



a cura di Davide Oliviero

Felicissima Jornata, quando Beckett scende nei bassi di Napoli

Al Teatro Vascello la compagnia Putéca Celidònia riscrive Giorni Felici in lingua napoletana, tra memoria, resistenza e poesia del reale, con Antonella Morea regina immobile di un Vesuvio domestico.

Si potrebbe pensare, a torto, che l'opera di Samuel Beckett appartenga irrevocabilmente a una geografia mentale astratta, a un altrove metafisico popolato da voci senza corpo e corpi senza speranza. Tuttavia, vi è un teatro che oggi, con umiltà e rigore, tenta di far precipitare quella condizione dell'assurdo dentro la materia viva di un quartiere, la consistenza polverosa di un'esistenza quotidiana marginale, ma non per questo meno capace di interrogare la condizione umana. Con Felicissima Jornata, la giovane e militante compagnia Putéca Celidònia ha compiuto un esperimento teatrale che potremmo definire, con prudenza ma anche con convinzione, un'operazione di rigenerazione poetica e politica del testo beckettiano. Andato in scena al Teatro Vascello di Roma dopo l'anteprima a Castrovinci, lo spettacolo non si limita a riscrivere o ambientare Giorni Felici nel contesto del Rione Sanità di Napoli: lo assorbe, lo metabolizza e lo re-istituisce come nuova lingua scenica, fusa alla voce della città, alle sue memorie orali, ai suoi silenzi domestici.

Il progetto drammaturgico firmato da Emanuele D'Errico si fonda su un principio elementare ma radicale: l'ascolto. Non vi è nulla di letterario, né di compiaciuto, nella struttura verbale dello spettacolo. Il testo non nasce da un'intuizione autoriale astratta, ma dall'immersione concreta nei "bassi" napoletani – quei microcosmi abitativi che si aprono

direttamente sulla strada, abitati da anziani, da famiglie silenziose, da vite mai raccontate. Gli attori e i creatori del progetto si sono letteralmente introdotti in queste dimore, non da visitatori, ma da coabitanti temporanei, raccogliendo storie, frammenti, parole, immagini. Una donna di centonove anni che ancora si trucca e ascolta il rumore della strada, un uomo che non ha mai lasciato il proprio quartiere, una serie di gesti quotidiani che ripetuti all'infinito diventano cerimonia, quasi liturgia. Da questi materiali di realtà è nato lo scheletro poetico del testo, che risuona con l'ossatura beckettiana, ma la reinventa dall'interno, come se Happy Days avesse avuto bisogno di queste vite per ritrovare la propria necessità scenica.

La scena si apre su un'immagine che da sola varrebbe una descrizione minuziosa. Al centro dello spazio campeggia un cono altissimo, metà abito e metà vulcano. È il Vesuvio simbolico, certo, ma è anche la casa, il corpo, la trappola. Sulla cima, come una regina delle macerie, si erge Lina, incarnata da una straordinaria Antonella Morea, attrice di fine intelligenza vocale e presenza plastica. Il suo personaggio è la trasposizione partenopea di Winnie: ma se quest'ultima è sepolta nella sabbia, Lina è conficcata nel cono, prigioniera e sovrana del proprio spazio domestico. La sua immobilità non è passiva: è una resistenza, un modo di occupare il tempo, di negare il dissolvimento. Con la



voce, col corpo, con piccoli gesti – pettinarsi, truccarsi, dire "felicissima giornata" – Lina tesse il suo presente, come una Penelope urbana che conosce l'inutilità della sua attesa, ma la compie con grazia e testardaggine. Il suo compagno, Lello, è relegato alla base del cono. Non parla. Si muove appena. Eppure, come accade spesso nel teatro dell'assurdo, è proprio il personaggio silenzioso a portare in scena l'interrogativo più denso. Dario Rea costruisce un Lello fatto di lentezze, di esitazioni, di vibrazioni sorde. Non è un Willie rassegnato, ma un corpo che si ostina a restare, a esistere, anche nella più evidente marginalità. I due formano una coppia, ma sono anche la metafora di un'intera condizione umana: quella dell'essere insieme eppure separati, quella dell'amore come necessità più che come scelta, quella della quotidianità come unica forma possibile di eternità.

