

Nicola Vicidomini

## L'umorismo come affresco di visioni incomunicabili.

Intervista a cura di Salvatore Margiotta\*

*Raccontami della tua formazione.*

Provegno da studi serissimi e rigorosi con Michele Monetta.<sup>1</sup> Con lui ho seguito prima uno stage sulla Commedia dell'Arte, successivamente ho frequentato per cinque anni l'ICRA, l'accademia fondata e diretta da lui. Lì ho studiato mimo corporeo astratto. È stata un'esperienza formativa straordinaria. Altra tappa importante è stato l'approfondimento del metodo Feldenkrais con Lina Salvatore.<sup>2</sup> Straordinari anche i percorsi con Marise Flach<sup>3</sup> e Peter Clough.<sup>4</sup>

*Il tuo percorso artistico è particolare perché sei anche un musicista compositore.*

Sì, ma quello musicale è un itinerario compiuto da autodidatta.

*Puoi farmi qualche esempio di musicisti che ti hanno influenzato?*

Sono davvero tanti. Ho una conoscenza maniacale del jazz, soprattutto delle orchestre americane dagli anni quaranta ai sessanta, dell'estetica Space Age ed Exotica. So riconoscere i solisti all'interno dell'orchestra soltanto ascoltandone il suono. Tornando, però, ai nomi, probabilmente – in generale – quelli imprescindibili sono stati Les Baxter, Piero Piccioni, Piero Umiliani, Fred Bongusto, Bruno Martino, Riz Ortolani. Ma anche

---

\* Nella sezione Articoli di questo numero è presente il saggio *Abisso umoristico e pulsione dionisiaca nel teatro di Nicola Vicidomini*, consultabile al seguente [link](#)

<sup>1</sup> Allievo di Etienne Decroux è regista, attore e insegnante, specializzato in pedagogia teatrale. Dal 2013 al 2016 è stato membro del Consiglio Accademico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

<sup>2</sup> Attrice e insegnante di mimo corporeo e di educazione vocale, ha lavorato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico e all'International Dance & Movement Center di Budapest.

<sup>3</sup> Assistente di Etienne Decroux, Marise Flach ha insegnato mimo ed espressione corporea. Ha collaborato con Luca Ronconi curando i movimenti mimici e ritmici degli attori in alcuni degli spettacoli del regista come *Demofonte* (1985), *Il sogno* (2000), *Le Baccanti* (2002), *Le rane* (2002).

<sup>4</sup> Attore per il Mermaid Theatre e regista presso la Royal Shakespeare Company, Clough si è occupato di formazione e pedagogia teatrale ed è tra i fondatori di Prima del Teatro, Scuola Europea per l'arte dell'attore.

Antonio Carlos Jobim, Nelson Riddle, Duke Ellington, Chet Baker e tanti altri.

*Dal punto di vista formativo, come si sono coniugate le due esperienze? Sono itinerari percorsi in parallelo?*

Sì. In realtà non ho mai fatto differenza tra suonare il piano e 'suonare' il corpo.

All'età di circa quattro anni rimasi folgorato dalla messa in onda di *Uomo e galantuomo* di Eduardo De Filippo. Nei giorni successivi alla sua visione, mi esibivo citando le parti che caratterizzavano il personaggio interpretato da Luca.

Successivamente le due esperienze hanno viaggiato in parallelo fino a fondersi nel disco *Scendi Vittorio Scendi*.

*Due esperienze sulle quale torneremo più avanti. Relativamente agli anni della corrispondenza tra teatro e musica, le due sfere procedevano parallelamente anche sul piano professionale e su quello della pratica artistica?*

In alcuni momenti sì, in altri predominava una delle due. Dipendeva dalle occasioni professionali appunto.

