



ELISABETTA REALE

## FEMMINILITÀ TRADITA E VIOLATA NEL TEATRO DEL SUD: GIANFRANCO BERARDI, SAVERIO LA RUINA, SPIRO SCIMONE E VINCENZO PIRROTTA

*In this paper we want to analyze a particular trend of contemporary theatre in which the authors-men-actors, who almost came from southern Italy, starring female characters on stage without excessive external disguise. Intense and engaging performances, where the disguise is minimal but who are able, through the power of words and gestures, to make on the scene all the tragic stories of women's fragile, each author-actor with his own personal style. Under study will be four different authors – Saverio La Ruina, Vincenzo Pirrotta, Spiro Scimone, Gianfranco Berardi – came from Sicilia, Calabria, Puglia and his personal way to be a woman, and to understand how this happens we will proceed with a little analysis of not only their performance but also theories of sexual identity and queer studies.*

In abiti femminili, seduto su una sedia, testimone di una realtà dolorosa di un sud arretrato e barbarico, con sguardo insieme ferocemente critico e dolorosamente partecipe. È questa la *silhouette* di molte voci femminili trasfigurate nell'interpretazione di alcuni grandi attori maschili del nostro tempo.

E quello che si compie in scena è ancora una volta il miracolo dell'attore-autore, in una performance fortemente legata al corpo, alla parola, al gesto di chi la mette in scena, nella scia di una tendenza della drammaturgia contemporanea che si realizza pienamente nell'azione scenica e definita dai manuali consuntiva<sup>1</sup>, che fa cioè del testo, ancor più che un progetto di messa in scena, l'esito di una teatralità virtuale radicata nel vissuto<sup>2</sup>.

Senza troppe sottolineature enfatiche, su di una vecchia sedia in maglietta di lana (La Ruina), con un sobrio grembiule (Scimone) e mai dunque rinunciando alla propria evidenza virile (Pirrotta), puntando solo sulle posture, sulle intonazioni, sulle risonanze interiori, questi artisti riescono a evocare l'emblema di una femminilità offesa e ferita. Quando invece il travestimento degli abiti è visibile appare, tuttavia,

<sup>1</sup> Per una definizione di drammaturgia «consuntiva», contrapposta ad una «preventiva» cfr. S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 3, 1988, p. 37-44.

<sup>2</sup> G. GUCCINI, *Nella memoria di Claudio Meldolesi*, in «Prove di Drammaturgia», 2, 2009, Titivillus, Corazzano (Pisa), pp. 28-29.



strettamente legato alla volontà di indagare, attraverso il lavoro d'attore, alcune dinamiche umane nate da situazioni paradossali (Berardi).

In questa ricognizione, seppure breve e senza pretesa di essere esaustiva, si cercheranno di delineare i tratti che caratterizzano le performance di quattro attori-autori meridionali – uomini di Sicilia, Calabria, Puglia – impegnati nel dare corpo e voce a storie di donne spesso ferite e dolenti, oltrepassando ogni tradizionale confine di genere ma attuando una ibridazione del femminile/maschile aiutata solo dalla parola drammaturgica. L'alterità della rappresentazione si esplicita in scena nella rappresentazione di un personaggio femminile che viene reso da un attore di sesso maschile. Il travestimento, pratica rituale polivalente nella storia, in molteplici ambiti culturali, è un tema letterario di lunga durata, che tende a trascendere i limiti dei ruoli sociali e sessuali<sup>3</sup>. Numerosi gli esempi attraverso i secoli, ma è nel Novecento che il tema ha avuto una esplosione capillare, diventando oggetto privilegiato della teoria letteraria e dei *queer studies*<sup>4</sup>, che lo considerano come superamento delle differenze e delle rigide partizioni binarie e conferma lampante di come la sessualità tenda ad essere mobile e di confine.

