



NERVALTEATRO

MEMO — 2024  
2025  
Ranqum

MEMORANDUM 2024/2025 A CURA DI  
ILENIA CARRONE, GERARDO GUCCINI,  
MARCO MENINI, ELISA POL  
COORDINAMENTO EDITORIALE DI ILENIA CARRONE  
ILLUSTRAZIONI E PROGETTO GRAFICO DI MG POSANI

Ideato e realizzato da Nerval Teatro **a partire dal 2020, il Memorandum è un progetto biennale di ricerca e di documentazione**, nato per tenere testimonianza degli incontri al fine di sviluppare un pensiero sistematico sull'esperienza dei laboratori curati a Ravenna e in Toscana. **Dal latino "memorare", "ricordare", "ciò che si deve ricordare"** oppure, concretamente, il libretto in cui si segnano le cose da fare e da ricordare, il Memorandum nasce per **dare vita a una documentazione delle attività dei laboratori** al fine di studiarne e farne emergere il valore politico, sociale e artistico e valutare l'impatto sulle persone che vi partecipano e di riflesso sulle loro famiglie, sugli educatori socio-sanitari, ma anche sugli artisti che incrociano l'esperienza durante gli Attraversamenti, oltre che nel tessuto sociale in cui viene attivato.

Il Memorandum racconta e filtra l'esperienza del laboratorio da un punto di vista non solo artistico e pedagogico, **ma anche emozionale**. All'attivo **due edizioni curate da Gerardo Guccini e Marco Menini**, entrambe pubblicate sul sito della compagnia ([nervalteatro.it/pubblicazioni/memorandum](http://nervalteatro.it/pubblicazioni/memorandum)).

# Memorandum 2024-2025 Indice

<b>I PARTE / SPETTACOLI</b>	
Schede spettacoli	<b>4</b>
Appunti di drammaturgia dei corpi di Maurizio Lupinelli	<b>10</b>
Identikit degli attori con disabilità a cura di Elisa Pol	<b>18</b>
Una vicinanza beckettiana di Gerardo Guccini	<b>28</b>
Beckett e il pensiero semplice: una ricognizione bibliografica di Gerardo Guccini	<b>34</b>
<b>II PARTE / ATTRAVERSAMENTI</b>	
Diario delle Differenze a cura di Lorenzo Donati	<b>48</b>
Il lessico delle differenze: voci di artiste pedagoghe a cura di Sara Perniola	<b>56</b>
<i>Raffaella Giordano</i>	<b>57</b>
<i>Silvia Rampelli</i>	<b>60</b>
<i>Fiorenza Menni</i>	<b>63</b>
<i>Cristina Rizzo</i>	<b>64</b>
Corpo, persona, visibilità di Rossella Mazzaglia	<b>69</b>
<b>POSTFAZIONE</b> di Marco Menini	<b>76</b>



# Schede spettacoli

## **LA BUCA (2024)**

di Maurizio Lupinelli ed Elisa Pol  
con Carlo De Leonardo e Maurizio Lupinelli  
regia Maurizio Lupinelli  
costumi Elisa Pol  
disegno luci e direzione tecnica Gianni Gamberini  
collaborazione artistica Barbara Caviglia  
organizzazione Ilenia Carrone



logistica Eleonora Cavallo  
produzione Nerval Teatro  
foto Marco Parollo  
con il sostegno di MIC – Ministero della Cultura (bando Accessibilità)

Lo spettacolo è accessibile a persone non vedenti ed ipovedenti grazie ad una audiodescrizione poetica live a cura di Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino

Lo spettacolo è accessibile a persone sorde grazie ad una traduzione LIS (in collaborazione con Ente Nazionale Sordi di Ravenna)

Un percorso denso di sorprese e di inventiva che si scatena a partire dalla reinvenzione delle situazioni e della natura dei personaggi beckettiani: rappresenta l'avvio di una progettualità teatrale che ha come protagonista Carlo De Leonardo, attore diversamente abile ravennate che, in coppia con Maurizio Lupinelli, ci restituirà l'essenza stralunata e surreale dei personaggi di Samuel Beckett.

Raccogliendo spunti da opere quali *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Giorni felici* e *L'ultimo nastro di Krapp*, lo spettatore sarà testimone di un gioco teatrale che vive a metà tra improvvisazione, spontaneità, ma anche una sempre crescente consapevolezza scenica che si traduce in una potenza evocativa che sprigiona dagli attori in scena.

Nella doppia  
precedente:  
*Finale di Partita*  
A sinistra:  
*La Buca*  
©Marco Parollo



## **FINALE DI PARTITA (2025)**

*testo di Samuel Beckett con la traduzione Carlo Fruttero  
copyright Editions de Minuit*

**ideazione** Maurizio Lupinelli ed Elisa Pol

**con** Barbara Caviglia, Carlo De Leonardo, Maurizio Lupinelli, Matteo Salza

**regia di** Maurizio Lupinelli

**aiuto regia** Elisa Pol

**scene e costumi** Federica Famà

**disegno luci e direzione tecnica** Antonio Bianco

**collaborazione artistica** Tolja Djokovic

**organizzazione** Ilenia Carrone

**logistica** Eleonora Cavallo

**amministrazione** Federica Giuliano

**foto** Marco Parollo

**un ringraziamento speciale ad** Accademia Perduta/  
Romagna Teatri e Lucio Pol

**produzione** Nerval Teatro

**con il sostegno di** Mic – Bando Accessibilità 2024, Comune di Ravenna, Regione Toscana, ottopermille della Chiesa Valdese, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Regione Emilia-Romagna

**in collaborazione con** Ente Nazionale Sordi di Ravenna

*FINALE DI PARTITA di Samuel Beckett è rappresentata in Italia dall' Agenzia D' Arborio 1902 srls*

*La Buca*

©Marco Parollo

Tra i testi più rappresentati di Samuel Beckett, *Finale di partita* vede in scena quattro personaggi: due uomini, Hamm e Clov, e gli anziani genitori del primo, Nagg e Nell. Ognuno dei personaggi è costretto a vivere in una sorta di bunker, poiché l'ambiente esterno sembra essere andato distrutto a causa di una qualche non ben identificata catastrofe. Ciascuno è affetto da patologie che, in qualche misura, rendono difficile la sua esistenza. I quattro personaggi, nei loro dialoghi apparentemente assurdi, evocano un passato ormai lontano, quando fuori dal bunker l'ambiente non era così ostile come è in quel momento. A ben vedere quella che vivono è una sorta di non-vita, scandita da ritmi e rituali sempre uguali a sé stessi, senza alcun significato. Ad ogni modo, questa situazione sembra giungere a un cambio di rotta: Clov si mostra seriamente intenzionato ad uscire dal bunker, lasciando solo Hamm, il quale nel corso della vicenda ha perso entrambi i genitori, senza tuttavia soffrirne. Dal canto suo, Hamm sembra accettare con totale indifferenza la dipartita di Clov, come se questa faccia inevitabilmente parte del "gioco" della vita.



*Finale di Partita*  
©Marco Parollo

*Finale di Partita*  
©Marco Parollo



Da oltre dieci anni, Nerval Teatro attraversa la drammaturgia di Beckett con il gruppo di attori e attrici diversamente del Laboratorio Permanente di Rosignano M. (LI) e più recentemente con il gruppo ravennate, dal primo spettacolo *Attraversamenti* (2015) fino a *Winnie* (2017), *Sinfonia Beckettiana* (2018) e *La buca* (2023): questi allestimenti hanno messo in evidenza quanto questi attori fossero giusti e perfetti nelle drammaturgie di Beckett, nello stare sulla scena con i loro corpi e gli sguardi stralunati, l'ironia e il divertimento del gioco. Dal loro punto di vista l'agire scenico è come un gioco: possono ripetere tante volte la stessa scena, come fosse la prima volta, e in Beckett tutto ciò è una dimensione perfetta per lo sviluppo della drammaturgia dei suoi testi.

Arrivati a questo punto, il tentativo è riuscire a misurarsi con il testo integrale di *Finale di partita*, facendo tesoro del percorso e delle esperienze fatti in tutti questi anni: in scena, oltre a Lupinelli e all'attrice Barbara Caviglia, anche due attori con disabilità – Carlo De Leonardo e Matteo Salza - provenienti dai Laboratori di Rosignano M. e di Ravenna.

# Appunti di drammaturgia dei corpi

**FRAGILITÀ CHE DIVENTANO INDICAZIONI  
PER LA MESSA IN SCENA**

di Maurizio Lupinelli

**LA BUCA**  
**GENNAIO 2024**

Dal momento in cui abbiamo letto insieme alcuni frammenti di Beckett, la difficoltà è stata non tanto l'imparare a memoria, perché Carlo è sveglio e sa leggere, quanto una difficoltà di espressione. Carlo, infatti, fatica a incastrare le parole l'una nell'altra. Per lui il testo è come un campo disseminato da tanti piccoli paletti. Ragione per cui frammenta le frasi. La sua voce ha l'esigenza di aggirare o saltare i paletti. Non può proseguire linearmente, temendo di andare a sbattere. Quando mi sono accorto di questa difficoltà, abbiamo smesso di imparare il testo a memoria e iniziato un altro tipo di lavoro, prendendo situazioni e frammenti

dai testi di Beckett: *Finale di Partita*, *Aspettando Godot* e *Giorni Felici*. In questo modo, la libertà di scegliere e usare istintivamente le parole è stato un meccanismo che lo ha aiutato molto.

Una volta capito questo abbiamo cominciato. L'inizio è stato proprio il concetto di "attesa". Io e Carlo ci siamo detti «proviamo a tirar fuori delle battute sul concetto di "attesa", cosa vuol dire aspettare, dove andare quando si aspetta?». Ci siamo lasciati andare al gioco. Era proprio un gioco, «dai e vai», «Cip e Ciop», dicevo con lui, ridendo. Ho notato che in questo sistema di grande libertà, Carlo poteva usare delle parole sue, ma che dovevano venire contestualizzate nella situazione. Per parlare dell'attesa tirava fuori delle cose improbabili ma giuste, e non c'era più neanche il problema di riuscire a dire bene le parole. Il gioco allora diventava spontaneo. Si trattava di capire, nel frammento dedicato all'attesa, chi aspettavamo e chi non aspettavamo, e come dirlo con le parole giuste.

Improvvisando, lui ogni volta trovava le parole giuste, poi poteva cambiarle, ma il senso rimaneva lo stesso. E lì si è creata una grande libertà. Poi, in relazione alle parole che arrivavano si trovavano anche le pause. E le pause che faceva dovevo farle anch'io ed erano pause giuste... Anche gli sguardi... questo elemento, nel gioco tra di noi, è stato cosa molto importante.

Quando ci siamo resi conto che tutta la prima parte de *La buca* – durata 15 minuti – avrebbe dovuto essere senza parole, solo movimenti, ci siamo sorpresi da soli.

Anche il fatto che io restassi a lungo nascosto dentro ai bidoni, è stata una nostra scelta di gioco. Gli ho detto: “Prova ad abitare questo spazio»: c’erano due bidoni e l’alberello – un omaggio beckettiano e un omaggio a Giacometti, perché il primo albero di *Aspettando Godot* era di Giacometti –. Io gli dicevo “abita quello spazio, lo devi vivere...” e Carlo ha cominciato a vivere nello spazio, muovendosi liberamente, usando gli sguardi, le pause tra un passo e l’altro, con una lentezza naturale, con gesti di una credibilità impressionante, come quando tiene in mano gli oggetti. Carlo quando fa un’azione la fa veramente, come se fosse nella vita di tutti i giorni. Per esempio, guarda, nella scena del fazzoletto, come lo piega, come si asciuga il sudore, o come si toglie la scarpa... il gesto di togliersi la scarpa, che c’è in *Aspettando Godot*, lui lo fa veramente, in un modo che raramente ho visto fare. E Carlo non ha mai visto un *Aspettando Godot* fatto da altri. Gli abbiamo dato da fare quella azione e lui fa quella azione senza fingere. Come del resto fa anche le pause.