*A quale periodo ci riferiamo?*

È difficile frazionare in maniera netta e definita periodi ed esperienze. Ci sono stati momenti nei quali ero attivo all'interno di compagnie di giro o in spettacoli di Commedia dell'Arte. Altri durante i quali suonavo jazz in diversi locali. Volendo provare a mettere ordine, diciamo che dalla seconda metà degli anni novanta ai primi duemila mi sono concentrato sul cabaret, successivamente sulla composizione.

*È proprio negli anni del cabaret che emerge la matrice umoristica che poi si ritrova nel percorso successivo più specificamente teatrale?*

Sì, ma la componente umoristica faceva già parte di qualsiasi cosa facessi.

*Sul versante dell'umorismo, quali sono i tuoi riferimenti?*

Come nel caso dell'aspetto musicale, anche qui i nomi da fare sarebbero davvero tanti. Certamente vanno citati Cochi e Renato, Felice Andreasi, Ettore Petrolini, Vittorio Caprioli.

*Anche Mario Marengo, giusto?*

Assolutamente sì. Mario è un caposcuola. Alcuni suoi pezzi come *Il completo* rappresentano il Nirvana dell'autore umoristico. Testi dalle atmosfere kafkiane e che mi hanno condotto alla sintesi.

Però, oltre a quelle citate, credo che in generale nel mio lavoro confluiscono anche altre influenze, su tutte quella di Werner Herzog.

*Torniamo al passaggio che individuavi prima: la pubblicazione di Scendi Vittorio scendi.*

Ho cominciato a realizzare l'album nel 2007. Un lavoro sospeso, 'in potenza', una dimensione che è prima e dopo ogni esplosione, pur individuando un'estetica.

Già anni prima avevo iniziato un lavoro di ricerca sulla vocalità che mi portò a mettere in partitura i 'versacci', un vero e proprio strumento, allo stregua del piano. Avevo già registrato delle composizioni di soli 'versacci'. Ti racconto un aneddoto. Avevo accompagnato Marco Zurzolo al conservatorio, ero sulla lungomare di Salerno.<sup>5</sup> All'improvviso, distintamente, sentii un suono alieno, a metà tra il verso della foca e quello del vitello. Mi guardai intorno e scoprii che era 'la voce' di un cane, un Bloodhound, un segugio americano tenuto al guinzaglio da una ragazza che inseguì e fermai proprio per avere alcuni dettagli.

Poco tempo dopo, mi recai in Francia presso un grosso allevamento di Bloodhound per registrarne il verso. Una volta a casa scrissi *Chien de Saint Hubert*, composizione per campionamenti di segugio americano e sax suonato da Zurzolo.

*A proposito della confluenza tra musica e scena, prima hai precisato che Scendi Vittorio scendi e il teatro – con lo spettacolo Trapasso inanatomoico – rappresentano il perfetto amalgama di questo discorso.*

*Trapasso inanatomoico* era un lavoro nel quale provai a teatralizzare il disco. Sul palco ero completamente nudo, una condizione alla quale però il pubblico dopo un po' non faceva più caso perché passava in secondo piano rispetto ai movimenti frenetici e alle azioni plastiche.

*Trapasso inanatomoico* fu il tentativo di declinare in performance il puro suono.

Il lavoro che portò alla costruzione dello spettacolo mi fece comprendere che era giunto il momento di liberarmi dalle forme decrouxiane, attendere alle sicurezze tecniche che avevo acquisito negli anni di formazione con Monetta e Salvatore. Capii che bisognava fare di tutto per non essere bravi e corteggiare una indecenza: sparire.

Non mi riconosco nelle forme rodiate. Non mi accontento mai di una formula. Non mi accontento mai di una modalità. Sono sempre alla ricerca di dinamiche che mi consentano il lusso di stare scomodo.

---

<sup>5</sup> Zurzolo è un sassofonista e compositore napoletano che ha collaborato con artisti internazionali quali – tra gli altri – Archie Shepp, Chet Baker, Kocani Orkestar, Billy Preston, Bryan Ferry, Solomon Burkes, Van Morrison.