Dopo questa breve introduzione, utile a comprendere concetti come travestimento e ibridazione di genere è interessante adesso vedere le tecniche utilizzate da questi quattro autori contemporanei nell'esprimere in scena la femminilità, in interpretazioni per certi versi debordanti, che trasudano una teatralità forte, che va aldilà della parola scritta. Perché per un attore uscire dal proprio io per entrare nell'alterità di un personaggio è pratica quotidiana<sup>5</sup>, e se nella prassi antica, questa operazione veniva esplicitata dall'uso della maschera, essa nella scena contemporanea non ha più ragione di esistere, in quanto è l'attore-autore che si fa corpo e maschera della narrazione stessa.

«Il travestimento del *gender* sembra accomunare molti artisti meridionali»<sup>6</sup>, come rileva Paolo Puppa, nel suo recente studio dedicato all'attore solista che caratterizza la scena drammaturgia novecentesca, dove dedica proprio parte della sua analisi ad «un territorio pericoloso e inquietante, dove il sublime viene inseguito

<sup>3</sup> M. FUSILLO, *Il dio Ibrido, Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 39.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sui *queer studies* cfr. J. BUTLER, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Cortina Raffaello, Milano, 2010, e *Fare e disfare. Otto saggi a partire da Judith Butler*, a cura di Monica Pasquino e Sandra Plastina, Mimesis, Milano – Udine, 2009.

<sup>5</sup> M. FUSILLO, *Il dio Ibrido*, cit., p. 32.

<sup>6</sup> P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni Editore, Roma, 2010, p. 279.



grazie all'eccentricità misteriosa del *transgender* e alla dismisura del tutto»<sup>7</sup>, e Puppa indica come modelli di riferimento di questo gioco tutto contemporaneo al travestimento autori come Enzo Moscato che porta in scena «una Napoli notturna con un algido insinuante tono di dicitore raffinato, più lettore aedo che interprete, dalla voce flautata e sfiatata, sempre pronta a impennarsi nel canto», e lo fa esponendosi in prima persona, a differenza di altri drammaturghi della scena partenopea – da Giuseppe Patroni Griffi e Manlio Santanelli – simile più in questa vocazione ad un altro grande drammaturgo della scena partenopea, Annibale Ruccello, nella sua breve carriera.

È un teatro profondamente femminile, arricchito da una lingua spesso ostica e chiusa, come il dialetto calabro-lucano, che mostra, nel caso di Saverio La Ruina<sup>8</sup>, una femminilità interiore, solo accennata, capace di nutrirsi di gesti, sussurri, di un movimento leggero delle mani e del corpo, veri strumenti drammaturgici. Un travestimento molto lontano rispetto all'opulenza espressiva e ai barocchismi verbali incontrati nei lavori di Enzo Moscato<sup>9</sup>, ad esempio, preso in considerazione come rappresentante di quel teatro *en travesti* da cui si parte per questa riflessione; ma profondamente diversi sono i punti di partenza tra i due autori ed i luoghi in cui nasce la loro drammaturgia. Quella che mette in scena La Ruina, senza orpelli stilistici, è, soprattutto, la straziante verità delle parole. Rese ancora più incisive dall'uso del dialetto che stratifica comunicazione, musica, poesia: è insieme segno, suono, persona. Un testo inseparabile dalla voce. Una narrazione che suscita un senso profondo di commozione e vicinanza per quelle donne – Pascalina e Vittoria – che raccontano con dolcezza e semplicità la crudeltà di una vita alienante. In qualche modo, con *Dissonorata*<sup>10</sup> prima e con *La Borto*<sup>11</sup>, poi, La Ruina vive il calvario di

<sup>7</sup> Ivi, p. 273.