La regia di D'Errico, che firma anche la drammaturgia, è misurata, quasi invisibile. Ma è proprio nella sua sottrazione che risiede la sua forza. Nulla viene sottolineato, nulla viene spiegato. L'apparato scenografico – opera di Rosita Vallefuoco – non compone un ambiente realistico, bensì costruisce un'immagine archetipica. Il cono/vulcano non è solo allusione geografica o urbanistica, ma è forma simbolica: culla e prigione, casa e altare, ventre e montagna. La scena, anziché articolarsi in ambienti diversi, si condensa in un unico dispositivo visuale e concettuale. Una scelta che amplifica la sensazione di immobilità, di sospensione, ma che al tempo stesso imprime alla visione una carica di energia plastica che sfiora la scultura. L'apparato sonoro, curato da Hubert Westkemper, non accompagna, ma costruisce. È una partitura autonoma, fatta di voci raccolte nel quartiere, di rumori



urbani, di suoni confusi, di testimonianze vere. Ma la loro collocazione all'interno dello spettacolo non ha nulla del documentario: sono epifanie sonore, emergenze della realtà che irrompono nella finzione per contaminarla, per sporcarla, per renderla più viva. In certi momenti, la voce di Lina si sovrappone a quelle voci registrate, generando un effetto stranante e al tempo stesso tenero: non si sa più chi parla, se il personaggio o la persona reale. È il teatro che si fa soglia, che si fa poroso, che accoglie la realtà non per rappresentarla, ma per darle un altro corpo.

La lingua dello spettacolo è un altro elemento cruciale. Il napoletano qui non è affatto usato come colore locale o concessione folklorica. È materia sonora, è ritmo, è musica. Le parole si ripetono, si piegano, si allungano. La formula "felicissima giornata", pronunciata da Lina più volte nel corso dello spettacolo, assume ogni volta un sapore diverso. Ora è ironica, ora è rassegnata, ora è affettuosa. È come una preghiera che perde e acquista senso a seconda del contesto. Alla fine, essa resta l'unica parola possibile, quella che sopravvive a tutto, anche al vuoto.

Ma ciò che colpisce più profondamente, in questo lavoro, è l'assenza di qualsiasi compiacimento. Non c'è la volontà di commuovere, né quella di denunciare. Eppure, lo spettacolo commuove e denuncia. Non indica colpevoli, non disegna vittime. Ma mostra.

Mostra la prigionia domestica, la solitudine consapevole, la resistenza attraverso i gesti. Mostra come un quartiere abbandonato possa essere ancora luogo di umanità. E lo fa non gridando, ma sussurrando. Non spiegando, ma evocando.

Si potrebbe leggere Felicissima Jornata come un esempio di teatro civile, e lo è. Si potrebbe leggerlo come un esercizio di poetica del reale, e anche questo è vero. Ma forse, più semplicemente, è un atto di amore verso il teatro stesso. Un teatro che non dimentica la lezione dei maestri, ma non ne resta prigioniero. Che prende Beckett non per celebrarlo, ma per interrogarlo. Che prende la marginalità non come tema, ma come luogo da abitare. Che prende le storie vere non per documentarle, ma per farle risuonare. Nel panorama attuale, spesso diviso tra formalismi autoreferenziali e narrazioni deboli, Felicissima Jornata si impone come esempio raro di equilibrio fra pensiero e sentimento, fra struttura e affetto, fra testo e corpo. La compagnia Putéca Celidònia ha mostrato che è ancora possibile fare teatro con rigore e con cuore, con intelligenza e con empatia. Ha dimostrato che il teatro può ancora essere luogo di incontro fra chi guarda e chi vive, fra chi racconta e chi esiste. E ha consegnato al pubblico non una risposta, ma una domanda. Forse la più importante: che cosa significa, davvero, vivere ogni giorno come se fosse felice?

“Racconti romani: Circolo dei cuori infranti” – Quando la scena si fa confessionale

Al Teatro Torlonia, Lucia Rocco dirige un'esperienza immersiva che dà corpo e voce al disincanto moraviano. In scena, Paolo Cresta, solo ma mai solitario, attraversa tre racconti come fossero tre lastre di un'anima popolare spezzata.

Di fronte a Circolo dei cuori infranti si ha subito la percezione che non si sia più spettatori, ma testimoni. Ed è questa la chiave teatrale, prima ancora che drammaturgica, che anima l'ultima regia di Lucia Rocco al Teatro

Torlonia: un luogo che, per qualche sera, ha smesso di essere teatro nel senso consueto del termine, per divenire spazio rituale, camera d'ascolto, assemblea affettiva. Siamo dentro Moravia, sì, ma non nel Moravia intellettuale da

salotto; siamo dentro il suo sguardo più impietoso, dentro la sua pietas ferma e analitica, che scava non per commuovere, ma per comprendere.

Tre racconti – Non approfondire, La controfigura, Lo sciupone –

selezionati per la loro capacità di incarnare una Roma sfiancata e vitale, tragicomica e disillusa, si susseguono con precisione quasi chirurgica, legati da un filo non narrativo ma emotivo: quello della sconfitta sentimentale. Non



l'amore perduto in senso classico, ma un amore che non ha mai avuto le parole per dichiararsi,

che si trascina nell'inerzia, che si perde nei meandri dell'egoismo, della convenienza, della rassegna-

zione.

