Gertrude (Giorgia Cerruti), “madre/amante straziata dalla morte del figlio che ne celebra la fine fagocitando dolci sopra il suo corpo”.⁴⁰ Su questa immagine, all’interno della quale «[...] si spegne la bulimica disperazione di Gertrude, vorace al punto da inghiottire metaforicamente anche le vite altrui»⁴¹ termina lo spettacolo.

Il 2011 è l’anno del secondo capitolo della ‘trilogia dell’individuo’: *Otello/Studio sulla corruzione dell’angelo*:

Cosa avviene quando un individuo viene spinto sul ciglio dell’abisso da una passione corrotta? È possibile ancora tornare indietro? E quella passione distruttrice di cui parla Shakespeare può potenzialmente travolgerci tutti o si insinua soltanto negli animi fragili, dove trova abissi da popolare?⁴²

Nel tentativo di dar risposta a queste domande, l’impianto narrativo risponde a logiche di riscrittura che riducono il testo shakespeariano ad un nucleo drammaturgico estremamente essenziale. La chiave interpretativa messa a punto dalla compagnia parte da alcune battute pronunciate dal protagonista in un dialogo condotto da Jago: «gli uomini dovrebbero essere sempre quello che sembrano» (a. III, sc. 3). Nell’ottica della Magnolia Otello è ciò che sembra:

debole in amore: sente la forza dell’Eros ma non sa niente dell’amore come dono, come passione attiva, lo confonde con il benessere che prova nel sentirsi amato. E poi è un guerriero nel mondo, i nemici li incontra “in battaglia” – fuori da sé: di un nemico interno non ha idea; che nello stesso uomo si dia battaglia, neanche se l’immagina.⁴³

Non è dunque Jago a macchiarsi di tradimento, ma lo stesso Moro – abbandonandosi deliberatamente al suo alfiere, pendendo dalle sue labbra – sia nei confronti di Desdemona, sia rispetto a sé. Come in *Hamm-Let/Studio sulla voracità* anche questo spettacolo si basa su un triangolo di personaggi (Otello, Desdemona, Jago), struttura mutuata dall’architettura relazionale Adamo-Eva-Satana ispirata al *Paradiso perduto* di John Milton. Il lavoro della compagnia non demarca una netta separazione tra angeli (anche quando caduti) e demoni, ma si propone di conferire ad ogni personaggio sfumature sfaccettate al fine di dipingere ritratti sempre in bilico tra elevazione e dannazione.

Lo spettacolo ha inizio nel foyer, fuori dalla sala. Desdemona (Anna Montalenti) e Otello (Davide Gilio) accolgono il pubblico con una danza nervosa e carnale. I due personaggi hanno i volti truccati di bianco ed acconciature caratterizzate da lunghi dreadlock. Sono vestiti con costumi di pelle nera, guarniti da borchie e cerniere lampo, che rendono i due attori iconicamente accostabili all’immagine live di Jonathan Davis, cantante e leader della band nu-metal KoRn. La coreografia eseguita dalla coppia è marcatamente sensuale, giocata su una fisicità che rimanda ad una relazione in cui tenerezza o dolcezza sono bandite all’insegna di un erotismo selvaggio e viscerale.

³⁹ O. Guerrieri, *È Amleto o Edipo?*, «La Stampa», 13 giugno 2009.

⁴⁰ D. Pasero, *Hamm-Let/Studio sulla Voracità*, «teatro.it», cit.

⁴¹ B. Bianchini, *Hamm-let: l’uomo da mangiare*, «Krapp’s last post», 18 giugno 2009.

⁴² Dalla scheda artistica di *Otello/Studio sulla corruzione dell’angelo*.

⁴³ Ivi.

Questa natura rovente della relazione tra i due personaggi è il leitmotiv di numerosi situazioni dello spettacolo. Dalla danza iniziale che si sviluppa ed evolve sul palco come un accoppiamento animale, ai momenti che immediatamente precedono l'uccisione di Ofelia (a. V, sc. 2). La donna è sola dondolante su un'altalena. All'improvviso compare da dietro Otello che la spinge sempre più in avanti. Ogni spinta crea un sussulto in Desdemona che interrompe le sue battute con mugugni e gemiti rotti dalle contrazioni fisiche.

In scena campeggia un'enorme struttura di legno e ferro che sembra un ragno o una sorta di artiglio che imprigiona i protagonisti. In cima siede Jago, personaggio interpretato da Giorgia Cerruti. I rimandi meta-teatrali di questa scelta sono evidenti. L'alfiere che nel testo shakespeariano manipola il Moro è qui interpretato dalla stessa regista dello spettacolo che 'dirige' le trame, determina direzioni, si trasforma all'occorrenza in ciò che gli serve essere (Brabanzio, Bianca, Cassio, Emilia, Roderigo),⁴⁴ come Satana che assume le sembianze di un serpente per corrompere Eva:

Due attori in scena: gli "indivisibili" Otello e Desdemona e sopra di loro - isolato su una macchina scenografica incombente in legno e ferro - ecco provenire Jago/demiurgo/regista/sadico bambino/ragno predatore/agente del male. Un'atmosfera cupa e quasi medievale incontra il mondo di Shakespeare⁴⁵

Rispetto ai lavori precedenti qui il corpo è messo molto di più in gioco: non solo per la presenza degli inserti di danza, ma perché c'è un rapporto più dinamico tra fisicità performativa e elementi della scena e spazio. Tutto ciò che si vede sul palco viene infatti utilizzato dagli attori. La mastodontica scenografia su cui si staglia Jago viene scalata da Desdemona fino in cima nella scena in cui la donna confida all'alfiere le proprie incertezze generate dal mutato comportamento del Moro nei suoi confronti (a. IV, sc. 2).

Altro momento estremamente fisico è quello relativo alla violenza con cui Otello si scaglia sul fazzoletto: primo regalo donato a Desdemona, ritrovato in possesso di Cassio. Il registro utilizzato è rabbioso, fuori controllo. L'agitazione e la collera spezzano le battute e la loro concatenazione logico-discorsiva, trasformandosi in un delirio allusivo: «con lei?/su lei?/a letto con lei?/schifo/fazzoletto/confessione/fazzoletto/schifo/demonio». Otello getta a terra il fazzoletto. Lo calpesta, lo scalcia, lo schiaccia con risentimento mentre le note del tango di *Salle d'espérance* di Henry Torgue e Serge Houppin s'insinuano in sala.

La 'Trilogia dell'individuo' si conclude nel 2012 con *Titus/Studio sulle radici*. L'ultimo capitolo ispirato alla drammaturgia shakespeariana si fonda su dinamiche compositive diverse da quelle che hanno alimentato i due segmenti precedenti:

Dopo aver appena sfiorato *Amleto* e poi lottato con l'arduo *Otello*, Magnolia prova a spingere lo sguardo verso un nuovo Shakespeare, carico di potenza immaginifica e straziato nel cogliere il senso dei legami di sangue, la lotta permanente dell'Uomo tra vendetta e perdono, il dilemma della definizione di civiltà versus barbarie in seno ad una Società

⁴⁴ Ad esempio la scena in cui Jago entra in possesso del fazzoletto caduto a Desdemona e raccolto da Bianca è resa come una burattinata: il personaggio dell'alfiere dialoga infatti con un pupazzo con sembianze femminili che muove con la sua mano destra e a cui dà voce in maniera grottesca.

