

MARIA LUISA ORLANDI

Teatro del Sangro
Il teatro di Stefano Angelucci Marino

Casa Editrice INOPIA

TEATRI D'ABRUZZO

Collana diretta da Gennaro De Luca

In copertina: **Stefano Angelucci Marino** in *Valle del Sole Show*
(foto "L'Altro Sguardo" - Formia)

In controcopertina: logo del *Teatro del Sangro*

© 2005, Casa Editrice INOPIA
Via Passeggiata Orientale, 29 - Ortona (CH)

Impaginazione e stampa: Grafidea - Atessa (CH)

Finito di stampare nel mese di giugno 2005

Indice

| | |
|---|---|
| Prefazione: Sul Teatro del Sangro. Itinerario di un teatrante atipico: Stefano Angelucci Marino di <i>Maria Luisa Orlandi</i> | 5 |
|---|---|

TEATRO DEL SANGRO

Capitolo primo

L'incontro con il teatro: le prime esperienze (1988-1996)

| | |
|---------------------------------------|----|
| 1. Il Collegio Rosmini di Domodossola | 21 |
| 2. Il Piccolo Teatro del Me-Ti | 23 |
| 3. La Commedia dell'Arte | 27 |
| 4. La passione per i russi | 31 |

Capitolo secondo

Gli spettacoli (1994-2005)

| | |
|---|----|
| 1. Uno sguardo d'insieme | 35 |
| 2. « <i>Leonzio - un brigante a Sant'Eusanio</i> » | 41 |
| 3. « <i>I Racconti Teatrali</i> » | 45 |
| 4. « <i>Donna Rosalba Pati</i> » | 47 |
| 5. « <i>Pizzoferrato/Trilogia della Memoria</i> » | 51 |
| 6. « <i>Carnuvale-il carnevale popolare d'Abruzzo</i> » | 67 |
| 7. « <i>Edipuz</i> » | 71 |
| 8. « <i>A Pescara! A Pescara!</i> » | 83 |
| 9. « <i>L'Anello di Gollum</i> » | 89 |

| | |
|--|-----|
| 10. «Trilogia “Cesare De Titta”» | 93 |
| 11. « <i>Aligi game over</i> » | 99 |
| 12. «Dittico della Cucina» | 105 |
| 13. « <i>La Ballata di Romeo e Giulietta</i> » | 109 |

Capitolo terzo.

La Residenza Teatrale: i Teatri di Atessa e Palena (2000-2005)

| | |
|----------------------------|-----|
| 1. Introduzione | 113 |
| 2. Teatri Randagi | 115 |
| 3. Il laboratorio teatrale | 119 |
| 4. La Scuola di Teatro | 122 |

Capitolo quarto

I Progetti speciali (2000-2005)

| | |
|---|-----|
| 1. Introduzione | 127 |
| 2. Scritture (o)sceniche | 129 |
| 3. Migranti-albaniabruzzomarocco | 131 |
| 4. Testori - Carne, Cristo, Rivolta | 133 |
| 5. Da Tolkien all'Infinito | 139 |
| 6. Louis Ferdinand Céline e Yukio Mishima | 142 |

| | |
|--------------|-----|
| Teatrografia | 147 |
|--------------|-----|

| | |
|-------------------------|-----|
| Bibliografia essenziale | 156 |
|-------------------------|-----|

PREFAZIONE

Sul Teatro del Sangro.

Itinerario di un teatrante atipico: Stefano Angelucci Marino
di MARIA LUISA ORLANDI

Stefano Angelucci Marino nel variegato universo della nuova scena italiana rappresenta un caso a sé, un'eccezione che è difficile inquadrare in qualche regola. Attore e regista, autore di spettacoli che l'hanno spesso visto unico protagonista, Angelucci Marino ha costruito un percorso teatrale basato su una drammaturgia legata inescindibilmente, tra bestemmia e preghiera, alla tradizione cristiana. Artista scomodo, spesso isolato dalla cosiddetta «società teatrale», ha impegnato e impegna tutto se stesso nel giungere a una formulazione radicale del proprio teatro.

In un secolo, il Novecento, che ha conosciuto l'esplosione delle scritture teatrali, vere e proprie drammaturgie esplose, di rottura, che hanno scardinato le consuetudini culturali della scena nazionale (da Pirandello a Sartre, da Beckett a Ionesco, da Fo a Ruccello, da Grotowski all'Odin etc.), la maggioranza dei protagonisti della nuova scena italiana era ed è impegnata nel dirigere i propri sforzi creativi verso la costruzione di spettacoli che sul piano della *weltanschauung* (visione del mondo) presentano un determinato universo valoriale, un orizzonte contenutistico di tutto rispetto che possiamo definire (per intenderci) "laico-progressista". Si parla di neo-esistenzialisti (rigorosamente della direzione cosiddetta "umanistico-mondana"), nichilisti tout court, agnostici, inesorabili marxisti e via dicendo, tutti accomunati da una pratica teatrale che, seppur nella assoluta diversità degli spettacoli e delle poetiche, predilige l'impatto duro, lo scardinamento, un teatro che diventa il luogo della riapparizione dei tabù, delle verità forti, degli sconfinamenti. Stefano Angelucci Marino, pur accostandosi con grande curiosità a questi percorsi artistici (specie per quel che riguarda la teatralità di questi

“scardinamenti”), non appartiene, per cultura e formazione, a quella corrente maggioritaria o “movimento” del teatro di ricerca italiano che, per comodità di ragionamento, abbiamo definito “laico-progressista”. Di una creatività impetuosa, cattolico ma perennemente inquieto, comunitarista, sensibile alla dottrina sociale della Chiesa, con una coscienza europeistica sviluppata già fin dalla adolescenza, convinto sostenitore di una “cultura delle differenze”, Angelucci Marino è una delle intelligenze più vivide che l’Abruzzo del teatro ha sfornato in questi ultimi anni¹. Il suo impegno di intellettuale, la sua inesauribile spinta di sperimentatore, la sua problematica religiosità, sono i tratti di una personalità creativa del tutto originale e non conformista. Già negli anni del Liceo Classico, e ancor di più nel periodo universitario (corso di laurea in Filosofia), Angelucci Marino si “nutre” di letture e conoscenze che, tra letteratura, saggistica e filosofia, disegnano un bagaglio culturale che si stacca decisamente dal comune; da Dostoevskij a Manzoni, da Sant’Agostino all’amatissimo Kierkegaard, da Camus a Ionesco, da Pascal a Jaspers, da D’Annunzio a Testori, da Barth a Marcel, da John Fante a Solzenicyn, da Chestov a Berdiajev, da Tolkien a Céline, da Alain De Benoist a Marco Tarchi, da Pirandello a Buzzati, da Maritain a Junger, da Pasolini a Pier Vittorio Tondelli, da Schmitt a Del Noce, da Marinetti a Pietro Citati, da Mishima a Lorenz, da Michele Federico Sciacca a Giovanni Paolo II, da De Nino a Finamore e tutta l’*Abruzzesistica* in generale, da Pound a Franco Cardini per arrivare a Massimo Fini. Questo elenco parziale dei “riferimenti” di Angelucci Marino riesce in qualche modo a farci inquadrare l’atipicità del suo percorso. Non dobbiamo però dimenticare di aggiungere nella “biblioteca” anche il cosiddetto bagaglio “generazionale”, quello “specifico” fatto di film, cartoni animati, telefilm, musiche e fumetti che completa e precisa il suo “universo”, entrando in maniera più o meno decisa nella drammaturgia di questo giovane attore-autore. E qui, andando sempre in ordine sparso e per esempi “illuminanti”, troviamo Battiato e De Andrè, l’*Excalibur* di Boorman e tutti i film di Lars Von Trier,

poi si continua con i cartoni animati giapponesi (*Conan, il ragazzo del futuro* e *Capitan Harlock*, veri e propri “romanzi di formazione” di un’intera generazione), la saga a fumetti di *Asterix* e i “supereroi con super problemi” della Marvel (*Devil, il Mitico Thor, L’Uomo Ragno e Silver Surfer*); e ancora *Guerre stellari* e i film di e con Clint Eastwood, i Polici e Battisti, Alanis Morissette e i Cranberries, Totò e i film di Lina Wertmüller, Hugo Pratt e Max Bunker ossia *Corto Maltese* e *Alan Ford*, Giorgio Gaber e Vinicio Capossela.

Nel 1999 Angelucci Marino, avvertendo il bisogno di iniziare una nuova fase nel lavoro teatrale, scrive *Leonzio-un brigante a Sant’Eusanio*. Con questa scrittura, che lo vede coinvolto come attore-autore, Angelucci Marino entra in una dimensione teatrale diversa da quella conosciuta e praticata fino ad allora. Ma quale teatro inizia a proporsi? Esiste una costante drammaturgica nel lavoro che questo giovane autore svilupperà? Esiste uno specifico contenutistico che possiamo ri-trovare nei “plot” narrativi che Angelucci Marino costruirà nei vari spettacoli da lì in avanti?

Dedicandosi da tempo allo studio delle trasformazioni culturali sul piano del linguaggio e dell’immaginario collettivo della sua terra d’Abruzzo, possiamo senz’altro affermare che, se dal punto di vista della pratica teatrale Angelucci Marino rimane saldamente ancorato alle infinite possibilità espressive del teatro di narrazione da un lato e del teatro d’attore dall’altro, dal punto di vista dei contenuti, delle storie che sente il bisogno di tradurre in azioni, immagini e visioni, inizia un lavoro che lo spinge sempre più verso un nuovo ed originale territorio drammaturgico. Potremmo definire questa esperienza come “teatro della crisi”, che si ritrova strumento di denuncia, dove si cerca di “mettere in scena” il malessere e le contraddizioni del proprio tempo; senza più le illusioni di trasformazione della società nutrite negli anni Sessanta, ma con il peso e il senso di sconfitta di intere generazioni. Il teatro diventa così un rituale preparatorio ad una fine imminente; ed è anche metafora del crollo di una grande illusione: la capacità di trasformare un mondo sempre più controllato dai mercati e dalle

merci, dove l'impossibilità del cambiamento, l'impotenza e l'inerzia divengono rifugio e il dramma individuale, privato e minimale viene vissuto come difesa e scudo all'immutabilità degli eventi.

Un "teatro della crisi", quindi, crisi di valori e d'identità e crisi del linguaggio che si esprime per rotture e crolli linguistici, per frantumazione di segni e per una particolare creazione di personaggi disturbati e nevrotici. Questa pratica teatrale vuole da subito essere precisata da determinate connotazioni: alterazione del linguaggio, invenzione di una lingua², mutazione profonda del personaggio, predilezione per il mondo dei reietti e dei dimenticati, discussione interna alla stessa convenzione teatrale. La scelta di agire come autore dentro queste coordinate artistico-espressive risente pesantemente dell'influenza di quella corrente di drammaturgia contemporanea con evidenti, molteplici differenze e tuttavia accomunata dalla medesima ansia di reinvenzione di un linguaggio e di una lingua che cercano di ritrovare nuove comunità e nuovi pubblici.

I riferimenti dentro questa corrente per Angelucci Marino sono stati e sono Annibale Ruccello, Giovanni Testori, Manlio Santanelli, Ugo Chiti, Franco Scaldati e Enzo Moscato per gli italiani; Thomas Bernhard, Bernard Marie Koltès, Heiner Muller, Rainer W. Fassbinder, Botho Strauss, Tom Stoppard e Lars Noren per gli europei.

Facendo "di tutt'erba un fascio", con una piccola forzatura interpretativa possiamo notare come i protagonisti delle storie inventate e/o re-inventate da Angelucci Marino vivono attraverso la "diade" incanto/disincanto. All'"incanto" appartiene quasi sempre la prima fase che potremmo definire "iconoclasta", la rivolta, fatta di avversione rancorosa verso le "istituzioni" conosciute e riconosciute (lo Stato, la famiglia, la Chiesa, la legge, la morale), vissute sempre come retaggio del passato, "repertorio" inquietante della cultura tradizionale, fardello ingombrante. In questa prima fase la "speranza", l'arma del grande riscatto è sempre, da parte del protagonista, la piena e irreversibile conquista della "modernità", qui intesa come sradicamento dalle istituzioni di cui sopra e adesione incondizionata

allo “spirito moderno”.

La seconda fase, il “disincanto”, arriva sempre quando il personaggio in questione durante questa sua fuga in avanti si scontra con un fatto, una situazione, un oggetto, un episodio che gli rivela brutalmente la vera natura, l'essenza della modernità e cioè il vuoto.

E tale vuoto, che “(non) è” per forza di cose altro se non “vuoto” appunto (privato di un senso, di un tiro, di un respiro, di un disegno), si configura tra gli uomini come quel “sottosuolo” (fisico e spirituale) di cui narrò F. Dostoevskij che era ed è la quintessenza di ciò che chiude l'uomo nel cerchio dell'odio e della lotta, che lo fa arroccare su se stesso, condannandolo a macerarsi nella solitudine e nella disperazione. Una volta che il nostro personaggio prende coscienza di tutto questo, inizia un'azione di recupero; l'amore, la madre, il padre, la terra, la carità, la bellezza, la comunità, insomma tutte le “facce” del mondo d'appartenenza, dell'origine bestemmata e rifiutata, ri-emergono. Ma non c'è spazio per alcun “romanticismo” da conversione, tantomeno per facili trionfalismi sulla presunta verità trovata. La nuova dimensione raggiunta dal nostro protagonista è estremamente problematica. Al fondo di questo recupero trova Cristo, cosciente che l'unico senso è quello che conduce a Lui e, di conseguenza, all'amore. Ma testimoniare Cristo, per il nostro, significa confrontarsi quotidianamente con le proprie miserie che restano, la propria carne che urla, i propri tentennamenti, le cadute e le ri-cadute che persistono. È una tensione drammatica. La salvezza, se c'è, è lontana. Il nuovo status è quello di un cristiano zoppicante, un cristiano esacerbato e offensore del battesimo ricevuto, un uomo solo, solo nel pantano, nel pus dilagante, una creatura che vive una fede la maggior prova della cui inevitabilità è che possa continuare a bestemmiarla.

“Un teatro pensato in grande ma fatto in casa. Questa definizione (presa in prestito da uno studioso dei teatri del '900 che, in un suo scritto del 1995, provava a definire culturalmente alcune esperienze teatrali indipendenti) riesce più di altre a rappresentare la nostra avventura

artistica.

Se proprio dobbiamo definirci, possiamo dire che proviamo a realizzare un teatro pensato in grande ma fatto in casa.

Ed è la categoria del "fatto in casa" che ci sta più a cuore, quella che più ci piace e ci diverte nel gioco di rimandi e libere associazioni tra teatro e cucina.

Il sapere tramandato, il rigore del fatto a mano, i prodotti della terra, i tempi del cucinare, la reinvenzione delle ricette con quel poco che si ha in dispensa, il rito del pasto, la consapevolezza di mangiare un piatto veramente unico, di produzione limitata e distribuito innanzitutto a chi desidera stare insieme e così via dicendo. Il parallelismo tra cucina casalinga e arte scenica, a nostro avviso, inquadra con una certa efficacia la situazione di quei teatri indipendenti (tra cui il nostro) che vivono ai margini del sistema teatrale e che lavorano per intercettare un nuovo pubblico. Questi teatri fatti in casa sviluppano progetti artistici che vivono nell'artigianato attoriale, nella qualità di intelligenza e provocazione delle visioni elaborate, nelle quotidiane costrizioni di ogni tipo che siamo chiamati inevitabilmente a ribaltare in creatività, la creatività dei corpi e dei segni. Un teatro pensato in grande ma fatto in casa."

Per quel che ci riguarda, dopo alcuni anni passati nella pratica della narrazione e del teatro d'attore, siamo attualmente impegnati in un lavoro di ricerca che vive e si alimenta della lingua, del sangue, dei corpi, delle visioni, degli oggetti e delle storie della nostra terra d'appartenenza. La terra del Sangro. Raccontiamo lo sfascio. [...] Al di là delle facili formule, ciò che ci interessa è di agganciarci a quella somma di esperienze che hanno, negli ultimi trentacinque anni, modificato profondamente il linguaggio teatrale e le capacità e le possibilità produttive nel segno di una forte tradizione dell'agire teatrale, portando ad acquisizioni che sono diventate oramai patrimonio di tutti.

Al centro del nostro impegno abbiamo posto la ridefinizione della posizione del teatro rispetto all'intera comunità, elaborando percorsi che provano continuamente a ri-collocare la nostra arte rispetto alle persone.

Il Teatro pubblico in Italia è quasi esclusivamente messa in scena, interpretazione di testi. Il suo rinnovamento non dipende dal fatto che si rappresentino testi novecenteschi invece che testi ottocenteschi. Non si vuole dire che la messinscena non sia interessante, ma si pensa che oltre alla messa in scena di testi bisognerebbe considerare altri procedimenti.

La composizione, per esempio. Molti autori praticano da tempo procedimenti compositivi. La composizione, più della messinscena, valorizza il lavoro di attori, scenografi, musicisti, fino a comprenderlo nel procedere teatrale invece che come supporto alla parola.[...] Il teatro novecentesco sembra percorso dalla contrapposizione fra “tradizione” e “avanguardia”. È la lettura più facile: più grossolana. La reale dinamica storica si svolge invece fra sistemi teatrali unificati a livello nazionale, ed enclaves, eccezioni, isole non isolate. La comprensione di questa dialettica è essenziale se si vuole pensare la politica teatrale d’oggi ed il problema dell’indipendenza. Le due forze che realmente si scontrano al di sotto dei veli teorici e di gusto, al di sotto delle scaramucce fra poetiche e teoresi avanguardistiche o no, sono quelle di chi pensa ad una riorganizzazione generale del sistema teatrale e quelle di chi invece persegue il mantenimento dello status quo. Noi riformuliamo con forza un teatro necessario per luoghi piccoli, angusti, per spettatori - talpa, per scatti di coscienza e di consapevolezza. Vogliamo avere un interlocutore privilegiato: lo spettatore “che cerca”, ovvero quello che non si riconosce negli standard di un’offerta culturale istituita per assecondare quella domanda di un teatro d’abitudine che conserva i repertori. È lo spettatore che cerca di conoscere il teatro, cosa ben diversa dal “riconoscerlo”, secondo il principio psicologico rassicurante sul quale si fonda la programmazione dei soliti testi, magari interpretati da qualche attore noto, a sua volta riconoscibile”.

Questo brano, tratto dal manifesto politico-poetico del Teatro del Sangro, *Manifesto per un teatro fatto in casa*³, chiarisce con precisione l’orizzonte teorico e pratico dentro il quale si muove la progettualità di Angelucci Marino e della sua Compagnia. Dopo la “militanza” nel Piccolo Teatro del Me-Ti di Paglieta e l’esperienza

“randagia” di comico dell’arte e di organizzatore di eventi teatrali e culturali realizzati sempre fuori dai grandi centri e lontano dalle grandi organizzazioni, Angelucci Marino, a partire dal 1996, sviluppa un progetto artistico-operativo che tenta di ri-valorizzare al massimo le esperienze fatte in precedenza, cercando di portarle “a sistema” all’interno di una nuova, coerente ed efficace azione teatrale. Nasce così il Teatro del Sangro, il progetto in continuo divenire di spettacoli, rassegne, laboratori e attività culturali che definisce la presenza di Stefano Angelucci Marino nella nuova scena italiana.

Il Teatro del Sangro attua da subito una pratica teatrale e culturale che si configura come una sorta di *Rivoluzione Conservatrice*.

Angelucci Marino è inserito nel territorio della *Rivoluzione* teatrale novecentesca perché ha maturato nel tempo la profonda convinzione che il teatro non può che essere rivolta, che il teatro non è solo “spettacolo” ma un modo di essere e reagire. Stefano appartiene alla *Rivoluzione* teatrale novecentesca perché si è formato come teatrante attraverso esperienze di marginalità artistica, produttiva e territoriale, dove l’attore ha dovuto re-inventare e ri-definire il suo ruolo e il suo sapere, dove il regista ha dovuto re-impostare i dispositivi di spettacolo e il suo sapere cercando una comunicazione più autentica con gli spettatori; dove questi attori e questi registi si sono spesso dovuti “inventare” come organizzatori per dare visibilità e respiro a un teatro fatto fuori dal sistema dei teatri. Eppure questa esperienza maturata nel solco del “movimento” del nuovo teatro italiano, classificato nel Novecento come “avanguardia”, “teatro di ricerca”, “teatro sperimentale” che aveva ed ha come connotato principale la ricerca di un rinnovamento profondo del teatro rispetto alle convenzioni cristallizzate della scena ufficiale, non soltanto sul piano delle forme espressive ma anche su quello dei modi di produzione e fruizione, non porta Angelucci Marino a compiere scelte artistiche di rottura con la tradizione teatrale come è successo a molti giovani teatranti italiani della sua stessa generazione (e ci riferiamo ad alcune esperienze definite “estreme” dove sembra perdersi la specificità del

gioco drammatico a favore di un risultato espressivo ibrido, a metà strada tra arti visive, installazioni e performance anni Settanta).

Se definiamo provocatoriamente come una *Rivoluzione Conservatrice* il progetto artistico del Teatro del Sangro e del suo ideatore, è perché riteniamo che i passi della vita di Stefano Angelucci Marino sono accompagnati da una filosofia che si può esprimere con il verbo “tornare”, inteso come speranza, promessa, invocazione, moto verso l’origine, che non è però ritorno al passato. Il rivoluzionario conservatore è colui che pensa dinamicamente il passato, che ne rigetta la sua coniugazione al passivo come un lasciarsi andare al rimpianto di ciò che ineluttabilmente è già stato. L’essenza del rivoluzionario conservatore si scontra con l’idea del passato perché guerreggia con l’usura imposta dal tempo andato, resiste alle intemperie del già stato, salvando ciò che non muore da ciò che è trascorso. Il suo è un ripensare attivo delle origini, in cerca di invarianze, oltre le distruzioni e le dissipazioni del tempo. Il suo nemico principale è il passatismo. Più volte Angelucci Marino ci ha confidato che lui fondamentalmente vive per tornare. La più grande aspirazione che sottende ai suoi pensieri, che alimenta la sua immaginazione, non è restare dov’è, e nemmeno partire. La sua speranza è tornare, riconquistare quel che pareva perduto o sognato, e arricchirlo di nuove spezie e nuovo sale.

Ecco quindi che anche il Teatro del Sangro sotto questa luce ci si presenta come un “teatro dei ritorni”, un progetto artistico che tenta di ripensare e re-inventare attivamente alcuni aspetti fondanti della tradizione teatrale. Tre ritorni caratterizzano la pratica di teatro di Angelucci Marino: il ritorno all’attore, al racconto e al rito.

Il ritorno all’attore significa innanzitutto che l’attore ri-diventa il cuore dell’azione teatrale. Corpo, parola, azione, emozione, intenzione; in una parola il Personaggio. Il teatro per Angelucci Marino è finzione, visione, disciplina. Ogni esplosione visionaria deve essere padroneggiata, mentre il traboccare fisico delle emozioni deve essere canalizzato, controllato, e così divenire un’ondata che porta

con sé segni espliciti. L'Attore è un individuo che riesce ad acquisire un controllo del proprio corpo, a gestirlo in modo automatico, al fine di poter trasmettere e trasformare le proprie immagini mentali in impulsi fisici. Questo ritorno all'attore nel Teatro del Sangro pedagogicamente significa anche (ma non solo) il ritorno alla Commedia dell'Arte, sia come "specifico" attorale da re-inventare rispetto alla contemporaneità⁴, sia come costante allenamento dell'attore per il suo lavoro⁵.

Il ritorno al racconto vuole significare solo ed esclusivamente il ritorno ad una dimensione narrativa del teatro, al raccontare storie, ri-trovare un filo narrativo con gli spettatori sforzandosi di veicolare attraverso una storia tutta una poetica che, evidentemente, non si riduce al solo piano del racconto.

Il ritorno al rito, infine, è il tentativo di coinvolgimento "altro" degli spettatori rispetto alle paludi dell'intrattenimento teatrale e televisivo. Per Angelucci Marino tornare al teatro come rito significa costruire uno spettacolo e viverlo con il pubblico attraverso una sorta di rischio condiviso, dove le carni, i corpi degli attori pulsanti e percepibili costruiscono un meccanismo di partecipazione spiazzante, una "cerimonia" capace di toccare il cuore degli spettatori senza fargli male.

Quasi sempre Angelucci Marino ri-scrive dai testi della letteratura drammatica, assumendo in pieno la "lezione" di certo Novecento teatrale e rimanendo coerente fino in fondo con la scelta di pensare e praticare dinamicamente il passato. Ciò lo porta a comprendere che in teatro, quando decidi di veicolare un testo, avviene qualcosa di singolare e anomalo che fonda il tramandarlo e l'interpretarlo in un gesto unico. Il teatro è comunicazione e, avendo per le mani un testo, lo si attua, senza poter fare a meno di interpretarlo. Il gesto che conserva e tramanda il testo è fatalmente corrotto dalle infinite variabili legate al gesto di praticarlo. Ciò ha condannato il mondo del teatro a un eterno complesso di colpa nei confronti dei testi della letteratura drammatica, temendo costantemente di tradire

l'originale perché si sente che è un modo di smarrirlo per sempre. Lo sdegno di un "filologo" che di fronte a un'interpretazione un po' ardita sbotta nel classico "ma questo non è Shakespeare" equivale allo sgomento con cui si apprende il furto di un quadro da un museo. Ci si sente derubati. Questo timore ha inchiodato e continua in qualche modo ancora oggi ad inchiodare la pratica dell'interpretazione teatrale (nonostante il Novecento, ossia nonostante il secolo che segna l'avvento della regia prima e l'esplosione delle drammaturgie classicamente intese poi). Per uscire da questa *impasse* ci sarebbe un modo drastico e definitivo: avvertire una volta per tutte i "filologi" e il pubblico del teatro che l'originale non esiste. Che il *vero* Shakespeare, ammesso che si possa parlare di un *vero* Shakespeare, è stato smarrito per sempre. La storia è una galera dalle sbarre larghe. Qui si continua da parte di qualcuno a fare i secondini di un prigioniero evaso ormai da tempo. Volendo, non mancano motivazioni ovvie ed elementari per suffragare una notizia del genere. Dai tempi di Shakespeare sono cambiate troppe cose: la prassi teatrale, il contesto sociale, i termini di riferimento culturali. Il teatro che pratichiamo oggi è lontano parente del teatro praticato allora, differenti sono i modi e le motivazioni sociali che condizionano la fruizione. Negli occhi si ha il cinema, la televisione, internet, nella mente parole d'ordine completamente diverse, nelle orecchie convivono Mozart e Madonna, Brahms e i jingles pubblicitari.

Si potrebbe andare avanti così per pagine. Ma in realtà non sono poi queste le ragioni che contano. Il nocciolo della questione è altrove. Come ha insegnato l'estetica novecentesca, nessuna opera d'arte del passato ci è stata consegnata quale era in origine; a noi arriva come un fossile incrostato di sedimenti collezionati nel tempo. Ogni epoca che l'ha custodita vi ha lasciato il proprio segno ed essa, a sua volta custodisce e tramanda quei segni che diventano parte integrante della sua essenza. Tutto ciò sbriciola il totem della fedeltà all'opera. Non esiste un originale a cui rimanere fedeli e quel che il "filologo" medio chiama il *vero* Shakespeare non è altro che "l'ultimo" Shakespeare

prodotto dalle metamorfosi dell'interpretazione.

Quasi sempre, infine, Stefano Angelucci Marino mette in scena l'Abruzzo e gli abruzzesi; sin dall'inizio del suo teatro ha deciso che attraverso il proprio microcosmo poteva e doveva raccontare di quel macrocosmo che ci riguarda tutti, abruzzesi e non, quel guazzabuglio che si chiama vita.

L'originalità e la forza di questa rappresentazione dell'Abruzzo in molti spettacoli del Teatro del Sangro è data dall'assunzione tragica dell'incontro tra cultura tradizionale abruzzese e contemporaneità. Fuori da qualsiasi approccio di tipo nostalgico o, peggio ancora, pateticamente celebrativo, certi personaggi interpretati da Angelucci Marino e dai suoi attori sono "incarnati" scenicamente attraverso una serie di materiali, di oggetti e di simboli che fanno diretto riferimento alla tradizione antropologica abruzzese⁶ e che inevitabilmente escono con le ossa rotte dal confronto/scontro con il mondo post - moderno, cambiando di segno e di senso. Ed è in questa traiettoria, peraltro molto incisiva del lavoro, proprio nel rigiro, nella ri-semantizzazione di taluni "dati" simbolici della cultura tradizionale abruzzese che risiede, a mio avviso, il tratto di maggiore originalità di questo giovane attore-autore e del suo progetto artistico.

NOTE

¹ I lavori teatrali di Stefano Angelucci Marino in questi anni sono stati ospitati, tra gli altri, presso la Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine, il Teatro dell'Acquario di Cosenza, il Festival "Theatropolis" di Torino, il Teatro dell'Orologio di Roma, il Teatro delle Maddalene di Padova, il Festival "Primavera dei Teatri" di Castrovillari, il Teatro Aurora di Venezia, l'Accademia delle Arti di Tirana in Albania, il Festival Internazionale di Teatro Contemporaneo "Skampa" di Elbasan in Albania, il Festival "Filuflese" di Lecce, il Teatro Furio Camillo di Roma, l'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, il Teatro "Vitaliano Brancati" di Caltagirone, il Festival "Il Fiume e la Memoria" di Pescara, il Cantiere Internazionale di Teatro d'Arte Plastica e Dinamica di Latina e il Teatro Sancarluccio di Napoli. (vedi anche la sez. Articoli e Recensioni a pag. 158)

² Scrive Tiziano Fratus nel libro *I drammaturghi italiani nati negli anni settanta 1970-1980* (Edizioni Manifatturae, anno 2002): "Il dialetto sta rifacendosi lingua teatralissima. Lo dimostrano i sempre più frequenti ritorni delle compagnie giovani, come il calabrese nel lavoro di *Scena Verticale*, il sardo di *Leonardo Capuano*, il siciliano in *Sud Costa Occidentale*, il romano di *Ascanio Celestini*, gli inserti friulani di uno spettacolo incantevole come *Nati in casa* di *Massimo Somaglino* e *Giuliana Musso*, le riscritture abruzzesi di *Stefano Angelucci Marino*. *Una lingua ritmica, figlia della scena, altro attore invisibile ma protagonista, gioco di scacchi tra segno e significato*".

³ Brano tratto dal *Manifesto per un teatro fatto in casa* presente *on line* sul sito www.teatrodelsangro.it

⁴ Vedi la Trilogia "Cesare De Titta" a pag. 93.

⁵ Vedi la Scuola di Teatro a pag. 122.

⁶ Vedi in proposito gli spettacoli *Edipuz* a pag. 71 e *Aligi game over* a pag. 99.

AVVERTENZE

Le citazioni di Stefano Angelucci Marino sono riportate in corsivo, al fine di renderle più evidenti. Quando manca il riferimento bibliografico, si intendono tratte da seminari, conferenze, lettere private e conversazioni con l'autrice. Dal 1998 collaboro con il Teatro del Sangro partecipando attivamente alla produzione e alla costruzione degli spettacoli e degli eventi teatrali.

Questo lavoro nasce nel 2004, anno in cui ho iniziato a raccogliere il materiale per realizzare una prima ricognizione sul teatro di Stefano Angelucci Marino.

Desidero ringraziare Adriana Gandolfi per aver sostenuto questo lavoro, Carmine Marino per il suo prezioso aiuto e, naturalmente, Stefano Angelucci Marino per il suo teatro e la sua amicizia.

TEATRO DEL SANGRO

CAPITOLO PRIMO

L'incontro con il teatro: le prime esperienze (1988-1996)



Cantastorie, 1996: Stefano Angelucci Marino (foto di Tito Spiccia)

1.

Il Collegio Rosmini di Domodossola

“I miei genitori, visto che a Lanciano non brillavo negli studi, decisero di mandarmi in Collegio, per la precisione nel Collegio Rosmini di Domodossola in Piemonte. Frequentavo il quarto ginnasio del Liceo Classico, avevo quindici anni ed ero uno dei pochi studenti meridionali in mezzo agli oltre trecento ragazzi del Nord. I padri rosminiani, tra una lezione di greco in classe e le attività di studio pomeridiane, ogni anno trovavano anche il tempo per mettere in piedi uno spettacolo teatrale, la “recita” da realizzare l’8 dicembre, la festa della Concezione. Quell’anno passarono per le classi chiedendo chi fosse interessato. Alzai la mano. Non avevo mai fatto teatro, non mi era mai passato per la testa. Eppure alzai la mano, sentivo che ‘sto benedetto teatro poteva migliorare la mia esistenza lì dentro.”

Stefano Angelucci Marino arriva nel Collegio Mellerio Rosmini di Domodossola nel 1988 e l’8 dicembre dello stesso anno partecipa come studente-attore alla messa in scena, rigorosamente in costume d’epoca, de *Il gioco dell’amore e del caso* di Marivaux. Inutile dire che il gioco del teatro lo entusiasma, tanto che l’8 dicembre dell’anno seguente sarà uno dei protagonisti de *La Bottega del Caffè* di Goldoni e l’anno dopo ancora chiuderà questa primissima esperienza teatrale con *L’uomo dal fiore in bocca* di Pirandello. La storia di queste tre “messe in scena” è la normalissima storia di tanti allestimenti scolastici di quegli anni; insegnanti di lettere prestati alla regia, cura maniacale per i costumi, osservanza “militare” per il testo, musiche

di sottofondo, centralità della parola e personaggi assegnati in base al “fisico del ruolo”.

“Gli spettacoli erano quelli che erano... io mi divertivo parecchio e giocavo in continuazione con il mio personaggio. Ogni anno che passava preti, insegnanti, amici mi ripetevano “Tu sei bravo! Tu lo puoi fare l'attore!”...e dimmelo oggi, dimmelo domani...a un certo punto, visto che mi divertivo un mondo, ho cominciato a pensare che il teatro poteva davvero diventare la mia strada”.

Stefano Angelucci Marino nel 1990 torna a Lanciano (Chieti) per finire il Liceo Classico e questo rientro coincide con l'inizio del suo cammino verso il teatro di professione, quella fase che Stefano chiama “la fame di teatro”, un lungo periodo passato innanzitutto a realizzare le più disparate esperienze di teatro (gruppi amatoriali, laboratori teatrali etc.), per poi passare a tutte le letture possibili sul teatro e i teatranti, senza dimenticare gli oltre seicento video teatrali collezionati (in parte registrati in vhs e in parte comprati un po' ovunque), per arrivare alla “conquista” della patente, fondamentale “strumento” che gli permetterà di muoversi in giro per l'Italia alla ricerca di alcuni spettacoli che a suo dire “non si potevano perdere”. Stefano Angelucci Marino in quegli anni (tra il Liceo e l'Università) quindi matura, più che una solida e seria pratica attorale (quella arriverà qualche tempo dopo con il Me-Ti prima e con l'accoppiata di Commedia dell'Arte Allegri-Bonanni poi), soprattutto una buona conoscenza del teatro e dei protagonisti della scena contemporanea.

