



**PAROLE INQUIETE.
L'OPERA DRAMMATURGICA
DI PATRIZIA MONACO**

Bened. De.

**PAROLE INQUIETE. L'OPERA DRAMMATURGICA DI PATRIZIA
MONACO**

Edición a cargo de Milagro Martín Clavijo

BENILDE EDICIONES
2017
<http://www.benilde.org>
Sevilla-España

DISEÑO
Bane

IMAGEN DE PORTADA
Adriana Assini, Pandora, acuarelo.
Amable concesión de la pintora.
www.adrianaassini.it

ISBN 978-84-16390-52-6

Volumen 6. Colección Benilde Teatro, directora: Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca, España).

Textos de: Fabio Contu, Alessandra de Martino, Monica Galletti, Milagro Martín Clavijo, Kay McCharty, Roberto Trovato. Prologo di Maria Sandias. Presentazione di Patrizia Monaco.

Comité científico internacional: Antonella Capra, Universidad de Toulouse (Francia); Javier Carou, Universidad de Santiago De Compostela (España); Luciana d'Arcangeli, Universidad de Flinders (Australia); Antonio Catalfamo, Universidad de Messina (Italia); Alessandra De Martino Cappuccio, Universidad de Warwick (Reino Unido); Loretta de Stasio, Universidad del País Vasco (España); Juana Escabias, dramaturga/UNED (España); Ilona Fried, Universidad de Budapest (Hungría); Eva María Moreno Lago, Universidad de Sevilla (España); Florinda Nardi, Universidad de Roma "Tor Vergata" (Italia); Andrés Pociña, Universidad de Granada (España); Pasquale Sabbatino, Universidad de Nápoles "Federico II" (Italia); Marina Rosenzvaig, Universidad de Tucumán (Argentina).

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

**PAROLE INQUIETE.
L'OPERA DRAMMATURGICA
DI PATRIZIA MONACO**

A cura di
Milagro Martín Clavijo

Prologo: Maria Sandias	11
Presentazione: Patrizia Monaco	19
Fabio Contu "You take those words, you take the pain" Tre sguardi femminili sul terrorismo	29
Alessandra de Martino: Il sogno ne <i>Il teatro della notte</i> . Considerazioni sul monologo di Patrizia Monaco	53
Monica Galletti: Fedele, resiliente o solo innamorata? Scorbibanda storica sul mito di Penelope	63
Milagro Martín Clavijo: Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco	81
Kay McCharty: Ri-arrangiare le partiture di Patrizia Monaco per esecutori Anglo-Sasso-Foni	101
Roberto Trovato: Due rivisitazioni ironiche e fantasiose di alcuni miti della letteratura occidentale	111

Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

Si può trasmettere sempre l'esperienza, i sentimenti, i punti di vista solo attraverso la parola a teatro? Si può "fare a meno di un testo" fatto di parole e questa assenza può essere un pregio per lo spettacolo?¹ La drammaturga genovese Patrizia Monaco risponde chiaramente a questa domanda nella pratica di scrittura teatrale. Le sue opere hanno una componente corporale molto marcata -specialmente decisiva in alcune -, anche se non si arriva mai a discutere la validità del testo scritto, sia questo in forma di dialogo oppure di monologo. Infatti l'autrice si servirà anche di ballerini e mimi per narrare parti della storia che mette in scena. Si tratta di un racconto non fatto con le parole, ma con i corpi, attraverso cui si riesce a esprimere e a comunicare allo spettatore una parte della storia. Questa corporalità espressiva è molto evidente soprattutto in due delle sue opere, *Penelopeide* e *La vertigine sopra l'abisso*².

In questa sede mi occuperò di *Penelopeide* per analizzare l'importanza del corpo e delle potenzialità espressive sulla scena. Evidentemente questo non presuppone una novità per sé, già Appia (1897) proponeva il corpo come elemento dominante della scena e lo vincolava al movimento e alla musica, alternative chiare alla parola per esprimere pensieri e soprattutto sentimenti del drammaturgo. Nei primi decenni del Novecento anche altri drammaturghi e studiosi del teatro, da diversi approcci, si

¹ "Fare a meno di testi", per riprendere Mirella Schino (2000), non è una cosa nuova nella storia del teatro, basta pensare alla Commedia dell'Arte, ma anche nel Novecento, specialmente dagli anni Sessanta fino alla metà degli Ottanta. Questa è anche l'espressione usata da Ferdinando Taviani (1978).

² Patrizia Monaco porta sulla scena la sua visione personale dell'esistenza della scultrice francese Camille Claudel nei due atti unici, *La porta dell'inferno* (Monaco 2000a) e in *Una vertigine sopra l'abisso* (inedito), rielaborazione del testo precedente ma con un approccio scenico innovatore che le è stato riconosciuto dalla giuria del Premio Riccione nel 1999. I mimi introdotti contribuiscono a rendere lo spettacolo molto più coerente, mettendo l'accento sulla protagonista e su quello che si vuole sottolineare con il testo. Per un approfondimento sulla funzione dei mimi in quest'opera si veda Martín Clavijo (2016c).

Parole inquiete.
L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco

sono confrontati con l'importanza del corpo sulla scena. Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud possono bene illustrarlo³. L'influenza del teatro orientale, come il No, è essenziale.

