

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

LA SPETTATRICE ATTRATTA dialoghi e testimonianze

*a cura di Laura Mariani
e Maria Nadotti*

contributi di
Maria Luisa Abate
Anna Bonaiuto
Isabella Bordoni
Alessandra Cava
Maria Consagra
Silvia Gallerano
Anna Leonardi
Sandro Lombardi
Licia Maglietta
Ida Marinelli
Ilaria Palermo
Annalisa Sacchi
Adelina Suber
Laura Tarroni
Serena Terranova

dossier fotografico di
Lisetta Carmi



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO





EDITORIALE

Discorso amoroso e corpo/persona

Trasformazioni teatrali in prossimità della “spettatrice attratta”

Fin dalle prime uscite, «Prove» rileva con riflessioni, interviste e forum critici i processi culturali e creativi che si addentrano nei diversi livelli della composizione teatrale, accompagnandone gli sviluppi estetici e le reciproche interferenze. Per tale ragione, la tematica affrontata nel presente numero – l’ultimo programmato insieme a Claudio Meldolesi – costituisce al contempo un’evidenziazione e una verifica degli indirizzi generali della rivista. Le voci raccolte da Laura Mariani e Maria Nadotti consentono infatti di confrontare le dinamiche della performance e della percezione al modello “biologico” della creazione teatrale: metafora di riferimento per «Prove di Drammaturgia», dove vengono frequentemente indagate le relazioni fra i valori biografici, le opere e le dialettiche che, tanto nelle sedimentazioni formali che nei relativi processi di fruizione, si svolgono fra i linguaggi ereditati e le loro modificazioni. In altri termini, le identità dei teatranti, come abbiamo spesso avuto modo di osservare, disseminano le pratiche sceniche di “germi” che sviluppano tecniche, poetiche, idee, opere, percorsi, repertori, lingue sceniche, testi.

Per la verità, Mariani e Nadotti non prefigurano risultati di sorta, anzi, conducendo l’indagine sulla “spettatrice” senza pregiudizi e lasciando libero corso alle risposte, si guardano bene dal sollecitare connessioni fra le specificità del pubblico femminile e quelle del pubblico maschile, tuttavia, la distinzione sessuata, una volta messa in campo, ha sollevato nelle persone interpellate significative indicazioni circa le interazioni uomo/donna tanto al livello dei processi creativi che a quello della reattività percettiva. I “dialoghi” e le “testimonianze”, che strutturano il numero, non parlano solo dell’empatia che contraddistingue le reazioni delle spettatrici, del filtro intellettuale che gli uomini interpongono fra sé e l’azione scenica, del particolarissimo riposizionarsi del pubblico femminile, che inquadra le presenze teatrali in successioni di ricordi e di esperienze, ma spiegano anche come la realizzazione scenica nasca dai rapporti fra l’attrice e il regista. C’è, racchiuso in queste pagine, il racconto dei mutamenti che hanno riformulato le alchimie emozionali dell’evento teatrale. Per ricavarlo, basta confrontare alla situazione attuale l’epoca in cui le attrici erano – diceva Carlo Gozzi – «impastate d’amore» e il recitare significava, per una donna, modellare il desiderio sessuale degli spettatori (fino a convertirlo, se interveniva il Genio, in contiguità poetica e aspirazione ideale). Due osservazioni emergono dai “dialoghi” raccolti da Mariani e Nadotti, stabilendo, al di là delle personalità e delle tipologie sceniche, uno sfondo antropologico comune. Da un lato, le attrici ribadiscono la corresponsabilità creativa della funzione registica. Dall’altro, è per tutte evidente che le spettatrici, si consideri più o meno stabile o culturalmente significativo questo dato, “sentono” con maggiore immediatezza e profondità, e che questa loro allerta emozionale orienta l’agire scenico avvalorandone elementi indiziari e tracciati sottotesto.

Rispetto al teatro preregistico, la posizione dell’uomo è, dunque, radicalmente cambiata. Per le antiche signore

della scena l’uomo a cui rivolgersi e di cui prevedere le reazioni era soprattutto lo spettatore o il proprio partner scenico, per il resto, nel tempo delle prove, non c’erano maestri che potessero insegnare l’arte essenziale di sedurre il pubblico e l’autore stesso tendeva a rientrare, come l’opera letteraria, del resto, fra i puri e semplici pretesti d’una esposizione potentemente incardinata all’identità teatrale dell’attrice. Tutto all’opposto, le nostre artiste condividono con il regista il processo della gestazione scenica, mentre, dal versante della platea, intercettano soprattutto – ancor più che le reazioni del pubblico femminile – le reazioni femminili del pubblico nelle quali si riconoscono nella misura in cui ne sono conosciute. È un’elettività che s’aggancia all’esclusione dell’amore uomo/donna dagli argomenti teatrali e alla sua sostituzione epocale con un’introspezione affettiva in cui il corpo comunica le forze che lo rendono persona, esplicitando – per riprendere la sempre più attuale osservazione di Roland Barthes – l’«*estrema solitudine*» in cui versa, oggi, «il discorso amoroso»¹. Maria Nadotti, in altro testo, ha spiegato questo processo investigando la pittura di Frida Kahlo. Anche in teatro, possiamo dire con le sue parole, il corpo femminile non viene «pensato, guardato o rappresentato in funzione del desiderio maschile, bensì da un interno/esterno che è passione e patimento di chi lo abita»².

Al corpo che oggettiva e modella il desiderio che sale dalla platea maschile, si sostituisce un corpo-conduttore che stabilisce un sistema di vasi comunicanti fra le stanze, chiuse e segrete, dell’introspezione femminile. Con Ibsen e Čechov, con la drammaturgia di Susan Glaspell³ e, naturalmente, con Eleonora Duse⁴, la spettatrice sensibile e impegnata si manifesta in scena proiettandovi personaggi e interpretazioni dei quali il proprio vivere costituisce l’effettivo sottotesto. La tradizionale empatia, per cui il pubblico femminile e quello maschile tendeva a riconoscersi, secondo variabili geometrie di transfert, nella coppia dei personaggi innamorati, incomincia così a ritrarsi facendo luogo a un diverso panorama emozionale e relazionale del quale, questo dossier, costituisce ora un documento imprescindibile.

Gerardo Guccini

¹ Cfr. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Torino, Einaudi, 1979, p. 3.

² Maria Nadotti, *Frida Kahlo o della finzione narcisistica*, nel sito <http://cartesensibili.wordpress.com>

³ Su Susan Glaspell, pioniera – all’inizio del passato secolo – d’un teatro d’arte e comunitario, cfr. Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 385-402.

⁴ Sulla consapevole e sapiente sintonia creativa di Eleonora Duse con il proprio pubblico femminile cfr. Laura Mariani, *Amicizie e “possessione di sé” nel teatro, la Duse e le giovani attrici*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa, *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 355-372.

Indice

EDITORIALE

Discorso amoroso e corpo/persona.

Trasformazioni teatrali in prossimità della “spettatrice attratta”

LA SPETTATRICE ATTRATTA

di Laura Mariani e Maria Nadotti

DIALOGHI

con cinque attrici e un attore

Il palcoscenico: un luogo da cui si guarda, incontro con

Maria Luisa Abate

La mia sola tecnica? La vita, incontro con Anna Bonaiuto

Il corpo è veicolo, incontro con Silvia Gallerano

Il corpo emozionato della spettatrice, incontro con

Sandro Lombardi

La verità del gesto, incontro con Licia Maglietta

In veste di, incontro con Ida Marinelli

L’ARTE DELLO SCATTO

Incontro con Lisetta Carmi

TESTIMONIANZE

I piaceri della spettatrice

Isabella Bordoni, *Corpografie*

Maria Consagra, *Corpi vivi*

Anna Leonardi, *Dal palco di prosenio*

Annalisa Sacchi, *La spettatrice imperfetta*

Adelina Suber, *I Demoni di Peter Stein*

Alessandra Cava, *Ilaria Palermo*, Laura Tarroni,

Serena Terranova, *L’Avaro delle Albe*

PROVE DI DRAMMATURGIA

Rivista di inchieste teatrali

Dedicata a Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:

Codice della Rivista

ISSN 1592-6680 (stampa)

ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Immagine di copertina: Lisetta Carmi, *Autoritratto*, seconda metà anni ’50 (per gentile concessione dell’autrice).
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli.

Edizione cartacea

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2010

Ebook

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2016

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

di Laura Mariani e Maria Nadotti

Quando Gerardo Guccini ha chiesto a Laura di curare un numero monografico di «Prove di drammaturgia» sui rapporti tra teatro e *gender* si è imposto da subito il problema di delimitare il campo con precisione ancorandolo alla pratica scenica. La scelta è caduta sul tema della spettatorialità, sul vincolo che lega il pubblico teatrale allo spettacolo.

Il primo pensiero che ha tenuto dietro a questo posizionamento, visto che la categoria di spettatore generico è ormai poco fertile se non ingannevole, è che il pubblico andava disaggregato e analizzato nelle sue componenti, prima fra tutte quella sessuale.

Mentre la letteratura teatrale non solo italiana si è finora occupata del cosiddetto spettatore neutro, lasciando filtrare solo negli interstizi del discorso e delle testimonianze elementi più complessi di differenziazione, quella cinematografica ha in questi anni, soprattutto in ambito angloamericano, prodotto un corpus ricchissimo di analisi e interpretazioni. L'intera *Feminist Film Theory* si è costruita sullo svelamento del rapporto che lega l'immagine filmica (e il desiderio che ne nasce) allo sguardo che ad essa risponde e, rispondendole, crea alla seconda potenza. È entrata perciò in campo Maria, che tra le prime in Italia ha sollevato e fatto conoscere queste problematiche, curando insieme a Giuliana Bruno due volumi indirizzati l'uno al pubblico di lingua inglese, l'altro a lettrici e lettori italiani¹. La provocatoria scoperta dell'analisi cinematografica femminista – il coincidere di soggetto desiderante/sguardo della spettatrice e oggetto del desiderio/corpo sullo schermo – si pone infatti come possi-

bile termine di riferimento per uno studio dello sguardo femminile proprio là dove il corpo vivo è in scena.

Inevitabile dunque, in questa fase aurorale della ricerca, rivolgerci a chi il teatro lo 'fa', alla sua cellula originaria: l'attore e lo spettatore. Virandoli però al femminile, assumendo insomma che i corpi e la loro storia sessuata contino e non siano indifferenti.

Abbiamo così deciso di interpellare da un lato alcune attrici e dall'altro alcune spettatrici 'attratte'². Abbiamo invitato le prime a dialogare con noi sul loro mestiere e su quanto la pratica attoriale è influenzata dal rapporto con il pubblico, e chiesto alle seconde una testimonianza scritta sugli spettacoli che più si sono incisi nella loro memoria e che più hanno marcato il loro modo di guardare.

Come abbiamo scelto le une e le altre? Per quanto riguarda le attrici, questa prima rosa di nomi ha avuto come criterio di selezione innanzitutto la rappresentatività generazionale, geografica, artistica e produttiva. Ci siamo mosse tra Roma (Anna Bonaiuto e Silvia Gallerano) e Milano (Ida Marinelli), Torino (Maria Luisa Abate) e Napoli (Licia Maglietta), tra teatro di ricerca e teatro di tradizione, tra centralità della compagnia o del gruppo e autonomia produttiva, tra scena teatrale e incursioni cinematografiche. Le età svariavano dai trenta ai sessant'anni.

Ognuna di queste interviste si è svolta in forma di dialogo a tre voci. Ritenevamo infatti che fosse utile complicare l'asse dello sguardo e dell'ascolto, obbligare l'intervistata a decentrarsi e a guardarsi con e attraverso di noi. E noi stesse, in quell'alternanza di voci e di domande che crescevano spesso in modo impreveduto proprio dalla dinamica a tre, ci siamo potute guardare e scoprire meglio nelle

nostre complementari diversità, sottraendoci alla rigidità dello schema investigativo approntato a freddo.

Ciascuna attrice, ci siamo accorte lungo strada, aveva un suo modo di aderire o fare resistenza alla materia della nostra indagine. Traspare dalla forma che, nei testi raccolti nella sezione "Dialoghi", assumono le singole interviste: in alcuni casi ci troviamo di fronte a veri e propri monologhi, in altri a dialoghi dove le domande alimentano risposte che propongono domande nuove e inaspettate, in altri ancora a racconti in prima persona in cui l'osmosi tra l'io parlante e l'io/noi che ascolta è evidente e feconda.

Frutto di questa serie di incontri è senza dubbio il desiderio di affiancare alle voci femminili un punto di vista maschile. Ci siamo rivolte a Sandro Lombardi, un attore dotato di competenza teatrale globale e maestria capocomicale, capace di legare l'intensità performativa all'intelligenza della sensibilità. Ne è nato un 'autoritratto sospeso', un invito per chi scrive e chi leggerà a scandagliare più a fondo il lavoro che l'attore fa sullo spettatore e su di sé attraverso lo spettatore e sulla materia instabile delle relazioni tra maschile e femminile.

Chiude l'area dei "Dialoghi" l'incontro con Lisetta Carmi, fotografa di scena al Teatro Duse di Genova nei primi anni sessanta. Ci interessavano il suo sguardo di fotografa grande e attenta alle mutazioni in corso nell'Italia del miracolo economico e la sua ricettività di spettatrice teatrale all'ennesima potenza. Nelle sue immagini di allora l'articolazione dello spazio e il movimento degli attori sulla scena sono colti e fissati per sempre nella loro carismatica perfezione, ma anche nel loro essere 'vita'.

Nella seconda parte della rivista, intitolata "Testimonianze", compaiono scritti di spettatrici fortemente 'attratte': tre attrici (Isabella Bordonì, Maria Consagra e Anna Leonardi), due studiose (Annalisa Sacchi e Adelina Suber), quattro studentesse del DAMS di Bologna (Alessandra Cava, Ilaria Palermo, Laura Tarroni e Serena Terranova). Il loro è uno sguardo dall'interno sul teatro, ma senza gli

schermi della critica teatrale di mestiere. Tutti questi testi rivendicano la soggettività dell'esperienza spettatoriale e il suo permanere in forma di frammento mnemonico che si crea e si cristallizza intorno a un'emozione.

Talvolta i frammenti di memoria di cui le autrici parlano rimandano a momenti cruciali, di grande teatralità, scientemente costruiti sulla scena. Talaltra il lavoro di identificazione del frammento 'memorabile' è frutto di libera e autonoma associazione da parte della spettatrice: autobiografia e moventi personali ne sono la matrice imprevedibile.

A teatro, dunque, si piange di meraviglia e di commozione: su quelle immagini e quei suoni che ridisegnano il mondo reale coniugando nostalgia e scoperta, e su di sé, sul proprio cercare nel buio un canale attraverso cui esprimere emozioni profonde.

Per concludere, ci piace elencare quelle che ci paiono le parole chiave emerse da questa prima fase di ricerca e su cui varrà la pena di indagare in futuro.

Eccole, in ordine rigorosamente alfabetico: ascolto, autobiografia³, commozione, corpo, emozione, erotismo, fantasma, frammento, genere, inganno, invecchiamento, mascheramento, maternità, memoria, mestiere, morte, passività, paura, pianto, postura, reciprocità, sguardo, specchio, teatralità, travestimento, verità, voce.

C'è molto lavoro da fare.

(13 novembre 2010)

¹ Giuliana Bruno and Maria Nadotti, *Off Screen, Women and Film in Italy*, Routledge, London and New York 1988; G. Bruno e M. Nadotti, *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.

² Riprendiamo la bella formula coniata da Claudio Meldolesi. Vedi *Teatralità*, in *Anatomia del teatro. Dizionario di antropologia teatrale* a cura di Nicola Savarese, la casa Usher, Firenze 1983, pp. 201-203.

³ Anche le note biografiche, che seguono ogni contributo, sono in realtà auto-biografie in tre righe.



Lisetta Carmi, Cisternino, ottobre 2010 (foto di Maria Nadotti)

Il palcoscenico: un luogo da cui si guarda

Incontro con Maria Luisa Abate

Torino, 19 giugno 2010

Incontriamo Maria Luisa Abate in un appartamento di ringhiera a Torino, sede del suo gruppo di appartenenza, Marcido Maridorjs e Famosa Mimosa. Un gruppo – fondato nel 1983 dal demiurgico regista Marco Isidori insieme a lei, già attrice, e alla scenografa Daniela Dal Cin – che, dopo i primi importanti riconoscimenti di Giuseppe Bartolucci, ha continuato la sua ricerca con ostinato rigore, a prescindere dai tempi e dai destini del Nuovo teatro italiano, facendo della marginalità un orgoglioso luogo di libertà artistica. Un'appartenenza forte, dunque, che ha marchiato l'identità e i percorsi di Maria Luisa e ne ha accentuato l'originale potenza artistica.

Con lei dobbiamo innanzitutto affrontare un problema di linguaggio. Non appartengono al suo lessico termini come personaggio, voce e pubblico in astratto. L'attore viene definito "generale" per sottolineare il primato del coro e delle stratificazioni linguistiche che costruiscono lo spettacolo come unità assoluta a partire dal testo, o meglio dalle sue parole sottoposte a un deciso processo di essenzializzazione e risignificazione. Quanto al pubblico la relazione è strettissima, in un'ottica di "fruizione globale non solo visiva ma anche energetica", grazie alla vicinanza estrema "in qualità d'amanti molto ben sigillati" fra corpo attoriale e corpo del pubblico. Di qui la creazione di dispositivi scenici che costruiscono lo spazio, mettendo attore/attrice e spettatore/spettatrice in situazioni costrette in cui si agisce e insieme si subisce lo sguardo: sia l'Ovale delle Serve di cui parlerà Maria Luisa Abate – scena chiusa da pesanti tende che comunica con gli spettatori seduti all'esterno, in un'unica fila, tramite una feritoia – sia la Torre del Vortice del Macbeth (si veda il volume curato da Davide Barbato su I teatri della Marcido Maridorjs e Famosa Mimosa, pubblicato nel 2006 da Editoria & Spettacolo).

Dell'intervista a Maria Luisa verranno proposte citazioni sui due spettacoli che più l'hanno segnata – Le serve, una danza di guerra (da Genet, 1987), appunto, e Nel lago dei leoni (dalle Parole dell'estasi di Maria Maddalena de'Pazzi, 2010) – e alcune sue notazioni di spettatrice.

Nel *Lago dei leoni* io non sono sola, sono parte di un tutto che non è soltanto la coralità dietro di me, queste monacelle, ma è anche la scenografia, la musica, il testo, l'indirizzo dato alla parola, il modo di dirle. Ecco, io come personaggio vivente, Maria Luisa Abate, tento di entrare in questa armonia, in questa unità, pur spiccandone come protagonista.

All'inizio il lavoro è molto meccanico, perché la prestazione richiesta da Marco Isidori è altamente performantica. Il prodotto teatrale deve essere subito perfetto, limitato ma perfetto, invece il nostro è sempre in progress. Almeno una settimana di repliche per digerire il testo, perché sia completamente dentro la gola, perché tu lo studi, lo ripeti, ma è la scena che lo fissa. Ed è autorefe-

renziale, non autobiografico, nel senso che piano piano nelle parole che dico mi riconosco completamente. Evidentemente certi fattori sono dentro di me e mettendoli fuori finalmente li vedo, li riconosco. È come nei cori mantrici, nel senso che la tua voce è già stata moltiplicata e esce con una potenza ulteriore. Se si riesce a entrare in questo meccanismo che è sempre performantico – il che non si dà tutte le sere, anche se lo si vorrebbe – sulla scena la voce singola si carica di tutte queste componenti. Non è mai sola, è fatta con.

Nel *Lago dei leoni* Isidori è intervenuto massicciamente sulle parole di Maria Maddalena. Dell'originale è rimasto il venti per cento. Il suo lavoro drammaturgico è stato quasi di semplificazione poetica. È andato per folgorazioni, scegliendo di esprimere con una parola magari dieci versi. Il lavoro principale è stato fatto sul coro, anche se qui era minimo e doveva 'portare' solo le didascalie. Io ho assistito a tutte le prove del coro. Non è che arrivo e recito, un po' anche perché faccio da tramite con gli allievi più giovani.