E questa leggerezza che ha nell’attraversare lo spazio, il vuoto, sapendo che ha tre o quattro “appuntamento”: la scarpa, il fazzoletto, l’andare sotto l’albero, la borsa, il cappello, il cappotto. Questi “appuntamento” coi gesti e gli oggetti lui li fa vivere... Non gli ho detto niente di particolare... non c’è stato bisogno di insegnargli nulla, anzi, tutte le volte che faceva qualcosa era come se lo facesse la prima volta. Per lui, era sempre la prima volta. E lì abbiamo scoperto che, veramente, fatta da lui, tutta la partitura mimica e gestuale prendeva vita... una vita incredibile.

A destra:  
*La Buca*  
©Marco Parollo



## FINALE DI PARTITA

LUGLIO 2025

Abbiamo lavorato sul testo integrale di *Finale di partita*, con la voglia e lo spirito di riuscire a 'far saltare le parole'. Cosa significa? Significa confidare negli attori scelti: Barbara Caviglia, un'attrice con grande esperienza e grande sensibilità, oltre a me che non sono certo un attore tradizionale, ma soprattutto due ragazzi dai Laboratori che realizziamo: Carlo De Leonardo di Ravenna e Matteo Salza di Rosignano M.

Ho scelto proprio loro per fare questo spettacolo, una grande prova. Solitamente il nostro lavoro, nei laboratori, nasceva da situazioni beckettiane originali, che in qualche modo reinventavamo. Qui in *Finale di partita* la partitura è molto definita. La mia scommessa (e la mia paura) è stata quella di capire se, oltre la memoria, sarebbero riusciti a rendere credibili queste parole, a farle diventare carne. Ma per me questo spettacolo, alla luce del percorso decennale fatto su Beckett, è stata anche la verifica di una intuizione che vede questi attori con disabilità come interpreti ideali delle opere beckettiane. Non è un caso che Beckett nei suoi testi, già di per sé così precisi, metta in campo personaggi 'feriti' che hanno delle mancanze, personaggi a cui la vita gli si ritorce contro, ma continuano a vivere stando dentro a queste loro imperfezioni.

La prima fase su *Finale di partita* è stata un lavoro di memorizzazione, di pulizia delle parole, cercando di fare in modo che Carlo e Matteo si sentissero a loro agio con la memoria, che – per loro - rappresenta un ostacolo enorme.

Lo spazio scenico è obbligato in *Finale di partita*, è obbligato dallo stesso Beckett e noi siamo stati molto ligi rispetto alle indicazioni. La cosa che mi ha sorpreso di più, fin da subito, con il lavoro sulla memoria, è che ho capito il loro agio: hanno trovato i loro tempi, le loro pause. Addirittura, all'inizio, le difficoltà le abbiamo avute io e Barbara perché gli attori tendenzialmente una volta che hanno memorizzato e fissato il testo, iniziano a interpretare. Io e Barbara avevamo memorizzato con



*Finale di Partita*  
©Marco Parollo



la sicurezza dell'attore, il ritmo, le pause, ma ci siamo accorti che erano pause e ritmi 'artificiali', non veri. Con Barbara ci siamo dovuti adattare alle pause e ai silenzi che Matteo e Carlo proponevano. E dunque la grande difficoltà iniziale dell'allestimento è stata proprio il rapporto tra parola e gesto, più da parte nostra che dei ragazzi.

Una volta allineati, l'altra parte complessa del lavoro ha riguardato l'inserimento della grande mole di movimenti, tanti gesti da mettere in fila in ogni singola azione, per ciascuno di noi quattro. Seppur difficile, è stata una fase entusiasmante che ha dato molti spunti a Barbara e a me. Siamo riusciti anche a mettere da parte l'ansia dello spettacolo, perché ci sentivamo protetti dalla struttura creata, non solo drammaturgica, ma anche dalla squadra attoriale che si era creata e che ha iniziato a muoversi come 'un respiro solo'. Nei panni di Hamm avevo una grande relazione scenica con Clov, il servo interpretato da Matteo, e mi sentivo sicuro: durante la prima, ho avuto qualche vuoto di memoria, ma mi sono sentito tranquillo perché c'era Clov e lui, con molta leggerezza, ha aspettato e talvolta fatto ripartire la macchina teatrale.

*Finale di Partita*  
©Marco Parollo

# Identikit degli attori con disabilità

**CARLO  
DE LEONARDO**



**Nome:** Carlo  
**Cognome:** De Leonardo  
**Data di nascita:** 30 gennaio 1977  
**Luogo di nascita:** Ravenna  
**Primo incontro con il teatro:** 1990  
**Segni particolari:** social prima dei social

a cura di Elisa Pol

Incontra Maurizio Lupinelli per la prima volta nel 1990, a tredici anni, durante un laboratorio teatrale nella scuola media “Corrado Ricci” di Sant’Alberto di Ravenna. Tra i due nasce subito una forte sintonia, tanto che Lupinelli, al termine di quell’esperienza, gli dice: “Prima o poi ci rinvcontreremo!”.

L’occasione arriva sette anni dopo, quando Lupinelli viene chiamato a condurre un laboratorio teatrale con persone con disabilità, utenti della cooperativa sociale Selenia. Il percorso si svolge per un anno intero al Teatro Lo Zodiaco e culmina con la messa in scena di *Woyzeck* di Georg Büchner. Tra i partecipanti c’è anche Carlo, a cui viene affidato il ruolo principale. È la sua prima esperienza semiprofessionale. Lo spettacolo debutta al Teatro Lo Zodiaco di Ravenna nell’ambito di “Colpi di Scena”, organizzato da Accademia Perduta.

Nel 1999 Carlo viene assunto da Ravenna Teatro come lavoratore socialmente utile. Continua a coltivare la sua passione frequentando per oltre dieci anni i laboratori della “non-scuola” e partecipando come attore agli spettacoli che ne nascono, diretti non solo da Lupinelli ma anche da altri registi, tra cui Marco Martinelli.

Nel 2015 prende parte a *Eresia della felicità*, diretto da Marco Martinelli, insieme a oltre duecento adolescenti delle “tribù” della non-scuola provenienti da tutta Italia e dall’estero. Lo spettacolo viene presentato al Castello Sforzesco di Milano e successivamente al Festival di Santarcangelo.

È nel 2023 che le strade di Carlo e Maurizio si incrociano nuovamente. Carlo viene invitato a partecipare ai laboratori teatrali che Lupinelli conduce a Ravenna dal 2019 insieme all'attrice Elisa Pol, con persone con disabilità del territorio. La passione si riaccende subito e, dopo pochi incontri, a Carlo viene affidato un ruolo centrale nello spettacolo *Marat/Sade: le due rivoluzioni*. Il debutto avviene al Ravenna Festival, seguito da una tournée che tocca diverse città italiane, tra cui Bergamo, Milano e Rosignano Solvay.

Replica dopo replica, il talento di Carlo conquista il pubblico e i colleghi in scena. La sua energia, la simpatia travolgente e l'amore autentico per il teatro diventano una forza contagiosa per tutta la compagnia.

Nello stesso anno viene coinvolto in un nuovo progetto teatrale con Maurizio Lupinelli, *La buca*, ispirato ai personaggi e ai testi di Samuel Beckett. È un'esperienza professionale a tutti gli effetti, realizzata grazie al contributo del bando Accessibilità promosso dal Ministero della Cultura, a cui segue una tournée nazionale.

Grazie al lavoro con Carlo, Lupinelli riesce a dare forma compiuta a intuizioni sceniche e drammaturgiche maturate negli anni di ricerca su Beckett con i partecipanti dei laboratori toscani e ravennati.

**«MI SORPRENDE LA CAPACITÀ DI CARLO DI ESSERE CONTINUAMENTE NEL QUI E ORA, PRESENTE IN OGNI ATTIMO SULLA SCENA. SENTO IL PIACERE CHE HA DI STARE SUL PALCO E QUESTO MI AIUTA MOLTO, REPLICA DOPO REPLICA...»**

**MAURIZIO LUPINELLI**

**MATTEO  
SALZA**



Nome: Matteo

Cognome: Salza

Data di nascita: 1 dicembre 1998

Luogo di nascita: Cecina

Primo incontro con il teatro: 2022

Segni particolari: cinemadipendente

Matteo Salza si diploma al Liceo Linguistico “Enrico Fermi” di Cecina (LI). La curiosità e la passione per lo studio lo portano a proseguire il suo cammino all’Università di Pisa, presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, dove frequenta il corso di laurea in Discipline dello Spettacolo e della Comunicazione (DISCO). È proprio qui che l’interesse per il teatro si trasforma in scelta concreta.

Nella primavera del 2022 incontra il regista Maurizio Lupinelli e inizia a partecipare ai laboratori del Laboratorio Permanente tenuti da Nerval Teatro ad Armunia. L’incontro segna un passaggio decisivo: il teatro diventa spazio di ricerca, ascolto e scoperta di sé. Nell’estate dello stesso anno debutta in scena con *Chi la fa l’aspetti – studio su Pinocchio*, interpretando il domatore di ciuchini. Nel 2023 prende parte a *Marat/Sade: le due rivoluzioni*, proseguendo un percorso di approfondimento e crescita all’interno del lavoro di compagnia. Parallelamente, nell’estate 2023 svolge un tirocinio universitario al Festival Inequilibrio di Armunia, tra Castiglioncello, Rosignano Solvay e Rosignano Marittimo, dove ha l’opportunità di conoscere da vicino anche l’organizzazione e la produzione dello spettacolo dal vivo.

Nel febbraio 2024 viene coinvolto nel progetto teatrale *Finale di partita* di Samuel Beckett, dove interpreta Clov. In scena dialoga con Maurizio Lupinelli, Carlo De Leonardo e Barbara Caviglia. Lo spettacolo, prodotto grazie al bando Accessibilità promosso dal MIC, debutta al Ravenna Festival e avvia una tournée nazionale. È un’esperienza che consolida la sua presenza scenica e il suo percorso artistico, confermando che lo stare in scena è la cosa che ama fare di più.

**«È UN ATTORE MOLTO PRECISO E IN ASCOLTO E, QUANDO RIESCE A TROVARE UNA SUA TRANQUILLITÀ SULLA SCENA, SA INTEGRARE CREATIVAMENTE TUTTE LE INDICAZIONI E OSSERVAZIONI CHE GLI VENGONO DATE.»**

**MAURIZIO LUPINELLI**



### **CARLO DE LEONARDO**

Mi chiamo Carlo De Leonardo e abito a Marina Romea, vicino Ravenna. Ho fatto molte esperienze e Lupo (Maurizio Lupinelli, ndr) lo conosco dal tempo delle medie a Sant’Alberto. Il primo spettacolo che ho fatto era il *Woyzeck* e poi ho continuato a fare teatro, sempre con Lupo. È una bella esperienza e vorrei continuare altri 40 anni! Questa è una squadra che mi piace, in generale, e con Elisa e Lupo mi trovo molto bene, e con tutti gli altri.

### **MATTEO SALZA**

Io sono Matteo Salza, ho 26 anni e vengo da Castiglioncello, in provincia di Livorno. Ho iniziato a fare teatro con Maurizio Lupinelli nel maggio 2022 e fino ad oggi abbiamo lavorato allo studio su *Pinocchio*, *Chi la fa l’aspetti*, e poi sul *Marat/Sade*, nel dicembre 2023. L’anno successivo sono stato contattato a febbraio per iniziare a lavorare sul progetto *Finale di partita*, tratto da un testo di Samuel Beckett, che mi ha impegnato molto. Si tratta di un lavoro non tanto facile, bisogna metterci impegno.