⁴⁵ Dalla scheda artistica di *Otello/Studio sulla corruzione dell'angelo*.

democratica, ma dove la Natura con le sue leggi primordiali ha la meglio perché viene prima e viene da dentro all'Uomo. Studiare le Radici.⁴⁶

Lo spettacolo è costruito sulla base di una riscrittura incentrata sul lungo lavoro di improvvisazione e costruzione laboratoriale sostenuto da Giorgia Cerruti con Davide Giglio, unico attore in scena:

in uno spazio scenico nudo e scarno, [Giglio è il] protagonista solitario di un percorso fra rancori e rimpianti, odio e amore, morte e istinto alla vita, che inevitabilmente la vendetta porta con sé, fra ragioni di stato e ragioni di famiglia; iperbolico viaggio di un uomo, sfinito dalla vita stessa, dalle proprie scelte, dai propri errori.⁴⁷

Partendo dal capolavoro di Shakespeare, la compagnia immagina

un viaggio fisico e mentale nell'esistenza di Titus: padre, soldato, corpo di Stato, un cortocircuito di sensazioni che riaffiorano alla memoria e non danno tregua. *Titus* diventa tragedia di Vendetta per vendicare le Radici offese.⁴⁸

Impostazione e lettura interpretativa dirigono il lavoro di composizione e scavo attorico verso la costruzione di un personaggio complesso che incarna "un fantasma, una proiezione della mente, una nostalgia, un rimorso".⁴⁹ Nell'ottica della Magnolia Titus si trasforma da protagonista del dramma elisabettiano ad un vero e proprio dispositivo teatrale, nonché macchina narrativa meta-riflessiva. Il protagonista

inscena la propria vita instancabilmente, teme i fantasmi da sé stesso evocati, commemora e onora senza sosta i morti come un'espiazione o un dovere, pesca nel lago della memoria tessere di un mosaico di facce care e amate.⁵⁰

Lo spettacolo inizia con una enigmatica figura con una maschera:

Fronte alta, sopracciglia arcuate, occhi espressivi e intelligenti, naso largo e sensuale, faccia mobile pronta ai cambi di espressione⁵¹

Il personaggio mascherato raggiunge lentamente il proscenio dove c'è una piantina che innaffia pazientemente, respirando con affanno. Poco dopo scompare nel buio. In diffusione si sente la voce di un bambino impegnato ad eseguire un conto alla rovescia. I riflettori irradiano gradualmente la scena costituita da

pochi metri quadri, segnati sul pavimento da una croce ai cui estremi sono posti la piantina e il piccolo annaffiatoio, prossimi alla platea; all'estremo opposto, verso il fondo della scena, una poltrona. Alla sinistra del pubblico un telefono [...], mentre alla destra un attaccapanni

⁴⁶ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁴⁷ G. Baffi, *Crudelissimo Shakespeare con "Titus Andronicus"*, «la Repubblica», 9 marzo 2012.

⁴⁸ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁴⁹ O. Guerrieri, *Tito Andronico, Shakespeare e l'insalata*, «La Stampa», 24 dicembre 2011.

⁵⁰ Dalla scheda artistica di *Titus/Studio sulle radici*.

⁵¹ A. Villa, *Titus/Studio sulle radici*, «dramma.it».

http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=6508:titus-studio-sulle-radici&catid=39&Itemid=14

Consultato il 19 aprile 2018.

di metallo, a struttura ramificata, su cui altri simboli della tragedia trovano posto: scarpe rosse, vesti di donna.⁵²

Titus fa il suo ingresso sul palco. Indossa una sorta di soprabito militare d'ispirazione napoleonica. Ha il volto completamente ricoperto dal cerone e un posticcio naso clownesco. Con un registro concitato, seguendo un ritmo incalzante, comincia il suo racconto a tinte noir che non sembra portare "in dote l'intrepido generale rientrato in Roma per esser eletto imperatore, quanto un grottesco clown impegnato" a ritrarre "dinamiche famigliari e progetti di vendetta".⁵³ Titus rievoca la tragedia ideata da Shakespeare recitando tutti i personaggi e imbastendo il suo personale e doloroso teatro con gli strumenti essenziali della scena: "basta un abito da stringere fra le braccia per evocare Lavinia",⁵⁴ così come è sufficiente sistemare due ortaggi in un tegame per 'cucinare' Demetrio e Chirone da dare in pasto alla loro madre, o schiacciare un pomodoro per uccidere Tamora o bastonare un abito femminile per sacrificare sua figlia. La presenza di Saturnino viene richiamata disegnando con un gessetto un pene sulla superficie del palco.⁵⁵

Numerosi sono i richiami alla natura meta-riflessiva di questa operazione. Titus spesso interrompe la sua rappresentazione come smarrendosi: «non mi ricordo più come va avanti», dirà ad un certo punto. In un'altra occasione sospende la personale rievocazione, sostenuta con un costante registro concitato e spedito, e fa ricorso ad un libro. Dopo avergli dato un'occhiata riprende il filo narrativo e riattacca con drammaticità: «Bastiano è stato ucciso».

Il ricorso al telefono presente in scena è un altro leitmotiv dello spettacolo. Durante più di una circostanza il personaggio afferra la cornetta e recita: «Willie?», senza riuscire a reperire l'interlocutore reale, oppure «Posso parlare con Willie? Quando lo posso trovare?» restando confinato in una sospensione beckettiana. Tentativi che restano elusi fino alle battute finali in cui, dopo aver rialzato nuovamente la cornetta, Titus recita: «Casa Shakespeare? Vorrei parlare con Willie. Sei tu? Finalmente. Io andrei. Ho fatto tutto, fino all'ultimo. E allora come si dice in questi casi? Arrivederci». Da questo escamotage drammaturgico è evidente come le 'radici' a cui fa riferimento il titolo siano quelle che tengono legati i padri e i figli, quelle cioè che stabiliscono vincoli di sangue tra creature e creatore. In tal senso il finale è assolutamente emblematico, oltre ad essere tra i più commoventi dell'opera teatrale di Magnolia. Dopo aver messo giù il telefono Titus si porta verso il proscenio e si inginocchia. Prende un bigliettino ritrovato all'altezza della piantina e legge: «Al mio bellissimo papà. Buon Natale. Ti voglio bene, papà». Progressivamente cala il buio sul palco, mentre riascoltiamo nuovamente la voce infantile dell'inizio intonare ancora il countdown.

Oltre a indicare l'anno della realizzazione dell'ultima parte della 'Trilogia dell'individuo', il 2012 rappresenta il momento di una nuova coproduzione con il Théâtre de l'Épée de Bois-Cartoucherie de Vincennes. La Magnolia riprende infatti

⁵² R. Francabandera, *Titus: l'approdo alto e faticoso della Piccola Compagnia della Magnolia*, «Krapp's last post», 6 marzo 2012.

⁵³ R. Canavesi, *Titus/Studio sulle radici*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

⁵⁴ O. Guerrieri, *Tito Andronico, Shakespeare e l'insalata*, «La Stampa», 24 dicembre 2011.

⁵⁵ Anche Tamora viene richiamata allo stesso modo mediante il disegno di un triangolo.