Isidori imbastisce la musica, poi mi dà la battuta, pezzo per pezzo, parola per parola, e io gliela restituisco meglio che posso. Lui mi corregge e io gliela restituisco di nuovo. Quando riesco a recitarla è detto tutto, perché in condizioni non di scena è molto difficile recitare davvero, entrare in quella condizione che è la recitazione. Solo allora lui può andare avanti. Queste estasi sono state costruite a blocchi, la prima, la seconda, la terza, ognuna con un proprio andamento musicale, finché questa musica non è stata pronta dentro di me.

Poi abbiamo portato qua la struttura, in cucina, perché nell'altra stanza non ci stava, e abbiamo cominciato a fare lo stesso con me su questa sedia, perché queste estasi io dovevo trovare modo di cantarle. Per il movimento lui si lascia molto guidare da me, vuole che sia io a scoprire le potenzialità della struttura, a decidere come dire alcune cose piuttosto che altre, perché ho ancora un'agilità che mi consente di fare dei movimenti estrosi. Anzi è lui che a volte li riduce, mentre io tenterei cose più acrobatiche, perché quando il corpo è più impegnato l'attore è più libero di recitare. Se sono in difficoltà fisica sicuramente entro nel meccanismo della recitazione, poi magari posso diminuire il movimento.

La costrizione è parte integrante del meccanismo dei Marcido: è un modo di sollecitare l'attore all'interpretazione che si riverbera anche sullo spettatore, sulla spettatrice. Non credo però che abbia senso distinguere gli spettatori in base al sesso: il pubblico è pubblico. Certo mi sono posta anch'io la domanda: "se fosse un pubblico di tutti uomini o di tutte donne?" Senza dubbio, poiché la mia arte è quella di interprete, farei dei tentativi diversi, però il livello di commozione è simile fra uomo e donna, anzi le donne sono più dure, gli uomini sono più teneri da



Manifesto di Daniela Dal Cin per *Nel lago dei leoni*

muovere. Il lavoro dei Marcido è assolutamente diretto al pubblico, per smuoverlo, per insultarlo senza insultarlo, per commuoverlo. Si piange dai Marcido, come al cinema, anche di più.

Da dove parte la lacrima? Da una disabitudine alla generosità della scena. Un'energia così grande portata verso il pubblico è invasiva e spiazza perché lo spettatore non ci è abituato. Si piange, ma si ride anche. Il pubblico parla anche restando muto. Per cominciare questo lavoro di solito si sceglie una parte del pubblico, su duecento spettatori ti concentri su alcuni... per Maddalena quelli che hai di fronte. È importante avere qualcosa di interessante davanti a te, perché non puoi andare troppo di lato. Miro e sparo, e parlo quasi sempre direttamente.

Una scena in cui scoppia il pianto? Parto da un lavoro molto antico, *Le serve* di Genet. C'è nello spettacolo, quello dell'Ovale, una scena molto particolare in cui Solange rinfaccia a Chiara le loro passeggiate. Isidori aveva pensato a una passeggiata al livello della feritoia in cui Solange (io), appesa al portatore (Ferdinando D'Agata) con il codazzo di Claire (Lauretta Dal Cin), passa con la testa all'altezza della feritoia guardando gli spettatori a uno per uno negli occhi e parla di se stessa che sfoggia al balcone queste toilettes, le passeggiate come signora con le volpi... Quando ho avuto lo spettacolo in mano, guardavo a una a una queste persone e nel mio occhio c'era "l'hai fatto anche tu?" Perché è così, se c'era nel mio occhio c'era anche nell'occhio dello spettatore. È un momento in cui ti accorgi della fragilità maschile. Quello degli uomini è un pianto interno, mentre le donne si piegano subito alla commozione, si piegano in giù... e le lacrime non tardano a venire. L'uomo invece si pietrifica, ma quella è la sua commozione, come se fosse stato colto in fallo, di debolezza potremmo dire.

In Maria Maddalena i punti di commozione erano tanti, perché si parla continuamente d'amore, di un amore assoluto e quando la gente sente parlare di una cosa così non può che piangere, perché dentro di sé ce l'ha il desiderio d'amore. Maria Maddalena mi ha dato l'impressione di una creatura che cerca Dio dentro di sé, non per sé ma per gli altri, e trovarlo dentro l'uomo lo mette fuori per vederlo. Lei naturalmente ha la sua cultura religiosa, però quando parla di questo amore morto come amore assoluto, totale, definitivo, è come se fosse un essere umano che guardandosi dentro vede l'amore immenso di cui è capace e lo pone davanti a sé, fuori di sé, come una divinità.

Dici che la mia voce a un certo punto non è più esterna, è come se parlasse da dentro.¹ Questo non è voluto, non è studiato. Avviene. È un testo in cui mi sono ritrovata completamente, non so per quale motivo, forse per via dell'età, del momento della vita che sto attraversando... L'ho penetrato fino in fondo, ma non a livello intellettuale, a livello di pancia. Ho fatto mie le parole di Isidori, perché delle Estasi una o due sono abbastanza simili all'originale, ma il resto è ritradotto in un linguaggio che era già mio, perché dopo venticinque anni di lavoro con Marco il suo linguaggio artistico è diventato il mio e ho fatto mie quelle parole.

Davanti alle Estasi di Maddalena de' Pazzi molti hanno pianto. Si tratta senz'altro di un testo drammatico, ma una parte di commozione nasceva dal fatto che quelle parole andavano a smuovere cose più delicate. Perché è successo dappertutto, a Roma, Milano, mentre le repliche torinesi sono state più fredde. Il mio tentativo ogni volta che vado in scena – e veramente anche nella vita – è 'andare fuori': se l'hai provato una volta, come in amore, non ci puoi più rinunciare, devi sempre andare in quella direzione. A Milano sono stata costretta – e ne sono ancora felice – da un calo improvviso di voce. Quasi sempre si dà il meglio di sé proprio quando non si ha voce, perché chi ne ha molta spesso gode ad ascoltarla. Chi non ce l'ha deve entrare subito in un'altra condizione. Io quella sera a Milano mi sono detta: "faccio finta di averla". E veramente, quando mi sono trovata sulla scena, le parole mi hanno parlato: la cosa più bella che possa succedere. Questo può accadere a un attore quando è solo a governare le sue maree, quando la responsabilità dello spettacolo è sulle sue spalle.

Quali spettacoli mi hanno segnato come spettatrice? Prima di Isidori nessuno, dopo Isidori tutto quello che vedo mi forma, si impara da tutto. Se mi chiedete ciò che mi ha divertito nel senso di *devertere*, far cambiare direzione, allora andiamo su un numero minimo. Per esempio *l'Amleto* della Societas Raffaello Sanzio è stato uno degli spettacoli che mi hanno colpita veramente, anche perché ho capito poi, leggendo la storia dell'attore protagonista, Paolo Tonti, che il teatro deve essere chiuso agli attori e aperto alle persone problematiche come me. Lui era quello spettacolo, forse per questo

Maria Maddalena è più me di altri spettacoli. Come sono stata *Le serve*. In questi casi ci sono cose che vanno a toccare l'autobiografico.

E poi Carmelo Bene: *Homelette for Hamlet* e lui che leggeva Campana.

Se mi chiedete di attrici viste sulla scena, non me ne viene in mente neanche una. Che ho potuto vedere in video, sì. Mi fa impazzire l'attrice che ha fatto *Natale in casa Cupiello* prima di Pupella Maggio, una donna orrenda, un'attrice che c'è anche in *Napoli milionaria*, Nina De Padova. È straordinaria. Poi Rossella Falk nelle cose di De Lullo. Rina Morelli è un mio mito. Era veramente grandissima. L'hanno definita un'attrice naturalistica mentre lei aveva una vibrazione continua. È la loro maestria che mi colpisce e che ritrovo raramente in attrici contemporanee. In Ermanna Montanari sì, mi avevano colpito lei e la sua voce. Ho sempre amato moltissimo la sua vitalità, il suo essere luce in scena: Ermanna è luminosa. In *Confine*, uno dei suoi primi lavori, lei cantava mangiando una carota in un ambiente circense. Aveva una sua verità grande, lì non c'erano problemi messi in piazza se non l'umanità.

Il pubblico è sempre più distratto, bisogna inchiodarlo su quelle poltrone. Ma se utilizzi la scena come luogo poetico arrivi ovunque, lo penetri il distrattone. È un costo molto alto di energie, e poi c'è anche confusione, e noi Marcido ci sentiamo un po' soffocati: è talmente difficile farsi vedere.

C'è una trasmissione materna: tutti gli allievi che ho avuto sono creature, anche perché se non si entra in un rapporto così non puoi pretendere che facciano quello sforzo, non è possibile. Questo è proprio del modo di fare teatro dei Marcido. Non c'è seduzione, c'è erotismo. E comunque ho sempre pensato il palcoscenico dei Marcido come un luogo da cui si guarda, non da cui si è guardati. Ci si espone ma per guardare, non per esibirsi. Il mondo dei Marcido o si apre o risucchia, non c'è ostentazione. O sei dentro perché ti abbiamo catturato o siamo arrivati noi fino da te. Non c'è qualcuno che si fa guardare.

Maria Luisa Abate è nata il 18 Settembre del 1957 a Torino, dove vive e lavora da sempre. Nasce come interprete nel 1983 ("mi pare fosse ottobre") quando incontra Marco Isidori e, con lui e con sua moglie Daniela Dal Cin, fonda la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

¹ Maria Luisa risponde a Maria Nadotti, che ha visto lo spettacolo all'Out Off di Milano il 15 aprile 2010: "Un'intensità pazzesca quella replica. Si capiva che c'era una difficoltà, si capiva che stava succedendo qualcosa, una sfida misteriosa fra te e il pubblico. E poi le luci. Paradisiache, bianche, una temperatura mistica. A tratti ho pensato che tu fossi un po' abitata".

La mia sola tecnica? La vita

Incontro con Anna Bonaiuto

Roma, 13 giugno 2010

L'incontro con Anna Bonaiuto, la prima delle attrici italiane cui abbiamo proposto questa conversazione a tre voci sul mestiere del recitare e in particolare sul rapporto con il pubblico femminile, avviene nel suo appartamento romano. È una domenica rovente e in città si respira l'umore da day after tipico dei primi caldi.

Quando arriviamo da lei, dopo esserci arrampicate per vari piani lungo una scala piranesiana in bilico tra rovina e restauro, Anna ci accoglie con un caffè che più ristretto non si può. E così, con un bel tasso di caffeina in circolo, cominciamo a porle le nostre domande alternandoci, seguendo uno schema comune, ma anche ciascuna un proprio filo.

Dei nostri quesiti, in questa prima occasione, non troverete che una traccia indiretta, interna alle risposte di Anna, al suo morbido e aperto ragionare ad alta voce su temi che deve avere elaborato a fondo nel corso del tempo. Qui di seguito vi proponiamo in forma di aforisma i punti salienti del suo dire.

Nove volte su dieci è qualcun altro a offrirti un personaggio, a chiamarti a interpretarlo. Capita però anche che sia tu a sentire che ti manca qualcosa e a proporre. In genere io ho recitato personaggi 'canonici'.

Perché si fa questo mestiere? Per essere felici recitando. Naturalmente dipende dal personaggio e dalle persone con cui lavori. Se l'intesa è profonda, sai che darai di più. Non lavoro bene con la violenza, l'aggressività, l'isteria. Io lì mi blocco, sono meno creativa. La paura, la preoccupazione sono un ostacolo: a teatro bisogna essere sereni, occupati e concentrati.

La bellezza del viaggio di conoscenza del personaggio sta nel portarlo a compimento. Tu hai il compito di far passare le parole dentro di te e di farle uscire nella loro limpidezza. Come i fiumi carsici, le arricchisci dei tuoi sali minerali. Quello degli attori è un lavoro instancabile di scavo, in cui il regista è una figura chiave.

Affascinante in questo lavoro, oltre allo studio e allo scafo, è la densità che puoi avere come essere umano. La densità di cui parlo non è quantificabile, è l'insieme delle tue esperienze, dolore e curiosità inclusi. Il Narciso non conta, ha a che fare con quel che hai accumulato nella vita. Se hai pianto e riso davvero, questo esce.

La mia sola tecnica? La vita.

La tecnica nell'attore è innata. Nella mia famiglia transitava un mondo variegato. Io rifacevo tutti senza chiedermi come e perché.

Cosa mi permette di passare dal testo alla scena? Lo studio e una tecnica che, nascendo dalla vita, ha molto di irrazionale. Per me si tratta davvero di un passaggio, un contagio, un attraversamento.

La tecnica, collegata a tutto il resto in modo spontaneo, istintivo, presuppone un tenersi in esercizio. Attori non si diventa. Le scuole possono solo essere maieutiche e aiutarti a gestire la forza che hai dentro.

Oggi in Italia il problema è che l'attore non è più quello che fa teatro. Oggi il mestiere dell'attore, al cinema e in TV, è esibizione. Dove domina la televisione, non c'è spazio per il fuoco del palcoscenico e la decadenza è assicurata.

Non mi piace il termine 'pubblico', lo considero ambiguo. Preferisco parlare di spettatori e spettatrici. Quando recito, sono spettatrice anch'io: mi rivolgo a me stessa, faccio quello che vorrei dall'attore.

A teatro avviene uno scambio, un vero e proprio passaggio erotico, perché la scena teatrale è l'ultimo luogo dove un corpo si spoglia e dice e fa quel che nella vita non diresti e non faresti.

Più sono andata avanti negli anni, più ho pensato agli spettatori e all'indecenza di truffarli. Voglio che il pubblico stia seduto sul bordo della poltrona e venga verso di me. Esagerare nell'altra direzione è offensivo per l'attore e per gli spettatori.

Non ho mai pensato al genere degli spettatori e alla differenza sessuale. Le spettatrici sono più numerose, l'80 per cento almeno, e sono più curiose, desiderose di provare qualcosa. Il che, quando riesci a conquistarle, determina un grande filo di attenzione e di dono reciproco. Le donne sono più vive degli uomini.



Manifesto de *Le false confidenze*, con Anna Bonaiuto

Un personaggio attraverso cui potrei esemplificare quel che ho appena detto? *Hedda Gabler* di Ibsen, che mette in movimento tutto. Carlo Cecchi, il regista con cui l'ho portata sulla scena, mi diceva: "È una stronza". Cos'è una 'stronza'? Una non incasellabile, che non sta neanche nel teatro, una furia vendicativa dalla ferita aperta. Attraverso quali tappe ho costruito questo specifico personaggio? Carlo voleva essere Hedda, ma non era in scena. Mi aveva dato indicazioni espressioniste, tagliate con l'accetta, che io, pur sentendome lacerata, ho seguito perché lo stimo e di cui mi sono liberata a poco a poco.

Io non capisco quel che faccio finché non lo faccio davanti al pubblico. A volte la mia replica più bella è l'ultima. Qualcosa aggiungi tutte le sere.

Dopo la prima di *Hedda Gabler* ho avuto un'illuminazione: in quanto donna, sapevo di Hedda più di quanto ne sapesse il regista. Che non avendocela nel corpo, non la sapesse riconoscere?

Ad aiutarmi è sempre il pubblico, sentirne il respiro. Si tratta proprio di una cosa fisica: se gli spettatori tossiscono, scartano una caramella, vuol dire che non sono stati catturati. Chi è in scena percepisce queste onde di distrazione.

Quand'è che le parole di un testo diventano mie? E cosa ci metto di mio? Tutti abbiamo in noi una dose del personaggio che stiamo facendo, diciamo un due per cento. Il mestiere dell'attore è ingigantirlo, senza però fare solo se stessi. Qualcosa di te c'è sempre: la figura del padre, quella del marito non stimato, la ferita che porti in te, la frustrazione di artista, il non avere figli...

Nel caso di Hedda Gabler, donna di fine Ottocento con tutte le sue contraddizioni, direi lo strappo, l'uccisione del padre, il demoniaco che viene.

Per me, attrice, l'essere guardata è una *conditio sine qua non*. La donna si è sempre rappresentata più dell'uomo. Il destino di essere guardate è nella storia culturale delle donne.

Mio padre, quando lo informai che volevo fare l'attrice, mi disse che sarei diventata poco seria, perché è un lavoro "che si svolge di notte".

A noi donne è rimasta addosso la tagliola della seduzione. Io penso che, a parità di bravura, il pubblico guardi la donna. Gli attori maschi lo sanno e sentono una rivalità, sono coscienti che lo sguardo va dalla parte delle donne. E poi c'è la trappola del Narciso, che svuota completamente di senso. Il Narciso c'è, ma va controllato. L'attore che ne è consapevole si sottrae e diventa seducente, non seduttivo. La Duse non si truccava, entrava in scena di sguincio. Perché è la più grande? Perché si sottrae all'esca della seduzione.

A me piace lo scambio con attori e regista, ma sento che anche da parte dei migliori c'è un'inconscia competizione.

Eleonora Duse studiava le donne, il loro modo di par-

lare, di muoversi. In che rapporto sono io con le donne e in particolare con le spettatrici? Mi capita spesso che a fine spettacolo vengano da me in camerino a dirmi cosa le ha toccate e commosse. Mi emoziona in particolare il rapporto con le giovani aspiranti attrici. Mi è capitato di sentirmi dire: “Lei è una combattente”. Io non mi sento maestra di nulla, ma mi fa piacere.

L'unica autrice di cui ho portato sulle scene un testo è Fabrizia Ramondino.

Affinità? Poche. Magari affinità di conoscenza: Donna Rosa Priore in *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo, per la regia di Toni Servillo. Avevo nel corpo tutta quell'umiliazione per via della mia storia familiare.

Un personaggio che vorrei fare? Cleopatra in *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare: Cleopatra in compagnia delle due ancelle e in assenza di Antonio. Mi baserei sul rapporto di labilità che lega l'amore alla sua rappresentazione.

La scrittrice Colette, in un'epoca in cui per essere se stesse le donne dovevano eccedere, coglie la centralità della passione amorosa, nonché della vicenda d'infanzia. Io invece lavoro a 'togliere'. Oggi, non all'inizio. Ho cominciato con Luca Ronconi e Mario Missiroli, eccedendo!

Oggi sento tutto confuso e lontano, perciò nel buio e nell'isolamento del teatro mi sento in dovere di fare il contrario di quel che c'è fuori.

A me piace la parola. Mi piace che la gente ascolti. Spettacoli amati? *Quel che sapeva Maisie* di Henry James, diretto da Luca Ronconi, e di recente *I Demoni* di Fëdor Michailovič Dostoevskij per la regia di Peter Stein. In quest'ultima opera c'è una verità teatrale enorme.

Quali sono stati gli snodi della mia carriera di attrice? Là dove ho imparato delle cose.

- Il saggio d'Accademia con Luca Ronconi: teatro come gioco, felice, ironico.
- Thomas Bernhard con Carlo Cecchi: quando le cose si mettono bene e tutto torna.
- *Le False confidenze* di Pierre Marivaux e *Sabato, domenica e lunedì* per la regia di Toni Servillo: amicizia, affetto, poter parlare senza implicazioni amorose.
- *Le tre sorelle* di Anton Čechov per la regia di Otomar Krejča: poesia dell'est, riservatezza, amore per gli attori.

Mi chiedete perché a teatro si piange e si ride meno che al cinema, perché il pubblico è meno in balia delle proprie emozioni. Io penso semplicemente che a teatro le reazioni abbiano un'origine diversa. Nelle *False confidenze* di Marivaux l'emozione spettatoriale nasceva dall'intensità della scena, dalla delicatezza con cui era restituita. La spettatrice piangeva per la grazia con cui si parlava d'amore e l'emozione nasceva dalla sorpresa.

A teatro comunque, se piange l'attore, non piange il

pubblico. Io per esempio piango davanti alla TV e alle persone vere che raccontano con pudore. Quel che emoziona e fa piangere a teatro può essere il veder accadere in quell'esatto momento, l'essere testimoni di qualcosa che si fa in uno spazio temporale definito, come se prima non ci fosse stato nulla. L'emozione teatrale è più mediata e filtrata di ogni altra.