<sup>8</sup> Saverio La Ruina si diploma come attore alla Scuola di Teatro di Bologna, prosegue la sua formazione con Jerzy Sthur e lavora nelle compagnie di Leo De Berardinis e Remondi e Caporossi, è tra i giovani registi selezionati agli atelier di regia curati da Eimuntas Nekrosius per La Biennale di Venezia nelle edizioni 1999 e 2000. Nel 1992 a Castrovillari (CS), insieme a Dario De Luca, fonda la compagnia teatrale Scena Verticale.

<sup>9</sup> P. PUPPA, *La voce solitaria*, cit., p. 279.

<sup>10</sup> Prodotto dalla compagnia teatrale Scena Verticale, il pluripremiato *Dissonorata, un delitto d'onore in Calabria*, debutta nel 2006 è la 'piccola', tragica e commovente storia di una donna del nostro meridione. Dal suo racconto emerge una Calabria che anche quando fa i conti con la tragedia vi combina elementi grotteschi e surreali, talvolta perfino comici, sempre sul filo di un'amara ironia. Premio UBU 2007 "Migliore attore" e "Migliore novità italiana" Finalista al Premio ETI – Gli Olimpici del Teatro 2007 "Migliore interprete di monologo", Premio Ugo Betti per la drammaturgia 2008 "Segnalazione speciale".

<sup>11</sup> *La Borto* debutta nel 2009 a Roma. Scritto, diretto e interpretato da Saverio La Ruina, prodotto da Scena Verticale, è la storia di una donna in una società dominata dall'atteggiamento e dallo sguardo maschili: uno sguardo predatorio che



due donne e ne introietta le emozioni nel proprio corpo maschile. Esalta la compassione, la capacità di sentire insieme, pur lasciandosi andare a momenti di estraniamento. Cerca di scoprire le proprie affinità, le proprie solidarietà con le protagoniste. Indaga l'universo femminile senza inibizioni ma senza esibizionismi, spesso presenti nel teatro *en travesti*. E indaga anche il meridione, inteso come condizione antropologica che unifica il sud del mondo ben oltre il microcosmo del territorio pollinese dove entrambe le storie sono ambientate.

Non c'è travestimento esteriore: la femminilità proviene all'attore-autore da quel tanto di femminile che ogni uomo porta dentro di sé come versante nascosto della propria personalità.

E quasi per magia, grazie alla *vis* struggente dell'interprete e alla musica dissonante del dialetto, l'affresco si compone in canto aperto. Perché il teatro è soprattutto questo: parola che si fa sangue e voce nell'affresco della comunicazione<sup>12</sup>.

Una mite *phoné* per ingentilire quella maschile ma senza caricature o enfasi, con un ritmo a tratti lento, a tratti accelerato in una veloce cantilena, non facile da decifrare, come se la protagonista volesse liberarsi, in confessionale<sup>13</sup>, di parole imbarazzanti. Alla voce narrazione di *La Ruina* si aggiunge, sia in *Dissonorata* che ne *La Borto* la musica scritta e interpretata in scena da Gianfranco De Franco, che serve come ad enfatizzare a seguire delle piccole fughe delle protagoniste dalla realtà.

Ma interpretando le due donne, *La Ruina* resta chiaramente un uomo, con la propria faccia, i capelli, i vestiti, appena coperti da una leggera camicia da notte in cotone, o una canottiera bianca e vecchie ciabatte ai piedi.

Però sono anche Pascalina, di lei ho parlato, la memoria, il pensiero. Allora, probabilmente, sono una concreta, verissima *irrealtà* del teatro. Il presupposto che sta alla base della messinscena è di per sé straniante: un uomo interpreta una donna senza mettere in atto processi imitativi di tipo realistico. Anche il costume suggerisce soltanto. Ma dopo cinque minuti il pubblico si dimentica dell'uomo in scena e ascolta il racconto di Pasqualina, lasciandosi coinvolgere dalla sua narrazione. Quanto meno l'attore si

---

si avvinghia, violenta e offende. La protagonista racconta l'universo femminile di un paese del meridione. Schiacciata da una società costruita da uomini con regole che non le concedono appigli, e che ancora oggi nel suo profondo stenta a cambiare, soprattutto negli atteggiamenti maschili, racconta il suo calvario in un sud arretrato e opprimente. E lo fa nei toni ironici, realistici e visionari insieme, propri di certe donne del sud.