*Hai incontrato difficoltà durante la produzione di Finale di partita?*

**CDL** Difficoltà no. Una cosa bella è recitare in questo spettacolo nuovo, che mi sta piacendo molto. Ho lavorato benissimo nel mese delle prove e anche il debutto è andato benissimo e, recita dopo recita, voglio andare ancora più forte e dare il massimo delle mie capacità.

*Tu sei stato protagonista anche dello spettacolo La Buca. Che differenze hai trovato nel fare questi due spettacoli?*

**CDL** Ne *La buca* mi sono trovato bene e ho trovato il mio spazio: è tutto improvvisato, come volevo io.

Qui è un po' più difficile perché devo stare nel bidone e a me stare chiuso non piace. Stare piegato nel bidone un po' è faticoso, ma mi sono abituato.

**MS** La cosa più dura che ho dovuto affrontare in questo lavoro sicuramente è quella di sapere ascoltare l'altro, però con il passare del tempo e andando avanti con le prove, siamo riusciti a trovare un punto di ascolto e le cose sono andate benissimo. A volte cercavo di tenere sotto controllo tutte le cose perché ero fissato con il testo, ma nell'andare avanti con il lavoro mi sono accorto che il testo scritto è una cosa, ma quando si va in scena tante cose possono cambiare e sicuramente questo è successo durante le diverse recite.

Questa prima esperienza lavorativa mi ha portato a capire tante cose e mi ha fatto capire soprattutto che in qualsiasi ambito della vita bisogna cercare di essere più elastici perché le cose non sono tutte bianche o nere, ma sono una via di mezzo: c'è un po' di grigio in questo lavoro.

*Hai un aneddoto da raccontarci, qualcosa che è successo durante le prove o durante lo spettacolo?*

**CDL** All'inizio ho saltato due battute, due! Poi dopo ho ingranato bene ed è andata benissimo.

*Cosa fai per darti la carica e gestire l'emozione prima di andare in scena?*

**CDL** Io non ho paura, perché io mi sento sempre carico e do il massimo in tutte le parti che mi danno. A me l'emozione mi parte dallo stomaco: sentire tutti gli applausi mi dà la carica ancora di più.

*Che consiglio daresti a un ragazzo come te che vuole intraprendere la carriera nel mondo dello spettacolo dal vivo?*

**CDL** A questo ragazzo come me do un bel consiglio: di stare tranquillo, di andare avanti senza paura e combattere fino alla fine.

**MS** Sicuramente una piccola storia che vorrei tanto raccontare è successa durante una serata di spettacolo: è successo che ad un certo punto c'è stato un momento in cui non sapevamo più che cosa dovevamo fare e allora ho dovuto trovare un escamotage, un espediente, per poter mandare avanti lo spettacolo e per salvare le parti che avevamo saltato. È stato un momento duro, carico di tensione che però ci ha portati alla fine dello spettacolo.

**MS** Devo dare solamente un unico consiglio a qualsiasi altro ragazzo come me che vuole intraprendere la carriera nello spettacolo dal vivo, e cioè di stare tranquillo, non farsi prendere dall'ansia e che soprattutto quando si è in scena bisogna cercare di pensare al momento, a giocare, e non bisogna mai pensare a quello che c'è dopo. Bisogna stare nel presente.

### *Cosa ti aspetti dal futuro?*

**CDL** In futuro vorrei andare avanti a fare spettacoli con Nerval Teatro.

### *Cosa ti piace del tuo personaggio?*

**CDL** Del mio personaggio, di Nagg, mi piace essere il marito di questa bella signora come Barbara (Caviglia, ndr), mi sto divertendo moltissimo con lei e anche con Lupo e Matteo. In generale mi piace stare in contatto con le persone e con tutta la squadra che si è formata.

**MS** Per il futuro sicuramente mi immagino di entrare in altri progetti come questo, di incontrare delle persone che con il teatro ci sappiano fare, perchè sicuramente è una cosa fondamentale. Per il futuro mi aspetto tanti altri progetti, di crescere dal punto di vista artistico e soprattutto mi aspetto di divertirmi sempre di più perché è la cosa che amo fare.

### *Qual è il tuo ruolo nello spettacolo?*

**MS** Il mio ruolo nello spettacolo è quello di Clov. Clov è un tipo umano che non si può mai sedere, è quello che si muove di più sulla scena, ed è un personaggio costantemente sotto gli ordini di un altro tipo umano che si chiama Hamm, colui che gli ha fatto da padre e che continuamente gli chiede di fare alcune cose. Durante le prove, mi sono ritrovato tantissimo nel personaggio di Clov e sono riuscito ad empatizzare sempre più con lui anche perché in certi momenti della vita quotidiana mi sento proprio così... mi sento come Clov.

### *Come ti sei trovato con il gruppo di lavoro?*

**MS** Con il gruppo mi sono trovato, mi trovo e mi troverò sempre bene. Sono persone fantastiche con le quali ho condiviso tanti bei momenti; ci sono stati momenti di scontro, ma veramente lievi, però poi alla fine si risolve tutto quanto. Si cerca di ascoltarci a vicenda e si trovano tanti accordi.



© Marco Parollo

# Una vicinanza beckettiana

di Gerardo Guccini

Ne *La buca* ritroviamo molti segni beckettiani: ci sono Vlamidiro, Estragone, il cattivissimo Pozzo, Lucky sottomesso e, tra gli oggetti, la pistola di *Giorni felici*. L'impressione è di trovarsi davanti a un'opera di Beckett a tutti gli effetti, ma della scrittura di Beckett ci sono - sì e no - una trentina di parole: sono quelle del brano finale, sono nelle foglie che mormorano, nelle piume e nella cenere. Beckett sta lì: il resto è una vicinanza a Beckett. Il segno beckettiano in tutto il resto non è minimamente una rappresentazione beckettiana: è appunto il segno di una vicinanza beckettiana. Una vicinanza che ha originato questo lavoro attraverso momenti di improvvisazione. Non è dunque un collage di testi beckettiani, non è un montaggio: questa vicinanza a Beckett si sviluppa prendendo dall'autore alcune delle sue situazioni e ponendole al centro di movimenti improvvisativi che hanno costellato il percorso che ha portato a questo spettacolo, anche attraverso l'uso di oggetti (i bidoni, la pistola, il cappio, le foglie, l'albero, la bombetta...). "Quando ho scritto *Aspettando Godot*" diceva Beckett "non

vedevo assolutamente niente, vedevo solo le bombette!". Le bombette anche qui ne *La buca* hanno una loro evidenza allucinata, ma tutto questo senza citare Beckett, ma lavorando insieme a lui, toccando tasti e sensibilità particolari e fortissime.

Il Laboratorio Permanente di Nerval Teatro vanta una vicinanza a Beckett lunga 14 anni, un lasso di tempo fruttuoso, e questo spettacolo lo dimostra. Con altri attori, forse, 14 anni di vicinanza sarebbero stati più complicati perché i personaggi di Beckett vivono in mondi appartati, con dei rituali, con degli oggetti precisissimi e che vengono pertanto capiti da chi vive in modo appartato, con altrettanti rituali e situazioni precise. Ci possono essere, nel nostro vivere quotidiano, delle esistenze che si rispecchiano perfettamente in un mondo beckettiano perché è preciso, è controllabile, non è minaccioso, non si basa su cose difficili da capire. Sono tutti atti e gesti immediati. Il primo forse ad accorgersi di questo è stato Roger Blin, primo regista di *Aspettando Godot*. Blin aveva raccontato delle sue enormi difficoltà a mettere in scena lo spettacolo, perché non c'erano precedenti con una scrittura di questa radicalità. E come ha fatto a metterlo in scena? Ha individuato in tutti i personaggi le patologie ed è entrato nei rispettivi meccanismi psicologici e facendo delle sintomatologie precise: tutti i personaggi sono feriti, hanno delle malattie e delle ferite e la ferita, talvolta, è molto evidente.

Il lavoro che Nerval Teatro ha condotto su Beckett evoca in maniera molto forte e precisa un Beckett che è l'esatto contrario del Beckett del nostro immaginario

culturale: ne *La buca* e in *Finale di partita* ci troviamo davanti a un Beckett che si rileva maestro assoluto della comunicazione, altrochè incomunicabilità. Se Beckett fosse incomunicabile, se giocasse come i registi dell'incomunicabilità non ci sarebbe nessuna base di riscontri precisi e materiali cui aggrapparsi, in cui entrare in una dimensione di gioco quasi paritario. Beckett consente tutto questo nella misura in cui effettivamente la sua storia è quella di un grande combattente militare e civile: non dimentichiamoci che l'autore che viene citato come Maestro dell'incomunicabilità intellettuale e quasi recluso in una torre di registri e stilemi assolutamente personali è una medaglia al Valore Militare della Repubblica francese per la sua attività a favore della Resistenza (era un messaggero della Resistenza, viaggiava nella provincia francese, in bicicletta e consegnava messaggi con il rischio della vita). Cosa fa Beckett, questo maestro



dell'incomunicabilità quando finisce la guerra? Va a fare il conduttore di autoambulanze per ospedali in una zona della Francia chiamata 'il luogo del massacro' perché era stata bombardata in maniera terribile: qui Beckett portava le persone in ambulanza. Teniamo presente che da poco, grazie a una ulteriore biografia di Beckett di Knowlson – l'unica accettata dall'autore e che non era stata tradotta in italiana - lui descrive minutamente la sua conoscenza di quello che avveniva nei lager; conosceva ebrei che erano riusciti a comunicare epistolarmente durante la guerra dicendo quello che avveniva nei lager e lui lo sapeva, ne era informato. Un maestro della comunicazione da rivolgere a una umanità estrema, a una umanità che si era vista sull'orlo di una dissoluzione, che aveva attraversato prove enormi alla quale lui rivolge questi suoi personaggi che sono in dialogo con l'estremo. Ed è uno dei doni, un dono di percezione che ritrovo cristallino nel teatro di Lupinelli.

Rispetto alla visione degli spettacoli cambia enormemente la nostra percezione che risponde a delle trasformazioni di realtà che ci portano a percepire a seconda di quello che viviamo e di quello che leggiamo. La percezione non resta immobile, reagisce a sua volta, si aprono delle zone, si aprono dei vuoti e il vuoto beckettiano è un vuoto saturo di pensiero: è brezza sensoriale della caduta ma è un movimento discendente di precipitazione, saturo di pensiero. La parola è cenere, è foglia e penso che qui ci sia – riferito a tutto quello che viviamo – qualcosa che ci aiuta e che ci dà degli strumenti per non sentirci del tutto soli e abbandonati perché siamo stati preceduti da situazioni altrettanto terribili, che rimangono in noi.



*Finale di Partita*  
©Marco Parollo

# Beckett e il pensiero semplice

UNA RICOGNIZIONE  
BIBLIOGRAFICA

di Gerardo  
Guccini

Per cambiare nella percezione del pubblico, le opere di Beckett non hanno bisogno di commenti critici o di teorie filosofiche applicate al testo. Il tempo e, nel tempo, l'irrompere della Storia col suo carico di destini, operano, nel caso di queste drammaturgie, cambiamenti oltre i quali si profila una rigenerazione culturale da definire, interrogare, acquisire.