Nel corso degli anni il mio rapporto con il pubblico è molto cambiato. All'inizio avevo paura del suo giudizio e la paura blocca perché ne sei distratto. Poi, quando ti accorgi che il pubblico ti vuole bene, acquisti sicurezza. Dopo *L'amore molesto*, film diretto da Mario Martone, le spettatrici mi fermavano in strada per ringraziarmi. Dunque si può osare e stare tranquille.

Il mio corpo? Mi ci sento meglio ora. All'inizio ero tutta goffaggine, vergogna, spalle sollevate. Più sono andata avanti, più il mio corpo mi è stato simpatico e ha smesso di farmi paura.

Quando nel 1985 ho interpretato *Il pappagallo verde* di Schnitzler, in cui si racconta di una donna sposata che si innamora di un ragazzo, il regista Otomar Krejča mi ha detto: “Non fare la fatalona, ricordati Anna che la bellezza è la verità. Tu fin qui hai recitato la seduzione, non mi hai emozionato”.

Da lì in avanti ho recitato lo stato d'animo e fatto innamorare il pubblico.

È la verità che ti ispira, non il naturalismo, che mi lascia indifferente. Sono io la prima a credere a quello che faccio, se no non passa. Me lo diceva anche Cecchi: “Non recitare, credici”.

Togliere vuol dire trovare.

Quando smetti di imparare muori.

Anna Bonaiuto si diploma all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Ha lavorato con Carlo Cecchi, Otomar Krejča, Toni Servillo, Luca Ronconi, Andrea De Rosa, Roberto Andò; e nel cinema con Mario Martone, Liliana Cavani, Paolo Sorrentino, Daniele Luchetti e Andrea Molaioli.

Il corpo è il veicolo

Incontro con Silvia Gallerano

Milano, 5 novembre 2010

L'incontro con Silvia Gallerano avviene a casa di MN. Inizia alle 17.30 e termina alle 19.00, seguendo e arricchendo il piano di lavoro e l'ordine dei temi che ci siamo date.

Nadotti – Come scegli i tuoi personaggi?

Gallerano – All'inizio non ho scelto. Lo facevano altri per me. Io ero talmente presa dalla voglia di fare, di stare su un palcoscenico, che accettavo tutto senza chiedermi quanto mi corrispondesse. Era una specie di sfida

per darmi conferma delle mie capacità. È stata una fase lunga, che si è risolta pian piano. Ho cominciato a interrogarmi, a incuriosirmi su cose ignote, a studiare.

Ora sono in una fase diversa: le domande fondamentali – cosa voglio esplorare, cosa mi incuriosisce, cosa voglio fare – me le pongo prima di accettare o scegliere una parte. Può capitare che mi propongano o che io scelga personaggi che non interpreterò mai. In questi giorni per esempio sto pensando a Giulietta, un personaggio che probabilmente non farò mai, che mi attira per il suo entusiasmo per la vita, il suo abbandonarsi all'amore per amore della vita, al di fuori delle convenzioni.

Il mio obiettivo è arrivare ad avere in me una tale chiarezza su quel che voglio indagare da produrre una coincidenza perfetta tra i ruoli che mi saranno proposti e quelli che voglio interpretare.

Mariani – Chi ti ha proposto i ruoli interpretati finora?

Gallerano – Per dieci anni sono stata all'interno di una struttura stabile, con una drammaturga interna che scriveva liberamente, ma pensando a noi specifiche attrici. Col tempo la cosa è diventata una specie di freno: lei scriveva per il mio colore prevalente, non ne cercava altri, e il lavoro di scavo, di ricerca, lo dovevo fare da me. Per una lunga fase la regia dei nostri spettacoli è stata curata dalla drammaturga stessa.

Nadotti – Qual era il 'colore' che le interessava in te?

Gallerano – Tinte varie, comunque forti, comiche e drammatiche. Io ero quella delle scene madri. Erano sempre colori estremi. Il che corrispondeva anche un po' alla scrittura di Renata Ciaravino, la nostra drammaturga. Grazie a lei ho imparato molto, cercando di sostenere quella potenza. Poi ne ho sentito il limite e mi sono messa alla ricerca di tinte medie, dubbi, incertezze.

In quegli anni una parte del nostro lavoro era su materiali portati da noi attori. Anch'io cercavo quelle tinte forti.

Mariani – Che anni sono?

Gallerano – La nostra compagnia, “I Dionisi”, è nata nel 1999. Abbiamo lavorato insieme dal 2000 al 2009. Oggi non ne faccio più parte, ma resto una collaboratrice esterna. Continuo a fare i vecchi spettacoli, ma non partecipo alle nuove produzioni. Ho ripreso in mano il mio desiderio di interprete, di attrice.

Mariani – Uscita da lì, cosa hai fatto?

Gallerano – Ho attraversato un momento di silenzio, poi ho ripreso a studiare recitazione. La vena della miniera mi sembrava in esaurimento, perché l'obiettivo era sempre lo stesso: squarciare le tende! Provavo noia, inquietudine, mi sentivo una mestierante. Mi sono spaventata come quando finisce una storia d'amore. Poi ho capito che la vena va nutrita. Bisogna fermarsi e la fonte si riattiva.

Così mi sono rimessa a studiare con Francesca De Sapia, che ha lavorato per anni con l'Actors' Studio di New York e oggi insegna a Roma con il metodo Straberg.



Silvia Gallerano in *Canzone al Vangelo*

La fatica all'inizio è stata grande, come se ripartissi da zero. Era come se non sapessi nulla e dovessi ricominciare dall'abc. Invece avevo dentro tanto, dovevo solo andare più a fondo. L'energia adolescenziale si era esaurita, bisognava scavare un po' più giù.

Nadotti – Cos'hai trovato?

Gallerano – Ho scoperto che mi ero costruita un'identità/corazza difensiva per non spaccarmi, un personaggio/maschera che cominciava a sgretolarsi. Si trattava di abatterli per andare alla fonte reale, cercare il cuore/fulcro del personaggio: è quello che ho fatto con me stessa.

È stato tornare un po' indietro, alla matrice, alla radice, dove sei nata, dove sei cresciuta, la tua famiglia, il tuo corpo, come sei fatta, quanto sei alta, i tuoi capelli. In questa esplorazione di te trovi un tale fulcro di umanità che poi puoi costruire qualsiasi personaggio.

Mariani – Nei primi dieci anni che ricordi hai del pubblico?

Gallerano – Anche qui c'è un percorso. Il rapporto con gli spettatori ha due livelli: quando il personaggio è in costruzione lo spettatore è un grillo parlante che condiziona, non va ascoltato. Bisogna cercare la verità senza preoccuparsi del suo giudizio.

Mi sto staccando sempre più da quel che può pensare lo spettatore generico. Si tratta di un vero e proprio processo di liberazione, che ti mette direttamente in relazione con il tuo occhio interno.

Il secondo livello è quello dello spettatore reale ed è positivo, rassicurante. Lo spettacolo è un momento di incontro. Se hai bene in mente quel che stai raccontando e lo sostieni sulle tue gambe, il rapporto con il pubblico è bello e vario: una sera si ride, un'altra ci si commuove. Non bisogna sbrodolarsi in bocca agli spettatori, ma neanche difendersi troppo. All'inizio per paura mi lasciavo trascinare e non sapevo più che

storia stavo raccontando. Oppure, per tenere duro, mi nascondevo dietro una corazza/scudo e sfidavo il pubblico, chiudendomi e diventando antipaticissima. Se il pubblico ride non gli vai necessariamente dietro, ma non devi neppure aggredirlo con la tua rigidità. Se sai quel che fai è molto bello seguire l'onda.

Ieri sera, per esempio, abbiamo rifatto *Patate*, uno spettacolo rodatissimo, che ha alle spalle almeno centocinquanta repliche. Eravamo non lontano da Varese, nello stesso teatro dove abbiamo realizzato le interviste sulla guerra da cui è nato lo spettacolo. In sala c'era una delle nostre intervistate, una vecchia partigiana, e si percepivano un rispetto e una commozione preventivi. Nessuno rideva. Ci siamo dovute sintonizzare con quello, senza forzare e senza deprimerci. Quando senti meno il ritorno da parte degli spettatori, soprattutto negli spettacoli comici, rischi di perdere il ritmo. Ieri, però, la consapevolezza era altissima.

Nadotti – La tua vecchia compagnia era formata prevalentemente da donne. Anche il vostro pubblico era per lo più femminile? Che relazione avevate con le spettatrici?

Gallerano – Ci venivano a vedere un sacco di donne e manifestavano gioia, una vera felicità, proprio perché eravamo donne e ci autorizzavamo a parlare di tutto. Il nostro era uno sguardo sul mondo che si interrogava sulle questioni primarie. Il pubblico femminile lo sentiva.

Uno dei nostri ultimi lavori, *Serate bastarde*, continua a essere molto apprezzato dalle donne. In scena noi tre attrici parliamo di tutto, ma con un punto di vista molto personale, dunque femminile. Alla fine le spettatrici vengono in camerino a salutarci e tornano più volte a vedere lo spettacolo, perché è bello che in scena ci siano tre donne che si permettono di parlare di corpo, pelle, morte, sperma, politica, figli...

Il rapporto con la parte femminile del pubblico era meno evidente quando mettevamo in scena testi di Renata Ciaravino in cui c'erano anche attori.

Nadotti – Nella costruzione dei personaggi attingi molto a materiali autobiografici?

Gallerano – Quando scopro un nuovo personaggio mi chiedo se c'è nella mia esperienza un riferimento che lo riporti oggettivamente a me. A volte mi capita di vedermelo davanti agli occhi, perché è già nel mio vissuto. In altri casi lo cerco tra le persone che ho conosciuto o tra le figure di cui ho letto.

È molto utile anche la ricerca iconografica. Certe volte mi hanno aiutata dei quadri: uno sguardo intercettato in un dipinto può fare da ponte per entrare in quel carattere. Si tratta comunque di un viaggio di ricerca durante il quale bisogna porsi le domande giuste. Alcune possono portarti dove è agevole andare, non in luoghi scomodi che si ha paura di andare a sviscerare. Prima o poi trovi il legame con il personaggio: la porta è quella. L'importante è ricordare sempre che stai cercando un percorso espressivo, l'universale nel singolare.

Mariani – In questa coraggiosa nuova fase hai avuto un rapporto diverso con il pubblico?

Gallerano – Sono meno preoccupata di quel che penserà. Mi fido di più del mio punto di vista su quel che sto raccontando. Più sono concentrata sul testo e sulla mia bolla creativa, più restituisco allo spettatore.

Mariani – Ci sono momenti in cui senti che il rapporto con il pubblico si fa più intenso?

Gallerano – Nel mio ultimo lavoro, *Canzone al Vangelo*, c'è un momento – quello della Crocifissione – in cui sento che tutti sono con me. È una sensazione molto bella. Bisogna essere umili, perché sembra di dirigere le emozioni di tutti come un direttore d'orchestra. Tra te e gli spettatori si crea un'unità di tempo e di spazio che si ripete a ogni singola replica.

C'è un'altra scena in quello stesso spettacolo in cui succede qualcosa di simile. È un momento più leggero, quello delle Nozze di Cana. Mentre recito sento salire l'entusiasmo un po' anche in sala.

Nadotti – Sì, nella scena della Crocifissione è praticamente impossibile non commuoversi fino alle lacrime. Come se la trovata di scrittura di Cristian Ceresoli – quel Cristo che, inchiodato sulla croce, torna bambino – fosse un meccanismo a orologeria. Quando arrivi lì non puoi non piangere e piangi non su quello che ti viene raccontato ma su di te, su te madre e su te figlia. La tua recitazione è asciutta, tersa, contenuta e nello stesso tempo esplosiva. Forse proprio da lì nasce un'identificazione che restituisce la spettatrice a se stessa.

Mariani – In questo spettacolo ritrovi lo stesso rapporto con il pubblico femminile di cui ci parlavi a proposito dei lavori precedenti?

Gallerano – Non saprei quantificare, ma in genere sono le donne che vengono a dirti che hanno sentito molto certi personaggi, che il lavoro le ha riguardate da vicino. Quando recito in *Canzone al Vangelo*, provo un enorme rispetto per gli spettatori e faccio con umiltà da tramite tra il testo e il pubblico. È un rito collettivo, di cui tu attore sei il celebrante e, in quanto tale, responsabile delle persone che hai davanti. Non puoi rubare tutto tu, crogiolandoti nella tua sofferenza.

In *Serate bastarde* facciamo cabaret, stand up comedy e utilizziamo uno stile da rock star, provocando nel pubblico femminile tutta l'ebbrezza che nasce dal veder fare alle donne quello che di solito fanno gli uomini. Nel *Vangelo* c'è il filo della storia. In *Serate bastarde* non uffici, sei protagonista.

Mariani – Si dice che Perla Peregallo abbia smesso di recitare quando morì sua madre, perché recitava per lei. La Duse invece non voleva che la figlia la vedesse recitare. Che rapporto hai con lo sguardo spettatoriale di tua madre?

Gallerano – Una madre è una spettatrice difficile. È come se avessi seduto in platea l'occhio giudicante che devi evitare quando costruisci il tuo personaggio. La madre però puoi mettercela anche se non è fisicamente presente.

Rispetto alla figlia non so. Tre anni fa, quando ho saputo che il figlio che aspettavo era femmina, ho pensato subito che non avrei voluto che facesse l'attrice, perché mi sarei messa in competizione con lei.

Nadotti – Come attrice ti poni il problema del corpo che cambia, del corpo che invecchia?

Gallerano – Per ora sto cercando di uscire dalla negazione del corpo. Credo che questo mi porterà ad accettare anche il corpo che cambia. Quanto più sei consapevole della tua specificità, tanto più ti puoi riconoscere meravigliosamente unica. Il problema sorge quando non vuoi vedere alcune cose di te e di conseguenza sbagli i ruoli e la costruzione dei personaggi. La coscienza di come sei fatta e della tua malleabilità ti avvicina all'obiettivo.

Per fare bene questo mestiere è indispensabile uno sguardo senza veli su come si è fatti, dentro e fuori. È doloroso, perché ti obbliga a vedere che sei meno bella di un'altra o meno brava. Ti devi misurare con l'invidia, con le cose che non hai, con quel che non puoi migliorare. E questo ti dà una direzione.

Le migliori attrici di una certa età conoscono perfettamente la mappa delle loro decadenze. Se non le ammetti, ti chiudi. Se le identifichi, diventano uno straordinario strumento di apertura.

Nadotti – Ultimamente hai lavorato molto con lo scrittore, drammaturgo e regista Cristian Ceresoli, tuo compagno nella vita. Come funziona il vostro sodalizio artistico?

Gallerano – Io sono sempre stata la sua prima lettrice e lui il mio primo spettatore. Proviamo un piacere reciproco nell'accompagnarci nella strada che ciascuno ha scelto.

La prima collaborazione è stata quasi casuale: ho resistito, poi nel lavoro si è costruita la fiducia. Abbiamo un gusto simile, la stessa tenacia, la fiducia reciproca che non scenderemo a compromessi comodi. Inoltre siamo abituati entrambi a non fermarci alla superficie. Con lui non mi fermo alle prime indicazioni o al compromesso.

Mariani – Quali sono le attrici e gli attori che ti comuovono di più e gli spettacoli che ti hanno formata?

Gallerano – (*lungo silenzio*) Ultimamente ho visto più film che spettacoli. Direi che la mia formazione di spettatrice è avvenuta durante l'infanzia. Mia madre non mi portava al cinema o a teatro, ma aveva l'abitudine di raccontarmi le trame dei film. Ricordo in particolare quelli di Ernst Lubitsch. Sì, la mia è una formazione da spettatrice cinematografica indiretta. Tuttora provo un enorme piacere a perdersi nelle storie dei film.

Il teatro invece l'ho scoperto da sola e ne sono rimasta folgorata. L'ho scelto perché permette di vivere tante vite in una vita. Il mio è stato un vero innamoramento. Avevo diciotto anni quando decisi di partecipare a un seminario teatrale condotto da Hal Yamanouchi e, gli ultimi tre giorni, da Marcel Marceau. Eravamo tutti lì per Marceau, ma io mi sono innamorata del metodo di Yamamouchi sul corpo e del lavoro di gruppo.

Quella settimana non ho letteralmente chiuso occhio, ero potenza e energia allo stato puro, in intimità assoluta con il gruppo. Infatti, quando si è trattato di scegliere una scuola di recitazione, non ho esitato a decidere per la Paolo Grassi di Milano, perché era quella in cui si lavorava di più sul corpo. Per me, fin da allora, il corpo è il veicolo che porta al personaggio. È la postura che ti cambia il ritmo e con il ritmo i pensieri.

Silvia Gallerano co-fonda la Compagnia Teatrale Dionisi e fino al 2009 è presente in tutte le sue produzioni, tra cui Assola. Elogio della solitudine (menzione speciale al Premio Scenario 2003). Nel 2009, con Canzone al Vangelo, intraprende una collaborazione con Cristian Ceresoli.

Il corpo emozionato della spettatrice

Incontro con Sandro Lombardi

Milano, 12 novembre 2010

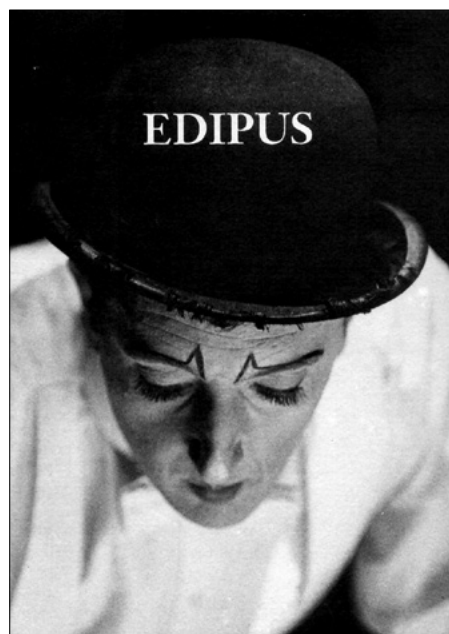
Sandro Lombardi è tornato a Milano e a Testori con I promessi sposi alla prova, di cui firma la drammaturgia insieme a Federico Tiezzi. Vi assume più ruoli, fra cui quello del narratore, 'recitando' per tutta la durata dello spettacolo anche l'ascolto, qualità che possiede e pratica calorosamente nella vita. Lo incontriamo in un tardo pomeriggio alla libreria bar del Piccolo Teatro Paolo Grassi, dove poi andrà in scena. Un luogo pubblico piacevole e animato, in cui senza sforzo costruiamo una sorta di isola per il nostro dialogo.

Sandro parla del suo lavoro di attore riferendosi alla spettatorialità e introduce anche fisicamente spettatori e spettatrici, nella consapevolezza di quanto i confini fra maschile e femminile siano instabili e poco definibili con il vocabolario corrente. Ne nasce un ritratto che rimane sospeso per le troppe cose da dire e per il desiderio di darsi un tempo ulteriore.

Lombardi – Partirei citando e approfondendo una cosa che disse Almodovar: le donne sono più buone, più brave, più belle degli uomini, insomma hanno un elemento in più. Sanno ascoltare e sono più intuitive, soprattutto sono fatte per portare la vita, per accoglierla dentro di sé. Non si tratta solo di stereotipi storicamente determinati, sono dati di esperienza.

Ci sono molti uomini che hanno invidia della femminilità. Faccio un nome per tutti, Federico Fellini: tutto il suo cinema è segnato dalla nostalgia di un corpo femminile non da possedere o sopraffare e dal desiderio di pensare con un cuore che abbia una dimensione femminile, che sappia portare la parola amore.

Un esempio pratico? A fine spettacolo arrivano gli amici a salutare in camerino: baci, abbracci, parole dette in fretta, tra il sudore e la confusione, ma gli spettatori, anche se ti dicono che è uno splendore, tendono a formulare un giudizio critico, con tutto il bene che questo comporta. La reazione delle spettatrici – senza voler



Sandro Lombardi in *Edipus*

generalizzare – è emotiva, è uno slancio. Le donne vedono e ascoltano lo spettacolo con questo atteggiamento, che mantengono non perché siano irrazionali o viscerali, ma perché hanno delle viscere diverse.