2.

Il Piccolo Teatro del Me-Ti

La prima vera fascinazione per il teatro e per il suo gioco, però, Angelucci Marino non la vive nel Collegio di Domodossola (che pure aprì una porta importante), e nemmeno grazie ad un paio di gruppi teatrali con cui ha modo di lavorare anni dopo. Il momento decisivo in questo senso risale al 1992, nel teatro all'aperto di Torino di Sangro, in Abruzzo.

“Agli inizi degli anni '90 volevo fare teatro ma chiaramente non sapevo dove, come e con chi. Una sera d'estate mi ritrovai in un piccolo paese della provincia di Chieti a vedere lo spettacolo del Me-Ti “C'è un cantastorie nella Vallonia...” con l'attore Domenico Turchi. Quella fu per me la folgorazione di che cosa poteva essere il teatro; un attore-narratore che racconta l'identità e i mutamenti degli abruzzesi nel Novecento, uno spettacolo dove ridi e ti commuovi, dove l'attore in un modo antico e al tempo stesso sorprendentemente moderno racchiude in sé tutte le funzioni del teatro, evadendo da un certo insopportabile teatrino amatoriale e proponendo un modello di teatralità alto e altro. Alla fine dello spettacolo scappai a casa. Il giorno dopo scrissi di getto una lettera al Prof. Cianci dove gli chiedevo cosa dovevo fare per fare teatro con il suo gruppo.

Il Professore mi rispose con gentilezza e dopo qualche mese iniziai a frequentare la loro Scuola dell'Attore. Dopo la Scuola ho lavorato con la compagnia del Me-Ti, e gli anni della Scuola e del lavoro con il gruppo sono stati anni esaltanti. Da un lato l'apprendistato attorale e teatrale¹,

dall'altro la definizione di un possibile senso forte del "fare teatro" nei tempi in cui viviamo".

Il Piccolo Teatro del Me-ti (un nome brechtiano che è già tutto un programma) è una formazione professionistica di Paglieta (Chieti) diretta dal Prof. Sandro Cianci e impegnata da trentacinque anni in un costante lavoro di ricerca e di produzione nel territorio, segnalandosi ovunque per il rigore del lavoro teatrale e l'interessante incontro tra tecniche brechtiane e tecniche narrative della cultura contadina del territorio abruzzese. La sua attività si esplica, oltre che nella creazione degli spettacoli, nella produzione di progetti di pedagogia teatrale, direzione di rassegne su teatro e racconto, conduzione di laboratori teatrali, promozione di iniziative per il pubblico.

Alla sua attività contribuiscono autori, registi ed attori italiani e stranieri, e ad essa si interessano, tra gli altri, scrittori e studiosi come Renato Minore, Tullio De Mauro, Edoardo Sanguineti, Nicola Ranieri.

Gli anziani narratori contadini sono, all'inizio, i poeti del Piccolo Teatro del Me-ti. Il loro retroterra culturale fornisce gran parte del materiale poetico. Molto presto la cultura contadina, con le sue categorie, diventa per il Me-Ti "un punto di vista sul mondo", uno strumento di confronto che consente un supporto critico, corretto e aperto con il tempo presente.

La ricerca del Me-Ti² è volta da sempre all'esplorazione di tutte le possibilità per così dire "orchestrali" consentite all'attore solo, ivi compreso il multilinguismo, nuova necessaria frontiera di un teatro che voglia proporsi come incontro di culture.

I principali spettacoli proposti sono: *Madre Coraggio* di Brecht (1976), *Aspettando Godot* di Beckett (1982), *Le smanie per la villeggiatura* (1986) e la versione in dialetto abruzzese de *I rusteghi* di Goldoni (1987), *L'eccezione e la regola* di Brecht (1988), lo spettacolo antologico *Eduardo, tre farse e un dirimpettaio* di Eduardo De Filippo (1989). Dal 1990 Il Piccolo Teatro del Me-ti mette in scena solo testi di propria creazione, tra i quali ricordiamo: *Storia di Marnichè - la*

donna che visse 150 anni, C'è un cantastorie nella Vallonia..., *Racconti di Strada, Storie dell'uomo e della donna, Molière* e lo spettacolo-evento itinerante *Il Paese dei Racconti*.

Il Me-Ti presenta i propri lavori in varie regioni italiane, all'estero, nonché nell'ambito di rassegne nazionali ed internazionali, quali per esempio: *Meridione: teatro e territorio* (Cosenza), *Settimana Internazionale di teatro laboratorio* (Torre del Greco, Napoli), *La Macchina dei sogni* (Palermo), *Spoltore Ensemble* (Spoltore, Pescara), *Anzi folkfestival* (Anzi, Potenza), *Maggio festeggiante* (Teramo).

Il Piccolo Teatro del Me-ti ha in attivo molteplici iniziative per la formazione dell'attore e per la promozione della cultura teatrale, tra le quali ricordiamo la Scuola dell'Attore, attivata dal 1990 al 1998 e centrata sul modello dell'Attore Narratore.

NOTE

¹ il lavoro sull'attore - narratore porterà Stefano Angelucci Marino a frequentare fuori dal Me-Ti, tra gli altri, un seminario di Marco Baliani sulla narrazione (seminario svoltosi a Matera nel 1997 presso il Teatro dei Sassi).

² scrive il Prof. Nicola Ranieri nel programma di sala del Maggio Festeggiante di Teramo del 1996: *“Il Piccolo Teatro del Me-Ti è una formazione d'avanguardia in sintonia con le sperimentazioni e i dibattiti recenti, senza eccedere nello sperimentalismo autocompiaciuto, nei funambolismi eccentrici, provocatori dello spettatore e di se stessi, avendo piuttosto per scopo la relazione con chi vede, ascolta, sente. Sandro Cianci, il suo ideatore, non ha mai voluto allestire spettacoli con gli ingredienti che il mercato impone. Anzi, nel corso degli anni, ha despettacolarizzato i lavori privilegiando negli ultimi tempi la partecipazione degli spettatori alle prove e non il prodotto finito, confezionato per il consumo.*

Il fastidio per la teatralità conduce a un “teatro povero”, al semplice, al minimo indispensabile, necessario perché il teatro sia ancora teatro, fuori dalla spettacolarizzazione, dalle complicazioni della storia del teatro: l'attore - narratore. E l'attore-narratore ulteriormente “ridotto” si essenzializza nei gesti e nelle parole, nell'unità fondamentale di corpo-voce, la nudità povera dell'elemento essenziale, la fisicità di corpo e voce.

Dopo un passaggio epocale, traumatico, dopo la rottura antropologica, la regia tenta di far rinascere l'unità perduta nell'orchestra-corpo. Pervenuta alla soglia del semplice, l'essenza dell'opposizione tra cultura dominante e culture in via di estinzione si riassume nel contrasto tra la figura del narratore contadino, dotato di parola e gesto autorevoli, e il corpo artificiale, dissociato, nevrotico dell'universo capitalistico.

La regia, alla ricerca del discorso profondo, autentico, ultimo, si trova di fronte tutti i discorsi, le immagini, i gesti possibili. Scopre che un corpo fragile tira fuori da sé tutti i racconti del mondo, come una vera e propria macchina narrativa, senza più sapere quale storia stia narrando. Alla ricerca della storia attraverso le storie, giunge alla consapevolezza di essere il metodo maieutico della memoria, proteso verso una superiore riorganizzazione, come ne “Il paese dei racconti”.”

3.

La Commedia dell'Arte

Nel 1996 Angelucci Marino inizia il suo percorso di Comico dell'Arte partecipando al primo di una lunga serie di stage sulla Commedia dell'Arte tenuti da Eugenio Allegri, Giuliano Bonanni e Stefano Perocco di Meduna, questi ultimi eredi del lavoro del TAG Teatro di Venezia, il gruppo che negli anni Ottanta è stato il più impegnato nella ri-elaborazione del gioco di maschera e della Commedia dell'Arte. Nel 1997 Angelucci Marino debutta come maschera del Capitano nello spettacolo *La Ballata dei tre scrigni* diretto da Giuliano Bonanni (con la collaborazione di Caia Grimaz per il lavoro sul canto popolare) e nel 1998, oltre a seguire anche le lezioni di Commedia dell'Arte del regista Francesco Gigliotti, è, ancora, un Capitano nel successivo spettacolo diretto da Giuliano Bonanni (coadiuvato nel lavoro di maschera dal regista Claudio De Maglio) *Scanderbeg - la storia dimenticata*. Il lavoro sulla Commedia dell'Arte rimane decisivo nella scrittura scenica di Angelucci Marino, anche quando i suoi spettacoli sembrano allontanarsi dalle traiettorie della Commedia; le geometrie di palco, la definizione espressiva netta dei personaggi, i contrasti e il gioco del teatro rappresentano l'eredità re-inventata della pratica di Commedia dell'Arte che Angelucci Marino ha fatto e che continua a coltivare¹.

La Commedia dell'Arte è una forma di teatro nata alla fine del 1500 che si basa su una combinazione di dialogo e azione, monologo detto e gesto eseguito, non sulla sola pantomima.

Al contrario di quello che pensava Benedetto Croce, con le sole capriole, danzette, sberleffi e mossette, le maschere non tengono in piedi un accidente.

Commedia dell'Arte significa, innanzitutto, commedia allestita da attori professionisti, associazione con un proprio statuto di leggi e regole, attraverso le quali i comici si impegnano a proteggersi e rispettarsi reciprocamente. Commedia dell'Arte o più specificamente Commedia degli attori in quanto è sulle loro spalle che appoggia l'intero gioco teatrale, l'attore istrione è autore, allestitore, fabulatore, regista. Questi attori, dentro le strutture dei canovacci, "giocano" con le maschere di Zanni (padre di Arlecchino, primo servo selvatico e irruento di commedia), Pantalone (maschera del vecchio), Capitano (maschera che mette in ridicolo la figura del condottiero-mercenario spagnolo), Pulcinella ed altri.

Ciò che maggiormente colpisce l'occhio contemporaneo, nella lettura dei canovacci della Commedia dell'Arte, è la loro inconsistenza a livello di contenuto.

Legato com'era lo spettacolo di Commedia ad altri valori forti quali le maschere, il ritmo, la spettacolarità della recitazione, l'abilità degli attori, la presenza delle donne sulla scena, non si sentiva la necessità di comporre drammaturgie esemplari, novità di scrittura o particolari contenuti o stili. Il canovaccio doveva ubbidire a chiarezza, parti equivalenti per tutti gli attori impegnati, comicità, possibilità di inserire lazzi, danze e canzoni, disponibilità ad essere modificato. La Commedia dell'Arte era soprattutto uno spettacolo popolare, un tipo di teatro nel quale, più che altrove, il compiersi in quel luogo e in quel momento era fondante per il suo successo.

Oggi non è tanto necessario recuperare la drammaturgia, bensì le sue forme più evidenti, l'effimero, i meccanismi teatrali quali si possono ricostruire dalle cronache e dalle iconografie. Molti studiosi, sia accademici che teatranti, individuano e riconoscono questi elementi formanti della Commedia.

L'esperienza del "fare teatro", l'applicazione e la sperimentazione

degli elementi individuati da parte di compagnie e singoli attori e ricercatori, in Italia e all'estero, riconosce valide, e codificate, certe tecniche, certi tipi di maschere, strutture sceniche, posizioni nello spazio, ed anche, talvolta, certe micro-strutture drammaturgiche. Il lavoro con la maschera recupera e mantiene la grande forza espressiva che possiede, affascinando operatori, attori e spettatori. Esiste quindi una tecnica di Commedia dell'Arte, fondata sulla comunione tra attore e spettatore, che vede nel suo attuarsi due componenti ugualmente indispensabili: uno di ricerca/laboratorio e uno di costante verifica con il pubblico.

Nel '900 assistiamo dunque, teatralmente parlando, ad una riappropriazione e ridefinizione del patrimonio tecnico della Commedia dell'Arte. L'operazione culturale, lo "spettacolo" che per definizione ha riconsegnato al nostro secolo l'uso del Teatro "fatto con le maschere" è senz'altro *L'Arlecchino servitore di due padroni* "costruito" per la prima volta nel 1947 dal Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler. Dal 1947 al 1998 *L'Arlecchino* di Strehler registra più di quindici ri-allestimenti e circa tremila repliche in Italia e nel mondo. Due soli Arlecchini: Marcello Moretti e, dopo di lui, Ferruccio Soleri. E intorno a loro tanti e tanti compagni che si sono alternati nei vari ruoli. Lo spettacolo è sempre rinato dalle sue ceneri, mai identico, sempre in movimento, sempre alla ricerca di un "modo" di rappresentarsi che non fosse la copia esatta del vecchio.

L'Arlecchino servitore di due padroni nella messinscena di Strehler si è dimostrato una grossa lezione di regia e di allestimento di uno spettacolo impostato sul ritmo, la cadenza comica e soprattutto lo stile. Nello specifico, però, bisogna ammettere che la Commedia dell'Arte di cui si è occupato Strehler non rappresenta l'unica strada possibile. Primo: la Commedia di cui si è occupato Strehler è quella della fine del '700, quella di Goldoni; *L'Arlecchino* di Goldoni, a differenza di quelli di Martinelli (1585) e di Biancolelli (1627), è un satanasso tutto mobilità e furbizia, ma privo di ogni stravolgimento brutale, provocatorio e osceno. Secondo: lo spettacolo che Strehler

ha realizzato non contiene tanto lo spirito dell'andare all'improvviso, ma piuttosto si presenta come una straordinaria macchina comica, con tempi programmati, poca libertà fantastica e molta precisione - insomma, come un orologio.

Dal 1960 ad oggi in Italia e in Europa artisti quali Dario Fo, Carlo Boso, Gianfranco De Bosio, Leo De Berardinis, Eugenio Allegri, Stefano Perocco di Meduna, Giorgio Bertan, Nora Fuser, Giuliano Bonanni ed altri lavorano da un lato sul recupero delle maschere del '500 (zanni, capitano, pantalone etc.) "calandole" in specifici contesti territoriali e dialettali contemporanei, dall'altro "restituendo" spazi di improvvisazione agli attori all'interno del canovaccio da rispettare "sera dopo sera". Questo "modo nuovo" di fare Commedia dell'Arte apre di fatto il patrimonio delle maschere a più possibilità espressive, prevedendo la costruzione di personaggi in maschera specifici. Poter lavorare in Commedia dell'Arte avendo la possibilità di creare maschere nuove, che parlano il dialetto e raccontano una storia di una terra specifica, consente ai teatranti che lo desiderano di poter realizzare l'incontro tra Commedia dell'Arte e contemporaneità.

Una "nuova" Commedia dell'Arte può avere teatralmente un senso forte se si decide di:

- a) innalzare la potenza espressiva dell'attore attraverso il lavoro extra - quotidiano del *corpo in maschera*.
- b) inventare dei canovacci e delle maschere che *raccontano storie* appartenenti alla Memoria e/o al vissuto e/o alla contemporaneità della terra d'appartenenza.
- c) Realizzare drammaturgie più complesse e "profonde" rispetto al patrimonio originario.

NOTE

¹ vedi la "Trilogia Cesare De Titta" a pag e vedi il lavoro pedagogico della Scuola di Teatro a pag. 93.

4.

La passione per i russi

“Quando nel 1996 per la prima volta ho assistito a uno spettacolo di Lev Dodin -“Gaudeamus”- sono rimasto letteralmente spiazzato. L’aspetto che più mi ha colpito è stato certamente quello di ritrovarmi di fronte a un teatro dove si raccontano storie, si agitano sentimenti e passioni, agiscono personaggi, conflitti, senza però che questo flusso vitale si apparenti, neppur lontanamente, con il teatro convenzionale della messinscena, con il teatro del naturalismo psicologico e dei generi. Oltre che con Dodin, questa dimensione “classica-moderna”, senz’altro va indagata e collocata all’interno del contesto della cultura teatrale sovietica, dove si è lavorato, a partire dalla controversa eredità stanislavskiana, sulla dialettica proficua fra attore - personaggio, fra testo e scena, in una direzione che mirando all’autenticità non travalicava il campo disciplinare, ma ne ha vissuto la conseguente deflagrazione e ne ha esplorato i limiti. Seppur nella differenza tra poetiche e percorsi teatrali, anche gli spettacoli di Vasil’ev e Nekrošius, che successivamente ho avuto la fortuna di vedere, confermavano in me lo stupore per una teatralità efficacissima, “tradizionale” ma altra rispetto a certo teatro di casa nostra. Come è possibile che il teatro occidentale, a partire dalle avanguardie storiche, per liberarsi dell’armamentario della tradizione aristotelica e naturalista, abbia dovuto praticare una radicale disciplina di riduzione a zero del testo letterario, del personaggio, del racconto, lasciandosi modellizzare dall’astrazione e dai dispositivi linguistici e formali, seguendo una strada che sembra irreversibilmente bloccata o

nella iterazione del gesto semplificatore dell'avanguardia, che diventa estetismo e formalizzazione, o nella regressione al teatro dei personaggi?

Qual è il segreto per cui il teatro di Dodin, Vasil'ev e Nekrošius sembra non contagiato dalle malattie che invece hanno preso possesso del corpo del teatro euro-americano, i cui sintomi si manifestano nell'autoriflessività, nell'extrateatralità, nella perdita di specificità del genere drammatico? Preservato da un lato dalla cortina di ferro e dall'altro da una solida e ricca tradizione post-stanislavkiana il teatro dei russi non soffre le dicotomie inconciliabili fra una cultura critica e una cultura organica, in quanto la rappresentazione teatrale raccorda le dramatis personae nello spazio-tempo del racconto che ha incarnato i ritmi fluidi della narrazione filmica. Il teatro di questi registi russi ha un effetto benefico per le nostre scene perché mostra cosa produce la cultura dell'organicità in una direzione non regressiva, ci dice che è possibile salvaguardare l'opera senza essere conservatori, che la semplicità non si risolve con la cancellazione dell'eredità culturale e che possiamo attingere a nuove prospettive sia critiche che estetiche in grado di accostarci senza pregiudizi né mitizzazioni a una cultura teatrale che si esprime -sia artisticamente che criticamente- attraverso simboli e metafore, che è capace di raccontare irrorando la scena di silenzi e di azioni, in bilico fra l'esecuzione di un compito, la costruzione di simboli e la letterizzazione di metafore. Devo ammetterlo, per i russi teatralmente "ho perso la testa". Ogni teatrante a un certo punto del cammino sceglie dei "nuovi" punti di riferimento, dei "nuovi" maestri. Sono maestri del presente che affiancano i "vecchi" maestri, quelli che ti hanno iniziato al teatro formandoti umanamente e artisticamente. Io ho scelto i russi. La passione per il teatro di Dodin, Vasil'ev e Nekrošius mi ha portato da un lato a conoscere altri artisti e pedagoghi russi del teatro contemporaneo (quali per esempio N. Karpov e J. Alschitz), dall'altro a riscoprire il lavoro di "certi" russi del passato (Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairou, Vachtangou, Knebel, Efros, Efremov e Ljubimov). Con i russi di oggi e con quelli di ieri cerco un incontro, un dialogo capace di "condizionare" i miei progetti di spettacolo e il lavoro che faccio con gli attori".

CAPITOLO SECONDO
Gli spettacoli (1994-2005)



Valle del Sole Show, 2003: Stefano Angelucci Marino (foto "L'altro sguardo" - Formia)

1.

Uno sguardo d'insieme

L'attività teatrale di Stefano Angelucci Marino prende avvio, come già ricordato, sotto la guida del Prof. Sandro Cianci del Piccolo Teatro del Me-Ti di Paglieta (Chieti).

Diplomato nel 1994 alla Scuola dell'Attore istituita dallo storico gruppo della ricerca teatrale abruzzese, Angelucci Marino inizia l'attività professionistica di attore proprio con la Compagnia del Me-Ti partecipando a diversi spettacoli ed eventi teatrali. Nel periodo che va dal 1994 al 1997 (anno in cui si separa da Sandro Cianci e dal Me-Ti), partecipa come attore a *Racconti di Strada*, *Storie dell'uomo e della Donna*, *Il Paese dei Racconti* e *Molière*.

Nel 1996 inizia la sua avventura di Comico dell'Arte partecipando al primo di una lunga serie di stage sulla Commedia dell'Arte tenuti da Eugenio Allegri, Giuliano Bonanni e Stefano Perocco di Meduna, questi ultimi eredi in Italia del lavoro del TAG Teatro di Venezia, il gruppo che negli anni Ottanta è stato il più impegnato nella elaborazione della Commedia dell'Arte. Nel 1996 (dopo aver fondato la compagnia Teatro del Sangro) realizza il suo primo spettacolo *Cantastorie- storie e leggende di terra e di mare*, una cantastoriata di strada in dialetto abruzzese che attraversa molti paesi e città d'Abruzzo e Molise, arrivando al Festival Internazionale del Teatro di Strada "Mercantia" di Certaldo (Firenze).

Nel 1997 Angelucci Marino debutta come maschera del Capitano nello spettacolo *La Ballata dei tre scrigni* diretto da Giuliano Bonanni

per la coproduzione abruzzese-friulana Teatro del Sangro/Academia de gli Sventati. Il debutto avviene a Udine, nell'ambito del Carnevale delle Lingue ed è seguito da circa sessanta repliche in Abruzzo, Friuli, Veneto, Lazio, Emilia Romagna e Lombardia. Nel 1998, oltre a seguire (attraverso laboratori e seminari) il regista Francesco Gigliotti nel suo percorso sul Teatro d'Arte Plastica e Dinamica, è, ancora, un Capitano nel successivo spettacolo diretto da Giuliano Bonanni per la coproduzione Teatro Stabile d'Abruzzo/Teatro Nazionale di Tirana (Albania): *Scanderbeg - la storia dimenticata* per la drammaturgia di Claudio De Maglio. Il debutto di questo spettacolo italo-albanese avviene a Madrid in occasione del IV Festival Internacional "Madrid Sur".

Nel 1999 Angelucci Marino, avvertendo la necessità di iniziare una nuova fase del proprio percorso artistico, scrive il suo primo testo teatrale, *Leonzio-un brigante a Sant'Eusanio* (liberamente tratto dall'omonimo racconto di Vincenzo Pallini), per la regia di Giuliano Bonanni. Lo spettacolo propone una narrazione su alcune vicende legate al brigantaggio abruzzese degli inizi dell'800. *Leonzio* debutta nello stesso anno al Festival Nazionale di Teatro Contemporaneo "Primavera dei Teatri" di Castrovillari (Cosenza) curato dalla Compagnia Scena Verticale diretta da Dario De Luca e Saverio La Ruina. Nel dicembre del 1999 debuttano come proposta di *teatro ragazzi* per le scuole elementari e medie due racconti teatrali intitolati *Mirto il selvaggio e Peppino e i suoi fratelli*.

Nel 2000 l'Amministrazione Comunale di Atesa (Chieti) propone a Stefano Angelucci Marino ed a Zenone Benedetto di istituire la Residenza teatrale della loro Compagnia presso il Teatro Comunale, un teatro all'italiana di duecento posti dove Angelucci Marino è ancora impegnato in un'intensa attività di produzione e promozione teatrale sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per lo spettacolo dal Vivo, dalla Regione Abruzzo, dalla Provincia di Chieti e dal Comune di Atesa. Sempre nel 2000 scrive, dirige ed interpreta lo spettacolo *Donna*

Rosalba Pati (liberamente tratto dall' "Erodiade" di Giovanni Testori) prodotto e distribuito dal Teatro Stabile d'Abruzzo (diretto da Federico Fiorenza).

Nel 2001 realizza come autore, attore e regista lo spettacolo *Bruno la Roccia- il campione di Pizzoferrato*, un monologo teatrale tratto dal romanzo di John Fante *Aspetta primavera, Bandini* dove si racconta l'incredibile storia del campione del mondo di Wrestling emigrante abruzzese Bruno Sammartino. Il debutto avviene a Roma, nella stagione di teatro contemporaneo del Teatro Furio Camillo ed è seguito da circa cento repliche. Stefano Angelucci Marino per questo spettacolo nel gennaio 2003 ottiene una menzione speciale al "Premio Aligi" di Pescara "...per l'originalità della sua operazione interpretativa su un testo narrativo di John Fante, riscritto e rielaborato in chiave abruzzese". Nel frattempo, precisamente nel febbraio del 2001, scrive e allestisce con il Teatro Stabile d'Abruzzo il suo primo canovaccio di Commedia dell'Arte per un grande spettacolo all'aperto: *Carnuvale-il carnevale popolare d'Abruzzo*, un lavoro itinerante realizzato da trenta attori, reinventato e riscritto attraverso il gioco contemporaneo delle maschere.

Nel 2002 scrive, dirige ed interpreta lo spettacolo *Edipuz* (liberamente tratto dall'*Edipus* di Giovanni Testori) debuttando all'interno del Cantiere Internazionale di Teatro d'Arte Plastica e Dinamica di Latina diretto da Francesco Gigliotti. Sempre nel 2002, oltre a dare vita in febbraio alla seconda edizione dello spettacolo-evento *Carnuvale-il carnevale popolare d'Abruzzo* e ad allestire il racconto teatrale *Passaggio al Bosco- Pizzoferrato '43-'44 - Terra di Nessuno*, realizza in estate come autore e regista, su commissione del Festival "Il Fiume e la Memoria" di Pescara diretto da Milo Vallone, lo spettacolo *A Pescara! A Pescara!*, una drammaturgia originale sulle vicende storiche di Pescara e Castellammare Adriatico.

Nell'autunno del 2002 propone come autore, attore e regista lo spettacolo *L'Anello di Gollum*, un monologo teatrale liberamente tratto dall'opera di Tolkien che debutta a Bruxelles presso l'Istituto

Italiano di Cultura, nell'ambito del Convegno "Tolkien 50 years" curato da tutte le società tolkieniane europee.

Nel Luglio 2003, oltre alla direzione di numerosi laboratori, scrive, dirige ed interpreta lo spettacolo *Valle del Sole Show ovvero l'Abruzzo montano alla conquista della modernità*, una scrittura originale giocata con le maschere di Commedia dell'Arte dove si racconta di un enorme abuso edilizio consumato nella montagna d'Abruzzo degli anni Settanta. Il testo di questo lavoro vince il Premio Nazionale di Drammaturgia "Villaggio Globale" di Pescara.

Nella stagione 2003/2004 Angelucci Marino scrive due canovacci di Commedia dell'Arte firmandone la regia: *La Scuncordie* e *Mastro Cardille*, due lavori liberamente tratti dalle opere dialettali abruzzesi del letterato e commediografo Cesare De Titta, dove il gusto per la reinvenzione delle storie detittiane è unito al grande gioco delle maschere di Commedia.

Da segnalare sempre nella stagione 2003/2004 il *MeaCulpa*, dall'opera di L. F. Celine, e *Serata Mishima*, dall'opera di Y. Mishima, due letture-spettacolo realizzate per il Museo Civico di Arte Contemporanea di Ortona.

Nel marzo 2004 cura la drammaturgia e la regia dello spettacolo *Aligi game over*, un lavoro ispirato alla *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio: il debutto avviene a Roma, nella stagione di teatro contemporaneo del Teatro dell'Orologio. *Aligi* entra a far parte del circuito ufficiale Atam (Abruzzo e Molise) nei teatri di abbonamento.

Nel luglio 2004 realizza come autore, attore e regista lo spettacolo *Arturo lo Chef - un cuoco di Villa Santa Maria*, un testo liberamente tratto dal romanzo di John Fante *Un anno terribile*. Lo spettacolo è ospitato nella stagione di teatro contemporaneo del Teatro Sancauluccio di Napoli.

Nell'Ottobre 2004, oltre a curare per il quinto anno consecutivo la stagione di teatro contemporaneo Teatri Randagi di Atesa, si trasferisce per due mesi con la propria Compagnia ad Elbasan in

Albania per realizzare, in coproduzione con il Teatro Skampa di Elbasan, come autore e regista lo spettacolo italo - albanese *La Ballata di Romeo e Giulietta*, un canovaccio di Commedia dell'Arte tratto dal testo di Shakespeare che racconta la storia di due famiglie di emigranti (abruzzesi e albanesi) nella Verona di oggi. Il debutto dello spettacolo avviene in Albania a Tirana, presso il Teatro d'Arte dell'Accademia ed in Italia a Cosenza, nella stagione di Teatro Contemporaneo curata dal Centro Rat- Teatro dell'Acquario TSI. Nell'estate del 2005 esordiranno i nuovi lavori *Sora Sbruvegnata* (il terzo spettacolo di Commedia dell'Arte tratto dall'opera di Cesare De Titta) e *Micchele Pari-un cameriere di Villa Santa Maria* (liberamente tratto da John Fante e secondo appuntamento sulle figure della Cucina villese).

Le collaborazioni

Oltre che nei propri spettacoli, Stefano Angelucci Marino lavora in spettacoli diretti da altri registi. Si tratta soprattutto di artisti con cui sente di avere delle affinità.

Uno di questi è il maestro Ambrogio Sparagna. Sotto la sua direzione, nel 2003 lavora con le maschere di Commedia dell'Arte all'interno di alcuni suoi spettacoli di nuova musica popolare, realizzati a Tilburg in Olanda nella settimana del Folk International Festival e presso l'Università dell'Aquila (per la Società Aquilana dei Concerti "Barattelli").

Altra collaborazione importante è quella con il teatro del Paradosso di Giacomo Vallozza, dal quale, nell'ottobre del 1999, Angelucci Marino è chiamato per essere uno dei protagonisti dello spettacolo *Uomini e Bestie* (un lavoro di drammaturgia originale sulle "Novelle della Pescara" di Gabriele D'Annunzio) e dello spettacolo itinerante *Nu Sante e Nu Vove* realizzato per tre anni di fila a Loreto Aprutino (Pescara).

È necessario mettere in evidenza anche il lavoro fatto nel 1997 con Guglielmo Ferraiola, che si inserisce all'interno di un interesse sempre crescente che Stefano Angelucci Marino nutre per tutte le

forme del Teatro Popolare d'Arte. Sotto la regia di Ferraiola, è stato uno dei protagonisti di *Sganarello*, dall'opera di Molière, prodotto dalla Beat'72 di Roma e dello spettacolo *Tragicommedia popolare con randellate finali*, dall'opera di F. G. Lorca, spettacoli entrambi prodotti dalla Beat '72.

Rimane infine da ricordare la collaborazione con Zenone Benedetto. Benedetto, oltre ad essere socio-fondatore assieme a Stefano Angelucci Marino della Compagnia I Guardiani dell'Oca che ancora oggi è la casa comune di questi due giovani artisti abruzzesi, nel periodo 1999-2001 vuole Angelucci Marino al suo fianco come attore negli spettacoli per ragazzi *Il Bosco delle Meraviglie*, *Nella terra dei castelli* e dentro le animazioni medievali estive realizzate all'interno del Progetto "Forme e Colori del Medioevo" a cura della Provincia di Chieti.

Le collaborazioni "in cantiere" per l'immediato futuro di Stefano sono importanti e degne di segnalazione. Innanzitutto ad ottobre del 2005 è stato invitato da Pino Di Buduo del teatro Potlach a far parte del gruppo di artisti che sotto la sua direzione daranno vita ad un nuovo lavoro teatrale su Brecht, uno spettacolo che debutterà in Brasile a Rio de Janeiro all'interno del programma della manifestazione "Planetario Brecht". A Dicembre del 2005 Angelucci Marino sarà uno degli attori dello spettacolo *Peter Pan*, un lavoro teatrale liberamente tratto dal testo di James Barrie prodotto dall'Academia de gli Sventati di Udine per la regia di Giuliano Bonanni.

2.

«Leonzio - un brigante a Sant'Eusanio»

Nel marzo del 1999 Angelucci Marino, avvertendo la necessità di iniziare una nuova fase del proprio percorso artistico, scrive il suo primo testo teatrale, *Leonzio-un brigante a Sant'Eusanio*. Questo allestimento, che segna il debutto di Angelucci Marino come attore-autore, è affidato alla regia di Giuliano Bonanni e vede la collaborazione di Nicoletta Oscuro, che cura la parte musicale, e di Filippo Guggia, che ne realizza i costumi. *Leonzio* debutta nello stesso anno al Festival Nazionale di Teatro Contemporaneo “Primavera dei Teatri” di Castrovillari (Cosenza) ideato e diretto dalla compagnia Scena Verticale¹.

Nel programma di sala preparato per lo spettacolo, Angelucci Marino così presenta il lavoro:

“Nel 1806 i francesi occupavano l’Abruzzo. Nel 1807 a Sant’Eusanio del Sangro un solo uomo era apertamente contro i francesi. Oltre ad essere contro gli invasori, quest’uomo era un negoziante capace e intelligente. Si racconta che un giorno di maggio del 1807 quest’uomo riuscì a farsi eleggere “Fiduciario”, ossia Presidente dell’importante festa del patrono del paese, San Filippo. Da quel giorno provarono in tutti i modi a spezzargli la vita; con il carcere, con le calunnie e con i suoi stessi occhi, facendogli vedere e conoscere tutto quello che della sua terra non aveva mai visto e conosciuto. Si racconta che per tutto questo diventò “brigante”, che dopo poco tempo fu catturato. Si racconta che nessuno sapesse perché davanti al giudice quest’uomo scelse il silenzio. Non parlò.”

La storia del capomassa Leonzio De Vitis di Sant'Eusanio del Sangro (condannato alla pena capitale il 18 agosto del 1808) è una storia realmente accaduta, riportata alla luce, dopo accurata ricerca tra le carte dell'Archivio di Stato di Chieti, da Vincenzo Pallini, un giovane studioso di "Storia Patria" di Sant'Eusanio del Sangro. Non si tratta quindi di un soggetto teatrale ri-costruito da qualche testo della letteratura drammatica, ma di un personaggio con un'avventura umana e politica precisa, rimasto nella *memoria* del paese fino a qualche decennio fa. Leonzio De Vitis non è mai stato un *brigante* tout court, ma un "proto-borghese", un piccolo negoziante di paese che, a differenza dei suoi compaesani, amava il rischio, le passioni forti, l'"esibirsi", il chiarire sempre e comunque la sua posizione *contro*. Uno spirito inquieto, monarchico un po' per convinzione e soprattutto perché i *nemici* del paese erano tutti filo - francesi. Quando questi ultimi lo fanno sbattere in prigione per eliminarlo dallo scenario politico, lui reagisce con un autentico "delirio": decide di "darsi alla macchia", unirsi con i briganti e attaccare frontalmente lo Stato Francese che regge il Regno.