Nel passato secolo, i grandi rinnovatori del sapere, mutavano, Re Mida della cultura, ciò che da loro veniva pensato. Beckett, oggi, non ha bisogno di una mediazione critica per cambiare, diventando altro da quello che sembrava essere. La sua opera, anzi, si capovolge da sé: l'assurdo spiega i comportamenti umani; l'incomunicabilità dispensa partecipazione e senso di vicinanza; le figura degli attori pulsano, respirano, ci parlano.

Quando, nel 1952, *Aspettando Godot* debuttò a Parigi, gli intellettuali amarono gli inceppi posti dalla scrittura (Chi aspettano? Perché? Cosa significano?): questi, infatti, valorizzavano il ragionare degli specialisti, confermando la necessità d'un pensiero attrezzato e inventivo. Così accorsero in massa. Anche allora, però, c'erano spettatori in grado di percepire il dramma come se, fino ad allora, non avessero fatto che viverlo in prima persona. Era un pubblico recluso che si sarebbe manifestato solo quando il teatro, entrando nella vita carceraria, gliene avrebbe data la possibilità. È a Lüttringhausen, vicino a Wuppertal, in Germania, che, nel 1956, avviene il primo incontro fra Beckett e spettatori che, sentendo di non potere uscire dalle situazioni del vivere, si immedesimavano d'acchito nella peculiare realtà dei personaggi senza interrogarsi sui dispositivi formali (domande inevase, segni sospesi, false piste) che la sostanziano teatralmente:

**UN DETENUTO DI NOME KARL-FRANZ LEMBKE, DOPO AVER LETTO L'OPERA IN FRANCESE, LA TRADUSSE IN TEDESCO E LA MISE IN SCENA DIRIGENDO ALTRI ATTORI-DETENUTI, OTTENENDO UN SUCCESSO TALE DA PORTARLA IN REPLICA BEN UNA QUINDICINA DI VOLTE. IL FATTO È CHE I DETENUTI AVEVANO VISSUTO L'OPERA COME SE FOSSE LA LORO STORIA. LEMBKE, IN UNA LETTERA INDIRIZZATA PIÙ TARDI ALLO STESSO BECKETT, SCRIVE: «IL SUO GODOT FU IL “NOSTRO” GODOT, PROPRIO NOSTRO». ANCHE IL CAPPELLANO DEL CARCERE, CHE AVEVA ASSISTITO ALLO SPETTACOLO, CONFERMA IN UN SUO SCRITTO LA NEDESIMA COSA: «I DETENUTI L'HANNO ACCETTATA COME FOSSE LA LORO OPERA»<sup>1</sup>.**

<sup>1</sup> Yosuke Taki, *Da dietro le sbarre: arte, letteratura e carcere dall'Ottocento ad oggi*, in «Publiforum», n. 32, 2020, al link <https://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/267>

L'anno seguente, nel 1957, un'esperienza simile si ripeté nel carcere di massima sicurezza di Saint Quentin, in California. In quell'occasione, una compagnia locale

di professionisti, il San Francisco Actors Workshop, portò in scena *Aspettando Godot* davanti a una platea di oltre 1400 detenuti, che seguirono lo spettacolo con una partecipazione straordinaria. Nessuno fiatò, tutti i detenuti rimasero inchiodati al loro posto. Eppure, là dove bisognava ridere, scoppiavano puntualmente boati di risate che interrompevano l'andamento dello spettacolo.

Il giovane ergastolano Rick Cluchey, che per poco non vide lo spettacolo del San Francisco Actor Workshop e che, in seguito, sarebbe diventato uno dei protagonisti dell'incontro fra Beckett e il mondo dei reclusi, ha descritto e, ancor più, testimoniato con la sua opera gli effetti conseguiti da *Aspettando Godot* nel famigerato carcere di Saint Quentin. Dirà in un'intervista rilasciata al giornale "La Repubblica" (4 novembre 1984): «La vita del carcerato è un'eterna attesa. Consiste nell'aspettare la fine della pena, aspettare le visite dei parenti, aspettare il rancio o semplicemente aspettare dietro le sbarre».

Il carcere ha dunque schiuso, in relazione all'opera di Beckett, una modalità percettiva esperienziale ed empatica che vede nelle situazioni drammatiche il riflesso di realtà vissute. In seguito, questa modalità si è diffusa al di là delle carceri supportata dai conflitti bellici, dalla crisi dei modelli identitari e dalla civilizzazione distopica che si sta radicando negli spazi della cultura globale.

Un momento di svolta che ha segnato la trasformazione del teatro di Beckett da emblema dell'assurdo a simbolo concreto d'un presente traumatico è stato l'*Aspettando Godot* messo in scena da Susan Sontag nella Sarajevo devastata dalla guerra civile. Era l'anno 1993 e i cecchini

A destra:  
Winnie  
©DIANE  
|ilariascarpa  
|lucatelleschi



ancora sparavano dai piani alti dei palazzi sulla gente per strada.

<sup>1</sup> Ivi.

<sup>1</sup> Jack MacGowran, *L'alchimia di un incontro decisivo*, in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 368.

**IN UNA FOTOGRAFIA SCATTATA ALL'EPOCA, VEDIAMO SONTAG SEDUTA IN MEZZO ALLE MACERIE DELLA FAMOSA BIBLIOTECA DI SARAJEVO DISTRUTTA DAI BOMBARDAMENTI. SEMBRAVA UNA PERFETTA SCENOGRAFIA PER ASPETTANDO GODOT. [...] IN QUELLO SPECCHIO, LA VICENDA DI DIDI E GOGO ASSOMIGLIAVA INCREDIBILMENTE ALLA VITA DELLA GENTE CHE VIVEVA NELLA CITTÀ BOSNIACA. UNO DEGLI ATTORI DEL CAST, IN UN'INTERVISTA, DICE: «LA GENTE ASPETTA OGNI GIORNO QUALCOSA, MA DOPO TANTO TEMPO NON SI RICORDA PIÙ NEMMENO COSA STIA ASPETTANDO»<sup>2</sup>.**

Il tempo riformula testi ed eventi cambiando i riferimenti e il vissuto di chi li legge e osserva. Nel caso di Beckett, capire come funzione la co-autorialità del tempo richiederebbe studi e documentazioni che chiarissero le radici di quell'intensa empatia in assenza della quale la struttura delle pièce beckettiane resterebbe preclusa all'interpretazione giusta, «quella semplice»<sup>3</sup>.

Questa indagine, della quale si dà qui un saggio, è ora permessa dall'attenzione riservata a Beckett dalla Casa Editrice Cue Press che, oltre a pubblicare le importanti monografie analitiche di Alan Astro (*Capire Samuel Beckett*) e Ruby Cohn (*Beckett: un canone*), ha consegnato ai lettori italiani l'opera di James Knowlson. Amico strettissimo di Samuel Beckett, Knowlson ha scritto l'unica biografia autorizzata dal grande drammaturgo: *Beckett. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (1996). È, inoltre, curatore di edizioni critiche che raccolgono gli appunti di Beckett e i testi riveduti per la scena di *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp* e *Testi brevi*. Biografia e quaderni di regia sono ora editi da Cue Press.

Esaminiamo gli apparati di *Aspettando Godot*. Dopo le note introduttive di Knowlson e del curatore Luca Scarlini, figura il testo della pièce rivisto alla luce delle modifiche apportate dai Quaderni di regia dello stesso Beckett per la produzione dello Schiller Theater del 1975 e per la produzione del Saint Quentin Drama Workshop del 1984. Per lo spettacolo dello Schiller Theater di Berlino, Beckett aveva fatto centinaia di cambiamenti e revisioni poi in gran parte mantenuti dall'allestimento del Saint Quentin Drama Workshop. Scopo del drammaturgo era «dare forma alla confusione»<sup>4</sup>. L'indicazione segnala che, mentre la confusione si perpetuava attraverso il testo edito, la sua formalizzazione sarebbe stata condotta dalla scrittura scenica della pièce. Dopo le numerose *Note al testo riveduto*, dove Knowlson esamina le modifiche apportate dal drammaturgo in occasione della rappresentazione berlinese del 1975, incontriamo la grafia, le planimetrie, le indicazioni di movimento e gli schemi di Beckett. Da pagina 158 a pagina 379, il volume è infatti costituito dalle sue annotazioni registiche in facsimile e tradotte. Seguono le note di Knowlson, che commentano indicazioni e segni grafici completando l'impianto filologico del volume, che si divide in due parti distinte. Il *Testo riveduto*, le *Note al testo riveduto* e le *Note al quaderno di regia* sono frutto della rivisitazione filologica di Knowlson. Il *Quaderno di regia*, invece, è un inedito beckettiano, che consente di osservare dall'interno i processi d'uno straordinario laboratorio di azioni gestuali e verbali. Knowlson ricava dagli appunti beckettiani una nuova versione testuale che, proprio perché minuziosamente commentata e oggettivata dall'enucleazione curatoriale,

<sup>4</sup> Così Beckett nel suo quaderno preliminare dello Schiller Theater del 1975. Cit. in *Samuel Beckett, Quaderni di regia e testi riveduti. Aspettando Godot*, edizione critica di James Knowlson e Dougal McMillan a cura di Luca Scarlini, Imola, Cue Press, 2021, p. 15.



Winnie  
©DIANE  
|ilariascarpa  
|lucatelleschi

accredita l'impressione che la revisione del testo fosse lo scopo delle modifiche apportate dall'autore. Diversamente, per Beckett, i mutamenti testuali non definivano una versione assoluta, regolare, alla quale attenersi di lì in avanti, ma riflettevano riasseti dinamici pensati in funzione dello spettacolo. I piani registici del drammaturgo stabilivano, a partire dal testo, una pantomima semanticamente organizzata che definiva le concordanze fra aspetti visivi, ritmico-sonori, prossemici e corporei, operando, di rimando, una graticola di micro-aggiustamenti testuali. In altri termini, la scrittura

scenica beckettiana non formulava soluzioni normative e statiche, ma si preoccupava di mantenere viva – e quindi mobile, reattiva, in fieri – la relazione fra testo e azione, fermo restando che scopo essenziale di questo lavoro era non già rinnovare il senso dell'opera, ma sondarne la resilienza a fronte delle modifiche comportate dalla realizzazione scenica. Negli appunti registici, Beckett non si rivolge a interlocutori ideali o presenti. Il suo dialogo con sé stesso assomma dettagli in attesa di fornire all'aiuto-regista, ai tecnici e agli attori indicazioni tanto concrete quanto prive di aperture dialogiche. A differenza dei *livrets de mise en scène* della tradizione francese o dei *Modellbücher* brechtiani, gli appunti beckettiani non sono testi chiarificatori che facilitino il passaggio dalla lettura alla rappresentazione. Non spiegano il perché delle modifiche e delle indicazioni ma le enunciano corredandole di planimetrie e segni grafici. Agli attori, così, restava il compito di convertire il fare in azioni, sostanziando, al di fuori di qualsiasi naturalismo imitativo, le presenze dei personaggi.

È legittimo dubitare che gli attori, pur influenzando sul processo a monte dell'ideazione scenica, abbiano mai consultato il *Quaderno di regia* di *Aspettando Godot* che, non solo presenta aggiunte fatte in post-produzione, ma, confermando un uso essenzialmente infra-autorale, utilizza «le pagine pari per alternative possibili, ripensamenti, aggiunte, revisioni, ipotesi e così via»<sup>5</sup>.

Spesso, gli attori e i registi di Beckett hanno reagito con disperazione alle meticolose richieste del drammaturgo. Roger Blin, primo regista delle principali pièce beckettiane, rimpiange il felice periodo di *Aspettando Godot* in cui l'autore non aveva ancora appreso ad immaginare

<sup>5</sup> Ivi, p. 382.

e codificare l'azione scenica. L'attrice Brenda Bruce, provando *Giorni felici* a Londra, nel 1962, scoppiava a piangere sentendo il ticchettio del metronomo portato da Beckett. Billie Whitelaw, probabilmente l'attrice più apprezzata da Beckett, reclamò, nell'aprile del 1979, a Londra, il temporaneo allontanamento del drammaturgo dalle prove di *Giorni felici*.

