

[Titolo](#) || Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) - presentazione

[Autore](#) || Antonino Pirillo

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a. a. 2008-2009.

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 4

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) ¹

Ideazione: Fiorenza Menni e Pietro Babina

Con: Fiorenza Menni, Angela Presepi, Barbara Folchitto, Pietro Pilla

Regia, drammaturgia e musiche: Pietro Babina

Curatore video: Pierpaolo Ferlino

Direttore Tecnico: Giovanni Brunetto

Macchinista elettricista: Luca Piga

Attori in video: Flavio De Marco, Francesca Leonelli, Biagio Forestieri, Ludovico Pasquali, Giacomo Pizzi, Maria Chiara Pizzi, Eva Geatti, Daniele Quadrelli, Ettore Mariottino

Direttore della fotografia: Gigi Martinucci

Aiuto regia video: Marco Migliavacca

Scenografia: Fiorenza Menni

Costumi: Ludovica Amati, Fiorenza Menni

Styling: Fabrizio Ferrini

Assistente costumi: Michela Montanari

Make up, hair: Rita Fiorentino

Organizzazione e logistica: Marcella Montanari

Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) - presentazione

di Antonino Pirillo

Madre e Assassina, spettacolo, scritto, diretto e musicato da Pietro Babina narra di una figliola anni Cinquanta. L'ambientazione è una campagna invernale di periferia dalle casette disegnate su carta bianca, il municipio, la scuola, la maternità. Qui tutto è permeato dalla normalità: nascono i bambini, e i genitori tornano a casa, felici. Ma la felicità misteriosamente viene messa in crisi: un'amica parla alla madre dei fumi che minacciano il mondo di distruzione. E così questa rivelazione rimbomba nella testa della madre finché di fronte al solito tavolo della colazione, le voci dei bambini diventano per lei insopportabili e così ridotta a ombra su uno sfondo rosso, li uccide a coltellate: grida insopportabili sono accompagnati da rumori stridenti. E qui comincia il processo "televisivo" alla madre: un'implacabile Giornalista, in proskenio, in carne e ossa, dà vita a un reality show che ha come vittima una figurina dolce col grembiule insanguinato tra piante e fiori autunnali. La madre insanguinata apparirà poi in scena, dal vivo per il suo atto di difesa.

I "corpi spettri" del Teatrino Clandestino

"Quelli" del Teatrino Clandestino affermano che «*Madre e Assassina* è una storia che emerge dal buio [...] È il cinema dell'inconscio, abitato da larve, esseri umani trasfigurati. *Madre e Assassina* è una vera e propria fantasmagoria in cui assistiamo alla coreografia di corpi scarnificati, di più, smaterializzati»². Lo spettacolo ha un impianto tecnologico/digitale, come traslazione nelle immagini video proiettate e come possibilità di un interrogarsi sulla funzione dello spazio e del tempo e quindi dei tempi e degli spazi paralleli e sinchronicamente sovrapposti. Ma anche sulla possibilità di rarefazione dell'umano a teatro per smaterializzare l'attore in immagine video che nega i soggetti, confondendoli nelle *silhouettes* degli attori intrappolati in campi lunghi che mantengono le distanze proprie della fruizione visiva a teatro. In «*Madre e Assassina* e in tutto quello che è stato il progetto *Madri assassine*, lo spostamento formale ci dimostra quanto l'immagine, che nella sua potenza si è sostituita totalmente alla presenza, possa essere ricondotta a una condizione di presenza [...] di immagini antropomorfe, non esseri umani in carne e ossa, che fanno agitare la macchina più spettrale mai concepita, il Teatro. E in questo si vede anche come distillata, o meglio estrusa, la tanto inseguita presenza scenica come in una possibile foto dell'anima. Quello che la cultura dell'immagine ci ha tolto, il teatro ce lo restituisce nella sua sola grande regola del qui e ora, ma trasfigurato, SPETTRO»[ibidem].