Angelucci Marino, in una scena vuota con il solo aiuto di una sedia d'epoca, attingendo a piene mani dalla forte esperienza maturata in quegli anni sul versante del teatro d'attore, costruisce tutto lo spettacolo sul personaggio di Anselmo, giovane attore abruzzese di fine Ottocento che racconta al pubblico la sua storia e, soprattutto, la storia di Leonzio. Anselmo decide di abbandonare la compagnia del grande comico napoletano Antonio Petito, con la quale lavora, per crearsi una sua piccola compagnia di giro in Abruzzo. Siamo intorno al 1865-66 e lo scontro in Meridione tra Piemontesi e Briganti è all'ordine del giorno. Spesso dopo lo spettacolo serale Anselmo e gli altri della compagnia ospitano nelle loro tende una piccola banda di briganti. Mangiano, scherzano e si raccontano. Sono amici, seppure con scelte profondamente diverse alle spalle, che sui Piemontesi e sull'Unità la pensano allo stesso modo. Ecco che una sera mentre attori e briganti sono lì che parlano, scherzano... come sempre, a

un certo punto un brigante si alza e racconta una storia, la storia di Leonzio De Vitis. Una storia di sessanta anni prima, al tempo dei francesi, una storia tremenda e bellissima. La vicenda di Leonzio sconvolge letteralmente la vita del nostro giovane attore. Da quel momento Anselmo decide di chiudere l'esperienza della compagnia teatrale e di andare in giro per i paesi da solo a raccontare la storia di Leonzio De Vitis. Anselmo e Leonzio: due vite parallele, due scelte di campo precise. Con gli insorgenti il primo, con i briganti il secondo. Due uomini appartenenti a classi disagiate che riescono a farsi strada, da soli: un bracciante, che diviene commerciante e "fiduciario", e un "provinciale", che riesce ad imporsi nella compagnia di Antonio Petito, scavalcando tanti napoletani. Due esempi di ciò che non si "dovrebbe" fare: basarsi sulle proprie forze, sulla propria individualità per emergere, con fastidio dei conservatori da un lato e dei populistici dall'altro.

Lo spettacolo, che segna soprattutto un'ottima prova attorale da parte di Angelucci Marino², ha avuto anche il merito di ri-affrontare in chiave teatrale le vecchie domande relative al brigantaggio meridionale, dando risposte per il teatro decisamente originali e non conformiste. Uomini violenti, banditi o eroi popolari? Tuttora il fenomeno storico del brigantaggio meridionale attende una risposta. La portata di questo evento per troppo tempo è stata relegata nelle pagine oscure e dimenticate delle statistiche sul banditismo, che imperversò soprattutto nel meridione d'Italia. Negli ultimi anni il fenomeno del brigantaggio è stato esaminato ponendo l'accento, accanto all'organizzazione banditesca, intorno ad una realtà: esso prese le mosse dalle spontanee rivolte contadine contro l'appropriazione, da parte dei proprietari terrieri, del latifondo, contro i soprusi perpetrati da chi voleva in ogni modo spadroneggiare su terre faticosamente lavorate da braccia che spesso non riuscivano a percepire nessun provento del loro lavoro, se non quello stabilito dal padrone di turno. Così viene in risalto un aspetto diverso della civiltà contadina: non più solo contemplativo e integrato alla filosofia della

natura, ma anche combattivo, rivoltoso, ribelle. E quando i contadini non combatterono in prima persona, furono comunque sostenitori di “una guerra” che li vedeva coinvolti con motivazioni personali, sentimentali, e di comune cultura.

Leonzio De Vitis, capomassa durante l’invasione francese. Una di quelle vicende minori che hanno costellato la storia della nostra patria e che sono state -volutamente- dimenticate, perché la *vulgata* prevedeva un’incondizionata accettazione, in particolare da parte degli strati popolari, dei portatori di “libertà, uguaglianza e fraternità”. Un po’ come avvenne -sempre secondo la *vulgata*- al tempo dei piemontesi o, in periodi più vicino a noi, per la calata di altri “liberatori”.

Invece, a voler approfondire la storia, a voler andare a spulciare gli archivi, a voler leggere testi che danno interpretazioni diverse da quelle ufficialmente consentite ed approvate, si scopre che tale entusiastica accoglienza non si ebbe mai e che, anzi, i francesi (ma anche i piemontesi) furono spesso e volentieri accolti a schioppettate.

NOTE

¹ Scrive Antonello Fazio su Il Quotidiano della Calabria del 15 giugno 1999 “*Leonzio un brigante a Sant’Eusanio, il lavoro di Stefano Angelucci Marino, si iscrive di diritto nella tradizione del teatro di narrazione*”.

² Scrive Gianandrea De Antonellis su Il Quotidiano di Benevento del 17 marzo 2001 “*La prova di attore che Angelucci Marino ha dato è di grande valore. Va sottolineata la straordinaria bravura di Stefano Angelucci Marino, che passa da un personaggio all’altro senza alcun ausilio di cambio scenico o di costume, semplicemente mutando di postura o di accento, risultando (il che non è facile) sempre comprensibile. L’ora dello spettacolo scorre senza farsi sentire e si scivola dalla vicenda di Anselmo a quella di Leonzio senza quasi accorgersene: tanto che ci si “risveglia” alla realtà, al “presente” (vale a dire al 1865), nel finale, quando la storia di Leonzio termina e si ha quasi la sensazione di essere trasportati in una stellata notte su una montagna appenninica, in veglia intorno ad un fuoco, nel momento in cui la fascinosa storia che ci è stata raccontata da un brigante sia giunta all’ultima frase, Angelucci Marino rallenta progressivamente il ritmo della sua narrazione, fino a poco prima concitato ed incalzante, come se soffrisse nell’abbandonare quella vicenda, come se l’evento rievocato ci mettesse di fronte alla nostra meschinità quotidiana, non paragonabile al coraggio di Leonzio, eroe dimenticato*”.

3.

«I Racconti Teatrali»

Nel dicembre del 1999 debuttano come proposta di *teatro ragazzi* per le scuole elementari e medie due racconti teatrali intitolati *Mirto il selvaggio* e *Peppino e i suoi fratelli*.

Mirto il selvaggio, liberamente ispirato da *Il Mistero di Mago Merlino* di Adolfo Moranti, è il primo dei due racconti teatrali creati da Angelucci Marino; si racconta di un piccolo paese dell'Abruzzo meridionale dove Mirto, un giovane figlio di contadini, passa tutte le giornate a giocare con gli amici nel bosco. Un giorno nella foresta incontra il mago Merlino che tra incantesimi e profezie gli rivela il suo destino: diventerà il servitore di re Artù e tutti lo chiameranno Mirto servitore di Artù. Quella stessa mattina Mirto, sotto la guida di Merlino, parte per la Bretagna alla ricerca del suo re. Questo spettacolo, tra gli altri, è ospitato all'interno della Rassegna Nazionale *T come Teatro* di Pescara (edizione del 1999) e nel Festival Internazionale di Teatro- Ragazzi *La Città dei Racconti* di Francavilla (edizione del 2000). *Mirto il selvaggio* è costruito su musiche originali di Roberto Angelucci, compositore e chitarrista nonché fratello di Stefano.

In scena una sedia, un fondale nero e un attore che inizia il racconto: lo spazio scenico si dilata, il narratore incarna i vari personaggi della storia, con grande abilità gestuale e vocale si "vedono" paesaggi, azioni, scontri che attirano lo spettatore nella stessa dimensione temporale e spaziale evocata.

Peppino e i suoi fratelli, tratto da alcune fiabe presenti nella

raccolta *Fiabe Italiane* di Italo Calvino, rivive e ripercorre attraverso degli scarni elementi scenici e una complessa narrazione, la storia di Peppino e i suoi fratelli (Bastiano, Mingo e Efrèm), quattro bambini costretti a diventare subito adulti, ognuno abbandonato a un destino diverso.

Questo piccolo viaggio all'interno di alcune fiabe raccolte da Calvino ha offerto ai ragazzi l'opportunità di compiere - attraverso le storie, il corpo comunicante di chi racconta ed interpreta - una esperienza particolarissima di relazione umana, ricca di contenuti emotivi e di partecipazione affettiva.

In scena per entrambi i racconti teatrali, Stefano Angelucci Marino dà vita a molteplici vicende e personaggi, assumendo e riassumendo in sé l'essenziale di ciò che costituisce la forza e la magia del teatro. Un itinerario che ripropone ai ragazzi una parola non più logorata dal consumo quotidiano ma di nuovo densa della propria forza comunicativa.

4.

«Donna Rosalba Patì»

Con lo spettacolo *Donna Rosalba Patì* (prodotto nel maggio del 2000 dal Teatro Stabile d'Abruzzo), che debutta nella stagione di Prosa 2000/2001 del Teatro Fenaroli di Lanciano, Stefano Angelucci Marino inizia a solidificare quel lavoro drammaturgico e più specificamente teatrale che caratterizzerà la sua "scrittura" e le future realizzazioni sceniche.

Donna Rosalba Patì rappresenta anche il primo incontro tra un testo di Giovanni Testori (*L'Erodiade*) e il teatro di Stefano, così "spiegato" in una lettera del 29 febbraio 2000 indirizzata all'amico Gilberto Santini: "...per quanto mi riguarda l'incontro con Giovanni Testori è stato (ed è) per la mia vita, prima ancora che per la mia pratica teatrale, un fatto decisivo, un punto di non ritorno, un'esperienza totale, rivelativa dove ho ri-trovato, chiarito, messo a fuoco e aperto un confronto inaspettato (ma necessario) con me stesso, con il mio essere in-Cristo. Una volta scoperto Testori, ho sentito il bisogno di confrontarmi su tutta la sua opera, dai romanzi al Teatro passando attraverso gli articoli del Corriere per arrivare agli scritti sulla "Realtà della Pittura". È stato come se ciò che sentivo ed intuivo da diverso tempo... questo Testori (prima, molto tempo prima dei miei pensieri e delle mie intuizioni) lo avesse materializzato sviluppandolo in Teatro, Romanzi, Scritti, Articoli". Dati questi presupposti nel futuro, a partire da questo spettacolo, si moltiplicheranno gli incontri tra la drammaturgia testoriana e il teatro di Angelucci Marino.

Donna Rosalba Patì è uno spettacolo dove Stefano Angelucci Marino interpreta (*en travesti*) una donna sulla trentina, Rosalba Patì, che vive in una vecchia casa di campagna a Sant' Eusanio del Sangro, dalla quale esce solo per lo stretto necessario. Nella storia che ci racconta capiamo che, in un preciso momento della sua vita, Rosalba decide di interrompere in modo violento il rapporto con gli altri, con l'esterno. Ma questa scelta di isolamento forzato non basta a soffocare la carica di vitalità debordante che la caratterizza. Donna Rosalba infatti è espressione e superstite di una razza in via d'estinzione, è *femmene*, femmina abruzzese a tutto tondo, padrona incontrastata di ogni situazione, autentico "fiume in piena" di passioni, umori, malori, rancori e deliri. Rosalba è un'esplosione, un delirio di verbalità fondato su contaminazione e alterazione del linguaggio. In questo personaggio non c'è confine tra realtà e immaginazione, tutto quello che "produce" e "partorisce" deve essere detto. Donna Rosalba Patì rappresenta la figura di una "deportata", ossia un personaggio colpito e/o attraversato da profondi mutamenti culturali. Rosalba è Teatro, il Teatro delle origini, gioca con un'infinità di registri vocali, elabora particolari partiture gestuali, interpreta con disinvoltura le persone che la circondano, sviluppa una vera e propria drammaturgia del racconto. Tutto ciò viene fatto semplicemente, in maniera assolutamente inconsapevole.

Rosalba Patì nello spettacolo deve raccontare a qualcuno cosa le è capitato giorni fa, quando le si è presentata a casa la nipote Barbara. Non avendo quasi più nessuno con cui parlare, decide di andare al cimitero (e che si tratta del camposanto lo spettatore, con un bel colpo di teatro, lo capisce solo alla fine) e raccontare tutto a Giovanni, l'uomo per il quale vive tormentata e chiusa in casa. È accompagnata da Sebastiano, un amico muto che comunica con gli altri solo attraverso la musica (nello spettacolo Sebastiano è interpretato dal pianista Michele Di Toro che esegue le musiche dal vivo). Siamo scenicamente in un cimitero non troppo definito, una specie di spazio "onirico" dove convivono i fiori per i defunti,

la terra del camposanto e un pianoforte malconco. Nella prima parte dello spettacolo, tutta giocata sul comico-grottesco, Rosalba racconta dell'arrivo improvviso della nipote e dei guai passati in relazione a questa venuta, ma si capisce che si tratta di un pretesto; in realtà Rosalba ha bisogno di "vomitare" addosso a Giovanni tutto il suo rancore per quell'amore non corrisposto, l'amore negato da lui, il prete per il quale lei ha letteralmente perso la testa, il prete che si è rifiutato categoricamente di ricambiare il suo affetto in nome dell'amore del Cristo, il Cristo incarnato¹. Nella seconda parte, più drammatica e vistosamente influenzata dall'*Erodiade* testoriana, Rosalba è una sorta di specchio dell'eterna rivolta della Natura contro la Storia, di una protesta esistenziale che si consuma nel proprio gestire e scaglia il proprio insulto fatto di Carne alle ragioni di chi costruisce il dogma.

Dice Testori in un'intervista concessa a Riccardo Bonacina: "*Ciò che m'ha sempre impressionato in Erodiade è il suo essere un personaggio, una donna che patisce nella propria carne il disagio, la pena, il dolore di essere a metà fra la religione da cui proviene, quella del Dio astratto (o forse diremmo oggi quella della morte di Dio) e la proposizione urlata del Dio incarnato, del Dio del Nuovo Testamento, del Cristo. È il personaggio, direi il corpo, in cui la cecità viene invasa, abitata dal Dio incarnato*".

Nell'*Erodiade* di Giovanni Testori il drammatico rapporto Dio astratto-Dio incarnato di Erodiade somiglia in modo inquietante al rapporto Cristo secolarizzato/Cristo-incarnato di molti credenti contemporanei. Questa è l'intuizione, l'idea che muove il progetto artistico sulla storia di Rosalba Patì da parte di Angelucci Marino.

Erodiade è una figura in bilico, un corpo, un'esistenza dove avviene un autentico combattimento tra Dio astratto e Dio incarnato. Rosalba Patì è una figura in bilico, un corpo, un'esistenza dove combattono il Cristo- secolarizzato e la Rivelazione, il Cristo-incarnato, quel Gesù Cristo che è Dio che si è fatto Uomo, lo Scandalo di verità e di amore.

Infine, per sottolineare la particolare operazione interpretativa che Stefano Angelucci Marino ha realizzato in *Donna Rosalba Pati*, riportiamo un brano del programma di sala stampato per lo spettacolo dove emergono chiaramente certi modelli “antropologici” per il suo lavoro d’attore:

“Da due femmine estreme, passionali, ingombranti la mia vita è attraversata di continuo: Donna Clelia e Donna Ada, mia nonna e mia madre. Ebbene, la femminilità che mostro di Rosalba, la sua voce, i suoi movimenti, certi suoi sguardi, certe sue ossessioni, certi modi di dire e di fare, certe sue “accensioni” e certi suoi particolari “spengimenti”... ebbene, tutto questo è troppo, troppo vicino, vicinissimo direi alle due femmine che mi attraversano. Non potrebbe essere altrimenti. Per me, forse, come persona e come teatrante, nonnò e mammà sono l’unica, la più autentica, la sola femminilità possibile... una femminilità che mi sento addosso come se fosse carne vera, viva e sanguinante”.

NOTE

¹ Scrive a tal proposito Patrizia Pennella su Il Tempo del 14 aprile 2000: *“Offesa due volte, dalla fede e dall’amore. Da un Dio e da un uomo ingombranti e assenti, nella vita, nel cuore e nell’anima. Donna Rosalba Pati non è l’alternativo, ma il quotidiano. È un testo che Stefano Angelucci Marino ha riambientato, con grande accortezza, dall’“Erodiade” di Giovanni Testori e che in quest’anno del Giubileo e dei buoni sentimenti, di una pace sociale voluta a tutti i costi, vira fortemente controcorrente. Eppure, è la normalità.[...] Eppure Donna Rosalba i suoi trent’anni non vissuti se li porta addosso con femminile disprezzo e avida curiosità: è intrigata dal Roxy Bar, affascinata dallo sfarzo della casa signorile. Vorrebbe aver saputo e non sa. Un campionario di desideri irrisolti in quest’animo combattuto tra la fede e la voglia di vita, che si trasforma in una comica sindrome da catastrofe per cui il mal di gola ti porta alla morte. È normale, terribilmente, in questa sua solitudine scelta e sconsolata eppure vissuta con orgoglio. Fin quando l’amore arriva, ed ha le vesti di un uomo di chiesa: Giovanni non la considera nemmeno, preso dal suo Dio e dalla sua onestà. Non è amante con cui si combatte, ma Donna Rosalba accetta la sfida. Lo bacia, lui la distrugge con l’umiliazione del rifiuto. Femmina sguaiata ma sensibile, impazzita per quell’amore, solo sul filo della passione più atroce capirà, forse, di aver sfidato solo se stessa, la propria storia, quell’educazione stanca che l’ha mortificata nel cuore e nella carne. Per farsi amare dal suo uomo vuol diventare Dio, fino al sacrilegio fino a volerne mangiare la carne e bere il sangue conservati al Miracolo Eucaristico. Ma non servirà: è il momento in cui il delirio si arrende alla vita e il senso del mondo si libera dalle angherie delle finte virtù. L’eterna rivolta della Natura contro la Storia, la definisce così Stefano Angelucci Marino, ed è vero: Donna Rosalba è lo specchio di tutte le nostre passioni irrisolte”.*

5.

«Pizzoferrato/Trilogia della Memoria»

*“Il paese di Pizzoferrato mi è sempre apparso, attraverso le storie della guerra contro i tedeschi, la vicenda di Bruno Sammartino e il grande sogno della “Valle del Sole”, come una specie di “paese dei paesi”, quel microcosmo dove erano accaduti eventi così importanti (e così carichi di significati simbolici) tali da consegnarci un’autentica parabola regionale, un “concentrato” straordinario della storia politica, economica e sociale dell’intero Abruzzo”*¹. Così Stefano Angelucci Marino racconta le motivazioni che dal 2000 al 2003 lo hanno portato a realizzare tre spettacoli teatrali centrati su tre momenti diversi della storia del piccolo paese di Pizzoferrato².

Oltre a Stefano l’altro grande protagonista di questa “Trilogia della Memoria” è stato senz’altro Palmerino Fagnilli, giovane e “scatenato” Sindaco di Pizzoferrato che, con la sua Amministrazione Comunale, è riuscito in quegli anni a realizzare numerose iniziative culturali capaci di evadere dall’approccio folcloristico- sagraiolo che connota in genere la politica culturale dei piccoli paesi. Scrive Fagnilli, cogliendo le ragioni profonde dell’operazione culturale di cui era artefice, nell’introduzione al libro *Pizzoferrato-Trilogia della Memoria*:

“Diciamolo. Diciamolo subito. Questo non è un libro. Sono tre pezzi d’anima, di un’anima collettiva, tre pezzi di coscienza civile, tre pezzi di specchio che evocano e riflettono tanti frammenti di una società. Ma non c’è catarsi che tenga. L’identità è dolorosa. È non c’è dolore peggiore di

quello sordo, sommerso di ferite dell'anima. L'emigrazione e la sua rabbia: Bruno Sammartino ne è il simbolo e come tale la sua sintesi. I partigiani e la libertà: la lotta contro l'oppressione nell'orgoglioso "No!" di chi aveva sempre dovuto non dire "Sì", ma assumere il silenzio subordinato a virtù. Eppoi il riscatto dal sequestro di se stessi, attraverso il sogno di un villaggio, un altro villaggio: alter ego e antitesi di Pizzoferrato-Valle del Sole, un bacio di sviluppo alla modernità. Tre testi teatrali su emigrazione: "di massa"; seconda guerra mondiale: la "Liberazione"; lo sviluppo: "turistico". Tre sogni; tre bisogni; tre racconti; tre spettacoli; tre emozioni; tre tentativi non di spietata ragionieristica della storia, ma tre testimonianze di una comunità teste al processo di se stessa al Tribunale della Vita per esistere. Quindi tre pezzi e tanti frammenti dentro un gioco matematico esponenziale: forza centrifuga di una giostra a catena frustrante del volo ma con il suo effetto risultante. Come lo è stato il Novecento, come lo sono stati i tre momenti di quel periodo storico italiano, per molti versi comuni a tutta l'Europa e che hanno toccato la storia mondiale. In ciò Pizzoferrato perde il tratto localistico a favore di una dimensione più universale. Temi forti, politico-sociali, ma anche economici, anche storici, quindi umani; in tutte le sue accezioni, letti attraverso la lente del teatro-racconto: emozione-commozione-pelle d'oca-risate-pensieri-riflessioni, evocate da un palco e divulgate attraverso lo strumento classico della carta stampata che assume le sembianze di un libro".

Bruno La Rocca - il campione di Pizzoferrato cronologicamente è il primo lavoro teatrale che Angelucci Marino realizza, poi seguono nel 2002 *Passaggio al bosco* e infine nel 2003 *Valle del Sole Show*. È importante sottolineare come questa trilogia non è nata "a tavolino", ma si tratta di un vero *work in progress*, il frutto di una reale collaborazione sviluppata in quel triennio tra Angelucci Marino e l'Amministrazione Comunale di Pizzoferrato.

Bruno la Rocca-il campione di Pizzoferrato

Bruno La Rocca è lo spettacolo che fa conoscere Stefano Angelucci

Marino fuori dai confini regionali e che lo porta all'attenzione dei circuiti del giovane teatro contemporaneo³. Dal 2001 ad oggi *Bruno La Roccia* conta più di centoventi recite in giro per l'Italia confrontandosi con pubblici diversi e ottenendo un buon riscontro anche dagli addetti ai lavori⁴.

Bruno Sammartino nasce a Pizzoferrato il 6 ottobre 1935. Il papà Alfonso emigra in America (USA), e va a lavorare nelle acciaierie di Pittsburgh.



Alfonso Sammartino nel febbraio del 1947 si fa raggiungere da tutta la famiglia: la moglie e i tre figli, due maschi e una femmina, tra cui Bruno, che a dodici anni lascia i suoi parenti, i suoi amici, le pecore, i maiali e il suo paese. Negli *States*, Bruno trova lavoro come carpentiere, e la sera si allena come pugile. Sostiene tredici incontri di boxe che vince tutti per *ko*. La madre e la fidanzata non vogliono che lui faccia il pugile perché troppo pericoloso. Un giorno Bruno ha un grave incidente sul lavoro (una tavola di legno gli cade sulla testa):

quando, dopo tanto tempo, con cure e terapie guarisce, pensa che tutto nella vita è “pericoloso” e che di conseguenza da quel momento lui avrebbe “fatto la lotta” (il wrestling). Inizia a combattere vincendo tutti gli incontri e, nel giro di pochi anni viaggia in tutti i continenti per “combattere”, diventando campione del mondo di wrestling, titolo che conserva per ben quattordici anni.

Nel suo spettacolo, liberamente tratto da un romanzo di John Fante di cui diremo più avanti, Angelucci Marino re-inventa molto la storia di Bruno Sammartino e questa incredibile vicenda viene

raccontata attraverso gli occhi del suo migliore amico (emigrante pure lui, che si esprime nella “strana” lingua degli emigranti abruzzesi d’ America), l’uomo che è stato al fianco, all’ombra del campione per tutta la vita. Con grande ironia e semplicità si racconta di Pizzoferrato negli anni Quaranta, del viaggio in nave per “l’America”, degli emigranti, delle città, degli inizi di Bruno come muratore, del wrestling, delle donne, della grande sfida per il titolo con Buddy Roger e infine del sudato, combattuto e meritato successo. Ma mancava qualcosa. Bisogna ancora vincere qualcosa, “qualcosa” che proprio non va giù al grande Bruno. Come dire, c’è qualcuno di troppo. La sfida più importante, lo scontro del secolo, l’evento più atteso in America negli anni Sessanta: l’incontro a ring chiuso (cioè senza arbitro e senza esclusione di colpi) contro il campione di *wrestl* clandestino d’America, Rocco “the King”, emigrante abruzzese pure lui, originario di Gamberale. Troppo. Decisamente troppo. Alla fine si scopre che questo Rocco “The King” è una donna abruzzese con un passato di violenze subite prima dal padre e poi dal marito. Maddalena (questo il vero nome di Rocco) non combatte nel match con Bruno, ma lo porta via, in un posto sicuro, in un luogo appartato dove poter finalmente raccontare al gigante di Pizzoferrato il perché della sua trasformazione da donna a maschio, il peggiore dei maschi.

Bruno La Roccia, spettacolo prodotto dal Teatro del Sangro in collaborazione con l’Associazione culturale Experio e con il Museo delle Genti d’Abruzzo di Pescara, rappresenta anche il primo incontro tra il teatro di Angelucci Marino e i romanzi dell’amatissimo John Fante. Scrive Angelucci Marino, in relazione alla “nascita” di *Bruno la Roccia*, nelle pagine dedicate allo spettacolo presenti nel libro *Pizzoferrato-Trilogia della Memoria*: “...da un anno ero letteralmente ossessionato dall’idea di fare uno spettacolo sugli emigranti abruzzesi d’America, uno spettacolo che raccontasse quel mondo e che fosse di matrice dichiaratamente fantiana. Non riuscivo ancora a realizzarlo perchè, pur avendo letto e amato tutti i romanzi di John Fante, e pur volendo recuperare teatralmente molte suggestioni avute dalla sua lettura, non mi

convinceva l'idea (e, a dire il vero, non mi convince neanche oggi...) di "mettere in scena" uno dei suoi romanzi. Mi sembrava, quella di mettere in scena un romanzo di Fante, un'operazione troppo a rimorchio della Letteratura; il rischio oggettivo con i romanzi per i teatranti è sempre quello di effettuare delle strane e stanche "traduzioni" e/o trasposizioni. Sapevo che per il mio teatro tutto quello che veniva dalla scrittura fantiana doveva essere reinventato; avevo bisogno di una storia, di un "soggetto", di qual'cosa che m'accendesse la creazione teatrale partendo dai racconti di Fante ma non chiudendomi su di essi. Ed arrivò, inaspettato, Bruno Sammartino. Bang! Su quella parete del Palazzo Baronale di Pizzoferrato lessi di un giovane emigrante abruzzese che aveva conquistato l'America facendo la lotta, il wrestling! Quale metafora straordinaria! Di quali e quanti significati si caricava l'avventura agonistica folle e smisurata di Bruno Sammartino!"

Attraverso la storia di Bruno Sammartino (e il lavoro fatto per l'occasione sul romanzo *Aspetta primavera, Bandini* di John Fante) Angelucci Marino riesce a costruire uno spettacolo capace di raccontare pezzi, stralci, spaccati di vita dell'emigrazione abruzzese degli anni Sessanta nel Nuovo Continente. Il giovanissimo Bruno Sammartino è un italo-americano della prima generazione, uno sradicato, uno che nel microcosmo familiare sente scoppiettare l'idioma abruzzese, idioma che tra i componenti adulti del "clan" spesso rappresenta il mito dell'origine, il rifugio salvifico, l'identità riaffermata, mentre nel suo paese (l'America, gli Stati Uniti d'America) significa solo emarginazione e disprezzo. Inizia così l'avventura di un ragazzo che costruisce su di sé una visione dell'America come terra non tanto promessa, come poteva apparire al padre e alla madre, ma da conquistare, come era nelle capacità di un individuo ri-nato nel Nuovo Mondo⁵. Da quel momento Bruno vive tutte le fasi della sua vita nel pieno di una forte contraddizione psicologica, in una specie di lunga crisi d'identità, indeciso tra la spinta all'integrazione piena (cioè verso la piena conquista di una dimensione "moderna") e la difesa della propria radice autentica, rappresentata dal patrimonio di

tradizioni dei genitori, di norma antiquati e fatalmente antagonisti rispetto alle ambizioni dei figli.

Bruno la Roccia è un testo che fertilizza su uno strato di cultura popolare, capace di far proprio quel misto di tragico e di comico tipico di tanta letteratura e cinematografia, vicina a certe atmosfere cristallizzate dalla grande prosa versificata da Gabriele D'Annunzio, ma al contempo figlia del secondo Novecento, intrisa di Beckett, di Testori, di Pasolini (giusto per fare le citazioni più scontate e immediate), ricorrendo ad una lingua italiana contaminata di localismi, americanismi e espressioni gergali. Ma il testo di Stefano Angelucci Marino nasce dalla carta per trasformarsi in materia scenica, non per essere rispettato alla lettera, ripetuto, ma per evocare immagini, per essere filtrato dal corpo e dalla voce e per diventare drammaturgia d'attore, d'attore-narratore. Ma non è nemmeno un teatro di narrazione puro, al minimalismo ordinato di un Marco Baliani, di un Marco Paolini, di un Ascanio Celestini; siamo più vicini al kitch meridionale di Leo De Berardinis, di Perla Peragallo, alla teatralogia posteduardiana di Moscato e Santanelli, al teatro calabrese di Scena Verticale, al sangue siciliano.

Passaggio al Bosco - Pizzoferrato '43-'44 - Terra di Nessuno

L'Abruzzo è formato, come ipotizza lo scrittore dell'Ottocento chietino, Giuseppe Mezzanotte, di tante repubbliche, di tante Senarica. Senarica è un microscopico centro abruzzese che è restato lungamente repubblica autonoma, come San Marino. È una vicenda emblematica. Ogni centro abruzzese, secondo Mezzanotte, è una piccola repubblica, è la patria vera. Il regno di Napoli e l'Italia contano meno, sono entità assai più astratte e fredde. La concretezza del sentimento di appartenenza risiede in quel mucchio di case, nella montagna con i suoi boschi, nel santo degli "idolatri", in alcune feste, in un dialetto. La realtà profonda, l'identità dell'Abruzzo, è racchiusa in questa dimensione. Mezzanotte parla di Chieti, ma Senarica è anche Pizzoferrato per gli abitanti di Pizzoferrato. Il 10

ottobre 1943 i tedeschi occupano Pizzoferrato e lo stesso giorno del mese successivo sgombrano il paese dalla popolazione organizzando il centro abitato in funzione della guerra. Ben presto un popolo di settecento persone pullula nel bosco guardando da lontano il borgo originario. Qui, tra le baracche, il freddo, la fame e la morte, non troviamo i partiti, le ideologie e la clandestinità; ma solo pizzoferratesi desiderosi di tornare in patria, a Pizzoferrato. Un 'intera popolazione si "dà alla macchia" nel senso più autentico del termine, facendosi assorbire dal bosco e dalla montagna. Pizzoferrato compie un viaggio dentro la propria identità profonda e da questo recupero esce con le armi in mano.

La Repubblica di Pizzoferrato, invasa e umiliata dalla Germania, decide di entrare in guerra e fa scendere in campo il suo esercito che ha un nome ben preciso nella storia meridionale e abruzzese: "massa". Storicamente la "massa" è un piccolo esercito composto dai maschi del paese, messo su per difendere i confini, la gestione delle acque e in genere quelli che si ritengono essere i legittimi interessi del proprio borgo. A capo della massa c'è il capomassa. Nel 1799 la totalità delle masse meridionali si schiera contro l'esercito francese che ha invaso il regno. La guerra di Pizzoferrato è una guerra di "massa". La piccola cittadina dichiara guerra ai tedeschi come nel settecento aveva fatto con i francesi. Dal 10 novembre 1943 al 4 febbraio 1944 inizia nel bosco un'intensa attività organizzata e militare di boicottaggio, propaganda antitedesca, assistenza e guida per il passaggio del fronte a ex prigionieri. Il 4 febbraio 1944 i pizzoferratesi riconquistano Pizzoferrato. Dal 4 febbraio al 29 Aprile 1944, uomini e donne, abbandonati ormai da tutti al loro destino, soli e armati alla meno peggio, difendono il centro abitato da sette azioni di rappresaglia e di riconquista del paese da parte del nemico.

La guerra di Pizzoferrato contro la Germania nazista si svolge in autonomia e sotto la direzione del maggiore Valentino D'Aloisio. Esiste ancora oggi un contrasto tenace e di lunga durata che divide la gente di Pizzoferrato dalla sezione regionale dell'ANPI, presso la quale

prevale una tendenza a comprimere e sminuire l'entità dei partigiani che hanno combattuto con D'Aloisio. È l'ennesima manifestazione del bisogno, da parte delle "grandi" forze resistenziali, di controllare la memoria, di gestire politicamente lo studio e gli approfondimenti.

Angelucci Marino intuisce subito che la vicenda di Pizzoferrato ha un respiro diverso, quasi primordiale, esprimendo quel radicatissimo senso comunitario proprio degli abruzzesi, la cui vocazione sta nell'esprimere una patria ancestrale radicata nella montagna, nella religiosità e nel bosco. In accordo con l'Amministrazione Comunale di Pizzoferrato Stefano Angelucci Marino mette in piedi (insieme al chitarrista Francesco Pulsinelli) il racconto teatrale *Passaggio al Bosco- Pizzoferrato '43-'44-Terra di Nessuno*, realizzato a domicilio per le case dei pizzoferratesi e "giocato" sui moduli della narrazione teatrale.

Per quanto riguarda le "fonti", Angelucci Marino nelle pagine dedicate allo spettacolo presenti nel libro *Pizzoferrato-Trilogia della Memoria* precisa: "Il racconto teatrale *Passaggio al bosco* nasce dalla lettura, dall'incontro-scontro nella mia esperienza di due libri importanti: "Trattato del Ribelle" di Ernst Junger e "Pizzoferrato un paese in guerra" di Colletti-Dante-Felice. Il primo letto e amato da giovanissimo (e sul quale ritorno sempre volentieri), il secondo letteralmente scoperto ai primi di dicembre del 2001".