Lo sguardo dello spettatore è più distaccato, lo riconosco anche in me: quando vado a vedere uno spettacolo mi pongo il problema di come reagirò, di cosa dirò. È un problema di controllo, una difficoltà ad abbandonarsi che si verifica a teatro; non succede invece al cinema o al concerto o all'opera. Ma una storica che è spettatrice di professione come si pone di fronte allo spettacolo?

Mariani – Mi definisco una spettatrice ingenua, mi metto nella disposizione di farmi sorprendere. E dopo mi piace custodire le emozioni senza razionalizzarle in fretta, tanto che a volte mi imbarazza andare nei camerini: sento una specie di vuoto e ho timore di dover dire troppo presto.

Lombardi – Ieri sera Maria Nadotti è arrivata nel mio camerino come una furia. Due sere fa uno spettatore affezionato, ammiratissimo stava in piedi rigido, fermo di fronte a me, come fossimo due monadi, mentre la sua bocca mi diceva cose belle.

Nadotti – L'assente vero, dunque, non è l'emotività ma il corpo, che ha le sue paure. Durante lo spettacolo senti queste cose?

Lombardi – Sento il pubblico, se è presente o no, se è caldo o freddo, ma è difficile distinguere fra uomini e donne; bisognerebbe fare esperimenti con pubblici solo maschili o solo femminili e sono sicuro che si noterebbero delle differenze.

Molto raramente guardo qualcuno in particolare. Mi piace rivolgermi all'ecclesia, tanto che una mia ammiratrice storica mi ha detto: "hai delle braccia che quando le apri è come se ci abbracciassi tutti". Questo lo

può dire solo una donna, anche se un uomo ti può comunicare in altro modo che si è commosso.

Di spettacoli un attore ne fa migliaia, ogni replica è uno spettacolo. Poi prendono la loro strada, mi piace lasciarli andare nella memoria altrui.

Nadotti – Come scegli i personaggi e come te ne lasci scegliere? Come li costruisci?

Lombardi – Ci sono dei personaggi che mi sento proprio addosso, emozioni che attengono al mistero del mestiere. Risaliamo ai primi di gennaio del 1994, alle ultimissime prove di *Edipus* a cui lavoravo da sei mesi. Ero consapevole che stavo costruendo uno degli spettacoli più belli della mia vita, ma c'era qualcosa che mi sfuggiva. Come sapete, è la storia di un vecchio capocomico abbandonato che mette in scena *Edipo* e deve fare tutti i ruoli. Jocasta era difficile perché non volevo farla *en travesti* (anche se indossavo indumenti femminili) né parodistica. Dovevo camminare su un filo sottile, pericoloso, e più mi concentravo più mi indurivo.

Fortuna vuole che un pomeriggio, facendo le luci, Federico mi dice di non stancarmi, di fare una filatina leggera senza concentrarmi, senza metterci troppo impegno. Quando sono arrivato al momento di Jocasta il non impormi la concentrazione si era fatto quasi distrazione, passività. Così tutto è andato al proprio posto: l'attivo/maschile ha ceduto al passivo/femminile. Mi sono fatto vaso che accoglie qualcosa che viene da fuori, come quando una donna concepisce un figlio. La deconcentrazione si è tradotta in contrazione del corpo, della voce. Fuori dalle banalizzazioni, è qualcosa di femminile, perché ti disponi ad accogliere e questa passività diventa libertà che si allarga agli altri personaggi. Da allora ho sempre atteso il miracolo del momento di passività, ma non sempre accade. È come un venir fecondati, che diventa fecondante.

Mariani – È quanto scrive Sarah Bernhardt a proposito della natura femminile dell'attore. La passività inoltre è pur sempre azione, patimento e passione.

Lombardi – Dunque, anche desiderio.

Nadotti – Si tratta di un passare, di un sentire con gli altri: il mestiere stesso dell'attore.

Lombardi – Il desiderio per l'attore è comunicare: far arrivare la mia fatica, quello che penso, che ho goduto, che ho sofferto. Si concentra tutto lì, in quell'ora, e se io non ho la passione di farlo, anche se possiedo le tecniche più mirabolanti, non arrivo. Ho sentito un'infinità di attori tecnicamente perfetti che si ascoltano. Le attrici lo fanno più raramente. Puoi dire che non hanno talento e non sono brave ma non che, avendo mezzi tecnici, si ascoltano.

Nadotti – Quindi per te l'autobiografia è un materiale prezioso cui attingere?

Lombardi – Sì, ma con un paradosso: non voglio il nudamento fisico, ho bisogno del costume e mi porto delle cose da casa fin dal primo giorno delle prove.

Mariani – E a un certo punto entra in gioco la stanchezza.

Lombardi – Mi è accaduto tante volte. Nel 1995, un anno dopo *Edipus*, al ridotto del Comunale di Firenze preparavo il grande monologo di *Felicità turbate* di Mario Luzi sul Pontormo, un testo meraviglioso, sterminato, in cui non riuscivo a entrare. Allora andavo in teatro la mattina: c'erano i tecnici, rumore di chiodi e martelli, voci, richiami, con un'acustica terribile, che schiacciava gli armonici. Cercavo la situazione di *Edipus*, ma il miracolo non si ripete a comando. Una mattina c'era una confusione più brutale del solito, sicché ho deciso di non provare la voce, ma la memoria. Comincio piano piano, come adesso parlo a voi – il monologo dura venti minuti – e alla fine i tecnici avevano smesso tutti di lavorare, ascoltavano in silenzio e mi hanno applaudito. È stata una delle mie esperienze più forti, più gratificanti.

Questo fenomeno, questo piccolo mistero, può arrivare anche all'improvviso, quando meno te lo aspetti, alla presenza del pubblico. Come dice Stanislavskij, il lavoro dell'attore non finisce con il debutto, lì c'è un bambino appena nato che devi accudire, far crescere, coniugando l'attenzione con la libertà di essere passivi, di abbandonarsi.

C'è un valore, anche teorizzato, della stanchezza, che è superamento di una soglia a partire dalla quale voli, non senti più niente. Si tratta, però, di un'esperienza che puoi permetterti in prova, ma non durante lo spettacolo, quando devi fare i conti con la quotidianità, con il tempo che hai prima di andare in scena.

Adesso, per esempio, ho fame e voglio parlare dei miei attori, dei miei collaboratori. Ne vado orgoglioso, voglio bene a tutti e recito con amore.

Sandro Lombardi negli anni Settanta fonda con Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo la compagnia Il Carrozzone, che diventerà Magazzini Criminali, poi I Magazzini e infine Lombardi-Tiezzi. Oggi è il capocomico della Compagnia Sandro Lombardi. È autore di Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore (2004).

La verità del gesto

Incontro con Licia Maglietta

Milano, 14 settembre 2010

L'incontro con Licia Maglietta avviene a casa di MN. Inizia alle 12.00 e prosegue fino alle 15.00. La prima metà della conversazione sarà interamente dedicata al nuovo lavoro che l'attrice/regista sta creando a partire da due monologhi di Alan Bennett, Un letto tra le lenticchie e L'attricetta. Partiamo dunque da lì, da quel fiume in piena che è il racconto di Licia, affascinante, ma arduo da incanalare se non indirettamente nell'alveo delle domande sul tema della spettacolarità femminile.

Maglietta – Mi sono appassionata a Bennett e in particolare ai personaggi di questi suoi due monologhi, perché dicono quel che c'è da dire sulla società dello spettacolo. Io l'ho sempre fatto, ma tacendo. Qui invece è un dire non passibile di fraintendimento. Ho capito solo molto tardi che i fraintendimenti permettono prese di potere e la non comprensione della mia posizione, che è sempre stata limpida.

È un discorso che si potrebbe fare anche a proposito dell'arte e del meccanismo che ci sta sotto e che spiega perché certi artisti vanno avanti e altri no. Oggi che vengono a mancare strutture pubbliche come l'ETI è più importante che mai dire come stanno le cose, perché non c'è più controllo su niente, tutto è stato privatizzato. I ragazzi che cominciano ora che fanno? Noi avevamo Bartolucci e altri che erano lì a guardarci, a incoraggiarci. E poi, dove stanno i privati 'illuminati'? Chi li dà, ora, i soldi a chi fa teatro? Forse giusto Baricco può ottenere quel che vuole dai privati.

Nadotti – È un problema che accomuna l'intera comunità teatrale del nostro paese?

Maglietta – Senza dubbio, ma in quanto donna ho difficoltà trecento volte maggiori. Faccio doppia fatica, per esempio, rispetto a Toni Servillo. *Manca solo la domenica*, uno spettacolo che è andato in tutta Italia, a Parigi, a Madrid e ora torna in Spagna in un festival, l'ho provato a casa mia e nei ritagli di tempo del *Tartufo* di Carlo Cecchi, facendo aprire il teatro di pomeriggio. Ho provato da sola, ho fatto tutto io e dopo ventiquattro ore di prova completa sono andata in scena. Licia è fantastica, Licia è un forfait. Andrée Shammah mi ha detto rifacciamolo, però io avevo un'altra cosa che mi urgeva raccontare, Bennet appunto. Ma per portarlo sulla scena, non essendoci denaro pubblico, ho dovuto mettermi a cercare fondi privati, ho dovuto scontrarmi col problema della distribuzione, coi suoi meccanismi poco chiari, basati su scambi fra persone che si conoscono da sempre. È stato come scendere in una bolgia infernale, dove non sai più chi sono i nemici e chi gli amici.

Oggi non ci difende nessuno, e nessuno tutela le generazioni a venire. È tutta una corsa ad accaparrare. Quel che più mi turba, però, è l'opacità del linguaggio, l'allusività, quel dire senza dire che ormai ha preso piede anche nel nostro ambito e che rende estremamente problematica non solo la comunicazione, ma lo scambio alla pari.

Si stanno facendo tanti laboratori di cinema, frequentati da una fiumana di giovani, perché col cinema diventa famoso. Che vuoi, combattere con il teatro? Ma è possibile in un laboratorio vedere i nomi di quindici uomini per insegnare e nessuna donna? Non è possibile che le attrici vengano preparate sempre e soltanto da uomini. D'altra parte bisogna smetterla con le lamentele, le autocommiserazioni, i cliché sull'invecchiamento: i teatri sono pieni di donne, i cinema sono pieni di donne, dai venti agli ottant'anni.

Comunque posso dire che con Alan Bennett ho smesso di lagnarmi tacendo. Grazie alla mia Leslie, un misto di Lilli Gruber e Lory Del Santo, affronterò in un colpo solo chiesa e televisione, due macrosistemi che hanno in comune il potere e il monopolio della rappresentazione.

Mariani – Se dovessi fare il punto della tua carriera, dove ti collocheresti?

Maglietta – Sarà l'età, ma ho voglia di insegnare, anche se a volte ho l'impressione di non saper fare niente, anzi mi sorprende sempre di riuscirci.

Per me è fondamentale saltellare da compagnie cui sono legata da un'affinità di progetto (Carlo Cecchi, per esempio, che ti dice di costruirti a modo tuo il tuo personaggio) a spettacoli di cui sono ideatrice, regista e interprete, dei quali mi capita di curare perfino le scene, i costumi, le scelte musicali. Tra questi due apparenti estremi – il lavoro di compagnia e la creazione di spettacoli miei – non c'è assolutamente contraddizione. La premessa è infatti che scelgo sempre di lavorare con compagnie che mi consentono di portare avanti la mia ricerca. Ovvio che in questi casi il mio personaggio preesiste, ma io me lo lavoro. Un esempio recente? L'Elmira del *Tartufo* di Molière. Sì, ma quale Elmira? Insieme a Carlo Cecchi, attraverso un grande lavoro di scambio, ne abbiamo fatto il perno registico dell'opera.

Nadotti – Poiché spesso vai in scena diretta da te stessa, che cosa provi quando a dirigerti è un altro? Qual è la tua relazione con la figura del regista?

Maglietta – Se il regista è una persona che considero un mio grande maestro come Carlo Cecchi, la collaborazione è preziosa. Lavorare con un regista che stimo e di cui ho fiducia vuol dire confrontarmi con qualcuno che mi dice di andare in zone di me sconosciute, senza riparo. Dei ripari, della noia, della mancanza di stimoli ho sempre avuto paura, ma a volte da soli la paura di lavorare senza reti è perfino più forte. Eppure so benissimo che, se non avessi rischiato, non saprei chi sono. Il rapporto con gli attori, tutti, della compagnia mi ha consentito di osservare tantissimo tutto ciò che facevano gli altri, ma anche di capire guardando lo sguardo di Carlo su di me.

Mariani – E quando sei sola in scena negli spettacoli di cui sei anche regista?

Maglietta – Quando sono sola in scena mi guardo da me. Va detto che per i miei spettacoli faccio un grosso lavoro di improvvisazione e in alcuni casi ho avuto bisogno di uno sguardo esterno, perché da soli ci si può perdere. È il caso di *L'uomo atlantico*, tratto da due opere di Marguerite Duras: il racconto omonimo e *La malattia della morte*. In quell'occasione avevo scelto di sdoppiarmi e di dare voce sia alla donna sia all'uomo della coppia amante. Data la complessità vertiginosa di quell'esperienza, chiesi alla regista Marinella Anacleto di starmi accanto e di osservarmi.

In altri casi è più semplice. Il copione di *Manca solo la domenica* di Silvana Grasso era già perfetto per me; mentre leggevo ho visto, ho sognato. Diciamo che in quel caso ho affidato la 'funzione registica' alla musica. Il rapporto del mio personaggio, la vedova bianca Borina, con la fisarmonica di Vladimir Denissov è centrale. In scena non sono sola, c'è quest'altra voce che scandisce i tempi e crea luoghi e atmosfere. La musica di Vladimir è come la mano dell'angelo interpretato da Bruno Ganz ne *Il cielo sopra Berlino*: evita la tragedia o ti aiuta a morire.

Nadotti – Come scegli i testi su cui lavori in proprio?

Maglietta – Seguo un unico criterio: scelgo i testi perché ci trovo cose che ho necessità di raccontare, che mi muovono pancia e stomaco e non mi fanno dormire. Potrei dire che sono attratta dai testi che mi obbligano a sfidare una parte di me. Quando mi dirigo da sola, lo sguardo che rivolgo a me stessa è proprio di quella parte di me che ha tanta paura. Da un punto di vista artistico e personale questo esercizio durissimo è simile allo sci di fondo in salita.

Mariani – Le tue sfide personali informano i tuoi personaggi, come capitava alle attrici capocomiche. Quando vai in scena si sentono le battaglie produttive che hai fatto e vinto, ma anche la tua fragilità, il bisogno di autonomia che si coniuga con il desiderio di direzione. Puoi dirci di più sul tuo rapporto con un regista considerato 'autoritario' come Carlo Cecchi?

Maglietta – Carlo Cecchi non è mai autoritario con l'attore. C'è chi non vuole lavorarci mai più e questo è un suo limite. Poteva essere maestro per molti e lo è stato per pochissimi. Dietro il suo orrendo modo di porsi c'è un'enorme disperazione, e io questa sua disperazione di fronte al tradimento dell'umano, non solo del teatro, esercitato dal potere la condivido appieno.

Carlo, guardandomi lavorare, mi ha insegnato a rispondere con la verità del gesto, a non mentire a me stessa. Lo sguardo che ho imparato da lui è con quella parte che mi dice "non prendiamoci per il culo, che cosa stai facendo?" Equivale allo sguardo che hai con l'uomo amato/desiderato e che riguarda il rapporto che hai con te stessa. Non puoi dire ti amo sapendo l'immensa dose di orrori che hai dentro, ma se porti questo pensiero fino in fondo e ci riesci raggiungi una verità,

l'ultima cosa che ci rimane a teatro. La verità ci deve stare là dentro e la devi cogliere.

In questi anni Carlo è stato un grande spettatore dei miei monologhi, molto attento. Di *Manca solo la domenica* è stato uno spettatore entusiasta. Mi ha invitata solo a togliere un po' di musica perché non era necessaria. In questo caso posso proprio dire che la paura ha prodotto!

Mariani – Perché per te il personaggio di Borina è così importante?

Maglietta – Perché mi ha fatto piangere nonostante faccia ridere tutti. Da bambina andavo in vacanza a Laurenzana in provincia di Potenza, un luogo arcaico. Ricordo una zia che portava i capelli con la riga in mezzo tirati da far spavento. Non si era mai mossa dal paese, era vedova e vestiva di nero da sempre. È a lei che mi ha fatto pensare Borina, a lei e a tutte le vedove bianche, che spesso nemmeno potevano lavorare. Per dire questo ho usato varie cadenze regionali, varie sonorità. Adoro la lingua e le sue declinazioni: per questo ho scelto Merini, Duras, Grasso, proprio per la loro poesia.

In Borina c'è però anche un elemento vitale che mi ha attratta: è una donna che sta bene senza uomini, perché a tenerle compagnia ha un'enorme immaginazione. Si era scelta sette tombe e si era inventata per ogni marito una nuova vita, una donna diversa ogni giorno. Nella sua storia è il marito redivivo, dopo trent'anni, che non c'azzecca. Ed ecco l'omicidio: ci sono gli applausi, la prima volta io mi sono spaventata. Le donne erano superentusiaste, come per una fantasia detta ad alta voce. Qui rido anche, ma in un momento piango davvero, nel passaggio in cui decide di uccidere.

Con Borina non ho improvvisato come negli altri spettacoli. Ho improvvisato con Vladimir Denissov, il mio alter ego che ha composto le musiche per parlarmi.

Nadotti – Come si piange a teatro? Sono diverse le lacrime che si versano in una sala teatrale da quelle che si versano al cinema?

Maglietta – Le lacrime al cinema non ci sono o non sono di verità. Mentre a teatro le lacrime coincidono con un momento di autenticità. Seguendo ancora una volta la lezione di Carlo Cecchi, si tratta di scartare, scartare tutto quello che riguarda la rappresentazione. Il cinema ha un contesto che ti guida verso la lacrima o il riso. A teatro quel contesto – la musica, la scena, l'opera del montaggio – non esiste. Come insegna Peter Brook, sei solo con questo bicchiere che diventa altro, è questa la meraviglia del teatro.

Il cinema è un mezzo che ti porta, che porta tutti noi, esattamente dove vuole.

A teatro ognuno vede il proprio spettacolo e non si fa guidare. La lacrima a teatro è qualcosa di più povero: là sopra c'è un corpo vero, mentre il cinema ti ripara allo stesso tempo dalla povertà e dalla ricchezza che può avere un corpo che sta lì a donarsi nella sua intenzione. Non è solo la parola, fai fatica perché piangi anche

di te, forse, mentre al cinema puoi ancora dirti che il corpo è una rappresentazione. Più difficile piangere a teatro, come di fronte alla poesia, che pure non ha contesto.

Licia Maglietta, nata a Napoli, architetto, nel 1981 entra nel gruppo Falso Movimento e poi in Teatri Uniti. Ha lavorato con vari registi tra cui Carlo Cecchi e spesso ha diretto se stessa curando in tutto i propri spettacoli. Ha vinto importanti premi in film diretti da Mario Martone e Silvio Soldini.

In veste di

Incontro con Ida Marinelli

Milano, 13 settembre 2010

Ci incontriamo in una saletta del teatro Elfo Puccini, che Ida Marinelli ci farà visitare alla fine del nostro dialogo: le tre magnifiche sale, gli uffici e lo studio con vista dei due direttori, gli ampi spazi su più piani. C'è molto movimento, quel giorno, in teatro. Nel pomeriggio e la sera si svolgeranno due concerti di MITO 2010. Durante l'intervista saremo interrotte spesso, ma quella lieve interferenza sarà ampiamente compensata qualche ora più tardi dall'ascolto dello straordinario Anouar Brahema Quartet, nella sala Fassbinder stracolma.