Il teatro della corporeità è fondamentale anche nel secondo Novecento. Non possiamo non citare il teatro fisico, che si affida al movimento fisico degli interpreti per trasmettere la storia, sia in preminenza assoluta o in combinazione con il testo.

1. *Penelopeide*

Patrizia Monaco pubblica *Penelopeide* nel giugno 2010 sulla rivista *Ridotto* e poi nel 2016 nel volume *Donne in lotta* insieme ad altre due *pièces*, *Il vero e il falso O'Brien* e *La strada verso il cielo*⁴. Con quest'opera debutta a Portofino nel luglio 2008 nel Teatro Strehler⁵. Ha ricevuto diversi riconoscimenti nel 2009, come il *Dramma nel* settembre per la rivista *dramma.it*, il Premio Letterario Nazionale "Lago Gerundo" e il Premio Fara Nume che le assegnerà il secondo premio. Quest'opera si inserisce in un filone molto importante per la Monaco, quello della rivisitazione del mito⁶ e della storia avvalendosi di strategie e tecniche fattibili in quegli anni caratterizzati da crisi e da serie difficoltà per portare sulla scena ogni tipo di *pièce*. In primo luogo, il numero di personaggi. Ragioni economiche e pratiche impongono la drastica riduzione di attori sulla scena. Tuttavia l'utilizzo di uno scarso numero di personaggi non significa necessariamente pochi punti di vista. Infatti, nell'opera *Penelopeide* Patrizia Monaco si serve fondamentalmente di due personaggi - Penelopeide ed Euriclea - per raccontare una nuova versione di Ulisse, scegliendo come protagonista sua moglie. I due personaggi sono capaci di creare una grande polifonia⁷, di dare voce a molti altri protago-

3 Su questo tema cfr. Sánchez Montes (2003, 2004a, 2004b), Berenguer (1989), Brozas (2003).

4 Da quest'ultima edizione (Monaco, 2016a) trarremo le citazioni in quest'articolo.

5 Produzione di La Perla del Tigullio Teatro. Regia di Fabrizio Lopresti. Interpreti: Viola Villa, Rachele Ghersi. Danzatrice: Melissa Cosseta.

6 Patrizia Monaco ha lavorato sul mito sinora in *Ares, la penultima verità*, *Condominio mitológico*, *Icaro 2001*, *Atargatis e Pandora. La primadonna*.

7 Sulla polifonia in *Penelopeide* cfr. Martín Clavijo (2016b).

nisti del mito, a intessere un mondo di intertestualità⁸. Necessità soprattutto sceniche tese a dare maggiore vivacità allo spettacolo e di trasmettere informazione in alcuni momenti attraverso altri codici. E ancora porta la drammaturga ligure a far entrare in scena, dall'inizio, un altro personaggio, meno convenzionale certamente, e cioè una ballerina. Questa ballerina è la protagonista di diverse coreografie dello spettacolo. Inoltre sarà lei a dare voce, con il proprio corpo sulla scena, ad altri personaggi: il Messaggero, Elena di Troia; dall'altro, in alcuni momenti funziona anche come un ulteriore punto di vista, arricchendone così la polifonia iniziale.

2. Le coreografie dei quattro elementi naturali

Penelopeide racconta una vicenda molto diversa da quella trasmessaci da Omero. È la storia di Penelope, appunto, non di Ulisse. È la donna a raccontarla, secoli dopo, dall'Ade, esprimendo le sue buone ragioni: "ho capito che nel mondo si è affermata la versione ufficiale dell'*Odissea*, quella dalla parte di Ulisse. [...] Non mi piace il ruolo che mi ha dato la storia..." (pp. 103-104). La drammaturga sa bene che nell'immaginario collettivo tutti abbiamo attivata la storia ufficiale, quella dal punto di vista di Ulisse, anche se tutti gli spettatori non la conoscono nel dettaglio. Per rendere più effettiva la contrapposizione di una versione con l'altra⁹ entra in scena un altro personaggio del mito, Euriclea, che sta sempre dalla parte di Ulisse. Regina e nutrice parlano, a volte dall'Ade, a volte da Itaca, dal presente e dal passato, ma non mantengono una conversazione, il dialogo "è costituito prevalentemente da una serie di monologhi contrapposti e incrociati" (*Penelopeide* di Patrizia Monaco, 2009), in cui si contrappongono la prospettiva ufficiale con quella di Penelope, sempre carica di ironia¹⁰.

⁸ *Penelopeide* è un'opera costruita sull'intertestualità. Su quest'aspetto si veda "Diálogo intertextual en la *Penelopeide* de Patrizia Monaco" (Martín Clavijo, in stampa)

⁹ Anche se si portano sulla scena altre versioni posteriori a Omero e si mette in intersezione con altre letture, come quella di Atwood, Cavafi o di Saffo.

¹⁰ Un studio sull'ironia in *Penelopeide* si trova in Martín Clavijo (2016b).

