

FERITO A MORTE

di Raffaele La Capria
adattamento Emanuele Trevi
regia Roberto Andò



FERITO A MORTE

di Raffaele La Capria
adattamento Emanuele Trevi
regia Roberto Andò

con Andrea Renzi (Massimo adulto)
Paolo Cresta (Gaetano), Giovanni Ludeno (Nini), Gea Martire (Signora De Luca),
Paolo Mazzarelli (Sasà), Aurora Quattrocchi (Nonna), Marcello Romolo (Zio Umberto)

Matteo Cecchi (Cocò), Clio Cipolletta (Assuntina/Mariella), Giancarlo Cosentino (Signor De Luca),
Antonio Elia (Gluco), Rebecca Furfaro (Betty), Lorenzo Parrotto (Guidino),
Vincenzo Pasquariello (Cameriere), Sabatino Trombetta (Massimo giovane),
Laure Valentinelli (Carla)
la voce di Roger in inglese è di Tim Daish

scene e luci Gianni Carluccio | costumi Daniela Cernigliaro
video Luca Scarzella | suono Hubert Westkemper | coreografie Luna Cenere

aiuto regia Luca Bargagna
assistente alle scene Sebastiana Di Gesù
assistente ai costumi Pina Sorrentino
direttore di scena Sandro Amatucci
capo macchinista Fabio Barra
macchinisti Nunzio Romano, Domenico Riso
datore luci Giuseppe Di Lorenzo
elettricista Diego Contegno
fonico Italo Buonsenso
tecnico video Alessandro Innaro
sarta Francesca Colica
amministratrice di compagnia Angela Carrano
foto di scena Lia Pasqualino

realizzazione scena F.Ili Giustiniani
noleggio costumi Lowcostume, Ro.Ca.Gi.
di Russo Catello, Il Costume
realizzazione costumi Donadio Costumi
parrucca Rocchetti&Rocchetti
materiale audio Opera 26
materiale video Musical Service
trasporti Autotrasporti Criscuolo

produzione



DEBUTTO

Napoli Teatro Mercadante 19 - 30 ottobre 2022

TOURNÉE 2022-2023

Modena Teatro Storchi 3 - 6 novembre 2022
Torino Teatro Carignano 8 - 13 novembre 2022
Perugia Teatro Morlacchi 16 - 20 novembre 2022
Roma Teatro Argentina 10 - 15 gennaio 2023
Milano Teatro Strehler 17 - 22 gennaio 2023
Cesena Teatro Bonci 26 - 29 gennaio 2023
Genova Teatro Ivo Chiesa 8 - 11 febbraio 2023



«Ma di che parla *Ferito a morte*?»

CONVERSAZIONE CON ROBERTO ANDÒ ED EMANUELE TREVI

di Attilio Scarpellini

ATTILIO SCARPELLINI Cominciamo dall'inizio, l'adattamento teatrale del romanzo di Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, che voi avete firmato, rispettivamente come regista, Roberto Andò, e come drammaturgo, Emanuele Trevi, non ha niente di occasionale o di celebrativo, e cioè non è un omaggio postumo allo scrittore, italiano e napoletano, scomparso nel giugno di quest'anno. Al contrario, è il frutto di un progetto a cui avete cominciato a lavorare quando La Capria era ancora in vita e con la sua benedizione. È un'idea che, per molti versi, viene da lontano, si potrebbe dire anzi che è sempre aleggiata attorno a questo romanzo più unico che raro nel paesaggio letterario italiano che, malgrado la sua disponibilità, la sua apertura a una messinscena, ha conosciuto nel corso degli anni, a teatro o al cinema, soltanto riduzioni parziali, tentativi falliti, ispirazioni per altre opere. Ora che il *desiderio* di vedere *Ferito a morte* sulla scena ha vinto, si può soltanto rimpiangere che Raffaele La Capria non possa essere seduto in platea, nella sua città, pochi giorni dopo il suo centesimo compleanno, a goderne il risultato. Possiamo ricostruire la genealogia dei motivi e delle circostanze che sono all'origine del vostro spettacolo?