<sup>12</sup> Recensione di Enrico Groppali, in «Il Giornale», 27 settembre 2010.

<sup>13</sup> L'atmosfera mistica è ancora più accentuata ne *La borto*, un vero e proprio dialogo-racconto tra Vittoria e Dio, a cui la donna si confessa.



“trasforma” in una donna, tanto più il pubblico tende ad identificarsi con il personaggio femminile<sup>14</sup>.

Una cesura drammaturgica netta. Un percorso del tutto personale quello costruito per la moglie del boss mafioso, protagonista de *La Ballata delle Balate*<sup>15</sup>, dall'attore autore Vincenzo Pirrotta<sup>16</sup>. La sua è un'incursione al femminile realizzata in scena con la voce e il corpo dell'attore, che muta nei gesti e nel timbro, ma non si trasfigura. Due intensi momenti, il primo in cui la moglie/Pirrotta legge una lettera/pizzino consegnato al marito, in carcere, scritto in perfetto italiano, diversamente dal resto dello spettacolo, in un dialetto palermitano forte e deciso, una lettera d'amore, in cui però sembra rivolgersi a Dio piuttosto che al marito, sottolineando una volta di più nella messa in scena, come sia il marito boss che la moglie in adorante attesa, non vogliono parlare a Dio, e cercare un perdono, ma piuttosto sostituirsi a lui. Il secondo momento al femminile ne *La Ballata* invece sembra un sipario che tende al grottesco, una 'recita' sconclusionata di consegne che la donna porta avanti nel nome del marito che, in carcere, non può più controllare personalmente gli affari famiglia. Quello di Pirrotta di entrare nell'universo femminile è un tentativo per dare voce spesso ad una sofferenza, ed emerge in quasi tutte le donne da lui narrate un forte senso di morte, di lontananza, di solitudine.

Come per Donna Anna, che Pirrotta inserisce nel testo *Malaluna*<sup>17</sup>, in cui protagonista è la città di Palermo, i suoi vicoli, le sue strade, la sua gente. Anche la città, in un certo senso viene delineata con i tratti di una donna, madre accogliente, matrigna che esilia, femmina che ammalia con i suoi colori, i suoi profumi. È un testo dunque intriso di femminilità e non stupisce allora che lo stesso Pirrotta, attore-autore

<sup>14</sup> S. LA RUINA, *Dialoghi con lo spettatore e il critico* in «Prove di Drammaturgia», 2, 2009, Titivillus, Corazzano (Pisa), pp. 28-29.

<sup>15</sup> Scritto, diretto e interpretato da Vincenzo Pirrotta, *La ballata delle ballate* è il racconto di un latitante, che nel suo covo recita un rosario dove i misteri dolorosi sono quelli della passione di Cristo, e i misteri gioiosi (misteri di stato) sono quelli delle 5000 vittime di cosa nostra. In un delirio dove si incontrano misticismo e violenza si crea il contrasto tra la parola di Dio che il latitante professa e la brutale parola della mafia che invece mette in pratica.

<sup>16</sup> Vincenzo Pirrotta nasce a Partinico, centro agro-industriale della provincia di Palermo nel 1971, inserendosi inevitabilmente nel versante più occidentale dell'isola. Questa specifica collocazione geografica si riflette nel suo teatro e nella sua lingua che acquista connotazioni e suggestioni diametralmente differenti rispetto agli autori provenienti dalla Sicilia orientale.

