

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Primarosa Cesarini Sforza, *Uno due tre stella*

Anno VII, numero 14 – Novembre 2017

Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*, p. 1; Aurora Egidio, *Michail Šcepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij*, p. 27; Michail Šcepkin, *Il principe P.V. Meščerskij*, p. 42; Salvatore Margiotta, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, p. 48; Carla Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore*, p. 90.

Materiali

Mimma Valentino, *L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi*, p. 156; Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca. Intervista di Mimma Valentino*, p. 181.

Acting Archives Review

n. 14, novembre 2017

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

L'Ottocento delle attrici

Premessa (non solo) autobiografica

Quando ho accolto la proposta di scrivere sulle attrici dell'Ottocento per «Acting Archives» a partire dalle mie pubblicazioni, ho dimostrato una certa dose di incoscienza. Mi sono occupata a lungo dell'argomento, è vero, ma da anni lavoro sul contemporaneo e quello è un periodo complicato e contraddittorio. Costretto fra il mito indistruttibile della Commedia dell'arte e la modernità della Regia, il secolo è stato assunto per lo più come periodo di passaggio e sempre con vari 'ma', impigliato com'è nella convivenza troppo stretta delle sue istanze più vive e innovative con un conformismo opprimente e diffuso.¹ Esplodono allora, ad esempio, le battaglie per i diritti delle donne, proprio mentre si irrigidiscono le prescrizioni in fatto di famiglia e di morale: quando Orlando, il personaggio woolfiano che attraversa il tempo e i sessi, si sveglia in questo secolo le duole l'anulare in mancanza della fede matrimoniale.

D'altro canto, qualcosa mi attirava verso questi argomenti delicati e verso il periodo in cui li avevo studiati, e non era nostalgia ma un bisogno di Storia sollecitato da fenomeni del presente: ad esempio le reazioni inaspettatamente violente a spettacoli che affrontano i temi dell'identità sessuale² o i richiami misteriosi che legano uomini di teatro quali De Capitani e Bruni ai loro predecessori ottocenteschi o spingono Castellucci a dire all'attore: «L'800 è il tuo tempo»,³ come da fronti 'opposti' potrebbero confermare Gassman e Bene, de Berardinis e Cecchi. E se per gioco dovessi scegliere quali libri portare con me su un'isola deserta, fra questi ci sarebbe *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* di Meldolesi e Taviani: un libro denso

¹ Lo ha sottolineato Mario Apollonio, a partire da un riconoscimento di carattere generale: «forse nessun'altra stagione nella storia del teatro d'ogni tempo e popolo conosce un così vivo e pronto affidarsi alla virtù comunicativa della creatura, e tanta potenza d'azione e di suggestione con mezzi così poveri» (*Storia del teatro italiano dall'età barocca al Novecento*, Milano, BUR, 2003, vol. II, p. 650).

² Si pensi agli attacchi contro *Fa'afafino - Mi chiamo Alex e sono un dinosauro* di Giuliano Scarpinato, ispirato ai bambini che non amano identificarsi in un sesso e rivolto agli ultra dodicenni, e alle interpellanze parlamentari contro il Festival di Santarcangelo 2017. O, viceversa, allo straordinario successo di Silvia Calderoni in *MDSX* dei Motus e all'affermarsi della giovane regista Livia Ferracchiati, che su questi temi fonda la sua poetica.

³ R. Castellucci, *Esercizi Delfici*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999 Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 297-300. Gli Esercizi Delfici sono finalizzati a «sostenere dignitosamente il potere alienante del palcoscenico», si fanno da soli e non sono validi per sempre.

e affascinante, che sembra ancora riguardarci per vie tutt'altro che libresche.⁴

È poi di Meldolesi un saggio successivo, poco noto, che ha il merito di coniare una definizione in positivo e di valore a mio avviso assoluto: il Sette-Ottocento come «età delle invenzioni teatrali»:

Fra la Commedia all'Improvvisto, che va scemando nel primo '700, e il tardo '800 della Duse, l'iniziatrice della nostra età, esiste un'età intermedia: quasi due secoli di vita teatrale, che siamo soliti pensare eclettici e «contraddetti» da Goldoni ed Alfieri e che, invece, al di là della valutazione letteraria, possono anch'essi configurarsi, teatrologicamente parlando, come un insieme. Ecco *l'età delle invenzioni* – invenzione del teatro come edificio riproducibile, invenzione della «moderna» teoria dell'attore, invenzione della «nuova» sensibilità recitativa che collegò Lumi e Romanticismo oltre la logica dei generi, invenzione di rapporti riformati fra attore e autore, invenzione di modalità partecipative aperte, invenzione di modalità rappresentative alte e basse allo stesso tempo, invenzione di una nuova competitività borghese fra prosa e lirica, arte varia e circo. Uso la parola invenzione perché si trattò di scoperte immediatamente realizzate, inter-connesse e riformulate di tanto in tanto, ma senza fratture lungo i due secoli.⁵

E anche età con le attrici al centro, come cercherò di dimostrare.

Quanto alla questione del gender non è certo meno complessa in ambito artistico. Perché separare l'attrice dall'attore nel mondo 'separato' del teatro? cosa è maschile e cosa è femminile nel linguaggio delle arti? Nella strettoia fra stereotipi, più che mai inaccettabili nel 'post questione femminile', e concezioni essenzialistiche – la differenza sessuale ironicamente chiamata «D.S.», ovvero déesse, da Hélène Cixous, la filosofa che ha scritto per Ariane Mnouchkine – ho fatto riferimento a due frasi, che mi hanno rafforzato nell'intento di studiare singole soggettività attraverso gli scarti testimoniati dai linguaggi, verbali e non.⁶ La prima è stata ispirata a Marina Cvetaeva dall'attrice Sonečka Gollidej, allieva di Vachtangov: la differenza fra i sessi consiste in un nocciolo, piccolo, irriducibile, che si può comprendere «solo dal di dentro di noi, essendo»; la seconda è di Sibilla Aleramo, tenace indagatrice dello «spirito femminile»: «le segrete leggi del cuore hanno un ritmo» e nel ritmo si annidano le differenze.⁷

⁴ Pubblicato da Laterza nel 1991, il libro ha vinto il Premio Pirandello-Palermo per la saggistica nel 1993. Citerò dall'edizione riveduta e corretta del 2003.

⁵ C. Meldolesi, *Piazza e teatro. L'attore nell'età delle invenzioni*, in *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni*, a cura di M. Vitale e D. Scafoglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 413-420.

⁶ N. Setti, *Ritratto di una scrittura*, introduzione a H. Cixous, *Il teatro del cuore*, Parma, Pratiche, 1992, pp. 7-32.

⁷ M. Cvetaeva, *Il racconto di Sonečka*, Milano, La Tartaruga, 1992, p. 106; S. Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, in *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 65-66.

Le mie ricerche sono cresciute nell'ambito della Storia delle donne, un settore di studi emerso alla fine degli anni Settanta con i libri di Luisa Muraro sulla stregoneria e di Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina sulla Resistenza: non una storia aggiuntiva ma una rilettura del passato da un punto di vista diverso, con domande mai fatte alle fonti. Il gender come categoria necessaria per una storia generale – al pari di altre già in uso, dalla classe sociale alla nazionalità alla religione – si impone in una fase successiva. Il dibattito è acceso, proliferano libri e riviste, altrove si aprono corsi universitari di Women's Studies, nel 1989 si costituisce ufficialmente la Società Italiana delle Storiche.

Il contesto è quello del Neofemminismo, nato dal (e in reazione al) '68, quando in una società in ebollizione, le donne manifestano una vera e propria «urgenza di rappresentazione» e numerose attrici si mostrano pronte a realizzarla.⁸ L'associazione La Maddalena ne è una delle espressioni più consapevoli: il suo primo spettacolo *Maria Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna, scelti ed elaborati da Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini* (1973) costituisce il manifesto del teatro femminista italiano. Allora l'insieme delle parole d'ordine tende a divorare la comunicazione teatrale ma si producono fenomeni significativi: da un lato, passano per questa esperienza attrici interessate a indagare la differenza sessuale e le sue ricadute sui linguaggi e, dall'altro, molte militanti si misurano con i mestieri della scena in esperienze più o meno connesse con il professionismo.⁹ Quando poi, negli anni ottanta, il primo femminismo – caratterizzato da un lato da processi radicali di presa di coscienza e di riflessione teorica e, dall'altro, da esiti politici di massa (dalla legalizzazione dell'aborto alla penalizzazione del reato di violenza sessuale) – si trasforma in un 'femminismo diffuso' orientato su bisogni di conoscenza critica, memoria e trasmissione, vengono molto valorizzate le forme di creatività individuali.¹⁰ Il teatro si rivela strumento eccellente per 'trovarsi' e per 'dirsi' essendo in relazione.

Allora ho affiancato al lavoro scientifico e militante nella Società Italiana delle Storiche e nel Centro di documentazione ricerca e iniziativa delle donne di Bologna (che ha poi dato vita alla Biblioteca nazionale delle donne), l'impegno in alcune associazioni teatrali femminili: da Magdalena

⁸ *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio, Besa, Nardò (Le), 2002, vol. I, p. 19.

⁹ La stessa Maraini provò «tutti i mestieri, dal suggeritore all'elettricista, dal regista alla sarta di scena, per quanto in cantine miserabili», acquisendo una «conoscenza dall'interno del 'fare teatro'» che si rivelò preziosa per la scrittura (*Un sogno teatrale*, in *Fare teatro (1966-2000)*, Milano, Rizzoli, 2000, vol. I, p. XI). Tradotta e rappresentata in tutto il mondo, Maraini ha creato una sorta di *Comédie humaine* delle donne con tratti da neorealismo.

¹⁰ *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Ricerca e documentazione nell'area lombarda*, a cura di A. R. Calabrò e L. Grasso, Milano, Franco Angeli, 1985; L. Mariani, *Feminist Theory and Criticism*, in *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. Marrone, New York-London, Routledge, 2007, vol. I, pp. 705-711.

Project (nata nel 1986, con sede principale a Holstebro presso l'Odin Teatret, tuttora attiva a livello internazionale e dotata di una rivista, «The Open Page») alle meno longeve Associazione Divina (fondata a Torino nel 1990 dalle attrici di Teatro Settimo e da alcune docenti universitarie) e Il linguaggio della Dea (creato da Ermanna Montanari a Ravenna nel 1991).¹¹ Ho curato la rubrica Proscenio sul trimestrale «Lapis. Percorsi della riflessione femminile» fondata da Lea Melandri e attiva dal 1987 al 1996; e all'interno del festival di Santarcangelo, negli anni di Leo de Berardinis, ho promosso varie iniziative raccolte sotto il nome dusiano di «Casa delle attrici».

Come studiosa mi sono attestata su due linee: da un lato, da storica orale, ho raccolto testimonianze di attrici anziane che avevano cominciato a recitare prima dell'avvento della regia e dunque serbavano memoria viva del teatro precedente;¹² e, dall'altro, mi sono concentrata sul rapporto fra teatro e movimento di emancipazione femminile. Fra queste linee si è prodotta spontaneamente un'osmosi, grazie alla presenza di Sibilla Aleramo, vissuta tanto a lungo da creare un legame fra la Nora ibseniana di Irma Gramatica, la grande Duse e l'ottocentesca Giacinta Pezzana. E proprio quest'ultima, col suo *Amleto*, mi ha portato a Sarah Bernhardt, la sostenitrice della 'natura femminile del teatro' che ha innalzato la pratica dell'attrice en travesti, tappa importante verso le attuali forme moltiplicate di sconfinamento fra l'identità sessuale di chi recita e quella della figura performata.

In questo saggio, per evidenziare la legittimità di una scelta che isola le attrici, ho privilegiato gli elementi di lunga durata e di continuità, senza considerare adeguatamente mutamenti profondi come quelli verificatisi con l'affermarsi del naturalismo: tali che Claudio Vicentini teorizza un cambiamento della concezione stessa della recitazione teatrale nel corso

¹¹ In quello stesso anno sorse il Teatro delle Donne di Calenzano, su iniziativa di Maria Cristina Ghelli, che puntava sulla drammaturgia (centro di produzione e archivio); l'anno dopo l'associazione Isabella Andreini Comica Gelosa, che vedeva impegnate Franca Angelini, Maricla Boggio e Dacia Maraini, confermava l'importanza di Roma in questo ambito. Per più di un ventennio, sulla scia del teatro La Maddalena, si formarono in Italia associazioni di questo tipo, in una singolare sinergia fra donne di teatro, intellettuali e docenti universitarie, militanti, ma gli studi teatrali ne furono appena sfiorati.

¹² Per la tesi di dottorato, rimasta inedita, ho raccolto venticinque testimonianze di attrici allora viventi, nate fra il 1887 e il 1923: Gigetta Morano, Isabella Riva, Vera Vergani, Mimy Aylmer, Tina Lattanzi, Anita Durante, Paola Borboni, Pina Cei, Maria Fabbri, Eva Magni, Rina Franchetti, Laura Carli, Franca Dominici, Pupella Maggio, Carola Zopegni, L. Vi. attrice dilettante, Laura Adani, Miranda Campa, Elsa De Giorgi, Gianna Galletti, Lina Volonghi, Anna Campori, Regina Bianchi, Rosalia Maggio, Luciana Durante. Ho intervistato inoltre Valentina Moroni su Irma ed Emma Gramatica; Franca Rame su sua madre, Emilia Baldini; Gino Cavaliere e Gastone Martini (*Donne di teatro nel primo Novecento*, Università degli studi di Bologna, Dottorato di ricerca in Discipline dello spettacolo, 1987).

dell'Ottocento.¹³ E ho affrontato i seguenti nodi problematici: il posto occupato dalle attrici e i loro percorsi in parte differenti da quelli maschili; l'importanza particolare che ebbero le donne di teatro a livello sociale e culturale in quella fase cruciale della Storia delle donne; la possibilità di leggere alcune linee recitative emerse pienamente nel Novecento come esiti delle loro sperimentazioni.

La catena delle grandi nel 'secolo lungo'

Carlotta Marchionni (1796-1864), Adelaide Ristori (1822-1906), Giacinta Pezzana (1841-1919), Eleonora Duse (1858-1924). Sono per motivi diversi le più grandi, sono le più studiate e le più significative per abbozzare un Ottocento delle attrici, dopo la rottura prodotta dalla Rivoluzione francese¹⁴ e fino all'esplosione del primo conflitto mondiale. Marchionni lega l'Ottocento al prima e Duse al dopo, essendo preceduta da una generazione meno definibile, dominata da Adelaide Tessero (nipote di Adelaide Ristori) e Virginia Marini, oltre che dalla femminista Pezzana; Ristori con la sua tournée parigina del 1855 fornisce la data spartiacque dell'affermazione del Grande Attore, il cuore del secolo. Attorno a loro un contesto nutrito di attrici brave, amate dal pubblico e meritevoli di approfondimenti, su cui non potremo soffermarci: un peccato, anche perché questo è un secolo in cui alto e basso, genio e mestiere si sono più che mai intrecciati.

Già la pubblicistica dell'epoca distingueva la genealogia delle prime attrici da quella dei primi attori e ne segnalava la centralità, ma la storiografia teatrale non ne ha tenuto sufficientemente conto, nemmeno dopo il pionieristico *Attrici e società nell'Ottocento italiano* di Giovanna Ciotti Cavalletto. Questo libro inizia con il ritratto di Anna Fiorilli Pellandi – dominatrice della Compagnia Reale Italiana diretta da Fabbrichesi, grande interprete della Mirra alfiariana e sorprendente Egisto nella *Merope* dello stesso autore – ma entra nel vivo del secolo con Carlotta Marchionni, quando «si apre un nuovo genere, inizia un nuovo modo di concepire i

¹³ «Da riproduzione di passioni e comportamenti coordinati nella figura di un personaggio che è una creazione artistica, costitutivamente diversa dalla realtà dell'attore» essa diventa «penetrazione e assimilazione di un'interiorità individuale, unica ed esclusiva, assolutamente simile e affine alla personalità dell'interprete»: così C. Vicentini in *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 477-507. Si tratta di «Studi per Alessandro d'Amico», uno dei maggiori conoscitori del teatro ottocentesco italiano, capace di proporre visioni chiarificatrici in forma di racconti appassionanti, nutriti dalla vita materiale e da un certo modo di parlare degli attori, per aneddoti.

¹⁴ Si ricordi che Olympe de Gouges, autrice della *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, era drammaturga e oratrice; Théroigne de Méricourt, sostenitrice della rivoluzione umanitaria, era cantante; Claire Lacombe, ispiratrice del club delle Citoyennes Républicaines Révolutionnaires, era un'attrice di provincia.

personaggi, cui si accompagnerà, inevitabilmente, una diversa visione del ruolo di attrice» e lo chiude con Giacinta Pezzana.¹⁵ Tiene fuori, dunque, Eleonora Duse, non considerando il cordone ombelicale che la lega alle generazioni precedenti¹⁶. Propone inoltre i ritratti di Carolina Internari Tafani, Maddalena Pelzet Signorini, Amelia Bettini, Fanny Sadowsky, Clementina Cazzola, Virginia Marini, Virginia Reiter e Adelaide Tessero.

D'altro canto, pur essendo i quattro nomi citati all'inizio fuor di discussione, ne va motivata la scelta alla luce delle finalità del saggio. In cosa consistono le novità introdotte da Carlotta Marchionni? In che senso propone un paradigma di attrice diverso e di tale peso da evocare nella pubblicistica coeva il parallelo con Isabella Andreini? La sua carriera è esemplare per come si muove tra continuità e strappi: figlia d'arte, va alla scuola di Morrocchesi per affrontare adeguatamente *Mirra* di Alfieri e impone il testo italiano di maggior successo del secolo, *Francesca da Rimini* di Pellico, che non è certo un capolavoro letterario. Si afferma ancora adolescente in ruoli di primadonna e lascia le scene a 44 anni, dopo essere stata imprenditrice e scritturata a condizioni d'eccezione nella Compagnia Reale Sarda; dà vita a Milano a un salotto che sostiene i valori romantici e libertari.

È Carlotta Marchionni l'icona del nostro primo Romanticismo teatrale, di cui incarna la stupefacente capacità di armonizzare elementi incongrui: «solo il patetico ci spiega il mistero che sta riposto nelle lagrime del piacere, e se v'ha una possibile voluttà nella morte».¹⁷ Ed è lei stessa agli inizi una contraddizione vivente: attrice giovane e primadonna insieme, unisce l'ingenuità della fanciulla alla sapienza della professionista e alla conoscenza del linguaggio amoroso, la freschezza delle doti naturali alla capacità di inventare artifici, la sicurezza del mestiere appreso sin dall'infanzia alle inquietudini dell'artista.