ROBERTO ANDÒ Tutto è nato da una gita a Napoli di qualche anno fa. Francesco Rosi, Raffaele La Capria e io ci trovavamo in città per un convegno e avevamo programmato una visita a Palazzo Donn'Anna, poi Rosi è dovuto rientrare per un'emergenza e ci siamo ritrovati soli, io e Dudù, a passeggiare, la sera, per il lungomare. La Capria parlava della loro età, lui e Rosi erano coetanei, erano entrambi del 1922 e si avvicinavano ai novanta: diceva di non sentirsi affatto pacificato, di non sentirsi quell' "uomo soave" che in molti descrivevano, ma di sentire qualcosa di terribile dentro di sé. «Guarda Rosi - mi diceva - per tutta la vita si è occupato di problemi oggettivi, la società, la camorra, il malaffare politico, e ha avuto la fortuna di scampare a sé stesso, e ora che è finalmente riuscito a occuparsi di sé, scopre che è la cosa più difficile». Poi, nel bel mezzo di questa tirata, bruscamente, mi ha detto: «Ma perché non lo vuoi fare a teatro, se ti è piaciuto così tanto, *Ferito a morte*? Ci hanno provato tante volte, e sempre *a cazzo*...». Ha usato proprio queste parole. È da lì che la possibilità di questa messinscena ha cominciato a frullarmi per la testa. Ma è parlando con Emanuele Trevi che l'idea è riaffiorata con prepotenza: dovevamo lavorare su Pasolini, un progetto che per diversi motivi non è andato in porto, e mi sono tornate in mente le parole di Dudù. Ma soprattutto, per la prima volta ho messo a fuoco una visione scenica, non è detto, infatti, che un'amicizia importante e una lettura importante si debbano per forza tradurre in uno spettacolo...



ATTILIO SCARPELLINI E qual è stato il punto di attrazione teatrale che ti ha convinto a mettere in scena *Ferito a morte*?

ROBERTO ANDÒ È stato proprio quello per cui, oggi, può apparire totalmente azzardato metterlo in scena, cioè il fatto che è un romanzo dal fortissimo impatto musicale, un'orchestrazione di voci. Ora, regia come orchestrazione di voci nello spazio, con uno sconfinamento continuo dei piani temporali, vuol dire ripartire da una grammatica che non è lineare, come quella che troppo spesso a teatro va per la maggiore. C'è una circostanza molto particolare, del resto, che precede le scelte drammaturgiche di *Ferito a morte*: nel 2008 per aprire la prima edizione del Campania Teatro Festival scelsi di mettere in scena cinque pagine tratte da *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese in cui la scrittrice guardava Napoli da dentro un autobus e la descriveva come una

città dei morti. L'ho fatto con un coro di cento persone. Oggi abito a Napoli, che non è la mia città, ma il mio stesso ruolo di direttore del principale palcoscenico cittadino mi pone responsabilmente in ascolto di quella che è senza dubbio una vociferante città-mondo. Mi sembrava interessante ripartire da un romanzo che è sicuramente uno di quelli che ha raccontato meglio Napoli, proprio assieme al libro di Ortese che, in *Ferito a morte*, è evocata come la "temutissima scrittrice": due punti di vista non tanto lontani, quanto completamente opposti. Sono come due specchi messi in una stanza che riflettono la stessa realtà, ma da due angolature inconciliabili. C'è poi un altro motivo, anzi un altro movente: sono irresistibilmente attratto dai romanzi che sono una resa dei conti con il proprio luogo di origine. Non sono tanti, ma sono quasi sempre dei capolavori. *Ferito a morte* è una resa dei conti, ma lo è in un certo senso anche *La recherche* di Proust che Dudù tanto amava. E lo sono molti romanzi di Thomas Bernhard, uno degli autori che io amo di più...





ATTILIO SCARPELLINI Emanuele Trevi, tu sei al tuo quarto adattamento e hai sempre lavorato su testi romanzeschi o comunque non teatrali. *Ferito a morte*, però, è un caso molto particolare, anche rispetto all'adattamento drammaturgico di *Ragazzi di vita* per Massimo Popolizio, perché anche tu avevi un rapporto molto stretto, intimo, con lo scrittore che entrambi chiamate Dudù, come lo chiamavano i suoi amici...

EMANUELE TREVI Ho frequentato Dudù fino al suo ultimo giorno di vita, l'ho frequentato quotidianamente per quarant'anni: io ero un ragazzino e lui ha mancato i suoi cento anni solo per tre mesi. E uno degli aneddoti più belli del suo vastissimo repertorio di battute riguarda proprio il copione di *Ferito a morte* a cui io e Roberto abbiamo lavorato. Quando, alcuni mesi fa, gli dissi che eravamo sul punto di licenziarlo, mi rispose «che bello che tu e Roberto facciate questa cosa...», poi, dopo un attimo di esitazione, aggiunse: «Senti, ma di che parla *Ferito a morte*?».