<sup>17</sup> Il progetto *Malaluna* (2003) nasce inizialmente come lavoro a quattro mani, realizzato da Vincenzo Pirrotta e da Peppe Lanzetta, per dare voce a due realtà simbolo del Meridione del mondo: Palermo e Napoli. Verrà poi ripreso dal solo Pirrotta con il nome di *Malalunanuova*. Il testo è ancora inedito e in fase di pubblicazione insieme ad altri dell'autore palermitano.



in scena, renda tutte le fasi della narrazione drammaturgica con il suo corpo e la sua voce, forgiati e modellati dalla militanza nella bottega del puparo Cuticchio. Per Donna Anna dunque non serve che la maestria d'attore di Pirrotta per ricreare sulla scena l'immagine, corpo e voce di una donna ancora giovane, il cui marito è assente, poiché, come tanti uomini siciliani per mantenere la famiglia è imbarcato, lontano, tra i mari dell'Oceano. Per soddisfare i piaceri del corpo inizia così i giovani palermitani, che la venerano come una dea, ai piaceri del sesso. Ma non vi è alcun eccesso o trasgressione nel modo in cui Pirrotta, in scena, senza mai abbandonare la sua sedia, dona vita alla donna, semmai dolcezza e condivisione verso quegli umanissimi desideri e sentimenti.

Così come in *N'Gnanzòu, Storie di mare e di pescatori*<sup>18</sup>, altro testo che vede Vincenzo Pirrotta nella duplice veste di attore-autore, in cui si parla di mare, di pescatori, uomini forti e vigorosi, mazzetti alla fatica e ai patimenti. Uno dei momenti più commoventi del testo arriva quando la *puttana* del paese, figura dolce e sensibile, aiuta una madre, estremamente povera da non riuscire a dare il pane ai propri figli, le due donne diventano amiche, nonostante in tutto il paese la donna abbia una pessima reputazione, di una *fimmina tinta*, si tratta infatti. Tinta perché è così che la gente del paese è abituata a vederla, ma buona di cuore, per chi è capace di andare oltre le apparenze. E in un certo senso questo andare oltre è quello che permette all'attore Pirrotta di raccontare nel modo più giusto questo rapporto di condivisione e amicizia, senza bisogno di travestimento o partitari glosse per spiegare le dinamiche della scena.

Un narratore, un *performer*, come afferma lo stesso Pirrotta<sup>19</sup>, non ha bisogno, infatti, di travestimenti, non deve dare tutto allo spettatore, ma piuttosto essere in grado di azionare la fantasia del pubblico, mettere in moto dei meccanismi di senso, 'azionare dei fili' e qui è evidente il rimando alla lezione dei pupi siciliani, che ha fortemente caratterizzato la formazione di Vincenzo Pirrotta, cresciuto appunto nella bottega di Mimmo Cuticchio<sup>20</sup>. Come il puparo, quando 'fa parlare' la bella Angelica ha una mutazione nella voce, ma resta sempre un uomo nell'interpretare la parte di una donna, così il *performer* che, nonostante non possa usufruire di un personaggio

<sup>18</sup> Fa parte della trilogia *I Tesori della Zisa*, e *N' Gnanzòu* nasce da una ricerca che Vincenzo Pirrotta ha svolto tra i 'tonnaroti' e i 'raisi' di Favignana e di Trapani

<sup>19</sup> Incontro Vincenzo Pirrotta durante le repliche alla sala Laudano di Messina dello spettacolo *La Ballata delle Balate* nell'ottobre 2010.

<sup>20</sup> Cfr. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, a cura di V. Venturini, Audino, Roma, 2003.



fisicamente diverso, riesce comunque a compiere il miracolo dell'interpretazione femminile in una costruzione dello spettacolo post-moderno che azzera e riformula ruoli e convenzioni. Nell'assolo dell'attore-autore emerge quindi istantaneamente la tradizione orale e folklorica<sup>21</sup> che gli è utile per parlare al pubblico e mostrare ora la solitudine, ora la dolcezza, ora la forza della protagonista femminile che interpreta.

