

Altre
visioni



Maria Cristina Sarò

Maria Paiato
Un teatro del personaggio

prefazione di
Gerardo Guccini

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-316-8



*“Maria... un giorno capirai di essere teatro. Non aver paura di vivere”
Via Barberia, Bologna 20 settembre 2007*

Alla memoria di Claudio Meldolesi

Indice

p. 9	Prefazione. URGONO <i>di Gerardo Guccini</i>
	PARTE PRIMA. UN TEATRO DEL PERSONAGGIO
33	Introduzione. Maria vede Maria
37	“Compra una valigia e prendi un treno!” La vita di Maria Paiato
37	<i>Anni '80: dall'Accademia alla Cooperativa</i>
41	<i>Anni '90: ricerche dentro e fuori la professione d'attrice</i>
49	<i>Dal 2000 ad oggi: la scoperta del monologo</i>
77	<i>La Maria Zanella.</i> La ricerca della semplicità
87	<i>Un cuore semplice.</i> La vita piccola dell'amore
95	<i>Ritter, Dene, Voss.</i> Il vizio della solitudine
121	<i>L'intervista.</i> Un caso di critica dal vivo
	PARTE SECONDA. CONVERSAZIONI
135	Conversazione con Maria Paiato. Rinuncio a tutto ma non al teatro
146	Conversazione con Maurizio Panici. Maria Paiato: la mia esploratrice di anime
151	Conversazione con Sergio Pierattini. Maria Paiato: musa della mia scrittura
	APPENDICE
159	Teatrografia
168	Filmografia
169	Emerografia
175	Sitografia

URGONO di Gerardo Guccini

Urgono testi impulsivi e generosi che accumulino documenti e testimonianze intorno agli attori che parlano attraverso il personaggio. Le opere degli storici, allorché si tratta d'indagare le esperienze in corso, evitano infatti di approfondire la tipologia dell'attore interprete.

Già negli anni Sessanta e Settanta, questa modalità, pur quantitativamente centrale, è stata respinta ai margini del suo stesso territorio espressivo, definito dalla gestione performativa della parola, dall'inconscio rigenerarsi della phonè del "grande attore" e dal prepotente irrompere d'una nuova epica teatrale. E cioè dai modelli antitetici e complementari di Carmelo Bene e Dario Fo, dai quali, sintetizza Paolo Puppa in un recente studio, «consegue una polarità fra una tendenza illuministica e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche espressive»¹.

In seguito, nel passaggio fra il vecchio e il nuovo millennio, l'innovazione tecnologica e il moltiplicarsi delle prassi hanno configurato altre modalità, che, pur non escludendo il testo e il personaggio, non implicano necessariamente né l'uno né l'altro né tanto meno praticano l'arte di ricavare dal primo la realizzazione scenica del secondo. Ricordiamo, al proposito, l'efficace scansione tipologica tracciata da Marco De Marinis che comprende «l'attore-figura (o attore-soma)», «l'attore virtuale (o digitale)», «l'attore performer», «l'attore narratore», «l'attore sociale» e «l'attore meticcio»².

Intensamente promossa, nel primo Novecento, dal critico teatrale Silvio

¹ Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 233.

² Cfr. Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, «Culture Teatrali», autunno 2005, n. 13, pp. 7-28.

d'Amico, che la collega strategicamente al primato estetico del testo, e poi assorbita, di fatto, dalle poetiche della regia demiurgica, la modalità dell'attore interprete rischia, ai giorni nostri, di non vedere adeguatamente riconosciuti e memorizzati i suoi successivi sviluppi, finalmente autonomi dal culto del testo e dall'autorità registica.

Mi sembra probabile che, data l'attuale rilievo scenico degli elementi verbali e delle drammaturgie d'autore, l'artigianato esigente e preciso dell'attore interprete, che ricava dalla scrittura partiture di segni molteplici (fonici, ritmici, allusivi, mnemonici, metaforici), tornerà presto a stimolare, sul versante degli studi, l'elaborazione di corrispondenti forme di pensiero. Del resto, molto più che il semplice indizio d'un eventuale mutamento di tendenza, è la monumentale monografia che Claudio Longhi ha dedicato a Marisa Fabbri, deducendone «lo stile e le strategie creative» dall'analisi delle interpretazioni³. Ma, si sviluppino o meno anche in questa direzione, le possibilità dell'indagine storiografica sono, comunque, altra cosa rispetto all'urgenza di segnali di affinità e vicinanza che evidenzino la risposta delle nuove generazioni al teatro degli attori interpreti.