Infine riportiamo la recensione di Tiziano Fratus nelle pagine dedicate allo spettacolo presenti nel libro *Pizzoferrato-Trilogia della Memoria*: "Dove sta Pizzoferrato? È terra d'Abruzzo, sta in Abruzzo, terra di montagna, di rocce, terra della Madonna del girone... ma soprattutto è terra di nessuno. Perché terra di nessuno? Perché di Pizzoferrato, un paesino che sta a quota 1251 metri, un'isola irraggiungibile lontano da tutto, fuori da tutto, la provincia della provincia, è una specie di repubblica autonoma, è il posto perfetto per stare fuori da tutto e lontano dalla storia. La natura di Pizzoferrato venne intuuta da alcuni notabili degli apparati militari e amministrativi del fascismo, che in fuga da Roma e dalla guerra si rifugiarono nel '43 nel cuore dell'Abruzzo. E come

loro anche sessanta ufficiali tedeschi della Wehrmacht, che si stabiliranno all'albergo Clarentia. Mentre Hitler decide di porre la linea Gustav a sud di Roma, i tedeschi a Pizzoferrato capiscono che questo paesino in cima alla valle del Sangro è una postazione strategica, così ordinano alla popolazione civile di andarsene. Ma Don Valente riesce a convincere il comando tedesco a lasciare la popolazione - che è povera, che non ha una terra dove andare - ai confini del comune, nel bosco a Capa la Ria. Qua si costruiscono capanne, baracche, si vive nelle grotte, ma ben presto l'odio cresce, monta, i pizzoferratesi si organizzano e chiedono aiuto all'esercito alleato e ai partigiani della Brigata Maiella. Ora, la prima volta che un comandante inglese utilizza nel proprio esercito dei partigiani avviene nel 1943, la Wigforce comandata dal maggiore Wigram, una squadra di inglesi con partigiani della Brigata Maiella (un po' come l'esercito americano che nella seconda metà dell'Ottocento arruolò delle guide apaci per scovare Geronimo, i cacciatori inglesi che ricorsero ai masai nell'Africa orientale, o gli statunitensi che reclutarono guide vietnamite nella guerra contro i vietcong). Questa squadra darà l'assalto ai tedeschi di Pizzoferrato, fallendo, ma con un'astuta mossa voluta da Don Valente i tedeschi decidono di abbandonare la rocca. Dal 6 febbraio al 29 aprile '44 i tedeschi tenteranno ben sette volte di riprendersi Pizzoferrato, ma senza successo. Ogni volta Don Valente spediva una richiesta di aiuto agli alleati e ai partigiani, ma senza ottenere un sostegno concreto. Pizzoferrato era nuovamente la terra di nessuno. In questo secondo capitolo della trilogia dedicata a Pizzoferrato, Stefano Angelucci Marino ripercorre un periodo dimenticato della storia abruzzese, schiacciata dai grandi episodi che hanno avuto come scenografia Roma e le grandi città del nord, i boschi piemontesi e liguri, gli appennini del centro Italia, e che sono state incastonate nella storia della letteratura da scrittori e poeti. Storie di resistenza eroica, di azioni ripetute atte a conquistare postazioni strategiche, veramente strategiche, e non insignificanti pezzi di terra. Ma anche la storia di Pizzoferrato è storia d'Italia, di un'Italia che si è fatta e difesa da sé, storie che vanno ricordate come quelle dei contadini troppo in fretta calpestati e superati dall'ambizione statale,

dalla rincorsa al moderno, all'industriale (ovvio riferimento è Vajont di Paolini e Vacis). Lo spettacolo è stato portato nelle case dei pizzoferratesi, in una messa in scena essenziale, da cantastorie, da trovatore abruzzese, in un approccio che in questi ultimi anni è stato riscoperto e rinverdito da diversi artisti, come nel caso del Teatro delle Ariette, Ascanio Celestini, Davide Enia, Nevio Gambula, Domenico Castaldo o come nel recente spettacolo friulano Nati in casa di Massimo Somaglino.”

Valle del Sole Show ovvero l'Abruzzo montano alla conquista della modernità

Agli inizi degli anni Settanta a Pizzoferrato un gruppo di imprenditori edili campani decidono di costruire nel bosco di S. Domenico un villaggio turistico invernale ed estivo chiamato “Valle del Sole”. Avendo come modello località turistiche di montagna già avviate e famose in Abruzzo come Roccaraso e Campo di Giove, questi imprenditori presentano un progetto che prevede da un lato la costruzione di un centinaio di palazzine (con sei-otto appartamenti per palazzo da destinare alla vendita), e dall'altro la realizzazione di piste da sci, impianti di risalita più un lungo elenco di strutture sportive e ricreative. L'Amministrazione comunale di Pizzoferrato di quegli anni da subito sposa il progetto. L'occasione a tutti appare ghiotta; gli imprenditori e il Sindaco prospettano alla popolazione di Pizzoferrato un improvviso riscatto economico e sociale. Molti emigranti pizzoferratesi rientrano in paese dall'estero per lavorare come operai nei cantieri. Molti giovani del paese e dei dintorni iniziano a frequentare l'Istituto Alberghiero di Villa Santa Maria nella speranza di un futuro impiego nel villaggio come cuoco, cameriere o inserviente. A metà degli anni settanta, alimentati dalle speranze e dall'entusiasmo di tutti, iniziano i lavori di edificazione della “Valle del Sole”. Mentre nel bosco di S. Domenico i lavori vanno avanti a un ritmo serrato, gli imprenditori edili, attraverso un lavoro di marketing molto aggressivo ed efficace per l'epoca, riescono a vendere appartamenti su appartamenti ad una selezionata clientela

di famiglie benestanti napoletane, romane e pugliesi.

Alla fine del decennio tutte le palazzine sono finite, quasi tutti gli appartamenti sono venduti e il villaggio viene inaugurato. C'è solo un problema. Piste da sci, impianti di risalita, strutture sportive e ricreative mancano all'appello. Non ci sono. In un primo momento si dice ai proprietari e ai pizzoferratesi che è solo questione di mesi, fatte le palazzine si faranno anche gli impianti. Passano i mesi e alla fine viene costruito mezzo skilift con una mini pista da sci, una mezza piscina, due campetti da tennis in cemento e una specie di campo da calcio; il tutto appare da subito semplicemente penoso e qualitativamente scadente. Passa un anno, ne passano due, tre, quattro e alla fine tutti capiscono che la situazione non si sarebbe più ripresa. I proprietari iniziano a svendere gli appartamenti o ad abbandonarli, calano vertiginosamente le presenze al villaggio sia d'inverno che d'estate e molti pizzoferratesi sono costretti a cercarsi un nuovo lavoro.

Dalla metà degli anni Ottanta ad oggi nel villaggio turistico "Valle del Sole" le presenze sono andate sempre più diminuendo, e i segni di degrado e di abbandono dell'intero complesso sono oramai sotto gli occhi di tutti.

Accentuando l'impostazione sia in fase di scrittura sia in fase di messa in scena da Commedia dell'Arte, *Valle del Sole Show* (il testo di questo lavoro vince il Premio Nazionale di Drammaturgia "Villaggio Globale" di Pescara), lo spettacolo teatrale realizzato nel 2003 e che segna la chiusura della trilogia, si presenta come un circo da straccioni, come un simul teatrino della disgraziata provincia lombarda evocata da Giovanni Testori (e non è un caso, visto l'esperienza della riscrittura dell'*Edipus* del drammaturgo e poeta milanese da parte di Angelucci Marino) ambientato con tanto di storia autoctona nel cuore dell'Abruzzo montano. Forse lo spettatore si attende una cronistoria degli eventi, con tanto di generalità dei responsabili, gabbati e gabbatori, insomma un teatro civile della denuncia. E invece no. *Valle del Sole Show* è una storia di sogni, è un

presepe di piccole figure che hanno sperato di migliorare la propria vita, di veder sorgere una nuova epoca, di poter far crescere i figli e farli studiare e lavorare senza spedirli a L'Aquila, a Pescara, a Roma o a Napoli. È la storia di una comunità che per diversi anni pensa di poter diventare un'alternativa reale alle mete turistiche più ambite, di aver abbracciato la Grande Opportunità, la Grande Occasione, chi ci ha creduto alla fine "sa muccicate le mane"⁶. La lingua contaminata e rovente di Stefano Angelucci Marino ha nuovamente composto uno schizzo espressionista, un ritratto dell'Abruzzo montano, di una parte d'Italia da sempre vittima di sé stessa, della marginalità geografica che s'è fatta storica, culturale, che sembra entrata nel sangue, nel dna delle persone.

In scena troviamo un anonimo armadietto d'alluminio (che si rivelerà essere l'archivio storico, l'anagrafe del piccolo paese di Pizzoferrato) e le maschere di Commedia dell'Arte. Tre sono i personaggi più importanti: il sindaco di Pizzoferrato, 'U Cumpare, il costruttore delle palazzine O'Genio e Adamo, ragazzino agli inizi degli anni Settanta, adulto alla fine del decennio, figlio di Tonino. Nella seconda parte il testo procede per alternanze, la narrazione dei fatti lascia il posto a discorsi, con uno spassoso *Discorso ai pizzoferratesi* tenuto da Messer U'Cumpare, con il quale si spinge la comunità ad abbracciare con gioia e slancio il progetto per una giostra moderna, per il futuro dei figli, per dire addio alla miseria; la tecnica da perfetto venditore de O'Genio ne *Uarda come ti vendo l'appartamento*. Ma alla fine, quando tutto sembra deciso, l'inaugurazione è vicina, accade un fatto piccolo, ma decisivo, rivelatore: Adamo, una notte mette delle trappole e va alla caccia d'una lupa, che il giorno prima aveva sbranato tre sue pecore. Al momento dell'incontro tra i due nasce un legame, un incontro che si rinnova per diverse notti. L'arrivo del cemento e dell'etica del denaro porta poi ad un incidente. O'Genio e quattro suoi amici uccidono la lupa, il cui cadavere, segno, simbolo di una terra schiava dello straniero, storicamente succube dell'imprenditoria esterna e di un sentimento di inferiorità, viene presentato da Adamo

il giorno dell'inaugurazione del complesso turistico. Il giovane, 'u uaglione, da tempo ha capito tutto, gli impianti sciistici promessi nel progetto della Valle del Sole non verranno mai costruiti. Ciò che resta, un quarto di secolo dopo, è un villaggio di cemento deserto, un centinaio di palazzine vuote nel cuore della montagna. Il grande valore di questo spettacolo⁷ forse risiede nel suo poter essere parabola per tanti, troppi territori della nostra penisola. Scrive su *Valle del Sole Show* Simona Negrelli de *Il Quotidiano della Calabria* del 3 febbraio 2004: *“La storia scritta dallo stesso Angelucci è di quelle che si possono adattare a tutte le periferie del mondo. Storia di sfruttamento selvaggio di un territorio vergine e di un abusivismo edilizio, storia di sogni infranti e di un'opera incompiuta. Valle del Sole, utopia di un mondo tradizionale che si aspetta lo sviluppo economico da una modernità calata dall'alto, quasi fosse la manna dal cielo. Le maschere sono tutte indossate da Angelucci Marino, bravissimo attore che rivela pure doti di trasformista. Si muove in una scena caratterizzata da pochi elementi (“ci vuole fantasia è un teatro povero avverte”). La sua voce registrata e fuori campo crea spesso delle sfumature con quelle in scena”.*

NOTE

¹ Tratto dall'introduzione al libro *Pizzoferrato-Trilogia della Memoria* a cura di Stefano Angelucci Marino e realizzato dal Comune di Pizzoferrato.

² Vedi su www.dramma.it (sez. saggi teatrali) la presentazione della Trilogia curata Stefano Angelucci Marino.

³ Vedi *Il Patalogo-annuario del teatro 2003* pag. 103 e pag. 187.

⁴ Per quanto riguarda i riscontri “critici”, tra gli altri, segnaliamo innanzitutto il commento di Giuseppe Liotta uscito su *Il Giornale di Sicilia* del 7 agosto 2001: *“La narrazione non ha i caratteri dell'epica e del trionfalismo, anzi quelli opposti di piccole storie di vita quotidiana che sembrano crescere iperbolicamente su se stesse, a cui Stefano Angelucci Marino dà i toni di un racconto-confessione dolce e inverosimile, con quella idea geniale di segnare le tappe di un'impresa con pupazzi-maiali di diversa grandezza”.* Questo invece il parere di Carlo Infante sul sito www.teatron.org del 24 giugno 2001: *“Stefano Angelucci Marino è un giovane maestro della via abruzzese al teatro di narrazione, che si cuce addosso il personaggio dell'emigrato ma che ad un tratto riesce, cambiando radicalmente registro, a sprofondare (e noi con lui) in una surreale metamorfosi uomo-donna che è difficile spiegarci.*

Una situazione simile a quella del film “la moglie del soldato”, ricordate ? Bravo, proprio nel cambio di registro. E poi, bravo per aver invenato uno stile interpretativo che ancora non avevo visto fuori del corpo di Eugenio Allegri, con quei passettini e l’aria svagata”. Paolo Randazzo sul mensile di cultura teatrale Primafila del dicembre 2001: “Quest’anno la rassegna ha avuto come filo conduttore il tema delle “storie”, della loro forza evocativa e della loro leggerezza, ed è stata la volta del giovane abruzzese Stefano Angelucci Marino con una pièce intitolata Bruno la roccia e liberamente tratta da un romanzo di John Fante (uno spettacolo intelligente ed intenso, la storia vera di Bruno Sammartino, abruzzese di Pizzoferrato, trapiantato negli States e diventato campione mondiale di quell’americanissima lotta che si chiama “Wrestling”)”. Scrive Laura Marano su Il Quotidiano della Calabria del 27 novembre 2001: “Una pièce godibilissima costruita su quell’infinito campionario di tic e piccole manie che contraddistinguono la figura dell’emigrante di prima generazione nella tradizione popolare, e che Stefano Angelucci Marino, regista e interprete dello spettacolo, dispensa con maestria nel corso dell’azione scenica. Spettacolo vivace e agile con Stefano Angelucci Marino abilissimo nella caratterizzazione dei personaggi, grazie a una comicità ammiccante e stralunata che a tratti ricorda il teatro di rivista, con una leggerezza e una studiata naturalezza che hanno coinvolto in pieno il pubblico casentino.” Infine scrive Luciana De Rose sulla rivista Teatro Rendano - Rivista di Cultura e Spettacolo del Dicembre 2001: “Un’ora con gli occhi incollati sul palcoscenico a vedere un dondolante italo-americano raccontare, con uno strano slang, la storia del suo migliore amico, Bruno Sammartino, emigrante abruzzese e campione americano. Decisamente una buona prova per Stefano Angelucci Marino, giovane autore, regista e protagonista di “Bruno la Roccia” il campione di Pizzoferrato, spettacolo che ha aperto la stagione al teatro dell’Acquario.”

⁵ vedi su www.tuttoteatro.com (settimanale del 31 marzo 2001) la presentazione dello spettacolo *Bruno la Roccia* curata da Maria Teresa Surianello dal titolo *Il Wrestling come arma di riscatto sociale*.

⁶ Tratto dal testo teatrale *Valle del Sole Show* (trad. “si sono morsi le mani”)

⁷ Scrive Filomena Di Zio sul sito www.teatranti.com il 20 ottobre 2003: “Stefano Angelucci Marino, in “Valle del Sole Show” ci offre un giro di prova sulla giostra che travolse e sconvolse il piccolo paese abruzzese di Pizzoferrato, ma quando quel circo ripartì non lasciò solo brandelli e sogni infranti, sulle belle montagne abruzzesi il circo lasciò... palazzine di cemento.[...] la storia si narra, si presenta fa l’inchino e la parata come nei migliori baracconi, Angelucci Marino mette a frutto le sue doti attoriali iniettando nello squallore di una storia qualunque il virus vivificante dell’extra quotidiana il paradigma della commedia dell’arte scardina la storia e la ripartisce in una situazione precisa ma non significativa delle dinamiche che intrecciano i bisogni, i deliri, le rivincite e i sogni di un paese, di una gente, di una terra, sogno americano di una modernità a metri quadrati, hanno visto solo il cemento”. Infine segnaliamo il commento di Antonietta Cozza pubblicato su *La provincia Cosentina* del 3 febbraio 2004: “... Spettacolo recitativo-dimostrativo con tanto di armadione anagrafico di latta che raccoglie tutti i pizzoferratesi e ne sintetizza l’epopea tragicomica che lentamente sfiora nell’assurdo e nella cupezza del dolore.

Scatola di latta fredda, statuaria, mortuaria sulla scena è una sorta di totem che disegna immaginificamente quella “culata di cemento” che di colpo si mangiò tutta la bellezza di Pizzoferrato e dei suoi boschi.

È così, all'inaugurazione della Valle del Sole, Adamo sbatte in faccia al sindaco il feto della lupa morta e in un silenzio irrealistico gli sputa addosso la rabbia per quel luogo martoriato dai denti metallici delle macchine e trasformato in un blocco di oscure palazzine. “Il problema siamo noi, non loro” grida Adamo. Cala un'atmosfera nera. Si staglia addosso allo spettatore la incapacità del Sud di agire”.



Valle del Sole Show, 2003: Stefano Angelucci Marino (foto “L'altro sguardo” - Formia)



*Carnuval*e, 2002: Stefano Angelucci Marino (foto Annunziato Finoli)

6.

«Carnuvalè-il carnevale popolare d'Abruzzo»

Nell'immaginario collettivo contemporaneo, il Carnevale rappresenta una festività per lo più legata alle genti settentrionali, in particolar modo al Veneto e alla Lombardia. Venezia, Viareggio, Bergamo e Milano sono, soprattutto per noi meridionali, le capitali del Carnevale che i mezzi di comunicazione di massa diffondono e pubblicizzano maggiormente.

In Abruzzo tra i più viviamo il Carnevale come un appuntamento, una festa “distante” e sganciata da qualsiasi Tradizione; infatti la soluzione “festaiola” abruzzese di massa degli ultimi decenni è (e resta) per gli adulti la serata in Discoteca in costume, per i bambini la “passeggiatina” in maschera per il corso del paese con mamma e papà. In alcune città della nostra regione si organizzano manifestazioni dichiaratamente d'importazione, “viareggine”, dove carri allegorici meccanizzati e ben preparati sfilano assieme a gruppi di persone in maschera. È del tutto evidente che una manifestazione così impostata non ha nessun segno di specificità che la distingua dai tanti corsi mascherati che animano l'Italia.

Sic rebus stantibus.

Eppure il Carnevale tradizionale abruzzese, quel Carnevale popolare fatto di riti, di rappresentazioni e di maschere era per la nostra cultura contadina uno dei momenti più complessi ed inquietanti dell'anno, il collegamento tra l'inverno e la primavera, l'evento dove si trattava di rinnovare il mistero della vita e della

morte, del tempo finito degli uomini e del tempo rinnovato della natura, attraverso una serie di pratiche simboliche che mettevano in discussione tutto l'ordinario, le regole, lo stabilito, dando vita ad una sorta di capovolgimento del mondo con lo scopo di *mettere in scena* il caos primordiale. Nulla resta oggi dei carnevali contadini, del corteo dei *Dodici mesi*, del *processo* a Carnevale, dell'oscenità trasgressiva dei balli, della "follia" delle maschere e di quella particolare allegria della folla che era la *maschera* più vera e autentica di quella rappresentazione.

A partire dal 2001 Angelucci Marino, con l'aiuto produttivo determinante dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Chieti (guidato da Filippo Andreatola) e del Teatro Stabile d'Abruzzo (guidato da Federico Fiorenza), decide di recuperare tutto questo patrimonio sommerso del Carnevale tradizionale per allestire un grande spettacolo teatrale, itinerante, una "esplosiva" macchina teatrale di piazza, un grande gioco di strada fatto di spettacoli, maschere, balli e canti ripensati e reinventati dal Carnevale tradizionale abruzzese.

L'approccio di Angelucci Marino alla tradizione del Carnevale è ben chiarito nelle pagine dei programmi distribuiti per lo spettacolo: *"...cosa possiamo fare? Lasciare che i vortici della modernità annientino e risucchino anche il ricordo di quel particolare e complesso sistema di riti, rappresentazioni e simboli attraverso cui eravamo, oppure porci in profondità il problema di un recupero, di una ri-nascita? E se vogliamo recuperare, ri-sintonizzarci con le nostre origini, come dobbiamo farlo?"*

Il Progetto teatrale Carnuval ha l'obiettivo dichiarato di ri-pensare e re-inventare dinamicamente il passato, rifiutando con forza ogni sorta di "passatismo", ossia quell'atteggiamento culturale che presuppone sempre e comunque il rimpianto per ciò che ineluttabilmente è già stato. Perché non si torna al vecchio, al già stato, ma all'essenza che custodiva il vecchio e animava il già stato. Non si torna al passato ma all'Origine. Si torna sotto l'albero non per cogliere i frutti che più non verranno, quei frutti di quella stagione, ma per ritrovare le radici. Nel vero, grande Ritorno non si torna al padre e alla madre, ma al Padre e alla Madre.

Torniamo al nostro Carnevale, perché tornare non è un puro arretrare al passato, non è il tentativo impossibile di restaurare tempi e luoghi perduti; ma è un andare verso l'Origine, laddove abita il nostro destino”.

Il Carnevale tradizionale abruzzese si esprime in una serie di motivi burleschi in cui non è difficile individuare lontani legami con rappresentazioni drammatiche popolari che nel Medioevo si svolgono nelle piazze dei paesi o davanti ai sagrati delle chiese: il processo a Carnevale, il trasporto rituale al luogo dell'esecuzione della condanna, il lamento della moglie di Carnevale, sono tutti motivi collegati a vecchie forme teatrali del medioevo abruzzese. Il Carnevale si ricollega alla festa di fine d'anno, con cui ha in comune la celebrazione dei *riti di purificazione* e di espulsione del passato periodo invernale e l'anticipazione della nuova stagione primaverile. Il grottesco fantoccio di cartapesta che viene bruciato altro non è che la personificazione del periodo passato, da “scacciare” attraverso il rito del fuoco, l'elemento purificatorio. Il Carnevale abruzzese differiva da paese a paese, pur mantenendo molti tratti di specificità comuni. Il Corteo delle maschere (i *Pulgenella*, le *zingare*, la *pacchiana*, i *diavoli*, i *cervi* e tutte le maschere locali), il processo e il funerale di Carnevale, la *rappresentazione dei mesi* (dodici maschere che simboleggiano i mesi e che cantano ognuno i propri frutti), le compagnie di *cantori* (ragazzi e ragazze che cantano nenie scherzose), le *scene* del Carnevale (la *zeza*, *socere e nore*, *zingaresche*), i giochi per strada (tra cui la *ruzzola*), gli estenuanti e coinvolgenti balli della *Saldarella* e della *Quadriglia* e tutte le variegata e particolari rappresentazioni locali, come le mascherate, i balli, i giochi, le veglie, i canti, i desinari e le sbornie.

Il Carnevale rappresenta una sorta di vaccinazione terapeutica, che si attua attraverso la sperimentazione controllata dell'eccesso.

Lo spettacolo *Carnuvale*, curato per la regia da Stefano Angelucci Marino e Dario De Luca di Scena Verticale, viene replicato per due anni (2001 e 2002) in molte città e paesi della provincia di Chieti,

realizzando così un evento di strada di assoluto rilievo; ogni sera una collaudata ed esplosiva macchina di “spettacolo” fatta di 30 presenze (10 attori professionisti, 5 musicisti e 15 figuranti) invade il corso del paese e/o una zona del centro storico per mettere in moto il *Carnuvale*, ossia tre ore piene zeppe di spettacolo rigorosamente reinventati dal Carnevale tradizionale abruzzese.

Il programma della serata prevede, nell'ordine, il corteo-parata per le strade del paese, gli spettacoli in contemporanea degli attori (Sant'Antonio, Cervo e Cerva, Organetti e Giochi popolari con il pubblico), il ballo dei mesi e, per finire, il processo, l'uccisione ed il funerale a Re Carnuvale.



Edipuz, 2002: Stefano Angelucci Marino (foto Enza Paterra)

7. «Edipuz»

Edipuz di Stefano Angelucci Marino affronta in modo personalissimo e originale l'opera testoriana: Edipus si trasforma in Edipuz, un giovane dell'Abruzzo interno dei giorni nostri, presentato come un emarginato-ribelle, ritenuto da tutti lo squilibrato, il provocatore, il "disperato", il seguace del Satana mediatico del "rock", il povero *uaglione* segnato dal Mal di Luna, *lu male di San Dunate*.

Ambientato nell'Abruzzo contemporaneo in un equilibrio carico di tensione scenica, tra realismo e visionarietà, in questo spettacolo troviamo la forza dirompente di un teatro che diventa il luogo della riapparizione dei tabù, delle verità forti, degli sconfinamenti.

Ma dietro il furore dissacratorio di questa amara e atipica tragedia popolare per attore solo, palpita anche uno struggente bisogno di abbandonarsi ai sentimenti, che non ne sminuisce la forza eversiva.

Si racconta della disgregazione e dell'abbandono, della crisi dei valori, delle identità del linguaggio, dell'incapacità di comunicare tra simili, dell'assenza esistenziale.

Angelucci Marino interpreta le parti di Laio, Iocasta e Edipuz trasmettendo con efficacia i disturbi e le nevrosi dei rispettivi personaggi, caricando gli stessi con metafore simboliche dal forte impatto drammatico. Il Re, la Regina e quel "povero Cristo" di figlio, vengono impersonati scenicamente, seguendo matrici di ricerca demo-antropologiche, da una serie di equivalenti simbolici che si riferiscono direttamente alla cultura tradizionale abruzzese: materiali,

oggetti e simboli, che inevitabilmente escono pure loro con le ossa rotte dal confronto/scontro con il mondo post-moderno, cambiando di segno e di senso.

Ed è in questa traiettoria, peraltro molto evidente del lavoro, nella ri-semantizzazione di taluni “dati” simbolici della cultura tradizionale abruzzese che risiede, a mio avviso, il tratto di maggiore originalità di questo lavoro teatrale.

Nello specifico analizziamo la lingua/corpo di scena, il personaggio Iocasta/Pupa e infine il personaggio Edipuz/Carnevale.

LINGUA / CORPO

Lanciata dalla scena, la parlata *infrabruzzese* di questo *Edipuz*, tra dialetto e lingua, tra natura e cultura, suscita brividi di orrore e di stupore.

La parola “originaria” di volta in volta viene contaminata, impastata, troncata, dialettizzata e fatta precipitare verso gli usi escatologici.

Tale operazione linguistica, sicuramente non proviene da uno scontato “gergo” di tendenza modernista, ma da una vera e propria crisi di coscienza che si riflette nella comunicazione linguistica. Se l'autore-interprete tenta in questo spettacolo di inventare una “lingua” del genere, non è certo per cedere ad un narcisismo plurilinguistico, ma unicamente per retrocedere - e noi con lui - quasi a uno stato naturale della coscienza, uno stato che, per quel che si vede in scena, si percepisce come una ricerca verso l'essenza dell'essere primitivo-contemporaneo; della bestialità insita in un'umanità corrotta.

Si tratta di una parola che diventa corporea, materializzandosi nell'attore e, quindi, nel teatro. Una parola che si trasforma in pulsazione fisica, ma anche in azione drammatica, che non nasconde la sua vena grottesca, talvolta, con riferimenti triviali e che tenta di porsi quale immagine speculare della dimensione fisio-biologica dell'esistenza.

In definitiva una parola che rivendica, in tutta la sua potenza,

la presenza dell'attore, l'interprete che sa trasmetterne la forza fisica e che sa trasformare la sua ineguagliabile potenza in una continua e reale invettiva, in un urlo che sa di protesta, di dissenso, di ribellione, di bestemmia.

IOCASTA / "PUPA"

Mentre il personaggio del rozzo e invasato Re Laio si caratterizza per la spudorata strumentalizzazione dell'immagine simbolica di "Padre Pio" (nell'*Edipus* di Testori Laio si appella, invoca, dice di essere guidato e strumentalizza la figura della *Gran Sfingia*), Iocasta qui è interpretata e vive in scena dentro il vestito-armatura della *pupa* abruzzese, abito che la rende simile ad una grande bambola di pezza.

Nella cultura tradizionale abruzzese con la denominazione *Pupa, Pandàseme, Signora e Marianna*, vengono indicati grandi fantocci riproducenti fattezze femminili, spesso, dai vistosi attributi anatomici, costruiti rivestendo attorno ad un'intelaiatura di canne e legname leggero, strati di carta o di frasche varie, armandoli di petardi e mortaretti.

Allo scopo di animarla, un uomo si nasconde nel cavo interno della "sottana", guardando da una fessura posta al livello dei suoi occhi.

A conclusione della festa patronale, la *pupa* viene fatta danzare a ritmo di musica, mentre, progressivamente si accendono, esplodendo, tutti i fuochi pirotecnici che porta addosso.

Si tratta di un'antica usanza a carattere agrario, connessa ai riti di fertilità della terra-madre; infatti, prima dell'innovazione "pirotecnica", la *pupa* viene incendiata alla fine del ballo e le sue ceneri sparse tra i campi, al fine di propiziare una prospera annata. Stessa sorte per altre analoghe *pupazze*, che in alcune zone vengono lasciate tra i campi a scopo apotropaico per scongiurare stregonerie, insetti nocivi e grandinate, dalla primavera fino al termine del raccolto. Quest'uso trova analogie con quello delle "*maniae*" di

romana memoria, fantocci posti a protezione dei terreni seminati per attirare ed assorbire eventuali esiti di malefici e che poi vengono arsi o gettati nel Tevere, assolvendo ad un rituale di tipo espiatorio e purificatore.

La presenza del fuoco come tipico elemento dei riti di purificazione, dà ragione al carattere apotropaico di tali personificazioni simboliche contro gli influssi nocivi che potrebbero interferire nella vita degli individui e della natura che li circonda.

Attualmente, il *ballo della pupa* gode di ampia diffusione regionale, quasi ogni festa celebra la sua conclusione con tale, suggestivo, spettacolo pirotecnico (soprattutto nella stagione estiva e nel periodo solstiziale-invernale).

Stefano Angelucci Marino riprende questo “topos” della tradizione folklorica regionale e lo elabora nel segno e nel senso, “leggendo” e mettendo in scena la regina Iocasta come una *pupa* contemporanea, ossia come una *femmène* abruzzese devastata e nevrastenica, una femmina-fantoccio condannata ad essere, come era per il referente tradizionale, un corpo-ricettacolo degli “spiriti maligni”, in questo caso rappresentati da Iocasta stessa; una donna che si atteggia a eroina fatale, che ascolta le “canzonette” e che, come prototipo di sotto-cultura urbana, insegue improbabili sogni d’amore da “soap-opera” televisiva.

EDIPUZ / “CARNEVALE”

E dipuz, figlio di Laio e Iocasta, abbandonato nella selva da entrambi i genitori, viene inspiegabilmente accudito dalle belve feroci.

Un boscaiolo lo trova per caso portandolo a vivere in paese, a Pallano (immaginario centro montano d’Abruzzo), restituendolo alla “civiltà” dei suoi simili.

Nella versione testoriana, il giovane e disperato Edipus urla al padre Laio che Dioniso (il luciferino dio dell’ebbrezza; folle, orgiastico, che predica non l’ordine bensì il disordine, la ribellione, l’anarchia),

da lui invocato, gli ha rivelato la sua vera storia, ordinandogli la vendetta: ribaltando la tirannia di Laio l'autocrate, per edificare il "suo" paese, quello dell'anarchia, della libertà totale.

Edipuz, che in realtà è un giovane montanaro della provincia abruzzese disadattato, paranoico nonché balbuziente, torna invece, per realizzare il suo destino (giacere con la madre e uccidere il padre) guidato e ispirato dallo pseudo - satanismo del divo rockettaro statunitense contemporaneo Marilyn Manson.

Edipuz vuole istituire sulle ceneri dell'impero di Re Laio "il gran regno del *Carnuvalè*"; solamente durante il *Carnuvalè* che si festeggia a Pallano Edipuz riesce a trovare una sua dimensione, il resto della vita è noia, solitudine.

Qui c'è il secondo riferimento esplicito di Angelucci Marino, un altro omaggio alla cultura contadina, verso il Carnevale tradizionale che oramai resiste in pochi centri dell'Alto Vastese e del Molise.

Ecco quindi che il carnevale abruzzese diventa in questo *Edipuz* dei giorni nostri il luogo ri-trovato, la pratica del caos, lo spazio possibile e concreto della libertà individuale, totale ed universale.

La Rivolta è iscritta nella genetica culturale della cultura subalterna, ed è una Rivolta che si chiama Carnevale (su questo "dato" Angelucci Marino insiste e ri-costruisce il *plot* narrativo testoriano).

Così Edipuz tenta l'irrealizzabile: in scena diventa un patetico *Pulgenelle* (con il suo caratteristico copricapo a cono) e, una volta conquistato il potere, proclama il regno del Carnuvalè; ma senza sudditi, senza terra e senza storia, conclude una patetica rappresentazione del malessere esistenziale di un'intera generazione di "orfani della memoria".

Nel 1977 Testori conclude con *Edipus*, dopo l'*Ambleto* e *Macbetto*, la trilogia degli "scarozzanti": una reinvenzione fantastica, in chiave barocca, del mondo disperato e grottesco di una sgangherata compagnia di attori plebei. L'idea degli scarozzanti è legata ai racconti di Franco Parenti a Testori, dove si narra di questi girovaghi conosciuti nella provincia di Milano, impegnati a scaricare la loro

vita dentro i testi che recitano; con quella meravigliosa libertà delle compagnie tipo l'Origlia Palmi e altre che Parenti conosce e frequenta e verso le quali prova grande amore e ammirazione. Testori prende gli scarozzanti e vi scarica le sue poetiche attraverso un'invenzione teatrale che contamina il piano mitico e alto della rappresentazione (di volta in volta ricavata da archetipi della grande letteratura teatrale), col piano delle vicende personali di questi attori che diventano interpreti di se stessi. Si innesca così un meccanismo scenico d'impatto, di intensa teatralità, al cui interno riescono a convivere Shakespeare e Caravaggio, Sofocle e l'avanspettacolo, il melodramma e il varietà, il mito e la bestemmia... e dove tutto ruota attorno alla fascinazione, insieme religiosa e blasfema, del Teatro. Alla fine degli anni Settanta, a conclusione della trilogia, a chi gli chiede il perché di un mondo di "scarozzanti" Testori risponde: *"Perché è il mondo dei reietti, dei diversi, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione, verso l'eversione in atto, non a parole, perché ce l'hanno nel sangue, nel dialetto, nella famiglia, nella continuità della specie"*.

Nel programma di sala preparato per lo spettacolo, Angelucci Marino così presenta la figura del suo "scarozzante": *"Il Teatrante che gioca a raccontare il "suo" Edipo, il "capocomico" abbandonato da tutti, il "commediante", questo attore che da fuori e dentro i personaggi interpretati straparla delle gioie e dei dolori dell'arte scenica, sono io; e il teatro rappresentato, chiaramente, è il "mio" teatro. Mi metto in scena giocando espressivamente sulla mia situazione di artista, ma quel che più mi preme è provare per la prima volta a far venire allo scoperto la mia pratica teatrale in quanto tale, sviluppare una riflessione in profondità sul teatro stesso che incarno."*

Tra me e lo scarozzante testoriano non c'è identità, ma un rapporto che potremmo definire di parentela stretta, poiché a mio avviso l'Edipus

di Giovanni Testori è, tra le altre cose, soprattutto un “inno”, un imprecazione interrogante a quel teatro d’attore che ovunque vive e si alimenta della lingua, del sangue, dei corpi, delle visioni, degli oggetti e delle storie della propria terra, quel teatro che gira ai margini del sistema teatrale e che lavora per intercettare un nuovo pubblico. È il teatro che faccio da sempre, è un territorio teatrale attraversato da molti in Europa, e che mai come in questo momento è messo in discussione dalla dittatura pseudo-culturale dei grandi allestimenti, dei grandi interpreti, delle grandi piazze, dei grandi eventi.