*È anche da questa prospettiva che vanno considerate le esperienze televisive che precedono il tuo ritorno a teatro con Scapezzo?*

Ti stai riferendo alle diverse presenze in *Stracult*. Va precisato che in quel periodo – intorno al 2009 – io ho accettato una proposta di partecipazione proveniente dal mondo televisivo. La partecipazione a *Stracult* non è figlia di una mia volontà di fare tv. Lì mi sono ritrovato con un gruppo di amici pazzi e scioperati: dallo stesso Marco Giusti a Francesco Scimemi a Nicola Di Gioia, che era l'anima del programma.

Molte cose sperimentate in quel contesto sono finite successivamente in *Scapezzo*. Basti considerare tutto quello che propone nello spettacolo *Sarò Zero* [Marco Lunghi]. A tal proposito, mi piace ricordare il momento in cui decidemmo di improvvisare qualcosa su una visione che avevo avuto, quella del «piscatore». Alle costumiste che, interdette, chiedevano indicazioni dissi che si trattava di un personaggio a metà strada tra un pittore francese e un gondoliere, mentre con Marco stabilimmo che ad un mio segnale sarebbe entrato cantando «sono io il tuo piscatore».

Con il senno di poi l'esperienza di *Stracult* può essere definita nei termini di un delirante laboratorio di cui si è nutrito *Scapezzo*.

*In questi termini può essere definita anche la successiva esperienza a Colorado?*

Quella di *Colorado* è stata un'esperienza diversa. È una proposta che mi arrivò nel 2014, periodo durante il quale stavo già lavorando alla struttura di *Scapezzo*. A differenza di *Stracult*, che, come precisavo prima, è stato un vero e proprio laboratorio, *Colorado* ha rappresentato il contesto nel quale proporre una sorta di prova d'orchestra di quello che andava via via componendosi all'interno dello spettacolo in preparazione. In pratica, per me la TV è stata un laboratorio privato. Ho fatto l'opposto di quello che si fa di solito, cioè proporre embrioni, e non brani finiti già collaudati altrove.

*Dopo aver parlato di laboratori e prove nel contesto televisivo, affrontiamo il processo compositivo che è alla base della tua proposta umoristica a teatro. Qual è l'elemento di partenza della tua pratica creativa? Tu sei anche uno scrittore. È dal testo che cominci a costruire la drammaturgia dei tuoi lavori?*

No, mai. Non ho mai scritto il copione di nessuno dei miei spettacoli.

La testualità è presente esclusivamente come appunto. Si tratta di una vera e propria annotazione, un dato tutto da sviluppare, che non fa riferimento né a situazioni narrative, né a entità sceniche o maschere. È una condizione questa fondamentale. Mi consente di non bloccare, fossilizzare sul nascere una visione in una forma. In tal modo, lo sviluppo di questa traccia mi permette di esplorare una serie di strade, che sono di fatto tutte potenzialmente percorribili, perché non c'è nulla che aprioristicamente mi abbia condizionato verso una determinata direzione.

Ti faccio un esempio. Nel momento in cui [mi mostra un'agenda con una serie di appunti] vado a fermare una cosa del genere: «me piace 'o sequestro 'e persona, me piace 'o sequestro 'e persona, che tu prendi 'a persona per il braccio o per i capelli e la porti da un'altra parte», per me l'esperienza testuale è terminata. È un'annotazione sulla quale ritornare eventualmente in un momento successivo.

*Momento successivo che non prevede un ulteriore intervento testuale, ma uno sviluppo di carattere performativo?*

Sì. Tutta una serie di appunti, fissati su diversi fogli, ma anche su altri supporti più improbabili, viene ripresa in sala, quando comincio il lavoro di sviluppo teatrale. Momento nel quale può essere presente mio fratello [Rosario Vicidomini] o Deborah [Farina]. È nel 'gioco' delle prove che prende corpo una tessitura di autentiche visioni.