Urgono testi di giovani sui recenti sviluppi di questa tipologia recitativa, che, liberata dal culto preventivo dell'autore, ha indirizzato scelte d'autore e opere di scrittura, e che, agendo al di fuori delle coordinate estetiche della regia demiurgica, ha aiutato la regia stessa a ritrovare la leggerezza della concertazione scenica e della direzione degli attori, e cioè quelle immediate relazioni fra azione, testo e spazio, che transitano spontaneamente fra performance e invenzione drammatica combinando, in un gioco di rispecchiamenti reciproci, i distinti versanti della "composizione testuale" e della "scrittura scenica".

Sono urgenti e necessarie queste prese di posizione, perché nemmeno il teatro è immune da quella specie di male antropologico che è l'emarginazione sociale dei giovani. Ed ha quindi bisogno di una scossa, di un richiamo alle sorgenti del suo rinnovamento novecentesco, che si è avviato, per l'appunto, ai moti giovanili degli anni Sessanta.

Oggi, non vi sono certamente masse di giovani che chiedano a gran voce il rinnovamento dei linguaggi artistici. Per questo, la relazione fra il teatro e le nuove leve si è fatta, rispetto al passato, più frammentaria e molteplice, meno evidente e inevitabile, non più riassumibile nella fortunata equa-

zione *nuove generazioni/nuovi linguaggi*. Le emergenze generazionali non corrispondono più alle schemi progressivi del "modernismo" novecentesco né ai caratteri assertivi e dogmatici delle sue propaggini postmoderne, ma si manifestano per indizi privati, predilezioni, gusti, riconoscimenti elettivi: un flusso di culture carsiche e soggette a dispersione, che Meldolesi, con splendida espressione, chiamava «poesia dello studente».

Viste attraverso le tesi di laurea (equivalenti intellettuali dei testi drammatici e dei progetti spettacolari che, a centinaia, drammaturghi e giovani ensemble inviano ogni anno ai principali premi teatrali), le inclinazioni e le scelte elettive delle leve degli ultimi vent'anni descrivono un panorama di approfondimenti che in parte coincide con i temi della storiografia "ufficiale", ma, in parte, se ne distacca delineando una storiografia "ombra", dove formazioni o artisti restati senza monografie edite sono oggetto di decine di ricerche, dove, già dagli ultimi anni Novanta, gli studi sulla narrazione teatrale e sul teatro degli assolo affrontano sistematicamente anche i casi meno evidenti o addirittura minimi, dove, infine, i nuovi autori drammatici, ai quali la critica specialistica si limita a dedicare smilze prefazioni, sono indagati da studi spesso arricchiti da documentazioni inedite (interviste, materiali di archivio, prime versioni).

Non è insomma un caso che le prime monografie su artisti primari come Danio Manfredini⁴, Marco Baliani⁵ e Ascanio Celestini⁶ siano tutte nate come tesi di laurea e di dottorato. I contributi editi, però, sono solo la punta di un iceberg la cui parte sommersa comprende un pullulare di sguardi, transfert, intuizioni e indizi. È un magma intellettuale che, di leva in leva, acquista nuove aree d'interesse e altre ne perde, e che, però, non è oggetto di monitoraggio o indagini particolari. Anzi, i suoi fermenti accedono al livello dell'editoria specialistica e delle documentazioni in rete nella misura in cui si adattano alla metodologia accademica, consolidando così appropriate tecniche d'indagine e sostanziali affinità coi principali orientamenti storiografici, ma anche cancellando quegli aspetti ruvidi e istintivi che ne evidenziano le caotiche pertinenze generazionali.