L'architetto e l'imperatore d'Assiria di Fernando Arrabal sulla base della regia firmata da Antonio Díaz Florián.⁵⁶

Scritto nel 1966 il testo, ambientato in un'isola, racconta la storia dell'imperatore d'Assiria, unico superstite di una tragedia aerea. Sull'isola il personaggio incontrerà l'unico abitante: l'Architetto, che non sa parlare, nè scrivere.

I due personaggi sono complici, amici e nemici.

Insieme sembra cerchino di ricostruire la civiltà, o meglio la civilizzazione; in realtà insieme affrontano il cammino doloroso del riconoscimento del sé, delle proprie angosce, dei propri incubi. Tra cui quello ricorrente della madre traditrice, una madre puttana incantatrice, una madre uccisa a martellate.

Assisteremo ad un processo. Si gioca al potere, al padrone e allo schiavo. Un gioco in cui la giustizia non è mai tale, dove la giustizia non è mai giusta.⁵⁷

Ognuno recita il proprio personaggio passando dal padrone allo schiavo, dalla donna all'uomo, dal maestro all'allievo, dal figlio alla madre. Una carrellata di situazioni grottesche atto a celebrare la messa in scacco dell'identità.

L'allestimento è all'insegna della consueta essenzialità, qui tornata radicale rispetto ai tre spettacoli ispirati a Shakespeare. Il palco è completamente vuoto, avvolto dalla penombra e da fonti luminose sempre molto tenui, mentre la progressione drammaturgica è affidata ai tre attori in scena, con i volti così pesantemente truccati da sembrare maschere. Giorgia Cerruti veste i panni di un non ben precisato personaggio che ha la funzione di accompagnare protagonisti e spettatori attraverso i cunicoli del labirinto narrativo, Luca Busnengo interpreta l'Imperatore, mentre Fabrycja Gariglio dà la voce all'Architetto. Questi è incarnato da una particolare marionetta "dal corpo a forma di scopa"⁵⁸ dotata all'estremità di una matassa di paglia a forma circolare che ne compone il volto. Riverbero di coscienza e mente dell'Imperatore, l'Architetto ne rappresenta il doppio "che lotta e gioca con se stesso".⁵⁹

Oltre ad essere un omaggio diretto ad Arrabal, presente durante Maldipalco 2012, rassegna torinese a lui dedicata e nella quale debutta *L'architetto e l'imperatore d'Assiria*, lo spettacolo viene ripreso dalla compagnia qualche tempo dopo per 'aprire' lo spazio operativo di Carmagnola alla comunità locale.

Durante il 2013, mentre l'ultimo spettacolo conclude le sue repliche, la Magnolia comincia una serie di attività legate all'organizzazione e alla produzione di eventi teatrali e performativi e, parallelamente, struttura in appuntamenti sempre più mirati l'opera di ricerca e formazione. La compagnia si trasferisce ad Avigliana nel cui teatro comunale troverà una nuova casa per comporre e produrre i propri spettacoli, dando vita ad un progetto di residenza permanente denominato Teatro Abitato - assieme a O.P.S. Officina Per la Scena e Gran Teatro -, e organizzare stagioni e rassegne teatrali. Passa un anno e la formazione, ormai condotta dalla coppia Cerruti-Giglio, dopo una serie di lavori incentrati sull'intimità e sulla costruzione con pochi attori, decide di

⁵⁶ Lo spettacolo è stato originariamente allestito da Antonio Díaz Florián nel 2007. Come per *La casa di Bernarda Alba*, Magnolia ne riprende l'impianto registico.

⁵⁷ S. Limone, *Arrabal e Piccola Compagnia della Magnolia attraverso un secolo d'avanguardia*, «Krapp's Last Post», 7 dicembre 2012.

<http://www.klpteatro.it/arrabal-e-piccola-compagnia-della-magnolia-attraverso-un-secolo-davanguardia>
Consultato il 20 aprile 2018.

⁵⁸ T. Longo, *Dal 9 all'1 un grande omaggio ad Arrabal*, «La Stampa», 23 novembre 2012.

⁵⁹ Ivi.

dedicarsi ad un spettacolo più articolato tanto sul versante del numero dei performer da impiegare, quanto sul fronte della struttura progettuale.⁶⁰ L'attenzione si concentra sulla saga degli Atridi con la ferma volontà di andare «[...] ad indagare la socialità di quell'individuo [portato in scena con la trilogia su Shakespeare], a partire proprio dal nucleo di origine, la famiglia»:⁶¹

Con questo nuovo lavoro abbiamo voluto illuminare la trama dei rapporti familiari nell'attimo esatto in cui degenerano, collassano, trasformando la forza proficua dell'amore in passione incontrollata. *Atridi* si interroga sul limite che separa Eros dai legami di sangue. Ci pare che i fatti accaduti agli Atridi possano rivelare il dramma di tutti, con una temperatura vitale che allerta la coscienza personale e collettiva.⁶²

L'idea di partenza è rendere la saga «[...] non come un racconto infinitamente lontano nel tempo e distante da noi, bensì come un esempio archetipico della situazione di devastazione dei nuclei familiari ai nostri giorni».⁶³ L'amore, i tabù, l'assenza di colui che si ama: questi i temi che la compagnia decide di affrontare puntando alla rappresentazione della loro degenerazione "nelle forme estreme dell'eros e dell'odio più sfrenato e profondo":⁶⁴

Un universo di terrore, delirio, sangue e morte, l'universo macabro e inquietante dei rapporti familiari sventrati dal dolore, laddove l'amore si converte nel più torbido degli odi. La potenza della tragedia classica usata come strumento per parlare di situazioni e sentimenti eterni ed universali, insiti nella natura stessa dell'uomo.⁶⁵

Alla base di tutto c'è ovviamente la rielaborazione del mito individuato in alcuni nuclei narrativi fondamentali: "il sacrificio di Ifigenia, l'omicidio di Agamennone per mano di Clitemnestra, l'odio custodito da Elettra, il desiderio di vendetta di Oreste".⁶⁶

⁶⁰ Francesca Roma sintetizza in maniera puntuale le diverse tappe di cui è composto il progetto nel suo complesso: «Ci sarà parallelamente una raccolta di interviste, materiali fotografici e video chiamati *Ritratti di famiglia*. Durante le varie tappe del viaggio, vi saranno alcuni *Sguardi maestri*, momenti in cui interrogarsi sull'arte grazie all'incontro tra la Piccola Compagnia della Magnolia e maestri dell'arte contemporanea, a cavallo tra teatro, arte visiva e cinema. Obiettivo: connettere tra loro le persone e gli artisti, e dall'incontro raccogliere il senso impellente del fare teatro oggi. Dal 2016, le testimonianze raccolte diverranno un prezioso materiale di indagine sull'individuo/famiglia, sfoceranno in un film-documentario dal titolo *Atridi - Ritratti di famiglie* e saranno una rete viva di relazioni raccontate al pubblico dei teatri che accoglieranno *Atridi/Metamorfofi del Rito*» (F. Roma, *Atridi/Metamorfofi del rito*, «Teatrionline», 21 novembre 2014).

<https://www.teatrionline.com/2014/11/atridi-metamorfofi-del-rito/>

Consultato il 28 aprile 2018.

⁶¹ G. Bertuccio, *Al Gobetti la famiglia secondo la Magnolia*, «whipart», 20 novembre 2014.

<http://lnx.whipart.it/html/modules.php?name=News&file=print&sid=10074>

Consultato il 22 aprile 2018.