Il *Quaderno di regia* edito con la curatela di Knowlson conferma le difficoltà degli attori e l'esigente poetica di Beckett che, osserva Billie Whitelaw, «non scrive su qualcosa [...]. Egli, in realtà, scrive quel qualcosa, scrive la cosa in sé stessa»<sup>6</sup>. L'intuizione dell'attrice riscopre le radici joyciane del drammaturgo, che, ben prima di spostare la sua ricerca in ambito teatrale, aveva individuato, nell'opera di Joyce, la proprietà linguistica per cui le parole sono ciò che dicono e, quindi, «la forma è il contenuto, il contenuto è la forma»<sup>7</sup>. Quale fattore, possiamo quindi chiederci, trattenne l'opera di Beckett al di qua dell'autoreferenzialità delle avanguardie? Cosa le permise di suscitare idee e percezioni semplici, immediate, nonostante in essa la funzionalità del linguaggio tendesse a comprometersi nel rapporto con la materia e le cose «portando spesso il parlato al limite dell'intellegibilità»<sup>8</sup>?

Mentre i *Quaderni di regia* riguardano la sperimentale conquista del teatro, la biografia scritta da Knowlson illumina l'altra faccia del pianeta Beckett. Non mi riferisco alle capacità analitiche del biografo, ma al fatto che il suo contributo metabolizza innumerevoli conversazioni con Beckett facendo della biografia un testo che contiene quell'autobiografia che la reticenza del drammaturgo impedì venisse scritta.

<sup>6</sup> J. Kalb, *Conversazione con Billie Whitelaw*, in S. Colomba, Op, cit., p. 403.

<sup>7</sup> Cit. in James Knowlson, *Condannato alla fama: la vita di Samuel Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, Imola, Cue Press, 2024, p. 99.

<sup>8</sup> Marco De Marinis, *Beckett regista: contro il teatro di regia*, in Id., *Regia eretica. Il Novecento teatrale e i suoi doppi*, Firenze, La casa Usher, 2025, p. 76.

Parlando al riparo della firma di Knowlson, Beckett narra lo sgomento per le notizie sulle inumane condizioni di vita nei campi di concentramento, sullo sterminio degli ebrei, sull'umiliazione dell'umanità intera. Va inoltre ricordato che, nel 1945, Beckett prestò servizio come conducente di autoambulanze a Saint-Lô, da lui denominata «Capitale delle rovine». Osserva Knowlson:

**FU LÌ CHE VIDE LA VERA DEVASTAZIONE E LA MISERIA; PALAZZI (PUR SEMPRE LA CASA DI QUALCUNO) ANDARE IN MISERIA; [...] GENTE CHE AVEVA DISPERATAMENTE BISOGNO DI CIBO E DI VESTITI, E CHE PURE, ALTRETTANTO DISPERATAMENTE, SI AGGRAPPAVA ALLA VITA**<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> J. Knowlson, Op. cit., p. 309.

La vita non obbedisce all'insegnamento aristotelico che invita a distinguere ciò che è vero da ciò che è verosimile. Il vero, infatti, pur potendo risultare inverosimile per via dell'accumulo di accidenti distanti dalla norma e da ciò che la maggioranza delle persone reputa credibile, può, protraendosi e dilatandosi, acquisire autorevolezza e credibilità fino a costituire una nuova verosimiglianza. Il passaggio dall'inverosimiglianza formale alla verosimiglianza oggettiva fornisce, a chi l'attraversi, un'esperienza complessa del reale che proietta su presenze sceniche "assurde" qualità essenziali e profonde dell'essere umano: il suo vivere stati di attesa, il suo conoscere la solitudine, la reclusione, la dimenticanza... Ma anche il piacere del gioco, del racconto, del rapportarsi ad altri...

Nella biografia di Knowlson, le dotazioni dell'umano disattivano l'implacabile e ossessiva sistematicità della

scrittura scenica di Beckett che, nei rapporti con Rick Cluchey, sollevato dalla pena per meriti culturali, e con gli attori del suo Saint Quentin Drama Workshop, non impone, come faceva con altri, la sofferta accettazione di codificazioni assolute, ma sembra soprattutto attento a conservare/osservare/coltivare i rispecchiamenti fra le sue tematiche (la «povertà, il fallimento, l'esilio e la perdita»<sup>10</sup>) e il mondo esperito da questi ex carcerati, ai quali era visceralmente grato per via della loro indifferenza al Nobel e alle etichette.

<sup>10</sup> Ivi, p. 311.

<sup>11</sup> Ivi., p. 536.

Nei brani biografici dedicati a tali relazioni vediamo affiorare, ancor più che la scrittura scenica del drammaturgo, il suo mondo poetico. Cluchey e lui, veduti in giro assieme, dovevano fare un effetto simile a quello suscitato dai vagabondi-clown Vladimiro ed Estragone. Scrive Knowlson:

**BECKETT ALTO E MAGRO, QUASI SCHELETRICO, CON GLI OCCHIALI SPINTI INDIETRO TRA I CAPELLI RITTI, INTENTO AD ASCOLTARE CLUCHEY CHE GLI RACCONTAVA STORIE DELLA SUA VITA NEL PENITENZIARIO; CLUCHEY PIÙ BASSO E GRASSOTTELLO, CON UNA MONTAGNA DI CAPELLI, BASETTE E BAFFETTI, E DEI TATUAGGI CHE SCENDEVANO LUNGO ENTRAMBE LE BRACCIA ED ERANO VISIBILI SIN DAI POLSI. BECKETT ERA AFFASCINATO DA CIÒ CHE SENTIVA E DALLO STESSO CLUCHEY; ERA UN MONDO CHE NON CONOSCEVA, MA CHE LO FACEVA TREMARE PER IL SUO TIMORE DELLA RECLUSIONE E DELLA PRIGIONIA, IL SUO ODIÒ DELLA VIOLENZA E DELLA DEGRADAZIONE, IL SUO ORRORE PER UN SISTEMA PENALE CHE NON LASCIAVA SPERANZA DI RIABILITAZIONE O LIBERTÀ. L'UOMO CHE GLI SEDEVA ACCANTO ALLE PROVE O A CENA, E CHE PIÙ IN LÀ AVREBBE RECITATO KRAPP, HAMM E POZZO SOTTO LA SUA REGIA O SUPERVISIONE, ERA PASSATO PER TUTTO QUELLO E VI ERA SOPRAVVISSUTO. NON BISOGNA MERAVIGLIARSI CHE VOLESSE AIUTARLO AD ANDARE AVANTI**<sup>11</sup>.

<sup>12</sup> Ivi, p. 310.

La fascinazione di Beckett per situazioni estreme di reclusione, punizione, sottomissione e isolamento, non è un dato accidentale ma costituisce il fondamento umanistico del criterio formale che consisteva «nella sottrazione piuttosto che nell'addizione»<sup>12</sup>. Criterio che prevedeva, appunto, la possibilità di scegliere cosa salvare dal naufragio. Ciò che resta, in Beckett, è qualcosa che, pur minimale e misero, continua a trattenere particelle di umanità, come lo «straccio» di Hamm, oppure manifesta un'umanità abbondante, come il «sopravvissuto» Cluchey: una persona la cui storia coincide con la preistoria dei personaggi beckettiani. E cioè, come osserva Knowlson, con il «timore della reclusione e della prigionia».

Avvicinarsi a Beckett non è senza rischi: i suoi scritti e la sua scrittura scenica collocano l'attore nella dimensione temporale d'un eterno ripetersi dove il senso viene sfidato a manifestarsi e persistere attraverso l'oggettivazione rigorosa delle presenze sceniche. D'altra parte, però, c'è in Beckett anche un coesistente teatro delle persone, che germina all'incrocio fra esperienze compiute e fantasmi psichici. Allora, la fase delle prove può anche aprirsi alle interazioni e alla creatività della vita in atto. Nel settembre del 1978, a Berlino, Beckett provò con la compagnia di Saint Quentin *Finale di partita*. L'attore Lawrence Held, anch'egli un ex detenuto, ha lasciato una descrizione estremamente efficace dell'atmosfera che si venne a produrre:

**CREDO CHE A SAM PIACESSE STARE CON NOI PERCHÉ CON LUI ERAVAMO TUTTI A NOSTRO AGIO. NON GLI FACEVAMO ALCUNA PRESSIONE. NON STAVAMO SEMPRE A SANTIFICARLO O A SFIDARLO. NON DOVEVA PROVARCISI DI CONTINUO CHI FOSSE. [...] [U]NA NOTTE, NEL BEL MEZZO DELLE PROVE, RICK DISSE: «POSSIAMO FARE UNA PAUSA?» E SAM: «SÌ, MA CERTO – DÀ FASTIDIO A NESSUNO SE FUMO?». ORA, TIENI PRESENTE CHE ERAVAMO IN CHIESA, SAM SI GUARDA IN GIRO CON REVERENZA E QUALCUNO DICE: «C'È UN BARATTOLO, QUI», E LUI: «MENO MALE, BENE, METTERÒ LE MIE CENERI IN UN BARATTOLO». E RICK: «PERFETTO, ABBIAMO ANCHE UNA BOTTIGLIA DI VINO». SAM ALLORA GLI CHIEDE: «E DOVE L'HAI PRESA QUESTA BOTTIGLIA?». E RICK: «BEH, SAI, NEL RETRO C'ERA IL VINO DELLA COMUNIONE». RICK ERA ENTRATO NELLA DISPENSA SUL RETRO E AVEVA PRESO IL VINO DELLA COMUNIONE»<sup>13</sup>.**

<sup>13</sup> Ivi, p. 565.

Anche il metronomo, in questa scena colta dal vivo giace sepolto da qualche parte come le ceneri della sigaretta o dello stesso Beckett. La storiella si aggiunge ai riferimenti biblici ed evangelici della drammaturgia beckettiana, dimostrando le potenzialità dell'improvvisazione. La scrittura di Beckett reagisce dinamicamente sia alle codificazioni registiche che si collocano nella scia delle rigorose misurazioni spazio-temporali dei *Quaderni di regia* sia alle improvvisazioni sui suoi temi ricorrenti, che risultano, come s'è detto, comprensibili ad un pensiero "semplice" perché fondati, non già su concettualizzazioni del reale, ma su schegge di vissuto.

I tanti avvicinamenti a Beckett realizzati dai Laboratori di Nerval Teatro, condotti da Maurizio Lupinelli con attori con disabilità, dimostrano le potenzialità di questa seconda strada, pur indicando, al contempo, la necessità di disporre gli esiti delle improvvisazioni lungo planimetrie e tracciati che non indicano soltanto l'utilizzo della scena, ma costituiscono la topografia d'un

mondo scandito dalla presenza di bidoni, d'un albero rinsecchito, del tunnel.