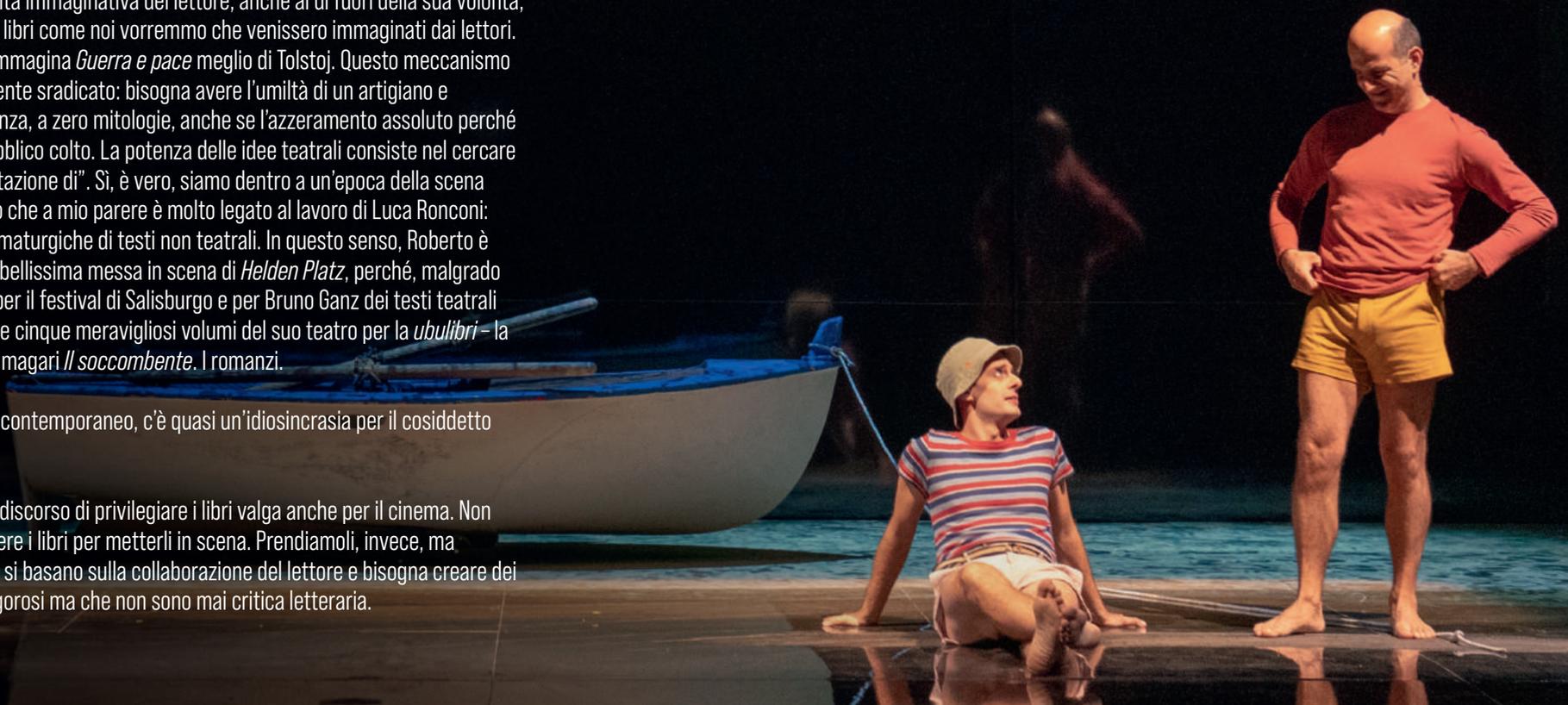
Una battuta che piacerebbe a Kundera e che, soprattutto, esprime una saggezza totale: l'oblio che attribuiamo al passare delle generazioni, perché stiamo parlando di una vita ricchissima e di un libro degli anni Sessanta. Al di là degli aneddoti e tornando sul percorso di costruzione dello spettacolo: Roberto per me è stato un po' come Lucignolo sulla strada di Pinocchio, che lo tenta ma anche che lo converte e lo costringe a cambiare strada. Leggere è un discorso, e resto convinto, come del resto lo è anche Andò, che è sempre meglio leggersi un libro da soli, a casa, stampato o su kindle. Non si tratta di usare il teatro per far leggere un testo, men che meno di ritagliare dei dialoghi. Si tratta di offrire un punto di vista che nella letteratura e nel cinema non c'è, di leggere da un punto di vista drammaturgico, cioè attraverso la concretezza artigianale del teatro che è l'arte del limite e insieme della più inaudita libertà. La letteralità e la libertà non sono in contraddizione per un drammaturgo. Non è un lavoro umanistico, di interpretazione: bisogna sempre fare finta che nessuno ha letto quel libro, che nessuno sa quel che vi accade.