Forse si dovrebbe parlare di complementarietà di "Presenza" e "Assenza"? Infatti laddove manca l'uno può tranquillamente sopperire l'altro: il "corpo in video" privo di voce sostenuto dalla "voce dal vivo" e questa sintesi è ottenuta attraverso il doppiaggio "in diretta". [...]

Gli attori si presentano in questo spettacolo sotto tre forme: in immagine (tutti tranne la Giornalista, per tutto il "suo" tempo e Maddalena, solo nel finale), in voce (tutti in doppiaggio) e in carne e ossa (solo la Giornalista e Maddalena). Infatti quando si parla degli attori del Teatrino Clandestino bisogna sempre e necessariamente parlare di "presenza e assenza",

¹ A. Pirillo, *FENOMENOLOGIE ATTORIALI NEGLI SPETTACOLI DI PIPPO DELBONO, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, TEATRINO CLANDESTINO E TEATRO VALDOCA*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a. a. 2008-2009.

² AA. VV., «Patalogo», n. 27, Ubulibri, 2004, pag. 266

Titolo || Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a. a. 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

insomma di “spettralità del corpo”³. Facendo riferimento nello specifico a *Madre e Assassina*, questo tema trova il suo pieno compimento di sperimentazione, in *Hedda Gabler*.

Renato Palazzi definisce la figura attoriale, inventata da Pietro Babina per la “messa in scena” di *Madre e Assassina*, «una specie di ‘supermarionetta’ digitale», ovvero «una creatura elettronica che non avrà la sacralità sovrumana teorizzata da Gordon Craig ma per l’intera durata dello spettacolo non si può fare a meno di chiedersi se si tratti di una presenza in carne e ossa o di un puro fantasma tecnologico»⁴. E la fantasmagoria sarebbe stata riuscitissima, aiutata dalla sospensione dell’incredulità degli spettatori, se dalla Sequenza XIII (Una trasmissione televisiva) non si fosse materializzata la Giornalista. Prima di questa scena, tutte le figure erano state proiettate su un velo di tulle nero. Ecco che quindi il confronto tra il corpo “vivo” e il “corpo spettro”⁵ smaterializzato appare obbligatorio, soprattutto a partire dalla sequenza seguente Sequenza XIV (L’intervista a Maddalena Sacher) in poi, in cui il “quadro scenico” ospita le due “realtà”, quella digitale delle figure in video (Maddalena Sacher nel suo verde giardino che si fa intervistare), e quella reale rappresentata dalla Giornalista in carne e ossa. Se nel primo caso si tratta di «figurette, carnalissime illusioni ottiche»⁶ anche nel secondo caso “il carne e ossa” dell’attrice non basta a colmare una meccanicità recitativa, dalla voce ai gesti. La Giornalista è l’unica attrice, oltre che Maddalena nel finale, che recita dal vivo, nell’unità di corpo e voce, ma nonostante ciò resta anche lei una “figuretta”: gesticola così tanto che si fa difficoltà a credere che ci sia una certa organicità tra pensiero e gesto, e il risultato è un corpo in vita ma robotico. E se Fiorenza Menni ottiene una “falsità un po’ meccanica del suo esprimersi vocale nei colloqui coi familiari”⁷, lo stesso appunto andrebbe riferito a tutti gli attori di *Madre e Assassina* dato che si esprimono tutti meccanicamente. Usano voci, toni e timbri tendenti all’enfasi e alla ridondanza, voci da cartoni animati [...].