Inaugura 'il teatro del personaggio' in senso ottocentesco, dopo che si è compiuto il grande trapasso «verso l'egemonia del testo e dell'interprete» e la mediazione fra questi due poli non viene più determinata «dalle situazioni patetiche» e dal «codice delle espressioni delle passioni» ma dal «personaggio concepito come identità psichica unitaria, e come identità scenica realizzata in base a criteri di verisimiglianza e storicità». Lo scrive la settecentista Maria Ines Aliverti e Vicentini precisa: «il personaggio-tipo, mosso dal contrasto di passioni generali» diventa «rappresentazione di

¹⁵ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Milano, Mursia, 1978. La frase cit. è a p. 27.

¹⁶ Mirella Schino, invece, nei *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (Imola, Cue Press, 2016 [2004]), dedica a quest'ultima due capitoli e amplia l'orizzonte a Rachel, Sarah Bernhardt e Henry Irving ma non propone un approfondimento di Adelaide Ristori.

¹⁷ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 205. È stato per me di riferimento il capitolo *Carlotta Marchionni in effigie. L'attrice e il dramma romantico*, pp. 187-237.

personalità eminenti e complesse, uniche e formate da caratteristiche singolari».¹⁸

Questa complessità deve materializzarsi in un'immagine semplice e rassicurante per il pubblico, che stacchi l'attrice dal suo ambiente di provenienza: nasce così l'immagine mitizzata dell'attrice vergine e santa, che calca il palcoscenico non direttamente per via familiare ma a partire dalle esperienze estatiche avute in collegio davanti alla statua di Suor Orsola e dalle filastrocche recitate per lei¹⁹. Un'operazione simile a quella compiuta da Isabella Andreini, alla nascita del professionismo attorico, per staccare dalla sua immagine ogni ombra di prostituzione. Inoltre Carlotta Marchionni punta su un piccolo clan femminile dominato dalla madre Elisabetta – attrice di valore, impegnata non a garantire l'onore della figlia ma a dare strumenti alla sua ambizione artistica – e la cugina Teresa Bartolazzi, che rimarrà al suo fianco tutta la vita; e crea «la tradizione delle 'maestre d'arte' che si avvale di una parentela strutturata miticamente per vie d'arte».²⁰ A raccoglierne il testimone nella sua serata d'addio al teatro è Adelaide Ristori, che ribadisce il carattere rituale del passaggio recitando una poesia: «Tu dell'arte maestra amorosa, / Tu all'errante mio piede segnavi / Infallibile traccia. / [...] A me resta grand'orma segnata: / Possa io quella costante calcar».²¹

«Adelaide Ristori non è soltanto una donna e un'attrice: è, innanzi tutto, l'incarnazione di un modello, il prodotto perfetto delle esigenze e del gusto di un'epoca», così inizia il capitolo dedicatole da Ciotti Cavalletti. E se di Marchionni si è scritto che era «il perfetto ideale della femmina italiana», soprattutto Ristori ne è la realizzazione piena quale figlia d'arte pervenuta allo status nobiliare: moglie, madre e nuora attenta ai doveri imposti dai ruoli, senza mai disinteressarsi della sua famiglia d'origine allargata, interprete di regine e di 'grandi' personaggi, impegnata nella battaglia risorgimentale al fianco dei Savoia e di Cavour. Sono dati innegabili abbondantemente celebrati, d'altro canto poche attrici hanno compiuto gesti che andavano tanto radicalmente in un'altra direzione, determinata dalle esigenze professionali e dall'interesse per la modernità: l'attrice è un esempio paradigmatico dello iato fra parole e azioni, così significativo per la storia delle donne. Come ha fatto Teresa Viziano, che ha studiato per

¹⁸ M. I. Aliverti, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 22 e 202- 203; C. Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, cit., p.487.

¹⁹ Geraci mette in relazione questa narrazione mitica con la canonizzazione di Angela Merici, la fondatrice delle Orsoline, nel 1807, e con la leggenda stessa di Orsola, la vergine martire che convertì un esercito di fanciulle.

²⁰ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 235.

²¹ Cito da F. Simoncini, A. Tacchi, *Carlotta Marchionni*, in «Drammaturgia», n.s., a. XII, n. 5. 2015, p. 205.

tutta la vita l'attrice a partire dall'immenso archivio che lei stessa ha riordinato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova²².

Prima di tutto il matrimonio col marchese Giuliano Capranica del Grillo, che presiede alla creazione della sua immagine pubblica, coronando il distacco dall'ambiente comico. Non si tratta del caso tipico dell'attrice che compie il salto di classe e comincia una nuova vita. Adelaide Ristori lascia il teatro per un periodo breve e col matrimonio (d'amore) sigla un contratto implicito ma evidente: riceve un nome e uno status che le aprono le porte a livello internazionale, a cominciare dalla casa reale italiana, e offre liquidità guadagnata col suo lavoro e la sua fama. Fa mettere in contratto che non reciterà né ruoli in travesti né parti immorali mentre è nota soprattutto per le interpretazioni di Mirra e Medea come per quella di Lady Macbeth, che contribuisce alla conoscenza e al trionfo di Shakespeare in Italia²³; sostiene il rispetto dei ruoli sociali mentre dirige la sua compagnia col piglio di «un generale d'armata» e al marchese Capranica del Grillo capita di essere chiamato Monsieur Ristori; si assicura contrattualmente di poter lasciare la compagnia in qualunque momento, se i suoceri si ammalano, mentre pratica il nomadismo a un livello mai visto, andando alla conquista dei mercati internazionali e facendo il giro del mondo. Non si tratta di un dato curioso per fare notizia (prima donna al mondo, preceduta da due uomini in questa impresa), come accadde per certe azioni pubblicitarie di Sarah Bernhardt, che pure suscitarono l'ammirazione di Virginia Woolf.²⁴ Il suo giro del mondo non è un viaggio di piacere ma una lunghissima tournée con 312 spettacoli: comincia a Roma il 4 dicembre 1874 e finisce nella stessa città il 14 gennaio 1876, 20 mesi e 19 giorni tra navi e treni (35.285 miglia di mare e 8.365 di terra), con marito e figli al seguito, tra pericoli serissimi e grandi fatiche.

Lo scrive in *Ricordi e Studi artistici*, pubblicato nel 1887 (dopo le memorie di Ernesto Rossi e prima di quelle di Tommaso Salvini): un altro primato, almeno in Italia, tanto che gli editori in premessa dichiarano di aver faticato a convincere l'attrice ad affiancare all'analisi di sei interpretazioni le sue memorie.²⁵ Che una donna attrice si riconosca soggetto degno di biografia è

²² Particolarmente significativi *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, e *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pisa), La conchiglia di Santiago, 2013 (anche in ebook per le Edizioni delle Donne).

²³ Cfr. L. Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1979.

²⁴ Cfr. L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, Cue press, 2016 [1996], pp. 188-189.

²⁵ Il libro, pubblicato da L. Roux e C. nel 1887, è stato riproposto con la cura di A. Valoroso da Dino Audino Editore nel 2005. Ne parlo in *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin*, in «Teatro e Storia», annale 28, 2007, pp. 364-370. Il saggio fa parte di un interessante dossier curato e introdotto da A. Carloni e R. Gandolfi,

un gesto ardito, di cui Adelaide Ristori ritiene prudente giustificarsi; ma anche quando limita il repertorio per tutelare la sua dignità, fa di questo una «libertà di espressione e quasi di avventura», come scrive Apollonio: in un «superbo rispetto dei limiti», che mostra «i prodigi dell'appassionata misura», pur con gli artifici lamentati da Lewes.²⁶

In lei la passione non assume la cifra patetica, ma si scatena ai confini «fra sentimenti rappresentabili e istinti irrepresentabili», facendo «affiorare qualcosa delle pulsioni inconoscibili dell'uomo [...], una «cangiante presenza oscura al posto del carattere», «donne selvagge o tragicamente smarrite, impressionanti nei loro tratti ossessivi, come un commovente grido primitivo»: era come se l'ideologia si collocasse «fuori della sua arte: questa viveva del dramma dell'amore, quella del panico per il ritorno della barbarie»²⁷. Ma a dispetto della sua rivendicata appartenenza alla scuola emozionalista, la necessità stessa di distaccare i personaggi dalla sua persona privata e di garantirne l'efficacia comunicativa di fronte a grandi pubblici anche di altra lingua, rende necessario il ricorso alle pratiche di distacco e dislocazione, descritte da Vicentini.²⁸ Ne dà conferma Giacinta Pezzana: «recitava senza mai darsi alla parte: non ho conosciuto fra i grandi artisti italiani un caso più completo di sdoppiamento».²⁹

A partire da questi e altri argomenti un cultore di Gustavo Modena come Claudio Meldolesi alla fine deve ammettere il ruolo centrale della Ristori nel teatro ottocentesco, un polo che inaspettatamente anticipa istanze del Novecento:

La Ristori riuscì a sposare il marchese Capranica del Grillo prevalendo sull'ostile sgomento dei suoceri. Fu una lotta durissima, che l'attrice dovette affrontare anche da ragazza madre e da scritturata inadempiente e che finì felicemente contro ogni previsione. Il '48 teatrale, tempo di ricongiunzione del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto

Teatro e «Gender»: l'approccio biografico, che contiene interventi di S. G. Cusick, S. Franco, M. Nordera, E. Willbourne.

²⁶ Cfr. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., pp. 650-655; e G. H. Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, traduzione e cura di E. G. Carlotti, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 150-154.

²⁷ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 273-276.

²⁸ Occorreva «rendere sulla scena un personaggio inadatto a manifestarsi nella realtà umana dell'attore», ma all'epoca della Ristori «irrepresentabile non era più il personaggio profondo e articolato nei meandri della sua interiorità. Era il personaggio macchiato da vizi morali, o comunque caratterizzato da atteggiamenti in grado di provocare il disgusto e la repulsione dello spettatore». In ogni caso l'attore esperto reagiva «con una continua emissione di sotto-segnali - sguardi e gesti particolari - prodotti anche nei momenti più accesi dell'interpretazione e sempre eseguendo quello che è richiesto per rendere esattamente la figura del personaggio, mostra al pubblico di essere in pieno possesso del suo autocontrollo tecnico e psicologico, e che dunque tutto quello che fa e dice non è altro che "recitazione"». C. Vicentini, *Le teorie della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, «Acting Archives Reviews», a VI, n. 11, maggio 2016, p. 14.

²⁹ G. Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana*, in «Corriere della sera», 19 dicembre 1910.

dalla furia rivoluzionaria di Modena. [... D'altro canto,] c'è da pensare che senza la spinta quarantottesca, la storia non avrebbe conosciuto «l'attrice regina» bensì una marchesa preoccupata di cancellare le tracce del suo passato.³⁰

Si stabilisce così una dialettica fra i due attori, «la marchesana» e il «mattaccio», che da un lato rimanda a linguaggi sessualmente connotati – quello tragico-lirico della prima e quello grottesco del secondo – e, dall'altro, prefigura due concezioni opposte di teatro: «un presentimento della stabilità teatrale alta», una sorta di «teatro protostabile» di responsabilità pubblica pur nelle condizioni del nomadismo, e, al polo opposto, il teatro utopico di Modena, fuori degli edifici istituzionali, «negli spazi oltre la luna».³¹

Giacinta Pezzana non è un'artista dello stesso livello, ma certo è quella più apertamente ribelle e indipendente, in una dimensione di grandezza che per Sibilla Aleramo è tutta ottocentesca: «ha qualcosa degli eroi della leggenda, dalle linee esorbitanti dal nostro piccolo obiettivo moderno. In diverso campo, e parlando di donne, non vediamo che George Sand [...], che abbia avuto un'esistenza altrettanto possente».³² Capocomico a trent'anni e attrice madre in *Teresa Raquin* a trentotto, interprete in travesti di Amleto, in crisi appena quarantenne, abbandona le scene fra i 46 e i 53 anni e va a vivere con il terzo amore importante della sua vita in Sicilia, torna poi a recitare come primattrice in compagnie secondarie, preferendo questa condizione a quella di scritturata per parti minori in compagnie maggiori. Di nuovo in crisi, inventa un doppio repertorio per sopravvivere economicamente e nel cuore del pubblico, senza rinunciare né alla sua concezione etica del teatro né alle sue inquietudini d'artista: da un lato i cavalli di battaglia e, dall'altro, le sperimentazioni, che chiama «lussi intellettuali». Lo sono le poco remunerative Serate dantesche, che concepisce da precorritrice one-woman-show: sola a scegliere i testi poetici e il loro montaggio, sola a recitarli e a deciderne la messinscena, sola a metterci i capitali. Si espone politicamente come mazziniana e come femminista, diventando figura di riferimento de «La Donna», il più importante periodico emancipazionista; fa dell'amicizia con alcune donne una pratica di valenza anche politica.

Segnata dalla formazione dialettale con Toselli (che comporta attitudini comiche, ben testimoniate dalle lettere a Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo) come dal confronto con la generazione grandeattorica, con la quale condivide la concezione del personaggio quale entità

³⁰ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 253-254.

³¹ C. Meldolesi, *Elementi introduttivi. Con un surplus sui rapporti della Ristori con la stabilità teatrale e Un epilogo da lontano*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. Felice, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 19-24 e 163-164.

³² S. Aleramo, *Giacinta Pezzana*, «Avanti della Domenica», 4 febbraio 1906.

psicologicamente reale e per vie misteriose affine alla propria, fa parte della cosiddetta «triade delle ultime romantiche» e impone il naturalismo, compie uno scavo espressivistico che arriva alla smorfia e persegue un'essenzializzazione idonea a contemperare popolare e ricerca, fino a momenti di 'antirecitazione' con la sua Raquin, muta e paralizzata. La data del debutto napoletano del dramma di Zola, nel 1879, segna uno spartiacque forse importante quanto il 1855: per la centralità di questo testo nella storia del naturalismo e della nascita della regia e per come l'attrice italiana vi si impegna, tra l'altro fronteggiandosi con la giovane Duse.³³ Anche per questa via il suo romanticismo tardivo mantiene i caratteri negativi che aveva in Gustavo Modena, in quanto atteggiamento critico verso l'esistente e tensione a una vita piena e in libertà: quel «Romanticismo degli attori e delle donne» su cui insiste Meldolesi, legando il bisogno di riconoscimento sociale di questi due soggetti a una visione del mondo complessiva.³⁴ In sintesi, come scrive Rasi, Pezzana può apparire di volta in volta «romantica, classica, verista, simbolica».³⁵ Manifesta così un aspetto chiave dell'Ottocento come 'secolo dei secoli'.

Il passaggio da questa generazione alla successiva è problematico. Eleonora Duse fa di tutto per marcare la sua distanza da Adelaide Ristori, di cui pure riconosce la grandezza, e introduce novità che fanno sembrare prematuramente vecchia la generazione precedente: «attrice artista», secondo la definizione coniata da Meldolesi, comunemente accettata pur con vari accenti.³⁶ Quanto al suo lascito è ancora aperto – continuano a uscire saggi che rilanciano la riflessione sulla sua arte – ed è duplice: da un lato riguarda le attrici che sono venute subito dopo, godendo delle sue novità ma dovendo tentare di distinguersi per acquisire fama propria e, dall'altro, prolunga più che un'ombra su tutto il Novecento;³⁷ anzi è questo

³³ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; e per l'attrice in questione, L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, e *Giacinta Pezzana met en scène Thérèse Raquin*, in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, a cura di M. Fazio, P. Frantz, Paris, Éditions Dejonquères, 2010, pp. 272-283.

³⁴ Di Meldolesi, oltre al libro scritto con Taviani, cfr. *L'età degli avventi romantici in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 565-609.

³⁵ L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Francesco Lumachi, 1905, *ad vocem*.

³⁶ C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e Storia», annale n. 18, 1996, pp.9-24. Attisani radicalizza questa definizione, legando la Duse a un «teatro di poesia», di «antiproso» (*L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Imola, Cue press, 2017, p. 168).

³⁷ La Duse fu «un caso particolarissimo e tutt'altro che esemplare, che non tracciò una strada poi percorsa da altri ma segnò un punto di rottura fondamentale con la tradizione precedente», scrive S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza,

il secolo a cui soprattutto la colleghiamo, anche se si è ritirata dalle scene nel 1908 e vi è tornata per due anni nel 1921, dopo aver girato il film *Cenere* nel 1916. A partire dagli studi di Schino che, da esperta della regia oltre che della Duse, ha evidenziato sia i tratti di continuità e di mestiere sia i tratti discontinui ed eccezionali,³⁸ vorrei segnalare due testimonianze d'epoca, di più recente acquisizione in Italia, che riguardano la cultura attorica e la lunga durata delle abilità recitative nelle loro dinamiche di oralità prima che scritte.³⁹

La prima è di Martin Buber, scrittore e filosofo. Solo quando la vide recitare a Firenze nel 1905 in *Monna Vanna* di Maeterlinck, pigiato fra i loggionisti, Buber ebbe la percezione della «vera portata antropologica e filosofica dell'arte scenica»:

È qui che si deve vederla, nel suo ambiente naturale, a partire dal quale soltanto è possibile comprenderla appieno. Accade con lei come con le figure dei grandi capolavori dell'arte italiana: per capire la sua vita motoria, per comprendere in profondità la sua dinamica psicofisica, si deve osservare il popolo da cui proviene. [...] Vi domina una immediatezza di espressione che non dipende dal pensiero ma ha una propria forma derivante dalla vita-esperienza di molte generazioni.⁴⁰

Dunque, commenta Attisani, «Eleonora Duse manifesta la propria unicità nel legame con gli antenati, dimostrandosi un "essere umano che naturalmente esprime se stesso nella forma che gli è offerta dalle generazioni che lo hanno preceduto"»,⁴¹ in particolare da quelle femminili, aggiungerei.

La seconda testimonianza è di Hermann Bahr che, da critico teatrale, scrive: dagli italiani «c'era sempre qualcosa da imparare. Anche dai peggiori», ma restò incantato da Eleonora Duse e Ermete Novelli e fu indotto a riflettere sui segreti della loro grandezza e del loro potere sul pubblico. Anche se Novelli era un «artista tecnicamente molto diverso dalla Duse», gli sembrava provvisto delle stesse «qualità elementari», che rimandavano al

2009, p. 110. Ma non è proprio così, a mio avviso, tanto più se si pensa al suo lascito novecentesco oltre a quello immediato.