Malgrado questo apporto della versione ufficiale da parte della nutrice di Ulisse, la Monaco ha bisogno di attivare nel pubblico le linee generali della storia, senza pesare sugli spettatori caricando troppo la narrazione. Per fare ciò si rende conto che è necessario un altro tipo di narratore, maggiormente teatrale, più leggero ma non privo di intensità, in grado di arrivare al cervello del pubblico, cioè che riesca ad attivare le conoscenze del mito, prescindendo da un discorso razionale. Sono perciò necessari simboli da portare in scena in grado di raccontare una storia. Quella di Ulisse. È così che la Monaco ricorre all'uso della coreografia, non già come elemento decorativo, accessorio a quello che si racconta sulla scena, ma come elemento integrante e generatore di significato, anche in sintonia con l'azione scenica. Una ballerina racconterà attraverso il ballo i momenti più significativi del mito, quelli che non vengono messi in dubbio dalla protagonista, Penelope. Oltre a servire da sfondo alla nuova versione, le coreografie costituiscono la base su cui costruire la nuova rivisitazione del mito. Tuttavia le coreografie aiutano anche a dare movimento a uno spettacolo certamente statico, dove non c'è azione, ma solo la narrazione di storie attraverso monologhi che si intrecciano.

In quest'opera infatti si esplora l'importanza del corpo¹¹, delle sue mosse e delle possibilità fisiche dell'attore sulla scena, ma anche della comunicazione non verbale. L'importanza di questo elemento al di là della scrittura si evidenzia in tutta la drammaturgia dell'autrice genovese.

I lavori della Monaco reggono come testi scritti, ma hanno un valore ampliato nello spettacolo. In primo luogo il lavoro fisico dell'attore, della sua drammaticità anche corporea: è importante per dare intensità fisica alla recitazione e l'emotività primordiale che la danza mette in gioco. Così per raccontare la storia di Ulisse in determinati momenti l'autrice sceglie di passare dalla mente al corpo, facendo sì che le parole, le azioni, si trasformino in carne per poter produrre emozioni più complesse e interpretazioni più ampie e diverse del tema scelto.

¹¹ Sull'utilizzazione del corpo sulla scena cfr. Lira (2016).

In questo senso, come segnala Mirella Schino, “eludere il predominio di un testo d'autore dà un'urgenza particolare alle ricerche sullo spazio scenico, perché determina una nuova necessità di costruire un insieme compatto di relazioni fisiche e mentali tra attore e spettatore, che prenda il posto di quella relazione tra spettatore e attore garantita dal semplice ascolto del testo” (Schino, 2000: 4).

Attraverso la danza la Monaco riesce a compensare e ampliare il testo sottostante. Ma c'è anche un'altra ragione che la porta a prendere questa decisione. Se la drammaturga vuole offrirci una nuova interpretazione del mito di Ulisse, narrandolo dalla prospettiva di Penelope, che passa da voce sempre raccontata a soggetto che espone. Di qui la necessità che il nuovo approccio venga realizzato con strumenti diversi a quelli usati in precedenza. Infatti, anche per gli attori raccontare di nuovo la storia di Omero significherebbe, in parte, partire dal ricordo di narrazioni altrui, che è appunto quello che vuole cancellare la drammaturga. Attraverso una nuova forma di racconto, quella della danza, si riesce ad offrire allo spettatore una nuova interpretazione, con riferimenti fissi (indispensabili per l'orientamento dello spettatore), ma capaci di far emergere nodi di senso complessivo.

Si lascia così allo spettatore il compito di creare relazioni, scoprire prospettive, reinventare, ricostruire in forma personale e completamente soggettiva la storia di Ulisse, guardandola con uno sguardo diverso, vale a dire “esercitando fino in fondo lo sguardo di quell'Altro che, secondo Laca, permette la costituzione dell'identità soggettiva” (Chinzari, Ruffini, 2000: 198-9).

Infatti, l'opera della Monaco è centrata sulla diversità dello sguardo, dallo slittamento della voce narrante, da Ulisse a Penelope. Con esso si rompe con una forma di vedere la realtà, di affrontare il mito. Questa diversità di sguardo, di prospettiva si vede rifletta anche nella forma diversa di raccontare la storia di Ulisse: con le coreografie di una ballerina¹². In questo modo si fa

¹² Il ruolo centrale delle coreografie nello spettacolo spiega la fine delle repliche alla fine dell'estate, quando gli impegni della ballerina, Melissa

esplicita la costruzione del mito per decostruirlo presentandolo in una nuova configurazione.

Un primo problema che deve affrontare la drammaturga è quello della frammentazione. Patrizia Monaco è molto attenta a mantenere la coesione delle coreografie, nel senso che sono un *unicum*, anche se sulla scena appaiono in sequenza e interrotte da parti recitate. La coreografia racconta la storia di Ulisse fondamentalmente e deve funzionare autonomamente ma in stretta connessione con lo spettacolo completo.

Quale è il filo conduttore che unisce tutte e quattro coreografie? Come fare che questo sia anche facile da portare sulla scena senza oggetti né fondali? Che motivo simbolico si può usare per raccontare la storia di Ulisse? Deve essere chiaro per il pubblico, non può lasciare dubbi o creare perplessità nello spettatore se vuole essere funzionale sulla scena. Per questa ragione la Monaco ricorre alla natura e, in concreto ai quattro elementi naturali, l'acqua, la terra, il fuoco e l'aria. Abbiamo già un nesso stabilito tra le coreografie, un nodo di interpretazione che fonda le sue radici appunto nell'epoca classica e che è arrivato fino a noi. Eccola qua la natura frammentata nei suoi componenti; la vita raccontata con gli elementi naturali. Si parte così dalla semplicità più sintetica per arrivare alla complessità più assoluta, al racconto di storie che sono diventate modelli di vita, azione e integrazione sociale, con un valore simbolico indiscutibile. Attraverso l'acqua, la terra, il fuoco e l'aria viene raccontata la storia di Ulisse e anche un po' quella di Penelope.