Babina dichiara «io credo nella presenza dell’attore in forma di fantasma. O meglio, non è tanto l’attore a essere fantasma quanto il personaggio»⁸. E questo si raggiunge con il semplice fatto dell’eliminazione della dimensione psicologica. Avviene perciò una scissione definitiva e insanabile tra il fare e il dire dell’attore dove non c’è più posto per il pensare e si può essere pertanto concordi con Patrice Pavis nel parlare di «problema della divisione della coscienza psicologica e sociale», di «demolizione del soggetto»⁹. Ma nonostante ciò il personaggio, fantasma o meno, appare e si rivela, in video o in carne e ossa, ma con la perdita ulteriore della terza dimensione. Qui il lavoro sul personaggio risulta un qualcosa di ibrido dovuto al fatto che l’attore che lo interpreta è chiamato a farlo in due fasi diverse, ovvero per la registrazione delle azioni e per il doppiaggio dal vivo durante lo spettacolo. Viene così a mancare un rapporto diretto tra il pensiero/intenzione e il conseguente gesto/azione. Viene così a perdersi l’unità psicofisica dell’attore e di conseguenza del personaggio.

Le voci off off dei dialoghi e dei monologhi

Sono tutte voci fuori scena, voci dal vivo di attori che doppiano immagini digitalizzate. Gli attori, nascosti, doppiano tutto, dai dialoghi ai rumori alle voci dei due bambini. Sono voci che vengono da lontano.

La voce è uno degli aspetti più interessanti di questo lavoro, la voce che alla fine compare come l’unico residuo teatrale perché dal vivo. Mentre in *Hedda* era successo il contrario cioè il residuo teatrale era stato rappresentato dai corpi muti degli attori, dal vivo. Queste voci pronunciano dialoghi eseguiti tutti con grande enfasi tanto che in alcuni momenti, se si chiudono gli occhi, sembra di sentire voci da cartoni animati (per esempio le voci dei bambini emesse da attori adulti appaiono caricaturali), voci che hanno sonorità irreali, impostate secondo i canoni propri del linguaggio televisivo. Sono dialoghi che raccontano e portano avanti da soli la storia: le parole quotidiane seppur prive di spessore “umano” restano l’unica possibilità che si dà allo spettatore di poter entrare nel racconto.

I monologhi invece sono tutti recitati dal vivo: tre in tutto. I primi due dalla Giornalista che sembra vogliano comunicare come molte volte la finzione e in questo caso la televisione sia più vera della realtà. C’è qui una trasposizione forte tra il reale della vita di Maddalena in video e il lavoro nella tv spazzatura della Giornalista dal vivo. Il terzo monologo lo interpreta Maddalena che si materializzerà sulla scena, nel finale, con la sua lettera di autoaccusa. Sono monologhi che hanno come destinatari diretti gli spettatori del teatro che diventano almeno per la durata dello spettacolo spettatori “televisivi”. La loro struttura resta comunque tradizionale, cioè viene rivolto al pubblico ovvero che ha un suo referente preciso.

³ Branduardi Sarah, Bottani Silvia, *Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema. Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni*, in V. Buccheri, E. Morreale, L. Mosso, (a cura di), *Brancaleone 2. Il cinema e il suo doppio*, Edizioni Agenzia X, Collana Book, Milano 2007, pag. 43.

⁴ R. Palazzi, *L’assassina digitale*, «Il Sole 24ORE», 29/02/2004.

⁵ Branduardi Sarah, Bottani Silvia, *Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema. Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni*, in V. Buccheri, E. Morreale, L. Mosso, (a cura di), *Brancaleone 2. Il cinema e il suo doppio*, Edizioni Agenzia X, Collana Book, Milano 2007, pag. 43.

⁶ M. Marino, *Ritratto di famiglia anni 50 con infanticidio*, «l’Unità», 27/03/2004.

⁷ F. Quadri, *Il grembiule insanguinato della madre assassina*, «La Repubblica», 16/02/2004.

⁸ Branduardi Sarah, Bottani Silvia, *Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema. Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni*, in V. Buccheri, E. Morreale, L. Mosso, (a cura di), *Brancaleone 2. Il cinema e il suo doppio*, Edizioni Agenzia X, Collana Book, Milano 2007, pag. 48.

⁹ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, pag. 96.