E proprio a questi conviene ora fare attenzione per recepire, in concreto, le determinazioni contemporanee del "nuovo", che non coincidono affatto

⁴ Cfr. Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Pozzuolo del Friuli (UD), Il principe costante Edizioni, 2003.

⁵ Cfr. Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Civitella in Val di Chiana (AR), Editrice ZONA, 2005.

⁶ Cfr. Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri ed opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubilibri, 2007.

³ Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 456.

– per via dei diversi vissuti e posizionamenti storici – con il “nuovo” novecentesco.

Per fare emergere questo patrimonio di pulsioni e mitologie personali, dove culture indotte e acquisite si aggrovigliano in generosi investimenti di vita, è necessario che ai consueti criteri selettivi – dei premi o dei corsi di studio universitari – si affianchino anche movimenti dal basso, che mettano autonomamente in luce le modulazioni di energia sulle quali s’imperniano, come a una specie di soma cellulare, gli sviluppi biografici delle nuove leve⁷.

Urgono, quindi, testi che abbiano valore di testimonianza e descrivano, non solo conoscenze formalizzate e definite, ma anche esperienze conoscitive in cui lo sguardo che osserva è altrettanto rilevante, col suo retaggio di motivazioni e speranze, dell’oggetto indagato.

Non avendo attraversato le conflittualità e le trasformazioni novecentesche, le leve più recenti tendono a recepire con immediatezza e senza affaticamenti problematici le combinazioni di composizione testuale e “scrittura scenica”.

Il teatro, estratto dalle conflittualità della sua storia, espone loro differenziati repertori di *eventi con parole* dove, per riprendere la terminologia di Anna Barsotti, il “linguaggio del testo” e il “linguaggio della scena”⁸ si incontrano e interagiscono senza preclusioni. Le parole informano, descrivono, raccontano, esprimono, confessano, e cioè, più generalmente, *dicono* e *sono*, introducendo la propria sostanza fonica e i propri referenti semantici nelle dinamiche del “linguaggio della scena”, che, venute a cadere le coordinate mimetico/illusive del rappresentare, si realizza lungo coordinate di svolgimento indifferenti o estranee al principio di finzione, e agganciate, per contro, alla realtà scenica dell’attore.

Urgono quindi ricognizioni, che evidenzino i mutamenti intervenuti nella percezione dell’artista teatrale, e facciano meglio capire cosa questi veicola e consegna allorché interrompe nel pubblico la congenita abitudine al virtuale, assumendosi la responsabilità del proprio comunicare ed esserci.

⁷ Vanno segnalate, per le aperture indiziarie dei movimenti di pensiero, le recensioni prodotte dal Laboratorio di critica teatrale condotto da Massimo Marino nell’ambito del Corso di Laurea DAMS e avente per oggetto le stagioni del Centro Teatrale “La Soffitta” dell’Università di Bologna. Sono consultabili, riunite per anno, nei seguenti siti: (2008) www.openspaceteatro.blogspot.com; (2009) www.sosteatro.blogspot.com; (2010) www.scenasoffitta.blogspot.com.

⁸ Cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

Urgono percezioni e orme scritte del visto, che introducano criteri impressivi da intrecciare alle scansioni tipologiche approntate dalle storiografie in risposta alle molteplici filiere del teatro contemporaneo.

D’altra parte, ai giorni nostri, le tipologie stesse, ancor più che scandire l’esistente, costituiscono contesti concettuali di confronto da cui partire verso nuove associazioni e riconoscimenti, come risulta, ad esempio, dal fatto che diverse modalità attoriali post-novecentesche presentino al proprio interno, con varie funzioni e grado d’incidenza, l’oggetto espressivo proprio dell’attore interprete: vale a dire il personaggio.

«L’attore-figura (o attore-soma)», teorizzato da Romeo Castellucci per il quale l’essere umano in scena non agisce ma «viene agito dal palco» e «si configura come pura entità passiva»⁹, riveste anch’esso denominazioni di personaggio, che ne orientano le composizione visiva e le competenze verbali all’interno della “scrittura scenica” – si veda al proposito l’articolazione per battute verbali/pantomimiche del *Giulio Cesare* da William Shakespeare e gli Storici latini (Prato, Teatro Fabbricone, 1997)¹⁰.