Dei quattro elementi naturali tre saranno dedicati a Ulisse e alla sua storia: la terra, il fuoco e l'aria. Il fuoco rappresenta la guerra e la distruzione di Troia, l'aria il vento che muove la vela di Ulisse portandolo per i mari in cerca di avventure per ben dieci anni; la terra racconta il ritorno di Ulisse a Itaca. L'acqua è dedicata esclusivamente a Penelope.

Già nella *Fisica* aristotelica si considera che la materia, incluso l'essere umano, è fatta da questi quattro elementi e dalle quattro qualità derivanti da essi - secco, umido, freddo e caldo -

Cosseta, le impedirono di continuare la *tournée*.

che hanno un ruolo fondamentale per la spiegazione della teoria "Microcosmo-Macrocosmo". Sono loro a rendere possibile una visione completa che mette in rapporto stretto il microcosmo umano con il macrocosmo dell'universo. Attraverso questo filo conduttore delle coreografie basate sui quattro elementi della natura, i concetti fondamentali che reggono vita e morte, l'attrice si avvicina a un mito che è completamente valido anche, o soprattutto, oggi.

Le quattro coreografie si alternano a vicenda: coreografia del Fuoco (scena prima e quinta), coreografia dell'Acqua (scena terza), coreografia dell'Aria (scena sesta), coreografia di Melante e le ancelle -Coreografia dell'Aria- (scena sesta), coreografia della Terra (scena settima), coreografia della Strage -Coreografia del Fuoco- (scena ottava) e coreografia delle avventure di Ulisse -Coreografia dell'Aria- (scena decima).

Un altro problema che va affrontato in *Penelopeide* è quello della simultaneità. Sulla scena sono sempre presenti le due attrici nei ruoli di Penelope e Euriclea - nel presente e nel passato, nell'Ade e ad Itaca- e i pochi oggetti scenici (soprattutto il velo, la maschera e l'ulivo), non ci sono neanche cambiamenti drastici di luci. La scelta registica è chiara: tutto è presente, ma se non si nomina, non esiste. In questo contesto di presenzialità assoluta si inseriscono le coreografie. Infatti, la ballerina - anche quando interpreta le parti del Messaggero o di Elena - è l'unica ad entrare e uscire dalle quinte ancorché in maniera discontinua. Lei entra solo in certi momenti dello spettacolo, a piedi nudi, indossando un abito corto, di colore bianco e dei veli. Non ha bisogno di altro per le sue coreografie con l'unica eccezione di quelle della Terra, come si vedrà più avanti. Quando la ballerina entra in scena, con un mero accompagnamento musicale dal momento che è sul corpo che lo spettatore deve concentrarsi, niente muta, magari solo, e con discrezione assoluta, le due attrici si spostano un po' di più ai lati della scena: con la focalizzazione dell'attenzione dello spettatore su di lei, loro due perdono consistenza, sembra proprio che non ci siano. Poi comincia a danzare in modo chiaramente non descrittivo ma allusivo.

Coreografia del Fuoco

Scena prima. *Fuoco, coreografia sulla guerra di Troia*. La ballerina comincia a ballare alla battuta di Penelope: "Ulisse fretta non ne ha avuta di certo. Dieci anni per tornare a casa da Troia" (p. 104). Per capire bene l'ironia delle parole di Penelope e la sua decostruzione del mito, si deve partire sempre dell'immaginario collettivo: Perché si fece la guerra di Troia? Qui si racconta la storia dell'amore tra la bella Elena e un principe troiano. Tutti i principi greci devono sostenersi, condividendo la scelta di Menelao di combattere contro Troia. E ci furono dieci anni di guerra feroce. Questa è la storia che conosciamo, piena di violenza, passione, fratellanza e coraggio. Sulla scena assistiamo alla vittoria greca sui troiani attraverso la coreografia del Fuoco. Ma il mito non dice sempre la verità storica, economica, politica, quella che ci racconta Penelope: "Troia era sulle rotte commerciali utili ai greci" (p. 112).

Così questa coreografia fa sì che le battute di Penelope, già fortemente ironiche e pungenti, si facciano ancora più forti: guardate la danza, guardate la storiella che vi hanno raccontato, sembra dirci la regina di Itaca: distruzione, guerra, morte, per una storia d'amore?

Il fuoco simboleggia distruzione, guerra, violenza, quella forza che trascina tutto, che distrugge città, vite umane, sogni, speranze. La coreografia del Fuoco sarà presente per raccontare quasi tutte le azioni violente¹³ del mito. Patrizia Monaco opta per una rappresentazione della violenza che non è mai esplicita, non è descrittiva, ma metaforica. La sua lunga esperienza teatrale, che deriva non solo dalla stesura di testi, ma anche dall'essere una attenta spettatrice l'ha portata a sublimare sempre la violenza. Già c'è troppa violenza intorno, non serve renderla troppo esplicita sulla scena. Facciamolo diversamente: in modo che il pubblico capisca la violenza, che la senta. Ci sono anche le parole delle attrici a descrivere, anche se sommariamente, le azioni.

¹³ La violenza è uno dei temi ricorrenti nella sua produzione. Per uno studio sulla violenza in Patrizia Monaco cfr. Martín Clavijo (2016a).

Serviamoci della musica, della danza, del corpo, delle marionette, dei pupazzi¹⁴.