⁶² Dalla scheda artistica di *Atridi/Metamorfofi del Rito*.

⁶³ G. De Antonellis, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «Scena Illustrata sul Web», 1 ottobre 2013.

<http://www.scenailustrata.com/public/spip.php?article1491>

Consultato il 22 aprile 2018.

⁶⁴ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

⁶⁵ S. Fasanella, *Atridi/Metamorfofi del Rito: viaggio nella bellezza del dolore*, «Radiophonica», 1 giugno 2014.

<http://www.radiophonica.com/recensione/atridi-metamorfofi-del-rito-viaggio-nella-bellezza-del-dolore-pdt14>

Consultato il 23 aprile 2018.

⁶⁶ Dalla scheda artistica di *Atridi/Metamorfofi del Rito*.

Quest'operazione di astrazione del mito classico, riproposto in un'ottica più relazionale e metafisica e meno storico-filologica, più attenta alle dinamiche della corruzione degli affetti e meno alle dinamiche tragiche,⁶⁷ si fonda sulla contaminazione testuale con diverse fonti letterarie, scandagliando

[...] la produzione moderna e contemporanea che ha rivisitato il mito antico, da Alfieri ai giorni nostri, soffermandosi in particolare sulle riscritture della Yourcenar, della Maraini, di Hugo von Hofmannsthal (da cui la stupenda versione operistica di Richard Strauss), il Sartre de *Le mosche* e, soprattutto, l'*Elettra* teatrale di Giuseppe Manfredi.⁶⁸

L'indagine sui legami di sangue tra i personaggi viene condotta realizzando una sorta di sinfonia tragica in tre movimenti: "tre diverse rappresentazioni per la corruzione dell'amore" da quella di Agamennone verso Ifigenia, dalla vendetta di Clitemnestra nei confronti del suo coniuge, fino ad arrivare a quella di Oreste ed Elettra consumata ai danni di Egisto e Clitemnestra.⁶⁹

La Magnolia propone una chiave di lettura del mito classico degli Atridi incentrata tutta sull'indagine delle relazioni e dei legami di sangue esistenti tra i personaggi, eludendo in questo modo l'intera ed intricata trama fatta di battaglie e schieramenti di eserciti, di eroi guerrieri contrapposti – che negli autori classici greci ha un ruolo essenziale – per focalizzare tutto il lavoro sullo studio dei folli e malati legami che intrecciano tra loro gli Atridi, condannandoli ad una vera e propria devastante ed eterna dannazione.⁷⁰

La riscrittura fa partire il dramma dall'uccisione del cervo sacro da parte di Agamennone, gesto con il quale il re di Micene lancia di fatto la sua sfida agli dèi, anziché cominciare dallo scontro tra Atreo e Tieste o risalire alle colpe di Tantalò. È l'atto criminale con cui il personaggio condanna la sua intera famiglia alla distruzione. *Atridi/Metamorfosi del Rito* comincia con un buio iniziale rotto dalle parole di una coreuta (Ksenija Martonovic) che riassume la vicenda mentre accende due candelabri posti all'altezza del proscenio. La luce rivela la presenza di Agamennone (Davide Giglio) seduto su un scranno. È vestito di bianco, stesso colore del trucco di cui è ricoperto il volto. Alle sue spalle si trova immobile Ifigenia, il cui volto è nascosto sotto una particolare maschera composta da tanti piccoli elementi di metallo a forma circolare. Agamennone si alza e si reca verso il proscenio. Il percorso viene compiuto eseguendo una coreografia nella quale ad ogni colpo battuto sulla superficie del palco, con il bastone stretto saldamente in pugno, corrisponde ad un passo portato in avanti con slancio e vigoria:

Si muoverà – in abito e movenze da derviscio sufi – sul limitare della scena per compiere il sacrificio di Ifigenia, posto in essere quasi con amore, come un tentativo di far addormentare un infante

Giunto all'altezza dei candelabri si inginocchia di botto. Poco dopo viene raggiunto da Ifigenia con la quale comincerà un gioco dai toni infantili che diverranno progressivamente minacciosi. Agamennone stringe sua figlia come per collarla

⁶⁷ Cfr.: R. Canavesi, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «teatro.it». Ritrovato nell'archivio della compagnia.

⁶⁸ G. De Antonellis, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «Scena Illustrata sul Web», 1 ottobre 2013, cit.

⁶⁹ R. Canavesi, *Atridi/Metamorfosi del Rito*, «teatro.it», cit.

⁷⁰ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

recitando una sorta di filastrocca: «naso nasino/occhi di bambino/frontera spietata/notte stellata/la tua bocca prenderò/e un bacio ti darò». Il registro diventerà sempre più sinistro, incalzante e disperato: è il sacrificio della ignara figlia, rappresentato con il graduale spegnimento di tutte le candele fino al buio. Un intermezzo musicale

dai toni forti e angosciosi, durante il quale Agamennone si esibisce in un ballo dalle movenze altrettanto tese, separa il sacrificio di Ifigenia dall'assassinio di Agamennone per mano della moglie Clitemnestra, che grida la sua disperazione alla morte della sua famiglia.⁷¹

Evidenti sono le influenze delle discipline artistiche orientali tanto negli abiti che evocano quelli dei samurai, quanto negli intermezzi di danza kabuki, "che porta sulla scena un teatro non verbale che emoziona con il gesto".⁷²

Successivamente – dieci anni dopo come precisato dalla narratrice – troviamo Elettra (Camilla Sandri) al centro della scena. Concentrata e in silenzio, disegna su un enorme foglio di carta bianco il volto stilizzato di un uomo: si tratta del ritratto di Agamennone. Una volta realizzata l'opera Elettra si avventa violentemente su di essa. Strappa il ritratto rompendolo in tanti pezzi. Pezzi che in maniera compulsiva e ossessiva tenterà di "divorare e inghiottire con avido e inesauribile desiderio" nel "disperato tentativo di possedere e assimilare, rievocare e portare in vita l'amato".⁷³

Dopo il ricongiungimento con Oreste (Matteo Rocchi) e il racconto delle notti insonni affrontate da Clitemnestra (Giorgia Coco) ed Egisto (Davide Giglio vestito di nero) ha luogo l'ultimo segmento del nuovo lavoro di Magnolia:

L'ultima parte della rappresentazione mostra Egisto e Clitemnestra, ormai disfatti dal rimpianto e rassegnati a morire per mano di Oreste ed Elettra, che dopo aver ascoltato i loro ultimi pensieri, li pugnalano. I due muoiono senza scomporsi, quasi la morte li avesse liberati dal loro fardello.⁷⁴

Il quadro è realizzato in maniera scarna ed efficace: Clitemnestra ed Egisto siedono al centro del palco circondati dal buio. Indossano due vestaglie da camera: celeste lei, rosa lui. Alle loro spalle Oreste ed Elettra li pugnalano con un colpo secco alla schiena, senza che il gesto venga mostrato al pubblico.

Nonostante l'ottima accoglienza e le diverse piazze coperte dalle repliche l'esperienza sostenuta con *Atridi/Metamorfofi del Rito* non risulta esaltante per il duo Cerruti-Giglio. Lo spettacolo riporta gli artisti a toccare nuovamente un nervo scoperto della loro esperienza come compagnia, quello relativo alla difficoltà di lavorare con continuità con altri compagni di viaggio riuscendo a nutrire quotidianamente un progetto teatrale in tutte le sue fasi processuali. Pur raggiungendo ottimi risultati qualitativi,

⁷¹ M. Ferraresi, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «medium.com».

https://medium.com/@radio_110/recensione-della-rappresentazione-teatrale-atridi-metamorfofi-del-rito-81ac093f9f9a

Consultato il 23 aprile 2018.