«L’attore narratore» s’investe di personaggi dai quali traspare la propria identità personale – ad esempio, il Nicola degli *Album* di Marco Paolini – oppure evidenzia teatralmente i personaggi del racconto, sia facendoli parlare in prima persona che alludendoli con inflessioni vocali o movenze mimiche.

«L’attore sociale» trova nei comportamenti e nelle azioni fisiche del personaggio un momento di incontro fra esistenza quotidiana e il lavoro scenico.

Ma è soprattutto nei riguardi dell’«attore meticcio» che il confronto con il teatro del personaggio suscita associazioni ulteriori e sorprendenti rilanci. «L’attore meticcio», vale la pena ricordare, «è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla propria interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui livelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamano “io”, “soggetto”, “individuo”, “persona” (Arthur Rimbaud: io è un altro)»¹¹. Nel testo di De Marinis, questa definizione rimanda a processi in cui gli attori fanno i conti con proprie alterità personali rimosse, dimenticate o sconosciute, oppure «affronta[no] poeticamente il viaggio nell’alterità, a comin-

⁹ Romeo Castellucci, “Attore”: *il nome non è esatto*, in *Epoepa della polvere. Il teatro della Società Raffaele Sanzio*, 1992-1999, Milano, Ubilibri, 2001, p. 79-90:82.

¹⁰ *Giulio Cesare* in *Epoepa della polvere* cit., pp. 161-203.

¹¹ Marco De Marinis, *Dopo l’età d’oro* cit., p. 26.

ciare dalla propria diversità e vulnerabilità, mediante un duro lavoro su di sé»¹².

D'altra parte, però, gli elementi distintivi dell'«attore meticcio» intercettano con altrettanta precisione anche la creatività originaria del teatro del personaggio. Il lavoro dell'autore interno a un ensemble tende infatti a ricavare dalla persona dell'attore «identità plurime» e «livelli di cultura interni al soggetto». È una storia antica. Il Molière commediografo nasce alla confluenza fra il Molière attore e manager e il Molière uomo etico iscritto nel solco della tradizione scettica rappresentata da Montaigne e dei suoi seguaci secenteschi. Goldoni (lo dice esplicitamente) mette in scena i comportamenti quotidiani degli attori, ricavando il personaggio da sottili sinergie fra narrazione scenica, tecniche comiche e qualità personali osservate e conosciute nel vissuto. Eduardo, scrivendo *Filumena Marturano*, risarcisce la mancata maternità di Titina De Filippo e le affida al contempo quella lotta per il riconoscimento dei figli che la semplice e remissiva Luisa De Filippo, la madre di Eduardo, Titina e Peppino, non ebbe la forza di condurre nei riguardi del padre, Eduardo Scarpetta.

Capita, così, che «l'attore meticcio», condividendo le dinamiche esplorative del teatro del personaggio, origini a sua volta personaggi che lo introducono alle modalità dell'interpretazione e, quindi, seppure lungo ellittici percorsi, alle drammaturgie d'autore.

Un esempio chiarirà questa dinamica.

Ermanna Montanari e Luigi Dadina (due esponenti centrali di questa modalità) suscitano, attraverso l'azione drammaturgica di Marco Martinelli, i personaggi della Madre e di Vincenzo Balsamo in *Rhu. Romagna più Africa uguale* (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1988), di Daura e Arterio in *Bonifica* (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1989) e ne *I refrattari* (Ravenna, Teatro Rasi, 1992)¹³, poi, ritrovano profili analoghi e compatibili alle proprie tipologie sceniche anche nelle parti di Schwab – la signora Cazzafuoco e il signor Kovacic in *Sterminio* (Ravenna, Teatro Rasi, 2006) –, di Antonio Tarantino – la moglie e l'uomo molto anziano in *Stranieri* (Carpi, Auditorium S. Rocco, 2008) – e di Molière. In particolare, Ermanna Montanari, rivestendo il ruolo di Argante nell'*Avaro* (Modena, Teatro Storchi, 2010), affida le implicazioni espressive della parte – scrupolosamente rispettate – a un media imprevisto e straniente: femminile anziché maschile e per-