³⁸ Di M. Schino, oltre a *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, cfr. *Controattore e attore norma*, «Teatro e Storia», XVIII, 1995, pp. 113-128, e *Teorici, registi e pedagoghi in Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. V, *Avanguardie e utopie del teatro. Dal Futurismo al Teatro dell'Assurdo*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 51-72.

³⁹ Sulla pluralità del tempo teatrale, in assonanza con le ricerche sul tema delle Annales, vedi C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

⁴⁰ Ma poi l'artista «va oltre ciò che è dato», diventa «fonte di forze che gli sono ignote, sa portare alla vita anche ciò di cui non ha mai avuto esperienza (M. Buber, *La Duse a Firenze*, in A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1, Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 99-101).

⁴¹ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Torino, Accademia university press, 2015, pp. 321-322.

«segreto ultimo della recitazione»: «l'effetto enorme che esercitano gli artisti italiani deriva dal fatto che per la prima volta essi hanno osato essere in primo luogo nient'altro che attori, esercitare al massimo il loro mestiere». ⁴²

Del resto, la prima affermazione della Duse è dovuta all'intelligenza del suo repertorio, al fatto che sentì profondamente i cambiamenti del tessuto economico, sociale, politico del suo tempo. I problemi che hanno tormentato e stimolato Carlotta Marchionni e Adelaide Ristori di fronte a personaggi come Mirra o Medea, così distanti dalla loro biografia e figura pubblica, non ci sono più o meglio si mostrano in tutt'altra forma (ad esempio il desiderio dell'attrice che la figlia Enrichetta non la vedesse recitare); i personaggi interpretati dalla Duse sono per lo più donne qualunque, inquiete e in cerca di sé, scontente e bisognose d'amore. Lei se ne distacca non per via morale ma in quanto artista: soffre come loro, come loro compie azioni poco eroiche ma non le giudica né sente il bisogno di attualizzazioni politiche, alla maniera di Giacinta Pezzana, che vede in Medea una delle tante sedotte e abbandonate sue contemporanee. La grandezza di Duse, la sua prima novità nasce dall'aver trasformato tutto questo in linguaggio, dall'averlo inventato questo linguaggio, dandogli i connotati della poesia.

Valga per tutte la testimonianza di Alessandro d'Amico:

Poi arriva la Duse, che fa storia a sé. Ci sono delle bellissime lettere della Ristori a Salvini in cui la Ristori riflette con l'amico sulla recitazione della Duse: "Ma questa che fa? Recita? Con quattro stracci addosso? Ma cosa è?". Quando la Duse si rivolse per consigli alla Ristori, la Ristori le mandò il copione della *Rosamunda* e di *Pia de' Tolomei* perché quelli erano i testi con cui la grandezza di un'attrice doveva misurarsi. Ma la Duse non fece altro che chiuderli in un cassetto e recitare invece *La signora dalle camelie* [...] testo, guarda caso, rifiutato dalla Ristori per "ragioni morali". ⁴³

Con questo stesso spirito Eleonora Duse costruisce la sua immagine pubblica: puntando sull'elemento del dolore, certo, ma forse ancor più sul tema della libertà e dell'indipendenza. Lavorate! Studiate! Così esorta le giovani, pensando anzitutto agli aspetti materiali, in sintonia con la rivendicazione di Virginia Woolf di *Una stanza tutta per sé*. Per l'attrice anche la bellezza è costruzione, mentre la sua poesia nasce dalla vita, senza timore di accogliere il femminile della nascente letteratura rosa coi suoi sogni d'amore.

⁴² S. Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, «Acting Archives Rewiev», n. 10, nov. 2015.

⁴³ A. d'Amico, *Su Tommaso Salvini*, colloquio con V. Venturini, «Primafila», n. 86, luglio 2002, p. 45.

Figlie d'arte e fuggitive

Tra i fili che si possono enucleare per adombrare un Ottocento delle attrici uno dei più consistenti riguarda le figlie d'arte: lo sono tre delle quattro attrici di cui stiamo parlando e la proporzione è valida in generale. Alla fine del Settecento le compagnie comiche, se non erano del tutto occasionali e di sopravvivenza, si presentavano come carovane parentali, basate sul modello contadino della famiglia multipla comprendente più generazioni; attorno al 1830, in piena crisi del teatro di prosa, le compagnie maggiori cambiarono assetto, in sintonia con le trasformazioni sociali della famiglia: senza accogliere necessariamente i figli, presero a riunire coppie distinte d'attori con scritturati ad hoc, spesso provenienti da altri ambienti, e ricorsero a una divisione del lavoro oscillante fra il vecchio sistema delle maschere e il mondo dei sentimenti borghesi e dei ruoli teatrali.⁴⁴

La spaccatura fra queste due «classi d'attori» di diversa provenienza è forte per tutto il secolo, come testimonia la stessa Pezzana che, non essendo figlia d'arte, per questo soffrì molto agli inizi della carriera. Francesco Righetti, in un passo commentato da vari studiosi, segnala un dato molto interessante: in quel primo Ottocento gli attori più distinti erano «in un numero di gran lunga maggiore fra le persone non nate da' comici» mentre le migliori attrici provenivano dalle famiglie dei comici. Ne dà anche una spiegazione ragionevole, cui sarebbe in parte ricorsa anche Sarah Bernhardt:

Appena una fanciulla può proferire mal articolate parole la si presenta al pubblico. Tutto ciò che la colpisce diventa per lei un oggetto d'incitazione, lo sviluppo precoce delle sue intellettuali facoltà la pongono presto in istato di riflettere e di sentire; i genitori scorgendo in lei qualche felice disposizione naturale, prodigano tutte le loro cure alla fanciulla, su cui fondano una speranza di miglior fortuna. Pervenuta la ragazza a quell'età tanto fatale al maschio, lungi dal distrarre la sua attenzione, è più che mai rivolta ad apprendere dalle sue provette compagne quegli artifizj, que' colpi di mestiere che fanno impressione sul di lei cuore, in ragione dell'effetto che promuovono; non interrompe il suo esercizio perché non le manca l'occasione di comparire sulla scena, o col carattere d'ingenua, o di seconda amorosa, o di genio, e simili particine, che giovano meravigliosamente a renderle familiare l'uso del portamento e del gesto, sicché ove per poco natura le sia generosa de' suoi doni, all'età di sedici anni, o poco più, diventa prima donna, l'occasione le procaccia modi di conversare colle colte persone, con uomini di lettere, e contrae per poco che vi ponga studio, l'abitudine di maniere gentili, e si fa amare, più o meno, secondo il suo valore nell'arte.⁴⁵

In sostanza i figli d'arte, giunti all'età di dieci anni, non avevano più personaggi, a differenza delle femmine; e divenuti attori giovani subivano

⁴⁴ C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 219-222.

⁴⁵ F. Righetti, *Studj sull'arte drammatica*, Torino, Alliana e Paravia, 1827, vol. I, pp. 101-104 e 111-113, cit. da P. Pallavicini, *Oltre (al)la vita. Esercizi di critica storica della fonte biografica. Elementi per un'analisi del genere sessuale come costruzione storico-sociale*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1993-1996, pp. 111-112.

una concorrenza molto maggiore da parte dei filodrammatici, perché il pregiudizio sociale non ostacolava il desiderio di questi ultimi di diventare professionisti con la stessa severità riservata alle aspiranti attrici di buona famiglia. Così, nel primo Ottocento, le figlie d'arte ebbero «il ruolo di giovanissime attrazioni nel mercato degli spettacoli»: «la promessa di un talento femminile, forse solo la speranza, veniva alimentata e difesa contro lo spreco e la dispersione».⁴⁶ Questo anche perché il fascino storicamente esercitato dalle donne in scena si spostò sulle adolescenti e non potevano certo recitare a quell'età e bene ragazze di altra provenienza. Si pensi all'impressione suscitata dalla quindicenne Marchionni su Stendhal o ai racconti di Duse/Foscarina nel *Fuoco* di D'Annunzio. Il paradigma dell'attrice moderna è poi frutto di un'accorta politica di allontanamento dai percorsi battuti normalmente nelle famiglie d'arte, come abbiamo visto fare a Carlotta Marchionni, che arricchisce la sua formazione con esperienze teatrali extrafamiliari, frequenta ambienti colti e impegnati, elabora un'immagine pubblica che mette in ombra la sua provenienza ed esalta altri valori, punta su una rete di relazioni femminili. Ricorrendo ad elementi diversi Ristori e Duse operano nella stessa direzione: sfruttare il patrimonio posseduto da figlie d'arte e prenderne formalmente le distanze per spiccare il volo.

Le attrici dunque diventano uno dei pilastri del sistema della produzione teatrale, assicurandone la stabilità e insieme promuovendone il movimento. Nel commentare il passo di Righetti, Paola Pallavicini sottolinea come «questo teatro del primo Ottocento italiano mantenga la sua linea di continuità interna, la tradizione della propria cultura professionale attraverso le generazioni femminili»⁴⁷. Un dato di fatto che mi pare indicare anche una capacità peculiare di elaborare il rapporto fra continuità e rotture, più strategica: producendo cambiamenti all'interno della tradizione, senza buttarne via i valori e senza ostentazioni verbali, confidando nell'evolversi stesso dei tempi. Meldolesi spiega poi la maggiore capacità di resistenza delle figlie d'arte alla crisi della tradizione comica con l'invenzione di una recitazione fortemente sessuata, capace di esprimere le esigenze della drammaturgia familista, cui cominciarono a contribuire anche delle autrici. Per reagire allo strapotere del melodramma e alle difficoltà del mercato teatrale, le compagnie puntarono infatti su testi contemporanei che affrontavano la crisi della famiglia patriarcale e proponevano da un lato figure femminili di tipo nuovo (non solo mogli e madri) e, dall'altro, un'enfatizzazione della nozione di femminilità, che dal

⁴⁶ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 189.

⁴⁷ P. Pallavicini, *Oltre (al)la vita. Esercizi di critica storica della fonte biografica. Elementi per un'analisi del genere sessuale come costruzione storico-sociale*, tesi di dottorato, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1993-1996, pp. 111-112.

patetismo romantico d'inizio secolo sarebbe evoluta verso forme sempre più inquietanti.

D'altro canto, la costruzione della propria immagine è per le attrici un'operazione particolarmente gravosa e delicata, a causa della scissione fra sfera pubblica (di pertinenza prevalentemente maschile) e sfera privata (di pertinenza prevalentemente femminile): essendo anzitutto attrice – e dunque donna pubblica per il suo mestiere e per la sua appartenenza alla microsocietà teatrale, con l'obbligo di essere attraente – e dovendo apparire fuori del palcoscenico come una 'donna normale', una borghese. Una tensione, un logoramento che favoriscono sia i ritiri precoci dalle scene sia le fughe temporanee, fenomeni pressoché esclusivi delle attrici. Nel 1840, a 44 anni, Carlotta Marchionni si ritira dalle scene definitivamente, da primadonna: non vuole dare al pubblico lo spettacolo della sua caduta dall'apice della fama, non vuole essere umiliata per la perdita della bellezza e del protagonismo artistico con il passaggio a parti minori di attrice madre. Non è la sola anche se spesso il bisogno costringeva a tornare a recitare. Giacinta Pezzana lascia il teatro per quasi otto anni (1887-1894), Eleonora Duse per dodici (1909-1920). E forse la fatica di tenere insieme vita e teatro, essendo il teatro più che vita, spiega anche il bisogno di scrittura che fu della Ristori e della Pezzana come della Duse: migliaia di lettere, scritte nelle condizioni delle tournée, utili forse a creare una dimensione intermedia fra esposizione e intimità. Qualcosa che certo nutrì il senso di stranierità da cui maturò l'alterità della Duse.

L'attrice donna pubblica e il pubblico femminile

«La parola non è mai qualcosa 'per' o in se stessa, ma giunge a compimento solo attraverso il suo destinatario», e quella della Duse «non è più comunicazione ma lotta»: ⁴⁸ non è che un esempio di come ogni discorso sull'attore/attrice debba essere anche un discorso sullo spettatore, che nell'Ottocento comincia a riguardare a pari titolo la spettatrice.

Come è noto, il pubblico del teatro di prosa nasce con l'affermazione settecentesca dello Stato moderno e della sfera pubblica di tipo borghese, quando lo spettacolo costituisce un sistema economico e il singolo spettatore fa parte di un gruppo dotato di un suo modello di funzioni e auto-rappresentazioni: un'importanza che si accresce nel secolo successivo, perché il teatro all'italiana diventa il contenitore principale dell'agire comunicativo e della formazione della sfera pubblica. È poi lo stesso Habermas, autore del fondamentale *Storia e critica dell'opinione pubblica*, nella prefazione alla nuova edizione del libro a riconoscere il limite di aver concepito la sfera pubblica borghese al singolare e di non aver considerato le donne: «diversamente dall'esclusione degli uomini emarginati, l'esclusione delle donne ha esercitato una funzione strutturale» ammette,

⁴⁸ M. Buber, *La Duse a Firenze*, cit., pp. 100-101.

citando Carole Pateman.⁴⁹ Dunque, il pubblico teatrale ottocentesco viene presentato come maschile e la formazione di quello femminile non viene tematizzata, eppure non è di poco conto capire, da un lato, come si sia arrivati alla 'normalità' dei pubblici misti novecenteschi e alla loro rappresentazione e, dall'altro, come il pubblico femminile abbia iniziato ad essere consapevole di sé e la spettatrice a viverci non solo come accompagnatrice di qualcuno.

Questo processo subisce un'accelerazione negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando l'industrializzazione favorisce l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro e la nascita della nazione le coinvolge politicamente per la conquista della cittadinanza: un fenomeno che non si esprime solo attraverso le punte avanzate del movimento emancipazionista ma è percepibile visivamente dalla «femminizzazione» avviata della sfera pubblica.⁵⁰ Dalle campagne affluiscono nelle città migliaia di giovani per andare a servizio; alcuni settori industriali, come il tessile, ricorrono in stragrande maggioranza a mano d'opera femminile; molte studiano, diventano maestre, impiegate, giornaliste... Lo sforzo di conciliare le nuove identità con i doveri tradizionali è enorme: si pensi alle giovani serve, sospese fra una classe sociale e l'altra, fra città e campagna, che acquistano visibilità per le loro crisi isteriche alla Salpetrière, alimentando la nascita della psicoanalisi e la paura del femminile.⁵¹ D'altro canto, allora molte diventano lettrici e spettatrici e chiedono una letteratura e un teatro in sintonia con la nuova società che si va delineando.

⁴⁹ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, traduzione di M. Carpitella, A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, nuova edizione, Bari-Roma, Laterza, 2002; la prefazione è del 1990. Per il pubblico teatrale italiano nell'Ottocento resta di riferimento B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali fra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989, da rapportare alle ricerche centrate sul Novecento di Giacché e De Marinis. Cfr. anche C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001; P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano, Titivillus, 2012; e, per una visione di genere *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, a cura di G. Bruno, M. Nadotti, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; il dossier curato da A. Ceconi, *Il genere del pubblico: questioni per una storia della ricezione femminile nelle arti della scena*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. III, a cura di L. Guidi e M. R. Pellizzari, Salerno, Università di Salerno e Libreria universitaria.it edizioni, 2013; e il dossier curato da L. Mariani e M. Nadotti, *La spettatrice attratta*, «Prove di drammaturgia», n. 2, 2010.

⁵⁰ L'espressione è di Otto Weininger, che segnala anche i grandi «successi femministi» del Rinascimento

e del XVI secolo, quando comparvero le prime attrici: *Sesso e Carattere*, traduzione di J. Evola, Milano, Bocca, 1958. Quanto ai movimenti politici delle donne puntavano ora sull'uguaglianza ora sull'equivalenza (cioè sulla differenza femminile, e addirittura sulla sua superiorità), ora sulla conquista dei diritti ora sulla filantropia (il cosiddetto femminismo pratico).

⁵¹ «Uno spettro si aggira per l'Europa: la donna», così R. Alonge titola un paragrafo di *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Certo le attrici non hanno mai pensato al pubblico in modo indifferenziato, ma il salto di qualità avviene con Giacinta Pezzana, per il suo impegno politico diretto e per la sua consapevolezza sociale, e ancor più con Eleonora Duse, quando dal rapporto con singole spettatrici privilegiate o con frange politicizzate si passa a una concezione larga del pubblico come entità riconoscibile nelle sue componenti maschili e femminili. L'attrice prova fastidio per certo pubblico maschile, «canaglia» e voyeurista, e dice di pensare in primis alle «femminucce», alle loro storie e alla loro emotività, ai loro modi di comportarsi e al loro parlare, che fanno sorridere «li maschietti» shakespeariani: costruisce con «le donne finte» delle commedie un dialogo ravvicinato, che prepara e garantisce quello con le spettatrici e fa delle relazioni amicali una poetica e un modo di lavorare.⁵² Con la sua recitazione, scandalosamente segnata dall'interiorità, crea un ponte emotivo con le donne in sala – sia le aristocratiche e le intellettuali sia le donne comuni –, a partire da un vissuto reso 'comune' dalla teatralità e dalla poesia. Non è solo un mito – 'la divina' – ma anche un modello: essendo lavoratrice oltre che artista, donna di potere autorevole, padrona della sua immagine. Per capire quanto avanzata sia stata la sua azione basta pensare alla sua ultima esibizione ne *La donna del mare* di Ibsen: ultrasessantenne, coi capelli bianchi e il volto struccato, afferma il diritto di amare a qualunque età e un concetto di bellezza che non si basa solo sull'aspetto fisico. Persino D'annunzio vorrebbe vivere quella vita, che offre la possibilità di viverne cento di vite; Arrigo Boito invece la ritiene sconveniente, tanto da tenere segreto il suo amore anche per questi poco nobili motivi.

Al di là di ombre tanto pesanti, che accompagnano anche le attrici più grandi, quello che interessa qui è però un altro elemento: l'enorme importanza che le attrici di teatro hanno avuto, più o meno manifestamente, nell'elaborazione di identità femminili inedite, fino alla cosiddetta Donna nuova. È un processo che sbagliremmo a legare esclusivamente agli aspetti divistici di Duse o Bernhardt e non solo per il fatto che a teatro quegli aspetti sono gestiti dalle attrici in prima persona e si legano a professionalità articolate e complesse. Soprattutto va riconosciuto il ruolo centrale occupato dalla conservatrice Ristori nell'elaborazione di un'immagine pubblica che ha dato forza alle attrici e alla battaglia per la cittadinanza femminile dopo l'unità d'Italia.