*Potresti meglio definirmi questo motivo legato alle visioni?*

Le visioni sono la risonanza di tensioni misteriose, riflessi del fenomeno chimico che siamo, che in barba ad ogni previsione, ad ogni psicologismo, ad ogni tentazione di classificazione strutturale portano, ad esempio, al Fauno: entità amorale, trivialmente compiaciuta, dispettosa che annienta il senso umano, spazzando via tutta la storia e demolendo l'antropocentrismo.

La visione è in sé incomunicabile. A teatro io realizzo affreschi impossibili. Per questo motivo trovo fuori luogo le considerazioni relative ai miei spettacoli che fanno riferimento al *politically incorrect* o all'irriverenza o alla trivialità. Non c'è alcuna ricerca d'effetto, non esiste provocazione: le mie bestemmie, ad esempio, sono atti estetici che chiariscono la visione e puntualizzano la dimensione. Il mio teatro non risente del corollario del reale, né di un immaginario comune, e nemmeno delle strutture morali. Io realizzo quadri. Affresco delle visioni. Opero sulla scena, allo stesso modo di come hanno operato Bacon o Bosch in pittura. Tutta la grande pittura attiene alla visione, e la visione è altro dall'immagine. L'immagine è borghese.

In relazione a tutti questi aspetti io cito sempre il film *Il rito* di Ingmar Bergman. All'interno della pellicola tre attori vengono accusati di oscenità dopo aver eseguito una pantomima in strada. L'azione - oggetto di indagini e ricostruzioni - viene mostrata esclusivamente alla fine alla presenza di un giudice, che successivamente muore in seguito ad un infarto. Composta da movimenti eleganti e stilizzati, l'azione di per sé non esprime nulla di scandaloso, ma sottende un mistero, si riferisce a qualcosa di incontenibile, che appartiene ad una dimensione altra. La pantomima comunica una visione intima che crea un corto circuito con l'immaginario comune. Questo è il punto: tanto nell'esempio di Bergman, quanto nei miei spettacoli possiamo riferirci a dei mondi che non rispondono alle leggi del

mondo, delle manifestazioni che non possono trovare una collocazione nel quotidiano, nel senso morale.

*È per questo che è fondamentale legare il processo compositivo al fare scenico e non alla dimensione testuale.*

La visione muove dal suono, non dall'immagine. Anzi, la visione è negazione dell'immagine.

L'immagine è borghese, reale, conseguenza diretta dell'esistenza e delle cose che per corollario linguistico esistono, mentre la visione precede e segue la stessa esistenza. È onnipotenza, immanenza, risonanza del divino proprio nell'esatto momento in cui afferma la sua stessa assenza.

*Tu hai affermato che è il suono a produrre visione. Come si può collegare concretamente questo discorso al lavoro in sala, al processo di scrittura performativa?*

Le visioni - e di conseguenza i meccanismi drammaturgici, oltre che umoristici - alla base di uno spettacolo scaturiscono a volte da suoni gutturali, nasali, versacci, cadenze e intonazioni. Anche i passaggi che possiamo definire più discorsivi sono caratterizzati da questa impostazione. La visione è tutta lì: insondabile sul piano logico e razionale. Nella monografia a me dedicata, curata da Enrico Bernard, Cochi Ponzoni racconta di quando - ad un mio spettacolo - un suo amico continuava a ridere confessando di non sapere perché. Di fronte all'irruzione di una visione, l'io si dissolve e si sospende almeno per un attimo, comprendendone il mistero senza la necessità di decifrazioni.

*Oltre al suono, all'affresco della visione concorre però anche il movimento. Quando interviene la componente gestuale?*

Suono e gesto prorompono all'unisono. Il corpo è il suono. Altrimenti non ci ritroveremmo al cospetto di visioni.