In questa struttura, la regia di Rocco ha il merito di rinunciare a ogni retorica. Nessun sentimentalismo. Nessun abbellimento. Siamo in un cerchio – letterale e simbolico – dove anche lo spettatore è chiamato, con garbo, a non voltare lo sguardo. Un cerchio che ricorda quasi un gruppo di auto-aiuto, se non fosse che ciò che ci viene restituito non è una catarsi collettiva, ma una responsabilità dello sguardo.

Paolo Cresta, attore solido e raffinato, si muove tra i racconti con una duttilità mai gridata. Non cambia mai completamente pelle, eppure si trasforma. Non ha bisogno di costumi o accenti: basta il respiro, basta un'increspatura nel tono, basta una pausa. La sua prova è tanto più efficace quanto più trattenuta. È l'assenza di teatralismo a colpire. Si ha la sensazione che stia parlando proprio a noi, non per noi. Che ci stia raccontando qualcosa che ha urgenza di uscire, non qualcosa da interpretare.

Qui risuona forte l'eredità del miglior teatro di parola – quello che Silvio D'Amico difendeva



come veicolo di pensiero vivo, non appesantito da cornici estetiche. E c'è in Rocco una consapevolezza scenica che si sposa con l'essenzialità: nulla è superfluo, ogni elemento – anche l'invito iniziale a

rispondere a un saluto – contribuisce a costruire quel patto fragile ma necessario tra attore e pubblico.

Eppure non si tratta solo di una regia "onesta". C'è, sotto la super-



ficie, una poetica precisa: quella dell'intimità condivisa, della vulnerabilità mostrata senza orpelli. Rocco mette in scena la marginalità, ma senza compiacersi. Ne fa una lente per osservare Roma non

come città, ma come condizione. Una Roma che, come già notava Moravia, è moderna e insieme deformata, piena di incontri improbabili, di vite sprecate eppure ostinatamente vitali.

L'esperienza immersiva qui non è una trovata modaiola, ma una strategia di verità. Lo spettatore viene accolto, interpellato, riconosciuto. Non c'è quarta parete. Non c'è palco. C'è un perimetro di umanità dolente che ci include. Questo non significa che il pubblico debba interagire in senso attivo, ma che la semplice presenza, l'ascolto, lo sguardo, diventino elementi drammaturgici.

L'operazione si inserisce nel più ampio progetto Racconti Romani, a cura di Emanuele Trevi ed Elena Stancanelli, che intende far dialogare la letteratura del Novecento con la scena. Ma qui il dialogo si fa carne. Circolo dei cuori infranti non è un adattamento: è una riscrittura invisibile, fatta di sottrazioni, di levigature, di gesti minimi. Il teatro non "rappresenta" i racconti, li abita.

E allora, come scriveva D'Amico, «il teatro vero si riconosce quando non ha bisogno di nulla per dire tutto». Questo spettacolo, in apparenza piccolo, dice molto. Sottovoce. E forse proprio per questo rimane. Non consola. Non intrattiene. Ma accompagna. A lungo.

Crisi di nervi di Čechov: il teatro della parola secondo Peter Stein

Tre atti unici, sei attori straordinari e una regia che rifiuta il manierismo: Stein firma un omaggio rigoroso e vivo alla comicità feroce del primo Čechov.

«Bisogna rappresentare la vita non com'è, né come dovrebbe essere, ma com'è nei sogni.»

— Anton Čechov

Nel tempo della disgregazione semantica del teatro, dove la parola spesso soccombe al gesto astratto, Peter Stein — ultimo dei veri maestri — risponde con un atto d'amore verso la scena e i suoi fondamenti. Crisi di nervi. Tre atti unici di Čechov, in scena al Teatro Quirino di Roma, è un progetto che ricorda cosa significhi fare teatro nel senso pieno del termine: restituire alla parola la sua forza strutturale, alla recitazione il suo centro, e allo spettatore il piacere di assistere a un'opera d'arte precisa, filologicamente rispettosa e umanamente pulsante.

Stein, che della regia ha fatto un atto etico oltre che estetico, affronta tre "scherzi scenici" del giovane Čechov — L'Orso, I danni del tabacco, La domanda di matrimonio — con l'intelligenza di chi sa che anche i testi brevi, anche quelli apparentemente minori, contengono un intero universo drammaturgico. Siamo di fronte a un vaudeville dalle tinte tragiche, a una comicità ellittica e crudele, che esplode nella risata solo per riportarci, subito dopo, nel cuore dell'umana insensatezza.