Ricreare l'immagine credibile di un mondo. Lavorare con Roberto è stato un vantaggio perché lui, lavorando come diceva Pascoli, su diversi tavolini - essendo cioè anche uno scrittore, oltre che un regista di teatro e di cinema - ne è perfettamente consapevole. Nel momento in cui si scrive un romanzo, ci si affida alla capacità immaginativa del lettore, anche al di fuori della sua volontà, perché nessuno immagina i nostri libri come noi vorremmo che venissero immaginati dai lettori. Il lettore è onnipotente e magari immagina *Guerra e pace* meglio di Tolstoj. Questo meccanismo di senso, nel teatro, è completamente sradicato: bisogna avere l'umiltà di un artigiano e proporre una cosa a zero conoscenza, a zero mitologie, anche se l'azzeramento assoluto perché il teatro si rivolge sempre a un pubblico colto. La potenza delle idee teatrali consiste nel cercare un equivalente, non la "rappresentazione di". Sì, è vero, siamo dentro a un'epoca della scena che verrà ricordata per un aspetto che a mio parere è molto legato al lavoro di Luca Ronconi: la preferenza per le versioni drammaturgiche di testi non teatrali. In questo senso, Roberto è andato controcorrente con la sua bellissima messa in scena di *Helden Platz*, perché, malgrado Bernhard abbia scritto ogni anno per il festival di Salisburgo e per Bruno Ganz dei testi teatrali perfetti - Franco Quadri fece uscire cinque meravigliosi volumi del suo teatro per la *ubullibri* - la gente vuole *Gelo*, *Perturbamento*, magari *Il soccombente*. I romanzi.

ATTILIO SCARPELLINI Sì, nel teatro contemporaneo, c'è quasi un'idiosincrasia per il cosiddetto repertorio...

EMANUELE TREVI Mi sembra che il discorso di privilegiare i libri valga anche per il cinema. Non voglio dire che non bisogna prendere i libri per metterli in scena. Prendiamoli, invece, ma facciamo attenzione, perché i libri si basano sulla collaborazione del lettore e bisogna creare dei criteri di sostituzione che siano rigorosi ma che non sono mai critica letteraria.





ATTILIO SCARPELLINI Torniamo per un momento su quel fortissimo impatto musicale della prosa di *La Capria in Ferito a morte* di cui ha parlato Andò. Mi sembra che questo romanzo di voci – qualcuno lo ha paragonato a un montaggio radiofonico – abbia un impatto visivo altrettanto forte, a cominciare da quell'immagine iniziale, tanto indimenticabile quanto emblematica, della spigola, che viene ripresa – in tutti i sensi del termine – all'inizio dello spettacolo. In questo senso, *Ferito a morte*, che nel suo DNA ha *I Vitelloni* di Fellini, sembra chiamare il cinema, che però non ha risposto o lo ha fatto solo parzialmente. Per usare una delle definizioni chiave del romanzo: anche per il cinema, oltre che per il teatro, il romanzo di *La Capria* è stata una grande occasione mancata...



ROBERTO ANDÒ Quello che so, ad esempio, è che era uno dei primi progetti cinematografici di Paolo Sorrentino, che poi non lo ha realizzato perché all'epoca risultava troppo costoso. Ho l'impressione che *Ferito a morte* abbia attraversato il cinema italiano, senza soffermarsi su una pellicola in particolare, e che in fondo la versione più riuscita del romanzo di La Capria sia proprio *La grande bellezza*, un film che sembra risentire delle stesse atmosfere, trasposte nei sempre più incolori salotti romani, riattualizzate in un'era che i sociologi hanno definito "del vuoto": anche nella figura di Jep Gambardella si respira un clima da resa dei conti. L'immagine del circolo di *Ferito a morte*, della sua "vana comunione di ozi", si è lucidamente impressa nell'immaginario della società italiana. Ma quel che è interessante per me, come regista, è che il romanzo ti consente di non avere a che fare con il dialogo: la maggior parte dei personaggi di *Ferito a morte* non si misura con dei dialoghi, ma con dei monologhi. Sono monologanti anche se restano in due da soli in una stanza. E questo stabilisce un rapporto completamente diverso con il tempo e con lo spazio. In *Ferito a morte*, da un lato c'è la riflessione di Massimo e dall'altro c'è la dispersione della chiacchiera che La Capria riconduce sempre a un principio