Pensa, ad esempio, all'amplesso con «la vecchietta fucosa» in *Scapezzo*. I movimenti pelvici, il ritmo ossessivo, la mimica sguaiata non possono essere messi a punto a tavolino. Sono un tutt'uno con le sonorità sgraziate con le quali si esprime quell'entità scenica, che ripete in maniera assillante «Daje, Giorg'. Daje». Il gesto è pensiero, non cita il pensiero: come in Mejerchol'd o in Grotowski.

Spesso dico che uno dei miei più grandi maestri è Alberto, il mio gatto. I suoi movimenti sono precisi, eleganti, espressione di un'onnipotenza divina. Ma soprattutto necessari, mai accessori. Sempre in funzione di una precisa urgenza, inscindibilmente legati ad essa.

*La tua è una pratica di creazione attorica estremamente funzionale al tuo discorso artistico. Sei riuscito ad inserire quest'attitudine compositiva anche all'interno dell'unico spettacolo che in questi anni ti ha visto coinvolto solo in qualità di attore, vale a dire Il grande inquisitore con Cosimo Cinieri?*<sup>6</sup>

Sì, ma chiaramente all'interno di una progettualità teatrale specifica. In Ivan, il personaggio che interpretavo, è confluita una certa tensione nello sguardo e nella caratterizzazione fisica, che si può ritrovare nei protagonisti dei miei spettacoli. Allo stesso modo, feci mia la componente testuale senza memorizzare prima la parte – perché memorizzo immediatamente il testo solo quando ne individuo una musicalità, in quel caso bastano due o tre letture – rimodulando lo spartito verbale attraverso cadenze, intonazioni, vocalismi. Lessi il copione ad alta voce tre volte, giusto per immagazzinarne il contenuto. L'intero portato recitativo fu influenzato da un'impostazione simile quella con la quale scolpisco – direttamente sulla scena e attraverso il suono – le entità protagoniste nei miei spettacoli.

*Come sei giunto a questa collaborazione con Cinieri?*

La proposta mi arrivò direttamente da Cinieri, che stimava il mio lavoro. Io non pensavo più al teatro in qualità di attore, esperienza che consideravo ormai chiusa e legata al contesto delle compagnie di giro, ma esclusivamente nelle modalità con le quali avevo portato in scena *Scapezzo*. E infatti sulle prime pensai di declinare l'invito, nonostante amassi Cinieri, in virtù del fatto che c'era la presenza di un testo che immaginavo dovessi memorizzare. Dopo un po' però, incalzato anche da Antonio Rezza, e avendo compreso di poter fare mio il testo attraverso la ridefinizione sonora e cadenzata della parola, considerandolo nei termini di una partitura ideale e non bloccata, mi convinsi a prendere parte al lavoro.

*Nei tuoi spettacoli il pubblico si ritrova a ridere di situazioni e figure che dovrebbero invece suscitare empatia. Questa è una cifra personale individuabile nella tua proposta umoristica.*

Il mio umorismo è affrancato dal mondo della rappresentazione. È svincolato dall'immaginario comune, dal quotidiano come unico sfondo possibile. Come precisato precedentemente, io realizzo dei quadri all'interno dei quali non trova posto il mondo con la sua moralità. Non c'è né una componente politica, né sovversiva.

Nei miei lavori viene ritratto un mondo amorale, popolato da entità che rispondono a dinamiche ancestrali, primordiali, in assoluta sospensione del giudizio.

Di fronte a questi affreschi il pubblico ride perché finisce per stabilire una sintonia con il mistero, sperando pertanto la catarsi attraverso la risata.

---

<sup>6</sup> Lo spettacolo tratto da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij fu allestito nell'ottobre 2016 con la regia di Irma Immacolata Palazzo.