All'inizio della nostra conversazione Ida ci racconta frammenti della sua vita o meglio delle sue precedenti vite: l'infanzia in un collegio di suore, otto anni come operaia alla Glaxo, quattordici nel coro dell'Arena di Verona, fino alla formazione nel 1973 della giovane compagnia dell'Elfo, di cui è tuttora parte.

Nel corso dell'incontro, che riportiamo in forma di monologo, vengono messi a fuoco soprattutto due temi: il rapporto privilegiato stabilito con il personaggio di Petra ne Le amare lacrime di Petra von Kant di Rainer Werner Fassbinder (1997) e la mutevolezza e plasmabilità del corpo dell'attore.

Poi, su proposta di Ferdinando Bruni, è arrivato *Le amare lacrime di Petra von Kant* di Fassbinder. È stata la prima regia firmata insieme da lui e Elio De Capitani: una svolta pazzesca, un modo di fare teatro che cambiava in modo eclatante. Il testo era meraviglioso, più del film che non ne lasciava capire la bellezza.

Ricordo di essermi chiesta perché dovevo interpretare quel personaggio con il quale non avevo niente a che fare. Per costruirlo fisicamente sono partita da niente, portando con me qualche abito. L'unica signora del teatro cui potevo ispirarmi, la più bella, era Paolo Poli: nello spettacolo su Satie cantava indossando meravigliosi vestiti primo novecento. Pensavo a Poli e facevo Petra.

Al debutto ero molto stanca non solo per il lavoro, ma anche per cose personali gravi che erano successe. Ero completamente svuotata. Quel che dovevo fare in scena ha colmato quel vuoto.

Non avevo nessuna aspettativa, ero amorfa come persona



Manifesto di *Manca solo la domenica*, con Licia Maglietta

alla prima, ma poi mi sono resa conto di aver fatto una cosa importante. E certo la facilità con cui fai una cosa dipende anche da ciò che hai tra le mani, in questo caso un testo in cui Fassbinder usa i personaggi femminili per raccontare una vicenda personale, partendo anche dall'ammirazione per l'attrice Margit Carstensen.

Bruni e De Capitani, considerando che nel film predominavano i dialoghi e i monologhi avevano determinate caratteristiche, hanno lavorato 'controcorrente'. Nella pellicola c'era una situazione molto claustrofobica, una stanza che odorava addirittura di chiuso; loro invece hanno immaginato qualcosa che costringesse il pubblico in una situazione claustrofobica.

Lo spazio scenico era enorme, tanti metri quadrati. La fascia del palcoscenico dell'Elfo era molto larga, più che negli altri teatri, ed era dotata di una passerella visto che si parlava di moda. Il pubblico era tutt'intorno a noi, ne eravamo circondati. Questo tipo di struttura ci dava la possibilità di fare campi lunghi e zoom: le cose più imbarazzanti, per esempio il litigio con l'amica o un bacio castissimo fra le due donne, le recitavamo letteralmente in bocca al pubblico. Qualche volta, anche se raramente, è capitato che uno spettatore manifestasse il proprio schifo.

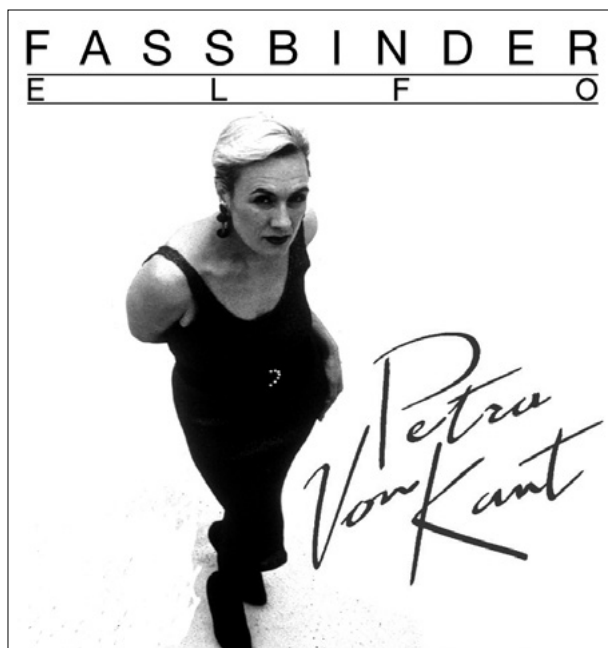
Ne *Le amare lacrime di Petra von Kant* non c'è nulla di voyeuristico, di esasperato: è una storia semplice, una storia d'amore che l'autore ha sezionato e tradotto al femminile per non prestare il fianco alle risate, per essere preso seriamente.

I nostri spettatori erano in uno stato di costrizione, per uscire dovevano passare davanti alla passerella, farsi vedere da tutti. In più c'è il monologo in cui la protagonista racconta la storia del matrimonio finito male, un monologo normalissimo con due donne sedute su un divano. Ferdinando e Elio non sopportavano il modo borghese, tradizionale di raccontare, così fin dall'inizio la presenza del pubblico era dichiarata. Nel silenzio Petra, dopo una notte agitata, si alzava dal letto, andava in proscenio, si toglieva la mascherina che le proteggeva gli occhi dalla luce e guardava a lungo gli spettatori, tutti quelli che poteva vedere bene. Sul pubblico in sala si accendeva addirittura una luce azzurrina, come a dire 'io sono io e voi siete voi'.

Una cosa trita e ritrita, fatta in modo semplice, ma con questa chiusura muta da parte loro si creava tensione e anche commozione. Sì, c'era stato il Living, ma qui non facevamo niente di aggressivo: la funzione degli spettatori era chiara, appena sentivo il minimo disagio tornavo indietro. La scena si sarebbe svilita se io fossi stata sul palcoscenico e loro laggiù in fondo.

Durante le improvvisazioni, il riferimento era a certe cantanti americane che nei film scendevano dal palco e si mescolavano agli avventori, si sedevano a bere al loro tavolo, e intanto al microfono cantavano, raccontavano... A me era capitato di vedere Albertina Hunter che a ottant'anni lo faceva ancora.

Il giorno del debutto ho avuto la sensazione che il pub-



Manifesto di *Le amare lacrime di Petra von Kant*, con Ida Marinelli

blico reagisse come una specie di diapason, perché il mio personaggio raccontava cose che succedono a tanti. Quando comincia la crisi col marito, che guadagna meno di lei e vuole tenerla soggiogata col sesso, Petra lo rifiuta sempre più e dice, "quando mi montava addosso mi faceva male, mi vergognavo di lui quando mangiava, perché immaginavo che tutti sentissero i suoi rumori fortissimi".

Io mi ricordavo di mia madre che si vergognava di mio padre per come mangiava. Dicevo quella battuta e c'era chi mi guardava e gli veniva un po' da piangere perché ripensava a cose sue. C'era anche chi non voleva vedere ed erano soprattutto uomini. Io usavo molto lo sguardo, guardavo, guardavo. Chi distoglieva lo sguardo aveva, evidentemente, un suo modo di recepire.

A un certo punto dovevo sedermi e urlare e, quando mi alzavo, dovevo posare molto delicatamente la mano sul braccio di uno spettatore. Era importante capire cosa volevano le persone, non aggredirle perché non sarebbe piaciuto neanche a me. Avevo la sensazione che fossero loro a commuovere me. A poco a poco ho capito che facevo vibrare qualcosa che tornava indietro. A emozionarmi non erano le cose che dicevo, ma il comportamento degli spettatori, tanto delle donne che non staccavano gli occhi dai miei, quanto degli uomini che tendevano a evitare il mio sguardo. Il pubblico teatrale comunque è composto più di donne che di uomini, che spesso sono portati a teatro dalle donne, soprattutto la domenica.

Poi è successa una cosa buffa. Un gruppo lesbico aveva ritenuto sacrilego da parte nostra fare un testo che consideravano di loro proprietà. Alla seconda io comincio il mio monologo e sento un caos, un parlottare. Capisco da che parte viene il rumore e pur continuando a recitare, mi chiedo 'e adesso cosa faccio': uno sdoppiamento molto faticoso. Vedo queste ragazze sedute in prima fila, che

borbottano "va' che scema, che stupida". Man mano che mi avvicino sento non proprio delle offese, ma una presa in giro. Continuo a parlare e mi fermo davanti a loro, la luce le blocca: sono due ragazze e forse un ragazzo molto giovane. Perché ce l'hanno con me? A un certo punto, senza smettere di parlare, prendo la testa del ragazzo e comincio a carezzarlo, come a dire "per favore stai zitto". Se non ce la faccio torno indietro, penso tra me e me, ma la mia lingua continua a muoversi e mentre dico le mie battute lo accarezzo. Questa testa magicamente non si muove più, perciò continuo. Poi, quando è il momento di allontanarsi, levo pian piano la mano e loro restano in silenzio. Durante lo spettacolo non succede più niente, alla fine queste ragazze applaudono e da allora abbiamo avuto un pubblico affezionatissimo di ragazze gay.

Ad Assisi, per le contestazioni, abbiamo montato lo spettacolo con un giorno di ritardo, ma poi il gruppo dell'organizzazione è venuto a ringraziare. C'era qualcosa dei misteri antichi nello spettacolo, non solo per la musica: la storia di Petra era interpretata come una passione, per quadri.

A Siena abbiamo avuto una replica orribile. Era girata voce che c'era questo bacio e così i pompieri e le maschere si sono messi d'accordo per fare casino fra le quinte. Io, che durante lo spettacolo dovevo tirare dei bicchieri, li ho tirati addosso a loro e sono scappati. Quella scena era nata non da un'improvvisazione, ma da una mia sfuriata reale che ai registi era piaciuta tanto da volerla includere nello spettacolo. Sicché uno sfogo personale si è trasformato in atto scenico di grandissimo effetto: quando mi arrabbio, mi è sempre piaciuto lanciare oggetti.

Non bisogna dimenticare che uno spettacolo cambia impercettibilmente da sera a sera, come se fosse un organismo vivente. Dipende da te, ma anche dal pubblico che hai davanti, a volte lo senti addirittura prima di entrare in scena. Quando posso, mi metto in palcoscenico parecchio tempo prima che inizi lo spettacolo e dal tipo di sonorità, dal caldo che arriva sento cosa che c'è dall'altra parte. Non mi dico 'è così allora faccio così', solo mi dispongo in modo più morbido o più rigido. A volte mi sento respinta, altre abbracciata. Ovvio che dipende

anche da come stai tu, ma il pubblico ha una sua energia che interagisce con la tua.

Il corpo di un attore cambia da subito: io sono sempre stata un po' gobba, strisciavo, mi vergognavo delle tette, di essere al mondo... Il teatro ti aiuta fin dal primo momento, anche perché devi essere guardato.

Da una parte c'è una grande fatica e anche un po' di dolore, una voglia di scappare. Dall'altra, costruendo piano piano, sono arrivata a capire che non sono più io che striscio contro i muri. Recitando, divento qualcos'altro perché non mostro me stessa in quanto Ida: sono qui in veste di, divento più coraggiosa, più dritta, più bella se devo essere bella, più brutta se devo essere brutta e non mi vergogno. All'inizio facevo fatica a estendere tutto il disegno del mio corpo fino alla punta delle mani. Fisicamente credo di conoscermi bene: i miei arti superiori sono un po' più lunghi di quelli inferiori e ho il baricentro un po' basso. Ho sentito dire anche da Dario Fo che per gli attori è quasi una grazia, perché ti dà la possibilità di sembrare più alta o più bassa a seconda dei casi. Perciò, dentro di me, questo difetto esteriore non lo percepisco più come un deficit.

Nel corso degli anni ho inoltre imparato a usare l'energia, scoprendo che non sempre è necessario gesticolare. In questo senso l'osservazione di Pina Bausch è stata preziosa. Col tempo ho capito come servirmi in modo giusto della parte del corpo che sentivo difficoltosa da usare, le braccia hanno preso la loro funzione. Quando cerco di fare un movimento è come se nella mia mente disegnassi me stessa e poi provassi a corrispondere al mio disegno. È stato nel periodo in cui lavoravamo su Fassbinder che ho smesso di pensarmi come una silhouette. Ricordo precisamente il momento in cui mi sono detta: vedo il diagramma di come faccio una cosa e mi vedo.

Ida Marinelli, attrice e occasionalmente regista, è socia del Teatro dell'Elfo dalla sua fondazione nel 1973. Diretta da Ferdinando Bruni e Elio De Capitani, è stata protagonista di molti successi della compagnia, in personaggi contemporanei come in grandi ruoli classici.

L'ARTE DELLO SCATTO

Incontro con Lisetta Carmi

Milano, 14 settembre 2010

L'incontro con Lisetta Carmi, che dagli anni Settanta vive in Puglia dove si è trasferita per fondare l'ashram di Cisternino (oggi Fondazione Bhole Baba), avviene a Milano, a casa di Giovanna Chiti, sua amica e collaboratrice. Inizia alle 17.30 e si protrae per circa un'ora, assumendo da subito la forma del flusso di coscienza. I ricordi si intrecciano alle riflessioni e le riflessioni a qualche giudizio appuntito e caustico.

Il primo scoglio da superare, per noi che le abbiamo proposto di partecipare all'indagine di «Prove di drammaturgia» sulla specificità dello sguardo femminile a teatro, è convincerla delle nostre ragioni. Perché vogliamo rivolgerle delle domande? Cosa c'entra lei col teatro. «A me del teatro non frega niente, non mi interessa assolutamente», ci dice non appena ci sediamo attorno a un tavolo su cui sono sparpagliate alcune delle sue splendide foto di spettacoli teatrali. Le ha realizzate negli anni Sessanta, quasi agli inizi della sua carriera di fotografa.

Il mio rapporto con il teatro è nato a Genova. Allora di fotografia non sapevo niente. C'ero arrivata quasi per caso, accettando l'invito di un etnomusicologo, Leo Levi, a seguirlo a San Nicandro Garganico e a documentare



Aspettando Godot di Samuel Beckett, regia di Carlo Quartucci, Genova, Teatro Duse, 1964. Da sinistra: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Mario Rodriguez. Foto vintage © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa).

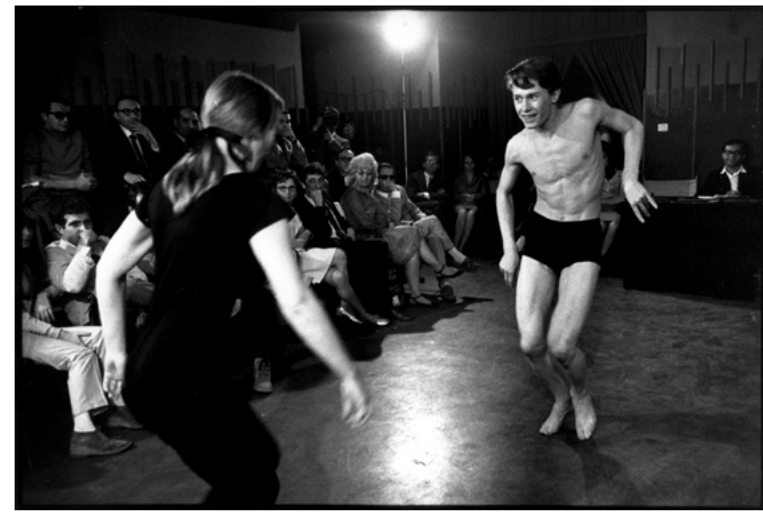
visivamente la sua ricerca sulla comunità ebraica del luogo. Mi ero procurata una macchinetta da quattro soldi, un'Agfa Silet, con cui ho fatto nove rullini che hanno dato vita a un servizio fotografico intitolato *Mosè in Puglia*. Quando sono tornata a Genova e ho stampato le foto mi sono sentita dire che sembravo Cartier Bresson. A quel punto mio padre, che era un uomo intelligente e



Aspettando Godot di Samuel Beckett, regia di Carlo Quartucci, Genova, Teatro Duse, 1964. Da sinistra: Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Leo de Berardinis. Foto © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa).

prove di
drammaturgia

L'ARTE DELLO SCATTO



Convegno Per un Nuovo Teatro, Ivrea, 10-12 giugno 1967. Torgeir Wethal, Odin Teatret. Tra il pubblico: Edoardo Sanguineti, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti. Foto © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa).

severo, mi ha comprato la prima Leica della mia vita e Ivo Chiesa mi ha presa allo Stabile di Genova come fotografa di scena.

Proprio di questo vorremmo che ci parlassi, le diciamo, di quello sguardo particolare che è del fotografo di scena. In fondo lo sguardo di chi deve documentare fotograficamente ciò che avviene in uno spettacolo è uno sguardo all'ennesima potenza. Oltre a guardare lo spettacolo nel suo insieme e i tanti punti

focali che esso offre agli spettatori, il fotografo ne deve cogliere l'essenza e racchiuderla nell'istante dello scatto fotografico.

Se il teatro è flusso temporale e intrecciarsi di una pluralità di tempi e di atti nel tempo, la fotografia è per sua natura 'fissa'. Ciò che l'atto teatrale muove, lo scatto fotografico arresta, immobilizza, congela. Come ti sei posta in questa forbice? E che risposte teoriche ti sei data?

All'inizio non mi sono chiesta proprio niente. Bisognava scattare alle prove, stampare di notte, consegnare cento foto entro le otto del mattino. Ero divorata dalla paura. Fu mio padre a aiutarmi ricordandomi che, se ce l'avevo fatta fin lì, ce l'avrei fatta sempre. E così sono rimasta al Teatro Duse per tre anni, dal 1960 al 1963, lavorando con Luigi Squarzina, Carlo Quartucci, Lele Luzzati, Aldo Trionfo, Giuliano Scabia.

In quegli anni ho incontrato attori presuntuosi, male-educati e supponenti, che trattavano il fotografo di scena come un idiota. Io li fotografavo come erano, naso lungo o meno. Con gli attori normali non mi intendevo, mentre avevo un rapporto magnifico con artisti come Quartucci, Leo de Berardinis e Perla Peregallo. E ho amato molto il Living Theatre e i suoi attori e l'Odin Teatret di Eugenio Barba.

Nel giugno del 1967 ho partecipato a un convegno organizzato da Edoardo Fadini a Ivrea e ho fotografato Car-



Convegno Per un Nuovo Teatro, Ivrea, 10-12 giugno 1967. Odin Teatret. Provini di Lisetta Carmi, fotografati da Maria Nadotti (per gentile concessione della fotografa).



Aspettando Godot di Samuel Beckett, regia di Carlo Quartucci, Genova, Teatro Duse, 1964. Da sinistra: Maria Grazia Grassini e Claudio Remondi. Foto vintage © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa)



Aspettando Godot di Samuel Beckett, regia di Carlo Quartucci, Genova, Teatro Duse, 1964. Rino Sudano e Leo de Berardinis. Foto vintage © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa)

melo Bene, Cathy Berberian, Magdalo Mussio, Edoardo Sanguineti e molti altri.

Per fotografare bene avevo bisogno di capire meglio perciò, prima di mettermi a scattare, mi facevo dare i testi e li leggevo.

Quel che mi è rimasto più impresso sono i due Beckett di Quartucci: *Aspettando Godot* e *Finale di partita*.

Il mio rapporto con il teatro è finito lì. Non mi interessa sedermi in poltrona. Sono curiosa della vita vera. Però oggi c'è una compagnia che amo e stimo molto: il Teatro

delle Albe di Ravenna coi bravissimi Ermanna Montanari e Marco Montanelli, che fanno un lavoro prezioso e rivoluzionario.

Lisetta Carmi, nata a Genova il 14 febbraio 1924, ha avuto cinque vite: nella prima è stata pianista e concertista, nella seconda fotografa, nella terza ha fondato e diretto l'ashram di Cisternino, nella quarta è tornata alla musica a fianco di Paolo Ferrari, e oggi, nella quinta, coltiva la libertà.



Finale di partita di Samuel Beckett, regia di Carlo Quartucci, Roma, Teatro Quirino, 1963. Da sinistra: Anna D'Offizi, Sabina De Guida, Rino Sudano. Foto vintage © Lisetta Carmi (per gentile concessione della fotografa).