musicale, dosandola in una dimensione che non è quella del romanzo naturalistico. I dialoghi, belli ed estremamente curati, indubbiamente costruiti, fanno risuonare quelle cantilene che subito riconosciamo quando sbarchiamo a Napoli, anche se non comprendiamo la lingua. E c'è ancora un altro motivo, fondamentale, che ne rivela, se non la vocazione teatrale, la maggior vicinanza al teatro. Sta proprio nella risposta al disarmante interrogativo di La Capria citato da Emanuele: «Ma di che parla *Ferito a morte*?». Parla di tutto e di niente, riassumerne la trama in poche righe sembra impossibile, mentre in realtà è facilissimo: il giorno della sua partenza da Napoli, un uomo convoca nella sua mente fatti e persone diverse. Questa convocazione mentale di volti, presenze, frammenti di scene e di discorsi, ognuno di noi la attiva in continuazione. È il teatro della mente. Nel contempo, quella dell'intellettuale che abbandona il suo paese natale e fa un bilancio della propria giovinezza è una situazione narrativa tipica, più volte evocata nella letteratura e nel cinema italiani.

EMANUELE TREVI Forse si potrebbe citare anche l'ultimo film di Sorrentino, *È stata la mano di Dio*, con quell'invito ormai diventato proverbiale di Capuano al regista da giovane: «Non ti disunire!», riproduce la stessa situazione narrativa, cioè l'ultimo giorno di un ragazzo di Napoli prima di partire per Roma. Anche se il Massimo di *Ferito a morte* non ha alle spalle una tragedia come nel film di Sorrentino, ma soltanto il dramma di trovarsi a un bivio. «Non troverai più i biscotti a colazione», basta questa battuta a innescare una dinamica di "disunione". Come dice Roberto: è una splendida storia italiana. Penso ad Andrea Pazienza che va a Bologna, o a Fellini che da Rimini va a Roma...

ATTILIO SCARPELLINI Ricreare sulla scena il "vociferante" teatro della mente non è certo un'impresa scontata...

ROBERTO ANDÒ Non lo è, soprattutto nel momento in cui il teatro sembra andare in una direzione sempre più ristretta, minore, e fare uno spettacolo con sedici attori assume l'aria di una sfida, di un gesto contro-corrente. Tadeusz Kantor diceva che per fare teatro bisogna prima trovare il luogo della vita. E dunque bisogna rispondere alla domanda: qual è il luogo della vita in *Ferito a morte*? Bisogna capire dove sei, dove siamo. Siamo nella stanza in cui si intercettano e si manipolano le voci, e per costruire questo luogo epifanico mi è stata indispensabile la complicità con il lavoro scenografico di Gianni Carluccio e quella con Hubert Westkemper, l'ingegnere del suono che ha lavorato con me per dare anche allo spettatore la sensazione di un vociferare che è insieme corale e soggettivo, perché sta nella testa di Massimo...

EMANUELE TREVI Abbiamo scoperto che Massimo è un terminale acustico. Intanto è ferito a un orecchio e poi Carla lo chiama in continuazione «Massimò... Massimò» perché il padre è francese, un'altra particolarità che ti fornisce uno straordinario filo d'Arianna teatrale...

ATTILIO SCARPELLINI Andrea Renzi, Paolo Cresta, Giovanni Ludeno, Gea Martire, Paolo Mazzarelli, Aurora Quattrocchi, Marcello Romolo, Matteo Cecchi, Clio Cipolletta, Giancarlo Cosentino, Antonio Elia, Rebecca Furfaro, Lorenzo Parrotto, Vincenzo Pasquariello, Sabatino Trombetta, Laure Valentinelli ...è un cast da romanzo russo. Il regista deve averlo pensato a lungo...