La donna di teatro è intimamente attraversata dal conflitto fra il suo mestiere e la «natura femminile», questo costrutto culturale così invasivo e potente, per questo fatica molto più dell'attore a essere riconosciuta come figura borghese e come esempio pubblico. D'altro canto l'attrice offre risposte al problema della pubblica rappresentazione della donna borghese

⁵² E. Duse, A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 123, 358, 585.

perché la sua professione viene in generale riconosciuta e rappresentata pubblicamente. A dispetto dell'apparenza, che ha reso schiacciante il modello di perfezione da lei incarnato, Adelaide Ristori crea una tensione positiva e proficua tra arte scenica e immagine pubblica: afferma l'artisticità della professione e la sua dimensione imprenditoriale, la dignità dell'attrice e la sua capacità di proporsi come modello, non prescinde mai dalla dimensione pubblica e rende visibile la sua vita privata in alcuni aspetti, come i sovrani, rappresenta l'Italia nel mondo sia come 'portavoce' di Cavour e dei Savoia sia come incarnazione della patria per gli emigrati.⁵³ Dalla sua battaglia discendono la libertà di Giacinta Pezzana di essere una ribelle come quella della Duse di conquistare un'immagine di attrice che con la Ristori non ha nulla a che fare. Carlotta, l'attrice santa; Adelaide, l'attrice marchesa; Giacinta, l'attrice militante; Eleonora, l'artista del dolore: le implicazioni di queste sigle vano ben oltre gli stereotipi, si tratta di costruzioni impegnative che si basano su scelte strategiche come sul modo di vestirsi.

Prendiamo un episodio minore della vita di Eleonora Duse: la creazione della Libreria delle attrici, uno spazio bello e confortevole, in cui leggere, partecipare ad eventi culturali, soggiornare per brevi periodi: destinato alle giovani attrici che volevano uscire dalle ristrettezze culturali oltre che economiche delle compagnie di giro. La Libreria, inaugurata a Roma il 28 maggio 1914, chiuse ufficialmente il 21 gennaio 1915, e non per i venti di guerra: l'ambiente teatrale reagì negativamente e di attrici se ne videro poche. Ma per fortuna i libri, che si ritenevano perduti, sono stati ritrovati da Anna Sica a Cambridge: danno testimonianza di una straordinaria vastità di interessi e di una lettrice attenta, che talvolta annotava.⁵⁴

Anche la maggior parte degli storici del teatro (compresa Mirella Schino) hanno preso poco in considerazione quell'impresa fallimentare. Si trattava invece di un'iniziativa avanzata, in sintonia con i Three Arts Clubs di Chicago e Londra, che guardava alle donne certo ma anche al teatro in generale: non un'opera di beneficenza «ma di amore e di rivoluzione [e] dignità delle artiste».⁵⁵ La celebre frase di Eleonora Duse sul «compianto

⁵³ Anche lo spostamento di interesse dalla vita privata delle attrici alla loro qualità artistica, segnalato da Ciotti Cavalletto, è testimonianza di un processo emancipativo in una certa misura inevitabile.

⁵⁴ A. Sica, A. Wilson, *The Murray Edwards Duse Collection*, Milano - Udine, Mimesis, 2012. Da qui è partito lo studio delle sigle declamatorie apposte nei copioni e l'ipotesi dell'esistenza di una tecnica di recitazione complessa e articolata, che dal Settecento arriva al primo Novecento: A. Sica, *La Drammatica - Metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Mimesis, 2013 e *The Italian Method of La Drammatica. Its legacy and Reception*, a cura di A. Sica, Milano, Mimesis, 2014.

⁵⁵ Appunti inviati da E. Duse a Olga Ossani, in L. Mariani, *Amicizie e "possesso di sé" nel teatro, la Duse e le giovani attrici*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno*

femminile» allude anche ad azioni concrete come questa, in cui l'attrice credette veramente.⁵⁶

«Petit riens» e altri atti che portano al Novecento

Penso che l'arte teatrale sia un'arte essenzialmente femminile. Infatti, dipingersi la faccia, dissimulare i propri sentimenti, cercar di piacere, voler attirare gli sguardi sono i torti che spesso si rimproverano alle donne, e per i quali si mostra una grande indulgenza. Gli stessi difetti diventano odiosi in un uomo. Eppure, l'attore deve rendersi il più attraente possibile, non fosse che ricorrendo alle tinture, alle barbe finte, alle piccole parrucche. Se è repubblicano, deve sostenere con calore e convenzione teorie realiste, e se è conservatore, teorie anarchiche, se tale è il volere dell'autore. [...] Mi divertiva molto questa lotta fra l'attore e l'uomo. Forse questa continua astrazione da sé stesso dà all'attore una natura più femminile. Ma è certo che l'attore è geloso dell'attrice. La sua cortesia d'uomo educato scompare davanti alla ribalta.⁵⁷

Al di là degli aspetti datati e del rischio di avallare stereotipi, resta la suggestione dell'ipotesi avanzata da Sarah Bernhardt: la recitazione è la più 'femminile' delle arti. Ma anche le teorie femministe più vicine a noi si sono mostrate in singolare sintonia con alcune tematiche teatrali nel definire la soggettività femminile: così, Luisa Passerini parla di un «trascorrere da identità ad alterità» e Teresa De Lauretis di «soggetto eccentrico [collocato] fuori campo»; Donna Haraway, col suo *Manifesto cyborg*, mette in crisi l'idea di corpo-natura («i corpi non nascono, sono costruiti») e Marjorie Garber pone il cross dressing a fondamento di una cultura antiessenzialista della terzità; Rosi Braidotti propone l'immagine del nomadismo per connotare un soggetto molteplice, multiculturale, stratificato e Adriana

internazionale su *Eleonora Duse*, a cura di M. I. Biggi, P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 363-372.

⁵⁶ «Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di recitare soltanto; io sento che non ho *mai saputo né saprò mai recitare!* Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle... sono esse che, adagio adagio, hanno finito per confortare me! Come - e perché, e da quando - mi sia successo questo «ricambio» affettuoso, inesplicabile e innegabile tra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo e anche difficile - per esattezza - a raccontare. Il fatto sta che, mentre tutti diffidano delle donne io me la intendo benissimo con loro! Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito; se hanno peccato, se nacquero perverse, purché io senta che esse hanno pianto, hanno sofferto o per mentire o per tradire o per amare... io mi metto con loro e le frugo frugo non per mania di sofferenza ma perché il compianto femminile è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo di quello che ne accordano gli uomini!». Cito la lettera a D'Arcais del 1885 da V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 381-382.

⁵⁷ S. Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981, pp. 154-155. Concetti analoghi sono espressi in *L'art du théâtre*, con un'interessante differenza: non si parla di «abstarcion de soi même» ma di «assimilation» (Monaco, Éditions Sauret, 1993, p. 142).

Cavarero affronta le valenze politiche del corpo e della voce a partire da alcune figure teatrali: vede nell'Antigone sofoclea – sepolta viva fuori dalle mura della polis – l'incarnazione del corpo femminile come minaccia mentre il corpo impolitico di Ofelia, sostanzialmente dall'acqua in cui annega, segna il passaggio alla modernità.⁵⁸ Sono stati questi i miei punti di riferimento a livello teorico, prima che le neuroscienze arricchissero le coordinate della riflessione, mostrando la valenza scientifica di esperienze corpo-mente fatte dagli attori non del tutto consapevolmente.

Ma per trarre qualche conclusione da questo viaggio nel cuore femminile dell'Ottocento, intendo mettere al centro la recitazione. Alcuni elementi già in parte individuati, messi in fila, possono infatti adombrare una linea che arricchisce la definizione dell'intero Novecento come «secolo del Grottesco», proposta da Attisani: fili 'femminili' in quanto attribuibili al linguaggio delle attrici e connotati dalla loro condizione di artiste, che non vogliono comporsi in visioni organiche e alternative. Il Grottesco non viene qui assunto come un genere o uno stile, perché il ricorso a «una vasta gamma di accenti, dall'estremo tragico a quello comico, passando per il fantastico, il simbolico e lo stesso realismo», con un'estremizzazione dei contrasti e col gusto della deformazione, è finalizzato a «un realismo più autentico», capace di cogliere i livelli contraddittori, nascosti, sfuggenti della realtà: qualcosa che si identifica con l'essenza stessa della teatralità, come vuole Mejerchol'd, e in ultima analisi serve a «straniare il mondo».⁵⁹ Per spiegare come di questa visione Eleonora Duse sia un perno, Attisani analizza in particolare *Cenere*; l'attrice appartiene al grottesco sia per i processi compositivi che mette in atto sia per la sua tensione ad andare oltre, a trovare «la vita nella forma», a spiazzare il pubblico. Accenna anche al fatto che Mejerchol'd «è tra i primi a comprendere, tramite la Duse, che la recitazione è un'arte femminile, o meglio *del* femminile» e conclude che fa storia a sé.⁶⁰ La mia ipotesi è che dietro questa storia a sé non ci sia solo il mestiere che proviene dalle famiglie d'arte ma anche elementi di un linguaggio elaborato dalle attrici.

Come arriva al Novecento il bisogno del Grande Attore di creare una partitura attorica che intreccia più elementi in contraddizione? Come ci arriva la tensione ad andare oltre il dramma cercando il tragico insieme al

⁵⁸ L. Passerini, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1995; D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995; M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992; R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995; A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995, e *A più voci. Filosofia dell'espressione verbale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁵⁹ Si veda il capitolo su *Mejerchol'd e la questione grottesca* in A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, cit., pp. 128-160.

⁶⁰ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., p. 315.

comico e all'antierico e accogliendo la frammentarietà? Certo va ricordata la dicotomia segnalata da Meldolesi fra il Grottesco di Modena e il Romanticismo della Ristori, fra il primattore che tende a diventare caratterista e la primattrice che esprime l'anima negativa del Romanticismo, ma poi sulla scena gli elementi si mescolano per essere in vita e la vita scenica si nutre di sottigliezze. In questo senso, credo abbia un peso il lavoro particolare fatto dalle attrici per affrontare personaggi irregolari senza scalfire la propria immagine pubblica, almeno in apparenza 'regolare'. L'attore non era obbligato a giustificare il fatto di interpretare Macbeth, l'attrice doveva spiegare la scelta di incarnare la Lady, non solo a parole e con comportamenti privati rassicuranti, ma in scena, a partire dal personaggio stesso, dissociandolo da sé. Un allenamento incredibile alla complessità e a immettere nella recitazione frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione. Se il grottesco è la chiave della composizione dusiana vi contribuisce una pratica cui l'interprete ottocentesca era costretta dal suo essere donna: con un decisivo salto di consapevolezza e di uso, certo. È lei a rendere visibili i fili che andiamo cercando, e che propongo in un elenco di necessità schematico e parziale.

Incongruità e minuzie. Possiamo partire dai giochi di sguardi e dai «petit riens» di Carlotta Marchionni⁶¹ o dal fatto che la Lady Macbeth di Adelaide Ristori nella scena del sonnambulismo emetteva piccoli rantoli, russava, cosa che colpì molto la Duse; ma è forse Giacinta Pezzana la più interessante a questo proposito. Scrive Rasi che «una sera, all'improvviso [prese] a ripetere una parola concitatamente e mettendo in ogni ripetizione un suono di voce strano, intenso, irresistibile», con un effetto wagneriano; e un'altra volta, interpretando una fanciulla perbene, che ascoltava una dichiarazione d'amore, iniziò a fare gesti incongrui mentre giocherellava col velo e si nascondeva dietro il ventaglio.⁶² Creava talora un doppio dramma: «quello che si suppone e quello che si vede», mentre Zacconi notava nella sua recitazione «piccoli incisi che erano tormentosi commenti e inaspettate rivelazioni»⁶³. Quanto alla Duse, nella *Signora della camelia* arrivava a ripetere anche undici volte l'invocazione «Armando» e sempre faceva ricorso a gesti imprevedibili di sapore quotidiano che turbavano il pubblico: derivavano forse dall'attenzione curiosa con cui osservava le

⁶¹ Talora, però, l'attrice indulge «nel "troppo dimenare il capo a destra e a manca", nel "frequente alzar delle spalle", nel "soverchio giocare con le dita", nel subitaneo "prorompimento di un pianto infantile"», scrive G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 37.

⁶² L. Rasi, *Comici italiani*, cit.

⁶³ E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, p. 61. La frase precedente è di R. Bracco, *Al Real Mercadante Stabat Mater*, «Il mattino», 20-21 aprile 1896.

donne sue contemporanee, i gesti, i movimenti, i modi di parlare, di manifestare emozioni, i tic...Così Mirella Schino scrive della sua interpretazione di Emma in *Tristi amori* di Giacosa nel 1887:

Quello di Emma è un silenzio atroce, come di animale torturato a cui siano state tagliate le corde vocali. Non dal realismo, se pure c'è, deriva l'efficacia della scena, ma dall'elaborata strutturazione del rapporto tra la prolissità dell'uomo e il silenzio della donna. Giacosa sostituisce alle battute di risposta della protagonista tanti «Ah!», come fossero gemiti sfuggiti quasi involontariamente a una vittima. E ancora poco dopo, quando Fabrizio le dice che non accetterà il matrimonio che il padre gli propone, Emma gli risponde, come una eco: «No, eh?». Era il modo di parlare e di scrivere della Duse quello, quelle esclamazioni inutili che ritroviamo in tante sue lettere [...].

Ma non si tratta solo di un vezzo personale, che certo magari è rimasto nelle orecchie del suo poeta: le famose interiezioni della Duse erano il cuore del suo modo di recitare. Erano tra l'altro il modo principale in cui un'attrice del suo calibro si permetteva di riplasmare un testo. Erano il modo in cui creava la vita dei suoi celebri silenzi. Erano l'equivalente di quei suoi continui gesti strani tante volte ricordati, quelli con cui si passava le mani sul viso, nei capelli, le tendeva dritte davanti a sé, e si batteva i fianchi e muoveva le braccia e le mani scompostamente, senza arte, come una persona in situazione privata, e così faceva nascere allo spettatore il dubbio persino angoscioso che non stesse contemplando un'attrice in scena, ma che stesse spiando un essere umano in difficoltà da un buco della serratura.⁶⁴

Poi, nelle pagine dedicate all'interpretazione finale di Ellida ne *La donna del mare*, Schino sottolinea il particolare dell'ombrellino tenuto per la punta e non per il manico, notato da Silvio d'Amico: con quest'oggetto l'attrice «nel corso di una conversazione va distrattamente disegnando sulla sabbia», un gesto che suggerisce soprattutto solitudine e capacità di chiudersi nei propri pensieri mentre continua il dialogo.⁶⁵

Il volto. La voce Attore e Attrice di Ferdinando Taviani sull'*Enciclopedia del cinema* si chiude sul «corpo delle meraviglie» degli attori e sul volto delle attrici come emisferi complementari: «perché è attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e dalle molteplici dimensioni, squarciato dall'affiorare degli astri luminosi e degli astri neri che popolano i cieli del mondo dell'anima».⁶⁶ Era così anche nei teatri poco illuminati dell'Ottocento: lo sanciscono i trattati di recitazione, sottolineando l'importanza del cambio di sguardo,⁶⁷ e lo testimoniano spettatori e spettatrici con descrizioni che ricorrono allo stesso linguaggio

⁶⁴ M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., pp. 197-198.

⁶⁵ Ivi, pp. 221-222.

⁶⁶ *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2002, pp. 322-337.

⁶⁷ A. Sica, *La Drammatica – Metodo italiano*, cit., pp. 66-68.

immaginifico di Taviani, tanto che la femminilità sembra essere dell'occhio che guarda prima che del viso guardato.

Gli occhi di Adelaide Ristori erano «impregnati di uno splendore liquido», «nuotavano nel sonno», secondo Legouvé che si domandava da quale fluido zampillasse lo sguardo «luminoso e velato come un raggio di sole attraverso una nuvola». ⁶⁸ Qualità come queste, frutto anche di una tecnica mimica dotata di «una sua nobiltà di stile architettonico e musicale», lasciavano intravedere la tecnica cinematografica, dove il primo piano trionfa. ⁶⁹ Clementina Cazzola ha «il magnetismo negli occhi – un suo sguardo è spesse volte un pensiero», «gli occhi nerissimi mostrano “or languidi or lampeggianti lo stato d'animo” né si può fissarli troppo senza sentirseli penetrare dentro». ⁷⁰ Nel volto di Giacinta Pezzana tutti i muscoli secondano «con una strana mobilità di flessioni l'espressione degli occhi grandi e vivaci», scrive Sibilla Aleramo. ⁷¹ Nella Duse la potenza dispiegata dal Grande attore «diventa un modo per far incollare gli occhi dello spettatore al suo volto, e viene tradotta dagli spettatori stessi in termini di struggimento e di dolore. O del disagio di chi si trova a osservare troppo da vicino i tremori di una donna», mentre Lee Strasberg dice che il sorriso della sua Ellida «si irradiava in tutto il corpo». ⁷² Un viso senza trucco che esaltava il pallore e i rossori.

L'immagine più sintomatica la offre Renée Falconetti nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer: «Il film, tutto costruito sui primi piani – e sul pianto pressoché ininterrotto della protagonista –, non cede mai al realismo, ma al contrario concretizza un “espressionismo naturale”, un *panopticon* di “maschere della morte” che mostrano la «morte al lavoro»». ⁷³

Atti di seduzione. Come il volto può essere locus dell'accadere per l'attore, così l'attrice può stupire con un «corpo delle meraviglie»: proponendo «una recitazione acrobatica», come faceva la Duse a detta della Ristori, e soprattutto essendo un polo di attrazione sessuale. Un elemento di lunga durata questo, che dallo scandalo delle prime donne in scena con la Commedia dell'arte arriva all'Ottocento moralistico delle attrici sante e delle mogli-madri che si rifiutano di recitare Margherita Gauthier. Sia che si tratti di donne vere in scena sia che si tratti di attori in personaggi femminili (come diceva di preferire Carmelo Bene), è il femminile a provocare turbamento: qualcosa che non si basa tanto sulla bellezza fisica

⁶⁸ G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, cit., pp. 622-623.

⁶⁹ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., vol. II, p.654.

⁷⁰ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 84.

⁷¹ S. Aleramo, *Giacinta Pezzana*, cit.

⁷² M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., p. 100. Per Strasberg cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008 [1992], p.391.