*Relativamente alla presenza della trivialità non nei termini di componente trash, ma come dato utile a colorare in maniera organica ciò che ritrai, avanzo alcuni nomi ai quali ho collegato la tua proposta umoristica: Franco Maresco e Daniele Cipri, soprattutto per il loro programma Cinico TV, gli Squallor e Gianfranco Marziano.<sup>7</sup> Possono essere individuati come dei punti di contatto con il discorso relativo ad un particolare uso della trivialità nella tua poetica?*

Franco Maresco e Daniele Cipri non sono mai stati miei punti di riferimento. Mi piacciono molto alcune cose di Maresco. Credo che il film *La mafia non è più quella di una volta* sia un capolavoro. Probabilmente il punto di contatto che tu rilevi - citando *Cinico TV* - è più che altro riconducibile al fatto che i soggetti che loro mettono in scena hanno affinità estetiche con le figure che io traggo dai contesti agresti della provincia di Salerno. Ma ci sono delle differenze: in *Cinico TV* viene rappresentato un contesto provinciale metropolitano, i miei lavori si rifanno invece ad un'estrazione rurale. Un altro aspetto che marca una profonda differenza tra le due esperienze riguarda - nel mio caso - l'assenza di un risvolto o giudizio morale, che all'opposto ritrovo nel lavoro televisivo di Maresco e Cipri. Anzi, nei miei lavori esiste un autentico compiacimento triviale e amorale.

Gli Squallor sono stati invece un riferimento reale per me. In particolar modo, sul piano umoristico, la scrittura a tratti astratta di Daniele Pace che rappresenta delle vette uniche. Ma in generale trovo ancora oggi poderosa la proposta del progetto nel suo insieme, perché ancorata ad un'idea di liberazione autentica dal ruolo istituzionale che i singoli componenti ricoprivano nelle dinamiche legate all'industria musicale in qualità di autori e discografici. La loro opera dissacratoria era innanzitutto rivolta contro se stessi: un'azione di autosabotaggio che si può ritrovare anche nel mio percorso.

Gianfranco Marziano è un amico, con il quale mi sono anche spesso confrontato. Frequentavamo gli stessi giri, lo stesso territorio e contesti molto simili. Facevamo delle jam session tra Salerno e Cava de' Tirreni che iniziavano la sera e finivano la mattina con altri amici musicisti come Tony

---

<sup>7</sup> Scrittore, cantautore, comico particolarmente attivo nel contesto dell'*underground* campano, tra la fine degli anni novanta e gli inizi del 2000 Marziano ha anche allestito alcuni spettacoli nei quali monologhi ruspanti venivano alternati ad alcuni brani del suo repertorio, registrati con mezzi domestici. Tra i suoi libri *Il mio ragazzo è un genio me l'ha detto lui* (2004), *Quest'estate forse non vado al mare* (2009), *Ingresso libero* (2013), *Presto e male: la scuola pittorica Mercatellese* (2018).

D'Alessio, attuale voce del Banco del Mutuo Soccorso. A volte io mi producevo in monologhi e Gianfranco raccontava storie. Credo che sia dettato da questo il tratto di comunanza che ritrovi, sulla condivisione di territori, amicizie e miti comuni. Anche perché abbiamo invece realizzato opere molto diverse.

*In realtà ho pensato a Marziano soprattutto per il compiacimento che entrambi mostrate in riferimento a determinati e particolari motivi narrativi che emergono nei vostri lavori, per quanto molto diversi tra loro, come tu stesso hai precisato.*

Su questo sono assolutamente d'accordo. Gianfranco è un amorale vero e pienamente compiaciuto delle situazioni e dei personaggi protagonisti delle sue canzoni o racconti. Cosa che accade anche a me. Ad esempio, in *Fauno*, all'interno del segmento sulle telenovele brasiliane girate a Nuoro, quello intitolato *Sentimenti e ignoranza*, il momento in cui Marie Claire viene schiaffeggiata dal padre è un passaggio che mi diverte sempre tanto.