«Nel gioco del teatro vive e vince l'universalità *transgender* dell'attore»<sup>22</sup> – afferma Spiro Scimone<sup>23</sup> in un'intervista realizzata da Dario Tomasello nel giugno del 2009, quando all'attore autore messinese viene chiesto il rapporto, forse un po' trascurato nei suoi testi, col femminile. E allora non importa se il ruolo della Madre nello spettacolo *La Festa*<sup>24</sup> è interpretato dallo stesso Scimone oppure, in Francia, il testo *Bar*<sup>25</sup>, i cui protagonisti sono due uomini, venga messo in scena invece da una coppia di donne. «Vive il travestimento, il gioco, nel nostro teatro»<sup>26</sup>, aggiunge Francesco Sfarmeli, l'altra metà della compagnia. «Ciò che mi sembra davvero etico – continua Sfarmeli – è un uomo che, interpretandola, racconta, evoca la donna». Nel teatro di Spiro Scimone e Francesco Sfarmeli c'è tutto il senso di una misura centrifuga del linguaggio, che ha le sue radici in una sicilianità vissuta in una posizione liminare, lungo i bordi, un'esperienza drammaturgia di frontiera che coinvolge anche la percezione del genere. Quella interpretata da Scimone ne *La Festa*, ad esempio, è una madre-serva con le mani conserte sul ventre, un dimesso grembiule, sempre ritto e la testa un po' china, le braccia rigidamente stese e sigillate dalle mani strette l'una all'altra. Tre i personaggi in scena, un'umanità che non si cerca e mai si trova, se non negli scambi verbali minimi e stereotipati in un dialogo ridotto a brandello, una famiglia congelata, inerme, ma pronta a riprendere il girone infernale della convivenza appena interrotto, come se stessero combattendo una

<sup>21</sup> P. PUPPA, *La voce solitaria*, cit., p. 264 e segg.

<sup>22</sup> D. TOMASELLO, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sfarmeli*, Editoria e Spettacolo, Riano (RM), 2009, p. 148.

<sup>23</sup> Attore, regista e drammaturgo messinese, Scimone si forma all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e lavora con il regista Carlo Cecchi. Fonda insieme a Francesco Sfarmeli, nel 1994, la Compagnia Teatrale Scimone-Sfarmeli. Hanno scritto e messo in scena le seguenti opere: *Nunzio* (1994), *Bar* (1997), *La Festa* (1999), *Il Cortile* (2003), *La Busta* (2006), *Pali* (2009).

<sup>24</sup> *La Festa*, Orestiadi di Ghibellina, 1 settembre 1999. Produzione Spiro Scimone e Francesco Sfarmeli, Premio Candoni Arta Terme per la nuova Drammaturgia, XXVII edizione.

<sup>25</sup> *Bar*, Taormina Arte, Palazzo dei Congressi, 9 gennaio 1997. Produzione: Spiro Scimone e Francesco Sfarmeli, Premio Ubu 1997 Nuovo Autore e Spiro Scimone; Premio Ubu 1997 Nuovo Attore e Francesco Sfarmeli.

<sup>26</sup> D. TOMASELLO, *Un assurdo isolano*, cit., p. 148.



personale battaglia con la vita, su di un palco ridotto ad un quadrato, come fosse un ring.