Nel primo atto unico, L'Orso, Maddalena Crippa — con la sua voce fascinosamente contraltile, una nenia teatrale che sa d'epoche passate — interpreta la vedova Popova, chiusa in un lutto tanto ostentato quanto sospetto, che viene travolta dall'irruzione scomposta e virile del creditore Smirnov. Alessandro Sampaoli dà al personaggio una fisicità tonante e grottesca, accentuando



con vigore quasi caricaturale la sua rabbia di piccolo proprietario ferito. Lo scontro tra i due si fa duello — verbale, fisico, psicologico — fino a diventare corteggiamento. E nel paradosso si rivela l'assurda verità: ci si può innamorare anche nella furia, anche nella lotta. La Crippa domina la scena con alterigia ritmica, ma Sampaoli, pur potente nella presenza, risente talvolta di una certa ripetitività timbrica.

Segue I danni del tabacco, un monologo che in realtà è un'esplosione contenuta di rancori e frustrazioni. Gianluigi Fogacci

— abito liso, andatura nervosa, voce da educatore stanco — interpreta Njuchin, chiamato a tenere una conferenza sui pericoli del fumo e finito a sfogare la propria miseria coniugale davanti a un pubblico muto. Il personaggio è uno sconfitto, un umiliato. Fogacci, pur con qualche deriva nel registro deliberativo, riesce a restituire il senso tragico della sua impotenza: non ride di sé, ma si osserva disfarsi, parola dopo parola.

Infine, La domanda di matrimonio, atto unico che, nella struttura più semplice, contiene una delle

più raffinate meccaniche comiche del repertorio cechoviano. Il giovane Ivan Lomov (Alessandro Averone) si presenta per chiedere la mano della vicina Natal'ja (Emilia Scatigno), ma l'incontro si trasforma presto in una guerra di nervi su questioni di confine, cani, e orgoglio. Averone è eccezionale nel comporre un personaggio che parte dal corpo — la gamba rigida, la tachicardia, la voce stridula — e cresce nell'assurdo. Il corpo di Lomov diventa la sintesi dell'ossessione, dell'ansia, dell'inerzia mascherata da decisione. La Scatigno, sorprendentemente incisiva, dona a Natal'ja una feroce bambina, un'irruenza da caricatura che, però, non tradisce mai la complessità del tipo umano. Sergio Basile, nel doppio ruolo del maggiordomo Luka e del padre Stepan, è puntuale e dotato di una sapiente padronanza dei registri vocali.

La regia di Stein non impone interpretazioni personali. È limpida, diretta, funzionale. Ogni movimento è calibrato, ogni ritmo curato, ogni gesto sorvegliato come in una partitura musicale. Questo è teatro classico nel senso più alto del termine: non conservatore, ma radicato in una tradizione che è forma e contenuto insieme. Le scene sobrie di Ferdinand Woergerbauer e i costumi storicamente coerenti di Anna Maria Heinrich non fanno da contorno, ma concorrono alla costruzione di un tempo teatrale credibile e coeso. Le luci di Andrea Violato, senza eccessi, lavorano sulla materia psicologica: accendono, isolano, sfumano, mai distraendo.

C'è un'evidente differenza tra la messa in scena di Stein e molta



parte del teatro contemporaneo: qui non si gioca con i frammenti autobiografici dell'attore, né si invade lo spazio scenico con protesi digitali o musiche salvifiche. Qui si recita. E si recita molto bene. Questo è, in fondo, l'atto radicale che Stein ci offre: riportare in scena il mestiere. Un mestiere che non ammette scorciatoie, che esige padronanza tecnica, dominio del testo, attenzione al partner. La sua non è regia d'autore, ma regia d'interprete.

E allora alla fine, quando il sipario cala sull'ultimo spasmo grottesco, il pubblico lascia la sala con qualcosa che assomiglia alla gratitudine. Non tanto per aver riso, ma per aver partecipato — con intelli-

genza — a un esercizio di altissima civiltà scenica. Le nevrosi, le ottusità, le rigidità fisiche dei personaggi restano impresse come maschere che ci somigliano. Non c'è catarsi, ma una sottile lucidità: quella che nasce solo quando il teatro smette di spiegare e ricomincia a rivelare.

Peter Stein ci consegna, con Crisi di nervi, una lezione d'arte e di misura. Il suo Čechov non è mai illustrato, mai tradito, mai urlato. È detto.

È recitato. Ed è proprio questa semplicità sovrana — severa, ma mai rigida — a farci sentire che no, questo teatro non è affatto vecchio. È un teatro che pulsa. Un teatro che respira ancora.