*A proposito dell'elemento catartico, i tuoi lavori sembrano permeati da una cifra tragica che affonda le sue radici nelle origini del teatro.*

Sulla scorta di quanto affrontato da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, per me il teatro è il luogo del ditirambo, di questo pulsare insensato e dissensato, e non il luogo del dramma, cioè della rappresentazione su base testuale. È il territorio all'interno del quale s'inseguono le pulsazioni sonore che proiettano visioni gratuite, svincolate da ogni volontà di raffigurazione. Ho citato Nietzsche, per me riferimento culturale e filosofico assoluto. Però, sul piano pratico, rispetto a tutto quello che abbiamo affrontato relativamente al rapporto tra suono e visioni, il riferimento più autorevole è mia nonna Virginia, la madre di mio padre.

Stavo sempre con lei. Sono stato cresciuto da lei. Mi intratteneva con aneddoti assurdi o recitando versi trivialissimi e mi cantava le ninne nanne. Mi prendeva in braccio e si sistemava su una seggiola, che aveva la capacità di utilizzare come se fosse una sedia a dondolo. I colpi battuti dalle gambe anteriori e da quelle posteriori sulla superficie creavano di fatto un tempo cadenzato. Sulla scia di questo ritmo, mia nonna prendeva a cantare la nenia: «Nonna, nonna, nonna nunnarella. E 'o lupp s'è mangiato 'a pecurella. Oh pecurella mia comme facisti. Quanno 'mmocca a 'o lupo te veriste». Era un vero e proprio ditirambo che proiettava visioni tragiche avvolgenti, composte da colori tangibili e suoni. Erano quadri, affreschi, brandelli di una tragedia che si svincolava da se stessa, dalla morale o dall'insegnamento didascalico, nei quali convivevano il caos dell'esistenza – nelle sue manifestazioni apparentemente crudeli – e l'innocenza.

A me le ninne nanne le ha cantate Dioniso.

*Quando hai accennato ai colori tangibili delle visioni, mi venivano in mente quelli impiegati in Fauno: dense scansioni cromatiche che segnano una differenza con l'impianto visuale più essenziale impiegato in Scapezzo.*

In *Fauno* c'è stato il contributo determinante di mio fratello Rosario, il quale è pittore e artista visivo. Fondamentale è stato il suo intervento nel disegno luci con il quale abbiamo raggiunto una profondità visiva mai sperimentata nel mio percorso teatrale fino a quel momento.

*Oltre al contributo di tuo fratello, Fauno vede coinvolta anche tua sorella.*

Mia sorella Miriam interpreta la figura caprina ed è con me in scena per tutta la durata dello spettacolo. Indossa questa enorme maschera mostruosa realizzata da DEM, un artista italiano che spazia dal wallpainting all'illustrazione alla pittura su tela, nelle cui opere protagoniste sono figure surreali e bizzarre che popolano una realtà arcana ed enigmatica.

*Quelle relative all'impianto visivo e scenico non sono le uniche differenze che si riscontrano tra Scapezzo e Fauno. Pur rispettando la scansione a sketch, la struttura drammaturgica è sostanzialmente diversa.*

Sul piano visivo la differenza tra i due spettacoli è dettata dal fatto che, come precisato precedentemente, la regia di *Fauno* è firmata da me e mio fratello, mentre quella di *Scapezzo* è curata da Deborah M. Farina. Due impostazioni diverse che esprimono inevitabilmente scelte espressive diverse. Relativamente alla componente drammaturgica, mentre in *Scapezzo* il protagonista nel suo auto deturparsi, nel suo remare contro se stesso e contro il senso edificato dalla razza umana intravedeva lontanamente la possibilità di ricongiungersi all'animale, i personaggi in *Fauno* sono invece caratterizzati da questo ricongiungimento, dall'essere un tutt'uno con il mistero ancestrale che nessuna scienza potrà mai definire e catalogare.