Corpografie

di Isabella Bordoni

Conservo un foglio di quaderno, di quelli bianchi senza righe, con sopra incollato un origami a forma di aeroplano. È stato fatto ripiegando la carta argentata di una gomma da masticare e porta inciso in lettere maiuscole la parola BUON, poi non riesco più a leggere, immagino la parola VOLO ma poi vedo una F, una E una R e forse anche, alla fine, un punto interrogativo.

Il tutto è grande non più di tre centimetri per uno; sotto c'è scritto "da Claudio, arcigno abitatore della terra primitiva. Con gratitudine e affetto".

Con gratitudine e affetto mi muovo anch'io in questo viaggio avanti e indietro nel tempo a ritrovare le tracce di alcuni grandi amori teatrali, di coloro che inconsapevolmente e in maniera definitiva, mi hanno incantata.

Questo lavoro intorno alla memoria – che sto facendo a fatica perché nella vita io ho, soprattutto, dimenticato – è l'omaggio al tenace e affettuoso racconto umano e artistico che è stata la vita di Claudio Meldolesi.

Conservo il foglio con l'aeroplano e la dedica, da quel 10 maggio 1997, giorno in cui Claudio, con uno dei suoi sorrisi acuti e fragili, me lo donò.

Difficile disgiungere il gesto del dare dal gesto del dire.

Difficile non riconoscere ora, dopo 12 anni, l'incitamento a un volo.

Né è possibile ora non tessere i legami che di decennio in decennio, mi conducono verso alcuni lavori dirompenti, per la loro libertà dalle convenzioni teatrali, e che pure rimettevano in circolo nella scena contemporanea di quegli anni l'archetipo tragico di una catarsi anche storica, ritrovata solo più avanti nel tempo.

Ricordo.

Eravamo raccolti in una ventina di persone intorno alle giornate di *Theatrum l'invenzione del silenzio*, che conducevo in quei giorni a Rimini e dove Claudio Meldolesi era ospite.

Ricordo la parola "pretesto". Iniziavo a lavorare allora intorno a *Le Baccanti* di Euripide. Io dissi che *Le Baccanti* erano per me "pretesto" e Claudio giustamente avvertì che *Le Baccanti* non potevano essere un pretesto.

Intendevo dire che assumevo *Le Baccanti* come pensiero, prima del testo, nel comportamento di una comunità femminile che anticipa le forme del discorso.

Anni più tardi mi sarei trovata seduta accanto a Laura Mariani e Claudio Meldolesi e avrei avuto in secondo dono una frase che porto in me come un sigillo: «Tu sei anima poetica».

Da allora ho attraversato più volte più mondi. I piedi si sono mossi lungo complicate rotte terrestri e nei vari attraversamenti ho soprattutto attraversato il linguaggio. Via via, avvicinandomi a una lingua di cui ogni parola è semina e aratura.

E nell'attraversare ho abbandonato le patrie e nell'abbandono ho costruito alleanze insolubili, come quella tra le parole "teatro", "luogo" e "poesia".



Le Troiane, Gibellina, 1988. In primo piano Maria Grazia Madruzzato (foto di Pepi Nacci)

E capisco che è nell'erosione la forma. Capisco che il tempo fa il suo compito di scavare e scolpire. Toglie materia per farne figura. E accolgo. Accolgo la metafora e i simboli. Accolgo una resa al tempo che è infantile e senile, insieme. Un preludio di stoltezza. E mentre accolgo capisco e so, che il tempo non è più quella cosa *a mia disposizione* e che aspiro forse sopra a tutto, ora, al pudore e all'esattezza della lingua.

Lingua.

Poetica e terza.

Quella che sta tra l'enunciato e la dimostrazione, che si fa spazio, tableau, distanza, avvicinamento, aura e sua fenditura. Concetto e figura. Gesto.

Lingua-gesto leggibile all'infinito e mai uguale; sistema di variazioni attraverso cui si partecipa degli equilibri instabili, di ciò che per natura è sghembo, come lo è l'ora del giorno che trascorre e passa.

Lingua-gesto che sa accogliere la liturgia delle cose instabili, l'anima fuggitiva al mondo, che sa intuire nell'instabilità la pienezza, come antidoto alla finitezza umana.

Mi chiamo alla poesia.

Se chiamo poesia questa attitudine, questa postura, questo gesto che non è ideologico ma politico e affettivo.

Un gesto che ribalta i valori del linguaggio comune, perché conosce il potere deflagrante e eversivo della tenerezza.

Questa lingua-gesto è fuori dal culto, fa cerimonia della parola, sì, ma è priva del suo apparato eucaristico.

Allora mi chiedo, dove e come ho incontrato tutto questo la prima volta?

Dove ho incontrato l'eroe tragico al cappio della modernità?

Mi si sovrappongono piani, luoghi, tempi.

Ciò che in me connota i ricordi e li unisce è una tavola delle emozioni, trama affettiva che innerva tutto ciò di cui oggi so o non so dire.

Perché se è vero che in gran parte ho dimenticato, è ancor più vero che ciò che indelebilmente è rimasto impresso nella memoria spesso si nasconde nelle sue pieghe e si mimetizza nell'inconscio.

Più giusto allora parlare di una filosofia del ricordo e tornare a quella dottrina del risveglio con la quale Benjamin mette in relazione il ricordo con il risveglio, appunto, in opposizione al sogno.

«Il risveglio è una "tecnica" del congedo dal passato», l'attraversamento di una *soglia* intesa come zona e non confine. Spazio di attraversamento ancora, dunque. E mi piace anche ricordare un altro grande amore che non sta nel teatro ma su di esso incide, Louise Bourgeois con il suo «Io non sogno mai, io penso».

In questa prospettiva, adottò la precisa formulazione fornita da Benjamin che fa del risveglio *il caso esemplare del rammentare*.

È il mese di luglio del 1986. Thierry Salmon allestisce per il Festival di Santarcangelo *Premessa alle Troiane* ispirato a *Cassandra* di Christa Wolf. È un appuntamento serale che si fa lentamente notturno. I fuochi (ricordo fuochi, ma ce n'erano?) le buche scavate nel terreno, i movimenti nel grande anfiteatro naturale, i cori femminili, tutto ha un respiro generoso.

La corsa dei corpi si traduce in poesia della natura, terra e corpi riuniti nel gesto corale delle voci. E noi, pubblico, partecipiamo di un rituale che disarticola e rovescia il mito, un rituale femminile che non è rappresentazione ma epica immaginifica dove il teatro è già vita.

Forse non risolto drammaturgicamente questo *studio* che avrebbe portato poi all'opera compiuta che io non vidi a Gibellina, tuttavia oggi credo che da qui abbia preso avvio la mia ricerca del carattere originariamente arcaico della modernità. Un lungo, articolato e lento cammino il mio, attraverso lingua e gesto che dimenticano e ricordano la persistenza del tragico nel quotidiano; che dimenticano e ricordano il rapporto tra classicità e contemporaneità. Una lingua teatrale, quella di Thierry Salmon che in *Premessa alle Troiane* guardava alla tragedia della veggenza attraverso una Cassandra antica e contemporanea, giocata nell'alternarsi di primo piano e sfondo, tra dimenticanza e premonizione, amnesia e veggenza, tra Troia e l'Europa.

Altri nomi mi aiutano a ritrovare quel filo del discorso. Distribuiti in tempi e in luoghi, compongono la carta geografica della mia disordinata formazione artistica. Tra i molti, loro: Hans Peter Kuhn, Sasha Walz, Jan Fabre, Antonio Neiwiller, Marcello Sambati e con loro la fortuna degli incontri. Incontri diversissimi tra loro ma legati nel lavoro artistico da una comune irregolarità della forma, una radicalità poetica e politica, una coraggiosa rottura della convenzione che sfocia lì dove *luogo* e *poesia* hanno già stretto l'alleanza che prende il nome di *teatro*. Un luogo è Berlino, l'ambiente è l'Hebbel Theater e gli anni sono il 1993, il 1994 e il 1995. Qui incontro la bellezza attraverso il suo contrario. Qui accolgo come necessario il superamento del lirismo.

Un luogo è Napoli, l'ambiente specifico si sposta ancora al festival di Santarcangelo in un edificio-cantiere e l'anno è il 1991. Qui la liturgia dei passi lievi è preludio di abbandoni.

Un luogo è Roma al teatro Furio Camillo e qui non c'è uno o più anni ma una fascia temporale sospesa nell'indeterminatezza del tempo, poi una nettissima sequenza di gesti. Di Marcello Sambati è l'infinita consegna del corpo finito, all'amore. Di Marcello è la parola rarefatta e sola, infinita conseguenza dell'incompiuto.

Marcello mi è maestro di misura.

La folgorazione avuta con il lavoro di Marcello è di segno uguale e contrario a quella avuta con il lavoro di Thierry. Se nel lavoro di Thierry lo straniamento era nei rapporti spaziali intorno alla tragedia e l'epica era quella del microcosmo femminile e la molteplicità delle loro lingue, con Marcello lo straniamento è nel cuore stesso della lingua, nella sospensione che genera choc, nell'interruzione che genera stupore, nella lingua che genera l'esilio. I lavori di Marcello sono tableau dove il discorso è sospeso tra interruzioni e epifanie. Sono apparizioni, CORPOGRAFIE le chiamava allora e da lì in poi chiamerò anch'io così quell'esitazione coraggiosa e impudica del corpo che è gesto ed è lingua.

A Laura e Maria, affettuosamente,

Isabella

Sant'Aquilina, 10 luglio 2010

Isabella Bordoni, poeta, autrice e interprete, artista visiva e sonora, inizia il proprio percorso all'interno della scena europea nel 1985. Interessata alle politiche della memoria e alle pratiche di cittadinanza poetica, è ora impegnata nei progetti Contro la purezza e Réfugée.

Corpi vivi

di Maria Consagra

A metà degli anni Settanta studiavo a New York e, attratta dall'avanguardia, seguivo il Wooster Group, i Mabou Mines, gli spettacoli presentati al Café La Mama e tanti altri.

All'università, oltre ai corsi canonici di recitazione, frequentavo quello di teatro sperimentale dove il teatro era arte della performance teatrale più che semplice rappresentazione della commedia. In quegli anni capii che il movimento sarebbe stato la chiave d'accesso al mio lavoro e che il processo attraverso cui si giunge alla definizione di uno spettacolo mi affascinava più dell'iterazione della sua messa in scena. Forse anche per questo, dopo aver lavorato per alcuni anni come attrice /autrice teatrale, ho cominciato a insegnare a allievi attori.

Premetto che come "persona di teatro" ho visto molti spettacoli, ma pochissimi sono nella mia memoria come esperienze realmente vissute.

Rievoco due di questi più un terzo per il particolare punto di vista di un'altra spettatrice.

Nel 1971 vidi a Philadelphia, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare nella produzione di Peter Brook. Mi

rimase impressa la semplicità della scena, il correre degli amanti, la loro vivacità e la capacità di farmi capire quello che dicevano. Ero gioiosa, incredula di come gli attori pur correndo, buttandosi, trascinandosi potessero farmi capire il reale significato delle parole di Shakespeare. Certo i dialoghi degli amanti non sono particolarmente complessi, ad ogni modo io capivo il significato delle parole mentre loro agivano. Nel muoversi non erano solo coinvolti fisicamente: erano quello che in gergo teatrale chiamiamo “vivi”, parola difficile da definire in questo contesto. Forse potremmo dire che l’azione in scena è “viva” quando l’attore riesce a integrare pensiero, emotività, azione fisica, ovvero a coinvolgersi nel gioco teatrale. Gli attori di quello spettacolo erano “vivi”.

In quel periodo ero in un collegio femminile e facevo il liceo. Non stavo particolarmente male anche se, in quel momento, la mia adolescenza non era né allegra né spensierata. Studiavo balletto. Ci accompagnavano con una certa frequenza a teatro. Beckett e Shakespeare andavano per la maggiore.

Solitamente prima di andare a vedere le rappresentazioni si leggevano i testi, in particolare si studiavano a fondo le opere di Shakespeare in modo da seguire al meglio quel che stava succedendo in scena. Ricordavamo le ossessioni e le riflessioni dei monologhi. Sedute comodamente sulle poltrone di velluto rosso ascoltavamo e vedevamo il pathos dell’attore attraverso una cantilena shakespeariana

che non capivamo realmente. Applaudivamo la capacità dell’attore di “sentire”, di “teatralizzare” la sofferenza e la gioia, ma di fatto non capivamo veramente cosa quelle parole dicessero.

Così mi aspettavo sarebbe stato lo spettacolo di Brook e invece le cose andarono in modo assolutamente diverso. Mi ritrovai seduta sul bordo della seggiola, completamente coinvolta dalla vicenda degli amanti, dal ritmo e dalla dinamica precisa, data dal testo e dagli attori. Non potevi non essere coinvolta, poiché gli attori stessi erano totalmente coinvolti. Non solo: tutto era concreto, i pensieri erano concreti. La concretezza nasceva dalla precisione del significato che scaturiva dalle parole, dalla voce, dalla chiarezza delle frasi ritmiche, dalla nitidezza delle azioni in cui gli attori erano impegnati. Non eravamo ‘catturate’ solo perché, da adolescenti, ci riconoscevamo nelle pene d’amore. Eravamo coinvolte “fisicamente” in quello che stava succedendo e questo grazie al piacere degli attori di “giocare” davanti a noi, di condividere con noi gli equivoci in cui i personaggi erano caduti.

Gli attori non “giocavano” a recitare, non si compiacevano delle loro “estensioni emotive”, dicevano i loro pensieri e correavano, perché la storia ne dava una ragione.

Tutt’altra temperatura quella in cui mi immerse *Apocalypsis cum Figuris* di Grotowski, presentato al CRT di Milano nel ’77. Un anno prima avevo partecipato al seminario condotto da Cieslak, esperienza che per me fu assai significativa. Eppure quello che mi emozionò, quello che mi è rimasto dello spettacolo, non è lui ma un breve momento in cui gli attori in zoccoli di legno a ritmo preciso in fila indiana si spostavano attraverso lo spazio. Fui trasportata in una strada polacca, in bianco e nero, vuota, svuotata dalla guerra, desolata dalla distruzione. Il suono degli zoccoli, il ritmo, le loro facce, i loro corpi stilizzati, “trapassati” da qualche cosa che vivevano di fronte a noi, ma di cui non si compiacevano, mi portarono fuori dal luogo teatrale nella desolazione del dopoguerra. Un frammento di uno spettacolo, ricordato negli anni, rimane tale anche per tutto ciò che lo spettacolo è stato prima. Il frammento non nasce isolato.

Ero da poco arrivata in Italia dagli Stati Uniti e desideravo far parte di una compagnia di teatro che usasse il corpo come via d’accesso al lavoro dell’attore e che permettesse una ricerca sui codici da usare in scena. Come spesso capita a chi vive tra due paesi, passavo molto tempo a chiedermi dove sarebbe stato meglio mettere radici.

Dopo qualche anno mi sarei trovata a provare spettacoli negli spazi teatrali dell’Odin Teatret. Facevo parte del Gruppo Farfa, e i miei compagni di lavoro erano, come me, persone senza radici. Il lavoro fisico dell’attore ti portava a coinvolgere tutta te stessa nell’allenamento fisico e vocale. Il possibile nesso tra l’essere senza radici e il coinvolgimento totale nel lavoro fisico dell’attore, se c’è, è materia per una riflessione da fare altrove.

Ovvie scelte questi due frammenti di spettacoli per una persona che ha dedicato gran parte della sua vita adulta a aiutare i propri allievi attori a trovare un loro codice per

lo stare in scena e, soprattutto, a esplorare la possibilità di comunicare “da corpo a corpo”, dal corpo “vivo” dell’attore al corpo dello spettatore.

Attorno al ’77 andai a vedere uno spettacolo del Bread and Puppet Theater presentato anch’esso al CRT di Milano. Ci andai con Carla Lonzi. Carla, femminista, invitava le donne a essere autentiche, a interpellarsi con l’aiuto di altre donne su azioni e reazioni talmente interiorizzate e dunque automatiche da non permettere una reale espressione di sé. Fece e disse molto altro.

In quel periodo Carla cercava manifestazioni del femminile. Di tutto lo spettacolo quel che la colpì furono la delicatezza e la bellezza delle mani femminili che tenevano i bastoni degli stendardi! La sua osservazione non era un commento negativo sullo spettacolo. Semplicemente lei fu colpita dalle mani delicate, femminili, che tenevano gli stendardi. Negli anni mi è rimasta impressa questa osservazione, questo modo di osservare.

La memoria, come è noto, opera a modo suo e è totalmente soggettiva: i due frammenti che si sono impressi indelebilmente nella mia memoria ve li ho riportati così come la mia memoria li ricorda e li ha rielaborati negli anni. Non so e non mi preoccupo di come quei momenti siano stati realmente.

Maria Consagra, attrice, socia fondatrice del Gruppo Farfa (Odin Teatret), insegna alla Scuola D’Arte Drammatica Paolo Grassi, alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano e alla Scuola del Teatro Stabile di Torino. Ha collaborato con Luca Ronconi e ha firmato spettacoli con Paolo Rossi.

Dal palco di proskenio

di Anna Leonardi

Ogni spettacolo è un castello di sabbia, un’effimera cattedrale che, col passare degli anni, perde i contorni, tremola, si assottiglia nell’acqua della memoria... Restano scheletri di partiture, stinte fotografie, lingue ingiallite di ritagli, e testimonianze (non sempre attendibili).

Ricorro alla frase di apertura de *Il trucco e l’anima* per attenuare, con il conforto di un’opinione autorevole, l’imbarazzo di non poter soddisfare la richiesta di parlare di uno spettacolo.

Tanto più che, pur potendo vantare anch’io la mia brava iniziazione infantile alla Wilhelm Meister, questa è legata, piuttosto che ad un particolare spettacolo, ad una situazione.

Mio nonno, infatti, era medico del teatro della mia città e questo gli dava diritto ad occupare un palco di proskenio, dal quale intervenire prontamente in caso di necessità. Dall’età di tre anni sono stata ospite non pagante di quel palco, che aveva al suo interno una piccola finestra di vetro, dalla quale si poteva controllare il dietro le quinte.



Carmelo Bene in *Pinocchio*

Subito quella finestra speciale e, in qualche modo, segreta divenne per me più allettante della scena, aperta a tutti gli altri spettatori. Non appena un attore usciva dalla quinta, mi precipitavo alla finestrella per godere il passaggio dal palcoscenico ai camerini, cioè dal personaggio alla persona, dall’attore interprete all’attore individuo.

Da quell’osservatorio privilegiato, frequentato con sempre minore ingenuità, gradualmente mi si chiari il rapporto centrale tra verità fittizia e verità esistenziale, il momento – diverso per ciascun attore – dell’assunzione del ruolo e della liberazione da esso, sul quale sono state scritte tante pagine ed elaborate tante teorie.

Venendo agli spettacoli, ancor meglio mi soccorre la citazione di Ripellino perché, devo confessare, la mia capricciosa memoria di sessantenne non ne conserva un ricordo nitido, ma solo quello delle emozioni che mi hanno provocato.

Dunque è di queste che posso e voglio parlare.

A cominciare da quando, diciassettenne, nella mia città d’origine, mi capitò di assistere a una replica de *L’avventura di Maria*: niente più che un’onestà messinscena del dramma di Svevo, con bravi attori che facevano il loro mestiere. Tranne che per Franca Nuti, un’incarnazione emotiva di Maria così intensa e lucida e dolente, da illuminare in modo straziante il capovolgimento che è al centro della commedia. Vi si narra la gelosia di una moglie borghese che improvvisamente si scopre tradita dal marito con la migliore amica dell’adolescenza, nel frattempo divenuta un’apprezzata violinista. In realtà al cuore del dramma c’è una cosa più insolita e sorprendente:



Manifesto di *Apocalypsis cum Figuris*

la gelosia di una donna artista, *realizzata* e indipendente, per la normalità borghese dell'opaca madre di famiglia che vive, in simbiosi con il marito e il figlio, un'esistenza angusta e ipocrita.