Titolo || Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a. a. 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

Il linguaggio adoperato è un linguaggio, come direbbe lo scrittore Aldo Nove, «quotidiano quotidiano»: gergo, frasi semplici, luoghi comuni, modi di dire che se non possono essere considerati una forma di azzeramento della parola, sicuramente sono una modalità per renderla il più reale possibile.

In questo spettacolo l'aspetto diegetico più importante non è dato dalle azioni bensì dai racconti, i gesti diventano accessori e le voci off il vero collante del tutto. Tanti sono i racconti che avvengono sempre intorno al tavolo domestico, come il sogno raccontato da Luca alla madre e alla sorella nella Sequenza X [...].

Anche quando si racconta si raggiunge un grado di "artificialità" molto alto.

E molto spesso non c'è coincidenza tra racconto e azione: si fa in scena ma il più delle volte per raccontare di ciò che è accaduto o dovrà accadere. Si tratta perciò di azioni quotidiane, come l'apparecchiare di Maddalena o il mangiare della famiglia Sacher o il viaggiare in macchina di Maddalena e della sua amica Livia: nel dispiegarsi di questi piccoli atti si dipana la trama dell'opera. I tempi del racconto quindi tendono a subordinare i tempi dell'azione: avviene così un'economizzazione del tempo dell'azione e una dilatazione del tempo del racconto.

Dalla smaterializzazione dello spazio in video al non luogo del teatro

Il luogo, anzi i luoghi che "compaiono" in questo spettacolo sono di due tipi: l'esterno di un paesino del bolognese, l'interno di un luogo teatrale anonimo e neutro. Nel primo caso, seppur si tratti di uno spazio reale, per il semplice fatto che viene "ripreso", e soprattutto per come viene ripreso, cessa di esserlo e diventa lo spazio del sogno, dell'immagine trasfigurante e non l'immagine/documento di un luogo realmente esistente. Per quanto invece concerne il secondo tipo, si tratta di un luogo qualunque, tutto nero, dal quale le figure si stagliano per prendere a vivere. Si tratta di un perfetto non luogo nel quale i personaggi emergono da un abisso; ci sono due sfondi entrambi video, uno animato, degli esterni, e l'altro inanimato, nero, degli interni rispetto ai quali non c'è un rapporto particolare tra le figure e gli sfondi.

Non c'è paesaggio se non quello che si vede nella sequenza iniziale. La natura infatti appare "di sguincio" nei video registrati del paesino del bolognese, luogo in cui si realizza il dramma "inscenato", ma anche, seppur "sintetica", nel giardino verdissimo di casa Sacher. Nessuna funzione realistica. Il paese che il video propone potrebbe essere un paese qualsiasi: la nebbia e la musica favoriscono una smaterializzazione del reale che viene accentuata da una dissolvenza tra l'immagine delle case vere e l'immagine delle case disegnate, entrambe proiettate.

Gli interni di casa Sacher sono tipici da *soap opera*: tutto così artefatto, studiato, abbinato. Gli oggetti ricordano gli ambienti delle case delle bambole della Mattel, dove ogni singolo dettaglio, anche il più piccolo, è curato talmente tanto che appare più vero della realtà stessa. Tutto immobile, asettico e "morto" – basti pensare al vaso di fiori "giallissimo" nella Sequenza X (Il mattino seguente. Maddalena prepara la colazione ai bambini) – come se dovessero avere a che fare con esseri inanimati e non con persone in carne e ossa.

Nessun particolare rapporto di affezione tra gli attori/personaggi e i tanti oggetti utilizzati, che restano tali senza alcuna implicazione simbolica. Sono oggetti legati alla vita casalinga, tazze per la colazione, la scopa, il coltello che vi assumerà un ruolo fondamentale. Il coltello che sarà l'arma del delitto. Il coltello che nella Sequenza XI (Maddalena uccide i figli) diventa grandissimo insieme all'ombra della protagonista: l'atto in sé del "figlicidio", la sua efferatezza viene disumanizzata con l'ombra dell'assassina.