Lo spettacolo può essere di fatto definito come un attraversamento archetipico-ancestrale, una possessione continua - dal punto di vista attorico - di varie entità tutte riconducibili alla presenza del Fauno, figura misteriosa da cui nasce il teatro prima ancora dei riti dionisiaci.

*Un'altra differenza tra i due spettacoli è segnata dalla presenza in Fauno delle musiche di Pietro Umiliani.*

Prima di *Fauno* non avrei mai detto che in un mio spettacolo potessero esserci musiche composte da altri, perché sono io a dettare il ritmo, gli accenti, le cadenze e la musicalità. La componente sonora è completamente incarnata da me in scena.

Ti racconto come le composizioni di Umiliani sono confluite nel lavoro. Durante il processo di costruzione dello spettacolo, mi invitano a cena Alessandra ed Elisabetta, figlie del compositore e amiche. Mi rivelano che hanno ritrovato dei nastri sigillati, risalenti al 1974 se non erro, sui quali

erano incise delle creazioni inedite. Una volta sistemate e fatte girare le bobine su un Revox impolverato di Umiliani, rimasi folgorato: quelle sonorità erano azione. Capii immediatamente che quelle composizioni di musica elettronica, ritmica, sintetica si sposavano perfettamente con la drammaturgia del nuovo spettacolo, che cominciava ad emergere durante le prove. Anzi, si può tranquillamente affermare che quello di Umiliani è stato a tutti gli effetti un contributo registico. Le sue composizioni ci hanno infatti condotto durante il processo di costruzione. Il flusso acustico – messo a punto da me e Andrea Marziano – ha accompagnato tutte le fasi di costruzione dei diversi segmenti. Anche i momenti dello spettacolo in cui è assente la componente musicale sono stati in realtà strutturati, durante il lavoro in sala, sulla base della presenza di quell'habitat acustico.

*Puoi farmi qualche esempio concreto di situazioni sviluppate a partire dalle composizioni di Umiliani?*

Il primo che mi viene in mente è il passaggio all'interno del quale si sente la voce fuori scena recitare «ritmo bongos». Tutto quel segmento è strutturato sulla presenza, durante le prove, di una lunga traccia composta da Umiliani, inizialmente introdotta dalla voce del fonico in cabina di regia, che appunto scandisce «ritmo bongos». Era un'etichetta, un'indicazione tecnica, non un titolo, un appunto utile al fonico per fissare in maniera immediata le caratteristiche della composizione che si andava a registrare. Nel complesso, in questo rapporto sviluppato con le tracce musicali, io mi sono 'limitato' a seguire il tutto: ritmo, flusso, atmosfere e anche indicazioni tecniche.

*Quali sono i progetti nell'immediato futuro?*

Forse realizzerò un film documentario su una figura che mi affascina molto. Ad un certo punto, all'improvviso, comincerò a girarlo, senza alcuna pianificazione a tavolino. Come è sempre accaduto. Forse.

**Autore**

Musicista, compositore e performer, Nicola Vicidomini è riconosciuto come un innovatore del linguaggio umoristico, nonché una delle presenze più significative del panorama teatrale italiano recente. Ha ideato e portato in scena spettacoli di successo come *Scapuzzo* e *Fauno*. Oltre ad essere presente a teatro, ha partecipato costantemente a programmi televisivi e radiofonici, intervenendo in trasmissioni quali *Stracult* (Rai 2), *Colorado* (Italia 1) e *Uno Mattina Estate* (Rai 1). Nel 2020 è uscita la monografia *Il più grande comico morente. La comicità e il teatro di Nicola Vicidomini* (Mimesis Edizioni), a cura di Enrico Bernard, con prefazioni di Cochi Ponzoni e Nino Frassica. Il volume raccoglie gli interventi di ventuno autori – tra critici, scrittori e accademici – che esplorano in profondità il mondo creativo dell'artista.