⁷³ A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., pp. 329-330.

in sé quanto sulla presenza scenica e sulla trasfigurazione, il fascino del «je ne sais quoi» che caratterizzava proprio le attrici italiane.⁷⁴ Nel patto continuamente rinnovantesi fra naturale e artificiale il cosiddetto femminile gioca un ruolo importante, muovendo dai colori patetici di un Romanticismo che si prolunga oltre le sue fortune letterarie e dal tentativo successivo di afferrare le «donne nuove» che si vanno profilando, per assumere a fine secolo tratti esaltati, fra figure sublimite, nuovi «idoli di perversità» e travestimenti.⁷⁵

Conosciamo i poteri di seduzione esercitati da Carlotta Marchionni, legati al patetico e tanto più efficaci quanto più in contrasto con la giovane età dell'attrice e del personaggio: «l'innocenza senza candore, le lacrime di speranza, le lusinghe senza malizia, la passione d'amore che esplose ignara delle sue cause, gli equivoci di Stendhal causati dalla dissociazione dei sintomi espressivi nel corpo dell'attrice».⁷⁶ Altre volte il richiamo erotico è più esplicito, come in Fanny Sadowski, «artista nata e nata anche a sedurre»:⁷⁷ figlia di un ufficiale polacco e ribelle, piacque a Gustavo Modena, che la prese in compagnia, ed anche a Giacinta Pezzana.⁷⁸ Fu più volte multata al teatro dei Fiorentini di Napoli per aver baciato veramente Paolo nella *Francesca da Rimini* di Pellico. Dunque, la prima a dare scandalo così non fu la Duse, che ne fece uno dei tratti sconvolgenti della sua recitazione:

E non dimentichiamo che la donna a cui Giacosa faceva cominciare un dramma con un gemito d'amore è quella Duse che in *Luna di miele* faceva sentire a tutto il pubblico il bacio lunghissimo con cui premiava il proprio innamorato morente, era l'attrice che nella parte di Margherita aveva preferito baciare passionatamente Armando sulla bocca, e non, com'era tradizione, con casto amore sulla fronte. Era l'attrice che in continuazione toccava i suoi compagni in scena, stabilendo con essi un rapporto di vicinanza fisica fortemente sentito dal pubblico. Un'attrice capace di intrecciare nei suoi spettacoli non il fascino solare e il potere d'attrazione di Sarah Bernhardt, ma un erotismo quasi riluttante, involontario, in apparenza smarrimento dei sensi nelle scene d'amore più che voglia di sedurre il suo pubblico.⁷⁹

⁷⁴ Un'«arte di piacere» fatta di spontaneità, gaiezza, follia e basata sullo «spostamento di un richiamo erotico»: per questo le attrici italiane erano tanto amate dal pubblico parigino nel Settecento (C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in *Pensare l'attore*, cit., pp. 1-21).

⁷⁵ Dijkstra Bram, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

⁷⁶ S. Geraci, *Destini e retrobotteghe*, cit., p. 233.

⁷⁷ G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 79-82.

⁷⁸ Il 3 novembre 1906 Giacinta Pezzana scrive a Sibilla Aleramo: «Fui a vedere la grande artista Fanny Sadowski inferma da molti mesi... e che morì ieri. Dio che spettacolo! quella creatura così bella, così piena di entusiasmi per l'Arte e di slanci [...]. Del mio stesso carattere, essa morì povera... poverissima. Rivale della Ristori, la raggiunse dopo pochi giorni là... dove spero non si reciti più» (L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 406-407).

⁷⁹ M. Schino, *Racconti del Grande attore*, cit., p. 195.

L'attrice en travesti emanava un eros particolare. Questa pratica riguarda solo Giacinta Pezzana fra le attrici qui esaminate, e per via eccezionale, pur rimandando a una tradizione inaugurata dalle comiche dell'arte e riavvalorata da Sarah Bernhardt. Ma ne accenno perché anche per questa via le attrici hanno elaborato un linguaggio proprio, per via di sottrazione e 'petit riens'. Nella *contrainte* di un tragitto accidentato volto a incarnare un'altra identità sessuale senza perdere la propria, l'attrice è portata infatti a un lavoro complesso, dettagliato e in profondità: l'azione teatrale, conquistata nell'oscurità, sulla scena può produrre un surplus di vita e si incide nella memoria. Anche l'attore che si traveste può attuare un processo analogo che parte dall'interiorità, dalla ricerca del femminile dentro di sé (basti l'esempio di Leo de Berardinis che interpreta Ilse nei *Giganti della montagna*), ma minori sono gli stimoli a togliere e impoverire perché la femminilità stessa è stata concepita e costruita come «una mascherata».⁸⁰

⁸⁰ J. Rivière, *Womanliness as a Masquerade*, in *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920-1958*, a cura di A. Huhes, London-New York, Karnac Books, 1991, pp. 90-101.

Aurora Egidio

Michail Ščepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij

«Un giorno vi racconterò di persona, poiché non sono bravo a scrivere, voi stesso vedete che non sono un maestro al riguardo».¹ Con queste parole Michail Ščepkin si appresta a concludere la lettera scritta il 20 febbraio 1854 a Pavel Annenkov, eminente critico letterario, esponente di punta del circolo liberale moscovita, con cui l'attore in quegli anni intese un proficuo scambio epistolare. Non è un'affermazione isolata. La fatica della scrittura, il rifiuto, quasi, di un lavoro percepito come improbo da un artista dalla formazione irregolare, è un *topos* ricorrente nelle pagine ščepkiniane. Riecheggia anche dalle missive affettuose inviate qualche anno prima ai suoi allievi. «Avrei dovuto scriverti da tanto tempo, ma sai quanto per me scrivere sia un impegno gravoso»: così aveva esordito nella lettera a Sergej Šumskij del 27 marzo 1848.²

La ritrosia a fissare in forma definitiva i suoi ricordi, le opinioni, i pensieri che sapeva invece plasmare con grande maestria nelle narrazioni pubbliche di cui si rendeva protagonista era stata vinta temporaneamente solo da Aleksandr Puškin nel 1836. Il grande poeta, legato a Ščepkin da un forte vincolo di amicizia, ad una settimana dalla prima dell'*Ispettore generale* di Gogol', aveva vergato un foglio con il titolo *Appunti dell'attore Ščepkin* e scritto le prime righe di un libro di memorie in cui gli aveva suggerito di raccogliere in ordine cronologico i suoi proverbiali racconti orali.³

Ščepkin, tuttavia, avrebbe impiegato molti anni a elaborare i suoi ricordi, pubblicandoli fra il 1847 e il 1863 su diverse riviste, quotidiani e almanacchi, in ordine sparso, senza rispettare la naturale successione degli eventi, ancora una volta su sollecitazione della cerchia di intellettuali che lo

¹ Lettera a Pavel Vasil'evič Annenkov del 20 [febbraio 1854 da Mosca a Pietroburgo], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo* [Michail Semënovič Ščepkin. *Vita e arte*], v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, 1984, t. I, pp. 229-230.

² Lettera a Sergej Vasil'evič Šumskij del 27 marzo 1848 [Da Mosca a Odessa], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, p. 198.

³ Cfr. O. Fel'dman, *Žizn' M.S. Ščepkina v dokumentach i vospominanijach* [La vita di M.S. Ščepkin nei documenti e nelle memorie], in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 3-4. Nel 1836, pubblicando la sua opera *Viaggio ad Arzrum* nella rivista «Sovremennik», Puškin includeva un ricordo di Griboedov, morto tragicamente a Teheran nel 1829, affermando: «Le persone eccezionali da noi scompaiono senza lasciare traccia di sé». Verosimilmente dunque il poeta sollecitava Ščepkin ad intraprendere la stesura delle sue memorie spinto dal rammarico di non aver fatto altrettanto con il suo amico drammaturgo. Cfr. O. Fel'dman, *Vmesto predislovija. K istorii sozdanija «Zapisok aktera Ščepkina»* [In luogo di una prefazione. Per una storia della elaborazione degli «Appunti dell'attore Ščepkin»], in *Zapiski aktera Ščepkina* [Appunti dell'attore Ščepkin], Moskva, Iskusstvo, 1988, p. 5.

affiancavano, primi fra tutti Belinskij e Herzen.⁴ Queste tracce autobiografiche, lacunose e frammentarie, discontinue, sarebbero state raccolte in un'unica edizione per la prima volta nel 1864, un anno e mezzo dopo la scomparsa dell'attore, dal figlio Nikolaj Michailovič.

Organizzate in dieci capitoli per lo più indipendenti fra loro, che ancora risentono della scansione voluta dall'autore, ma dotati di titoli in parte modificati dal curatore rispetto all'originale, le memorie incompiute di Ščepkin incredibilmente tacciono su alcuni dei momenti più significativi della sua carriera artistica. Non una parola, ad esempio, sulle sue migliori interpretazioni molieriane, sull'elaborazione della parte di Famusov in *Che disgrazia l'ingegno* di Griboedov o sul repertorio shakespeariano rappresentato, e in particolare sul suo celebrato Shylock. Nulla persino in merito al lungo sodalizio artistico con Gogol'.

E di poco arricchiscono lo scenario così scarno i capitoli XI e XII, manoscritti inediti, aggiunti alla seconda edizione curata nel 1914 dal nipote Michail Aleksandrovič, divenuto attore del teatro Aleksandrinskij dal 1897.⁵ Non è un caso che tutti i curatori delle sei edizioni successive

⁴ Vissarion Belinskij (1810-1848) e Aleksandr Herzen (in russo Gercen, 1812-1870), entrambi legati a Ščepkin da un rapporto di profonda amicizia e stima, esercitarono una grande influenza sulla vita politica e culturale del proprio tempo. Herzen, in particolare, che in gioventù aveva fondato un circolo radicale subendo pertanto l'arresto e poi l'esilio, rientrò a Mosca nel 1840, pubblicando in quegli anni importanti articoli di carattere scientifico con lo pseudonimo Iskander e avvicinandosi in maniera sempre più convinta alle idee socialiste di Saint-Simon e di Proudhon. Dopo aver scritto fra il 1845 e il 1847 il romanzo *Kto vinovat [Di chi la colpa?]*, una sostanziale accusa contro la morale dominante, lasciò la Russia, peregrinando fra Parigi, l'Italia e la Svizzera per stabilirsi poi definitivamente a Londra, da dove svolse la sua attività politica fondando la rivista «Kolokol» e l'almanacco «Poljarnaja zvezda», diffusi clandestinamente in Russia con grande seguito. Anche Belinskij, filosofo e critico letterario, fu particolarmente incline alle idee socialiste. Fautore di un'arte politicamente impegnata, sostenne la causa del realismo, collaborando con gli «Annali patri» («Otečestvennye Zapiski») e poi con la rivista «Sovremennik», attorno alla quale si raccolsero i migliori ingegni letterari russi.

⁵ Michail Semenovič Ščepkin 1788-1863 g. *Zapiski ego, pis'ma, razskazy, materialy dlja biografii i rodoslovnaja [Michail Semenovič Ščepkin 1788-1863. Suoi appunti, lettere, racconti, materiali per la biografia e albero genealogico]*, S. Peterburg, Izdanie t-va A.S. Suvorina, 1914. Gli *Appunti dell'attore Ščepkin* contano complessivamente otto edizioni. Dopo le due appena citate (1864 e 1914), a partire dal 1928 lo studioso Abram Derman cura tre edizioni: la prima con un titolo leggermente modificato *Zapiski krepostnogo aktera M. S. Ščepkina [Appunti dell'attore servo della gleba M. S. Ščepkin]*(Moskva, Sovremennye problemy, 1928); le successive con il titolo invariato *Zapiski aktera Ščepkina [Appunti dell'attore Ščepkin]*(Moskva-Leningrad, Academia, 1933 e Moskva, Iskusstvo, 1938). Nel 1952 Aleksandr Klinčičin cura la sesta edizione delle memorie ščepkiniane (*M. S. Ščepkin. Zapiski. Pis'ma [M. S. Ščepkin. Appunti. Lettere]*, Moskva, Iskusstvo). A Fel'dman, invece, appartiene l'importante raccolta in due volumi pubblicata nel 1984, da cui citeremo nell'ambito di questo saggio, che correda gli *Appunti* di una ricca messe di materiali fondamentali per lo studio della vita e del percorso artistico di Ščepkin (*Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo [Michail Semënovič Ščepkin. Vita e arte]*, Moskva, Iskusstvo, 1984. Esiste poi un'ultima edizione, curata dallo stesso Fel'dman, pubblicata nel 1988 in occasione del bicentenario della nascita dell'attore (Moskva, Iskusstvo).

abbiano immancabilmente avvertito, in maniera peraltro sempre più stringente, la necessità di integrare un profilo autobiografico complessivamente insoddisfacente con lettere, testimonianze, recensioni e persino novelle rielaborate su soggetto ščepkiniano da importanti scrittori, nel tentativo di restituire il linguaggio immaginifico dell'attore.⁶

L'eterogeneità della composizione degli *Appunti* spiega del resto la voce variegata dell'attore, che assume una fisionomia diversa nei vari capitoli, biografo di se stesso, ma anche teorico e pubblicitista teatrale, appassionato pamphlettista e difensore dei diritti civili. È come se negli anni della stesura delle sue memorie Ščepkin fosse agitato da impulsi e necessità divergenti, mutando intenzione e dunque impossibilitato ad essere esaustivo.

Ma una cosa è certa: a metà degli anni Quaranta, quando ha ormai raggiunto, e quasi superato, l'apogeo della sua carriera, Ščepkin sente di voler offrire un suo contributo all'elaborazione di un sistema teorico a suo parere ancora insufficiente, se non inesistente. «Tutte le arti hanno una teoria, tranne l'arte scenica!» era solito ripetere.⁷

Il suo proposito è chiaramente espresso nella lettera scritta a Gogol' il 22 maggio 1847: «Ho bisogno di vedere i teatri stranieri, ne ho molto bisogno, l'ignoranza della lingua non mi spaventa, comprenderò le cose essenziali; mi è indispensabile per i miei appunti, alla fine dei quali voglio esporre la mia opinione sull'arte drammatica in generale per poi analizzare le peculiarità di ogni teatro europeo al tempo presente. Sarà l'impegno conclusivo della mia carriera!».⁸

Il viaggio in Europa si sarebbe realizzato solo nell'estate del 1853, con esiti deludenti. Giunto a Parigi il 5 (17)⁹ agosto, il giorno successivo Ščepkin si reca al Gymnase, allora diretto da Adolphe Montigny, per vedere Rose Chéri nel *Filiberto* di Augier, ma non trova in lei «nulla di eccezionale: un'attrice discreta». Non diverso il parere sugli interpreti di opere molieriane, quali *l'Avaro*, *il Tartufo*, *La scuola delle mogli* e *il Medico per forza*, in cui non riconosce «alcun talento eccezionale», pur apprezzando

Complessivamente, tuttavia, il momento più importante nello studio e nella pubblicazione dei materiali ščepkiniani è stato l'apparizione nel 1966 del volume di Teodor Gric, *Michail Semënovič Ščepkin. Letopis' žizni i tvorčestva* [*Michail Semënovič Ščepkin. Cronache della vita e dell'attività artistica*], pubblicato dalla casa editrice Nauka, che rappresenta l'informatissimo risultato della rielaborazione di dati e documenti condotta da diverse generazioni di storici del teatro russo. Per una descrizione sintetica, ma dettagliata dei materiali integrati nelle varie edizioni cfr. *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 1, pp. 385-386.

⁶ Si veda ad esempio l'edizione del 1933, in cui Derman includeva *Sobačka* [*Il cagnolino*], il racconto rielaborato da Vladimir Sollogub poiché riteneva che lo scrittore «non utilizzasse semplicemente i racconti orali di Ščepkin, ma li trascrisse quasi letteralmente». Ivi, p. 385.

⁷ Cfr. O. Fel'dman, *Vmesto predislovija. K istorii sozdanija «Zapisok aktera Ščepkina»*, cit., p. 12.

⁸ Lettera a Nikolaj Vasil' evič Gogol' del 22 maggio 1847 [Da Mosca a Francoforte], in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, p. 191.

⁹ Si indica fra parentesi la data relativa al calendario Giuliano allora in vigore in Russia, posticipato di dodici giorni su quello Gregoriano.

l'allestimento complessivo delle pièces.¹⁰ Più severo il giudizio sugli attori londinesi espresso nelle lettere inviate alla moglie Elena. Dopo aver assistito alla rappresentazione di una commedia di Molière a Londra, sul finire di agosto manifesta una profonda insoddisfazione, quasi una sorta di tristezza, per non aver trovato ciò che cercava. «Recitano senz'anima», in maniera «stereotipata».¹¹

Di ritorno a Parigi, Ščepkin non riesce a realizzare il suo desiderio di vedere Élisabeth Rachel in scena, dal momento che la Comédie Française è chiusa. Fra i due, però, si svolge un incontro privato grazie all'intermediazione dello scrittore e critico musicale Nikolaj Mel'gunov, durante il quale, su sollecitazione dell'attrice, Ščepkin dà una sua valutazione dei teatri parigini: «Le pièces sono semplici, espressione ordinaria della vita, recitano che non si potrebbe far di meglio [...], ma quando si deve rendere un sentimento, una passione, ho sentito ovunque declamare, sempre gli stessi toni stereotipati, pronunciati in modo più gradevole, più incisivo o più sgradevole e debole a seconda dei mezzi espressivi». Un resoconto che alla Rachel appare veritiero.

Gli artisti poi si soffermano sull'insegnamento impartito al Conservatoire di Parigi. L'attrice francese, che vi ha studiato, confida a Ščepkin: «Il Conservatoire perfeziona gli strumenti di chi non ha talento e lo trasforma in un discreto attore; ma soffoca i veri talenti, costringendoli a recitare nel suo stile».¹²

Il discorso appena avviato sarà ripreso qualche mese dopo, in occasione della tournée russa della Rachel, quando Ščepkin avrà modo di incontrarla nuovamente ma anche di vederla finalmente recitare, formulando un giudizio personale sulla sua recitazione, non scevro da rilievi e rimostranze, come apprendiamo dalle lettere in risposta a Pavel Annenkov che assumono carattere di recensione.¹³

Prima ancora del suo viaggio in Europa, in ogni caso, l'attore ha cominciato a concretizzare il progetto così faticosamente avviato di affidare alla pagina scritta i suoi ricordi e le sue riflessioni sull'arte scenica. Dopo un primo

¹⁰ Durante il soggiorno parigino di Ščepkin la rivista «Moskvitjanin» pubblica le note inviate regolarmente dall'editore Michail Pogodin, storico e scrittore, professore dell'Università di Mosca, amico dell'attore. Purtroppo non viene specificato in quali teatri Ščepkin assiste a queste rappresentazioni. Cfr. T. S. Gric, *Michail Semënovič Ščepkin. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., pp. 505-506.

¹¹ Ivi, pp. 509-510. Anche in questo caso non si forniscono dettagli sul teatro e sulla pièce cui assiste Ščepkin.