Questo sentimento incomprensibile e perdente, così contraddittorio rispetto alle istanze di liberazione che ci legavano in quegli anni, attraversò la mia sensibilità femminile con la forza di un dardo che penetra in profondità, molto più a fondo di tutte le lodevoli, condivisibili, doverose parole d'ordine di cui mi ero nutrita e avrei continuato a nutrirmi.

Il dardo l'aveva scoccato un'attrice straordinaria, intelligente e coraggiosa.

Andai in camerino per ringraziarla, ma quando me la vidi davanti, ancora con i panni del personaggio addosso – tanto per tornare al discorso iniziale – al posto delle poche parole che avevo sommariamente progettato di dirle, fui sopraffatta dall'emozione e scoppiai in un pianto diretto.

In quel pianto c'era tutta la mia incertezza di giovane donna, la fragilità delle mie convinzioni, la solidarietà femminile per l'umanissimo errore di Maria, la gratitudine per Franca persona/attrice. C'era, insomma, tutto quello che doveva esserci e che quell'interpretazione aveva scatenato.

Lei lo capì, mi abbracciò e, sentendo sul suo petto i sussulti dei miei singhiozzi, scoppiò anche lei in un pianto lungo e sommerso.

Non sono uscite parole dalla nostra bocca, con i Kleenex del camerino ci siamo asciugate le lacrime, ci siamo ricomposte e ci siamo salutate con un filo di voce, per non rivederci mai più.

Quella sera ho assorbito una verità ovvia, rimasta incrollabile di fronte a tutti gli assalti del teatro di regia e a tutte le nobili e convincenti teorie che hanno attraversato il '900: il teatro è, essenzialmente, l'attore che lo interpreta. Verità che mi fu confermata qualche tempo dopo quando, nella mia esistenza di spettatrice-allieva dell'Accademia d'Arte drammatica che ammirava le preziose regie di Strehler e le impeccabili confezioni della Compagnia dei Giovani, scoppiò la mina Carmelo Bene, distruggendo con la ribalderia del suo *Pinocchio*, la sua voce chioccia, le sue intemperanze di interprete e di persona, l'impalcatura ordinata delle mie devozioni teatrali in favore di un trascinate capogiro dei sensi e dell'intelligenza, di fronte al quale tutte le altre emozioni impallidivano.

Allora nacque la seconda certezza della mia vita di teatrante: ogni vera innovazione, rivoluzione, ricerca può partire soltanto dalla conoscenza del mestiere, dalla sapienza artigianale, dall'esercizio puntiglioso della tecnica, spinto fino al virtuosismo.

Quasi contemporaneamente avvenne l'incontro con il Living Theatre; Julian Beck e Judith Malina con la loro *Antigone* mi riportarono all'essenza del Teatro quando, desertificato, spogliato di tutto, restituisce il suo nucleo originario, un nucleo potente e medianico, capace di trasformare in animale teatrale chi lo fa, di ricreare il corpo

e il volto, lo sguardo, la voce in funzione della scena, di costruire una vita parallela più forte della vita quotidiana, che conferisce una dimensione profetica all'attore. E allora il rapporto con il pubblico diventa magnetico, magico. Tutto è veicolato da flussi energetici che si incontrano. Ma lo stupefacente è che questo approccio religioso, misterico, non ha nulla di irrazionale, di vago. Anzi, ha l'esattezza della scienza.

E infatti fu proprio questo spettacolo a indurre la mia terza convinzione: il teatro si esprime con *l'intelligenza* del corpo, a teatro i sensi sono *consapevoli* e tra scena e platea si consuma *l'esperienza* del pensiero. Le idee, anche le più ardite, trovano uno spazio, un tempo, un suono, una materialità che non può non essere *compresa*, perché viene udita, respirata, vissuta. E proprio questa possibilità di *realizzare* il pensiero rende il teatro un'occasione di conoscenza unica.

Da allora ho visto tanti spettacoli, alcuni bellissimi, forse più belli di quelli ricordati in queste pagine, ma i tre di cui ho parlato, insieme all'imprinting del palco di mio nonno, hanno costruito la mia cosmogonia teatrale, sono stati i punti cardinali del mio orizzonte di teatrante e di spettatrice. Senza quelli avrei visto con occhi diversi tutto ciò che è venuto dopo.

Anna Leonardi è nata a Spoleto, dove vive e lavora come didatta teatrale. Dopo gli inizi come attrice di teatro (con Piero Faggioni, Luca Ronconi, Virginio Puecher) è stata conduttrice, autrice e regista a RadioRai, poi attrice in televisione e sceneggiatrice di fiction radiofoniche e televisive.

La spettatrice imperfetta di Annalisa Sacchi

Nell'ipotesi semiotica, ogni testo e ogni spettacolo produce, nell'atto stesso della sua composizione, il desiderio di essere interpretato e attualizzato da un lettore o uno spettatore dotato di tutte le competenze necessarie a conferire contenuto a quel lavoro particolare. Il lettore e lo spettatore modello (o ideale) doppiano, in senso interpretativo, il movimento creativo dell'autore, garantendo una cooperazione verso l'attribuzione del senso del tutto aderente alle intenzioni dell'opera¹. Sep-pure le letture alternative o aberranti siano state affrontate, in particolare da Umberto Eco, come possibilità di effrazioni di testi altrimenti chiusi in una univocità interpretativa, l'astrazione contenuta nell'ipotesi stessa di una "perfezione" o "idealità" spettatoriale, del tutto anonima e immacolata rispetto a qualsiasi individuazione sessuale e ad ogni compromissione biografica o affettiva, è quanto intendo criticare analizzando cinque categorie spettatoriali radicalmente imperfette, singolari e femminili.

La spettatrice sessuata

Nel 1938 Virginia Woolf pubblica, sotto forma di tardiva risposta a una lettera ricevuta tre anni prima, il saggio *Le tre ghinee*. Si tratta di una riflessione sulla guerra che prende le mosse dall'interrogativo aperto dall'autore della lettera, un avvocato londinese, che chiede a Woolf, "cosa possiamo fare noi per prevenire la barbarie?". Si assisteva allora all'avanzare del fascismo con la guerra civile spagnola: il governo, assediato, inviava all'estero due volte a settimana immagini di quanto stava avvenendo. Nella sua risposta all'avvocato, dunque, la scrittrice analizza il problema generale della violenza e quello particolare della spettatorialità rispetto alle immagini di violenza. Innanzitutto, precisa Woolf, il "noi" della domanda "cosa possiamo fare noi..." presuppone una comunanza che non può dirsi tale. Sebbene siano entrambi appartenenti alla classe colta inglese, sebbene manifestino lo stesso raccapriccio di fronte alla guerra, infatti, i due soggetti non sono un noi. Sono un uomo e una donna, e questo, sostiene Woolf, rende impossibile un'ipotesi di condivisione. Gli uomini fanno la guerra, la giustificano trovando nel combattimento "un mestiere, una fonte di felicità e di esaltazione, uno sbocco per le virtù virili"², ne fanno il mezzo del patriottismo il quale a sua volta rappresenta la palese antitesi a qualsiasi argomento e ragione della dissidenza. Quale che sia il numero e il peso delle voci maschili che si levano contro i conflitti, queste saranno sempre minoritarie rispetto a quanti anelano alla guerra, a quanti la decidono, a quanti la fanno, i quali, è un fatto, sono uomini. Le ragioni della guerra continueranno a essere maschili, Antigone seguirà a seppellire il fratello.

Ma in questo abisso che si spalanca tra le voci femminili della dissidenza e quelle maschili sopravviene a un certo punto l'immagine. Di fronte alle immagini che arrivano dalla Spagna Woolf e l'avvocato proveranno lo stesso moto d'orrore, lo stesso raccapriccio, la stessa impotenza. Sebbene da prospettive singolari e genderizzate, i due soggetti si troveranno a spartire passioni comuni, a formare un "noi" piantato di fronte all'immagine. Il rigetto maschile della guerra non raggiunge la radicalità di quello femminile che nel momento in cui si è entrambi spettatori, intendendo con ciò che si è entrambe spettatrici. Spettatrici al modo in cui possono esserlo Antigone, che nel nome stesso, anti-agon, proclama la sua distanza dal conflitto, o Simone Weil, che si unisce alla resistenza antifascista in Spagna, donne che insorgono proprio perché sono perfettamente estranee alla responsabilità di quello spettacolo.

Di fronte all'immagine della violenza sopraggiunge la consapevolezza di quanto Weil scrive nel suo commento all'*Iliade*:

La forza è ciò che rende chiunque le sia sottomesso una cosa. Quando sia esercitata fino in fondo, essa fa dell'uomo una cosa nel senso più letterale della parola, poiché lo trasforma in un cadavere³.

L'immagine di questa "cosa", insieme al saggio di Woolf, sono il punto di partenza per un'altra riflessione femminile su violenza e genere, e sul ruolo delle immagini e sulla responsabilità dello sguardo: *Davanti al dolore degli altri* di Susan Sontag. Riprendendo vent'anni dopo le considerazioni apparse nel suo *Sulla fotografia*, Sontag analizza gli effetti della moltiplicazione e della circolazione di immagini di conflitti chiedendosi se, accanto alla pornografia del dolore e all'anestesia provocata dalla esposizione continua a immagini violente, esista, possa esistere, un'efficacia dell'immagine che la renda in qualche modo performativa, capace di mobilitare un gesto di dissenso, un moto di repulsione attivo.

Esiste un antidoto contro l'eterna seduzione esercitata dalla guerra? si chiede Sontag, ed è più probabile che sia una donna, non un uomo, a porre tale domanda? La risposta della Sontag arriva tra parentesi e recita (Forse sì)⁴.

Nel menzionare questa possibilità, Sontag però dimentica, o comunque omette, una delle esperienze più radicali contro la guerra, che inizia idealmente col saggio "Per una critica della violenza" e finisce in un cimitero a Port Bou. Ma meglio sarebbe dire che questa storia non finisce, che non finisce di finire, a Port Bou, dove (non) c'è la tomba di Walter Benjamin e la testimonianza di una spettatrice, Hannah Arendt, che arriva tardi.

La spettatrice che arriva tardi

Henny Gurland è la donna con cui Benjamin giunge alla frontiera spagnola il 26 settembre 1940. Il lungo resoconto che lei invia al marito è considerato la fonte delle sole notizie attendibili sugli avvenimenti legati al suicidio di Benjamin, che avviene nell'Hotel de France di Port Bou la notte stessa dell'arrivo oltre il confine, dopo che ai rifugiati tedeschi era stato negato il visto d'ingresso in Spagna e intimato di tornare indietro verso la Francia. Nella lettera Gurland riferisce, tra l'altro, di aver affittato a sue spese un loculo per tumulare Benjamin nel cimitero locale.

Secondo la sua testimonianza, la tomba era stata pagata per cinque anni, ma quando, ricevuta la notizia, Hannah Arendt riesce a raggiungere Port Bou, nel cimitero non trova nulla, "non era possibile trovarla, in nessun posto c'era scritto il suo nome"⁵.

Arendt era arrivata tardi.

Significativamente, quando si tratterà di presentare il lavoro di Benjamin al pubblico americano nella raccolta *Illuminations* (1968), che rappresenterà la definitiva consacrazione e nutrirà la fama postuma di Benjamin, Arendt non menziona l'assenza della tomba. Descrive, invece, le circostanze che hanno portato l'amico al suicidio come una catena di fatti sfortunati: Benjamin infatti, pur in possesso di un visto per gli Stati Uniti e del permesso per attraversare la Spagna, raggiungere il Portogallo e di lì imbarcarsi, si vede negare la possibilità di passaggio dalle autorità di confine spagnole, a causa di una disposizione entrata in vigore il giorno stesso del suo arrivo. Il giorno

successivo al suo suicidio, agli altri esuli verrà accordato comunque il permesso di proseguire verso il Portogallo. Perché Arendt non menziona l'ultima di queste circostanze infauste, l'assenza della tomba, come invece fa Gershom Scholem a chiudere il suo *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*?

Dopo la visita al cimitero di Port Bou Arendt aveva scritto a Scholem a proposito del suo arrivo *in ritardo*, ma anziché soffermarsi sulle conseguenze della sparizione del corpo di Benjamin (estremo oltraggio della violenza quando sottrae perfino il segno della memoria) Arendt compie un *detournement* straordinario e scrive:

Il cimitero si affaccia sulla piccola baia, dirimpetto al Mediterraneo; è scolpito di terrazze nella roccia, e in queste pareti di pietra vengono introdotte le bare. È sicuramente uno dei posti più fantastici e belli che abbia mai visto in vita mia⁶.

Il suo arrivare in ritardo fa della Arendt la spettatrice di qualcosa di diverso da quanto lei stessa non si aspettasse di trovare, e l'assenza stessa dello spettacolo luttuoso concentrato nell'immagine del sepolcro apre alla possibilità di una visione diversa. La memoria di Benjamin, ci dice Arendt, non è impressa su una pietra, ma nel fatto di condurre lo spettatore in “uno dei posti più fantastici e belli che abbia mai visto”.

Uno spettatore che, da Arendt in poi, non può che essere *sempre più in ritardo*...

La spettatrice che non vede

Arendt vede altro, è una spettatrice che non vede ciò che si aspettava di trovare e incontra qualcosa di diverso. Accanto a lei sta un'altra spettatrice imperfetta, quella che non vede perché è lei stessa a occludere la sua propria visione. In *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard, Anna Karina è questa spettatrice. C'è una giovane donna in un cinema che piange copiosamente, piange impudicamente, che piange in maniera quasi voluttuosa fino ad accecare il suo sguardo.

Nel 1963, in pieno boom economico, con la Francia che, come scrive Jacques Aumont nel suo bel saggio *Du visage au cinema*, fa di tutto per dimenticare Montoire e Auschwitz, Hiroshima e Dien-Bien-Phu, per dimenticare l'Algeria, cosa fa piangere così la donna?

Evidentemente il viso di un'altra donna, e null'altro. Un viso in primissimo piano, mostruosamente staccato dal corpo, terribilmente sofferente, torturato, isolato, contro un fondo bianco che ne fa esorbitare il disagio⁷.

Le lacrime sono il segno tangibile che qualcosa di questa sofferenza passa nella spettatrice, la quale è attraversata e mossa da un dolore che non la riguarda, che è lontanissimo dalla sua storia, dalla sua esperienza e dalla sua biografia, e che tuttavia lei assume nel momento in cui incontra il volto dell'altra. Anna Karina, la Nana del film

di Godard, piange di fronte al pianto di Renée Falconetti, la Giovanna d'Arco del film di Dreyer.

Un volto non significa nulla, se significare vuol dire essere compreso come un elemento di scambio nel gioco della comunicazione e dunque, nel caso del cinema e per altri aspetti del teatro, essere un volto per altri volti nella finzione spettacolare. Il volto, in *Vivre sa vie*, non si dà per un altro volto dell'opera, si dà per me spettatrice, in un gioco continuo di rimandi e citazioni: io che guardo Karina che guarda (come me) Falconetti. Non si tratta allora più di comprendere i diversi livelli della significazione, ma di generare un processo di contatto, un tocco diretto col corpo, e col volto, dell'immagine.

La spettatrice autobiografica

Il volto della madre è il titolo di un capitolo del libro che Alina Marazzi ha composto accanto al suo *Un'ora sola ti vorrei* (2002). L'opera, che Antonio Costa ha definito “uno dei film italiani più belli di questo decennio”⁸ prende le mosse da una serie di circostanze che, da sole e nella loro evidenza, fanno collassare le tradizionali categorie di soggetto protagonista, autrice e spettatrice.

Converrà definire in primo luogo tali circostanze: la madre di Marazzi, Liseli, muore suicida quando lei ha sette anni. Prima di allora, era stata concentrata in lunghi soggiorni presso cliniche psichiatriche, con una diagnosi di ipomania con tendenze suicide. Marazzi non ha che dieci ricordi della madre, “dieci immagini, non di più, in sette anni di vita”, ma quando, molti anni dopo, decide di cercare tracce della sua vita, incontra dapprincipio una collezione di lettere e diari conservati dalla nonna materna, e poi uno straordinario archivio di “filmini di famiglia” che ritraggono la madre dall'infanzia fino al periodo immediatamente precedente la morte. La vita di Liseli si srotola in immagini di fronte alla figlia, spettatrice delle origini della propria autobiografia.

Di qui, la decisione di Marazzi di creare un film documentario a partire da un processo di *found footage* di quelle immagini amatoriali, sovrapponendosi al soggetto protagonista a cui lei stessa dà voce, muovendo la sua spettatorialità privata verso un processo di autorialità che parte dall'incontro con un volto. Guardando la madre Marazzi scrive:

Ho provato una sensazione di disagio nell'incontrare il suo sguardo: mi era molto familiare, in maniera misteriosa e inconscia, e allo stesso tempo sconosciuto. Il fatto di non essere sicura che fosse il suo volto alimentava un senso di colpa. Poi ho imparato a conoscerlo attraverso i filmini: vedendolo e rivedendolo me ne sono riappropriata. [...] *Un'ora sola ti vorrei* è, quindi, anche un film sulla ricerca del volto della madre, sul desiderio di ritrovarlo e di specchiarsi in esso⁹.

Il film realizza, nel volto, quel segreto appuntamento tra le generazioni che per Benjamin è il movimento della storia, concentrato in un'immagine dialettica – il montaggio

di tutte le immagini di tutti volti di Liseli – in cui passato e presente non collassano l'uno nell'altro, ma convergono in una costellazione satura di tensioni. Benjamin definisce la memoria come un *telescope* del passato attraverso il presente, l'irripetibile apparizione di una lontananza che pur sfuggendo alla presa ci rivolge lo sguardo. In essa ritrovato non è soltanto il tempo, ma la vicinanza dello sguardo con l'immagine, una vicinanza che ha il suo punto di saturazione nel film che una donna-figlia-autrice realizza assistendo alla sua storia come spettatrice.

La spettatrice narcisa

In *Inferno*, diretto da Romeo Castellucci nel 2008 e parte di una trilogia ispirata alla *Divina Commedia* di Dante, lo spettatore si trova in diverse occorrenze catturato, in immagine, dallo spettacolo. Ciò avviene quando, ad esempio, la figura di Andy Warhol dirige verso il pubblico la sua polaroid e scatta una serie di fotografie, oppure quando, ed è il caso che qui mi interessa, sulla scena vengono poste delle superfici riflettenti e l'illuminazione si sposta sugli spettatori. Ho visto lo spettacolo in tre diverse circostanze e, sempre, l'effetto immediato che la presa della mia immagine produce è il restringimento del mio campo d'interesse che, da una visione panoramica del palco, si concentra nello spazio minimo che, nello specchio, occupa il mio riflesso. In altre parole, non appena si dispone di fronte a me lo spettacolo della comunità degli spettatori di cui io stessa faccio parte, il mio sguardo va alla ricerca, narcisisticamente, della mia propria immagine. *L'Inferno* di Castellucci, a differenza di quello di Sartre, non sono gli altri, ma sono io presa nel gioco dell'autoriconoscimento.

“Disegnare un inferno non significa, ovviamente, dirci come liberare la gente da quell'inferno, come moderarne le fiamme”, scriveva Sontag in *Davanti al dolore degli altri*¹⁰.

Lo stesso vale per *l'Inferno* di Castellucci. Però basta un gesto, la cattura dell'immagine dello spettatore, della mia immagine di spettatrice, nell'*Inferno*, a iscriverci in uno scenario possibile, e allora in un'ipotesi di destino. Dedicando la mia presenza sul palco lo spettacolo gira la direzionalità dello sguardo. Oggetto della visione e soggetto spettatore coincidono nel mio darmi spettacolo di me e nel ricordarmi, come Woolf invita a fare, che la scena mi ri-guarda, ha a che fare con me e rivolge su di me il suo sguardo.

È questa estrema letteralità che ci costringe a prendere posizione di fronte allo spettacolo nel momento in cui la posizione che occupiamo compie un giro di 180 gradi e ci mette lì, proprio al centro del palco. Lo spettacolo che cannibalizza lo spettatore è quello stesso spettacolo che accetta me, spettatrice imperfetta, e mi iscrive nel suo centro pulsante, nel suo orizzonte d'attesa, nel suo desiderio, che non è e non è stato mai quello di uno spettatore modello.