formativamente centrato sull'amplificazione fonica del testo anziché sulla mimesi recitativa. Scelta che stabilisce innovative interazioni fra questo teatro di «attori-autori» (come lo chiamano Martinelli e Montanari¹⁴) o «attori meticci» (per riprendere l'espressione di De Marinis) e il teatro degli attori interpreti, mostrando come le funzioni di questi ultimi – il cui scopo è realizzare scenicamente la parte – possano rigenerarsi in profondità una volta assunte in percorsi di diversa ascendenza e orientamento.

L'attore che fa riferimento alla proprie molteplici identità culturali, da un lato, ricava, da queste, modalità performative naturalmente disposte alla commistione, dall'altro, influisce sulla scrittura della parte disseminandola di rifrazioni comportamentali, linguistiche e verbali, che avvicinano gli odierni processi creativi alle prassi delle drammaturgie storiche. Di qui, l'esigenza di riprendere la riflessione sull'attore interprete e di considerare la scena contemporanea con occhi non più esclusivamente novecenteschi. E cioè non più gravati da acquisizioni concettuali talmente combattute, esaustive e sature, da rinascere da se stesse continuamente uguali, o di poco variate.

Urgono, per l'appunto, altri contributi, altro sguardi...

Lo studio come apprendistato teatrale

Maria Cristina Sarò nasce a Messina nel 1983. Si iscrive all'Università, frequenta laboratori teatrali (con Giovanni Bonocoddo, Spiro Scimone, Teatrino del Giullare, Massimo Marino, Giuseppe Lotta, Vincenzo Pirrotta, Teatro delle Albe, Lisa Ferlazzo Natoli, Emma Dante), è attratta dalla narrazione teatrale. Nel 2005 scrive *Zagara*, un monologo a più voci sulle propria famiglia vista con occhi di bambina. Lo mette in scena, preferendo al dialogo diretto col pubblico, che caratterizza la narrazione, la modalità d'una recitazione che cerca nel testo (e cioè, in questo caso, nei ricordi scritti di chi parla) toni e gesti, voci e movimenti. Nel mentre continua a studiare. E mentre studia continua a scrivere. Nel 2006 vede Maria Paiato nella *Maria Zanella*. «Anzi – dice – sono sicura di non aver visto lei ma la sua Maria Zanella [che] diventò una persona cara. Non uno spettacolo» (p. 33). Inizia così un interessamento sfociato, a seguito della conoscenza del-

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2006, 2° ed.

¹⁴ Marco Martinelli-Ermanna Montanari, *Chi sei, nero pilota. Un dittico sul male*, «Culture Teatrali», autunno 2005, n. 13, pp. 99-103:103.

l'attrice, nella tesi della laurea specialistica e poi in questa pubblicazione. Dunque, lo studio nasce dall'incontro con un personaggio.

Non è un fatto scontato.

Gli imprinting novecenteschi tendono piuttosto a reagire alle sinergie fra le manifestazioni della scena e le trasformazioni del mondo, ai modi di fare teatro che scombinano le abitudini percettive e suscitano inediti percorsi. Inoltre, il supporto strutturale e operativo che più familiarizza il pubblico con la nozione di personaggio è un repertorio relativamente statico e ben assestato. Modalità che, pur presente in modo diluito e frammentario, appartiene sostanzialmente al passato. Gli stessi attori interpreti, per corrispondere alle esigenze delle dinamiche produttive, affrontano infatti parti sempre nuove, affidando la propria identità professionale alla varietà degli approfondimenti e all'eclettismo dei percorsi e delle collaborazioni ancor più che una scelta di personaggi continuamente riproposti e cesellati.