⁷² E. Gatto, *A teatro i drammi familiari, dagli Atridi ai giorni nostri*, «daomag.it», 20 novembre 2014.

<https://daomag.it/notizia/58373/a-teatro-i-drammi-familiari-dagli-atridi-ai-nostri-giorni-2.html>

Consultato il 23 aprile 2018.

⁷³ G. Zeno, *Atridi: apoteosi di un cannibalismo amoroso secondo la Magnolia*, «Krapp's last post», 30 settembre 2013.

⁷⁴ M. Ferraresi, *Atridi/Metamorfofi del Rito*, «medium.com», cit.

Atridi/Metamorfosi del Rito è sostanzialmente un lavoro di riscrittura e regia provato e montato con gli attori coinvolti. Un episodio creativo che non è riuscito a spingere più in là, rendendola più corale, l'esperienza di lavoro di costruzione con gli attori portata in scena con la 'Trilogia dell'individuo'.

Durante lo stesso 2014 emergono le premesse per misurarsi con un nuova produzione da sostenere in maniera diametralmente opposta al lavoro compiuto precedentemente. La voglia è quella di recuperare l'orizzonte essenziale alla base delle operazioni su Shakespeare e di compiere una ricerca dai tratti ancor più minimali, tracciando un itinerario compositivo in aperta contrapposizione con la natura più articolata da cui era partito il processo di creazione sulla saga degli Atridi. Tale esigenza si traduce innanzitutto nella volontà di lavorare senza alcun coinvolgimento esterno così da preservare l'identità artistica e la dimensione autoriale a tutto tondo della Magnolia fin dalle primissime battute. Come nel caso della 'Trilogia dell'individuo' l'obiettivo è dar luogo ad una ricerca organica tra scrittura drammaturgica, elemento attorico e composizione registica.

L'attenzione della compagnia comincia ad orbitare intorno alla figura di Zelda Sayre, scrittrice e moglie di Francis Scott Fitzgerald, autore de *Il grande Gatsby*:

Autrice nel 1932 del meraviglioso romanzo autobiografico "Lasciami l'ultimo valzer". Morì all'età di quarantotto anni in circostanze oscure nell'incendio dell'ospedale psichiatrico in cui era ricoverata a causa della sua instabilità mentale dovuta ad una grave forma di schizofrenia. Una donna dagli atteggiamenti anticonvenzionali e spregiudicati considerata una proto-femminista. Zelda e Fitzgerald, uniti da una straziante e struggente storia d'amore, sono stati un'icona della nuova Età del jazz in America e successivamente sono diventati negli anni '20 un modello per l'Europa, attraversata dalla coppia durante i lunghi ed estenuanti ricoveri di Zelda.⁷⁵

Autrice del romanzo autobiografico *Lasciami l'ultimo valzer* Zelda è una sorta di alterego di suo marito,

sua stessa speculare immagine al femminile. Scrittrice sapiente e intensa mortificata dalla ingombrante presenza del compagno e dalla sua inarrestabile malattia, o forse dagli indissolubili legami tra l'una e l'altra. Proto-femminista secondo molti, ma anche schiacciata dalla dicotomia tra immagini e rinnovati ruoli sociali del femminile, apparentemente accettati perché di successo da una società ipocrita, ed un substrato psicologico ed affettivo inadeguato e frutto di una storia familiare contrastata. Una coscienza di sé dunque forse ineluttabilmente "schizofrenica", su cui le tensioni di una relazione contrastata non potevano che agire da moltiplicatore.⁷⁶

L'interesse per la vita e la poetica di Zelda Sayre diventa totalizzante: da punto di partenza ben presto il personaggio diventa elemento centrale nel lavoro di sala condotto dalla Magnolia. Comincia progressivamente ad insinuarsi l'idea che lo spettacolo possa formalizzarsi in monologo con la sola presenza della Cerruti in scena e con Giglio alla co-regia: un assetto del tutto nuovo rispetto al passato. Parallelamente, le prime fasi di ricerca infondono nel duo l'ispirazione a misurarsi con un progetto più articolato, una nuova trilogia teatrale battezzata con il titolo "Bio_Grafie", dedicata "a

⁷⁵ Dalla scheda artistica di Zelda. *Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

⁷⁶ M. D. Pesce, *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*, «dramma.it», 4 maggio 2014.

http://www.dramma.it/index.php?option=com_contact&view=contact&id=2&Itemid=95

Consultato il 30 marzo 2018.

storie di vita e a personalità straordinarie del Novecento".⁷⁷ Scandagliare poeticamente la vita di figure emblematiche per la Magnolia significa anche lavorare alla drammaturgia in maniera completamente inedita. Non si tratta più di riscrivere i classici in un'ottica contemporanea sulla base delle risorse attoriche, ma di trovare nuovi approdi drammaturgici organici alla propria visione artistica. È su questi presupposti che andrà componendosi il nuovo ciclo di spettacoli formato da *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald* (2014), *1983 Butterfly* (2016) e *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista* (2017). Non è l'esposizione biografica ad interessare la compagnia, bensì

l'indagine attraverso un personaggio, percepito interiormente, nel profondo, come traccia di specchio/ideale di vita (ciò che Genet definirebbe lo specchiarsi in ciò che si vorrebbe essere ma non si riesce), come medium di contatto con l'altro.⁷⁸

La vita di un artista, la sua 'temperatura', messa in relazione sulla scena con la visione e la condizione nutrite e vissute da altri artisti, all'insegna di una ricerca della tensione pura nel rapporto con la propria opera. Questa l'idea alla base di 'Bio_Grafie', questa la scintilla che ispira la costruzione di *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

Saggi, carteggi, documenti di ogni tipo, contributi esterni, interviste rappresentano il calderone nel quale la Magnolia rimesta per fornire alla Cerruti una solida base drammaturgica su cui innestare le improvvisazioni attoriche che vanno a comporre il testo dello spettacolo. La cornice narrativa viene delineata in maniera chiara:

Sull'ultimo giaciglio dell'artista, sola e convalescente per congestione d'idee in un letto di un oscuro ospedale psichiatrico della provincia americana, si ripropongono le parole di una Zelda già in attesa della morte otto anni dopo il compagno.⁷⁹

Il racconto «[...] dà spazio ai chiaroscuri della coppia, in bilico tra l'esaltazione dei ruggenti anni Venti in Europa e gli abissi di insicurezze e fragilità, pronti a riemergere e trascinare nel fondo».⁸⁰ I piani temporali s'intrecciano, i flashback si sovrappongono, le diverse prospettive – sospese tra lo sforzo per il recupero di una lucidità sempre in bilico e la definitiva deriva psichica – compongono l'articolato mosaico di una identità particolarmente complessa.

In scena Giorgia Cerruti, vestita con una vestaglia rosa, si trova sdraiata in un letto coperto da lenzuola bianche. Guardando negli occhi il pubblico comincia il suo racconto affermando perentoriamente che ci troviamo nella camera dell'ospedale psichiatrico Highland Hospital di Asheville in cui è ricoverata per schizofrenia, ricordandoci con precisione la data: 10 marzo 1948. Giorno che simbolicamente segna l'inizio del racconto teatrale, ma che al tempo stesso rappresenta la data della morte della donna.