Annalisa Sacchi, dottore di ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici al DAMS di Bologna, assegnista di ricerca presso lo stesso Dipartimento, caporedattore della rivista «ART'O», ha pubblicato Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia, Arles 2008 (con Enrico Pitozzi).



Inferno di Romeo Castellucci (foto di Luca Del Pia)

¹ L'ipotesi del "lettore modello" è stata formulata da Umberto Eco (si vedano, in particolare, i suoi *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994) mentre quella dello "spettatore modello" è stata proposta da Marco De Marinis (si veda, in particolare, il suo *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani 1982).

² V. Woolf, *Le tre ghinee*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2007 (VI ed), p. 26.

³ S. Weil, *L'Iliade poema della forza*, trad. it. in Ead. *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Milano, Rusconi, 1974, p. 11.

⁴ Cfr. S. Sontag, *Di fronte al dolore degli altri*, trad. it. Milano, Mondadori, 2003, p. 117.

⁵ Lettera di H. Arendt a G. Scholem datata 21 ottobre 1940, citata in G. Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, trad. it. Milano, Adelphi, 1992, p. 349.

⁶ Ivi, pp. 349-50.

⁷ J. Aumont, *Du visage au cinema*, Paris, Editions de l'étoile-Cahiers du cinema, 1992, p. 9 [traduzione mia].

⁸ A. Costa, *Alina Marazzi, il documentario e il suo oltre*, http://www.iuav.it/Ricerca1/Dipartimen/dADI/Working-Pa/wp_2007_22.pdf

⁹ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 53-55.

¹⁰ S. Sontag, cit., p. 109.

I Démoni di Peter Stein di Adelina Suber

Penso che scrivere da spettatrice sia simile alla rivelazione di un segreto: quando uno spettacolo mi coinvolge, tengo per me il segreto di questo piacere oppure, se lo sussurro, è alla persona fidata che mi risponde con lo stesso ironico timore. Credo che solo tra "fratelli" si riesca a dire cosa ci abbia tanto commosso di quello spettacolo recitato lì, davanti a noi, da esseri umani come noi (e l'umanità degli attori è sempre molto forte quando si è colpiti dalla bellezza, dalla forza del loro lavoro): questa rivelazione di segreti, mai completa e mai del tutto sincera, suscita la voglia di fare qualcosa di diverso dal solito e lascia un piccolo nodo alla gola, il desiderio di non restare esclusi. Una differenza sostanziale tra il cinema e il teatro è il buio delle due sale. Ogni volta che entro in una sala cinematografica, la trovo quasi sempre già buia o, se ancora non è iniziata la pubblicità, la sua illuminazione è malsana, giallastra, bluasta. Quando finalmente inizia il film, mi lascio andare, "chiudo" gli occhi e le orecchie, non parlo e non guardo nessuno, aspetto si accenda il sogno: attendo il film allo stesso modo in cui, la notte, mi auguro di sognare con la gaia illusione di non dimenticare niente, di capire tutto. Per me essere nell'oscurità del cinema vuol dire "andare a letto".

Quando vado a teatro, invece, mi sento in piazza. Mi piace sostare nell'atrio, entrare in sala e guardarmi intorno, aspettare che tutti si siano accomodati, si siano salutati

– chi si conosce o si riconosce – e si faccia silenzio in attesa di quel momento magico che segna l'inizio dello spettacolo. Mi piace sentire il rumore delle persone accanto a me, i loro commenti bisbigliati, i colpi di tosse, i rumori. E talvolta quel silenzio particolare: solo a teatro il silenzio cade e poi si leva e poi muta.

Al cinema amo sentirmi sola: detesto chi si muove e chiacchiera troppo, sgranocchia e mi impedisce di "addormentarmi". Mi piacciono le risate e le espressioni di spavento e compassione, ma senza esagerare: non devo uscire troppo dal buio. Al cinema il silenzio non cade: si fa. Insomma, a teatro mi aspetto una sorpresa, non un lucido sogno.

Se vado al cinema a vedere uno dei "miei" romanzi, faccio finta di assistere a un'altra storia per non trovarmi tra facce e situazioni troppo differenti da quelle immaginate leggendo. Ho l'impressione che a teatro, invece, la disponibilità alla trasposizione sia molto più ampia. I registi spesso non possono scegliere le facce: quegli attori di quella compagnia sono i loro personaggi e, talvolta, anche i loro spazi, persino i loro arredi. Le voci, i corpi sono giganti e noi possiamo vagare con lo sguardo dall'uno all'altro; soprattutto, anche loro ci guardano e ci ascoltano, o sembrano farlo. Per questo mi affascinano l'attore e lo spettatore di teatro, il loro scambiarsi e nascondersi segreti. Ci invitiamo alla stessa mensa e ambiamo allo scambio.

Dico questo su cinema, teatro e romanzo perché il 23



Maddalena Crippa e Elia Schilton in *I Démoni* (foto di Tommaso Le Pera)

maggio scorso all'Hangar Bicocca di Milano ho assistito ai *Démoni* di Peter Stein, la cui recitazione, nel depliant dello spettacolo, il regista stesso definisce "cinematografica". Mi sono subito chiesta che cosa volesse dire. La lunghezza dello spettacolo (quasi dodici ore!) non mi è pesata e mi ha colpito il comportamento assorto del pubblico che ascoltava, anticipava, concedeva. Mi sentivo parte viva di esso, un suo pezzetto di fegato. Stein in scena dirigeva la lettura scuotendo un campanello che segnava l'incipit e la fine dei sette capitoli delle tre parti in cui è suddiviso il romanzo. Al termine di ogni capitolo tornava in scena e annunciava la lunghezza delle pause concesse: un'ora per il pranzo e la cena, quindici minuti per gli intervalli. All'inizio il suo agire aveva un che di sorprendente («Quello là è Stein!»), poi di ridicolo («Ah, rieccolo!»). I miei vicini sbuffavano per la sua aria da istitutore di collegio (russo, dato il suo vestire) indispettito – per il caldo crescente? i disguidi tecnici? i ritardi? Sembrava uno di quei dignitosi buttafuori-tuttofare del teatro all'italiana la cui voce sorgeva dal buio per richiamare i singoli attori in scena, all'inizio e durante ogni atto. Ma Stein si volgeva agli spettatori: adesso potete uscire e siate di nuovo qui puntuali! Alla fine, però, la sua figura acquistava un aspetto ieratico, da saggio: lo si attendeva con simpatia, si era passati dalla sua parte. Non era più l'arbitro dei tempi dello spettacolo, ma colui che volta le pagine, dirige la storia, diventa personaggio. Mi ricordava Copeau e la sua descrizione del corago della famosa miniatura di Fouquet sul martirio di Sant'Apollonia:

È l'animatore, il demiurgo visibile nella sua creazione [...]

Fa partire l'attore, il figurante, la musica, il coro, il rumore, la scintilla. Grazie ai suoi occhi, alla sua mano, al suo cuore e ai suoi muscoli accade tutto. Ha recitato il prologo e detto l'Ave Maria. Dirà tra poco la predica. [...] Egli imprime la vita a questa massa di personaggi e di comparse.

Le comparse eravamo noi.

Alla fine del terzo capitolo della seconda parte, Stein indossava sulle vesti scure da corago di collegio la tunica di padre Tichon. Si ricopriva quindi di un altro personaggio e del primo sotto la tunica teneva tutto, anche l'orologio, il tempo di *oggi*. Stein non interpretava padre Tichon, non lo recitava "cinematograficamente": teneva tra le mani un libro tra le cui pagine erano inseriti in modo evidente i fogli della sua parte. Si vedeva la differenza della grafia, quello che doveva dire era scritto molto in grande. Sembrava uno studente che legge *I Promessi Sposi* in classe: *prima* seguiva sul libro le parole che gli rivolgeva il principe Stavrogin e *dopo* leggeva a voce alta la sua risposta; finita la pagina, si fermava, girava il foglio e riprendeva. Mi colpiva questo sottolineare, con aria annoiata, il suo essere altro: non era padre Tichon, gli prestava solo la voce e il sembiante. Se questa sua non-recitazione era voluta, allora era doppiamente corago. Sapeva che il suo pubblico si sarebbe svegliato, un po' vendicativo: «ma come recita quello?»

Mi piacerebbe sapere se anche a Ravenna Napoli Atene Vienna New York... ha recitato così.

Non avevo riletto il romanzo, ma non ce n'era bisogno. Il bello dello spettacolo era proprio questo: aveva il sapore di quelle narrazioni capitali che si facevano in famiglia le sere d'estate, i libri passati di mano in mano tra i lettori adulti e interpretati dalle loro voci per un pubblico attento di grandi e bambini.

La semplicità della scena – i tavolini, le sedie, i divani che sembravano pescati in soffitta e che cambiavano status a seconda del punto della stanza che occupavano o del tappeto o della coperta che li ricopriva o gli si stendeva davanti – bastavano a ambientare la storia, a indicare, insieme a qualche pannello ruotante, a qualche telo, la sala di un palazzo, il buco di una stamberga, una piazza, una strada. A spettacolo finito mi sono detta che la recitazione era televisiva in senso *improprio* (rispetto alla televisione italiana di oggi): i greci, ho pensato, andavano a teatro così. Questo spettacolo, infatti, è stato una veridica lettura di romanzo davanti a una platea "assetata" che, dopo ogni intervallo, ritornava per vedere *come* quello che i più sapevano sarebbe accaduto (molti conoscevano il libro, lo sentivo dalle chiacchiere fuori; alcuni, soprattutto giovani, ne tenevano in mano una copia).

Io ho applaudito come poche volte in vita mia; mai ho sentito applausi così lunghi e convinti. Applaudivamo tutto: attori, regista, tecnici, musicista, organizzatori, maschere, cibo, applaudivamo la città e la giornata ben spesa; dall'altra parte gli attori e il loro mondo applaudivano noi e la fine dello spettacolo. Anche Stein applaudiva: rideva! (e anche questo mi è piaciuto). Mi sentivo grata, divertita, assecondata, sorpresa. E così immagino si sentissero i tantissimi spettatori rimasti, quasi tutti!, sino alla fine. Lettori, appunto, che riconoscevano il loro personalissimo libro e dicevano: "sì, era così!"

Ci era stata donata una recitazione antica, generosa: avevamo sentito il pulsare dei cuori e delle voci delle madri e dei loro figli e figlie, degli amanti non corrisposti, dei ribelli, dei traditi e degli abbandonati, dei fratelli e delle sorelle, dei figli illegittimi, degli idealisti insulsi, dei cinici, degli offesi, delle vittime innocenti e conscie del loro destino, delle anime contorte e degli ipocriti. Il pubblico all'uscita, lento nel buio della notte, dichiarava l'amarezza per le palesi e non vendicate ingiustizie di sempre e per l'indifferenza, anche dei nostri giorni.

Non ho citato nessuno a parte Stein e "noi" del pubblico. Non ho parlato dei singoli attori, delle singole scene, alcune bellissime. Ma non è importante: le differenze di talento degli attori nelle scene singole e in quelle di massa erano funzionali allo spettacolo. Sì, lo rendevano "cinematografico".

Adelina Suber, insegnante, si è laureata a Roma e ha fatto il dottorato a Bologna, studiando temi a cavallo fra storia del teatro e letteratura tedesca del XVIII-XIX secolo. Per ora vive a Bologna.

L'Avaro delle Albe

Le testimonianze che seguono sono state scritte da studentesse frequentanti il corso di Storia dell'attore della Laurea magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna (docente Laura Mariani). Lo spettacolo raccontato è L'Avaro di Molière del Teatro delle Albe, nell'ideazione di Marco Martinelli e Ermanna Montanari.

Alessandra Cava

Non c'è stupore né stridore all'apparire della figurina che si trascina dietro un microfono completo di asta, non c'è meraviglia a sapere e vedere donna questo nerissimo Arpagone dai lunghi capelli, in piedi sui tacchi, esile e scattante. Lo sapevo già, lo sapevamo tutti: è Ermanna Montanari l'Avaro delle Albe (e di Molière).

Ma non è il travestimento – che travestimento non è – ad attirare la mia attenzione. Già dal primo istante Erman-na scompare, senza l'aiuto del trucco o di un costume. Certo, non scompaiono i suoi occhi, le sue mani, il suo

corpo, la sua presenza iconica per cui è stata paragonata a una figura saltata giù da un quadro di Modigliani. La guardo e riconosco chiaramente la sua immagine, ma allo stesso tempo la dimentico. Ermanna Montanari non è Arpagone, finge di esserlo – con la sua femminilità indelebile e il microfono esibito – ma nel momento in cui lo fa è la voce che la possiede, indagata in ogni dettaglio dall'amplificazione, che si fa corpo e la trasfigura.

Ermanna scompare: diventa l'Avaro, cioè tutti gli avari del mondo. Marionette senza pace, meschine sbiadite figure, roteano instancabili intorno al suo leggendario patrimonio. A chiudere le danze il convenzionale lieto fine assume i toni inquietanti di un barocco contemporaneo. L'entrata dal fondo della sala di Marco Martinelli ha del meraviglioso tanto quanto un intervento *ex machina*: è la meraviglia nel vedere il meccanismo che si mette a nudo e si prende anche un po' in giro, perché – sembrano dirci le Albe – non è un bene questo finire bene per forza, che fa tanto spettacolo e poco vita reale. Così, quello che resta vivo nella mente è soprattutto il corpo-voce dell'Avidità, l'esaltazione onanistica di Arpagone quando ha di nuovo fra le mani quella cas(s)etta-prigione che contiene il Suo Denaro, cioè tutti i funesti denari del mondo.

Ilaria Palermo

Ciò che persiste nei miei ricordi è senz'altro la figura dell'Avaro di Ermanna Montanari; non frasi dette, piuttosto una maniera di essere: il corpo piccolo e stretto in abiti neri, le movenze. Le sue azioni sembrano poter sprofondare verso il basso: tutto il suo corpo sente il peso della gravità e questo gli dà una qualità espressiva densa e lenta. La scelta di una voce rauca, dalle tonalità basse e quasi soffocata fra le corde, insieme all'utilizzo del microfono come prolungamento esterno di una cassa di risonanza interna, segnano questo singolare personaggio che vuole avere tutto sotto controllo.

Ricordo il continuo scambio fra due realtà ben distinte: la famiglia di Arpagone e Arpagone stesso: una realtà vivace la prima, che a volte perde compattezza e spessore, e una realtà seria, incupita, diffidente la seconda. Infine la scelta del signor Anselmo, interpretato da Marco Martinelli, di rivelarsi ai figli e a tutto il pubblico provenendo dalla passerella della platea a luci accese, rovescia il fuoco dell'attenzione con modalità per me destabilizzanti. Con uno stravolgimento repentino la mia proiezione verso la vita che si stava svolgendo sul palco si è spostata verso l'ingresso celebrativo dal fondo della platea.

Laura Tarroni

Propongo le prime rapide impressioni di sei trentenni (tre uomini e tre donne) all'uscita del teatro Rasi di Ravenna, dopo aver visto *L'Avaro* delle Albe. Subito emerge una distinzione nei tempi di reazione e nelle modalità di rielaborazione delle emozioni. La discussione è avviata dai ragazzi con annotazioni lunghe, puntigliose e ricche di particolari, mentre nelle ragazze c'è una tendenza a trattenere le emozioni, con una certa riluttanza a espi-

mersi, come a voler ritardare il momento della condivisione. Vengono invece trasversalmente messe in risalto la figura di Arpagone e la potenza delle scene corali, punti di partenza del nostro dialogo di spettatori, che prosegue focalizzandosi su aspetti concreti dello spettacolo.

I commenti maschili si concentrano attorno alla cassetta di monete e al microfono, come oggetti drammaturgicamente forti, come emblemi del potere; insistono sulla fascinazione della "cassetta/cassetta", sull'attaccamento di Arpagone al contenitore di monete che viene con forza trattenuto e difeso. Secondo Andrea, Arpagone sembra "posseduto dall'oggetto", per Luca è "in rapporto morboso ed esclusivo" con esso. E ancora il microfono, usato dal protagonista come ampliamento del proprio potere e prolungamento della figura stessa, traccia nello spazio linee di espansione oltre il personaggio. Al contrario, nel punto di vista femminile tale oggetto viene liquidato velocemente senza sottolineare l'interazione con il personaggio e la sua valenza di propaggine del potere.

Altro punto centrale per i ragazzi è il ricorso alla ripetizione, efficace elemento stilistico utilizzato nei gesti, nella musica e nella costruzione di alcuni personaggi; un meccanismo spersonalizzante che richiama le dinamiche televisive, avvicinando la commedia ai giorni nostri. Così, la scelta di un'interprete femminile per un personaggio maschile viene letta dai ragazzi come una precisa riscrittura registica che allontana dal testo di Molière.

Le spettatrici ribadiscono la centralità della protagonista, figura assolutizzata, cardine drammaturgico e visivo. Ermanna Montanari artiglia lo sguardo, lo monopolizza: "in alcuni momenti mi pareva di essere totalmente assorbita" riporta Lucia, completamente "catturata" fino ad escludere il resto della scena.

Il magnetismo dell'attrice provoca una fascinazione tale che Chiara la percepisce come "totalmente concentrata su se stessa... ferma tra contorni in movimento". In questo sono determinanti i giochi tra immobilità e movimento e l'utilizzo delle pause, come gli stop nei quali l'attrice trattiene nel corpo tutta l'energia, in una sorta di "fermo-immagine" che risolve e rimarca la contrapposizione tra Arpagone e "il resto", rafforzata dalla bolla frenetica che avvolge le sue posture precise e immobili.

È proprio questa fisicità che catalizza l'attenzione delle ragazze: un'espressività potente accentuata dalla voce che scende molto dentro, sprofonda in basso verso una zona viscerale, non umana. C'è un riconoscimento della compattezza di Arpagone, del suo autocontrollo e dell'esercizio del potere su di sé, mentre le testimonianze maschili pongono l'accento sul potere esercitato sugli altri.

Serena Terranova

Quando cerco di ricordare la mia esperienza di spettatrice dell'*Avaro* del Teatro delle Albe, metto immediatamente a fuoco la visione di Ermanna Montanari che ne interpreta il protagonista. Ne ricordo l'abito scuro, il volto contratto in una maschera di ostilità e caparbieta, e odo la voce dell'attrice, che disegna il carattere e l'umore

di Arpagone meglio di qualunque costume di scena approntato per un travestimento dal femminile al maschile. Il "maschile" è una questione che l'attrice affronta dall'interno, e la trasformazione sensibile che leggiamo sul suo corpo è la messa a nudo della voce interiore di Arpagone, la sovraesposizione di un animo duro e fragile, un attaccamento spietato agli oggetti e alle persone.

Ricordo in particolare la scena finale, quando con il microfono in mano Arpagone contratta la dote dei suoi figli con don Anselmo, qui interpretato da Marco Martinelli, che non ho mai visto in scena. In questo finale sembrano due eroi diversi di due epiche diverse, ciascuno con un proprio tempo e una propria missione, intenti a prendere decisioni mentre il loro pubblico di figli e nipoti li ascolta senza intervenire, quasi senza respirare.

L'Avaro e Don Anselmo sono, ciascuno a suo modo, imbattibili, e queste due forze creano una distanza che pone allo spettatore una domanda di posizionamento: «A chi credo?». La Montanari qui diventa uomo, ciò che non è in natura, ed è plausibile dall'inizio alla fine, mai finta. Martinelli recita senza recitare, e quel parlato così naturale ma carico della retorica testuale di Molière suona falso e urtante. Arpagone è fatto di ombre, nasconde e si nasconde, non finge ma agisce alle spalle di chi gli sta accanto, controlla e protegge. Eppure in quel momento finale io credo all'Avaro, dal cui specchio ho cercato di fuggire per tutto il tempo dello spettacolo.



Manifesto di Leila Marzocchi per *L'Avaro*