È lo spettacolo del nero. Tutto emerge dal nero per giungere alla penombra del finale, Sequenza XIX (Epilogo), nella quale si riconosce la sagoma di Maddalena che recita il suo «Anche se cercassi di spiegarmi non potrei». Il nero come sfondo. Il nero funzionale alla storia che si racconta. Il nero come vuoto dello spazio scenico che inghiotte gli attori quando escono e quando li fa emergere per prendere parte alla scena. C'è solo una scena in cui tutto si colora di rosso in un ardito e riuscitissimo passaggio di immagini, dalle "coltellate giganti" della madre grondanti di sangue nella Sequenza XI (Maddalena uccide i figli) alle fiamme nelle quali la stessa "brucia" nella Sequenza XII (Maddalena beve un tè).

Interessanti le scene in bianco e nero tendenti al verdastro: i primissimi piani di Maddalena in dissolvenza con la scena dei "Fidanzatini" nella Sequenza VII (Piccoli eventi attorno all'auto di Maddalena): sono gli unici primi piani dello spettacolo, forse per confondere lo spettatore? Ovvero per fargli credere che si sta svolgendo tutto dal vivo e che l'unica proiezione, oltre la sequenza iniziale, siano questi primi piani giganti? Dal buio pesto affiorano illuminate solo le situazioni che di volta in volta avvengono sulla scena. Si viene così a creare un tipo di immagine/video che segue i canoni propri del linguaggio teatrale: infatti sembra di vedere il teatro in televisione. Gli spazi e i tempi restano dunque teatrali: in particolare nella Sequenza XII (Maddalena beve un tè) in cui la madre dopo aver ucciso a coltellate i suoi due figli beve il tè con una espansione temporale impressionante e con gesti talmente dilatati che ne amplificano la teatralità.

Il suono come "personaggio tuttologo"

Anche qui come in *Hedda Gabler* c'è una musica/leit motiv creata apposta. Si tratta di un tappeto musicale che, parallelamente alla storia che si racconta, crea una certa suspense che prepara gli animi a qualcosa di brutto, sin dall'inizio dello spettacolo. Tipico procedimento usato nelle *soap opera*. E nonostante le scene raccontino una tranquilla e normale quotidianità, la musica non lascia dubbi. C'è un ottimo mixage tra la musica e le battute degli attori: la musica va a riempire certi vuoti di parola e viene così sapientemente aumentata o diminuita di volume a seconda dell'esigenza, secondo un fare propriamente radiofonico. Il "suono", quindi è reiterazione: il riconoscibilissimo ritornello diventa una forma di affezione per

Titolo || Teatrino Clandestino, Madre e assassina (2004) - presentazione

Autore || Antonino Pirillo

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da A. Pirillo, *Fenomenologie attoriali negli spettacoli di Pippo Del Bono, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino e Teatro Valdoca*, Tesi di laurea Specialistica, Sapienza Università di Roma, Relatore: Prof.ssa Valentina Valentini, Correlatore: Prof. Luciano Mariti, a. a. 2008-2009.

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

chi sta assistendo alla “messa in scena”, una forma di partecipazione e di familiarità con il dramma. La musica come sottolineatura non della storia che si racconta ma del suo futuro, ovvero di quello che succederà di lì in avanti. Il suono, come “personaggio”, è il “deus ex machina” che tutto sa e che in parallelo al regista “veicola” l’attenzione dello spettatore. La musica che sfida il “qui e ora” con una continuità temporale coerentissima: quasi come se con questo spettacolo si volesse superare la peculiarità base del teatro, il “presente”. E questa tesi potrebbe essere avvalorata da un altro aspetto non trascurabile cioè che dal “tutto registrato” e “proiettato”: un tempo e uno spazio “usati” in un tempo e uno spazio altri.