Senza mai alzarsi dal letto – unico elemento scenografico –

⁷⁷ Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista*.

⁷⁸ E. Nigro, *Zelda: una donna tra rose e fuoco. La buona prova di Giorgia Cerruti*, «Rumor(s)cena», 23 settembre 2014.

⁷⁹ Dalla scheda artistica di *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*.

⁸⁰ G. Muroni, *L'ultimo valzer di Zelda Fitzgerald: danza macabra secondo la Piccola Magnolia*, «PAC», 22 agosto 2014.

Al pari della Winnie beckettiana, Zelda sopravvive in un atollo di detriti di vita, tenacemente spolverati per inseguire l'ombra di un'ipotetica felicità: entrambe metafora di un mondo che le ha partorite e che ora le inghiotte.⁸¹

Il letto d'ospedale è metariflessivamente il teatro della sua rievocazione. Al susseguirsi di date precise corrispondono ricordi corrosi dalla malattia: da quello di una sorella più avvenente al pensiero per un padre moralista, dal richiamo alle lezioni di danza a quello per un amore ingombrante:

A otto anni dalla perdita di Francis, il delirio sembra avere la meglio su di lei e il soliloquio inscenato scorre tra l'amore e la nostalgia, il risentimento e il livore, tratteggiando i confini di una danza macabra ininterrotta.⁸²

A supporto degli episodi che formano il suo racconto Zelda sfilava da sotto le lenzuola una serie di oggetti che emblematicamente si legano alle parole. «Con l'ultimo rigurgito di vita, otto anni dopo la morte del marito, compaiono sulla scena i simboli di un'esistenza estratti dal lenzuolo bianco come da un ventre, partoriti»:⁸³ un beautycase, una rivista d'epoca, un giornale, l'anello pegno d'amore di Francis, uno specchietto che le serve per aggiustarsi i capelli, le scarpette da ballo.

Il registro utilizzato varia costantemente dal drammatico al brillante, rendendo alla perfezione in maniera fluida i passaggi tra amore e risentimento, nostalgia e livore, ben rappresentando la sospensione tra fragilità psichica e inquietudine spirituale del personaggio:

Mentre il collegamento con la realtà si fa sempre più esile, la poetessa diventa querula e sragiona, l'immaginazione la trasforma nella Blanche di *Un tram chiamato desiderio*.
[...]
Nel travaglio della creazione poetica la voce si arrochisce congestionata da idee che il linguaggio fatica ad esprimere, invecchia prematuramente logorata dal continuo sforzo verso la perfezione: Zelda è una rosa, così si è sempre vista.⁸⁴

La condizione statica in cui la Cerruti sceglie di calare il suo personaggio non le impedisce di sostenere costantemente la recitazione con una gestualità particolarmente espressiva, esclusivamente incentrata sull'uso delle mani con cui Zelda si sfiora i capelli, giocherella con gli orli della vestaglia, disfa e risistema le lenzuola.

La dimensione meta-teatrale dell'operazione viene esaltata dal cortocircuito ingenerato dal finale: Zelda recita – tenendo tra le mani una ciocca di capelli di Francis – “una profetica poesia sul suo destino di morte”⁸⁵ conclusa la quale si abbandona tenendo gli occhi chiusi. Con i riflettori ancora accessi si diffonde in sala la registrazione di un testo recitato dalla stessa attrice che con un tono neutro racconta dell'incendio che il 10 marzo 1948 distrusse l'ospedale in cui la donna era ricoverata. Si evince dal brano che Zelda avrebbe potuto fuggire dalla stanza, ma rimase invece ad attendere che le fiamme la raggiungessero. Le luci si spengono gradualmente sulle note di *Run* di Ludovico Einaudi.

⁸¹ A. Cipolla, *Zelda. Vita e morte di Zelda Fitzgerald*, «la Repubblica», 17 giugno 2014.

⁸² G. Muroi, *L'ultimo valzer di Zelda Fitzgerald: danza macabra secondo la Piccola Magnolia*, «PAC», 22 agosto 2014.

⁸³ G. Bellotto, *Il fuoco di ribelli, santi e pazzi*, «Parlando di ultima luna», 5 settembre 2014.

⁸⁴ Ivi.

⁸⁵ Ivi.

Il 2016 è l'anno di *1983 Butterfly*. Il lavoro nasce da una fase di ricerca laboratoriale in cui Cerruti e Giglio s'interrogano sul ribaltamento dei generi maschile-femminile e provano possibili soluzioni espressive sul piano drammaturgico.⁸⁶ Narrativamente l'interesse si catalizza sull'incredibile storia di Bernard Boursicot e Shi Pei Pu, che ha ispirato nel 1993 anche *M Butterfly* di David Cronenberg :

Siamo nella Pechino degli anni Sessanta, Bernard, giovane diplomatico francese, viene inviato a collaborare con l'ambasciata cinese. Durante una rappresentazione di *Butterfly* di Puccini, il diplomatico incontra Shi Pei Pu, un attore lirico molto noto, con il quale stringe sin da subito un forte legame di amicizia.⁸⁷

Dopo mesi di incontri e confessioni, Shi racconterà a Bernard di essere «[...] nata come terzogenita femmina, è costretta a vivere nei panni di un maschio per sollevare la propria famiglia dall'onta di non aver avuto eredi virili».⁸⁸ In realtà è una menzogna: Shi è davvero un uomo, un informatore dei servizi segreti. Bernard lo scoprirà soltanto nel 1983, circa vent'anni dopo il primo incontro, quando entrambi verranno arrestati in Francia con l'accusa di spionaggio:

Nel 1986 vengono condannati entrambi a sei anni di reclusione con un processo che ha fatto storia; durante l'interrogatorio Boursicot racconta: "Le sue mani erano molto fini, il suo volto, la sua voce potevano essere quelli di una donna". Il sesso? Io non ero molto esperto, anzi ero vergine e a me sembrava tutto normale". La pena viene in seguito ridotta a un anno per Shi Pei Pu, che riceve la grazia dal Presidente Mitterand.⁸⁹

Nonostante il tema *Magnolia* non è minimamente attratta dalle "insane e perverse curiosità"⁹⁰ che emersero dal dibattimento processuale. A destare interesse è la storia d'amore, vissuta - tra incontri clandestini e distanze geografiche durante quasi vent'anni - con passione reale e sentimento sincero:

Gli occhi di entrambi non si soffermano sui dettagli dell'aspetto ma lasciano parlare solo i cuori, che dialogano contro la volontà dei personaggi. Saranno solo il pregiudizio, la politica e le barriere della mente a separarli, a rendere impuro e inopportuno un sentimento vero, fino a definirlo imprudente e disdicevole da dover essere distrutto.⁹¹

Il secondo capitolo del progetto 'Bio_Grafie' comincia al buio. Una voce un po' nasale recita: «vogliate ricevere questo lavoro/come omaggio a un'amicizia molto rispettosa/ ho esitato a dedicarvelo perché l'argomento non è del tutto appropriato/ma ho esitato affinché la opera non fosse mai di bassa lega/spero di esservi riuscito/è il diario di un tempo della mia vita al quale non ho cambiato nulla, nemmeno le date/penso che quando si arrangiano le cose le si guasti sempre molto/benché il ruolo più ampio sia quello di Shi Pei Pu/la mia Butterfly/i tre personaggi principali sono io stesso/la Cina/e l'impressione che questo paese ha suscitato in me/vogliate ricevere questo lavoro col sorriso indulgente/senza cercarvi alcun significato

⁸⁶ «Della Butterfly di Puccini non si aspetti molto chi si reca a vedere lo spettacolo *1983 Butterfly* messo in scena da La Piccola Compagnia della Magnolia» (A. Matassa, *1983 Butterfly - Festival delle colline torinesi*, «Persinsala», 17 giugno 2016).