ROBERTO ANDÒ Più che altro lo abbiamo cercato a lungo. Ma mi sembrava importante che fossero per lo più attori napoletani, perché dietro ogni parola rimanesse un retrogusto, una sorta di aura musicale che non è il napoletano popolare che si sente nei drammi e nelle commedie di Eduardo, e ancor più nel teatro di Viviani, ma il “napoletanese”, la maniera in cui parlano al circolo...

ATTILIO SCARPELLINI Parliamo del lavoro sulla lingua. Affrontare il “napoletanese” di Raffaele La Capria, Trevi, deve essere stato molto diverso dall'affrontare quel romanesco che Pier Paolo Pasolini ha ricostruito come un prodotto di sintesi in *Ragazzi di vita*...

EMANUELE TREVI È diverso perché sei avvantaggiato proprio dal dato ritmico, musicale, che Roberto ha evocato: lavorando sul copione abbiamo scoperto che Dudù scriveva in endecasilabi, mentre Pasolini, a differenza di Gadda o di Walter Siti, non aveva orecchio, era sordo al romanesco, sbagliava i raddoppiamenti fonosintattici. Senza entrare troppo nel dettaglio, diciamo che, come tutte le persone che amano l'umanità, non amava i singoli individui che spesso diventavano delle entità sociologiche, degli ideal-tipi. Mentre in *La Capria* c'è un'ambivalenza





(illuministica? borghese?) che si esprime perfettamente nel personaggio che Roberto ha affidato ad Andrea Renzi: Massimo da una parte è scocciato dal continuo essere chiamato in causa, ma d'altra parte, se non lo chiamano, è lui che si mette in ascolto. È un'ambivalenza freudiana: il mondo che amo è nello stesso tempo quello che vorrei fosse silenziato, il mondo familiare, nel senso più allargato del termine. Non esiste un fuori e un dentro Palazzo Donn'Anna...

ATTILIO SCARPELLINI Già, la cerchia, il circolo, La Capria lo considerava, cito dal vostro copione, un «osservatorio da cui potevi spingere lo sguardo fino all'odiata classe media, causa ed origine di tutti i mali del sud». In una precedente intervista, Roberto Andò ha definito *Ferito a morte* un'auscultazione di Napoli. È inevitabile chiedersi se questa auscultazione sia ancora valida oggi, sessant'anni dopo l'uscita del romanzo che nello stesso anno, il 1961, si aggiudicò il Premio Strega.

ROBERTO ANDÒ Sì, credo che lo sia. Quello di La Capria è uno dei rari romanzi italiani che con il passare del tempo ha assunto un nitore classico che non è soltanto dovuto allo scintillio della forma, che potremmo paragonare a un cristallo molto lavorato, ma anche alla capacità di *Ferito*

a morte di continuare a parlare a distanza di anni, di essere uno specchio, come ho detto, in cui la società napoletana di oggi può rivedersi. La borghesia di oggi, a Napoli e in generale nel Meridione, finisce per ritrovarvi gli stessi temi e gli stessi problemi che ancora l'affliggono: la metafora dell'occasione mancata, il senso di dispersione, un edonismo che, se non è perdente, è immobile, autistico e, in un modo o nell'altro, rischia sempre di naufragare nel fallimento, tutti caratteri che valgono a Napoli come a Palermo. Se un borghese napoletano dei nostri tempi si siede in platea e sente questa musica, indubbiamente, la riconosce ancora come sua, nelle aspirazioni, negli smacchi, nei rimpianti, nella stessa corallità della commedia. Annamaria Ortese vedeva Napoli con uno sguardo ritorto dentro di sé, con tutto il suo furore di scrittrice creaturale, con tutta la sua intransigenza, Dudù, che era un illuminista ma soggiogato dalla luce, con lo sguardo completamente rivolto fuori da sé. C'è una lettera di Anna Maria Ortese a Dudù dove lei gli dice: «tu sei per me il mio sguardo, lo sai questo?» E poi: «Rimani sempre legato al mare, non ti staccare». Bene sono proprio queste due visioni contrastanti, confliggenti, della stessa città che bisogna cercare, non di riconciliare, ma di tenere in equilibrio.



Teatro Mercadante - Piazza Municipio, Napoli
 info: tel. +39 081 5524214 / + 39 081 5510336
 biglietteria: tel. +39 081 5513396 - biglietteria@teatrodinapoli.it

teatrodinapoli.it



scarica l'app del **teatro di napoli**



Progetto cofinanziato da POC Campania 2014-2020