Gli spettacoli di Nerval Teatro nascono dall'ampliamento improvvisativo di germi ricavati dai testi. Vediamo come Lupinelli descrive l'azione esercitata dalla nozione di "attesa" su Carlo De Leonardo:

**L'INIZIO È STATO PROPRIO IL CONCETTO DI 'ATTESA'. IO E CARLO CI SIAMO DETTI «PROVIAMO A TIRAR FUORI DELLE BATTUTE SUL CONCETTO DI 'ATTESA'? COSA VUOL DIRE ASPETTARE? DOVE ANDARE QUANDO SI ASPETTA?». CI SIAMO LASCIATI ANDARE AL GIOCO. ERA PROPRIO UN GIOCO, «DAI E VAI», «CIP E CIOP», DICEVO CON LUI, RIDENDO. HO NOTATO CHE IN QUESTO SISTEMA DI GRANDE LIBERTÀ, CARLO POTEVA USARE DELLE PAROLE SUE, MA CHE DOVEVANO VENIRE CONTESTUALIZZATE NELLA SITUAZIONE. PER PARLARE DELL'ATTESA TIRAVA FUORI DELLE COSE IMPROBABILI MA GIUSTE, E NON C'ERA PIÙ NEANCHE IL PROBLEMA DI RIUSCIRE A DIRE BENE LE PAROLE. IL GIOCO ALLORA DIVENTAVA SPONTANEO. SI TRATTAVA DI CAPIRE NEL FRAMMENTO DEDICATO ALL'ATTESA, CHI ASPETTAVAMO E CHI NON ASPETTAVAMO, E COME DIRLO CON PAROLE GIUSTE. IMPROVVISANDO, LUI OGNI VOLTA TROVAVA LE PAROLE GIUSTE, POI POTEVA CAMBIARLE, MA IL SENSO RIMANEVA LO STESSO. E LÌ SI È CREATA UNA GRANDE LIBERTÀ. POI, IN RELAZIONE ALLE PAROLE CHE ARRIVAVANO SI TROVAVANO ANCHE LE PAUSE. E LE PAUSE CHE FACEVA DOVEVO FARLE ANCH'IO ED ERANO PAUSE GIUSTE... ANCHE GLI SGUARDI... QUESTO ELEMENTO, NEL GIOCO TRA DI NOI, È STATO MOLTO IMPORTANTE»<sup>14</sup>.**

<sup>14</sup> Gerardo Guccini e Marco Menini, *Beckettiana. Laboratori di Nerval Teatro 2015-23*, Imola, Cue Press, 2024, p. 127.

Se i *Quaderni di regia* trovano il senso nella forma della scrittura scenica, le dinamiche improvvisative costruiscono la forma a partire dal senso. Le due possibilità, però, non si escludono né contrappongono poiché il teatro di Beckett getta nel mondo organismi ulteriori, esseri che, come accade nelle persone, compenetrano, con esiti inesauribili, materia e senso.

# Diario delle differenze

di Lorenzo Donati

Il *Diario delle differenze* è frutto di un esperimento, una domanda da verificare sul campo mettendola alla prova: cosa accade se sollecitiamo un confronto fra lo sguardo di chi sta crescendo e le persone che partecipano al laboratorio *Il teatro è differenza?* Alcune studentesse del Liceo delle Scienze umane di Ravenna sono dunque state coinvolte nel PCTO *Diario delle differenze*: l'invito a farsi testimoni, prendendo parte al laboratorio ma anche incontrando e intervistando attori e attrici, registi e guide, educatrici ed educatori. I testi restituiscono le tracce di due settimane di lavoro tra febbraio e marzo 2025, ciascuna raccontata da una coppia di studentesse impegnate in esercizi di ascolto e di sguardo, momenti di gioco teatrale e lavoro sul corpo, brevi scritture per trasformare l'esperienza vissuta in racconto consapevole. Da parte nostra abbiamo in parte orientato il campo di indagine, chiedendo alle giovani di esercitare diversi gradienti di osservazione partecipante e di restituzione scritta: dapprima prestando attenzione a quanto vedevano, cercando di concentrarsi su dettagli ritenuti importanti e descrivendoli con dovizia di particolari; poi anche dialogando, intervistando, approfondendo e incontrando le persone, provando talvolta a contenere il racconto in una misura ridotta oppure lasciando

liberamente fluire la scrittura. Le studentesse hanno imparato a descrivere gesti, ritmi, parole e atmosfere facendo attenzione al giudizio e affinando una scrittura più ragionata. Alcune delle domande di partenza: quale è la cosa più importante successa oggi? Quali sono i fatti che non dobbiamo assolutamente dimenticare, se pensiamo di ritrovare questi appunti fra qualche anno? E una vera e propria consegna: provate a scrivere a "voi stesse" nel futuro, appuntando ciò che è essenziale ricordare, mescolando fatti accaduti e considerazioni personali come emozioni, dubbi, imbarazzi ecc. Al centro del *Diario delle differenze* del 2025 sono pubblicati inoltre alcuni "ritratti", il tentativo delle studentesse di mettersi nei panni degli altri (come a teatro), mentre i testi degli ultimi giorni contengono le risposte alle questioni di senso: che tipo di teatro è quello che abbiamo osservato? Come cambia il nostro sguardo, a contatto con attori e attrici con disabilità?

Percorsi di questo tipo ci pare possano generare un dialogo fra diversità che è ciò che dovrebbe sostanziare il vivere collettivo, mettendo in contatto giovani studentesse e studenti con contesti che difficilmente avrebbero occasione di osservare nel quotidiano. Naturalmente viene favorita la costruzione di una relazione empatica e diretta con le persone con disabilità, contribuendo a superare stereotipi e distanze. Il fecondo spaesamento che si è generato, fra l'altro replicabile, è frutto del coraggio a uscire da ciò che già seminato, guardando a strade laterali e impreviste sia da parte dell'istituzione scolastica che del teatro, come testimoniano le tracce di testi che pubblichiamo e che selezionano una piccola parte dei diari.

# Tracce dal *Diario delle differenze*

## **IMBARAZZO / DIFFIDENZA / PREGIUDIZIO**

I primi momenti di laboratorio sono permeati dal timore, sensazione che si scioglie già dopo i primi minuti e che porta a riflettere sul pregiudizio.

«Mi sono sentita un po' in imbarazzo perché non conoscevo le persone con cui stavo per fare stretching. [...] Anche in questo momento ho provato un po' di imbarazzo poiché non ero abituata a svolgere esercizi del genere ma è stato un bel momento per poter imparare a lasciarsi andare». *Eleonora*

«Oggi ho imparato che la percezione che si ha delle persone disabili è spesso distorta. Si tende a vederli attraverso un filtro di pesantezza, di difficoltà, di diversità che li rende "altro" rispetto a noi. Ma oggi non ho visto nulla di questo». *Naima*

«Questa occasione mi ha fatto realizzare che loro, in realtà, non hanno pregiudizi nei confronti di altri individui che apparentemente sono diversi da loro; non hanno pregiudizi nemmeno nei confronti delle attività che vengono loro proposte, sono completamente predisposti a stare insieme ad altre persone, qualcosa che si sottovaluta». *Eleonora*



## **SGUARDO / CORPO**

In tutti i racconti emerge la forza del contatto umano, qualcosa che si presenta come inatteso. Sia il reciproco guardarsi ma anche il toccarsi, il manipolarsi.

«Tra tutti gli esercizi che sono stati eseguiti con la musica quello che mi ha colpito di più è stato ballare in coppia con i ragazzi e non perdere mai di vista il loro sguardo; penso che sia stata una grande occasione per riuscire a socializzare e ad entrare in contatto con loro» [...] «Non dovevamo stringerci ma dovevamo sfiorarci ed è stato un momento molto delicato. Ognuno di loro è stato profondamente attento a non stringermi le mani e a prenderle morbidamente». *Eleonora*

«Lorenzo è un ragazzo molto dolce e cerca spesso di parlare con tutti. L'ho visto salutare gli altri ragazzi del progetto con un gentile «Ciao, come va?» e abbracciarli. A me piacciono molto i suoi abbracci e sicuramente anche agli altri». *Giulia*

«Dopo, ci siamo divertiti a ballare a coppie, guardandoci negli occhi. È stato molto bello, non solo per la danza, ma per come siamo riusciti a comunicare senza parole, solo con gli sguardi». *Laura*

«Uno di loro mi ha persino baciato la mano, come si faceva una volta. Un gesto così raro e carico di significato che mi ha lasciata senza parole». *Naima*

### **TEATRO / FANTASIA**

**Una scoperta duplice: da una parte una qualità definita come "fantasia" delle persone con disabilità, dall'altro il teatro come luogo dove questa potenzialità riesce a esprimersi.**

«Barbara ha indossato il cappotto, ha preso la valigia e il tubo e ha iniziato a camminare per la stanza. [...] "Faccio finta di fare la dottoressa", ha detto con una tranquillità che mi ha fatto pensare a quanto sia potente la fantasia». *Laura*

«Grazie a questa attività ho potuto comprendere che ci sono veramente dei ragazzi che sono portati per stare sul palco; all'inizio, prima di fare questo progetto, ammetto

di essere stata un po' scettica [...] Sono molto intelligenti, talvolta molto furbi e sono dotati di una fantasia incredibile e ciò gli permette di essere dei veri e propri attori». *Eleonora*

«Ho compreso che il teatro non si svolge solo in ambienti protetti, come un palcoscenico, ma ovunque ci sia una dinamica umana. Qui, ogni persona è un attore, ma senza la costrizione di un copione prestabilito». *Naima*

### **ATTESA / PAZIENZA**

**Colpisce l'uso ricorrente di questi sostantivi, oggi che l'attesa sembra non poter soddisfare i parametri delle performance a cui tutti ci sottoponiamo (e relativa ansia da prestazione, un macigno per gli adolescenti).**

«Quello che mi ha colpita di più è stata la pazienza di tutti. Non c'era mai pressione nel fare un esercizio, nessuno si sentiva costretto a eseguire qualcosa alla perfezione. Se qualcuno non capiva subito o non riusciva, non c'era fastidio né impazienza. Non c'era quel giudizio silenzioso che spesso si avverte nei gruppi. Qui il tempo era rispettato, forse perché l'obiettivo non era l'esercizio in sé, ma il modo in cui lo si viveva». *Giulia*

«Aveva qualcosa di spontaneo, sincero, e ogni volta che si concentrava su di me e ripeteva i miei gesti mi faceva una tenerezza incredibile. In un certo senso, ho capito che il modo giusto per stare con lui non era forzare nulla, ma aspettare. Aspettare che decidesse lui quando

riprendere, stare al passo con il suo ritmo. [...] Ed è proprio qui che ho capito una cosa: con loro non serve la pazienza nel senso comune del termine, ma l'attesa. Aspettarli, senza pressioni, lasciando loro il tempo di essere nel momento, senza pretendere che seguano un ritmo imposto dall'esterno. [...] Quello che mi ha colpito è stato come tutti noi, nel cerchio, abbiamo seguito il suo sforzo, aspettando pazientemente, pronti a darle una mano, a sostenere la sua ricerca di parole. Nessuno sembrava importarsene del tempo che passava». *Naima*

*Diario delle differenze 2025*

*PCTO - Percorso per le competenze trasversali e l'orientamento.*

*Polo umanistico Liceo Dante Alighieri di Ravenna*

*Studentesse partecipanti: Giulia Aresu, Eleonora Laezza, Laura Marian, Naima Zahed, classi 3Csu e 3Bsu del Liceo delle Scienze Umane*

*Tutor progetto: Prof.ssa Maria Concetta Cappellino e Prof.ssa Francesca Greco, Flaminia Pasquini Ferretti*

*Coordinatrice del progetto: Prof.ssa Daniela Mandrioli*

A destra  
©Marco Parollo



# Il lessico delle differenze: voci di artiste pedagoghe

a cura di  
Sara Perniola

Nerval Teatro ha progressivamente delineato una poetica in cui ricerca artistica e responsabilità pedagogica procedono insieme, dove il lavoro scenico e quello laboratoriale si alimentano reciprocamente, si rispecchiano, si interrogano. In tale orizzonte il teatro non si configura semplicemente come linguaggio da acquisire, ma come pratica relazionale che trova il proprio fondamento nella compresenza dei corpi, nella loro esposizione, vulnerabilità ed energia. Lo spazio e il tempo della scena diventano, così, luoghi di attraversamento in cui prende forma un'esperienza condivisa, capace di eccedere le intenzioni individuali e di compiersi nella tensione tra chi agisce e chi osserva.