Bisogna ribadire la necessità di un teatro plurale; sento l’urgenza di fare uno spettacolo con queste intenzioni, visto che, per quanto mi riguarda, l’arte scenica vive nell’artigianato

attorale, nella qualità di intelligenza e provocazione delle visioni elaborate, nelle quotidiane costrizioni di ogni tipo che siamo chiamati inevitabilmente a ribaltare in creatività, la creatività dei corpi e dei segni. Un teatro. Un teatro pensato in grande ma fatto in casa”.

Lo spettacolo *Edipuz*, che segna tra l’altro l’inizio della collaborazione tra Stefano e la Free Power Service di Seby Marciànò, debutta nel giugno 2002 all’interno del Cantiere Internazionale di Teatro d’Arte Plastica e Dinamica di Latina (diretto dal regista Francesco Gigliotti) ottenendo un buon riscontro dagli addetti ai lavori¹.

Durante la manifestazione *Testori-Carne, Cristo, Rivolta*, realizzata a Lanciano nel maggio del 2002², è interessante registrare i commenti sullo spettacolo *Edipuz* elaborati da alcuni spettatori “accorti” e riversati sul *web*³. Tra questi vogliamo proporvi innanzitutto il parere della Professoressa Gilda Lotti: “*Provocatorio e scandaloso l’Angelucci “uno e trino” dell’“Edipuz”, spettacolo a valenza intercambiabile di teatro-vita, messaggio forte di sentimenti estremi di rabbia, di rivolta e d’amore; dolentissima metafora di tabù e miraggi, struggenti dolcezze ed estenuanti crudeltà della condizione umana. Scandaloso come può esserlo soltanto chi e ciò che scandaglia nelle viscere dell’anima, propria ed altrui, le profondità di piaghe antiche.*

A distanza ravvicinata e sulla pelle di pochi spettatori coinvolti e coprotagonisti dell'eternamente attuale tragedia dell'uomo-Edipo, dall'affettività tradita e pervertita, si svolge lo spettacolo, al ritmo di un rituale quasi esoterico che vuole esorcizzare angosce e sensi di colpa ancestrali. Sullo sfondo e in piena scena, un guazzabuglio grottesco di orpelli di ogni sorta; squallidi materassi, abiti-feticcio, sigle e ritratti di miti sacri e profani, improbabili ex-voto, trono e sgabello figurano quasi simboli inquietanti di un potere multiforme, dagli aspetti perversi, demistificato e dissacrato, che si incarna nell'immagine trivalente del Pater-Rex-Deus. Ma lo sguardo converge, quasi per una sorta di effetto di fuga prospettica, sul "correlativo oggettivo" del senso ultimo dell'"Edipuz". Dapprima coperto da un drappo nero, svelato poi "in medias res", l'abito bianco, da bambola, di Iocasta, violato di rosso: feticcio, bozzolo e matrice sanguinante ("fontana che getta sangue"), ricettacolo di incarnazione, strumento mediatico di identificazione e di profanazione nella metafora scenica dell'incesto. Simbolo ambiguo di maternità oltraggiata e fine ultimo della tragedia edipica di tutti i tempi.

È blasfemo quell'abito sarcofago così com'è ostentato sulla sua intelaiatura. Osceno e scandaloso come la croce (evocata dallo stesso Edipuz ed associata all'immagine di Iocasta morente in una sorte di sacra rappresentazione), su cui continua a morire il Cristo, maschio o femmina che sia, per odio e per amore". Questo il commento invece di Elena Ciccarelli: "Rispetto alla "versione atessana" questo Edipuz è stato meno violento, più dolce anche nella sua drammaticità. Più delineata (e forse più convincente) è stata la figura di Laio, grazie anche ai costumi più caratterizzanti e ad una "ripulitura" testuale. Geniale rimane la trovata "metateatrale" dello spettacolo nello spettacolo con il capocomico che interviene con la sua vicenda personale. Ho apprezzato la maggiore essenzialità dello scenografia che ha permesso di concentrare l'attenzione sui gesti e sulle parole dell'attore".

Ci piace infine riportare integralmente la *nota* dal titolo *Stridere di Fiore* che il drammaturgo Tiziano Fratus sul sito www.manifatturae.com.

it ha dedicato nel giugno 2002 allo spettacolo *Edipuz* di Angelucci Marino: “*Guardo al teatro come ad una scatola magica dove ritrovare semplici coordinate dell’uomo, l’essere umano, angolo di mondo dove avere il tempo di respirare. Non credo che a teatro la parola abbia il compito di rivelare chissà quali segreti, tanto meno che abbia la funzione di denunciare il marcio presente nella società. Anche gli atti d’accusa più mostruosi (Sarah Kane, Coordinamento Scrittori per la Pace), a mio avviso, si rivelano catartici soltanto laddove pongano al centro l’uomo, l’esistere, scandagliando le frizioni del convivere, piuttosto che un’idea, una scala teorica di valori, un’affermazione da dimostrare.*”

Durante il viaggio da Moncalieri ad Atessa, lo scorso dicembre, si credeva di andare incontro ad un’ennesima (coraggiosa) messa in scena del testo di Testori. Giunti a destinazione, invece, Stefano ci ha fatti incontrare col suo “Edipuz”, diverso e distinto dall’“Edipus”. Stefano ha costruito un’abitazione sotto il tetto edificato dallo scrittore lombardo, abitazione che è novità, soprattutto è artigianato abruzzese.

Il recupero della tradizione per fecondare nuove scritture drammatiche (o drammaturgiche) percorre tutto il Novecento, dal periodo frenetico e schizofrenico delle avanguardie sino alla recente giovane drammaturgia internazionale, sia essa australiana, danese, argentina o piemontese. Alcuni capolavori del genere sono stati il “Prometeo incatenato” (1969) del poeta statunitense Robert Lowell, la trilogia “Ambleto” (1973) “Macbetto” (1974) “Edipus” (1977) di Giovanni Testori, la “Divina Commedia” rivista dai tre poeti Sanguineti (1989), Luzi (1990) e Giudici (1991) per Federico Tiezzi, “Medea” (1995) di Christa Wolf. La nascita richiede (è ovvio) delle radici, delle paternità, delle maternità. Così come tanta drammaturgia scandinava deve moltissimo a Strindberg e Ibsen, così tanta drammaturgia europea continentale e italiana debbono a Büchner, Pirandello, Genet, Osborne, Müller, Pinter, Koltès, Pasolini. Allo stesso modo le ultime numerose leve nord-americane hanno un conto aperto con i Williams, gli O’Neill, i Miller, gli Odets, gli Albee, i Tremblay, i Baraka (ed i Checov). È un processo di filiazione naturale.

L"Edipuz" si presenta da subito con un linguaggio denso, crocevia di espressioni e figure in italiano, latino (echi latineggianti) e abruzzese.

"Inzipit Edipuz tragedia. Inzipit qui, a Elzinore. Inzipit a Elzinore o dentre a n'atre uno paese. Faceme nel Regno della Frentania. Oppure in guello del Sangro-Aventino, o se ve piace di cchiù quello del Trigno-Sinello".

La collocazione è precisa, inequivocabile: poche coordinate bastano per recidere il cordone ombelicale. Edipo diviene personaggio d'oggi, un oggi che vive di ricordi antichi, riverberi che acquistano peso nella tradizione popolare locale. Laio, Giocasta, Edipo sono sia personaggi di ieri, personaggi letterari che si fanno carne, sia luoghi comuni, ma luoghi comuni reali, insomma meno astrazione di quanto non potrebbe essere. L"Edipuz" spinge l'acceleratore della contestazione sociale, o meglio ancora della contestazione civile: è contro il pensiero unico, è contro i facili egoismi, è contro le posizioni di comodo. Quello che in fondo Stefano Angelucci Marino dimostra è che il teatro è vivo, è vitale anche laddove la cultura appare scarnificata, depredata, abbandonata, appassita. L"Edipuz" è un fiore sbocciato tra le rocce, a suo modo stride.

"Che dovrei fare? [...] Leccare il culo al sindaco, all'assessore, al direttore [...] mettere in scena un testo di Gentile pur di lavorare nel circuito teatrale regionale? [...] fare la Ricerca, l'Innovazione ossia come ricercare meglio i danari [...] A voi la libertà va fatto male, non sapete essere liberi, schiavi! Schiavi, il pensiero unico frentano vi s'ha magnate lu ceruelle...".

Questa prepotente attualità forse è la grande sfida dell"Edipuz", una sfida che può apparire politica, ma che è prima di tutto una sfida culturale: il mondo culturale abruzzese ed in toto quello italiano. È una sfida che coinvolge in primissima istanza la generazione di cui facciamo parte sia il sottoscritto che Stefano: alla vigilia dei Sessant'anni di democrazia, di modernità, in un paese che comunque sia è già Europa, possibile che si debba ancora fare la fila per la raccomandazione? Possibile che per lavorare si debba sacrificare la propria umanità e dignità di fronte al clientelismo, alla volontà dell'assessore di turno? Siamo destinati

ad assistere al walzer di notti dai lunghi coltelli per l'assalto ai troni degli Stabili? O è meglio pensare all'ascesa di una Valeria Marini o di Chiambretti?

Ed è qui, sul crinale della volta, che l'“Edipuz” si illumina: non ci sono risposte nette, non ci sono facili risposte di appartenenza e di valore, bensì ci sono reazioni emotive, reazioni di personaggi che sono sanguigni, per nulla calcolatori.

La nostra giovane e inesperta generazione si trova di fronte ad un mucchio di punti interrogativi, stratonati in due direzioni opposte: la praticità (che significa interesse), e l'ideale (che significa altro). I padri (di più i nonni) ci hanno lasciato qualche buon esempio: speriamo di poterne fare tesoro. Stefano Angelucci Marino, con i suoi “Leonzio, un brigante a Sant'Eusanio”, “Bruno la Roccia” e “Edipuz” sta remando in questa direzione. A suo modo, per l'appunto, è un fiore che stride.”

NOTE

¹ Per quanto riguarda i riscontri “critici”, tra gli altri, segnaliamo la recensione di Carlo Infante pubblicata sul sito www.teatron.org del 10 giugno 2002: *“Il linguaggio teatrale di Testori, alieno e archetipico insieme, agisce come un virus: contagia l'attore e lo pervade di una sorta di malattia che spurga la finzione come una tossina intollerabile. In preda al “virus Testori” l'attore non può più fingere, perché è il dispositivo drammaturgico stesso a far andare in cortocircuito il piano della rappresentazione con quello della realtà. È in primo luogo la lingua inventata da Testori, miscelando dialetti padani, latino e chissà cos'altro, a diventare un medium a sé al di là del senso che veicola. È una lingua aliena che sembra arrivare da un altro pianeta rispetto a quello della quotidianità normata da una lingua nazionale. Aliena, altera e alterata, eppure arcaica, matrice, filogenetica come una lingua madre. Una lingua scritta dentro, un logos scritto nel “bios” quasi; dentro a tal punto da esprimere più la natura che la cultura. Ecco è in quest'intuizione che Testori si rivela autore che dalla carta sa passare alla carne del teatro. Pulsionale, caotico, vitale, un teatro come quello che evocava Artaud. È in questo caos, confusione felice ed eccellente, che un attore-autore come Stefano Angelucci Marino trova la condizione ideale per agire con un'energia tale da far saltare il banco, usando il teatro come una clava, un atto di forza che sfugge alle retoriche della forma. Angelucci Marino non riscrive solo l'Edipus testoriano ma lo fa precipitare in un Abruzzo selvaggio - contemporaneo in cui l'uso di una lingua inventata che attinge alle radici dei dialetti abruzzesi e meridionali rende vitale e caotico il gioco teatrale. Si gode questo Edipuz, si gode della radicalità della lingua barbara re-inventata e della capacità del nostro giovane attore -autore di condurci su questo pianeta teatrale.*

Dicevamo l'energia. Si tratta dell'energia ludico-libidinale di chi ha capito che il teatro è condizione vitale e non formale. Di chi sa tradurre una drammaturgia in un'occasione di rivolta e d'aggressione simbolica ad un sistema poco disposto a mettersi in discussione. L'energia di chi immette all'interno della lingua ibrida di Testori altri elementi di lingua madre, quelli del dialetto abruzzese, esaltando il meticciano, il valore di una cultura randagia ed evolutiva. Un'energia ludico-libidinale capace di fare di "Edipuz" una macchina desiderante che aggredisce il senso comune ma allo stesso lo rigenera attraverso un rito grottesco che stimola lo stesso spettatore a spurgare le finzioni, gli schemi mentali, basate sui propri tabù. Un'energia che fa del teatro un luogo dove si gioca fino in fondo, fino all'ultimo respiro, e dove, anche quando si fa per finta, si fa per davvero". Scrive infine Filomena Di Zio nella recensione ad *Edipuz* uscita il 20 maggio 2002 sul sito www.teatranti.com: "Il "dittatore" Laio, la "Pupa" Iocasta ed Edipuz, un disadattato, satanista rocchettaro. I personaggi di questo Edipuz sono straniati e grotteschi simulacri del mito, vivificati dalla verità senza filtri di Testori e poi contaminati e "rigurgitati" sul palco, di questo interessantissimo adattamento. Angelucci Marino (autore e attore), fa parlare i personaggi di questa tragedia assoluta, con un pastiche linguistico che nasce dalle sonorità della sua terra, l'Abruzzo, con particolare riferimento alla lingua "frentana", contaminate da latinismi volgari che ne accentuano il fascino arcaico e primordiale. Tutta la performance è ricca di riferimenti al territorio che spesso diventano vere e proprie accuse alla situazione culturale abruzzese, ma non escono mai del tutto dalla partitura scenica, integrando e contestualizzando il messaggio del testo. Molto evocativa è l'immagine di Iocasta "pupa"; riappropriandosi di un'antica tradizione abruzzese, (la pupa è una bambola di cartapesta a grandezza umana, che animata dall'interno da un uomo, come una marionetta, viene fatta ballare cosparsa di fuochi pirotecnici) porta sul palco un archetipo di dea madre, caricando la scena dell'incesto di potenti suggestioni universali. Edipuz è forse il personaggio più riuscito dei tre, il suo "carnuval" orgiastico e dissacrato è l'unico sogno sognabile per chi ha visto l'orrore del "bene comune". Solo, anarchico, senza memoria Edipuz cerca disperatamente un contatto, che nella sua mente distorta, come i suoni satanici del suo "lucifero-rock-star", diventa un compulsivo desiderio di vendetta."

² Vedi il Progetto *Testori-Carne, Cristo, Rivolta* a pag. 133.

³ Vedi nel Progetto *Testori-Carne, Cristo, Rivolta* la sezione *Laboratorio Testori on line* a pag. 138.

8.

«A Pescara! A Pescara!»

Nel 1927 il comune di Castellamare Adriatico e il comune di Pescara, due centri divisi da un fiume e lanciati ormai già da un secolo nella “moderna civiltà” (attraverso la Ferrovia e le stagioni balneari il primo, con il commercio legato alla vita militare della Fortezza e le industrie il secondo), decidono di unirsi per dare luogo ad una nuova grande città, la città di Pescara; che avrà i simboli monumentali della costruzione fascista, benedetta dal poeta aviatore, il quale racconta trasfigurandola, la lotta tra i due borghi e la diversa attrazione che li lega all’acqua.

Per Pescara quell’acqua è soprattutto fluviale. Per Castellamare, decisamente marina, essa sta a significare una discesa lenta dalla collina, dove è da secoli insediata, per prendere possesso della marina attraverso i ridenti casini di villeggiatura in cui si temprò l’idea balneare frivola e contagiosa. L’idea della fusione dei due comuni non è scaturita all’improvviso da considerazioni di carattere politico ed economico. Essa si va evolvendo e maturando nel corso degli anni portando le due realtà, pur separate dal fiume, separate dalla storia e con diverse caratteristiche socio-economiche, alla unificazione.

Nelle due cittadine il “partito” della fusione opera alacremente per il raggiungimento di tale obiettivo e trova in Gabriele D’Annunzio il massimo teorico ed il grande manovratore, colui che più di ogni altro solleciterà il governo di Mussolini.

La fusione rappresenta senz’altro il capitolo conclusivo, l’ultima

tappa di tutti quegli sforzi che entrambi i comuni mettono in atto inseguendo e conquistando la *modernità*.

Nel 2002 Stefano Angelucci Marino, oramai uomo di teatro stimato e particolarmente apprezzato in regione per il suo approccio non convenzionale alla storia e alle tradizioni abruzzesi, è chiamato da Milo Vallone -direttore artistico del Festival nazionale *Il Fiume e la Memoria* di Pescara- per realizzare uno spettacolo teatrale *ad hoc* per il Festival incentrato sugli anni della “fusione”, provando a raccontare, attraverso una drammaturgia originale, le persone e i giorni che caratterizzarono la nascita di Pescara.

Come prima cosa Angelucci Marino ritiene interessante andare a vedere quali sono state le tappe di avvicinamento a quel fatidico gennaio del 1927, cosa hanno fatto questi due comuni sulla strada della “civiltà moderna”, come, in buona sostanza, questi due centri si sono “pensati”, progettati e sviluppati. Ci riferiamo quindi al periodo 1850-1920.

Diciamo subito che delle due, la vicenda di Castellamare Adriatico è quella che appare a Stefano come una straordinaria metafora dell'Abruzzo contemporaneo, un'avventura politica, economica e sociale che anticipa la storia di decine e decine di comuni d'Abruzzo nel periodo che va dal 1960 ai giorni nostri.

Sulla storia di Castellamare a tal proposito sono eloquenti le parole di Gesualdo Bucco, il quale così nel 1902 sintetizza gli eventi: *“sino a non molti anni fa, la popolazione di Castellamare, sparsa per le colline, attendeva unicamente all'agricoltura: lavoratori sobri e tenaci, miglioravan le terre coronandole e di frutti e di olivi e di viti e null'altro badavano quelli ch'eran come rinvolti dall'aria di un biblico patriarcato. Senonché dalla spiaggia incominciarono a levarsi voci di moderna civiltà, consigliere della bellezza, della gioia, della fortuna del mare...”*.

Il borgo agricolo, il mondo contadino di Castellamare inizia dal 1850 una marcia trionfale verso una nuova dimensione che la porterà, alla fine di questo percorso, ad operare nel 1927 la fusione

con Pescara.

Sono tre gli “eventi” che dal 1850 al 1920 determinano la rivoluzione economica, urbanistica e “antropologica” di Castellamare: La Ferrovia, le grandi stagioni climatico - balneari estive, le Industrie e le grandi competizioni sportive (Coppa Acerbo).

La Ferrovia, nel volgere di qualche anno, cambia il volto di Castellamare, creando le premesse per la futura città. La “grande novità”, diventata una necessità per i collegamenti militari, ha anche un risvolto turistico e commerciale con la litoranea Adriatica Bologna - Otranto. Siamo nel 1863. In poco tempo a fianco della zona collinare sorgono due nuovi agglomerati verso la spiaggia, agglomerati urbani “disordinati” che hanno l'immediato compito di sistemare l'enorme massa di lavoratori immigrati del nord e del sud (gli addetti della Ferrovia, il personale degli alberghi, facchinaggio, vetturini etc.) e il popolo delle vacanze. Da subito si è trattato di una vera e propria invasione. Con l'avvento della Ferrovia prende letteralmente il volo “l'industria” del turismo.

Dal 1880, con il sindaco Leopoldo Muzi, inizia la costruzione del meraviglioso paese estivo dei balocchi. Ancora le parole del Bucco: *“Sindaco il Muzi, dittatore larvato di costituzionalismo, la comunità di Castellamare approvò un piano regolatore lungo Km. 3 sino al confine di Pescara e largo m. 50 dal lido del mare ai piedi delle colline; venne creata una società costruttrice per l'edificazione di bei villini; fu eretto il palazzo Municipale...; il grande padiglione Marino, vago ritrovo estivo, nacque crebbe stette in 19 giorni...”*. Nel giro di poche stagioni prosperano alberghi di prim'ordine, stabilimenti balneari, negozi, villini... tanto che agli inizi del Novecento Castellamare-spiaggia è una città nascente in ordine sparso, e delle ottomila anime di tutto il comune solo la spiaggia (la parte moderna, pianeggiante) ne conta seimila.

Tra la fine dell'Ottocento e il 1920 si sviluppano anche a Castellamare, come già da un decennio accade a Pescara, una quantità tale di industrie che la consacrano definitivamente al nuovo status di

cittadina moderna. Nel 1924 parte la prima edizione della “Coppa Acerbo”, l’avveniristica corsa automobilistica di prima categoria che rende famosa Castellamare in tutto il mondo.

Ferrovia, bagni, industrie e corse automobilistiche. Bastano settant’anni a Castellamare per mutare pelle e storia. Un borgo contadino si butta con vigore dentro il “nuovo mondo” e alla fine della corsa si autoinghiotte, si suicida. Un’esperienza esaltante e tragica. Non si riesce, non si sa o forse non si vuole governare quella “spinta”, tanto che dal 1927 Castellamare a piccoli passi cancella oltre al suo nome anche ogni suo segno bruciandolo nella festa dell’identità posticcia della nuova città. Comunque è un passaggio *esaltante*. Si ri-nasce sotto il segno delle feste e della velocità, con la voglia di essere uomini *nuovi* in un posto *nuovo*. Tutto è spettacolo.

Stefano Angelucci Marino costruisce *A Pescara! A Pescara!* (ed il titolo evoca in modo evidente la Mosca di cechoviana memoria) che è un vero e proprio bozzetto d’epoca tragicomico, dove porta in scena figure per certi aspetti surreali ed esaltate; un capotreno mitomane, lo sguaiatissimo Sindaco di Castellammare, una giovane e frivola villeggiante calabrese, due giovani contadini vogliosi di entrare nel bel mondo. Angelucci Marino così presenta nel programma di sala la sua operazione artistica: *“Vorremmo raccontare con il nostro spettacolo di quella esaltazione, raccontare di quell’adrenalina contagiosa che sconvolge le menti e i cuori di una parte dei castellamaresi, raccontare della furia con cui quegli uomini e quelle donne”* cavalcarono” la stazione, i treni, la spiaggia, i bagni, le cabine, i balli, i ponti, le strade nuove, le case nuove, l’ummine del nord, le femmene nude, le bibite, la liquirizia, le gassose, il ferro, i coltelli, i mobili ... vorremmo raccontare con il nostro spettacolo di quella esaltazione che somiglia così tanto alla nostra, che è così paurosamente simile al virus del nuovo che attanaglia la totalità dei comuni d’Abruzzo dal 1960 ad oggi.

Vorremmo raccontare le inadeguatezze culturali e materiali di certa gente di allora. Ma anche della loro bella, ingenua e sacrosanta voglia di cambiare, di migliorarsi... insomma, di quella esaltazione.

Mostreremo tra le cabine in spiaggia, in stazione, nei vagoni, nei villini e sulle automobili arricchiti assetati di potere politico, massari in rovina, artigiani che aspirano goffamente a un decoro borghese, proprietari terrieri con manie di nobiltà, giovanette e giovanetti in calore ... insomma tutti quei figli inquieti del Colle che iniziano a fare i moderni. E sarà in parte comico, in parte tragico. Per la precisione tragicomico. Bagni, treni e corse d'auto. Che spettacolo. Non poteva non essere esaltante”.



L'Anello di Gollum, 2002: Stefano Angelucci Marino (foto Carmine Di Donato)

9.

«L'Anello di Gollum»

Tolkien è riuscito a parlare al cuore di milioni di lettori con il linguaggio eterno del mito, toccando gli argomenti che più contano: bellezza, amicizia, fedeltà, amore, gioia, sacrificio, libertà, morte, verità, grazia. Un grande affresco simbolico della storia e della condizione umana. L'opera di Tolkien non è una semplice rivisitazione di antiche leggende, ma il tentativo (evidentemente riuscito) di realizzare un'epica di profondo spessore, con evidenti radici religiose.

Con questo spettacolo Stefano Angelucci Marino incontra Tolkien raccontando la storia di Gollum, uno dei personaggi più enigmatici e perversi dell'universo tolkieniano. Infatti da "Lo Hobbit" e da "Il Signore degli anelli" sappiamo che l'Anello forgiato col fuoco dell'abisso cade nelle mani di Gollum, un hobbit del passato di nome Smèagol attratto verso le radici, le cose materiali, gli inizi, verso le profondità dove covano i semi delle piante, dannato quindi alla conoscenza tutta materiale. Piano piano Smèagol, dopo aver ucciso l'amico Dèagol per il possesso di uno strano Anello, si trasforma in Gollum, un essere viscido e schifoso metà hobbit e metà bestia, incapace di vivere alla luce e ossessionato dal potere del suo anello, del suo "tesoro". Ma Gollum è troppo meschino, il destino dell'Anello, tendente al male totale, non può confluire nel suo destino. La dimensione di Gollum è molto interessante: si tratta di un mortale, originariamente un hobbit, uno di noi che, perché in possesso di uno

dei Grandi Anelli, non muore, non cresce, non arricchisce la propria vita. Il potere dell'Anello nelle mani di uno di noi; il tema della spersonalizzazione, dell'abbruttimento, dell'asservimento totale: queste le tematiche che hanno spinto Angelucci Marino ad occuparsi della figura di Gollum.

In scena una sedia-trono molto particolare, un fondale nero e uno strano personaggio che inizia il racconto. La storia di Gollum viene raccontata al pubblico attraverso gli occhi e il cuore di un "sempliciotto" di paese, un "ragazzotto" abruzzese delicato e stralunato; questo strano narratore da un lato immagina e si figura le vicende della Terra di Mezzo ambientate in una specie di grande Abruzzo contadino-medievale, dall'altro "dipingere" gli hobbit come se stesse raccontando dei suoi vicini di casa e delle loro umane disavventure. In questo modo durante tutta la narrazione si crea un gioco di continui rimandi tra la Terra di Mezzo e il nostro mondo, un gioco che tende continuamente a sottolineare come le vicende degli hobbit, dell'anello, dell'amicizia e della perfidia sono vicende che ci riguardano da vicino.

Lo spettacolo *L'Anello di Gollum* debutta ad Udine nel settembre del 2003 all'interno delle manifestazioni della decima edizione dell'Hobbiton a cura della Società Tolkieniana Italiana¹. Lo spettacolo nel marzo 2004, arriva a Bruxelles presso l'Istituto Italiano di Cultura, nell'ambito del Convegno "Tolkien 50 years" curato da tutte le società tolkieniane europee², e a Roma a Villa Celimontana all'interno dell'evento "Il Signore degli anelli-aspettando il ritorno del re" a cura della Medusa Film.

NOTE

¹ Scrive a tal proposito Marco Letizia sul *Corriere della Sera* del 6 settembre 2003: "Chi l'avrebbe detto che saremmo riusciti a vedere del cabaret ispirato ai lavori di Tolkien? E per di più volgarizzato, nel senso positivo del termine, in un simpatico dialetto abruzzese? Eppure è quanto hanno potuto ammirare divertendosi molto, alcune centinaia di partecipanti alla decima edizione di Hobbiton, la manifestazione dedicata al mondo tolkien, che si svolge a San Daniele del Friuli e che ha preso il via venerdì 5 settembre e terminerà domenica 7.

Tutto merito di Stefano Angelucci Marino giovane attore abruzzese autore interprete de "Anello di Gollum" opera teatrale a metà strada tra la commedia dell'arte e il cabaret che ha inaugurato le manifestazioni ludiche che arricchiscono la tre giorni friulana".

² Scrive presentando lo spettacolo Francesca Di Rocco sul mensile *Area* dell'Aprile 2003: *"Ha debuttato a Bruxelles uno spettacolo teatrale su Tolkien dedicato alla figura di Smeagol-Gollum. Attraverso gli occhi e il cuore di un "sempliciotto" di paese, viene raccontata la storia dell'hobbit corrotto dal potere dell'Anello: sappiamo infatti come l'anello forgiato col fuoco dell'abisso cadde in mano di Gollum, come costui in tempi remoti fosse un hobbit di nome Smeagol, attratto verso le radici, le cose materiali, gli inizi, verso le profondità dove covano i semi delle piante. Dopo avere ucciso l'amico Deagol per il possesso di uno strano anello, si trasforma in Gollum, un essere viscido metà hobbit e metà bestia, incapace di vivere alla luce e ossessionato dal potere del suo "tesoro". Il Potere dell'Anello nelle mani di uno di noi, il tema della spersonalizzazione, dell'abbrutimento, dell'asservimento totale: queste le tematiche che hanno spinto la compagnia teatrale "I Guardiani dell'Oca" a cimentarsi in questo testo."*



La Scuncordie, 2003: Raffaella Di Donato (foto Carmine Di Donato)

10.

«Trilogia “Cesare De Titta”»

“Il sottoscritto, assieme ai suoi attori e alla sua compagnia teatrale, quando ha deciso di lavorare su alcune commedie detittiane da subito ha deciso di interpretare ri-scrivendo, re-inventando quei testi e mettendo in moto una particolare operazione culturale sul teatro del poeta di Sant’Eusanio.

Innanzitutto ci siamo messi davanti a queste commedie in una diversa prospettiva critica (rispetto alla prospettiva “filologica”): Mastre Cardille, La Scuncordie e Sora sbruegnate li abbiamo considerati come tre momenti di un personalissimo tentativo laboratoriale, tre fasi di una sperimentazione tra opposte valenze, letterarie e sceniche, di uno scrittore cattolico al quale molti illustri personaggi della cultura abruzzese chiedevano di intervenire anche sul teatro dialettale. Basta rileggere la corrispondenza (lettere presenti nella raccolta “Teatro”, quattro volumi, Lanciano, Itinerari 2000) tra De Titta e i tanti studiosi e letterati dell’epoca per capire la richiesta pressante che arrivava al poeta di Sant’Eusanio; a lui, già fecondo e apprezzato poeta dialettale, si rivolgevano chiedendo commedie e opere teatrali in grado di far finalmente partire l’avventura del nascente teatro abruzzese. Cesare De Titta, con passione e generosità, pur non avendo un’autentica cultura teatrale alle spalle, si lanciò nell’avventura e produsse i testi che oggi abbiamo in eredità. Le missive tra De Titta e i suoi amici mostrano in maniera evidente lo sforzo di un intero cenacolo verso la creazione di un teatro abruzzese, un teatro dialettale in grado di raccontare la vita delle

nostre comunità di paese, portando finalmente all'attenzione nazionale un dialetto, delle storie e dei vissuti che fino ad allora non avevano avuto teatralmente rappresentanza. È dentro questo quadro di urgenza ed emergenza espressiva che va collocata l'opera teatrale detittiana, un'opera realizzata da uno scrittore cattolico degli anni venti e rivolta ai suoi contemporanei.

Avendo ben chiaro il contesto storico- culturale dentro il quale maturarono le commedie di De Titta, e volendo costruire attraverso i nostri spettacoli un'operazione culturale di un certo rilievo sulla drammaturgia del poeta di Sant'Eusanio, abbiamo deciso di ri-scrivere La Scuncordie, Mastre Cardille e Sora sbruegnate mettendo in piedi dei canovacci di Commedia dell'Arte liberamente tratti dai testi originali ma tali da valorizzare al massimo tre aspetti decisivi della scrittura di Don Cesare: il testo contemporaneo per i contemporanei, il "plot" narrativo e il meccanismo comico.

Nei nostri spettacoli (La Scuncordie, Mastro Cardille e Sora sbruegnata) quattro attori interpretano quasi sempre dieci personaggi per spettacolo lavorando su un palchetto di Commedia dell'Arte, giocando con le maschere di Commedia, i travestimenti, la fisicità e le geometrie degli attori, i contrasti. Rispetto al testo originale di De Titta i personaggi hanno un sapore più contemporaneo, rinnovando una storia (e quindi un dialetto) che da antica si fa sorprendentemente moderna. Non c'è spazio in questa nostra trilogia per la finzione teatrale comunemente conosciuta; infatti non ci sono quinte o scenografie ma un semplice palchetto con un fondale, e gli attori, in linea con la pratica dei comici dell'arte, si travestono nei vari personaggi "a vista", ossia davanti al pubblico, condividendo con gli spettatori il gioco del teatro. Le musiche usate per questi lavori partecipano all'azione dei personaggi non limitandosi a fare da semplice sottofondo alle scene (e ci piace ricordare che la colonna sonora di questi spettacoli è fatta dalle musiche dell'organetto di Ambrogio Sparagna e dalle canzoni straordinariamente grottesche e meridionali di Vinicio Capossela).

Abbiamo in sostanza cercato di ri-scrivere i testi di De Titta re-

inventando e rimontando le sue commedie, rispettando e valorizzando le linee più profonde del suo lavoro e sviluppando una nuova drammaturgia dove Cesare De Titta viene considerato e trattato come un classico, un classico sopra il quale è possibile creare una specie di “lettura interpretativa”; nel nostro caso abbiamo fatto diventare alcune sue commedie spettacoli di Commedia dell’Arte contemporanea, un’originale operazione culturale dove ci si accosta all’opera e alla figura di Don Cesare considerando i suoi “materiali” letterari vivi, manufatti artistici aperti, pronti all’incontro con altre sensibilità artistiche e non relegandoli al ruolo di vecchi libri impolverati, verso i quali tutto quello che si può fare è semplicemente (e stancamente) custodirne la memoria”¹.

Stefano Angelucci Marino così spiega le motivazioni che dal 2003 al 2005 lo hanno portato a produrre tre spettacoli teatrali liberamente tratti da altrettante commedie detittiane.

*La Scuncordie*² è il primo lavoro teatrale che Angelucci Marino realizza, poi seguiranno nel 2004 *Mastro Cardille*³ e infine nel 2005 *Sora Sbruvegnata*. È importante sottolineare come anche questa trilogia non sia nata “a tavolino”, ma è stato il frutto di una reale collaborazione sviluppata in questo triennio tra Angelucci Marino e l’Amministrazione Comunale di Sant’Eusanio del Sangro guidata dal sindaco Domenico Carulli.

Cesare De Titta non è molto amato dai teatranti abruzzesi.