⁸⁷ Ivi.

⁸⁸ Ivi.

⁸⁹ Dalla scheda artistica di *1983 Butterfly*.

⁹⁰ R. Canavesi, *Butterfly, anatomia di un amore*, «Sistema Teatro Torino», 17 giugno 2016.

⁹¹ Ivi.

morale/negativo/buono/con grande rispetto il vostro affezionato Bernard Boursicot». ⁹² È un prologo portato in scena da Giorgia Cerruti – regista e drammaturga dell’operazione – la cui natura meta-teatrale viene ulteriormente amplificata dal fatto di vederla interpretare il principale ruolo maschile.

Successivamente, la penombra generata da due candelabri accesi rivela uno schermo rettangolare posto verticalmente sul fondo del palco: strumento con il quale verrà scandito durante tutto lo spettacolo il tempo cronologico del racconto. Sulla musica di *Pina*, tema di Thom Hanreich inserito nell’omonimo film di Wim Wenders, comincia una proiezione di foto che ritraggono attori intenti a truccarsi, in varie epoche storiche, prima di andare in scena. Assistiamo, terminata la riproduzione, a un momento di teatro nel teatro in cui due figure – un uomo e una donna dalle voci che distinguiamo – coperte da mantelli danno vita ad una rappresentazione in versione concentrata della *Madama Butterfly* di Puccini che si scioglie nelle riconoscibili note dell’opera.

Sullo schermo viene proiettato l’anno 1964, mentre ascoltiamo uno stralcio di un’intervista fatta al vero Boursicot. ⁹³ Un attimo dopo, seduti davanti a un tavolino rosso, ritroviamo Boursicot – la Cerruti in giacca e cravatta con barba posticcia – e Shi Pei Pu a cui dà corpo e voce Davide Giglio. L’attore ha il volto coperto da una maschera neutra che cela i lineamenti del viso e dalla quale spuntano solo occhi, naso e bocca da alcuni piccoli fori. Il suo registro restituisce la fragilità del suo personaggio, tutto costruito su aspirazioni e vibrati vocali: ⁹⁴

Gli attori, Giorgia Cerruti (Bernard Boursicot) e Davide Giglio (Shi Pei Pu), creano sul palco un magistrale incrocio chiastico di ruoli, affidando in modo invertito il personaggio della donna a un uomo e quello dell’uomo a una donna, e – attraverso il sovvertimento del concetto di identità di genere – riuscendo a produrre caos e disorientamento nello spettatore, che sperimenta, a sua volta, la confusione e lo sgomento provati da Bernard. ⁹⁵

Quello a cui assistiamo è il primo dei numerosi incontri via via più segreti e intimi che racconteranno “la nascita della passione, la comparsa di un figlio, i giochi di potere tra amore e politica, il rientro in Francia ed il ritorno in Cina per arrivare agli ultimi anni

⁹² «Sono un uomo che ha amato una donna creata da un uomo», affermerà Boursicot. Agli occhi della compagnia la figura di Shi Pei Pu rappresenta quindi una personalità creativa così come allo stesso modo l’intera sconvolgente storia ha il sapore di una drammaturgia ben congegnata. In tal senso, questo secondo capitolo di ‘Bio_Grafie’ è perfettamente organico alla natura del progetto inaugurato con lo scandaglio teatrale della vita di Zelda Fitzgerald e che terminerà col ritratto di Rudolf Nureyev.

⁹³ Come per *Zelda* anche in questo caso la Magnolia si documenta attingendo alle fonti dirette. Oltre a carteggi e testimonianze processuali, la compagnia incontra diverse volte l’anziano diplomatico protagonista, registrando interviste utili per il lavoro drammaturgico.

⁹⁴ «Ma bellissima anche la scena del ballo durante la quale Shi Pei Pu si spoglia del suo travestimento da uomo (quale è) per trasformarsi come una farfalla nella donna (quale non è) che ha immaginato o forse creduto di essere, quella donna amata come in un sogno lungo vent’anni da Bernard Boursicot» (M. D. Pesce, *1983 Butterfly*, «dramma.it»,

http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=20232:butterfly-1983&catid=39&Itemid=14

Consultato il 22 aprile 2018).

Shi Pei Pu recita: «Ma io sono una donna/se volete cercherò di rendervi felice», mentre balla con movenze sincopate al ritmo dell’elettronica del brano *Milton* di Phondupe. La trasformazione agli occhi di Boursicot si compie appena l’attore indosserà una seconda maschera, quella di un unicorno, fino a quel momento, sospesa a mezz’aria sul palco.

⁹⁵ E. Matassa, *1983 Butterfly – Festival delle colline torinesi*, «Persinsala» 17 giugno 2016.

francesi con l'arresto" per proseguire fino al processo.⁹⁶ Siamo nel 1986 come indicato dall'immagine proiettata dell'anno. Cerruti e Giglio siedono dietro un lungo tavolo rosso. Indossano folte parrucche con boccoli bianchi e i volti sono illuminati dal basso da potenti fonti luminose che ne deformano le fattezze. L'udienza viene resa attraverso toni grotteschi da grand-guignol: la questione politica viene subito messa da parte per concentrarsi su dettagli sessuali e morbose curiosità sulla vita di coppia dei protagonisti, la cui vicenda umana e personale viene triturrata, fatta a pezzi e data in pasto all'opinione pubblica utilizzando un registro recitativo grottesco e caricaturale, condito da grasse risate e sputi. La proiezione di un lungo brano testuale che ricostruisce la testimonianza di Boursicot sui quasi tre anni trascorsi in carcere prima che iniziasse il processo introduce la citazione audio di un dialogo tra Jeremy Irons e John Lone, protagonisti del film di Cronenberg: «Ancora mi vuoi/anche così in giacca e cravatta/Io sono la tua Butterfly/sotto gli abiti al di là di tutto».