Così sempre la drammaturga narra la violenza ricorrendo non alle parole ma alla danza. La Monaco gioca con le variazioni di questa prima coreografia. Così la rivedremo di nuovo nella scena ottava, quella della gara dell'arco con cui un finto Ulisse affronta i pretendenti al trono di Itaca e la strage che seguirà: *Coreografia ispirata alla gara dell'arco e alla strage* (p. 121).

In questo caso, le coreografie non sono stilizzate, come vedremo in quelle dell'Acqua e dell'Aria, ma rese più corpose; la ballerina rotolerà in maniera poco graziosa, allargherà le gambe,...

La coreografia dell'Aria

Si comincia a raccontare il lungo ritorno di Ulisse dalla guerra di Troia e le diverse avventure raccontate da Omero: *Eolo, il dio dei venti, gli aveva regalato un otre con tutti i venti. Lui lo aveva tenuto chiuso ma i suoi compagni, curiosi e sventati, avevano voluto aprilo* (p. 113). È l'aria che porta lontano Ulisse, che prende con sé i begli anni della gioventù, le speranze, le illusioni della regina di Itaca, che gonfia le vele di Ulisse.

La coreografia dell'Aria fa diretto riferimento alle avventure di Ulisse per i mari, avventure meravigliose, anche con altre donne. Avventure le cui narrazione arriva alla reggia di Itaca attraverso mercanti e marinai. Avventure che fanno sentire un dolore immenso a Penelope, ancora innamorata di Ulisse, come confesserà, malgrado il dolore, alla fine dello spettacolo (p. 124). Avventure che passano, che vanno via con il vento, che formano parte del passato, che conformano la figura eroica di Ulisse, ma che fanno tanto male a Penelope. Così nella scena decima assistiamo alla coreografia delle avventure di Ulisse, e al suo racconto anche da parte dell'eroe con alcune aggiunte non omeriche.

La coreografia dell'Aria è più astratta e stilizzata, basata come è sulla leggerezza, in cui la ballerina si muove sulle punte;

¹⁴ Per l'uso di burattini e pupazzi per raccontare la violenza si vedano le opere di Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi e Semplicità ingannata* Cfr. Martín Clavijo (2015).

Parole inquiete.
L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco

è incorporea, con i veli che le scivolano per terra ma vengono ripresi.

A una variazione di questa coreografia assistiamo per raccontare lo stupro e l'impiccagione delle ancelle di Penelope da parte di Ulisse e dei suoi nella scena sesta. La decisione di raccontare questi fatti di orribile violenza perpetrata contro giovanissime ed innocenti ragazze attraverso la danza ricade sempre sulla concezione che l'autrice ha della violenza, di non rappresentarla. Questa volta, però, non si tratta di una guerra - con il gioco di interessi politici ed economici che comporta - né una strage di uomini che vogliono potere e assillano e tormentano per anni Penelope. In questo caso non è una questione di potere. La strage viene compiuta contro giovani ancelle, ragazze che servono nella reggia, assolutamente innocenti da parte di uomini che le hanno stuprate in branco e poi impiccate, ma solo dopo averle fatto lavare il pavimento coperto di sangue della precedente strage. Qui si tratta di violenza nella quotidianità, assolutamente ingiustificabile e irrazionale. Questa violenza è diversa alle altre carneficine di cui protagonista è il nostro eroe, Ulisse. Si mette in evidenza il massimo dell'orrore a cui può arrivare l'uomo, che non è più tale, ma un mostro, anche se è Ulisse a compierlo. Patrizia Monaco non può raccontare questi fatti che servendosi della coreografia del Fuoco. D'altronde ci sono già le battute delle attrici a narrarlo.

La drammaturga genovese vuole sottolineare la gioventù e l'innocenza di queste ragazze che non conoscono il peccato. Perciò ha bisogno di leggerezza, di subliminare la violenza, di trasmettere la loro innocenza. La coreografia dell'Aria (che, dall'altro canto ci dà anche l'idea dei corpi impiccati) si rivela la più adatta. La morte delle ancelle non si fa con gesti che ci riportino direttamente all'impiccagione, non ci sono mani al collo, lingue fuori; la loro morte non si può mimare in maniera efficace, se non con la morte del cigno.

La coreografia della Terra

Ulisse arriva finalmente a Itaca. Lo fa di nascosto, fingendosi un mendicante. Sono passati vent'anni della sua partenza e non sa cosa troverà a casa. Perciò va con prudenza. Non si fa riconoscere ufficialmente e mette in moto una strategia per liberarsene dei pretendenti di Penelope. Di tutta la storia di Ulisse di cui ci ha parlato Omero questa parte viene narrata velocemente. Non trascorrono anni, ma settimane, forse qualche mese dal momento che l'eroe greco arriva ad Itaca fino a che sistema tutto. Poi non si sa più niente. Per Penelope, vale a dire colei che ci racconta la nuova versione del mito, il racconto di Ulisse è sempre fatto in assenza: la guerra contro Troia e le avventure per ritornare, cioè praticamente tutto quello che sappiamo di Ulisse, sono anni di assenza per lei. L'Ulisse, sposo, padre e re d'Itaca, quasi non esiste per Penelope. In questo contesto è inserita la coreografia della Terra, quella appunto che parla di un Ulisse che c'è, che ha un corpo, che ridiventa marito, padre e uomo accanto a Penelope, malgrado tutto. Per questo predomina la concretezza. La terra è corpo e solidità. La ballerina deve anche evidenziare questo fatto. Per questa ragione in certi momenti interagisce con uno dei pochi oggetti scenici, l'ulivo. Va precisato che nello spettacolo di Portofino si pensava di portare sulla scena un ulivo abbastanza grande, messo dentro ad un vaso. La ballerina interagisce con l'ulivo, ci danza intorno, lo usa come punto di riferimento. L'ulivo, simbolo della Grecia, su cui si appoggia una Euriclea giovane che sorprende lo sguardo del re Laerte su di lei (p.105), è la pianta di cui parla Penelope per descrivere Itaca al suo arrivo (p.111), è l'ulivo distrutto che trova al suo ritorno Ulisse, quello da cui ha costruito il loro letto (p.123). Quest'albero aiuta a dare concretezza alla danza. In questo vaso di terra affonderà le mani la ballerina sporcando di terra il vestito bianco indossato. La terra rimane, come Ulisse, che non partirà più¹⁵.