Negli ultimi venti anni la quasi totalità delle realtà teatrali d’Abruzzo che potevano avvicinarsi alle opere di De Titta (enti, compagnie professionali, compagnie amatoriali, registi, gruppi parrocchiali ed altri), hanno preferito dirigere le loro attenzioni verso altri autori.

De Titta non trova posto nel repertorio delle compagnie teatrali abruzzesi fondamentalmente per la scarsa teatralità delle sue commedie e per una comicità piuttosto datata. Cesare De Titta non è un uomo di teatro, e questo deficit di conoscenza sullo specifico del linguaggio teatrale viene vistosamente fuori nella struttura stessa del suo teatro comico. Azione ridotta al minimo, molteplicità

di personaggi, scene lunghe e costruite su un parlato che diventa eccessivo, un procedere della storia lento, obliquo, a sbalzi. Il grande valore di questa particolare operazione culturale risiede proprio nella capacità di Angelucci Marino e dei suoi attori (e va segnalata la straordinaria forza espressiva del lavoro attorale di Letizia Marcolongo, Massimiliano Serrapica e Raffaella Di Donato) di reinventare il teatro detittiano rispettando in profondità le linee guida dell'autore dialettale.

E in relazione alla “querelle” dialetto/vernacolo scrive Angelucci Marino: *“Capire la differenza tra dialetto e vernacolo a teatro diventa a questo punto decisivo, soprattutto in relazione alle differenti pratiche teatrali che si possono mettere in azione. Il dialetto lo usano le persone, il vernacolo lo usa chi vuole prendere in giro quelle persone. I dialetti sono incrostazioni profonde di suoni che danzano con gesti inconfondibili, il dialetto è il suono di una terra. Le persone che parlano in quel dialetto, parlano così perché sono modellate da quel paesaggio specifico, perché le colline hanno quell'andamento, e le nuvole, in cielo, hanno quella forma esatta, le pietre quel colore e non un altro. Le parole hanno lo stesso andamento, la stessa forma, lo stesso colore. E le persone che lo hanno parlato, nel tempo, ne hanno assunto le stesse caratteristiche in un processo costante di reciproca modificazione. Il dialetto è quindi un processo dinamico più che un prodotto formale.*

Il vernacolo è altro. In qualche modo è il contrario. Il vernacolo è l'esagerazione caricaturale di queste forme. È una deformazione sarcastica del linguaggio. Niente di male nel vernacolo, il problema nasce dalla confusione dell'oggetto con la sua caricatura. Nasce quando si pretende di difendere e di rendere durevole la forma deformata. Il dialetto possiede suoni, parole che possono affrontare tutte le situazioni umane: il matrimonio ma anche il funerale, la commedia ma anche la tragedia. Il vernacolo si trova bene solo nella festa, perché ha bisogno della disposizione gioiosa all'esagerazione, all'allusione, al doppio senso piccante. Il dialetto entra a teatro molto semplicemente quando provi a usarlo, anziché per prendere in giro chi parla in dialetto, per evocare

*esattamente quei personaggi, quelle nuvole e quelle pietre. Data questa differenza, la cosa che sconcerta è constatare come certi teatranti "filologi", seduti sulle loro consuetudini, si siano convinti nel tempo che le battute nei testi dettati sono vernacolari e non dialettali, e in quanto tali hanno bisogno di un certo tipo di messinscena. La cosa che sbalordisce è sentirli parlare di "tradizione", di messinscena "tradizionale" quando, come abbiamo visto, confondono palesemente un oggetto (comunque sfuggevole e soggetto ad interpretazione) con la sua caricatura."*⁴

Infine è opportuno registrare il commento del dott. Mario Pupillo (direttore artistico del *Festival nazionale di Teatro Dialettale-Premio Città di Lanciano*) sulla *Scuncordie* di Angelucci Marino: *"Stefano Angelucci, apprezzato attore sempre attento alla storia del nostro territorio, mostra abilità e vis comica nel rimodellare il testo, sfatando il postulato che la sperimentazione e la ricerca non possano essere divertenti. Angelucci imposta il suo allestimento "à vista", ovvero, su un praticabile - palcoscenico dove si alternano i suoi attori, interpretando più personaggi, trasformandosi in pubblico, smantellando i trucchi e i travestimenti a cui siamo abituati, portando lo spettatore a leggere l'attore, e quindi il personaggio, nella psicologia e non nella finzione scenica. Questa opera di destrutturazione è benefica per lo spettatore e didattica per chi coltiva il teatro, non in platea, ma sul palcoscenico. L'effetto è piacevole e si ride tanto, nel dialetto che amplifica e colorisce anche parole piatte e insignificanti."*⁵

NOTE

¹ Brano tratto dal saggio *Ri-scrivere De Titta-le ragioni di una scelta* di Stefano Angelucci Marino presente *on line* sul sito www.teatrodelsangro.it.

² *La Scuncordie* è una commedia "paesana" dove si racconta la storia di Luigi e Virginia, due giovani innamorati che non riescono ad amarsi e sposarsi per colpa delle rispettive famiglie. Mentre i componenti dei due "clan" litigano e si "appicciano" dalla mattina alla sera, Luigi, oramai esasperato, decide di scappare con Virginia per sposarsi lontano da casa. Virginia è indecisa, Luigi insiste per la drastica soluzione... quand'ecco che irrompe in scena il Sagrestano che porta dinanzi agli innamorati la "causa" di tutti i loro problemi: una borsetta di stoffa nera trovata sotto la tovaglia dell'altare, una "fattura di

scuncordie” preparata dai parenti di Luigi per far fallire tutti i piani d’amore dei due giovani. Si brucerà la “fattura” e finalmente arriverà il tanto desiderato matrimonio tra Luigi e Virginia.

³*Mastre Cardille* è una briosa commedia in quattro atti dove fondamentalmente si racconta la storia di Filuméne e Mastre Cardille, due giovani innamorati che non riescono ad amarsi e sposarsi per colpa di Sabbètte e Anne, rispettivamente mamma e zia di Filuméne. Anne infatti ha convinto la sorella Sabbètte a “combinare” il matrimonio tra la bella Filuméne e suo figlio Micchéle, un ragazzoto stralunato e molto ingenuo che in paese non a caso viene chiamato Micchelone. Mentre ‘Ntònie, il marito di Sabbètte, litiga e si “appiccica” dalla mattina alla sera con la moglie opponendosi a questo matrimonio, Anne, oramai esasperata, propone alla sorella un piano per riuscire a far sposare i loro figli...”Micchéle s’arrobbe Filuméne, e ttutte è ffinite”. Micchelone, aiutato da un gruppetto di compari, rapirà Filuméne e la porterà con sé in un casolare...ma qui Mastre Cardille, con intelligenza e correndo più di un pericolo, riuscirà a riconquistare la sua amata e finalmente arriverà il tanto desiderato matrimonio.

⁴ Brano tratto dal saggio *Ri-scrivere De Titta-le ragioni di una scelta* di Stefano Angelucci Marino presente *on line* sul sito www.teatrodelsangro.it.

⁵ Brano tratto dal programma di sala del *I Festival nazionale di Teatro Dialettale- Premio Città di Lanciano*.



Aliqi game over, 2004: Stefano Angelucci Marino e Marco Di Campli San Vito (foto E. Paterra)

11.

«*Aligi game over*»

Aligi-game over è il risultato di una composizione scenica che valorizza il lavoro di attori, scenografi, musicisti, disegnatori luci e videomakers fino a comprenderlo nel procedere teatrale. Si tratta di un nuovo racconto teatrale dove Angelucci Marino, tra rimandi ai nodi tematici più significativi della “Figlia di Iorio” di Gabriele D’Annunzio e visioni di un Abruzzo sospeso tra le pratiche e i simboli del mondo tradizionale, tenta di mostrare lo smarrimento della generazione degli “under 30” di oggi.

Dentro una squallida stanzetta d’Ospedale, nel reparto di neurochirurgia, un giovane Aligi vive ormai da mesi costantemente immerso in uno strano stadio di dormiveglia, tra brevi slanci e ricadute nel torpore. Il nostro lo troviamo malato, regredito e sorvegliato a vista da un annoiato e rancoroso infermiere (interpretato da Marco Di Campi San Vito). In questa ri-scrittura contemporanea della famosa tragedia pastorale dannunziana, tutto quello che doveva accadere è già accaduto. Aligi, mentre è sottoposto a strane terapie intensive che provano a frenare la malattia cerebrale che lo sta divorando, racconta continuamente la sua storia, ed è un racconto malato, ossessivo, per frammenti. In questa narrazione tutta giocata tra realismo e visionarietà, lo spettatore si ritrova da subito direttamente coinvolto nella mente malata del protagonista, assistendo alla materializzazione nella stanzetta di sogni, suoni, voci e immagini che rimandano a parte dei contenuti del vissuto e dell’immaginario di Aligi.

Ma *Aligi- game over* è anche un viaggio, un viaggio in Albania.

Infatti Mila, la donna di cui Aligi si è innamorato e di cui parla, racconta e ricorda, viene dall'Albania. Per lei, una vergine sposa abbandonata il giorno stesso delle nozze, un figlio si arma contro il padre e lo uccide. Mila, la suscitatrice di lutti e di metamorfosi, la prostituta redenta, colei che nel poema dannunziano riesce a passare dall'eros all'agapè, nella ri-scrittura di cui trattiamo è una giovane prostituta albanese, di quelle adescate in qualche paesello sperduto del paese delle aquile per essere poi "smerciata" nella maniera più rozza e violenta sul marciapiede di Pescara. Dalla miseria dell'Albania alle nostre miserie nazionali. L'Albania oggi non è soltanto il paese povero ed emarginato dell'altra sponda dell'Adriatico, ma è soprattutto lo specchio del nostro passato più recente, è la somma delle nostre contraddizioni politiche, economiche e sociali. Aligi racconta della sua fuga in Albania e della scoperta di quella terra, dello stupore, della miseria e dei finti miracoli dei quattrini.

Durante il racconto di Aligi, una "confessione" per certi versi allucinata e fatalmente grottesca, attraversiamo con lui i passaggi più significativi della sua folle storia d'amore; i legami familiari malati e ossessivi, la difficoltà e il desiderio di emanciparsene, una sposa "imposta" e non amata, l'amore per Mila, lo scandalo in famiglia, la fuga in Albania e l'uccisione del padre.

L'infermiere, oltre a duettare polemicamente con Aligi su molti passaggi della sua storia, di tanto in tanto accende la radio e la televisione sintonizzandosi su programmi locali dove si trasmettono in continuazione notizie e aggiornamenti sul caso di cronaca del momento, il parricidio del giovane abruzzese. Attraverso la visione e l'ascolto di questi media locali, piccoli contenitori *trash* scopiazzati sul modello delle "grandi" trasmissioni nazionali, ci si accorge di trovarsi a pochi minuti dal processo penale che vede imputato Aligi per parricidio. E la tragedia si compie. *Game over*.

Aligi game over debutta nel marzo 2004 a Roma, nella stagione di teatro contemporaneo del Teatro dell'Orologio e nello stesso anno

entra a far parte del circuito ufficiale *ATAM* (Abruzzo e Molise) nei teatri di abbonamento.

Per inquadrare meglio i legami (reali e di scrittura teatrale) tra l'Albania e Angelucci Marino, è utile qui riportare un brano presente nel programma di sala di *Aligi game over*: “*Ogni spettacolo (forse) non è altro che la somma delle “urgenze” di un artista, un contenitore particolare dove le visioni, le tematiche, i pensieri e il “sentire” di un teatrante arrivano a prendere forma.*”

Negli ultimi anni siamo stati più volte in Albania portando i nostri spettacoli, ed ogni viaggio ha rappresentato per noi una tappa (emotivamente molto intensa) di conoscenza, di scoperta e di riflessione. Aligi- game over è uno spettacolo dove si racconta anche dell'Albania di oggi.

Si racconta dell'Albania dall'unico punto di vista possibile, l'unico che mi è concesso, ossia attraverso gli occhi e il cuore di un giovane abruzzese.

Resta difficile immaginare che gli itinerari che in questi anni si sono incrociati nell'Adriatico, da una sponda e dall'altra, abbiano consolidato forme reali di conoscenza al di fuori della “mitologia”. Il mito della ricchezza facile, dell'opulenza e del teleconsumo, per chi viaggia dai balcani e sbarca in Italia, il mito d'una violenza primordiale radicata nell'antica legge dell'onore (il “Kanun” della montagna) per chi sulla sponda italiana osserva e giudica gli scafi in arrivo dall'Albania.

Gli albanesi soffrono il peso d'un verdetto che li schiaccia dentro un cliché -la mafia skipetara, la prostituzione, la violenza facile- dove finiscono per essere ignorate le tante storie individuali dell'onestà del lavoro. Eppure l'Albania è una terra che ha saputo difendere con fierezza, con ostinazione, con un'intransigenza talvolta sorprendente la propria identità e la propria diversità; una storia tormentata, una nazione che, dopo la Seconda guerra mondiale, ha saputo resistere a pressioni del suo vicino iugoslavo e costruito un comunismo di un tale assurdo rigore da far impallidire perfino quello cinese. L'Albania è un paese rimasto tagliato fuori dal mondo per quasi 50 anni, che cerca oggi di trovare

una soluzione ai mille gravissimi problemi che lo travagliano ricorrendo anche all'aiuto di noi italiani.

Scuoti la testa davanti agli spettacoli di estrema povertà, alle strade sconquassate, alla desolata periferia che ricorda certi paesaggi del nostro sud Italia alla fine della guerra. Case e scheletri di case che spuntano come funghi in modo casuale e caotico, un incredibile disastro edilizio che viene accreditato alla febbre di crescita.

Come ogni ex paese comunista dell'Europa orientale, anche l'Albania ha tentato la transizione dal comunismo al capitalismo attraverso il ripristino di un'economia di mercato, ma in quella terra il "mercato" è oggi uno strano, sporco e spietato affare tra clan rivali, un gioco al massacro tra ricchi che rende i poveri ancora più poveri e indifesi. Il volto vero dell'Albania odierna è talvolta indecifrabile. A chi si rifiuta di perseguire le facili scorciatoie mentali dei pregiudizi è richiesto uno sforzo, lo sforzo comune della conoscenza, che nasce dall'incontro, dallo scambio, dalla comprensione."

Aligi game over dal suo debutto ad oggi realizza circa trenta recite in giro per l'Italia¹, ottenendo un buon riscontro dagli addetti ai lavori² anche per la particolare operazione che rappresenta sulla scrittura dannunziana.

NOTE

¹ Vedi *Il Patalogo-annuario del teatro 2004* pag. 114.

² Segnaliamo innanzitutto il parere di Filomena Di Zio pubblicata sul sito www.teatranti.com del 16 aprile 2004 "... con *Aligi game over*, Stefano Angelucci Marino conferma la sua straordinaria capacità di reinterpretare, attraverso linea di forza intense e mai banali, le sue storie ed i personaggi che hanno culturalmente e socialmente influenzato il nostro immaginario, attraverso la sua sincera ricerca nelle radici della cultura abruzzese, non solo di immagini, ma di archetipi, chiavi di lettura stranianti che caricano di significati il racconto. L'intelligenza registica ed attoriale del giovane autore frenano, lo confermano come uno dei più interessanti talenti, del nuovo teatro italiano". Questo invece il commento di Raffaella Leproni pubblicato su www.storiedalmondo.it del 29 marzo 2004: "... *Aligi game over* è uno spettacolo sulla potenza della parola e della visione. Aligi è il protagonista è il motore

stesso delle immagini e della storia, la storia della moglie imposta che a lui non piaceva - e dell'incontro/reciproco salvataggio con Mila. Le coordinate spazio-temporali: Abruzzo, ai giorni nostri. Aligi (un ottimo affabulatore e straniante Stefano Angelucci Marino) si trova in ospedale e tutto ciò che racconta è già accaduto.

Lo racconta al suo indolente infermiere (Marco Di Campli San Vito, molto espressivo in un ruolo soprattutto gestuale), che controvoiglia tenta di imbottirlo di barbiturici per sedare la sua rumorosa follia". Scrive Nicola Gambetti su www.tuttoesaurito.com del 24 maggio 2004: "... Sette scene per un'ora di spettacolo, "Aligi game over" è un monologo con brevi dialoghi costituito abilmente su un'unica scena fredda, una stanza di ospedale, che è anche il confessionale ed il tribunale del giovane protagonista. La vicenda è costituita efficacemente su luci, rumori ed immagini registrate proiettate su un televisore: il risultato è un senso di claustrofobia che, crescendo di minuto in minuto, rende il senso di tormento interiore del protagonista senza mai correre il rischio di risultare pesante allo spettatore come monologo. I frequenti richiami al cartone animato "Conan" (dal quale è mutato il nome della ragazza) sono, oltre che un omaggio ad una serie di cui l'autore si dichiara appassionato ("Conan" è stato una pietra miliare nell'infanzia televisiva dell'odierna generazione a cavallo dei trent'anni), un mezzo per trasmettere il messaggio dell'innocenza di Mila, ragazza attirata sulla strada con le promesse di uomini cattivi: al di là della storia infatti "Aligi" vuole lanciare un messaggio ed essere un'accusa contro la schiavitù moderna, quella che non porta più di forza gli essere umani nei campi ma con l'inganno sulle strade. Più fredda, più vile, più disumana: togliendo umanità alle persone le trasforma in animali cui non viene riconosciuto un sentire proprio. "Infine segnaliamo il commento di Serena Giannico uscito su Abruzzo Oggi del 14 marzo 2004: "È il racconto bislacco di un manage prematrimoniale subito che ti prende per la mano e ti conduce, una scena dopo l'altra, nel dramma di "Aligi game over". Il nuovo lavoro di Stefano Angelucci Marino è un ritratto di cruda attualità che dà occhiate evocative alla storia più amara e impone di guardarsi dentro. È la foto in negativo di una società che stride stritola. Che ha l'abitudine di escludere e confinare. Che crede di avere ragione e non vuole sentire ragioni. Neppure nel torto...".



Arturo lo chef, 2004: Stefano Angelucci Marino (foto Carmine Di Donato)

12.

«Dittico della Cucina»

“Villa Santa Maria, uno splendido paese della provincia di Chieti, è nota in Italia e nel mondo per essere “la patria dei cuochi”. L’origine della Cucina villese è veramente antica. La leggenda vuole che i primi cuochi villesi risalgano al 1560, all’epoca dei Principi Caracciolo, signori di Villa. Nel 1939 viene istituito l’Istituto Professionale Alberghiero, la prestigiosa Scuola che ancora oggi rappresenta un punto di riferimento per la tradizione culinaria italiana, un’Istituzione che annualmente “sforna” cuochi e camerieri di primissimo livello. Ho sempre frequentato Villa con i miei spettacoli. Quando, in questi ultimi anni, ho avuto modo di conoscere meglio l’Istituto Alberghiero, il prof. Antonio Di Lello e gli amici dell’Amministrazione Comunale, ho capito che collaborando potevamo raccontare qualcosa di importante: così sono nati Arturo lo Chef e Michele Pari.”

Stefano Angelucci Marino così racconta le motivazioni che dal 2004 al 2005 lo hanno portato a realizzare due spettacoli teatrali centrati sui personaggi di un cuoco e un cameriere, figure decisive nella storia e nell’economia di Villa Santa Maria.

Oltre a Stefano l’altro grande protagonista di questo singolare “Dittico della Cucina” è il Preside dell’Istituto Alberghiero prof. Antonio Di Lello che, anche grazie all’Amministrazione Comunale, riesce a promuovere e realizzare gli spettacoli e a collaborare in fase di scrittura con Stefano.

Arturo lo Chef-un cuoco di Villa Santa Maria¹ e Michele Pari- un

cameriere di Villa Santa Maria nascono drammaturgicamente sotto l'influenza (pesante) di John Fante; dai cui romanzi *Un anno terribile* e *La strada per Los Angeles* sono liberamente ispirati i rispettivi lavori teatrali.

Angelucci Marino in questo "dittico" combina sapientemente nel suo lavoro² gli ingredienti basilari della narrativa fantiana: una comicità trafelata e plateale, l'inquietudine visionaria e ispirata, l'attenzione profonda, eppure mai compiaciuta, al mondo degli ultimi -degli immigrati- e chiaramente la scoppiettante presenza dell'ambiente domestico, cioè etnico, come sempre nei romanzi di Fante descritto nel momento della sua implosione, del suo scardinamento a causa delle forze contrapposte che lo abitano, generazionali e culturali.

In *Arturo lo Chef* Arturo Pavia, un giovane abruzzese dei giorni nostri, racconta la sua storia, l'avventura di un ragazzo che dall'Istituto Alberghiero di Villa Santa Maria, sognando di diventare un grande chef, arriva a lavorare in uno dei più famosi ristoranti di Los Angeles. In scena tre sedie e un frigo che di volta in volta diventerà banco di scuola, cucina, "apetta" e così via.

Con grande ironia e semplicità si racconta di Villa negli anni Novanta, degli inizi all'Alberghiero, la passione per i fornelli, degli scontri con i genitori, dell'arrivo a Los Angeles, dei primi amori, dei colleghi e della dura vita di cucina. *Arturo lo Chef* è uno spettacolo comico-poetico dove in realtà più che la cucina protagonista è il rapporto padri-figli.

In *Micchele Parì* Michele Pavia, altro giovane contemporaneo abruzzese, racconta la sua storia che, partendo sempre dall'Istituto Alberghiero di Villa Santa Maria con il sogno di diventare un grande cameriere, arriva a Parigi, dove lavora in uno dei più prestigiosi ristoranti della capitale francese. In scena valige, pacchi e un grande schermo dove si materializzano le riprese che *Micchele* fa con la sua piccola videocamera. Anche qui, con grande ironia e semplicità, si racconta del piccolo centro abruzzese negli anni Novanta e di tutti quegli aspetti che caratterizzano la vita di *Micchele*, vissuta come

un continuo sogno ad occhi aperti. E del sogno questo spettacolo conserva la struttura ambigua e sfuggente.

NOTE

¹ *Arturo lo Chef* è stato ospitato, tra gli altri, nel settembre 2004 all'interno del Festival *Il Fiume e la Memoria* di Pescara, e nel marzo 2005 all'interno della stagione di teatro contemporaneo del Teatro Sancauluccio di Napoli.

² È interessante citare un passaggio del libro *I drammaturghi italiani nati negli anni settanta 1970-1980* curato da Tiziano Fratus (edizioni *manifatturae*), un brano dove si inquadra il lavoro di Stefano Angelucci Marino all'interno del panorama degli attori-autori italiani emergenti: "...a livello formale si registrano il recupero del dialetto (il romanesco di Celestini, il palermitano di Emma Dante e di Davide Enia, l'abruzzese di Stefano Angelucci Marino, ma anche gli spartiti linguistico musicali anni '90 di Scena Verticale- calabresi- Rosso Tiziano e Libera Mente - napoletani - il friulano di uno spettacolo freschissimo come *Nati in casa*) e la versificazione come lingua capace di "appesantire" la materia grezza del teatro che possa in questa maniera rendersi indipendente dal linguaggio cinematografico e televisivo. Le drammaturgie di Enia, Celestini e Angelucci Marino dimostrano la loro vocazione orale: sono testi che nascono in bocca, e non sempre si plasmano al meglio sulla pagina bianca. Ciò non toglie le molte qualità rintracciabili nelle storie, le sfaccettature dei personaggi, il girotondo dei continui travestimenti."



La ballata di Romeo e Giulietta, 2004: Letizia Marcolongo (foto Seby Marcianò)

13.

«*La Ballata di Romeo e Giulietta*»

Nell'ottobre 2004 Stefano Angelucci Marino si trasferisce per due mesi con la propria compagnia Teatro del Sangro ad Elbasan in Albania¹ per realizzare, in coproduzione con il Teatro Skampa di Elbasan, come autore e regista lo spettacolo italo-albanese *La Ballata di Romeo e Giulietta*, un canovaccio di Commedia dell'Arte tratto dal testo di Shakespeare che racconta la storia di due famiglie di emigranti (abruzzesi e albanesi) nella Verona di oggi.

La Ballata di Romeo e Giulietta è uno spettacolo dove si racconta dell'Albania e dell'Abruzzo attraverso la storia tragicomica di due giovani innamorati (lei italiana e lui albanese) e delle rispettive famiglie.

Nella Verona di oggi due giovanissimi ragazzi, che per uno strano scherzo del destino si chiamano Romeo e Giulietta, si innamorano. Lui è albanese e vive da pochi mesi in Italia con tutta la sua famiglia, lei è di origine abruzzese e vive da molti anni con la sua famiglia a Verona. Due famiglie di emigranti. Lo spettacolo si apre con i due protagonisti che ridono e scherzano su questa incredibile casualità: “ti rendi conto! Ci chiamiamo Romeo e Giulietta... come quelli della storia di Romeo e Giulietta!... non ci crederà nessuno!... ci prenderanno tutti in giro!”. Quando i nostri si presentano nelle rispettive case per dare la notizia... ricevono tutt'altra accoglienza da quella prevista. Infatti sia nella famiglia albanese che in quella abruzzese l'opposizione a questa storia d'amore diventa radicale; gli

albanesi non vogliono che il figlio prenda un'italiana (sognando di tornare al più presto in Albania) e gli abruzzesi non vogliono sentir parlare di un possibile fidanzamento con un albanese. Mentre tra le famiglie esplose il "festival" degli equivoci e dei pregiudizi, Romeo e Giulietta decidono di sposarsi in modo da mettere tutti davanti al fatto compiuto. In chiesa però non trovano il prete e, con una improbabile e grottesca cerimonia celebrata da loro stessi, si "sposano" davanti a Dio. Da qui in avanti la storia procede per come shakespirianamente la conosciamo, re-inventata, abbassata di segno e tesa a disegnare una specie di "epopea dei disperati".

In questo spettacolo dieci attori interpretano quattordici personaggi lavorando su un palchetto di Commedia dell'Arte, giocando con le maschere, i travestimenti, i lazzi e i contrasti.

La Compagnia Teatrale Italiana Teatro del Sangro - i Guardiani dell'Oca diretta da Stefano Angelucci Marino e il Teatro Skampa di Elbasan (Albania) diretto da Fathbarh Marku siglano nel gennaio 2004 un accordo scritto decidendo di collaborare artisticamente attraverso un Progetto Teatrale biennale. Per il primo anno del Progetto (2004) la collaborazione di queste strutture ha portato alla realizzazione dello spettacolo teatrale *La ballata di Romeo e Giulietta*, liberamente tratto dal *Romeo e Giulietta* di Shakespeare per la regia e drammaturgia di Stefano Angelucci Marino, la cui distribuzione è avvenuta innanzitutto all'interno del Festival "Skampa '04" di Elbasan-Albania e all'interno della stagione di Teatro Contemporaneo "Teatri Randagi '04-'05" di Atesa (Ch) - Italia.

NOTE

¹ Per quanto riguarda le ragioni "politiche" e poetiche del lavoro di Stefano Angelucci Marino in Albania vedi il brano del programma di sala dello spettacolo *Aliji game over* riportato a pag. 101.

CAPITOLO TERZO
La Residenza Teatrale:
i Teatri di Atessa e Palena (2000-2005)



Ambrogio Sparagna e il suo gruppo, 2003 (foto Folk Festival - Tilburg Olanda)

1.

Introduzione

L'Associazione culturale/compagnia teatrale I Guardiani dell'Oca nasce nel 1995 come forma di aggregazione artistica e diventa subito compagnia teatrale, riunendo professionisti del teatro delle nuove generazioni, provenienti da esperienze pluriennali in importanti gruppi di teatro abruzzesi e nazionali.

L'Associazione organizza, produce, distribuisce e realizza spettacoli, manifestazioni, rassegne, festival, stage, laboratori, seminari, incontri e animazioni teatrali attraverso due distinti progetti artistici: Progetto Teatro del Sangro, a cura di Stefano Angelucci Marino, Progetto Teatro-ambiente (teatro per ragazzi) a cura di Zenone Benedetto.

La Compagnia I Guardiani dell'Oca è impegnata quindi da un lato in un lavoro di ricerca che, partendo dai risultati fin qui ottenuti con la pratica del Teatro di Narrazione e della Commedia dell'Arte, porterà allo studio di nuove forme di un possibile Teatro Popolare d'Arte e dall'altro in un lavoro di teatro per ragazzi, con la progettazione e realizzazione di spettacoli legati soprattutto a tematiche ambientali.

La Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca, attraverso questo progetto di Residenza teatrale (oltre a svolgere tutte le proprie attività all'interno dei teatri comunali) realizza dal 2000 al 2005 per il Comune di Atesa e per tutto il comprensorio della Val di Sangro spettacoli, laboratori, incontri, seminari, eventi e animazioni teatrali sostenuti dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali -Direzione

Generale per lo spettacolo dal Vivo, dalla Regione Abruzzo, dalla Provincia di Chieti e dal Comune di Atesa.

Al fine di realizzare i suddetti indirizzi operativi la compagnia nel 2002 individua nel Teatro Aventino di Palena il fisiologico collegamento con il territorio montano.

Il Progetto da subito ha il compito di realizzare tre risultati importanti nel territorio:

- fare del Teatro Comunale di Atesa una vera e propria *Casa degli attori e degli spettatori*;
- diffondere nel proprio territorio la *Cultura teatrale*;
- realizzare a Palena presso il Teatro Aventino una serie di manifestazioni teatrali collegate alla residenza di Atesa.

Per l'idea del Teatro della compagnia teatrale I Guardiani dell'Oca, per come Stefano Angelucci Marino e Zenone Benedetto pensano e praticano il loro lavoro artistico è inconcepibile far vivere uno spazio teatrale senza abitarlo. La vita di un Teatro non può essere fatta solo di spettacoli da far vedere, di manifestazioni da "consumare"; un Teatro è vivo quando quotidianamente ospita persone che vi lavorano dentro.

Non c'è altra strada. Gli spettacoli, le prove, i laboratori, gli incontri, i seminari, insomma l'ordinario di una compagnia professionale costituisce la vita stessa dello spazio che la ospita. Per comprendere il *valore sociale* del teatro non bisogna guardare soltanto alle merci, agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli.

2.

Teatri Randagi

Teatri Randagi a partire dall'anno 2000, è la stagione di teatro contemporaneo che si svolge ad Atesa (Chieti), una rassegna che nella stagione 2004/2005 arriva alla quinta edizione. I “randagi” del teatro, tanto per intenderci da subito, sono tutti quei teatranti, quelle compagnie, quegli “organismi” che girano ai margini del sistema teatrale e che lavorano per intercettare un nuovo pubblico.

Dal 2000 il Teatro del Sangro guidato da Stefano Angelucci Marino ha, in solitudine e con coraggio, dato vita alla stagione di teatro contemporaneo *Teatri Randagi*. A quella prima apparizione dei “randagi” sul palcoscenico e negli spazi del Teatro Comunale di Atesa seguono altre quattro edizioni, sempre più articolate e interessanti. L'intero sistema teatrale della provincia di Chieti, seppur con diverse sfumature, è toccato e coinvolto dall'iniziativa. *Teatri Randagi* diventa così una realtà forte ed autorevole, una rassegna di spettacoli che offre agli spettatori le indicazioni necessarie per seguire i percorsi della scena contemporanea, per poterne condividere aspirazioni e traguardi, anomalie e inquietudini. Tutti gli spettacoli proposti nei cartelloni sono novità di drammaturgia contemporanea; il piccolo teatro di Atesa diventa così un crocevia sempre più importante per numerosi artisti. In questi anni la necessità è quella di ospitare quegli artisti che rompono consapevolmente l'autoreferenzialità e i riti celebrativi per porsi come obiettivo principale la ricerca della comunicazione con il pubblico. *Un Teatro vivo* (come Angelucci Marino continua a definire

l'esperienza teatrale atessana) è un teatro che riesce a spiazzarci, a sorprenderci, a "catturarci" perché fa scattare un corto circuito di partecipazione fra chi l'evento teatrale lo vive sul palco e chi lo vive in platea, mostrandoci un mondo irriducibilmente più complesso, ma anche più affascinante, di ogni pretesa semplificazione o riduzione. Il teatro contemporaneo, che sta esplodendo in Europa, ci allena alla complessità, mentre la comunicazione di massa è spesso nella trappola della banalizzazione in nome della divulgazione.

Un Teatro vivo è un luogo dove si incontrano delle persone, una casa dove vivere un'esperienza comune, da cui in qualche modo si esce tutti, artisti e pubblico, con una piccola conoscenza in più, conoscenza di sé, degli altri e dell'universo-mondo.

Ad Atessa Angelucci Marino con la sua Compagnia realizza un'intensa attività di produzione e promozione teatrale. Attraverso laboratori, incontri, seminari, il cartellone di teatro-ragazzi, gli spettacoli nelle scuole ed altre iniziative nel territorio riesce a coinvolgere un pubblico eterogeneo fatto di giovani che scoprono il teatro, di spettatori colti e informati, di gente comune stanca ed irritata da una televisione sempre più incapace di coinvolgerla. Un pubblico che non ha paura di avventurarsi lungo i percorsi non sempre agevoli e pacificanti della scrittura contemporanea, che non è scandalizzato da uno sguardo non museale sui testi classici, che non è disposto all'adorazione passiva di "miti" vecchi e nuovi, ma che valuta e sceglie con una straordinaria autonomia di giudizio. Il Teatro Comunale di Atessa in questi ultimi anni è diventato per tanti spettatori della provincia di Chieti e dell'Abruzzo meridionale il punto di riferimento per un incontro con i teatri del presente.

Scrive Stefano Angelucci Marino nel depliant di presentazione della stagione 2003/2004:

"Bisogna ribadire (oggi più di ieri) la necessità di un teatro plurale. L'Arte scenica vive nell'artigianato attoriale, nella qualità di intelligenza e provocazione delle visioni elaborate, nelle quotidiane costrizioni di ogni tipo che siamo chiamati inevitabilmente a ribaltare in creatività,

la creatività dei corpi e dei segni.

Il Teatro deve riscoprire la sua funzione di antico e mai superato mezzo di comunicazione interattiva, deve cercare con ostinazione di mettere a frutto il qui e ora che costituisce ancora la sua caratteristica più rivoluzionaria.”

I numeri di queste cinque edizioni di *Teatri Randagi* fanno riflettere e testimoniano il grande lavoro realizzato sul piano della diffusione della cultura teatrale: cinque (5) edizioni del progetto, quarantacinque (45) compagnie invitate, sessantaquattro (64) rappresentazioni effettuate, duecentoventidue (222) attori coinvolti, tredici (13) creazioni al loro debutto e sei (6) luoghi del Teatro Comunale di Atessa attivati (infatti oltre al Teatro per alcuni allestimenti sono state “usate” teatralmente le stanze, il loggione, i camerini, i palchetti del Teatro e l’Aula del Consiglio Comunale).