¹² *Priezd M.S. Ščepkina v Pariž. Svidanie ego s Rašel'ju* [L'arrivo di M.S. Ščepkin a Parigi. Il suo incontro con la Rachel, in *Michail Semënovič Ščepkin 1788-1863 g. Zapiski ego, pis'ma, razskazy, materialy dlja biografii i rodoslovnaja*, cit. p. 269-270.

¹³ Ščepkin scriverà due lettere in risposta ad Annenkov, in cui si soffermerà a lungo sulla Rachel: la prima, datata 12 novembre 1853, la seconda, scritta il 20 febbraio 1854. Entrambe sono pubblicate nella raccolta *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. 1, alle pp. 223-224 e 227-230.

frammento pubblicato nel 1847 sulla rivista «Sovremennik», Ščepkin decide di dare alle stampe contemporaneamente due momenti distinti delle sue memorie, uno dedicato ai primi anni d'infanzia, l'altro incentrato su un episodio avvenuto nel 1810, destinato a mutare per sempre la sua percezione del teatro: la visione di un attore dilettante, il principe Prokofij Vasil'evič Meščerskij.¹⁴

Ščepkin racconta di aver potuto assistere fortuitamente ad una esibizione del nobiluomo, già incontrato rapidamente durante gli anni trascorsi nell'Istituto popolare di Kursk, ma mai visto in scena.¹⁵ Meščerskij, uomo colto, artista raffinato e poliedrico già piuttosto noto, offre al suo ospite, il principe Golycyn, la rappresentazione di una commedia classicista, *La dote con inganno* di Sumarokov, interpretando la parte dell'avaro Salidar. Le aspettative di Ščepkin, che ormai dal 1805 recita nella compagnia provinciale di Kursk, diretta dai fratelli Barsov, sono altissime. E in effetti, l'impressione che riceve dalla sua prima apparizione, dalla sua fisionomia profondamente trasformata, è molto forte. Ma durante lo spettacolo Ščepkin comincia ad assaporare una sorta di crescente delusione, innescata dalla semplicità (*prostota*) e dalla naturalezza (*estestvoennost'*) con cui il

¹⁴ I due frammenti, destinati a diventare rispettivamente il primo e il sesto capitolo dell'edizione del 1864, vengono pubblicati nel 1851 nell'almanacco «Kometa» con il titolo *Dva otryvka iz zapisok artista M.S Ščepkina* [Due frammenti dalle memorie dell'artista M.S Ščepkin]. Nel 1847, invece, nel n. 1 del «Sovremennik» Ščepkin aveva raccontato della difficile rappresentazione di una commedia di Sumarokov realizzata con alcuni compagni di studi presso la scuola provinciale di Sudža.

¹⁵ Nel frammento intitolato *Učebnye gody* [Gli anni di studio], pubblicato insieme all'episodio *Pervyj uspech na gubernskoj scene* [Il primo successo sulla scena del governatorato] sulla rivista «Atenej» (divenuti poi il terzo e il quarto capitolo degli *Appunti dell'attore Ščepkin* del 1864) Ščepkin narra un accadimento davvero spiacevole legato all'incontro con il principe. Nel 1802, stando ai suoi ricordi, ma più verosimilmente nel 1801 secondo la ricostruzione di Derman (cfr. l'edizione del 1933 dei *Zapiski* citata, p. 377) Ščepkin, dopo essersi classificato fra i migliori allievi della scuola di Sudža, accede, grazie ad un esame d'ammissione brillante, al terzo anno dell'Istituto popolare di Kursk, che prevede un percorso di formazione quadriennale. Lo studio, fondato sulla ripetizione mnemonica di nozioni impartite da docenti più o meno qualificati, non risulta particolarmente interessante, ma Ščepkin, appena quattordicenne, guadagna l'accesso alla biblioteca del poeta Bogdanovič, con cui ha il privilegio di discorrere delle letture compiute, purtroppo per breve tempo, data la morte improvvisa del colto interlocutore, avvenuta il 6 gennaio del 1803. A questo importante slancio di emancipazione culturale fa da contraltare l'umiliazione subita dopo l'incontro con Meščerskij. Il principe, dopo aver visionato i disegni realizzati da Ščepkin durante le lezioni di disegno, convoca il giovane studente per chiedergli di eseguire, debitamente ricompensato, una riproduzione in scala ridotta dei rilievi di un vaso di alabastro, da riportare poi come intaglio su un prezioso tavolino. Il ragazzo è costretto a confessare che il professore di disegno, Pavel Kondratev, ben poco versato all'arte che insegnava, per esibire dei risultati soddisfacenti della classe faceva ricopiare di nascosto i disegni ai suoi allievi attraverso il vetro. A seguito delle lagnanze presentate dal principe al direttore dell'Istituto, costui consente a Kondratev di punire Ščepkin a colpi di verga. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, in Michail Semënovič Ščepkin. *Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 84-93.

principe si muove e pronuncia le battute. Mentre gli altri «recitano», ovvero rispettano i canoni classicisti, e dunque inizialmente ai suoi occhi si profilano come veri attori, il principe sembra ignorare i rudimenti stessi dell'arte attorica.

È tuttavia questa visione, al termine della rappresentazione, assume i caratteri di una rivelazione. Meščerskij, grazie alla sua semplicità, 'vive' in scena ed 'è' il personaggio, profondamente immerso nella situazione scenica, pervaso dai suoi sentimenti, e pertanto in grado di costringere lo spettatore ad essere direttamente coinvolto, emotivamente implicato. Il disagio ščepkiniano sfuma allora in uno stordimento e in uno stato d'animo che si tramuta gradualmente in un'autentica conversione estetica, dalla via inizialmente impervia e irta di fallimenti, ma animata da una profonda convinzione e da una incrollabile determinazione.

Ščepkin comprende che non si può recitare altrimenti. Semplicità e naturalezza sono i nuovi principi cui ispirarsi. Chiudendo il suo ricordo, esprime così un debito di riconoscenza nei riguardi del principe, a titolo personale, ma anche a nome di tutto il teatro russo, che recependo all'inizio dell'Ottocento il suo stile innovativo, ha potuto finalmente prendere commiato dalla recitazione declamatoria e dalla vecchia scuola di Ivan Dmitrievskij, l'attore che aveva inoculato il germe dell'artificiosità nella scena nazionale e che gettava naturalmente uno sguardo astioso ai modelli emergenti.

Ancor prima delle conclusioni, Ščepkin si attarda a descrivere la recitazione dell'epoca, perché siano chiare al lettore le pratiche paradossali ancora in uso, restituendo così il ritratto di un mondo teatrale rivolto al passato, pervicacemente classicista, aduso a reiterare modalità ormai inaccettabili.

Ma è un ritratto davvero parziale e decisamente poco veritiero.¹⁶ Il teatro russo nel 1810 è attraversato invece da una rete di contraddizioni estetiche, correnti divergenti che si scontrano e interagiscono, integrandosi a vicenda e generando un quadro molto più complesso e variegato rispetto alla descrizione ščepkiniana.¹⁷

È opportuno inoltre fare una distinzione fra Pietroburgo e Mosca. Se la prima infatti predilige il repertorio tragico rivolto ad un pubblico aristocratico e dunque è più attenta allo stile e alla purezza formale, la

¹⁶ In proposito Alpers consiglia di guardare con particolare cautela e sguardo critico il quadro del teatro russo fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo delineato da Ščepkin. Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina [Il teatro di Močalov e Ščepkin]*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 87.

¹⁷ Cfr. O. Fel'dman, «Volšebnyj kraj! Tam v stary gody...». *Russkij dramatičeskij teatr. Pervaja tret' XIX veka [«Magico mondo! Lì nei tempi andati...»]. Il teatro drammatico russo. Il primo trentennio del XIX secolo*, «Voprosy teatra», 2009, n. 3-4, p. 214. Il titolo del saggio di Fel'dman cita l'incipit delle strofe di argomento teatrale introdotte da Puškin nel primo capitolo dell'*Evgenij Onegin* nel settembre del 1824 (la prima stesura del capitolo risale al 1823).

seconda accoglie più favorevolmente la nuova drammaturgia, mostrando uno sguardo più benevolo verso la temperie anticlassicista, in virtù anche della progressiva democratizzazione della sala. A Mosca, ad esempio, lo storico Aleksej Malinovskij si fa artefice della diffusione delle opere di Kotzebue, inducendo il circolo letterario animato da Turgenev e Žukovskij a tradurre Voltaire, Shakespeare e Schiller.¹⁸

Proprio nell'arte attorica poi, all'inizio dell'Ottocento, è in atto un processo di disgregazione del canone classicista.¹⁹ Emblematica in tal senso la figura di Aleksej Jakovlev, interprete versatile, che si misura con un repertorio molto ampio, passando con disinvoltura dalle tragedie classiciste sia russe (Sumarokov e Knjažnin) che francesi (Racine e Voltaire) ai drammi borghesi, alle commedie lacrimevoli di Kotzebue fino agli adattamenti shakesperiani e schilleriani. In scena Jakovlev manifesta uno stile meno solenne, mostrando una sapienza nuova del movimento scenico e un rifiuto della declamazione, che naturalmente attira gli strali della critica conservatrice.²⁰

E proprio le cronache più pungenti rivelano preziosi dettagli sulla sua recitazione. Il recensore della rivista «Cvetnik», che segue con particolare attenzione l'attore in diversi spettacoli, nota come nella parte di Agamennone, nella tragedia *Polissena* di Ozerov, Jakovlev commetta l'errore di pronunciare una tirata con un tono tranquillo e dimesso, «il tono di una normale conversazione inadatto a una tragedia in versi». Il critico è addirittura scioccato quando l'attore in un altro spettacolo, interpretando Oreste, mentre conversa con Pilade «gli mette una mano sulla spalla». Anche questo gesto, eccessivamente intimo e semplice, dal suo punto di vista è assolutamente inopportuno in un eroe tragico, che non deve manifestare sentimenti normali, vivi, propri delle persone comuni.²¹

Ora, l'aspetto più curioso di questo rapido ritratto d'attore, è che Jakovlev è allievo di Dmitrevskij, l'interprete evocato da Ščepkin come il prototipo negativo della vecchia scuola declamatoria. E ancora più spiazzante risulta un episodio riferito dallo scrittore Sergej Aksakov, uno degli osservatori più acuti del teatro dell'epoca, in cui si narra dell'incontro imprevisto avvenuto nei primi anni dell'Ottocento fra l'ormai anziano Dmitrevskij e

¹⁸ Ivi, pp. 217-218.

¹⁹ Cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka* [Teatro e drammaturgia nel primo quarto del XIX secolo], in *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka* [Storia del teatro drammatico russo dalle origini alla fine del XX secolo], otv. red. N.S. Pivovarova, Moskva, Gitis, 2005, p. 107.

²⁰ Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov* [Antologia di storia della recitazione russa fra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo], sost. N.B. Vladimirova - A.P. Kuliš, Sankt Peterburg, Izd. Sankt Peterburgskoj Gosudarstvennoj Akademii Teatral'nogo Iskusstva, 2005, p. 120.

²¹ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 112. I passaggi più significativi delle recensioni dello «Cvetnik», pubblicate fra il 1809 e il 1810, sono riportate nell'appendice del volume alle pp. 409-410.

Jakovlev, già acclamato artista. Quest'ultimo, reduce da una trionfale tournée moscovita, si pavoneggia, ponendo l'accento sulla fortunata ricezione del suo Otello. Invitato dal suo vecchio maestro a recitare un frammento della tragedia shakespeariana, viene da lui interrotto con una critica negativa, cui fa seguito l'esecuzione di un monologo di Otello delineato da Dmitrievskij con «perfetta semplicità» e «verità».²²

Al di là del dato aneddótico e del rapporto conflittuale fra allievo e maestro di cui si conservano svariate testimonianze²³, il ricordo di Aksakov, citando i principi di «semplicità» e «verità», induce a considerare la recitazione di Dmitrevskij, e il suo magistero, con dei parametri diversi da quelli ščepkiniani. Tanto più che anche altrove si fa riferimento alla sua «naturalità».²⁴ D'altro canto, però, non mancano le allusioni a una certa ampollosità e convenzionalità.²⁵ Stepan Žicharev, una delle voci più autorevoli e preziose, utili a definire il quadro teatrale del tempo, nelle sue memorie arriva ad affermare: «L'anima di Dmitrevskij era l'effetto».²⁶ Ma poi, in maniera del tutto incoerente, in un altro passaggio dei propri diari, riferendosi alle sue interpretazioni del *Misanthropo* di Molière e del *Giocatore* di Regnard, ne tesse le lodi affermando che «in quei ruoli era indiscutibilmente perfetto, e nessuno, nemmeno fra gli attori francesi, poteva competere con lui».²⁷

È necessario fare subito una precisazione. Dalle scarse notizie giunte sino a noi, Dmitrevskij, che interpretava un repertorio molto vario, eccelleva nella commedia, più che nella tragedia. Probabilmente dunque la difformità di giudizio espressa da Žicharev riguarda una maggiore adeguatezza dei mezzi espressivi al contesto drammatico in cui si esibiva. A riprova possiamo citare un resoconto stilato a posteriori dal drammaturgo e critico teatrale Fedor Koni, fondatore della rivista «Panteon»: «dicono che *Dmitrevskij fosse un attore eccellente*. Nella commedia seguiva la sua teoria: semplicità, natura, nessuna forzatura dei mezzi espressivi – queste erano le principali regole della sua recitazione. E questa semplicità e natura, che i contemporanei non compresero quando egli le applicò alla tragedia, hanno

²² Cfr. S.T. Aksakov, *Jakov Emel'janovič Šušerin i sovremennye emu teatral'nye znamenitosti [Jakov Emel'janovič Šušerin e le celebrità teatrali suoi contemporanei]*, in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 351-353.

²³ Cfr. a tal riguardo K. Kulikova, *Aleksej Jakovlev*, Moskva, Iskusstvo, 1977, pp. 156-161.

²⁴ Cfr. il resoconto offerto da L. Senelick, *The A to Z of Russian Theater*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2010, p. 92.

²⁵ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 67.

²⁶ S.P. Žicharev, *Vospominanija starogo teatrala [Ricordi di un vecchio appassionato di teatro]*, in *Zapiski sovremennika [Appunti di un contemporaneo]*, v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, t. II, p. 336.

²⁷ S.P. Žicharev, *Dnevnik činovnika [Diario di un funzionario]*, Ivi, t. II, p. 326.

reso immortale il suo talento nella commedia».²⁸ Non è un caso allora che proprio lui, interpretando Starodum, abbia portato al successo *Il minorenne* di Fonvizin, scegliendo quell'opera scomoda per inaugurare la sua gestione del teatro pietroburchese di Knipper.²⁹

Ad ogni modo le testimonianze sulla sua recitazione restano complessivamente confuse e contraddittorie, anche perché, di fatto, a quell'altezza temporale, in Russia non si è ancora formata una vera critica teatrale. I ricordi dei contemporanei sono spesso appuntati molti anni dopo, dunque offuscati dal tempo o, peggio ancora, ideologicamente orientati, al fine di sostenere la propria posizione estetica. Siamo di fronte quindi a documenti scarsi, lacunosi, talvolta faziosi, che non consentono di formulare un'idea precisa dello stile di Dmitrevskij.³⁰

Ma c'è un elemento biografico dell'attore, un'esperienza, che costituisce un importante discrimine e può aiutare a dirimere la questione. Nel 1765 Dmitrevskij viene inviato a Parigi e Londra per osservare e studiare gli attori in scena. A quel tempo ha già percorso una fulgida carriera. Fra il 1749 e il 1751 ha recitato nella compagnia di Jaroslavl diretta da Fedor Volkov, partecipando quindi alla fondazione del teatro nazionale russo e seguendo le sue sorti.

Dopo l'invito a recitare alla corte imperiale nel 1752, gli attori più talentuosi, fra cui Dmitrevskij, vengono ammessi e formati presso il Corpo dei Nobili Cadetti di Pietroburgo, fino al 1756, anno in cui confluiscono nella compagnia che, con un editto dell'imperatrice Elisabetta, va a costituire il primo teatro statale professionale russo, diretto prima da Sumarokov e poi da Volkov. Nel 1763, subito dopo l'incoronazione di Caterina II, Dmitrevskij diventa il «primo attore teatrale russo di corte».³¹

L'epoca di Caterina si caratterizza fin dall'inizio per la sua spiccata esterofilia e per l'influenza della cultura francese. Non stupisce dunque che Dmitrevskij venga inviato in Europa per perfezionare la sua tecnica. In

²⁸ F. Koni, *Ivan Afanas'evič Dmitrevskij*, «Panteon russkich i vsech evropejskich teatrov», 1840, č. 1, kn. 3, pp. 93-94, ora in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 350. Il corsivo è nel testo.

²⁹ Cfr. N. Marcialis, *Introduzione a Il brigadiere e Il minorenne*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 9. Dmitrevskij comincia a lavorare come direttore di scena e pedagogo al Teatro Indipendente Russo dell'impresario Karl Knipper nel 1780, assumendone la direzione dal 1782 al 1783. Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov*, p. 11 e V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, ed. by R. Leach and V. Borovsky, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 67-68.

³⁰ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 57-58.

³¹ Cfr. *Chrestomatija po istorii russkogo akterskogo iskusstva konca XVIII – pervoj poloviny XIX vekov*, p. 11. Sulla nascita e il consolidamento del teatro nazionale russo cfr. V. Borovsky, *The organisation of the Russian Theatre, 1645-1763*, in *A history of Russian theatre*, ed. by R. Leach and V. Borovsky, cit. pp. 52-55. Volkov si ammala proprio durante lo svolgimento dell'imponente pageant *Il Trionfo di Minerva*, da lui organizzato per celebrare l'incoronazione di Caterina II nel 1763, e muore pochi giorni dopo.

occasione della sua permanenza a Parigi, durata più di un anno, l'attore frequenta assiduamente gli spettacoli della Comédie Française, osservando la recitazione di Lekain, Dumesnil e Clairon.³² Insieme a Lekain, di cui diventa amico, alla fine di marzo del 1766 si reca a Londra per conoscere Garrick, che però al momento è a Bath.