15 Per la rappresentazione fatta sulla piazza di Zoagli si è usato un albero che era lì piantato e che è servito ugualmente alla ballerina per danzarci attorno. Il gesto di affondare le mani nella terra non è riuscito così efficace come a Portofino, appunto perché non c'era un vaso, ma un albero con radici ben affondate e con poca terra in superficie. Nel caso della rappresentazione in cima al castello di Portovenere, si è dovuto rinunciare all'interazione con un albero.

Parole inquiete.
L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco

Anche per costruire la coreografia della Terra la ballerina si servirà della maschera, quella che rende la presenza di Ulisse in scena, quella che si metterà sul volto Euriclea per far sì che i pensieri e i sentimenti dell'eroe, non descritti da Omero, diventino reali. Così la ballerina giocherà con la maschera, a momenti se la porrà sul volto, quasi scherzasse o ammiccasse con il pubblico.

Coreografia dell'Acqua

La storia di Ulisse si intreccia con quella di Penelope. Comunque questo spettacolo è dal punto di vista della moglie di Ulisse. Non a caso si riserva anche lei un angolino per raccontarsi. A lei è dedicata l'intera coreografia dell'Acqua nella scena terza: *Coreografia che si ispiri alle divinità acquatiche* (p.106).

Penelope racconta come sia cambiata la sua vita dopo il matrimonio con Ulisse. Lei deve lasciare patria, casa, famiglia e andarsene lontano, con un marito che quasi non conosce, integrarsi in una famiglia nuova in un regno lontano. Anche lei ha avuto il suo viaggio per mare, pieno di difficoltà e di dubbi, diverso da quello di Ulisse, ma certamente non privo di significati. Il mare che dovrebbe esserle amica, data la sua natura semimarina - padre uomo e madre naiade -, diventa un nemico che la condannerà alla solitudine per lunghi anni. Penelope che è acqua per metà, si rende conto che dall'acqua deve imparare se vuole sopravvivere:

L'acqua non oppone resistenza. L'acqua scorre. Quando immergi una mano nell'acqua senti solo una carezza. L'acqua non è un muro, non può fermarti. Va dove vuole andare e niente le si può opporre. L'acqua è paziente. L'acqua che gocciola consuma una pietra. Ricordatelo, bambina mia. Ricordati che per una metà tu sei acqua. Se non puoi superare un ostacolo, giragli intorno. Come fa l'acqua. (p.110)

Questa possibilità dell'acqua, di non mostrare diretta opposizione ma di lavorare pazientemente, come liquido che è, senza una forma fissa, viene mostrata attraverso la coreografia scelta. La personalità di Penelope si rispecchia in questa danza dell'acqua, con veli che imitano le onde del mare in movimento; tutto è fluidità, sinuosità e il corpo della ballerina si muove con grande sensualità.

Un ulteriore punto di vista: la ballerina

Il caso della ballerina è interessante perché non solo narra attraverso la danza quello che non si può portare sulla scena con le parole, la parte del mito ufficiale, quella che il pubblico conosce meglio. A volte la drammaturga fa della ballerina un personaggio in più, un personaggio non fisso, anche se tutti quelli che incarna hanno caratteristiche comuni: a volte è Elena, altre un Messaggero e finalmente, in varie occasioni, il suo ruolo è quello di rafforzare con la ripetizione o con i movimenti eseguiti sulla scena quello che Penelope narra, con una grande carica ironica, come vedremo.

Nella storia di Penelope occupa un ruolo privilegiato la cugina Elena, quella che provocherà, così dice il mito, la guerra tra greci e troiani. Tra le cugine esisteva una chiara competizione già da giovani e il confronto tra loro è evidente nel testo della Monaco dall'inizio: nel prologo, assistiamo alla prima apparizione della ballerina, esplicitata nella didascalia: *Pantomima col velo. Penelope e. Ballerina-Elena con il velo la imprigiona. Penelope se ne libererà. Escono* (p.103).

Ci troviamo davanti ad un personaggio ingombrante nella vita di Penelope, capiamo la sottilezza con cui Elena riesce a imprigionarla, a farla il suo ostaggio, a farla soffocare in certo modo. Il velo è l'oggetto scelto per mostrarlo: una stoffa soffice, che abbellisce la donna, uno strumento apparentemente privo di connotazioni negative, ma qua presentato anche come un strumento di potere, come la bellezza di Elena che viene posta sempre in primo piano, perché più che altro Elena è la più bella di tutte le donne. La bellezza di Elena imprigiona Penelope e con

difficoltà riesce a liberarsene fin dall'inizio dello spettacolo. La coreografia è esplicita in questo senso.