Andando per gruppi e in ordine sparso vogliamo ricordare anche di quali presenze si è “nutrita” in questi anni la stagione di teatro contemporaneo Teatri Randagi.

Innanzitutto le compagnie e gli artisti di assoluto rilievo nazionale: Alfonso Santagata, Fausto Paravidino, Nicolaj Karpov, l’Out Off di Milano, Arturo Cirillo, Leonardo Capuano, Davide Enia, il Teatro del Lemming di Rovigo, il Teatro dell’Acquario di Cosenza e ScenaVerticale di Castrovillari.

Poi possiamo mettere in gruppo i “giovani” del teatro contemporaneo italiano: La compagnia del Serraglio di Rimini, Questa Nave di Venezia, Rosaspina, un teatro di Bologna, il Teatro delle Ombre di Roma, il Collettivo teatrale B. Brecht di Formia, Santibriganti di Torino, Catalyst di Firenze, Opera Prima di Latina e Extramondo di Milano. Proseguendo troviamo da un lato gli stranieri ATK & Skampa theatre di Tirana (Albania) e l’Organic Theatre Group (Inghilterra), dall’altro le presenze singole di Guglielmo Ferraiola con il suo gruppo Spazio-Teatro-Musica di Roma e Andrea “Zuzzurro” Brambilla. Infine fanno necessariamente gruppo a sé gli abruzzesi della scena contemporanea: Teatro del Sangro di Angelucci Marino,

Compagnia del Paradosso di Giacomo Vallozza, Drammateatro di Claudio Di Scanno, Marco Di Campi San Vito, Milo Vallone, Spazio tre di Silvio Araclio, Odeon Teatro di Massimo Paolucci, Tonino De Laurentiis, il Gruppo 4/Cronico Teatro di Pescara e il Florian.

Dal settembre 2002 a Palena presso il Teatro Aventino Angelucci Marino con la sua compagnia (in collaborazione con l'Associazione Teatro dell'Aventino diretta da Francesco Pulsinelli e Enza Paterra) organizza Teatri Randagi a Palena, una piccola stagione di teatro contemporaneo. Dal 2002 al 2005 le compagnie ospiti del Teatro Aventino sono: Teatro del Sangro di Angelucci Marino, Odeon Teatro di Massimo Paolucci, Compagnia Lanciavicchio di Antonio Silvagni e Stefania Evandro, Rosaspina, un teatro di Bologna, il Collettivo teatrale B. Brecht di Formia, il Teatro dell'Acquario di Cosenza e Nave Argo di Caltagirone.

La stagione 2005/2006 di Teatri Randagi si preannuncia ricca di sorprese e di presenze importanti del teatro contemporaneo: da Ottobre 2005 a Maggio 2006 saranno ospitati presso il teatro comunale di Atesa la compagnia Krypton di Giancarlo Cauteruccio, il Teatro Potlach di Pino Di Buduo, il Teatro Abeliano di Bari, la compagnia napoletana Libera Scena Ensemble di Renato Carpentieri e Lello Serao, l'Academia de gli Sventati di Udine, il Teatro Bylis della città di Fier (Albania) e altri.

3.

Il laboratorio teatrale

A partire dalla stagione 2001/2002, Stefano Angelucci Marino conduce il *laboratorio teatrale permanente* destinato ai giovani allievi di Atessa e della provincia. Il laboratorio (aperto a tutti, giovani e meno giovani), oltre all'acquisizione di tecniche teatrali attraverso la costruzione di un training fisico-vocale, vuole porre l'accento sull'improvvisazione come incontro con l'altro: partner, personaggio, spettatore. Si lavora sviluppando un'immersione nel compito dell'attore alla ricerca del personaggio, con l'obiettivo di *non recitare il personaggio* ma di *recitare con il personaggio*.

In una seconda fase del *laboratorio* ci si concentra sulle tematiche legate all'*attore narratore*, Figura che non è completamente al di fuori della storia, ma neanche vi è del tutto coinvolto. Il narratore non prigioniero del personaggio, ma prigioniero della storia, che esige di andare avanti senza sosta. Egli racconta da testimone e rappresenta uomini e donne, vecchi e bambini, sempre a frammenti, ricollegandosi al modello artigiano in cui si coniugano anonimato ed individualità. Il *laboratorio* prevede un percorso che dai giochi *classici* di conoscenza dei propri mezzi espressivi ha portato i ragazzi a lavorare sulle tecniche del racconto orale.

Si cerca, attraverso tutta una serie di esercizi e giochi, di far scoprire ai giovani allievi il *piacere del teatro*, il suo carattere fondamentalmente *ludico* e la sua capacità di unire in un tempo e in uno spazio le persone. Non ci si concentra sulla formazione di attori,

bensì sulla possibilità di far fare una grande esperienza umana che *ha a che fare con il teatro*.

Alla fine del primo anno (2001/2002) con i ragazzi del *laboratorio teatrale permanente* Angelucci Marino allestisce il saggio-spettacolo *Una povera creatura*, un testo che Stefano ha liberamente tratto dalla *pièce* di Ugo Chiti *Allegretto (perbene... ma non troppo)*, dove si affronta in toni tragico-grotteschi l'Italietta degli ultimi anni del fascismo in un quadro corale allargato a un'intera comunità. Con questo lavoro teatrale i ragazzi si cimentano a raccontare i conformismi, i sentimenti, le illusioni e le agonie di un microcosmo regionale, quello abruzzese, che fa da specchio del lento evolversi sociale di un paese, di un popolo. Lo spettacolo racconta di un piccolo paese di provincia negli anni Trenta in fibrillazione per l'imminente visita del Duce. Qualche giorno prima dell'arrivo di Mussolini, si trova pre strada un feto tutto formato. Ed è lì che si scatena lo "sciacallaggio", essendo tutti impegnati da quel momento a dare *la colpa* alla figlia di Domenica, Margherita, una povera creatura di quattordici anni, colpevole solo di essere figlia di una donna che, visti certi trascorsi giovanili, non gode di una buona "nominata". Una storia che sprigiona una comicità molto amara e un finale drammatico. L'impegno per i giovani partecipanti al laboratorio di Atesa è stato notevole, visto che si è scelto come unici oggetti di scena un mobile e un comodino, oggetti che manovrati e utilizzati in modo differente hanno il compito di evocare continui cambi d'ambiente.

Nella stagione 2002/2003 il saggio-spettacolo del *laboratorio* aveva per titolo *Le Nozze*, ed è una ri-scrittura che Angelucci Marino realizza delle *Nozze* cechoviane, re-inventando quasi tutta la costruzione dei personaggi e immergendo la storia in un piccolo paese d'Abruzzo dei giorni nostri.

La stagione successiva (2003/2004) vede protagonista Alfred Jarry. Infatti il saggio-spettacolo *Ubu in Atesa* è liberamente tratto dall'opera del primo grande "rivoluzionario" del teatro contemporaneo.

L'ultimo laboratorio, quello della stagione 2004/2005, è dedicato

a Molière, grazie alla messa in scena di *Giordano Superstar*, un canovaccio di Commedia dell'Arte liberamente tratto dal *Borghese gentiluomo* di Molière.



La ballata di Romeo e Giulietta, 2004: Massimiliano Serrapica (foto Seby Marcianò)

4.

La Scuola di Teatro

“Formare professionalmente i giovani che intendono fare teatro. Ogni scuola di teatro è impostata attraverso un’idea del teatro. La nostra pratica teatrale è fortemente orientata verso un teatro d’attore, un teatro che vede il corpo-voce allenato e impegnato nella gestione di azione, intenzione ed emozione. La scuola fornisce delle tecniche elementari. Per esempio nella nostra scuola non ci sarà la classe di dizione. Non ce n’è bisogno. L’essere attore è altra cosa che saper parlar bene. Non è nemmeno importante essere bravi o non bravi. Si tratta piuttosto di essere o non essere attori. L’Attore è un individuo che riesce ad acquisire un controllo del proprio corpo, a gestirlo in modo automatico, al fine di poter trasmettere e trasformare le proprie immagini mentali in impulsi fisici.”

In questo modo nel settembre del 2002 Stefano Angelucci Marino presenta in un elegante depliant le attività della nascente Scuola di Teatro - corso biennale “E. Vachtàgov”, “impiantata” presso il Teatro Comunale di Ateessa, promossa e finanziata dalla Regione Abruzzo - Assessorato alla Cultura, dalla Provincia di Chieti - Assessorato alla Cultura e dal Comune di Ateessa.

Alla Scuola si accede tramite selezione e alla fine, su trenta aspiranti consisti, ne vengono selezionati soltanto nove. L’insegnamento è suddiviso in quattro sezioni, coordinate ciascuna da un docente: *Recitazione, Voce, Corpo, Cultura teatrale.*

La sezione *Recitazione* (curata da Stefano Angelucci Marino e

Emilia Paolini) comprende i corsi di “teatralità” e “interpretazione”, intesi rispettivamente come complesso di segni che prende corpo sulla scena a partire da un testo e come applicazione pratica dei segni di teatralità.

La sezione *Voce* (curata dall'attrice Agnese Chiara D'Apuzzo della compagnia Opera Prima di Latina) comprendeva corsi di canto ed educazione della voce, incentrando il lavoro sulla fisiologia dell'apparato fonatorio, fonetica, fonologia, training respiratorio e vocale.

La sezione *Corpo* (curata da Francesco Gigliotti, regista e insegnante DAMS Cosenza) prevede un training corporeo e vocale di base, nonché lo studio della Commedia dell'Arte e della Maschera.

Infine la sezione *Cultura teatrale* (il docente di riferimento è stato Marco De Marinis, Storia del Teatro e dello Spettacolo - DAMS Bologna) è costituita da corsi di storia del teatro, dello spettacolo teatrale e della cultura musicale.

L'imperativo è quello di evitare la specializzazione. La scuola per tutto il biennio riesce ad essere un continuo e completo travaso da una materia all'altra.

Durante il biennio gli allievi partecipano a due *stage* sul lavoro dell'attore, il primo percorso intitolato *Un Teatro di Poesia* a cura del regista Antonino Varvarà della compagnia Questa Nave di Venezia; il secondo *Lavoro sul coro del "Macbetto" di Testori* curato dall'attore Andrea Facciocchi della compagnia Extramondo di Milano.

Il saggio-spettacolo *Bestiame* degli allievi della Scuola di Teatro di Atessa chiude il Corso biennale “E. Vachtàngov” iniziato nell'ottobre del 2002 che porta, fino a maggio 2004, ad effettuare nel Teatro Comunale di Atessa centoventi incontri con oltre duecentoquaranta ore di lavoro teatrale, per un totale di due anni di teatro dove i ragazzi hanno avuto anche l'opportunità di fare importanti seminari e laboratori intensivi con attori e registi di valore.

Bestiame è un testo che Stefano Angelucci Marino trae liberamente dalla omonima *novella* di Gabriele D'Annunzio dove i personaggi

sono mietitori, bruciati dalla fatica e dal sole. Rocco si ammala di tifo, e tutta la malattia è descritta nei particolari più minuziosi e schifosi, a cui si contrappone, parallelamente, l'estrema eccitazione sessuale della moglie Nora, che si dà al suocero e ne pretende prestazioni sempre più intensamente ripetute a mano a mano che il marito si avvicina alla morte.

Nelle novelle D'Annunzio esaspera le situazioni naturalistiche e le conduce verso un accumularsi ossessivo e visionario dell'orrore dell'imbestiamento dell'uomo, sotto il dominio della malattia, del sesso, della violenza che si scatena senza trovare limiti morali o sociali. La descrizione della morte nelle forme più atroci dell'omicidio, del suicidio, della malattia, costituisce il punto centrale delle novelle. L'Abruzzo per il D'Annunzio novelliere rappresenta un viaggio verso il primitivo, il ferino, il prima della civiltà e della cultura.

Nel saggio-spettacolo *Bestiame* siamo in una casa contadina dell'Abruzzo di oggi. Agiscono in questa casa Rocco, la moglie Nora, la mamma di Nora, le quattro figlie e un'amica delle figlie. Il tentativo è quello di raccontare lo sfascio, mostrando radicalmente l'inquietante mix culturale che oggi prevale, un frullato di sottocultura televisiva e violenza primitiva, "ancestrale" dei modi e delle persone.

Nell'anno accademico 2004/2005 Angelucci Marino con la sua compagnia *Teatro del Sangro* ha dato vita ad un terzo anno della Scuola di Teatro, una specie di *Master Class* realizzato con alcuni allievi del biennio e finalizzato all'allestimento dello spettacolo *Amblete*.

Con questo lavoro Stefano Angelucci Marino affronta in modo personalissimo l'opera testoriana: *Ambleto* si trasforma in *Amblete*, giovane gitto abruzzese dei giorni nostri, un eversore, un distruttore, un contestatore efferato e all'ultimo sangue delle istituzioni e del potere che alla fine viene vinto e costretto a distruggersi. La rappresentazione sarà portata avanti da un gruppo di commedianti d'Abruzzo, una compagnia di attori scalcinati che seguendo una sorta di istinto-esperienza reciteranno raggiungendo tragiche dimensioni attraverso un prevalente grottesco. Ambientato in un Abruzzo contemporaneo

in equilibrio tesissimo tra realismo e visionarietà, in questo spettacolo troviamo la forza dirompente di un teatro che diventa il luogo della riapparizione dei tabù, delle verità forti, degli sconfinamenti.

Ma dietro il furore dissacratorio di questa amara e atipica tragedia popolare, palpita anche un abbandono tenerissimo ai sentimenti, che non ne sminuisce la dirompente forza eversiva. Della terra del Sangro qui si prova nuovamente a raccontare lo sfascio, la crisi di valori, d'identità, di relazioni, di segni e la crisi del linguaggio che si esprime per rotture e crolli linguistici.

Ci piace ricordare infine che Letizia Marcolongo, Massimiliano Serrapica e Raffaella Di Donato da allievi-attori della Scuola di Teatro sono diventati giovani ed apprezzati attori; oggi lavorano dentro diversi spettacoli della compagnia Teatro del Sangro contribuendo allo sviluppo artistico ed espressivo del progetto di teatro di Stefano Angelucci Marino.

CAPITOLO QUARTO
I Progetti speciali (2000-2005)

1.

Introduzione

“E noi siamo qui. Siamo qui di nuovo a presentarvi alcune attività programmate per il 2001, a chiedervi il riconoscimento di “attività di interesse regionale”; siamo qui, stretti dentro questo malloppo di carte, a documentarvi il nostro Teatro, il nostro lavoro, la nostra ostinata presenza, il nostro sofferto e luminoso percorso artistico.

Se avete letto con attenzione la documentazione presentata vi sarete accorti che la Regione ci ha già riconosciuto, siamo già un’“attività di interesse regionale “. La Regione sono gli uomini e le donne che ci vivono e ci lavorano, la Regione sono i ragazzi che giocano per strada e vanno a scuola, la Regione sono le nostre terre. Questa Regione, la Regione dei comuni, delle scuole, dei centri anziani, delle comunità montane, delle ASL, delle feste, delle piccole e grandi comunità, dei Parchi, del Teatro Stabile, degli agriturismo, dei centri servizi culturali, delle associazioni, dei provveditorati, dei musei, delle famiglie... questa Regione, dicevamo, ci conosce e costruisce con noi “avventure”, esperienze culturali. Questo è un fatto. Ma campare di Teatro (ahnoi!) resta difficile. È dura, lo sapete benissimo. E noi siamo qui. Siamo qui, stretti dentro questo malloppo di carte, a chiedervi di riconoscere una realtà teatrale che uomini, donne e ragazzi d’Abruzzo (addetti ai lavori e non) già conoscono e sostengono. Riconoscerla per darle un po’ di respiro, riconoscerla per consentirle di crescere e migliorarsi.”

Con questa “presentazione” ridondante (ma efficace sul piano della comunicazione) Stefano Angelucci Marino inoltrava (qualche

anno fa) domanda di finanziamento alla Regione Abruzzo cercando di far valere le proprie ragioni. Da questo brano viene prepotentemente fuori la figura dell'uomo di teatro dei giorni nostri: non più un semplice artigiano della scena ma un operatore culturale a tutto tondo, un intellettuale capace di "confezionare" oltre agli spettacoli anche progetti culturali di più ampio respiro, progetti che non si chiudono sempre e solo sullo specifico teatrale ma che provano ad aprirsi agli altri mondi delle Arti e del Sapere.

Dal 2000 al 2005 Angelucci Marino e il Teatro del Sangro curano l'ideazione e la realizzazione di diversi progetti culturali. Tra questi abbiamo scelto cinque "contenitori", cinque progetti speciali (effettuati in questo quinquennio) che riteniamo possano dare indicazioni precise sulla tipologia di certi interventi "messi in cantiere" da Angelucci Marino e dalla sua compagnia.

2.

Scritture (o)sceniche

Scritture (o)sceniche-nuove drammaturgie per la scena contemporanea è il titolo di una interessantissima *giornata di studi* che Stefano Angelucci Marino ha organizzato presso il teatro comunale di Atesa nel dicembre del 2001. Il coordinamento è affidato ad Antonio Calbi e nel corso della *giornata* intervengono Luca Scarlini, Carlo Infante, Angela Felice, Stefano Angelucci Marino, Angelo Generali, Maurizio Babuin, Tiziano Fratus, Valeriano Gialli e Giulia Basel.

Tutti gli intervenuti mettono in risalto le specificità delle *drammaturgie* contemporanee, evidenziando come queste particolari “traiettorie” del teatro riescono (seppur nella diversità delle poetiche) ancora a spiazzarci, a sorprenderci, a “catturarci” perché fanno scattare un corto circuito di partecipazione fra chi l’evento teatrale lo vive sul palco e chi lo vive in platea, mostrandoci un mondo irriducibilmente più complesso, ma anche più affascinante, di ogni pretesa semplificazione o riduzione. Il teatro contemporaneo, che sta esplodendo in Europa, ci allena alla complessità, mentre la comunicazione di massa è spesso nella trappola della banalizzazione in nome della divulgazione. Il Teatro pubblico in Italia è quasi esclusivamente messa in scena, interpretazione di testi. Il suo rinnovamento non dipende dal fatto che si rappresentino testi novecenteschi invece che testi ottocenteschi. Non si vuole dire che la messinscena non sia interessante, ma si pensa che oltre a ciò bisognerebbe considerare altri procedimenti, come ad esempio la

composizione.

Molti autori praticano da tempo procedimenti compositivi. La composizione, più della messinscena, valorizza il lavoro di attori, scenografi, musicisti, fino a comprenderlo nel procedere teatrale invece che come supporto alla parola. Operare per *composizione* favorisce i contatti con gli altri linguaggi, ma non ha niente da spartire con l'interdisciplinarietà. L'interdisciplinarietà è un equivoco che tende a confondere la specificità dei linguaggi, la *composizione* rispetta le differenze, ne ha bisogno, e cerca solo di comprenderle. È attraverso la differenza tra linguaggi e la precisa consapevolezza dei caratteri di ognuno, che si possono trovare vicinanza, attinenze, affinità.

Un teatro della *comprensione* opera per *affinità*.

Il teatro novecentesco sembra percorso dalla contrapposizione fra "tradizione" e "avanguardia". È la lettura più facile: più grossolana. La reale dinamica storica si svolge invece fra sistemi teatrali unificati a livello nazionale, ed enclaves, eccezioni, isole non isolate. La comprensione di questa dialettica è essenziale se si vuole pensare la politica teatrale d'oggi ed il problema dell'indipendenza. Le due forze che realmente si scontrano al di sotto dei veli teorici e di gusto, al di sotto delle scaramucce fra poetiche e teoresi avanguardistiche o no, sono quelle di chi pensa ad una riorganizzazione generale del sistema teatrale e quelle di chi invece persegue il mantenimento dello *status quo*.

3.

Migranti-albaniabruzzomarocco

Stefano Angelucci Marino nell'estate del 2001 cura la direzione artistica ed organizzativa del progetto *Migranti-albaniabruzzomarocco*, una "settimana multietnica" di manifestazioni teatrali, musicali e cinematografiche (nonché l'organizzazione di un *mercato dell'artigianato*) promosse dalla Comunità Montana della Maielletta in favore dei cittadini stranieri e non residenti nei comuni di Guardiagrele, Rapino e Roccamontepiano, avendo come "perno" artistico di tutta la programmazione il tema dell'emigrazione, intesa come doloroso, ineluttabile e comune destino delle genti albanesi e marocchine di oggi, come memoria e condizione degli abruzzesi di ieri. *Migranti* è un contenitore di canti, parole, suoni, corpi, oggetti e visioni che cerca di raccontare la bellezza, la gioia, il sudore e la creatività di uomini e donne albanesi, abruzzesi e marocchine del Novecento.

Albania, Abruzzo e Marocco. Un destino comune.

Angelucci Marino e il *Teatro del Sangro* organizzano per un giorno in ciascuno dei tre comuni coinvolti un *mercato dell'artigianato* con vendita ed esposizione di prodotti provenienti dai vari paesi del mondo. Il coordinamento di questa attività è curata dall'Associazione/Ditta *Il Mandorlo* di Pescara, da anni specializzata nella diffusione dell'artigianato dei paesi extra-europei.

Per quanto riguarda gli spettacoli Angelucci Marino ospita lo spettacolo teatrale *Le due Calebasse - racconto magico* dell'attore

senegalese N' Dyaye di *Ravenna Teatro*, un ex "Vu' Cumprà" che da circa dieci anni lavora come attore nella famosa compagnia teatrale diretta dal regista Marco Martinelli.

All'interno di questo progetto si esibiscono anche Angelucci Marino con lo spettacolo *Bruno La Roccia*, e la cooperativa teatrale Lanciavicchio con lo spettacolo *Il maestro e il cerchio dei tre fratelli*.

Per la parte musicale viene realizzato un concerto di musica etnica albanese con il *Trio Querimaj* di Tirana. Si tratta della famiglia Querimaj, padre e due figli (violino, fisarmonica e clarinetto) che propone un repertorio popolare di musiche albano-balcaniche.

Si conclude con la proiezione del film etno-musicale *Voci del Marocco* di Izza Genini.

4.

Testori - Carne, Cristo, Rivolta

Un protagonista anomalo della cultura italiana: è Giovanni Testori. Scrittore, critico d'arte, poeta, drammaturgo, uomo di teatro, polemista e anche pittore, nato a Novate (Milano) nel 1923 e morto a Milano nel 1993. Testori rappresenta una delle coscienze più inquiete, e assieme severe, e delle intelligenze più vivide ed instancabili della cultura italiana della seconda metà del Novecento. Di una creatività violenta e impetuosa, cattolico ma perennemente inquieto, si muove in tanti ambiti creativi, dalla narrativa al teatro, dalla pittura alla storia dell'arte, dal giornalismo "alla Pisolini" all'impiego in prima persona in tante cause di solidarietà. L'aspetto affascinante di Testori che lo rende popolare più tra i lettori giovani che tra le classi colte è la sua irriducibile libertà rispetto ad ogni schematismo culturale. Il suo impegno di intellettuale, lontano da qualsiasi tipo di compromesso, la sua inesauribile spinta di sperimentatore, la sua coerenza morale, la sua problematica e sofferta religiosità, sono i tratti di una personalità creativa del tutto originale e complessa. La cultura italiana avrà un bel da fare, nei prossimi anni, se vorrà saldare tutti i conti che ha in sospeso con Giovanni Testori, se vorrà rimediare a tutti i peccati di superficialità, di incomprendione vera o simulata, di omissione colposa o dolosa che ha commesso nei confronti della sua figura e della sua opera.

La manifestazione *Testori-Carne, Cristo, Rivolta* ha il compito di indagare, rinunciando il più possibile a schemi critici precostituiti,

sugli aspetti più significativi del suo lavoro artistico e intellettuale, e, più in particolare, del suo rapporto col teatro e la scena. Ciò, nel presupposto, facilmente condivisibile, che è soprattutto su questi versanti che Testori raggiunge i risultati più esemplari. Per quattro giorni a Lanciano (dal 2 al 5 maggio 2002), tra il Teatro Fenaroli e la Saletta De Crecchio dell'Agencia per la Promozione Culturale di Lanciano - Regione Abruzzo, si può viaggiare dentro il *pianeta Testori* per consultare le opere, vedere spettacoli, assistere a conferenze tematiche, partecipare agli appuntamenti di video-teatro e audio-teatro e cimentarsi in un interessante esperimento di scrittura creativa *on line*.

Questo il dettaglio delle attività realizzate.

CONFERENZA TESTORI E LA SCENA / Saletta De Crecchio

In questo incontro il prof. Andrea Bisicchia, docente di *Metodologia e Critica dello spettacolo* presso l'Università di Parma e membro del consiglio di amministrazione dell'INDA (Istituto Nazionale Dramma Antico), analizza l'universo teatrale di Giovanni Testori utilizzando una chiave d'accesso particolare che individua nell'ossessione del corpo, nella sua presenza insistente, un percorso idoneo ad esplorare e ad approfondire efficacemente la poetica dello scrittore di Novate, la sua idea del teatro come di una drammaturgia del corpo che si sviluppa attraverso un linguaggio "fisiologico", il gesto dell'attore, la partecipazione del pubblico.

Andrea Facciocchi e Michela Blasi (compagnia Extramondo) raccontano la loro avventura teatrale *testoriana* attraverso gli allestimenti di *In Exitu e Confiteor*.

CONFERENZA TESTORI MOSTRO CONTEMPORANEO

Saletta De Crecchio

La conferenza intitolata *Testori mostro contemporaneo*, parafrasando e stravolgendo di senso il famoso studio di Jan Kott

su *Shakespeare nostro contemporaneo*, si propone da subito di mettere in luce l'originalità e la specificità di Testori come autore e come intellettuale. Dopo un' introduzione sulla figura e l'opera di Testori curata da Stefano Angelucci Marino, Tiziano Fratus, giovane drammaturgo torinese e direttore del progetto *Manifatturae - bottega d'arte drammaturgia*, interviene sulle peculiarità della scrittura teatrale testoriana inserendola e confrontandola con la grande drammaturgia europea del secondo novecento.

CLEOPATRAS video-teatro / Saletta De Crechchio

di Giovanni Testori con Sandro Lombardi regia Federico Tiezzi

In un teatrino di Lasnigo, cittadina brianzola ai piedi del monte Oriolo, Testori ambienta un attore che intona il pianto funebre di Cleopatra sul cadavere di Antonio. Seduta su un trono "di stile egizian-canturiese", come recita la didascalia, la regina inizia il suo lamento rievocando l'erotica sensualità dei capelli, delle orecchie, del naso e dei peli pubici di Antonio, e gli intensi profumi del suo corpo, sudori ed urine compresi. Così inizia Cleopatràs, il primo dei tre Lai, che Testori scrive negli ultimi mesi di vita. La situazione è quella di una conversazione con la morte. Ma in questa dimensione estrema e disperata di congedo, Cleopatràs innalza un canto d'amore sfrenato per la vita.

DUE LAI - ERODIAS e MATER STRANGOSCIAS audio-teatro / Saletta De Crechchio

di Giovanni Testori con Sandro Lombardi regia Federico Tiezzi

In un teatrino di qualche cittadina tra i laghi e i monti, un attore, identificandosi con Erodiade prima e con la Madonna poi, intona due strampalati canti funebri. L'antica concubina di Erode inizia il suo lamento rimproverando il Battista di esserle apparso, tra i fumi del crepuscolo, troppo bello e seducente, e rievocando di lui ogni attrattiva, muscoli e randello compresi. Maria di Nazareth, invece,

inizia dichiarando la sua umiltà e scusandosi di essere poco esperta nell'arte della recitazione. Lo spettacolo si gioca tutto nel contrasto tra la situazione fastosamente barocca di Erodiàs e quella asceticamente umile della Mater.

IN EXITU / Teatro Fenaroli

di Giovanni Testori con Andrea Facciocchi

regia Michela Blasi - Extramondo

In exitu è la provocatoria confessione di un giovane tossicodipendente ridotto alla prostituzione, in un tempo che si concentra e si dilata intorno al momento cruciale dell'overdose. Invocata con ossessione è Milano, la "civis", indifferente, maledetta e bestemmiata, con i suoi simboli "tutankamici" e "marmorei", come Niguarda, o come la Stazione Centrale, colossale e gelido tempio pagano, che rispecchia nei suoi gradini le mille offese inflitte all'uomo dalla cultura postindustriale. In cima, come un altare sacrificale, la latrina in cui si consuma la tragedia.

Nel totale degrado del suo calvario Gino recupera dalla memoria la nostalgia degli anni della sua infanzia. Nel suo delirio i ricordi si annebbiano nell'ingenuità e nella bestemmia di chi non ha niente da perdere, tanto da confondere la prima comunione con l'atto orale della sua prima marchetta. Ma lui, Gino, carne martoriata, l'ultimo tra gli ultimi, dagli inferi milanesi, nella più cruda indifferenza, tra il Parco e la Stazione, giunge, attraverso il martirio, alla profezia.

La performance di Extramondo rappresenta un evento al di fuori delle regole della rappresentazione, un rito crudo, estremo, senza orpelli, come nell'intenzione dell'autore.

*EDIPUZ / Teatro Fenaroli**da Giovanni Testori di e con Stefano Angelucci Marino**Teatro del Sangro*

In un teatrino di paese della provincia di Chieti, un attore tenta di mettere su una sua ri-scrittura in chiave contemporanea dell'*Edipo Re* di Sofocle. Si tratta di un "capocomico" abbandonato da tutti. Il "primo attore" è andato a fare l'animatore in un villaggio turistico a Capo Verde, e la "prima attrice" ha lasciato il teatro per sposare un mobiliere teramano. Sera dopo sera questo "commediante" va in scena coprendo tutti i ruoli. La sua reinvenzione del testo sofocleo prevede il ritorno di Edipo, un Edipuz che, visibilmente disadattato e schizofrenico, torna per realizzare il suo destino: giacere con la madre e uccidere il padre. E lo farà, crudele e dolce insieme, spiegando all'una e all'altro perché. Inizialmente l'attore si presenta nelle vesti di Laio, ma durante il corso della sua squinternata rappresentazione, si trova a confondere il piano del racconto con quello della sua disastrosa vicenda personale, così che il rancore di Edipuz nei confronti del padre si salda a quello di questo "capocomico" nei confronti del "primo attore"; e l'odio-amore per Iocasta si sovrappone ai sentimenti che il teatrante nutre per la sua ex compagna di scena e di vita. Di tanto in tanto dimentica la parte e sostituisce al testo qualche sua invettiva o riflessione. Ed è così che, tutto da solo, l'attore recita, si traveste e ritraveste, si modifica in un intreccio di mito, vita e teatro.

PUNTO TESTORI / Saletta De Crecchio

All'interno dell'Agenzia per la Promozione Culturale di Lanciano - Regione Abruzzo viene allestito a cura di Francesco Pulsinelli uno spazio dove poter consultare tutte le opere (Letteratura, Teatro, Arte e Società), i video e i CD di e su Giovanni Testori. Una grande opportunità per chi cerca di conoscere da vicino la produzione artistica e intellettuale dello scrittore di Novate. Dai romanzi al teatro, dagli scritti sull'arte agli articoli per il "Corriere della Sera", dai video degli

spettacoli storici ai CD degli ultimi esperimenti teatrali.

LABORATORIO TESTORI ON LINE

Un piccolo gruppo di spettatori (insegnanti, studenti e artisti) che on line commentano, analizzano e discutono sugli spettacoli della manifestazione.

Esiste oltre al lavoro dell'attore e dell'autore della scena, un'elaborazione dello spettatore che si fa a suo modo autore di senso e di memoria, producendo l'ascolto e la visione di uno spettacolo.

Il laboratorio *Testori on line* intende potenziare questa qualità di presenza culturale attiva, espandendo il lavoro dello spettatore oltre allo "sguardo partecipato" per esprimere una scrittura che ricomponga la sua esperienza. In questo senso, il *web* si presenta come il luogo ideale di questa composizione per via del gioco libero delle associazioni logiche e analogiche proprie dell'ipertesto.

Considerate in questi termini le nuove tecnologie possono diventare nuove psicologie della comunicazione, apprendendo all'improvviso, agli occhi di chi vi si era distanziato per diffidenza umanista, in quanto opportunità che tendono ad avvicinare sempre più il pensiero all'azione culturale. Un gruppo di spettatori "accorti" (insegnanti, studenti e giovani artisti), coordinati da Emilia Paolini, si cimenta in questo esperimento di scrittura creativa dentro lo spazio virtuale del laboratorio *Testori on line* allestito all'interno del sito www.teatrodelsangro.it.

5.

Da Tolkien all'Infinito

Con questo Progetto Angelucci Marino e la sua Compagnia (in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana diretta da Paolo Paron) danno vita nel 2003 e nel 2004 alla *seconda* e *terza* edizione del Premio Letterario *Da Tolkien all'Infinito*, un grande appuntamento culturale incentrato sulla letteratura *fantasy* e in grado di stimolare progettualmente i ragazzi delle scuole elementari e delle scuole medie inferiori della provincia di Chieti.

Questa operazione artistico-culturale, promossa e realizzata dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Chieti, si inserisce in un vasto filone di iniziative che in Italia oggi si raccolgono sotto la sigla del cosiddetto *medievalismo*. Una cosa infatti è la *medievistica*, vale a dire la scienza che studia il medioevo sotto il profilo storico, filologico, artistico, filosofico, religioso, letterario, col fine di ricostruirne la realtà dinamica, mentre altra cosa è il *medievalismo*, cioè il complesso di interessi e di atteggiamenti tesi a rivivere - in modo talora ludico, talaltra evocativo - un *Medioevo* immaginato secondo stereotipi in parte radicati e accumulatisi nel tempo, in parte periodicamente ravvivati da mode di vario genere.

Si tratta di due dimensioni separate, non opposte. La prima si occupa ordinariamente di indagare sul medioevo con i metodi e gli strumenti della ricerca scientifica; la seconda sviluppa attività ludico - divulgative attraverso una vasta gamma di manifestazioni tese al recupero artistico, culturale e turistico del *Medioevo* (termine che

nel suo uso di massa intreccia ad una realtà storica assai ampia - un millennio di storia primariamente europea - un'ampia porzione di immaginario).

L'obiettivo principale di questo Progetto è quello di stimolare i ragazzi e le ragazze delle scuole nella partecipazione al Premio Letterario attraverso un'attività di informazione sulle tematiche e lo specifico della letteratura, la ricerca di testi fantastici, l'analisi degli stessi, la lettura, l'introduzione alla redazione di un testo teatrale e la rappresentazione grafica della propria fantasia, nonché coinvolgendoli emotivamente e culturalmente attraverso uno spettacolo teatrale dichiaratamente di ambientazione fantasy (liberamente tratto dall'opera di Tolkien).

Complessivamente vengono coinvolti 4.000 ragazzi per anno.