Lekain alla vigilia della sua partenza, il 4 aprile 1766, scrive una lettera a Garrick, raccomandandogli «un bien aimable Russe» desideroso di parlare con lui. L'incontro si sarebbe infine realizzato, stando alla chiusura di una seconda lettera del 23 giugno dello stesso anno: «Adieu, mon cher Garrick; daignez recevoir tous mes remerciemens de l'accueil agréable que vous avez bien voulu faire à mon Russe policé; vos leçons, vôtre conversation, et vos talents, l'ont très instruit sur le genre de la déclamation Anglaise, dont il n'avait aucune idée».³³

Da questi contatti Dmitrevskij si era formulato un'idea molto precisa della recitazione dei due grandi interpreti. Anni dopo, ricordando entrambi, non esitava a definire Lekain «un genio nel suo genere», affermando poi che Garrick era un grande uomo, «più un commediante (*komediant*) che un attore (*akter*), cioè un imitatore della natura tratta dalla vita comune, mentre Lekain creava i tipi dei personaggi storici» e, insieme alla Dusmenil, si configurava come un'autentica «divinità tragica».³⁴

Dmitrevskij torna a Parigi nel 1767 trattenendosi fino all'anno successivo, questa volta con il preciso incarico di invitare Lekain e Clairon a Pietroburgo per recitare con la compagnia francese di corte. I due acconsentono, ma il progetto infine non viene realizzato.

Sembra, in ogni caso, che i due prolungati soggiorni parigini abbiano sensibilmente modificato le visioni estetiche e lo stile dell'attore russo che, recependo il mutamento in atto nella stessa Comédie Française e la nuova atmosfera teatrale, abbandona la recitazione statica e declamatoria per adottare un impianto più naturale. «Naturalezza» e «semplicità» in effetti vengono rilevate in Dmitrevskij proprio dopo i suoi viaggi all'estero.³⁵

Risulta allora più comprensibile il lungo, e illuminante, resoconto di Koni che, se per ragioni anagrafiche non ha avuto la possibilità di vedere l'attore in scena, probabilmente raccoglie testimonianze legate alla seconda fase

³² Cfr. V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, cit., p. 75.

³³ Le lettere, pubblicate in J. Boaden, *The Private Correspondence of David Garrick*, 2 vols., London, H. Colburn and R. Bentley, 1831-32, vol. II, p. 474 e pp. 482-483 sono parzialmente riportate in B. Malnick, *David Garrick and the Russian Theatre*, «The Modern Language Review», 1955, n. 2, pp. 173-174.

³⁴ S.P. Žicharev, *Dnevnik činovnika*, in *Zapiski sovremennika*, cit., t. II, p. 76.

³⁵ Cfr. V. Borovsky, *The emergence of the Russian theatre, 1763-1800*, in *A history of Russian theatre*, cit., p. 75. Sull'influenza esercitata dai viaggi all'estero sull'arte di Dmitrevskij cfr. anche E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1993, vol. I, p. 152.

della sua carriera.³⁶ Scrive infatti: «Dmitrevskij nella sua recitazione non si adeguava agli errori del suo tempo e, per esprimere il personaggio da rappresentare, cercava ispirazione nella profondità della sua anima, nei recessi del sentimento, nella dinamica della passione, e non nelle spirali dell'oratoria, o nella nobiltà declamatoria sulla scena. Gli altri si sforzavano di manifestare la forza degli impulsi interiori con la veemenza della forma esteriore: con il suono tonante, il movimento frenetico, il gesto ampio; somigliavano di più a dei gladiatori; egli invece cercava la forma per il sentimento interiore nei mezzi naturali e nell'impeto delle passioni più potenti appariva come un *uomo*. I movimenti erano misurati, discreti; la voce ferma ma piacevole. Spesso nelle scene più forti parlava sottovoce, ma quel bisbiglio aveva qualcosa in comune con il rombo lontano della tempesta, pronta a scatenarsi con tuoni e fulmini. Faceva rizzare i capelli in testa. In alcuni ruoli Dmitrevskij pronunciava parole che lo spettatore, una volta udite dalle sue labbra, non poteva dimenticare per tutta la vita. Tanta era la verità e la forza che riusciva a dare con la sua dizione. Le sue creazioni erano compiute, meditate, credibili; persino lo spettatore più freddo era dimentico di sé: dinanzi a lui compariva il personaggio nel pieno incanto della vita – l'attore svaniva.»³⁷

Ora, si potrebbe obiettare che il lungo racconto, che si accende di tratti agiografici, forse come atto dovuto nei confronti del grande attore scomparso da poco più di un decennio, non sia attendibile, dal momento che Koni non è un testimone oculare. Ma, e questo è il dato più interessante, nemmeno Ščepkin ha mai visto Dmitrevskij in scena.³⁸ Le fonti sono ugualmente contestabili, tanto più che, come si è visto, sullo stile di Dmitrevskij aleggia un alone di incertezza difficile da dissipare.

Risulta evidente allora che Ščepkin, stilando questo frammento delle sue memorie, uno dei primi peraltro ad essere pubblicato, stia redigendo il suo manifesto teatrale, scegliendo uno dei padri fondatori del teatro russo come un paradigma, un esempio dello status quo ante, prima cioè della riforma ščepkiniana, improntata ai principi della «naturalità» e della «semplicità».

³⁶ Ivan Dmitrevskij, nato nel 1736, muore nel 1821. La sua ultima esibizione risale al 1812 quando, già molto anziano e ritiratosi dalle scene ormai dal 1787, rientra per partecipare alla rappresentazione pietroburghese del dramma patriottico *La leva in massa* di Viskovatov, interpretando la parte del protagonista. Il successo è solenne, benché il fisico sia già notevolmente indebolito e minato da un tremore diffuso. Cfr. S.T. Aksakov, *Jakov Emel'janovič Šušerin i sovremennye emu teatral'nye znamenitosti*, cit., p. 355. All'epoca dell'ultima apparizione di Dmitrevskij in scena, Fedor Koni aveva appena tre anni.

³⁷ F. Koni, *Ivan Afanas'evič Dmitrevskij*, «Panteon russkich i vsech evropejskich teatrov», 1840, č. 1, kn. 3, pp. 93-94, ora in B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. p. 349. Il corsivo è nel testo.

³⁸ L'informazione viene fornita da Fel'dman nel suo commento agli *Appunti dell'attore Ščepkin* nell'edizione del 1988. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., p. 329.

E come un manifesto, in effetti, lo scritto viene recepito dai contemporanei. Il quotidiano «Moskovskie vedomosti», ad esempio, nella recensione al racconto di Ščepkin sottolinea che riferisce «di come per la prima volta sia nata in lui la tensione verso la naturalezza (*estestvennost'*) sulla scena, una qualità in cui si è particolarmente distinto, che egli per primo ha introdotto nella nostra arte drammatica e che ha migliorato in maniera significativa il nostro teatro».³⁹

Dmitrevskij dunque viene evocato da Ščepkin come antitesi a Meščerskij, e addirittura, a testimone ideale di questa rigida contrapposizione estetica, viene chiamato il principe Aleksandr Šachovskoj, una delle figure più influenti del teatro russo fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Šachovskoj è infatti un esponente della generazione dei cosiddetti *prosveščennye teatraly*, i «teatranti illuminati», un gruppo di intellettuali, per lo più di estrazione aristocratica, appassionati di teatro che dominano l'atmosfera e la produzione teatrale di quei decenni. Fortemente influenzati dal classicismo francese, nella seconda metà del Settecento ne diffondono le modalità di scrittura e le pratiche sceniche, operando come drammaturghi, pedagoghi, direttori di scena e sostituendosi di fatto ad una critica ancora inesistente.⁴⁰ La loro attività di colti dilettanti affianca e integra il processo di fondazione e consolidamento del teatro professionale avviato da Volkov e proseguito da Dmitrevskij a Pietroburgo, facendo assumere un carattere più rigoroso alla formazione degli attori.

I «teatranti illuminati» infondono una recitazione declamatoria, assolutamente convenzionale, fondata sulla dizione cantilenante, sulla ricerca dell'effetto e sull'esecuzione di pose plastiche formalmente ineccepibili.⁴¹ L'attrice Aleksandra Karatygina, allieva di Šachovskoj, così ricorda le sessioni di lavoro con il maestro: «Mostrava su quale verso è necessario poggiarsi sulla gamba destra, facendo indietreggiare la sinistra e su quale invece si deve spostare il peso sulla sinistra stendendo la destra, cosa che, a suo giudizio, conferiva un aspetto maestoso. Un altro verso bisognava proferirlo sottovoce e dopo una 'pausa', dopo aver 'indicato' con entrambe le braccia l'attore disposto al proprio fianco, si doveva

³⁹ «Moskovskie vedomosti», 4 giugno 1851, in *Zapiski aktera Ščepkina*, 1988, cit., p. 330.

⁴⁰ La terminologia *prosveščennye teatraly*, «teatranti illuminati», è comunemente adottata nella storiografia russa. Un ritratto particolarmente vivido degli esponenti di questo gruppo, della loro attività e della notevole influenza esercitata sul teatro contemporaneo viene fornito da Alpers, che non esita a parlare di una sorta di «setta». Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 55-117. Fra le personalità più influenti si annoverano, oltre Šachovskoj, il già citato Žicharev, il drammaturgo Fedor Kokoškin e il poeta Nikolaj Gnedič.

⁴¹ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 72-74.

pronunciare gridando, con una dizione incalzante, il verso conclusivo del monologo».⁴²

E, come riporta Žicharev, alla stessa stregua lavorava un altro esponente dei «teatranti illuminati», Nikolaj Gnedič. Su ogni parola della parte faceva dei segni per indicare l'elevazione o l'abbassamento della voce e appuntava fra parentesi con quale espressione era necessario pronunciare quel frammento di testo: «con entusiasmo», «con disprezzo», «con tenerezza», «con furia», «battendosi il petto», «sollevando il braccio», e così via. Il quaderno della parte si trasformava così in una sequela di precise istruzioni, che prescrivevano, nel più piccolo dettaglio, il comportamento dell'attore in scena, fino all'orientamento dello sguardo e al battito delle ciglia.⁴³

Sia Gnedič che Šachovskoj, quindi, incasellano i propri attori in una recitazione attentamente codificata, di impianto rigidamente classicista, dalla quale non accettano deroghe e a cui sacrificano ogni slancio individuale del singolo. Non così Dmitrevskij, che al contrario accoglie le inclinazioni personali dei suoi allievi e impartisce un insegnamento estraneo al dogmatismo, formando una nuova generazione di attori, fra cui Jakovlev e Ekaterina Semenova, la prima grande attrice tragica russa, più sensibili e più recettivi ai nuovi impulsi preromantici.⁴⁴

Šachovskoj, dunque, che da Ščepkin viene evocato come un testimone neutrale, persino sensibile alla necessità della riforma avviata da Meščerskij nel segno della naturalezza e della semplicità, è invece uno dei più strenui difensori dello stile declamatorio che egli attribuisce invece a Dmitrevskij. Un dato che Ščepkin non ignora affatto, dal momento che a metà degli anni Venti dell'Ottocento egli stesso ha lavorato sotto la diretta supervisione di Šachovskoj, constatando personalmente la rigidità della sua visione estetica.⁴⁵

È probabile allora che Ščepkin stia semplicemente impostando il discorso sulla storica contrapposizione fra la scuola rappresentativa (*škola predstavlenija*) pietroburchese, incarnata suo malgrado da Dmitrevskij, e la scuola della reviviscenza (*škola pereživanija*) moscovita, rivendicando a sé e ai suoi immediati predecessori la novità di una diversa articolazione della figurazione scenica, più attenta alla costruzione organica del personaggio e alle sue dinamiche interiori.⁴⁶

⁴² A. M. Karatygina, *Vospominanija* [Ricordi], in P.A. Karatygin, *Zapiski* [Appunti], v 2-ch tomach, Leningrad, Academia, 1930, t. II, pp. 140-141.

⁴³ Cfr. S.P. Žicharev, *Vospominanija starogo teatrala*, in *Zapiski sovremennika*, cit., t. II, pp. 385-386.

⁴⁴ Cfr. B. Alpers, *Teatr Močalova i Ščepkina*, cit. pp. 72-74.

⁴⁵ Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

⁴⁶ Sulla contrapposizione fra le due scuole, pur opinabile nella sua convenzionalità, cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka*, cit., p. 112.

Non è quindi un problema di stile. Del resto affiora negli scritti ščepkiniani un altro documento relativo alla figura di Meščerskij assolutamente contraddittorio, che sembrerebbe invalidare del tutto l'immagine costruita nel capitolo autobiografico interamente dedicato a lui. Si tratta della lettera inviata a Pavel Annenkov tre anni dopo, il 20 febbraio 1854.

Scriva Ščepkin: «Sono sulla scena dal 1805, ho trovato la declamazione trasfusa in Russia da Dmitrievskij, da lui appresa durante i suoi viaggi in Europa nella forma in cui viveva nei teatri europei, e che consisteva in una lettura a voce alta, quasi pedante, con una terribile accentuazione del ritmo e un'abile rifinitura degli emistichi. Il tutto aumentava via via di potenza, e l'ultima riga del monologo veniva pronunciata con la voce più forte possibile. Ho sentito recitare così anche un grande maestro contemporaneo, il principe Prokofij Vasil'evič Meščerskij».⁴⁷

Le due figure d'attore, non più antitetiche, sono ora assimilate nello stesso stile declamatorio. Siamo però di fronte a due documenti di natura diversa. Nel frammento pubblicato nel 1851 Ščepkin sta chiaramente redigendo un manifesto estetico e avverte dunque la necessità di sancire un modello. Meščerskij assurge a simbolo di un nuovo tipo di recitazione che Ščepkin stesso ha poi portato a compiuta realizzazione. Ora invece, in una disamina privata, l'attore si può concedere la libertà di rievocare il principe con una maggiore obiettività, e non è escluso che in questo caso specifico si stia riferendo alle sue interpretazioni nel repertorio tragico, indubbiamente più prescrittivo e codificato di quello comico.⁴⁸

Restano ora da definire i contorni di due parametri che a metà dell'Ottocento in Russia sono entrati di diritto nella valutazione critica di un attore: la «semplicità» e la «naturalità». Ripercorrendo la descrizione ščepkiniana dell'interpretazione di Meščerskij la questione dello stile sfuma gradualmente in secondo piano, mentre acquisisce rilievo il rapporto intessuto dall'attore con il suo personaggio. Sotto gli occhi dello scettico spettatore, «nonostante la semplicità» della recitazione e «nel corso di tutta la parte», il principe riproduce i moti interiori dell'avarico con straordinaria potenza e verità, dando l'impressione di provarli personalmente, al punto che Ščepkin dichiara di aver temuto per la sorte e la sopravvivenza dell'interprete.

Questa consonanza affettiva non è confinata alla scena, ma anzi implica, avvolge l'osservatore, costringendolo a far riecheggiare dentro di sé le sofferenze del pur deprecabile taccagno e a credere alla realtà evocata. L'iniziale biasimo per il mancato rispetto delle regole declamatorie cede

⁴⁷ Lettera a Pavel Vasil'evič Annenkov del 20 [febbraio 1854 da Mosca a Pietroburgo], in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, cit., t. I, pp. 228-229.

⁴⁸ Sull'ipotesi che, nella lettera ad Annenkov, Ščepkin si stia riferendo alle interpretazioni tragiche di Meščerskij cfr. O. Fel'dman in *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

quindi il passo al tormento per il destino del personaggio e all'ammirazione incondizionata per l'attore. La sua «naturalezza» manda «in estasi» e il suo parlare «con semplicità» diventa, a spettacolo concluso e a mente agitata, addirittura «meraviglioso». Perché, e qui Ščepkin adopera un'espressione che ricorre di frequente nelle cronache ottocentesche, l'attore «non recita, ma vive».

Se la semplicità dunque è l'abbassamento del tono recitativo, la tensione della parola scenica verso l'eloquio quotidiano («parla [...] proprio come parlano tutti»), la naturalezza è la costruzione coerente di un personaggio, con una linea interiore ben definita, messo in situazione e reso credibile al punto tale da offuscare il suo interprete.⁴⁹ Non si ammira più l'attore per la tecnica sopraffina con cui riproduce gesti codificati e suoni artefatti, ma per la capacità di far vivere il personaggio. Il perfetto disegno esteriore diventa un inutile, ingombrante orpello.

Recitare allora diventa un atto creativo, individuale, unico per ciascun attore. Ecco perché, come riferisce Ščepkin rievocando la frustrazione assaporata nei suoi primi slanci verso il nuovo stile, non basta parlare con semplicità e agire con naturalezza, né soprattutto è possibile imitare un altro, pur grande, esempio ispiratore. La recitazione non è più ripetizione, ma un'invenzione utile e funzionale a restituire un personaggio, sempre meno lontano dall'esperienza umana.

E in tal senso nel primo Ottocento la scena russa, ormai al passo con il resto d'Europa, sta attuando la vera rivoluzione, coadiuvata dal nuovo repertorio nazionale emergente, che delinea personaggi sempre più individualizzati e pone dunque nuovi compiti attorici.⁵⁰

Il racconto di Ščepkin, se si appiattisce sul dato storico, si rivela quindi fallace, inesatto, parziale, e manipolato in maniera anche piuttosto ingenua. Ma risulta infine prezioso forse proprio per la sua faziosità, perché nell'intento programmatico di veicolare gli aspetti salienti del suo sistema di recitazione e di quanti, pur nell'ombra, operarono nel suo tempo, rivela la chiave di volta su cui si sarebbe fondata la ricerca attorica ottocentesca: la diversa percezione del personaggio e la nuova funzione della recitazione.

⁴⁹ Sulla definizione di recitazione naturale cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 170-175.

⁵⁰ Cfr. A.A. Čepurov, *Teatr i dramaturgija pervoj četverti XIX veka*, cit., p. 107 e p. 114.

Michail Semenovič Ščepkin

Il principe P.V. Meščerskij*

È ora doveroso raccontare un avvenimento che esercitò una forte influenza sulla mia formazione scenica. Fu proprio un impulso che mi costrinse a pensare e a vedere molte cose in una luce assolutamente nuova.