Attraverso il ricordo della cugina, Penelope riprende coscienza di essere stata sempre la seconda in ogni momento importante della vita. Fin dal primo momento è forte il confronto con la cugina, a volte basta un movimento della ballerina per echeggiare questo fatto e far entrare in scena la figura della cugina: *La ballerina, che simboleggia Elena, cammina ondeggiando, come se scivolasse sull'acqua, come il cigno cui pensa di discendere* (p.108).

Elena la disprezza, anche davanti alle ancelle, si burla di lei e del suo matrimonio con Ulisse. Alle battute pungenti, piene di malizia di Elena, corrisponde la presenza sulla scena della ballerina, il suo camminare ondeggiante, superbo, che rafforza, e non poco, questa relazione tra le cugine. Ma la sua subalternità continua durante la vita matrimoniale: lei sarà seconda nella reggia (Euriclea, la nutrice di Ulisse, è quella che ha il vero controllo dentro del palazzo); è sempre in secondo piano durante il viaggio di ritorno a Itaca dal marito: prima vi sono le avventure, dopo il regno, la moglie, il figlio (*Penelopeide* di Patrizia Monaco, 2009).

Quest'inferiorità di Penelope rispetto a Elena si fa molto evidente attraverso il corpo dell'attrice e della ballerina. Entrambe sono regine, ma solo Elena si mostra in tutta la sua potenza: la ballerina le cammina intorno come se fosse lei la regina, fa dei passetti, non balla, si presenta molto eretta, mento alzato, da altezzosa. A fianco, Penelope sembra imbruttita, rimpicciolita.

In altri momenti dello spettacolo, la Ballerina ha la funzione di Messaggero. Questa volta la sua presenza è evidenziata anche dalle parole e non solo dalla danza, la Ballerina-messaggero racconta quello che è successo, e cioè la fine della guerra di Troia: "Troia è caduta! Il cielo sul palazzo di Priamo era di fuoco. Le strade un fiume di sangue. I bambini gettati dalle mura, le donne divise fra i vincitori. (*Esce*)" (p. 113).

La Ballerina si comporta come fosse un personaggio in più, che annuncia il ritorno di Ulisse ripetutamente durante dieci lunghi anni fino all'effettivo arrivo di Ulisse a Itaca. L'arrivo in porto di ogni nave porta speranze a Penelope che poi si vedono

distrutte: perché non ritorna subito a Itaca? Forse non l'ama più, forse si è dimenticato di lei, forse si è innamorato di un'altra, magari di una di quelle su cui raccontano le sue avventure o forse sempre di Elena.

Questa possibilità, accresciuta dalla lunga attesa e dai gravi problemi nel regno, viene espressa anche attraverso la Ballerina-Elena, con battute molto ironiche che addolorano Penelope.

Ballerina che ripete, danzando.

BALLERINA Una vela all'orizzonte! (*Più volte e poi ride di scherno*)

Elena, nelle sembianze della Ballerina, le balla attorno e la schernisce.

BALLERINA-ELENA Perché non torna? L'astuto Ulisse... non torna non tornerà non ti ama non ti ha mai amato. Amava me... ama tutte le altre... tutte le donne tranne te... tranne Anatroccola... (p.115).

Nella scena nona troviamo di nuovo la Ballerina. Qui Penelope, con molto sarcasmo, racconta un'altra versione del mito, quella in cui si fa di Penelope non la moglie fedele che aspetta il marito per venti anni, ma la donna lussuriosa che va con tutti i pretendenti e tradisce ripetutamente Ulisse fino ad arrivare a generare Pan, il dio della passione sfrenata. Si tratta di un racconto brevissimo che finisce con la Ballerina in un a-solo come il dio Pan.

La Ballerina riesce a rafforzare le battute di Penelope attraverso diverse strategie: ripetendo le stesse battute (ma caricandole di una forte ironia, per niente sottile) o attraverso la danza.

In Penelopeide, testo in cui l'ironia ha un ruolo fondamentale per trasmettere una nuova versione del mito, la Ballerina contribuisce, e tanto, all'ironia del testo: fa proprie le battute dei personaggi che sono legate ad una determinata forma di vedere una situazione e poi le ripete (di solito con un tono diverso) da un'altra prospettiva (per esempio da quella di Elena, come abbiamo visto), si burla di Penelope o la critica per presentarci un suo

Parole inquiete.
L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco

ritratto ironico. Un chiaro esempio lo abbiamo quando Penelope racconta il suo particolare rapporto con l'acqua e il soprannome che le dà il padre, "anatroccola", lei che è figlia di una divinità marina:

PENELOPE Diventai *Anatroccola*. Fu mio padre, tutto moine e carezze, e finta sollecitudine a chiamarmi così, quando grondante acqua e alghe mi riportarono a casa.

Entra la BALLERINA che ripete più e più volte "Anatroccola" con malignità e derisione. Poi, resta di spalle. (p.106).

Un po' dopo, sempre nella stessa scena, la Ballerina mimerà la figura di Elena, già conosciuta, per sottolineare il disprezzo nei suoi confronti (p. 107).