Il premio è dedicato all'opera e a tutto il "mondo" raccontato da J. R. R. Tolkien.

Le opere ammesse al Premio devono essere ispirate alla mitologia europea, intesa nella sua accezione più ampia, compresa la mitologia classica oppure ispirate alle opere di Tolkien, ambientate quindi nei mondi inventati dall'autore inglese in un'epoca a scelta (precedente, antecedente o contemporanea alla Guerra dell'Anello).

Inoltre le opere devono riferirsi alle seguenti sezioni:

- *Illustrazione*: l'opera deve essere realizzata a colori, formato a scelta, su cartoncino o altro supporto flessibile. Gli illustratori possono inviare fino a tre lavori.
- *Racconto*: il racconto deve raggiungere al minimo 5 cartelle dattiloscritte e numerate. Ogni autore può presentare fino a tre opere.
- *Testo teatrale*: il testo deve essere composto almeno da 8 cartelle dattiloscritte e numerate. Ogni autore può presentare fino a tre opere.

In una prima fase un animatore della Compagnia Teatro del Sangro incontra gli insegnanti, i ragazzi e le ragazze delle scuole coinvolte introducendo gli argomenti e le tematiche legate alla

letteratura fantastica, fornendo una piccola dispensa sui brani letterari tratti da *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli*, brani utilizzati per realizzare l'allestimento teatrale, e distribuendo altresì delle piccole dispense sugli autori più rappresentativi del genere e una piccola scheda bibliografica sulle opere in questione.

Dopo una quindicina di giorni, viene realizzato all'interno degli edifici scolastici lo spettacolo *L'Anello di Gollum* di e con Stefano Angelucci Marino, introdotto dalla dott.ssa Maria Luisa Orlandi che, a rappresentazione ultimata, stimola i ragazzi in relazione agli argomenti trattati nello spettacolo e realizzato, al fine di coinvolgerli nella produzione di un elaborato per il Premio Letterario, una breve illustrazione o analisi di un soggetto teatrale dando informazioni sulle tecniche di scrittura. Alla fine degli incontri la dott.ssa Maria Luisa Orlandi fornisce una spiegazione del bando di concorso al Premio Letterario.

Negli anni 2003 e 2004, alla fine di Maggio, vengono realizzate tre serate di premiazione finale in collaborazione e presso i comuni di Pizzoferrato, Crecchio e Castelfrentano rispettivamente per le sezioni del Premio *testo teatrale, racconto e illustrazione*.

A fine premiazione vi è la proiezione del film *Il Signore degli Anelli* con ingresso libero per tutti, in modo da aprire il progetto anche agli adulti.

Tolkien è riuscito a parlare al cuore di milioni di lettori con il linguaggio eterno del mito, toccando gli argomenti che più contano: bellezza, amicizia, fedeltà, amore, gioia, sacrificio, libertà, morte, verità, grazia. Un grande affresco simbolico della storia e della condizione umana. L'opera di Tolkien non è una semplice rivisitazione di antiche leggende, ma il tentativo (evidentemente riuscito) di realizzare un'epica di profondo spessore, con evidenti radici religiose.

6.

Louis Ferdinand Céline e Yukio Mishima

Su commissione del Museo Civico di Arte Contemporanea di Ortona Stefano Angelucci Marino realizza nel luglio del 2003 e nell'agosto del 2004 due importanti letture-spettacolo: *Mea Culpa* di Louis Ferdinand Céline prima e *Serata Mishima - vita e morte di Yukio Mishima* poi. Entrambi queste letture-spettacolo vengono “montate” con l'ausilio da un lato di materiali video proiettati su un grande schermo, dall'altro con un particolare “supporto” musicale, e precisamente l'organetto tradizionale abruzzese di Danilo Zappacosta per Céline e l'arpa di Andreina Sirena per Mishima.

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), pseudonimo di Louis-Ferdinand Destouches, guadagna una fama continentale impressionante con la pubblicazione di *Viaggio al termine della notte*, pubblicato nel 1932 e celebrato dalla critica come una svolta decisiva nella narrativa novecentesca. Le gravi ferite di guerra riportate nel 1918, il cinismo e l'obiettività dissezionista derivatigli dalla professione medica collaborano a edificare la figura di intellettuale scomodo e controcorrente: per Céline è un marchio a fuoco che lo distingue fino all'ultimo dei suoi giorni.

Debutta nel 1932 con il *Voyage*, che esalta contemporaneamente il pubblico di destra e di sinistra: una contraddittoria lettura che accompagnerà le opere di Céline anche dopo la sua morte. Le polemiche intorno all'autore e ai suoi romanzi riempiono le cronache

letterarie francesi, infiammano gli spiriti e lasciano intatto il cinico disincanto dello scrittore. Il pamphlet antiamericano e antisovietico *Mea culpa* è destinato a rincarare la dose. Il personaggio pubblico Céline è ricercato e aborrito, vituperato e accolto con onori ovunque posi il piede.

Dopo la traduzione in lingua russa di *Viaggio al termine della notte*, voluta da Louis Aragon, Céline si reca nell'Unione Sovietica per curare i suoi diritti d'autore. Le sgradevoli impressioni che riporta da questo viaggio nel "paradis des prolétaires" sono raccolte nel libro *Mea culpa* ed espresse col consueto colorito linguaggio: "Quando dico: tutto è schifoso in questo malefico paese, mi si può credere sulla parola... La miseria russa l'ho ben vista io, è inimmaginabile, dostoievskiana. Un inferno putrido: aringhe, cetrioli salati e delazione... il russo è un carceriere nato, un cinese fallito, aguzzino...".

Inoltre egli si rifiuta di credere alla vocazione rivoluzionaria delle masse. L'ideale e l'aspirazione profonda dei proletari, per lui, è nient'altro che l'accesso alla borghesia: "Avidi budelli proletari contro contratti budelli borghesi, ecco qui la mistica democratica. La coscienza di classe è una fottitura, una convenzione demagogica. Ogni operaio chiede unicamente di sortire dalla sua classe operaia, di diventare borghese, il più individualmente possibile, il più presto possibile. Il proletario, il militante più entusiasta ha voglia di spartire con il suo dannato fratello di classe pressappoco allo stesso modo in cui chi ha vinto alla lotteria ha voglia di spartire il premio con chi ha perduto. Vuole sì, spartire la merda, questo proletario, ma non la torta. Giungerebbe a dare volentieri tutta la merda ai suoi fratelli di classe, per tenersi, lui solo, l'intera torta".

"Capite bene che al popolo, il quale ha già di per sé tendenze serie, non rivelerete due volte di fila le maniere di élite... Potrete sempre, o buongustai, raccomandargli le nobili letture, le dissertazioni edificanti, la sublimazione dei crucci, la frequenza dei classici: esso vi manderà a quel paese, vedrà in voi niente altro che la pancia, il fegato grasso, non penserà a voi che come fegato grasso, mai stanco dei giochi da tavola,

intento ancora a scovare di domenica ed in giorno feriale, osti e trattorie e locande, per maggese e campagne, alla caccia di truogoli esorbitanti, adulato dai proprietari di ristorante, adagiato in automobili imbottite, alla ricerca di altre selvaggine sempre meglio cucinate". L'ideale materialistico che la borghesia ed il marxismo pretendono di imporre alla Francia sono, per lui, un ideale disumano. Non è vero che gli uomini possono accontentarsi unicamente di soddisfazioni materiali: *"La trippa sarà sempre la vergogna dell'uomo, non si riuscirà mai a trasformarla in un credo commovente, in un titolo di nobiltà. Mai. La trippa è sempre un errore levarla sugli scudi, la trippa è sempre e solo la più ridicola delle nostre servitù, la più misera delle nostre immondezze. Se ne sarebbe potuto fare tranquillamente a meno"*.

Céline denuncia nel comunismo la conclusione logica di un mondo esclusivamente materialista, nato con la rivoluzione borghese del 1789 ed andatosi via via mostruosamente sviluppando. Il culto della materia degrada l'uomo: *"In due secoli, folle d'orgoglio, gonfiato dalla meccanica, l'uomo è diventato insopportabile. Tale noi lo vediamo oggi, tronfio, saturo, ubriaco d'alcool e di benzina, strafottente, pretenzioso, persuaso che l'universo sia ai suoi piedi. Il più umile buco di culo tappato; nello specchio si prende per Giove, ecco il gran miracolo moderno"*.

Il secondo ritratto della nostra scheda è dedicato a colui che senza dubbio può essere definito «l'ultimo samurai»: Yukio Mishima. Lo scrittore giapponese nasce a Tokio nel 1925 col nome di Kimitake Hiraoka, assumerà lo pseudonimo d'arte nel 1941. A scuola viene deriso per il suo corpo gracile e la madre lo indirizza verso la scrittura. Pubblica delle prime novelle su una rivista scolastica. Nel 1944 viene pubblicata la sua prima raccolta di novelle dal titolo *La foresta fiorita* che in una settimana vende migliaia di copie. In questa fase della sua vita Mishima è solo uno scrittore, non ha attenzione del proprio corpo né nutre alcun interesse per l'azione. In *Sole e Acciaio* dichiara: *«Con ogni evidenza nella prima fase [della vita] mi ero identificato nel linguaggio e consideravo estranei la realtà, il corpo*

e l'azione». Questa fase va avanti fino alla redazione di *Confessioni di una maschera* (1949), romanzo quasi autobiografico, che lo consacra a nascente astro della letteratura giapponese. Nel 1958 dà alle stampe il romanzo *Il padiglione d'oro*: qui Mishima racconta di un ragazzo balbuziente che soffre della sua malattia perché non gli dà la possibilità di «entrare nella vita»; in un ambiente dove tutto si richiama alla bellezza fisica delle statue rinascimentali, il giovane Mizoguchi si sente escluso e decide di incendiare il tempio di Kyoto, in Giappone simbolo della bellezza architettonica; in questo modo il protagonista si sente migliore non perché abbia subito una qualche crescita o catarsi, ma perché il mondo che lo circonda è divenuto più scadente e quindi anche lui può avere un «degno» ruolo nella società. Forse qui Mishima già critica implicitamente la decadenza di tutto il Giappone che prende velocità ogni giorno di più dalla sconfitta della guerra. Nel 1965 e nel 1967 il suo nome compare nella lista dei candidati al premio Nobel per la letteratura, vinceranno il russo Šoločov e il giapponese Kawabata. La seconda fase di Mishima coincide con la pubblicazione di *Sole e Acciaio*: la scoperta della propria identità fisica, l'interesse per la pratica delle arti marziali e la ricerca di un «linguaggio del corpo»; da letterato amante della luna Mishima si trasforma in guerriero amante del sole. Vuole distinguersi dalla massa di scrittori che sono al tempo stesso causa e conseguenza dell'americanizzazione e quindi si rende conto «*che si stava avvicinando un'era in cui trattare il sole da nemico sarebbe stato come seguire il gregge*». Non riesce più a vivere solo con la letteratura, sente che il corpo gli può dare qualcosa di inedito e straordinario e si creano così «*da un lato la risoluzione a favorire fedelmente l'azione corrosiva del linguaggio e a farne il mio lavoro, dall'altro l'esigenza di entrare in rapporto con la realtà in uno spazio assolutamente non toccato dal linguaggio*». Col tempo il suo corpo si trasforma in quello di un atleta: frequenta una palestra di body-building, impara il kendo e il pugilato. L'ultima grande opera letteraria di Mishima è la tetralogia intitolata *Il mare della fertilità*. I protagonisti di questi quattro

romanzi sono due giovani amici: Kiyooki e Honda, due ragazzi profondamente diversi; Kiyooki muore e si reincarna in persone che puntualmente Honda riconosce come «l'amico». La reincarnazione, l'amicizia e la decadenza del Giappone sono i temi principali dei quattro romanzi che compongono la tetralogia. Mishima si suicida il 25 novembre 1970, all'età di quarantacinque anni, all'apice del suo genio letterario. Dopo aver preso in ostaggio il comandante della caserma Ichigani, arringa i soldati con un memorabile discorso sul significato dell'esercito, sul valore che un guerriero deve avere e sull'agonia del Giappone americanizzato; grida alla folla: «Noi ora testimonieremo a tutti voi l'esistenza di un valore più alto del rispetto per la vita. Questo valore non è la libertà, non è la democrazia. È il Giappone. Il Paese della nostra amata storia, delle nostre tradizioni: il Giappone».

Teatrografia

Racconti di strada, di Sandro Cianci; con Augusta Natale, Stefano Angelucci Marino, Angelo Coccia e Lucio Bucci; testo e regia Sandro Cianci; scene Lucio Bucci; luci e suono Sabina Natale; produzione Piccolo Teatro del Me-ti. 1994.

Storia dell'uomo e della donna, di Sandro Cianci; con Stefano Angelucci Marino, Angelo Coccia, Augusta Natale; testi e regia Sandro Cianci; scene Lucio Bucci; luci e suono Sabina Natale; produzione Piccolo Teatro del Me-ti. 1995.

Il Paese dei Racconti evento-spettacolo itinerante, di Sandro Cianci, con Augusta Natale, Stefano Angelucci Marino, Tiziano Feola, Emilia Paolini, Lucio Bucci, Angelo Coccia, Anna Barbarossa, Alexandra Cianci, Armida Tumini, Simona Cianci ed altri; testo e regia Sandro Cianci; scene Lucio Bucci; luci e suono Sabina Natale; produzione Piccolo Teatro del Me-ti. 1995.

Molière, di Sandro Cianci; con Stefano Angelucci Marino e Tiziano Feola; scene Lucio Bucci; luci e suono Sabina Natale; testo e regia Sandro Cianci; produzione Piccolo Teatro del Me-ti. 1996.

Cantastorie - storie e leggende di terra e di mare - cantastoriata di piazza in dialetto abruzzese, di e con Stefano Angelucci Marino; organetto Walter Campitelli; scena Wally Di Luzio; testo e regia

Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 1996.

La ballata dei tre scrigni - ovvero il Friuli colonizzato alla scoperta dei frentani, liberamente ispirato alla *Tempesta* di W. Shakespeare, di Giuliano Bonanni e Stefano Angelucci Marino; regia Giuliano Bonanni; con Nicoletta Oscuro, Giuliana Musso, Tiziano Feola e Stefano Angelucci Marino; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Free Music di Luciano D'Antonio; costumi F. G. Teatro di Filippo Guggia e Lilla Oscuro; produzione Teatro del Sangro / Academia de gli Sventati. 1997.

Sganarello, da Molière testo e regia Guglielmo Ferraiola; con Giuliana Antenucci, Zenone Benedetto, Tommaso Di Giorgio, Giacomo Vallozza, Lucia Magistro, Stefano Angelucci Marino e Anna Paola Vellaccio; costumi Laura Amoroso; musiche Mozart; produzione Beat '72 Roma. 1997.

Tragicomica commedia popolare con randellate finali, da Federico Garçia L'Orca; testo e regia Guglielmo Ferraiola; con Tommaso Di Giorgio, Zenone Benedetto, Lucia Magistro, Giacomo Vallozza, Stefano Angelucci Marino; costumi Laura Amoroso; musiche Bizet - De Falla; produzione Beat '72 Roma. 1997.

Scanderbeg - la storia dimenticata, di Claudio De Maglio e Giuliano Bonanni; regia Giuliano Bonanni; con Stefano Angelucci Marino, Zenone Benedetto, Tiziano Feola, Valbona Imami, Neritan Liçaj, Nicoletta Oscuro e Marçela Serli; musicisti Fatos Qerimaj e Bruno Qerimaj; scene Franco Troiani; costumi Filippo Guggia; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Luciano D'Antonio e Noel Santoro; ufficio stampa Roberta Gargano; organizzazione Vittorio Esposito e Giorgio Iraggi; produzione Teatro Stabile d'Abruzzo/Teatro Nazionale di Tirana (Albania). 1998.

Il Bosco delle Meraviglie - spettacolo itinerante, di Zenone Benedetto; con Stefano Angelucci Marino, Tiziano Feola, Ercole Di Francesco, Fabio Di Cocco, Luciano Emiliani, Giuliana Antenucci, Giacomo Vallozza, Tommaso Di Giorgio, Lucia Magistro, Francesca Persico e Anna Paola Vellaccio; testo e regia di Zenone Benedetto; produzione Abruzzo tu.cu.r (Guardiagrele - Chieti). 1999.

Nella Terra dei Castelli - spettacolo itinerante, di Zenone Benedetto; con Stefano Angelucci Marino, Tiziano Feola, Ercole Di Francesco, Fabio Di Cocco, Luciano Emiliani, Giuliana Antenucci, Giacomo Vallozza, Tommaso Di Giorgio, Lucia Magistro, Francesca Persico e Anna Paola Vellaccio; testo e regia Zenone Benedetto, produzione Abruzzo tu.cu.r (Guardiagrele - Chieti). 1999.

Uomini e bestie - elementi di un sacrificio, liberamente espunti dalle *Novelle della Pescara* di Gabriele D'Annunzio; di Giacomo Vallozza; con Fausto Roncone, Tommaso Di Giorgio, Stefano Angelucci Marino, Mariaelena Di Giandomenico e Wally Di Luzio; scenografia Gianluca Buccella; costumi Lara e Wally Di Luzio; produzione Compagnia del Paradosso (Loreto Aprutino - PE). 1999.

Nu Sande e Nu Vove - la festa di San Zopito a Loreto Aprutino, spettacolo itinerante; testi e regia Fausto Roncone e Giacomo Vallozza; con Tommaso Di Giorgio, Stefano Angelucci Marino, Mariaelena Di Giandomenico, Antonio Crocetta, Simone Pica, Oriana Cipollone, Federico Di Tonno, Elisa Mecci, Fabrizio Giovannetti, Barbara Di Flaiano, Armando Fragassi, Leandra Di Carluccio, Katia Perilli, Luca Di Liberato, Nicoletta Di Fazio, Iole Pranzo; produzione compagnia del Paradosso. 1999.

Leonzio un brigante a Sant'Eusanio, di e con Stefano Angelucci Marino; Regia Giuliano Bonanni,; costumi FG Teatro di

Filippo Guggia e Lilla Oscuro; luci e suono Free Music di Luciano D'Antonio; produzione Abruzzo tu.cu.r in collaborazione con il Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale - I Guardiani dell'Oca. 1999.

Mirto il selvaggio, di e con Stefano Angelucci Marino; liberamente ispirato da *Il Mistero del Mago Merlino* di Adolfo Morganti; aiuto regia Emilia Palini; costumi FG Teatro di Filippo Guggia; luci e suono Luca Cicchitti; musiche originali Roberto Angelucci; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 1999.

Peppino e i suoi fratelli, di e con Stefano Angelucci Marino; aiuto regia Emilia Paolini; costumi F. G. Teatro di Filippo Guggia; luci e suono Luca Cicchitti; musiche originali Roberto Angelucci; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 1999.

Donna Rosalba Patì, di e con Stefano Angelucci Marino, testo, regia e impianto scenico Stefano Angelucci Marino; aiuto regia Emilia Paolini; musiche a cura di Michele Di Toro; costumi F. G. Teatro di Filippo Guggia - Udine; produzione Teatro Stabile d'Abruzzo / Teatro del Sangro Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2000.

Bruno "la roccia" - il campione di Pizzoferrato, liberamente tratto dal romanzo *Aspetta primavera, Bandini* di John Fante - di e con Stefano Angelucci Marino; testo, regia, musiche e impianto scenico Stefano Angelucci Marino; collaborazione alla drammaturgia Adriana Gandolfi; aiuto regia Emilia Paolini; pupazzi Laura Farina; tecnico luci e suono Seby Marcianò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; tessiture a mano per la scena Valeria Belli - Fili Forme di (Cepagatti - Pe); produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca in collaborazione con

l'Associazione culturale Experio di Ortona (Chieti) con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Pizzoferrato (Chieti) e della Fondazione Genti D'Abruzzo - Museo delle Genti D'Abruzzo di Pescara. 2001.

Carnuval - **il carnevale popolare d'Abruzzo**, spettacolo itinerante (prima edizione), di Stefano Angelucci Marino; con Zenone Benedetto, Giacomo Vallozza, Fabio Di Cocco, Dario De Luca, Fabio Pellicori, Natale Filice, Emilia Paolini, Letizia Marcolongo, Paolo Mancini, Angelo Petrone, Francesco Anello, Massimo Di Giustino, Leo Zappitelli, Maria Grazia Liguori, Stefano Angelucci Marino; aiuto regia Emilia Paolini; regia Stefano Angelucci Marino e Dario De Luca; consulenza scientifica Dott.ssa Adriana Gandolfi - antropologa; costumi Bartolomeo Giusti e Ettore Margiotta; scene Franco Troiani; musiche del repertorio popolare a cura di Roberto Torto; ufficio comunicazioni Roberta Gargano; organizzazione Il Baule di Antonello Gabriele, produzione Teatro Stabile d'Abruzzo/ Teatro del Sangro-Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2001.

Edipuz, di e con Stefano Angelucci Marino - liberamente tratto da *Edipus* di Giovanni Testori; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; collaborazione alla drammaturgia Adriana Gandolfi; aiuto regia Emilia Paolini; scene e costumi Laura Farina; disegno luci Danila Blasi; musiche Francesco Pulsinelli; tecnico luci e suono Luca Cicchitti; ufficio stampa Walter Berghella; foto Enza Paterra; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2002.

Passaggio al Bosco- Pizzoferrato '43/'44 - Terra di Nessuno di Stefano Angelucci Marino; interpreti Francesco Pulsinelli e Stefano Angelucci Marino; drammaturgia Stefano Angelucci Marino; collaborazione alla drammaturgia Adriana Gandolfi; consulenza storica Umberto Dante; musiche Francesco Pulsinelli; produzione

Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Pizzoferrato (Chieti). 2002.

Carnuval - **il carnevale popolare d'Abruzzo**, spettacolo itinerante (seconda edizione), di Stefano Angelucci Marino; con Massimo Paolucci, Mauro Vanni, Tommaso Di Giorgio, Marialuisa Basti, Emilia Paolini, Mauro Peracchia, Francesco Pulsinelli, Letizia Marcolongo, Stefano Angelucci Marino e la compagnia dei giovani degli Amici del Teatro di Ortona; aiuto regia Emilia Paolini; regia Stefano Angelucci Marino e Dario De Luca; consulenza scientifica Dott.ssa Adriana Gandolfi - antropologa; costumi Bartolomeo Giusti e Ettore Margiotta; comunicazioni Roberta Gargano; organizzazione Il Baule di Antonello Gabriele; rielaborazioni giochi del carnevale tradizionale abruzzese Dott.ssa Maria Luisa Orlandi; produzione Teatro Stabile d'Abruzzo / Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2002.

A Pescara! A Pescara! di Stefano Angelucci Marino; con Letizia Marcolongo, Evelyne Bonazza, Carmine Arvonio e Stefano Angelucci Marino; scena Laura Farina; assistente alla regia Emilia Paolini; luci e suono Seby Marcianò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca / Festival Il Fiume e la Memoria di Pescara. 2002.

L'Anello di Gollum, da J. R. R. Tolkien di e con Stefano Angelucci Marino; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino, collaborazione drammaturgia e regia Emilia Paolini; scena Massimiliano Serrapica; luci e suono Seby Marcianò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2002.

Valle del Sole Show, di e con Stefano Angelucci Marino; collaborazione alla drammaturgia e regia Marco di Campoli San Vito; maschere Stefano Perocco di Meduna; scene e costumi Massimiliano Serrapica; luci e suono Seby Marciandò; ufficio stampa Walter Berghella; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Pizzoferrato (Chieti). 2003.

La Scuncòrdie, di Stefano Angelucci Marino; da Cesare De Titta; con Raffaella Di Donato, Letizia Marcolongo, Massimiliano Serrapica e Stefano Angelucci Marino; scena Massimiliano Serrapica; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Seby Marciandò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Sant'Eusanio del Sangro (Chieti). 2003.

Ambrogio Sparagna - spettacolo di nuova musica popolare, di Ambrogio Sparagna; con Ambrogio Sparagna, Erasmo Treglia, Stefano Angelucci Marino ed altri; scene e costumi Ambrogio Sparagna; produzione Finisterrae / Ambrogio Sparagna. 2003.

Aligi game over, di Stefano Angelucci Marino; dalla tragedia pastorale *La Figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio; con Marco di Campoli San Vito e Stefano Angelucci Marino; scene e costumi Massimiliano Serrapica; musiche e video Francesco Apolloni; luci e suono Seby Marciandò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2004.

Mastre Cardille, di Stefano Angelucci Marino; da Cesare De Titta; con Raffaella Di Donato, Letizia Marcolongo, Massimiliano

Serrapica e Stefano Angelucci Marino; scena Massimiliano Serrapica; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Seby Marciànò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Sant'Eusanio del Sangro (Chieti). 2004.

Arturo lo chef - un cuoco di Villa Santa Maria, di e con Stefano Angelucci Marino; collaborazione alla drammaturgia Prof. Antonio Di Lello; assistente alla regia Letizia Marcolongo; scene e costumi Massimiliano Serrapica; tecnico luci e suono Seby Marciànò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; testo, regia, luci, musiche e impianto scenico Stefano Angelucci Marino; foto Enza Paterra; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2004.

Bestiame, di Stefano Angelucci Marino; dalla novella *Bestiame* della raccolta *Terra vergine* di Gabriele D'Annunzio; con Massimiliano Serrapica, Raffaella Di Donato, Letizia Marcolongo, Piera Spaziani, Valentina Di Pasquale, Valeria Di Giacomo, Silvia Stampone e Vittoria Oliva; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; luci e suono Seby Marciànò - Free Power Service; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2004.

La ballata di Romeo e Giulietta, di Stefano Angelucci Marino, da Shakespeare; con Rapi Salsano, Neritan Licaj, Desantilla Kristo, Rina Narazani, Hysen Mullajonuzi, Giacomo Vallozza, Letizia Marcolongo, Massimiliano Serrapica, Concetta Laico e Stefano Angelucci Marino; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Seby Marciànò - Free Power Service; direttori di produzione Fatbardh Marku e Papa Dhimosten; ufficio stampa Walter Berghella;

progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino, produzione Teatro del Sangro\ Teatro Skampa di Elbasan in collaborazione con l'Associazione Experio di Ortona (Chieti). 2004.

Amblete, da Testori e di Stefano Angelucci Marino, con Massimiliano Serrapica, Raffaella Di Donato, Letizia Marcolongo, Vittoria Oliva, Piera Spaziani, Stefano Angelucci Marino; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; luci e suono Seby Marcianò - Free Power Service; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2005.

Micchele Parì - un cameriere di Villa Santa Maria, di e con Stefano Angelucci Marino; da John Fante; collaborazione alla drammaturgia Prof. Antonio Di Lello; assistente alla regia Letizia Marcolongo; scena e costumi Massimiliano Serrapica; luci e suono Seby Marcianò - Free Pover Service; ufficio stampa Walter Berghella; testo, regia, luci, musiche e impianto scenico Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca. 2005.

Sora Sbruegnata, di Stefano Angelucci Marino; da Cesare De Titta; con Raffaella Di Donato, Letizia Marcolongo, Massimiliano Serrapica, Piera Spaziani, Vittoria Oliva e Stefano Angelucci Marino; scena Massimiliano Serrapica; maschere Stefano Perocco di Meduna; luci e suono Seby Marcianò - Free Power Service; ufficio stampa Walter Berghella; progetto scenico, testo e regia Stefano Angelucci Marino; produzione Teatro del Sangro - Compagnia Teatrale I Guardiani dell'Oca con il patrocinio e la collaborazione del Comune di Sant'Eusanio del Sangro (Chieti). 2005.

Ecco Pinocchio, di Stefano Angelucci Marino; da Collodi con Letizia Marcolongo; regia Stefano Angelucci Marino. 2005.

Bibliografia essenziale

SØREN KIERKEGAARD, *Timore e Tremore*, Bur, Milano 2001.

- *Eten - Eller* (Tomo Primo), Adelphi, Milano 1976.
- *Eten - Eller* (Tomo Secondo) Adelphi, Milano 1977.
- *Eten - Eller* (Tomo Terzo) Adelphi, Milano 1978.
- *Eten - Eller* (Tomo Quarto) Adelphi, Milano 1981.
- *Eten - Eller* (Tomo Quinto) Adelphi, Milano 1989.

GIOVANNI TESTORI, *Opere 1943 - 1961*, Bompiani, Milano 1996.

- *Opere 1965 - 1977*, Bompiani, Milano 1997.
- *La maestà della vita e altri scritti*, Rizzoli, Milano 1998.

GILBERTO SANTINI, *Giovanni Testori - nel ventre del teatro*, Quattroventi, Urbino 1996.

GIORGIO TAFFON, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, Oscar Mondatori, Milano 1995.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di Gabriele D'Annunzio*, Edizione Mursia, Milano 1982.

PAOLO PUPPA, *La parola alta - sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, La Terza, Bari 1993.

- KOSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 1993.
 - *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari 2003.
 - *L'attore creativo. Conversazioni al teatro Bol'soj (1918-1922)*, La Casa Usher, Firenze 1989.
- VASILIJ O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Ubulibri, Milano 1991.
- EUGENIJ B. VACHTANGOV, *La gioia della scena. Diari, lettere, appunti di lavoro*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli (UD) 2004.
- VSEVOLOD MEJERCHOLD, *1918: lezioni di teatro*, Ubulibri, Milano 2004.
- A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974.
- JURIJ ALSCHITZ, *La grammatica dell'attore. Il training*, Ubulibri, Milano 1998.
 - *La matematica dell'attore*, Ubulibri, Milano 2004.
- VALENTINA VALENTINI, *Eimuntas Nekrošius. Teatro contemporaneo d'autore*, Edizione Rubbettino, Catanzaro 1999.
- CRISTIAN GIAMMARINI, *Il gabbiano secondo Nekrošius. Progetto per l'Ecole des Maitres*, Ubulibri, Milano 2002.
- ROBERTO ALONGE - GUIDO DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume terzo- Avanguardie e utopie del teatro*, Einaudi, Torino 2001.
- PETER BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano 1968.
 - *La porta aperta*, Anabasi, Milano 1994.
- ANNIBALE RUCCELLO, *Teatro*, Guida Editori, Napoli 1993.

- *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Gremese Editore, Roma 2004.

ENRICO FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santarelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Ubulibri, Milano 2002.

MARCO DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947 - 1970*, Bompiani, Milano 1987.

- *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2001.

- *Capire il teatro. Lineamenti di una teatrologia*, La Casa Usher, Firenze, 1997.

FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Mulino, Bologna 1995.

- *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali (1977 - 1997)*, Textus, L'Aquila 1997.

FABRIZIO CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Edizione Editori & Associati, Roma 1995.

ROBERTO TESSARI, *Commedia dell'Arte: La Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981.

FERDINANDO TAVIANI - MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII E XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1992.

ARTICOLI e RECENSIONI

GIUSEPPE LIOTTA, «*Teatri in città*» *viva le buone idee*, in "Il Giornale di Sicilia", 8 agosto 2001.

CARLO INFANTE, *Bruno la Roccia - il campione di Pizzoferrato* in "Primavera dei Teatri 2001 - Laboratorio d'arte dello spettatore in

rete”, all’indirizzo internet www.teatro.org, 24 giugno 2001.

- *Dalla carta alla carne: la macchina desiderante di Edipuz*, in “Laboratorio d’arte dello spettatore in rete” all’indirizzo Internet www.teatro.org, 10 giugno 2002.

PAOLO RANDAZZO, *Teatri in città. Un festival da non dimenticare...*, in “Primafila” mensile di teatro e di spettacolo, dicembre 2001.

- *Caltagirone diventa palcoscenico*, in “Centonove - settimanale regionale di politica, cultura ed economia”, 24 agosto 2001.

Bruno la Rocca - il campione di Pizzoferrato in “Il Patalogo n° 26 - Annuario del Teatro 2003”.

Aligi Game over e Valle del Sole Show in “Il Patalogo n° 27- Annuario del Teatro 2004”.

LUCIANA DE ROSE, *Lo sport clandestino*, in “Teatro Rendano” Rivista di Cultura e Spettacolo, Anno V - n° 47 - Dicembre 2001.

FILOMENA DI ZIO, *Edipuz*, in “Teatranti.com” all’indirizzo Internet www.teatranti.com, 20 maggio 2002.

- *Valle del Sole Show* in “Teatranti.com” all’indirizzo Internet www.teatranti.com, 20 ottobre 2003.

- *Aligi game over*, in “Teatranti.com” all’indirizzo Internet www.teatranti.com, 16 aprile 2004.

TIZIANO FRATUS, *Stridere di Fiore*, all’indirizzo Internet www.manifatturae.it, Giugno 2002.

MARCO LETIZIA, *Tolkien tra musica, erba pipa e cabaret*, in “Il Corriere della Sera”, 6 settembre 2003.

ANTONELLO FAZIO, *Chiude i battenti “Primavera dei teatri”*, in “Il Quotidiano della Calabria”, 15 giugno 1999.

LUIGI VINCIGUERRA, *Leonzio, popolano sconfitto e dimenticato*, sul “Quotidiano di Benevento”, 13 marzo 2001.

LAURA MARANO, *Il lato oscuro dell'emigrazione*, in "Il Quotidiano della Calabria", 27 novembre 2001.

FRANCESCA DI ROCCO, *Gollum raccontato da un giovane abruzzese*, in "Area - Politica - Comunità - Economia" Anno VIII N° 79, Aprile 2003.

ANTONIETTA CAROZZA, *Pecore e Ski Lift - Benvenuti a Pizzoferrato* in "La Provincia Cosentina", 3 febbraio 2004.

SIMONA NEGRELLI, *Sogno a Pizzoferrato - Satira e arte sull'utopia dello sviluppo* in "Il Quotidiano" (Cosenza), 3 febbraio 2004.

PATRIZIA PENNELLA, *Donna Rosalba Patì in scena al Fenaroli*, in "Il Tempo", 14 aprile 2000.

SERENA GIANNICO, *Un ritratto di cruda attualità*, in "Nuovo Abruzzo Oggi", 14 marzo 2003.

RAFFAELLA LEPRONI e MASSIMO SALVI, *Aligi game over*, in "Storia del Mondo" all'indirizzo internet www.storiadelmondo.com, 29 marzo 2004.

NICOLA GAMBETTI, *Aligi game over*, in "Tuttoesaurito.com" all'indirizzo Internet www.tuttoesaurito.com, 24 maggio 2004.

ALESSANDRA CAMPITELLI, *Il teatro d'attore e d'Abruzzo di Stefano Angelucci Marino*, in "Nuovo Abruzzo Oggi", 8 agosto 2004.

GIANNANDREA DE ANTONELLIS, *Leonzio*, in "Il Quotidiano di Benevento", 17 marzo 2001.