La Ruina, Pirrotta, Scimone nelle loro interpretazioni di personaggi femminili compiono però un'operazione solo apparentemente lontana dal carattere *en travesti* del modello di Annibale Ruccello – imprescindibile punto di riferimento per un confronto con la tradizione – che metteva in primo piano, più che la provocazione o il clamore di una vita scissa dal reale, il disagio della solitudine. Nella scrittura ruccelliana, infatti, ricca di travestiti, omosessuali, donne e uomini esclusi da una società borghese piatta e diretta verso l'omologazione, che si nutre di luoghi comune e di televisione, la figura del travestito è forse quella più 'reale', il loro odio al femminile non si riversa nei confronti di una persona fisica ma proprio contro se stessi, perchè rappresentanti l'impossibilità d'essere donne vere, nonostante l'elemento femminile affiori continuamente nel corpo da uomo. Il concetto di travestitismo in Ruccello emerge nei suoi personaggi non solo come essere qualcosa di diverso da sé, ma come elemento che serve a ribaltare la propria odiata vita. Una vita tutt'altro che semplice da interpretare e da ridurre alla semplice distinzione di genere: uomo, donna. Piuttosto allora è giusto parlare di categorie per il teatro e per la rappresentazione drammaturgica, di quel femminile e maschile, che si esplicita non solo con l'esteriorità, ma con un'interiorità complessa, dolorosa e contraddittoria. E così molti personaggi ruccelliani, dentro le pareti domestiche, si mostrano completamente diversi dall'immagine che propongono all'esterno, diventando loro quasi come 'doppi' travestiti, che indossano la maschera per mostrarsi secondo il modello imposto dalla società, ma soprattutto per proteggersi da un'omologazione che altrimenti li annienterebbe. L'omosessuale, invece, non si maschera, si mostra così com'è, finendo spesso martire del proprio coraggio.

Il modello ruccelliano ritorna quindi nella contemporanea rappresentazione del genere a teatro, e non a caso è uno dei riferimenti teatrali indispensabili per la formazione 'autorale' di Saverio La Ruina, che si avvicina all'autore partenopeo soprattutto dall'uso della lingua: nelle sue opere un italiano povero, massificato si contamina con la bellezza della lingua partenopea arcaica, sullo sfondo di ambienti dove il vecchio cozza con il nuovo e il realismo del racconto è continuamente minacciato dall'irruzione del surreale<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> S. LA RUINA, *Dialoghi con lo spettatore e il critico*, cit., p. 28.





Il dialetto diventa per La Ruina, ma anche per Pirrotta e, per un periodo anche per la coppia Scimone-Sframeli – fanno il loro esordio con *Nunzio*, scritta in dialetto messinese e comunque non abbandonano mai una lingua cadenzata e sporcata di italiano regionale – una caratteristica fondante del teatro solistico attuale, che in tal modo valorizza e mostra le culture popolari, alimenta una memoria collettiva, creando attorno al narratore delle comunità d’ascolto di cui diventa interprete di bisogni e sentimenti e per farlo utilizza come strumenti teatrali il corpo, l’oralità e il racconto<sup>28</sup>.

Gianfranco Berardi<sup>29</sup>, pur scegliendo di interpretare in panni femminili il ruolo di uno dei quattro protagonisti dello spettacolo *Land Lover*<sup>30</sup>, *viaggio per amore*, dà vita ad una storia quasi al limite tra realtà e immaginazione, ambientata in un non-luogo, a volte esotico a volte familiare. Il lavoro che ne scaturisce, a detta dello stesso Berardi<sup>31</sup>, risulta un approfondimento nella direzione di una drammaturgia delle azioni, che vuole rompere l’aspetto puramente narrativo per cercare di raccontare attraverso la forza di immagini ed emozioni, al quale viene affidata l’intenzione comunicativa.

Una drammaturgia molto asciutta caratterizza il viaggio dei personaggi di *Land Lover*, quattro, tra uomini e donne, una storia, ambientata in un luogo dal sapore esotico forse in America del Sud, o in Asia, che tende di più – in modo volontario o involontario? – verso la commedia che pure lascia spazio a momenti di estrema violenza, che si palesa in alcune scene. Ne risulta una logica drammaturgica divisa tra un piano più realisticamente emotivo ed uno metaforico. La storia porta con sé il vissuto degli attori-personaggi che si raccontano, in un voluto effetto monologo, nella loro instabilità, in quadri scenici che sembrano apparentemente slegati tra loro. Una serie di avvenimenti improponibili, irreali, casuali ma mai completamente involontari, nelle azioni e nelle intenzioni impreziositi da un sapiente uso della lingua: dialetto per due personaggi, arrivati entrambi da Modena, l’imprenditore

<sup>28</sup> M. DE MARINIS, *L’attore solista venti anni dopo*, in *L’attore solista nel teatro italiano*, a cura di Nicola Pasqualicchio, Bulzoni Editore, Roma, 2006, p. 42 e segg.