Come abbiamo visto, in primo luogo il teatro della Monaco è interdisciplinare: si incrocia con la danza, con il mimo, ed esplora un ventaglio di possibilità che le si aprono nell'intraprendere questa strada. Dall'altra parte, rafforza il rapporto con il pubblico, incoraggia la sua partecipazione, lo obbliga dapprima a mettere insieme con grande abilità frammenti, ricordi, sentimenti. Tutti questi aspetti sono anche comuni con il sopra ricordato teatro fisico¹⁶, anche se si tratta di una categoria costituita da diversi elementi, che si affida al movimento fisico degli interpreti piuttosto che combinato con il testo per trasmettere la storia. Il teatro della Monaco, così impostato, potenzia l'immaginazione e la capacità di suggestione dello spettatore, generando esperienze che sono in prevalenza visive, allo scopo di fare appello ai sensi e alle viscere dello spettatore, più che al loro cervello. Infatti, la danza è l'arte di esprimere emozioni con l'aiuto dei movimenti ritmati del corpo.

L'uso delle coreografie in diversi momenti dello spettacolo è fondato sulle ragioni che abbiamo analizzate in questa sede. In primo luogo, la difficoltà economica di mettere altri personaggi

¹⁶ Callery (2001) aveva proposto queste caratteristiche comuni per il teatro fisico.

sulla scena come pure la necessità di raccontare diversamente; lo scopo evidente è di dare vivacità a una scena molto statica in cui non c'è azione, ma solo parole; per attivare nella mente dello spettatore la versione ufficiale del mito senza appesantire il testo; per narrare soprattutto ciò che viene compiuto, specialmente le azioni che difficilmente si possono rappresentare sulla scena: la guerra di Troia, il lungo viaggio per mare di Ulisse; per narrare la violenza senza renderla mai troppo esplicita; per far capire meglio la natura poco visibile della protagonista, quella di possedere le qualità intrinseche all'acqua. Quattro coreografie semplici bastano per trasmettere tutto ciò. È sufficiente poi svilupparne le opportune variazioni.

Infine la Ballerina compie anche un'altra funzione sulla scena, quella di rafforzare tematiche, di evidenziare atteggiamenti e anche quella di dare spazio all'ironia.

Riferimenti bibliografici

- Appia, A. (1997). *The Work of Living Art & Man Is the Measure of All Things*. Ed. Hewitt, Bamard. Florida: University of Miami Press.
- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Berenguer, Á. (1989). El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario. En M^a Concepción Argente del Castillo Ocaña (coord.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell* (pp.191-208). Granada: Universidad de Granada.
- Brozas Polo, M. P. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Naque editora.
- Callery, D. (2001). *Through the Body: A practical guide to Physical Theatre* London: Nick HernBooks.
- Chinzari, S. & Ruffini, P. (2000). *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvechi.
- "Penelopeide di Patrizia Monaco" (2009). *Il dramma del mese*. Recuperado de http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=511:penelopeide-di-patrizia-monaco&catid=52&Itemid=44. Consultado: 29 de mayo 2016.
- Lira Rosiles, J. (2016). Teatro del corpo., Teatro del cuerpo. *Ensayo*. Recuperado de <http://escritosynarrativas.blogspot.com.es/2016/03/teatro-del-cuerpo-ensayo.html>. Consultado: 18 de julio 2017.
- Martín Clavijo, M. (2015). Modelos femeninos del pasado para construir el presente. Marta Cuscunà y su *Semplicità ingannata*. *Estudios Románicos*, Volumen 24, pp. 33-44.
- Martín Clavijo, M. (2016a). L'altro volto della violenza. En P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco* (pp. 125-137). Roma: Aracne.
- Martín Clavijo, M. (2016b). Penelopeide de Patrizia Monaco: la odisea de Penélope a escena. En *O libro do Tempo: Escritas e ree-*

- scritas. *Teatro Greco-latino e sua recepção II* (pp. 367-380). Coimbra: Coimbra University Press.
- Martín Clavijo, M. (2016c). Patrizia Monaco e "Una vertigine sopra l'abisso": la pazza di Camille Claudel a scena. *Forum Filologiczne Ateneneum*, Ddansk, Polonia, 2016, pp. 129-145
- Martín Clavijo, M. (in stampa). Diálogo intertextual en la *Penelopeide* de Patrizia Monaco. *Cuadernos de Filología Italiana*.
- Monaco, P.; (2000). La porta dell'inferno. En *Enap* (a cura di.), *Il segno indelebile. Antologia di atti unici degli autori drammatici iscritti all'Enap*. Bari: Laterza.
- Monaco, P. (2016). Penelopeide. En P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco* (pp. 99-124). Roma: Aracne.
- Sánchez Montes, M. J. (2004a). Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, Número 20, pp. 87-101.
- Sánchez Montes, M. J. (2004b). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez Montes, M. J. (2003). La corporalidad en la escena contemporánea. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (12), pp. 629-648.
- Schino, M. (2001). Dramaturgia dell'elusione. *Teatro e Storia*, n.22, anno XV, Roma: Bulzoni, pp. 329-363. Recuperado de <http://www-static.cc.univaq.it/culturatea/materiali/Schino/elusione/elusione.pdf> (pp.1-25). Consultado: 14 de abril de 2017.
- Taviani, F. (1978). *Contro il mal d'occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*. L'Aquila: Textus, 1997.