Da questa concezione nasce il dialogo con Raffaella Giordano, Silvia Rampelli, Fiorenza Menni e Cristina Rizzo, coinvolte nel biennio 2024–2025 nei laboratori con persone con disabilità del progetto *Il teatro è differenza* di Ravenna e del *Laboratorio Permanente* di Rosignano Marittimo.



**RAFFAELLA GIORDANO**  
**DANZATRICE E COREOGRAFA**  
*febbraio 2024, Laboratorio Permanente*

*Raffaella, quali sono le tue impressioni a caldo dopo questa esperienza, e ci sono punti in comune con il tuo modo di lavorare e il tuo percorso artistico e professionale?*

Ho vissuto una grande commozione, un forte movimento interiore. Sono entrata in punta di piedi per avvicinarmi ad un ordine di sensibilità che non conoscevo, e ho incontrato delle anime misteriose e profondamente ricettive.

Sì, in fondo non c'è nulla di diverso, la sostanza del lavoro si presenta sempre con la sua natura propria e poi si trasforma e si adatta. Cambiano gli accenti, le consequenzialità, la densità delle indicazioni e delle risposte. Incontrarli mi ha permesso di respirare una grande umanità e una sorprendente apertura.



*Su cosa si è incentrato il tuo laboratorio con i partecipanti e che tipo di relazione si è instaurata con loro?*

Lascio che l'intuizione e l'empatia facciano il loro corso stando in ascolto di ciò che accade, senza premeditare. L'attraversamento è iniziato in maniera naturale, si è strutturato intorno a parole e gesti semplici e vicini a noi - "buongiorno, come stiamo, possiamo fare due passi" -, e in seguito attraverso domande focalizzate sul senso di unione - "possiamo aprire, possiamo chiudere, siamo in grado". Si è instaurata una sintonia immediata insieme ad una relazione di gioiosa fiducia.

*Osservando il tuo laboratorio abbiamo notato come in soli 4 giorni ci sia stato un risultato grandissimo. Hai avuto anche tu la stessa percezione?*

Dal primo giorno ho avuto la netta sensazione che si creasse un arco energetico ricco di leggerezza ed entusiasmo, e che bastasse per poter strutturare il laboratorio. Delle parabole di luce su cui non dover insistere - poiché l'insistenza per loro sarebbe potuta risultare poco funzionale non permettendo a nessuno di abbandonarsi. In questo gioco luminoso che si è creato, erano veloci ed incalzanti nel cogliere le proposte, seguivano in maniera generosa e preparata. Ho sentito che erano appassionati, che era uno spazio vitale per loro, che fuori dal mio singolo intervento erano partecipi di un progetto amato e duraturo.

A sinistra:  
Raffaella  
Giordano  
e Carlo De  
Leonardo  
©Vitaliano  
Marrucci



**SILVIA RAMPELLI**  
**COREOGRAFA E REGISTA**

*aprile 2024, Laboratorio Permanente*

Alle parole di Raffaella, attraversate da una commozione profonda e da un avvicinamento rispettoso verso una sensibilità nuova, fanno eco le impressioni di Silvia Rampelli dopo i cinque giorni di laboratorio, da lei definiti “estremamente nitidi: con immediatezza, disponibilità, trasparenza ho incontrato ognuna di queste persone, ho ricevuto l’Altro nell’unicità di ogni singola presenza. Ho potuto esperire un’attitudine all’apertura, una disposizione all’ascolto, una curiosità pulsante, che ha reso lo scambio vivo e posizionato al presente. La dimensione vitale - con le sue accensioni, impennate, dispersioni, latenze - che il laboratorio nutre e da cui è nutrito è il fuoco: si è trattato di un incontro intenso, plurale, reversibile nei ruoli, sostanziato da reciprocità e piacere.

Mai sono intervenute diffidenza e reticenza, ci siamo affidati all’altra/o e all’esercizio, che è la messa in campo di condizioni in grado di generare esperienza. È stato bello”.

*Silvia, cosa ti aspettavi e cosa, invece, è successo?*

Sono venuta qui senza avere alcuna idea, senza voler presumere, aperta all’incontro, disponendomi a conoscere e ricevere le informazioni che mi avrebbero guidata nella formulazione già dei primi esercizi. Il laboratorio è una pratica performativa, un dialogo al presente, una

costruzione corale. Mi aspettavo e ho concretamente esperito una zona di estrema cura e dettaglio e al tempo stesso di ampiezza, dove favorire e lasciar manifestare affettività, libertà, spinte, decisionalità, reciprocità, episodi trasformativi, fatti performativi.

*Quali peculiarità hai trovato in questo gruppo del Laboratorio Permanente?*

Questo Laboratorio colpisce per la notevole ricchezza di lavoro acquisito nel corso degli anni in termini di fiducia, esperienza, apertura, flessibilità e anche di reale divertimento, cioè di uno sguardo in qualche modo riflesso su ciò che si fa. Sono stata particolarmente impressionata dall’attenzione, dall’adesione che le persone hanno avuto nel corso dei cinque giorni insieme, ma anche dalle risposte via via più articolate agli esercizi sviluppati per favorire una crescita di consapevolezza, decisionalità, ricchezza dell’esperienza stessa. Il mio ringraziamento va a tutte le persone che ho incontrato e che rendono possibile nel tempo questo straordinario progetto.



**FIorenza MENZI**  
**ATTRICE E REGISTA**

*settembre 2025, Il teatro è differenza  
& Laboratorio Permanente*

*Fiorenza, quali differenze hai riconosciuto tra i due*

*gruppi con cui hai lavorato?*

L'atmosfera con i due gruppi è stata molto diversa, ma ugualmente potente. Fin dall'inizio si è creato un rapporto particolare con il pudore - o con la sua mancanza - che ha rovesciato molte consuetudini. Gli sguardi, carichi di interrogativi, mi hanno profondamente colpita: domande silenziose che ho portato con me, senza riuscire a scioglierle del tutto. Ho incontrato fiducia e nessuna resistenza, soprattutto nell'incontro tra i corpi e nell'accoglienza reciproca. A Ravenna, nello specifico, mi ha attraversata una libertà affettiva sorprendente: mi muovevo con cautela, ma ho compreso che proprio l'affetto, rispettoso e delicato, poteva diventare una via di lavoro. A Rosignano, invece, il gruppo ha mostrato un'aspettativa più precisa nei miei confronti e nel percorso proposto: gli esercizi sono diventati, così, più complessi e le richieste più esigenti. Tuttavia il terreno comune è sempre stato quello dell'affettività e dell'emozione condivisa. Da lì sono nate situazioni sceniche molto concrete - piccole "assemblee" sulle questioni della vita - dalle quali sono emerse le loro personali drammaturgie: esilaranti, sofisticate, profondamente vive.

A sinistra:  
©Marco Parollo

*Quali aspettative avevi nei confronti di questo progetto*

*e che tipo di relazione si è creata?*

Quando sono stata invitata a far parte di questo progetto, ho percepito subito la sua complessità, suggeritami dalla cura con cui Nerval Teatro lo custodiva e la dedizione che lo attraversava. Le mie aspettative erano, perciò, innanzitutto verso me stessa: ogni volta che lavoro con ciò che chiamiamo, in senso lato, “non normalità”, avverto la sensazione di non essere mai abbastanza preparata e la necessità di mettermi profondamente in discussione, e di creare una connessione autentica. Da lì nasce anche il piacere della sfida, e la possibilità di fidarmi del processo. Entrare in questo contesto è stato, poi, sorprendente due volte: per ciò che ho trovato e per il modo in cui alcune mie modalità sono state accolte, con una morbidezza e una naturalezza che non avevo previsto. Una relazione che si è rivelata, fin da subito, aperta e generosa.



**CRISTINA RIZZO**

**DANZATRICE E COREOGRAFA**

*febbraio 2025, Il teatro è differenza  
& Laboratorio Permanente*

A destra:  
*Attraversamento*  
con Cristina  
Rizzo  
©Marco Parollo

Se Fiorenza racconta l'incontro con i due gruppi come un attraversamento di affettività diverse - la libertà inattesa di Ravenna e le richieste più strutturate di Rosignano M. - Cristina Rizzo restituisce lo stesso percorso come una



costellazione di incontri ogni volta irripetibili. “Ogni gruppo è diverso perché fatto di persone e di corpi diversi”, racconta. “A Rosignano, dove il laboratorio esiste da più tempo, ho percepito una sapienza condivisa, il sentirsi già corpo di lavoro, e un’ accoglienza sorprendente verso chi arrivava da fuori; mentre a Ravenna ho trovato una grande esuberanza affettiva”. Avvicinatasi al progetto con uno sguardo aperto, Cristina sceglie “di restare nel potenziale dell’ accadere, senza avere aspettative prefigurate, provando a restare disponibile all’ incontro e a ciò che può accadere, ogni volta lasciando quei luoghi con un’ energia inattesa”.

Alla luce di queste osservazioni sui diversi modi in cui i gruppi accolgono e si relazionano, viene spontaneo

chiederle:

*Quali differenze hai trovato nel corso del tempo tra i due gruppi e quali elementi del tuo lavoro hai traslato*

*in questo laboratorio?*

Nel tempo ho percepito un’evoluzione evidente nei due gruppi: nel dialogo, nello stare insieme, nel condividere possibilità e accogliere proposte, da parte loro e mia. Anche in questo contesto non ho voluto abdicare a quel tipo di pedagogia che non considera il metodo come qualcosa da insegnare, ma che si basa sulle pratiche che nascono e che, quando si praticano, fanno emergere complessità inaspettate. Ho cercato di mettere sempre i partecipanti in relazione con un’idea di tempo e di spazio - un tempo altro, non reale, che va scoperto insieme, passo

dopo passo. Dal reale, poi, inizialmente anche attraverso le parole, ci siamo mossi verso l’immaginario, captando le “temperature” di ciascuno e provando a far apparire le relative intensità, le quali emergono solo quando si lascia spazio e presenza. L’importante è che ciò che portano in campo appartenga davvero a loro, che viva, palpiti e renda unico ogni gesto e ogni attimo condiviso.

Secondo queste testimonianze, tra erranze e dilatazioni nello spazio, il laboratorio si rivela un’esperienza di apertura, fiducia e reciprocità, in cui presenza, ascolto e relazione si dilatano nel tempo, generando incontri affettivi intensi e vivi.





# Corpo, persona, visibilità

di Rossella  
Mazzaglia

La relazione tra danza e disabilità evoca alcune parole chiave: corpo, persona e visibilità. Termini che orientano lo sguardo e che, se colti nel loro intreccio, portano a rivedere alcuni luoghi comuni sulla disabilità. Innanzitutto, che invocano uno scarto tra corpi e persone in scena.

La distinzione sembra immediata, quasi ovvia. Eppure, all'aprirsi del sipario lo sguardo non si posa subito sull'individuo che si presenta al pubblico nei panni di un personaggio o in azioni performative: ciò che emerge per primo è il corpo nella sua diversità. Le abitudini dello sguardo sociale, le convenzioni teatrali e, più in generale, quelle culturali orientano la percezione: il corpo appare; la persona talvolta prende forma all'avanzare dell'opera. Mai neutro, lo sguardo è infatti sempre condizionato da aspettative e immaginari sedimentati nel pensiero o, finanche, nel sentire.