<sup>29</sup> Pugliese, classe 1978, Gianfranco Berardi si è formato artisticamente attraverso laboratori diretti da Antonio Minelli e da Mauro Maggioni e attraverso l’insegnamento di Marco Manchisi, del teatro di Leo De Berardinis. Le sue esperienze lavorative iniziano come attore e successivamente come autore e regista insieme a Gaetano Colella con il quale vince il Premio Scenario 2005 per lo spettacolo *Il Deficiente*. È inoltre autore, regista e interprete *Popeye s.r.l.*

<sup>30</sup> Spettacolo vincitore del bando Nuove Creatività 2009 promosso dall’ETI Ente Teatrale Italiano e del bando princip Attivi 2009 promosso dalla Regione Puglia, in collaborazione con il festival Primavera dei Teatri.

<sup>31</sup> Intervista a Gianfranco Berardi, realizzata nel giugno 2009 durante la Residenza svoltasi nell’ambito della X edizione del Festival dedicato alla drammaturgia contemporanea Primavera dei Teatri, Castrovillari (Cs).



Gianni Bic e la turista Eva Paglia, siciliano infarcito di ‘forestierismi’ per il santone-prete padre Pedro, un italiano asciutto e privo di cadenza per una delle due donna, Niki, transessuale, interpretata da Gianfranco Berardi, appunto, di cui risulta però misterioso comprendere anche l’identità sessuale, ma non la femminilità, resa quasi realisticamente in scena. Quello di Berardi è un teatro che procede per immagini, percezioni, emozioni, che nascono dalla voglia di abbattere i limiti della scena, ma che poi, in una sorta di moto circolare, riconduce tutto lo spettacolo alle origini essenziali del fare attoriale, contrapponendosi quindi a ciò che egli stesso definisce teatro di maniera ovvero a quelle formule ormai sclerotizzate del vecchio teatro di regia<sup>32</sup>.

Il teatro – spiega Berardi – è un’arte che mi sta guarendo. Credo che nella vita, come nel teatro, non debbano esistere limiti; anzi, bisogna abbattere le resistenze, lasciare le proprie paure fuori e vivere di desideri. Quando riesci a fare questo, tutto viene da sé. Pensieri, idee, speranze si trasformano in immagini che, grazie alla mia co-regista Gabriella<sup>33</sup>, si concretizzano scenicamente sul palco, proprio come io le ho pensate inizialmente<sup>34</sup>.

Di forte impatto risulta la sua performance all’interno dello spettacolo, non tanto per la naturalezza dei movimenti e una sicura padronanza dello spazio scenico che mettono in secondo piano la sua cecità, ma per la capacità di guardare col cuore, cogliere le sfaccettature della vita del personaggio messo in scena – una ragazza che innamorata dell’amore, non smette mai di cercarlo – e vedere oltre i confini del visibile.

<sup>32</sup> D. TOMASELLO, “*Sud continentale*” e “*Scuola Siciliana*”: tessere per un mosaico, in «*Prove di Drammaturgia*», 2, 2009, Titivillus, Corazzano (Pisa), p. 23.

<sup>33</sup> Gabriella Casolari, attrice e autrice, insieme a Berardi, della regia dello spettacolo

<sup>34</sup> Tratto dall’intervista a Gianfranco Berardi, realizzata nel giugno 2009 durante la Residenza svoltasi nell’ambito della X edizione del Festival Primavera dei Teatri, Castrovillari (Cs).