Spesso sostituito dalla personalità degli attori oppure superato da patti percettivi che escludono il testo drammatico e l'arte dell'interpretazione, il personaggio possiede tuttavia la facoltà d'attivare dinamiche essenziali del teatro. Riconoscere la presenza d'una persona nel personaggio, e percepire il suo esistere nella vita dell'attore, porta, infatti, ad acquisire per via d'esperienza la fisiologia molteplice, a più strati e polarità, della realtà scenica. «L'io è un altro», dice Rimbaud, cita De Marinis, e ripeto anch'io, ma lo è nella misura in cui l'identità umana, che lo cerca e nomina, non lo coglie e assimila oppure, cogliendolo, non gli corrisponde e gli si sente estranea. Il personaggio è dunque una maschera della molteplicità antropologica dell'individuo, e, in quanto tale, consente all'attore di sperimentare le interazioni fra «io» e «non io» o «io altro» in spazi liminari d'ordine sia mentale che concreto.

L'attore immedesimato di Stanislavskij, l'attore straniato di Brecht, l'attore vittima sacrificale di Grotowski, l'«attore artista» di Leo de Berardinis e ora anche l'«attore meticcio» riconosciuto da De Marinis, sono altrettante modalità dell'inesauribile dialettica fra le diverse identità dell'individuo scenico. A queste mi sembra opportuno aggiungere anche le numerose modulazioni dell'attore interprete, che si articolano talvolta in performance di tipo decisamente extra-mimetico oppure vengono rigenerate da queste ultime (come nel caso dell'Argante di Ermanna Montanari).

Maria Cristina Sarò sente da teatrante e, pur affascinata dalla vita del personaggio, viene contestualmente attratta, non tanto dalla sua storia, quanto dall'umanità che l'origina e nella quale vorrebbe rispecchiarsi. Un

certo movimento di Maria Zanella diviene così pretesto d'una raffigurazione gestuale che include personaggio, attrice e spettatrice: «Una gonna che ruota ed è vetro divenuto finestra di un orizzonte comune» (p. 35).

A questa parte introduttiva, dove il transfert è dichiarato fin dal titolo («Maria vede Maria»), segue però una ricognizione d'impianto essenzialmente documentario che affronta la biografia e gli spettacoli di Maria Paiato. Ma, ritraendosi, Maria Cristina Sarò non contraddice le premesse iniziali, anzi evidenzia la sua posizione di giovane teatrante, che cerca di ricavare insegnamenti drammatici e scenici dalle acquisizioni documentarie, e si mette perciò ad osservarle, pazientemente e discretamente, come standosene ai margini d'uno spazio di lavoro.

Le parti del libro che più mostrano questo sotteso apprendistato sono le tre interviste a Maria Paiato, al regista e drammaturgo Maurizio Panici e al drammaturgo Sergio Pierattini. Domande secche, precise anche giustamente insistenti e sempre dirette all'obiettivo di acquisire un granello di sapere – sull'«intelligenza dell'attore» o sull'«osservazione della realtà» – da poter mettere in pratica e sottoporre a verifica.

Molti "io" nei personaggi di Maria Paiato

Lo studio di Maria Cristina Sarò affronta, dapprima, la biografia di Maria Paiato scandendola in tre fasi principali: gli anni della formazione, dall'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico all'attività con il gruppo 'La festa mobile' diretto da Pino Quartullo; le ricerche dentro e fuori la professione d'attrice; la scoperta del monologo. Poi approfondisce alcuni recenti spettacoli, integrando recensioni ampiamente riportate con esempi e citazioni che evidenziano le diverse modalità dell'azione interpretativa dell'attrice. Si tratta di due monologhi: *La Maria Zanella* di Sergio Pierattini e *Un cuore semplice* di Luca De Bei dall'omonimo racconto di Flaubert. E di due testi drammatici: *Ritter, Dene, Voss* di Thomas Bernhard e *L'intervista* di Natalia Ginzburg.

Da attrice interprete, Maria Paiato parte dal testo e dalla sua enunciazione, svolgendo però percorsi fortemente differenziati. E ciò sia al livello degli esiti stilistici (grotteschi, surreali, realistici), che a quello delle modalità compositive. Talvolta, quando l'empatia col personaggio è particolarmente forte (come nel caso della *Maria Zanella*), l'attrice s'impadronisce delle parole a partire dalla sicura intuizione del pensiero, del linguaggio e del mondo