La danza, non meno del teatro, si inserisce in questo intreccio di percezioni abitudinarie che sovradeterminano il rapporto tra artisti e pubblico, che condizionano persino

Maurizio  
Lupinelli  
©Marco Parollo

l'equilibrio tra l'artista e la propria identità personale. Lo sguardo, d'altro canto, attraversa anche chi è osservato, fino a radicarsi nell'intimo. Può diventare misura e limite del corpo, di una lettura delle caratteristiche individuali che non le rende semplicemente diverse o specifiche, bensì manchevoli perché tali appaiono nella rete delle relazioni sociali o rispetto ai canoni estetici.

Per lungo tempo, nella storia del teatro e della danza, le persone con disabilità sono rimaste ai margini oppure sono state rese visibili attraverso una lente deformante, tra eccezionalità e spettacolarizzazione. Molte pratiche artistiche degli ultimi decenni si muovono proprio contro questa deriva: hanno reso visibile un altro modo di stare e pensare il corpo con disabilità che attende di essere pienamente teorizzato.

L'approccio sminuente, in particolare, entra in tensione nella danza quando questa si sottrae a modelli fisici astratti, costruiti sull'abilità di pochi o su tecniche codificate prestabilite. Restano, tuttavia, gli strascichi di una visione abilista negli studi sulla presenza scenica che non considerano il condizionamento della società o che esaltano l'"autenticità" delle persone con disabilità, rigettandole così dentro una gabbia fatta non delle sbarre tipiche dei *freak show* bensì dello sguardo che ne esalta l'innata eccezionalità.

Il percorso di professionalizzazione di persone con disabilità nasce ed è reso possibile dall'abbandono di queste premesse. Nel "terzo paesaggio della danza", di cui parla Alessandro Pontremoli, emergono soggettività artistiche che si sviluppano attraverso processi aperti,



*Attraversamenti*  
con Fiorenza  
Menni  
©Marco Parollo

tra danza, teatro e performance. Questa dilatazione dello scenario coreografico è condizione ed esito della ricerca sulla percezione intercorporea. Storicamente, la *dance ability* ha aperto una frontiera in tal senso, mentre nel contesto italiano il lavoro di Virgilio Sieni con il danzatore cieco Giuseppe Comuniello ha mostrato la reciproca scoperta percettiva e la ricaduta coreografica. Similmente, esperienze come gli Attraversamenti coreutici di Nerval Teatro favoriscono un dialogo tra corpi diversi basato sulla relazione, non sull'adesione a un modello formale. La professionalizzazione di persone con disabilità non

si limita, inoltre, all'accrescimento delle competenze individuali, bensì insegna a riconoscerne l'autorialità. L'associazione AIDiQUA artists fa da guida in questo cammino. Guardare il corpo o guardare la persona significa, pertanto, scegliere che cosa riconoscere e, magari, lottare contro il proprio sguardo stereotipato di spettatori o studiosi.

L'attenzione sulla persona introduce complessità, apre all'imprevedibile, mette in gioco storie e identità, senza negare l'assimilazione di competenze data dalla costanza della pratica e dalla capacità individuale. Genera una nuova domanda: che cosa si cerca davvero quando si guarda la danza? Quanto pesano ancora i pregiudizi accademici e sociali sulla possibilità di accogliere la pluralità di corpi, linguaggi e visioni a venire?



A destra:  
e nella pag.  
successiva:  
©Marco Parollo





# Postfazione

di Marco Menini

È assai evidente, scorrendo questo terzo numero del Memorandum, come il percorso artistico di Nerval Teatro e il suo fortissimo legame con i Laboratori romagnoli e toscani continui ad essere pregno di sviluppi, spunti e suggestioni.

Il lavoro della compagnia in questi anni può essere paragonato a quello di un esploratore ottocentesco che intersechi i percorsi di altri pionieri, i quali uniscano scoperte e sete di conoscenza verso il nuovo e il non conosciuto. Questo è oggi possibile perché il mondo delle relazioni umane, a differenza di quello naturale, non viene mai scoperto una volta per tutte, ma rigenera continuamente il suo essere ignoto, vergine, oscuro ed abbagliante.

Credo che l'analogia venga a essere ben rappresentata da tre direttive – che possono esplicarsi in tre parole chiave – che vengono alla luce attraverso queste pagine, direttive che possono servire da guida che ci conduca, per brevi cenni, lungo il biennio di lavoro che ha visto protagonista Nerval Teatro. Ecco così emergere prepotenti il nome di Samuel Beckett, l'importanza e il ruolo degli Attraversamenti e la città di Ravenna, ulteriore polmone carico di possibilità tutte da respirare. Tre direttive che sono al medesimo tempo tre linee di riflessione che guidano gli approfondimenti della pubblicazione.

## UNA VICINANZA BECKETTIANA

Samuel Beckett è senz'ombra di dubbio un autore fondamentale nel percorso dei Laboratori, compagno di cammino oramai da quasi tre lustri, cammino che ha visto quali tappe fondamentali e fondanti, per tutto ciò che da esse ha riverberato ed esplicitato su una poetica sempre più chiara e felice, i due lavori, *La buca* (2024) e *Finale di partita* (2025).

Come sottolinea puntualmente Gerardo Guccini all'interno di questa pubblicazione, ne *La buca* ritroviamo molti segni beckettiani. «L'impressione - scrive - è di trovarsi davanti a un'opera di Beckett a tutti gli effetti, ma della scrittura di Beckett ci sono - sì e no - una trentina di parole». E nell'approfondire questi segni, rimarca come essi siano in realtà segni di una "vicinanza beckettiana", la quale «si sviluppa prendendo dall'autore alcune delle sue situazioni e ponendole al centro di movimenti improvvisativi che hanno costellato il percorso che ha portato a questo spettacolo». E ancora una volta, ci tiene a precisare un fraintendimento che viene smentito proprio dall'esperienza diretta, dal confronto "sul campo" tra le opere/situazioni dell'autore irlandese e i protagonisti del Laboratorio, ovvero che il Beckett che emerge dagli spettacoli menzionati e dagli esiti laboratoriali degli ultimi anni è, scrive, «l'esatto contrario del Beckett del nostro immaginario culturale: ne *La buca* e in *Finale di partita* ci troviamo davanti a un Beckett che si rileva maestro assoluto della comunicazione, altroché incomunicabilità».

## UNA COSTELLAZIONE DI INCONTRI OGNI VOLTA IRRIPETIBILI

Oltre a Samuel Beckett, nella presente pubblicazione – e non è una novità, quanto un’ulteriore testimonianza della bontà di una intuizione – si testimonia tutta l’importanza degli Attraversamenti, nati, ricordiamo, con carattere di sperimentazione aperta, per poi a poco a poco delinearsi e strutturarsi fino a divenire organici al percorso di Nerval Teatro e a riverberare la loro nuova luce negli esiti scenici, esiti scenici che debbono considerarsi, è bene tenerlo presente, nella loro eterogeneità tematica e tipologica.



Un processo, quello degli Attraversamenti, nato ad Armunia nel lontano 2017 per dare nuova linfa e nuovo slancio a un Laboratorio Permanente che rischiava di cadere nell’aridità della ripetizione, nel lento replicare di un percorso che poteva pericolosamente guidare verso un’involuzione.

Gli Attraversamenti sono stati invece in grado di sprigionare una potentissima forza centrifuga, feconda di sperimentazioni e incroci fondamentali - e felicissimi - per il percorso di Nerval Teatro, ancor più da quando il Laboratorio ha trovato una ulteriore “possibilità” nella città di Ravenna.

Tra questi, gli “Attraversamenti coreutici”, sono stati quelli che si sono dimostrati più carichi e ricchi di humus fertile dal punto di vista artistico e poetico, testimoni di una ibridazione che ha investito, e investe, i partecipanti nella loro totalità, spesso anche in maniera sorprendente e ha aperto a nuovi percorsi, inaspettati incroci, fertili meticcianti di linguaggi e risorse fino ad allora poco esplorate, se non del tutto singolari. Nel corso degli anni Nerval Teatro ha progressivamente delineato «una poetica in cui ricerca artistica e responsabilità pedagogica procedono insieme, dove il lavoro scenico e quello laboratoriale si alimentano reciprocamente» e dove il teatro non è solamente un linguaggio da acquisire, movimenti e parole che si ripetono ogni volta uguali, ma pone in primo piano l’aspetto relazionale, all’interno del quale la scena diventa spazio di “attraversamento” in cui prende forma un’esperienza condivisa.

Tutte cose che emergono nelle pagine del Lessico delle differenze dal dialogo con Raffaella Giordano, Silvia

Rampelli, Fiorenza Menni e Cristina Rizzo, coinvolte nel biennio 2024–2025 nei Laboratori di Ravenna e di Rosignano Marittimo.

## RAVENNA, NUOVA LINFA

Infine, arriviamo a Ravenna, un luogo che negli ultimi anni ha accolto con slancio e generosità il Laboratorio, offrendogli e regalando nuova linfa e nuovi nutrimenti e si è rivelato una fertile oasi di proposte, incroci e sviluppi. Ciò è testimoniato anche da un progetto di formazione curato da Nerval Teatro e Lorenzo Donati, nato lo scorso anno, il *Diario delle differenze*.

Il progetto, dedicato a studentesse e studenti delle scuole secondarie di II grado della città romagnola, si è sviluppato da un laboratorio di racconto e testimonianza, fra teatro e giornalismo. I partecipanti hanno vissuto dal vivo e hanno potuto osservare in presenza le attività del Laboratorio *Il teatro è differenza*, guardando con i loro occhi e i loro sguardi “nuovi”, la particolare natura di un laboratorio come quello di Nerval Teatro.

Al contempo, i partecipanti hanno formato una vera e propria redazione giornalistica, sotto lo sguardo attento di Lorenzo Donati, dando così vita al *Diario delle differenze*, restituzione e allo stesso tempo testimonianza dell’esperienza. Il Diario ha come obiettivo il coinvolgimento delle giovani generazioni che sono incoraggiate alla curiosità, nelle vesti di giovani reporter, diretti testimoni di situazioni spesso poco visibili e accompagnati, poi, nella riflessione e nella restituzione.

Il 12 aprile 2025, a Ravenna, è stata presentata la prima edizione del *Diario delle Differenze*, alla presenza di Fabrizio Fiaschini, Lorenzo Donati, Elisa Pol e Maurizio Lupinelli, assieme alle studentesse Eleonora Laezza, Laura Marian, Naima Zahed e Giulia Aresu. Sono state queste ultime a illustrare il percorso compiuto dalla redazione e la relativa pubblicazione che ha condensato, quasi come un piccolo Memorandum, i materiali emersi.

©Marco Parollo





SPECCHIO

ATTRAVERSAMENTO

INCONTRO

SGUARDO

ARTE

ABILITÀ

SOCIETÀ

PAZIENZA

APERTURA

GIOCO

RECIPROCIÀ

PAURA

LIBERTÀ

INCLUSIONE

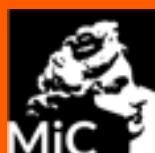
DANZA

UN PROGETTO DI



**NERVALTEATRO**

CON IL SOSTEGNO DI



Direzione  
Generale  
SPETTACOLO

REGIONE  
TOSCANA



Regione Emilia-Romagna



Comune di Ravenna

CON IL CONTRIBUTO DI



FONDAZIONE DEL MONTE  
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473



UNIONE DELLE CHIESE METODISTE E VALDESE

MEMORANDUM 2024/2025 A CURA DI  
ILENIA CARRONE, GERARDO GUCCINI,  
MARCO MENINI, ELISA POL  
COORDINAMENTO EDITORIALE DI ILENIA CARRONE

ILLUSTRAZIONI E PROGETTO GRAFICO DI MG POSANI