Boursicot e Shi Pei Pu siedono in silenzio, l'uno di fronte all'altro, rispettivamente alla destra e alla sinistra della scena. Gradualmente si liberano di parrucche, barbe, elementi posticci. Via quelle "catene che maschere sociali e comportamenti indotti dal profondo impongono ai nostri desideri e alle nostre azioni".⁹⁷ Giglio, con la sua voce e la postura naturale, racconta della notizia della morte di Shi Pei Pu, avvenuta nel 2009, e comunicata a Bernard. Sul palcoscenico i due attori recitano, con un registro naturale, dando vita al confronto – mai avvenuto nella realtà – tra i due personaggi di questa sbalorditiva vicenda. «Eccoci qua/l'hai fatta grossa eh?» fa notare Boursicot all'altro che gli risponde «Ma sono ancora qui». Si tolgono gli abiti, tenendo su solo la biancheria intima, mentre parte il tema *Polonaise* di Shigeru Umebayashi, tratto dal film *2046* di Wang Kar Wai. Le luci calano di intensità. I due raggiungono il centro del palco e cominciano a lottare in un corpo a corpo violento, intenso, autentico:

Ecco così che tutto precipita e si trasfigura nel segno del teatro, quasi che quella storia non fosse un sogno o una colpevole illusione ma bensì [sic!] una costruzione drammaturgica in cui la verità si mescola alla finzione, o meglio nasce dentro quella stessa finzione, in un paradosso che si ripete nel come sé di ogni rappresentazione.⁹⁸

Mentre *1983 Butterfly* si afferma come una delle opere più compiute della compagnia, comincia la fase di ricerca sulla figura di Rudolf Nureyev, altro artista, altra 'personalità straordinaria del novecento'. Il lavoro di scavo poetico ispirato alla vita del danzatore chiude la trilogia denominata 'Bio_Grafie'. Tema di quest'ultimo segmento del progetto è: «il mestiere dell'arte come presupposto di una realizzazione spirituale, ricerca di un'unità».⁹⁹ Frutto di un lungo e minuzioso lavoro di ricognizione su diari, documenti biografici, interviste e corrispondenze, la drammaturgia imbastita dalla Cerruti prova ad attraversare

in maniera poetica l'esistenza del grande danzatore russo per aprire una fessura sull'arte nel senso più ampio, sulla vocazione dell'artista, sulle questioni di tecnica e sentimento, sulla solitudine e la precarietà che il lavoro di palco comporta, sul senso di sublime che l'arte

⁹⁶ R. Canavesi, *Butterfly, anatomia di un amore*, «Sistema Teatro Torino», 17 giugno 2016.

⁹⁷ M. D. Pesce, *1983 Butterfly*, «dramma.it», cit.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto di artista*.

dona alle persone nel quotidiano, sulle forze sconosciute che guidano gli artisti, sulla necessità politica di difendere il poetico.¹⁰⁰

Spettacolo che debutta nel luglio del 2017, *Adagio Nureyev. Ritratto d'artista* comincia con la presenza in scena di un personaggio vestito di nero (Giglio). Indossa una giacca di pelle, ha il torace nudo ed è illuminato da una intensa luce verde. Sembra frastornato dal loop di voci e musiche che sinistramente si ripetono e sfumano le une nelle altre senza apparentemente comunicare ed evocare nulla di particolarmente precisato. Mano mano il quadro si fa più nitido: si tratta di estrapolazioni da interviste fatte a Nureyev montate con stralci di interventi dal taglio critico sulla sua esperienza artistica unite ad alcune considerazioni umane. A seconda dei brani e dei passaggi l'attore incarna sul suo volto reazioni emotive e stati d'animo diversi: commozione, malinconia, eccitazione, dolcezza, paura. Sul fondo, alla sinistra di un palco spoglio, troviamo seduta davanti ad una consolle e un microfono Giorgia Cerruti. Rievoca attraverso la parola uno spazio invisibile agli occhi dello spettatore: «uno spazio piuttosto austero/eppure grandioso/un tappeto/al bordo del tappeto uno specchio/un tavolo/apparecchi/un abatjour/il tappeto sembra essere in attesa di una festa/in un angoletto, nascosto, trucchi inaciditi/spumante appena stappato/mezze punte sdrucite/diademi dorati/bottoni/saltati». La regista sarà presente sul palco durante tutta la durata dello spettacolo. Dalla consolle darà vita ad altri interventi al microfono, terrà d'occhio il copione, consegnerà al protagonista materiali e oggetti utili alla sua recitazione, farà partire le diverse musiche raccolte per l'allestimento, giocherà con i volumi coprendo le battute di Giglio o accompagnandole creando sottofondi, controllerà le luci. Quella della Cerruti è una presenza scenica al limite tra la regia tecnica e l'azione performativa.¹⁰¹

Nella primissima parte una serie di flashback vengono raccontati da Giglio-Nureyev – all'interno di un rettangolo disegnato sulla superficie del palco da una striscia a led – come epifanie estemporanee e violente, portate in scena con un registro vocale urlato e disperato e una fisicità che gioca su spasimi e contrazioni muscolari, seguendo i beat elettronici che lo accompagnano. Il 'ritratto d'artista' dipinto ci presenta una personalità sempre in bilico tra il rigore e la disciplina per la tecnica e le inquietudini personali ed esistenziali. A questo affresco appartengono il ricordo del dolore per gli sforzi alla sbarra, la nostalgia per la madre, il sentimento conflittuale nel rapporto con la propria patria, la sacralità del lavoro, il senso di solitudine nonostante le frequentazioni mondane, la paura della morte.

Quello costruito dalla Magnolia e incarnato da Giglio è un personaggio scopertamente ed irresistibilmente ambiguo, rappresentato come una figura in cui convivono due personalità distinte: quella di Rudolf, poeta della danza, che vede nell'arte la ricerca di una realizzazione spirituale, compiuta misteriosamente e attraverso il raggiungimento di uno stato di grazia, e quella di Rudy, vanesio, frenetico, alter ego capace di abbandonarsi "alla passione più sfrenata, disinibita, provocatoria".¹⁰² Il primo si manifesta indossando dei jeans, a torso nudo, mentre il secondo porta una maschera neutra che cela i lineamenti dell'attore. Ha un copricapo dorato e scarpine dello stesso

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ Quando sulle note waltdisneyane de *L'aquilone* cantata da Oreste Lionello Nureyev ricorderà sua madre, utilizzando un accento toccante e commosso, la Cerruti indosserà una maschera di carta dalla superficie bidimensionale ispirata ai tratti della matrioska.

¹⁰² Dalla scheda artistica di *Adagio Nureyev. Ritratto di artista*.

colore. È il riflesso emancipato e spregiudicato dell'altro, come bene sta indicare il nome 'Rudy' scritto sul proprio addome dallo stesso performer con un rossetto come se fosse visualizzato specularmente in uno specchio ('γβυЯ').

«Si è svolta l'opera» recita Rudolf, alla fine, in riferimento al proprio funerale. Si porta al centro del palco e invita la Cerruti a danzare sulle note della *Sinfonia n. 5 in do minore* di Gustav Mahler. Si lascia andare ad una serie di considerazioni che confessano una febbrile e disperata voglia di aggrapparsi ad un indefinito avvenire. Con una nuance recitativa tra l'elegiaco e il compassionevole dice: «vorrei del tempo/non ho ancora esaurito ciò che mi tiene vivo/dobbiamo ricordarci di ordinare nuove parrucche per la ripresa/e la stagione, apriremo con una *Bayadère*».

Lo spettacolo termina con Nureyev che si porta alla consolle e abbassa le luci mentre pronuncia le ultime battute: «non trattengo più nulla».

Il 2018 rappresenta per la Magnolia un anno completamente dedicato alla creazione di due nuovi progetti. Il primo è *Macbeth/Müller*, nuovo tentativo di lavoro più corale ispirato al testo mai tradotto in italiano di Heiner Müller *Macbeth After Shakespeare*, mentre il secondo vedrà nuovamente in scena i soli Giorgia Cerruti e Davide Giglio alle prese con *Mater Dei*, un testo di Massimo Sgorbani, che debutterà nel 2019.