Al tempo dell'imperatrice Caterina II viveva a Kursk un gran signore, il principe P[rokokij] V[asilevič] M[eščerskij], un uomo, per il suo tempo, molto istruito.¹ Conosceva molte lingue e aveva doti artistiche: praticava la pittura, la scultura, l'intaglio, l'arte della tornitura e si cimentava persino come fabbro; in seguito il principe aveva aperto una bottega di falegname e il mobilio, prodotto dal suo laboratorio, si distingueva per il suo disegno elegante. Circolava voce che all'epoca proprio lui per primo avesse cominciato a utilizzare per i mobili le finiture in betulla invece che in mogano e noce. Di lui dicevano anche che fosse un attore straordinario; ma io non avevo ancora avuto modo di ammirare la sua recitazione, benché lo conoscessi ormai da tanto tempo. Quando frequentavo ancora l'istituto, agli esami mi blandiva sempre come l'allievo più bravo.²

* Traduzione di Aurora Egidio. Si presenta qui la traduzione integrale del frammento dedicato al principe Meščerskij, pubblicato originariamente nell'almanacco «Kometa» nel 1851 e confluito nelle memorie ščepkiniane come sesto capitolo fin dall'edizione del 1864. Il testo è tratto dall'edizione curata da Oleg Fel'dman: *M. S. Ščepkin, Zapiski aktera Ščepkina [Le memorie dell'attore Ščepkin]*, in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo, [Michail Semënovič Ščepkin. Vita e arte]*, v 2-ch tomach, Moskva, Iskusstvo, 1984, t. I, pp. 101-105. Nella trasposizione in italiano si è scelto di intervenire poco sul fraseggio del testo e di preservare le pecche dell'originale, in particolare la sintassi imprecisa e le frequenti ripetizioni verbali, utili a restituire l'andamento di un racconto che, nonostante il tentativo normativo imposto dalla pagina scritta, conserva la vivacità, i limiti e l'impianto dell'origine orale.

¹ Il principe Prokofij Vasilevič Meščerskij (1736-1818), proprietario terriero di Kursk, generale di brigata, alto funzionario della corte di Paolo I (deteneva il prestigioso incarico di Hofmarschall, maresciallo di corte), era noto come artista autodidatta, autore di odi solenni e componimenti encomiastici, nonché attore dilettante. Si narra che abbia partecipato agli spettacoli amatoriali realizzati presso il Corpo dei Nobili Cadetti di Pietroburgo; ci sono inoltre testimonianze che nel 1799 abbia recitato le parti tragiche negli spettacoli diretti dal generale Melissino a Šklov in occasione dell'inaugurazione del Corpo dei Cadetti locale. Il 15 dicembre del 1812, gravato dai debiti, li estingue spendendo una cospicua parte della pensione a lui destinata e scrive una supplica al monastero Znamenskij di Kursk per essere ammesso e chiudersi in ritiro spirituale. Trasferitosi nella primavera del 1813, nel 1817 muore prima di realizzare la sua intenzione di prendere i voti. Per le note biografiche relative a Meščerskij cfr. A.A. Tankov, *Gofnaršal vysočajšego dvoira general-lejtenant P.V. Meščerskij v kurskom Znamenskom monastyre [L'Hofmarschall generale di brigata della corte imperiale P.V. Meščerskij nel monastero Znamenskij di Kursk]*, «Kurskie eparchialnye vedomosti», 1894, n. 27, pp. 524-530. Una sintesi è pubblicata in *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, pp. 328-329.

² Sulla vicenda cfr. la nota n. 15 dell'articolo precedente, *Michail Ščepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij*.

È opportuno precisare che il principe aveva ormai più di settant'anni, ma non riesco a ricordare un'altra persona che portasse con tanta bellezza un'età così avanzata: non si può immaginare un volto più nobile; nei discorsi poi, così come nei gesti, rivelava pienamente e chiaramente il suo stato di dignitario.

Finalmente nel 1810 ebbi modo di vederlo recitare la parte di Salidar nella commedia di Sumarokov *La dote con l'inganno*.³ Accadde a Junokovka, a casa del principe G[olicyn], in uno spettacolo privato cui prendevano parte anche altri attori dilettanti.⁴ Bisogna dire che all'epoca io ero già un attore che godeva da circa cinque anni dell'attenzione del pubblico e che percepiva lo stipendio più alto possibile - 350 rubli in banconote (quarant'anni fa questa somma era davvero ingente).⁵ Difficile esprimere con quanto sforzo avessi cercato [in precedenza] l'occasione di ammirare la recitazione del principe M[eščerskij]. Finalmente il destino mi regalava questa opportunità, per me così importante. Ecco cosa era successo. Poiché in estate gli spettacoli erano sospesi ed io avevo a disposizione del tempo libero, avevo cominciato a imparare a disegnare, per la qual cosa avevo avuto sempre una certa inclinazione. Il mio maestro era l'accademico Nikolaj Antonovič Ušakov.⁶ All'epoca i suoi ritratti erano rinomati per la [loro] straordinaria somiglianza [con l'originale]. Proprio a Ušakov fu proposto di recarsi presso il principe G[olicyn] nel villaggio Junokovka per la ricopiatura di alcuni ritratti, e Ušakov aveva accolto l'invito molto volentieri. Fu inviata una carrozza. Ušakov aveva invitato anche me ad andare, e così partimmo insieme. All'arrivo a Junokovka trovammo anche il principe M[eščerskij] e, con mia somma gioia, venimmo a sapere che la sera stessa ci sarebbe stato uno spettacolo privato a cui avrebbe preso parte lo stesso principe M[eščerskij]. Impossibile far comprendere ora cosa mi accadde nell'attesa dello spettacolo. Mi prefiguravo nella mente la sua recitazione e, naturalmente, già mi appariva colossale. «La sua recitazione, -

³ *La dote con inganno* di Aleksandr Sumarokov era una delle commedie più popolari nella seconda metà del XVIII secolo. Scritta intorno al 1756, fu recitata a corte nel 1757 e pubblicata nel 1769. Stando alle note del *Dramatičeskij slovar'* [Dizionario drammatico] (Moskva, 1787, p. 110) «era stata rappresentata molte volte nei teatri russi ed era stata accolta sempre favorevolmente dal pubblico». Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

⁴ Il borgo di Junokovka (o anche Junakovka), situato nel distretto di Sudža sul fiume Lokna nella seconda metà del XVIII secolo apparteneva al principe Aleksandr Michailovič Golicyn. Nel 1773 nei suoi possedimenti si annoveravano circa seimila servi della gleba.

⁵ Ščepkin specifica in ogni caso che percepiva la paga in banconote e non in monete d'argento. La quotazione era naturalmente diversa, dal momento che i rubli d'argento avevano un valore quasi doppio rispetto alle banconote.

⁶ Nikolaj Antonovič Ušakov, nato nel 1782, dal 1788 è già allievo presso l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Terminati gli studi accademici, dal 1803 insegna disegno presso l'Istituto popolare di Kursk frequentato in seguito da Ščepkin. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

pensavo – deve essere sicuramente del tutto dissimile dalla nostra; perché lui è vissuto fra Mosca e Pietroburgo; in più è stato a Vienna, Parigi e Londra. E come se non bastasse ha recitato persino nel palazzo dell'imperatrice Caterina! Pertanto, che recitazione deve essere la sua!». Questi pensieri mi agitarono la mente fino all'inizio dello spettacolo. Ed ecco ormai sono a teatro, l'orchestra intona una sinfonia, si alza il sipario, e dinanzi a me il principe... anzi no! Non era il principe, era l'avarò Salidar! L'intera fisionomia del principe era tremendamente cambiata: era svanita la nobile espressione del viso, al suo posto si manifestava in tutta la sua acutezza l'avarizia del taccagno. E tuttavia! Nonostante questa spaventosa trasformazione, mi sembrava che il principe non sapesse assolutamente recitare. Dentro di me trionfavo, pensando: «Ecco qua! Per essere un dignitario di corte, va anche bene! Ma che razza di recitazione è mai questa? non sa muovere le mani, e parla... ridicolo a dirsi! – parla con semplicità, proprio come parlano tutti. E questa è recitazione? No! vostra eccellenza è lontano anni luce da noi!» A dirla in breve, tutti coloro che recitavano con lui mi sembravano migliori di lui, perché *recitavano*, soprattutto l'interprete di Scapino.⁷ Costui parlava con una tale rapidità e agitava le braccia così energicamente, come qualsiasi eccellente, *autentico* attore.⁸ Il principe invece proseguiva come prima; solo era strano che, nonostante la semplicità (*prostota*) della sua recitazione, che io ritenevo incapacità di recitare, nel corso di tutta la parte, non appena si trattava di denaro, era evidente che si toccava un punto dolorosissimo della sua anima, e in quell'istante ci si dimenticava di tutti gli altri attori.

La paura della morte e il timore di separarsi dal denaro erano sorprendentemente veri e terribili nella recitazione del principe, e la semplicità con cui egli parlava non disturbava per nulla la sua recitazione. Mentre proseguiva la rappresentazione, io mi appassionavo sempre più e, infine, cominciai a pensare che sarebbe stato peggio se avesse recitato alla nostra maniera. Insomma, la realtà si impossessò di me e non mi lasciò fino alla fine dello spettacolo: oltre al principe non vedevo nessun altro; rimasi come inchiodato a lui. Le sue sofferenze, i suoi suoni riecheggiavano nella mia anima; ogni parola con la sua naturalezza (*estestvennost'*) mi mandava in estasi e al contempo mi tormentava. Nella scena in cui si svelava l'inganno e Salidar veniva a sapere che gli avevano estorto il testamento con la frode, ho temuto per il principe, pensavo che sarebbe morto poiché se si è posseduti da un attaccamento così morboso al danaro, quale il principe aveva espresso in Salidar, è impossibile sopravvivere alla perdita dei soldi, anche solo per un minuto.

⁷ Ščepkin attribuisce il nome di Scapino al personaggio che in realtà nella commedia di Sumarokov si chiama Pasquino.

⁸ Il corsivo è nel testo.

Il dramma si concluse. Tutti erano entusiasti, ridevano, ed io invece versavo lacrime copiose, come mi accadeva sempre quando ero in preda a una fortissima agitazione. Mi sembrava tutto un sogno, e tutto mi si confondeva nella mente: «E dunque, il principe non parla bene, - pensavo, - perché parla con semplicità»; ma poi mi sembrava che proprio questo fosse meraviglioso, che parlasse con semplicità: egli non recita, ma vive. Tante frasi e parole erano rimaste nella mia memoria, da lui pronunciate sì con semplicità, ma con la forza della passione; le consideravo già mie, poiché pensavo che le avrei potute pronunciare esattamente come lui. Ed ero arrabbiato con me stesso: come avevo potuto non capire prima, che proprio quello era il modo giusto, cioè naturale e semplice! E pensavo fra me e me: «Sai ora che sensazione desterò a Kursk dalla scena! Siccome ai miei compagni non salterà in mente di recitare con semplicità, mi distinguerò senz'altro». Per prendere maggiore familiarità con la naturalezza della recitazione del principe nella commedia di Sumarokov, per non far raffreddare e svanire ciò che avevo sentito, mentre ero ancora lì chiesi di trascrivere quella commedia e la trascrissi senza alzarmi dal mio posto. Mi misi in viaggio da Junokovka verso il mio villaggio stringendo per tutto il tragitto la pièce fra le mani. Al mio arrivo, dopo un giorno intero, sapevo ormai tutta la commedia a memoria. Ma quale fu la mia sorpresa, quando mi provai a parlare semplicemente e non riuscii a pronunciare nemmeno una parola con naturalezza e disinvoltura.

Cominciai a rammentare il principe, a proferire le frasi con una voce simile alla sua, ma benché parlassi esattamente come lui, non potevo fare a meno di sentire e notare tutta l'innaturalezza della mia dizione; e tuttavia non riuscivo assolutamente a capire quale ne fosse la causa. Per alcuni giorni di seguito me ne andai nel boschetto e fra gli alberi recitavo tutta la commedia, ma anche lì percepivo che continuavo a recitare come prima, e non riuscivo in alcun modo a captare la semplicità e la naturalezza che il principe possedeva. Tutto ciò mi gettò nello sconforto. Non mi veniva proprio in mente che per essere naturali, prima di tutto bisogna parlare con la propria voce e sentire a modo proprio, e non scimmiettare il principe. Dopo molti tentativi mi scoraggiai e arrivai a pensare che non avrei mai raggiunto la semplicità nella recitazione. Avrei anche rinunciato ai miei vani sforzi, ma l'idea di una recitazione naturale ormai si era radicata nella mia mente, e quando in inverno arrivai a Kursk e cominciarono gli spettacoli, quell'idea non mi abbandonò mai, nemmeno per un minuto e, incurante dei fallimenti [precedenti], provai di nuovo a cercare la naturalezza. Per molto tempo ancora non mi riuscì, ma mi aiutò un avvenimento, e allora con passo fermo continuai su quella strada, sebbene le abitudini della vecchia recitazione mi nuocessero tanto e per molto tempo ancora.

Questo è ciò che accadde. Una volta stavamo provando la commedia di Molière *La scuola dei mariti*, in cui io interpretavo Sganarello.⁹ Poiché lo avevo provato molte volte e ormai mi era venuto a noia, la mia testa in quel momento era impegnata in qualche sciocchezza, così io provavo con noncuranza: non recitavo, ma mi limitavo a dire le battute che spettavano alla mia parte (imparavo sempre le battute molto bene), e parlavo con una voce ordinaria. E che cosa accadde? Sentii che pronunciavo alcune parole con semplicità, ma con una tale semplicità, che se avessi dovuto dire quella frase nella vita, e non nella commedia, l'avrei detta esattamente così. E ogni volta che mi riusciva di parlare in quel modo, provavo un vero godimento, e mi sentivo così bene che verso la fine della commedia ormai cominciavo a sforzarmi di conservare quel tono di conversazione. E allora tutto andò al contrario: più mi sforzavo, peggio mi riusciva, poiché ricadevo di nuovo sulla mia solita recitazione, che ormai non mi soddisfaceva più, visto che in segreto guardavo all'arte con occhi diversi. Eh sì, in segreto! Se avessi espresso l'idea che si era originata dentro di me, mi avrebbero deriso tutti. Questa idea era talmente contraria all'opinione dominante, che i miei compagni verso la fine della pièce mi colmarono di lodi, poiché *con diligenza* mi ero rimesso in carreggiata e avevo recitato come tutti gli altri attori, e persino meglio di tutti, secondo alcuni.¹⁰ Rammento, per quanto possibile, in cosa consistesse l'eccellenza della recitazione nella concezione dell'epoca: quando nessuno parlava con la propria voce, quando si adottava una declamazione estremamente snaturata, le parole si pronunciavano con la voce più alta possibile, e quasi ogni parola si accompagnava con un gesto. Soprattutto nel ruolo dell'innamorato recitavano con una passione tale, che a ricordarlo risulta ridicolo; le parole *amore, passione, tradimento* si gridavano con una voce fortissima, spinta fino al limite umano; e la fisionomia del volto non aiutava l'attore: rimaneva in quella posizione tesa, innaturale in cui era apparsa sulla scena. Oppure ancora: quando, ad esempio, un attore terminava un monologo intenso, dopo il quale doveva uscire, all'epoca di norma si sollevava il braccio destro in alto e ci si allontanava dalla scena in tal modo. Al riguardo, peraltro, ricordo uno dei miei compagni che una volta, terminata una tirata, mentre usciva di scena, dimenticò di sollevare il braccio in alto. E cosa fece? A metà strada decise di correggere il suo errore e sollevò solennemente la mano prescritta. Con grande soddisfazione di tutta la platea! Non posso raccontare tutte le assurdità accadute a quei tempi sulla scena, - sarebbe noioso e inutile. Tra l'altro in tutte queste assurdità si manifestava sempre il

⁹ Nel 1810 nel teatro di Kursk, diretto dai fratelli Barsov, della *Scuola dei mariti* si adottava la traduzione pubblicata nel 1760 da Ivan Kropotov, un diplomatico che aveva trasposto diverse opere di Molière. Nel 1828 invece Ščepkin per la sua beneficiata, andata in scena il 27 gennaio, scelse la traduzione di Sergej Aksakov. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, cit., 1988, p. 329.

¹⁰ Il corsivo è nel testo.

desiderio di elevare l'arte: così, ad esempio, un attore in scena, che parlava con un altro personaggio e sentiva che gli toccava di pronunciare una frase illuminante, abbandonava il suo interlocutore, avanzava verso il proscenio e si rivolgeva non più all'altro personaggio, bensì porgeva la sua frase al pubblico; e il pubblico, dal canto suo, per un tale dono applaudiva furiosamente. Questo era il teatro in provincia quarant'anni fa e questi erano gli espedienti con cui accontentare il pubblico. E proprio allora il principe M[eščerskij], senza volerlo, mi aveva mostrato un'altra strada. Tutto ciò che io ho acquisito in seguito, tutto ciò che ho realizzato, di tutto io sono a lui debitore: poiché per primo ha instillato in me la vera concezione dell'arte e mi ha mostrato che l'arte è tanto più alta quanto più si avvicina alla natura. A questo racconto mi rimane solo da aggiungere che trascorsi quindici anni, ormai a Mosca, scoprii dal compianto principe A.A. Šachovskoj, che non ero l'unico in debito con il principe M[eščerskij], lo era tutto il teatro russo; poiché il principe M[eščerskij] per primo aveva cominciato a parlare in maniera semplice sulla scena, mentre tutta la scuola precedente, la scuola di Dmitrievskij, era costituita ancora da retori e declamatori. E seppi inoltre dal principe Šachovskoj che Dmitrievskij non era ben disposto nei confronti del principe M[eščerskij] per questa introduzione dei principi di semplicità e naturalezza, soprattutto quando essi cominciarono a dilettere il pubblico e a conquistare molti seguaci.¹¹

¹¹ L'affermazione di Ščepkin sulla presunta ostilità di Dmitrievskij nei confronti del principe Meščerskij non ha alcun fondamento storico.

Salvatore Margiotta

Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro

Il percorso artistico di Roberto Latini e del suo Fortebraccio Teatro, una delle realtà più interessanti della scena contemporanea italiana con sede a Bologna ma romana di formazione, appare complesso e singolare, caratterizzato come è da tappe diverse che disegnano una stratificazione di esperienze. Singolarità che emerge fin dalla composizione del gruppo: un attore-regista e dramaturg (Latini), un musicista e compositore (Gianluca Misiti) e un light designer (Max Mugnai).

Ogni singola opera di tale percorso è uno snodo, un tassello, parte di un discorso di ricerca più ampio,¹ caratterizzato da un lavoro di riscrittura drammaturgica basato sulla decostruzione del testo e la sua contaminazione con altri materiali drammatici, una performance attorica – nella maggior parte dei casi condotta in scena dal solo Latini – costruita sull'assunzione dello strumento vocale come elemento attraverso il quale mettere a punto la parte, una relazione in chiave drammaturgica tra partitura musicale e recitazione e la realizzazione di immagini sceniche capaci di produrre senso e racconto in maniera autonoma.

Il primo aspetto che va considerato è dunque quello legato al lavoro di riscrittura drammaturgica:

Personalmente – dichiara Latini – non sono interessato alle messe in scena dei classici o a portare in scena testi. La questione è sempre lavorare attraverso Shakespeare, attraverso Jarry o Pirandello. Mi piace pensare che non si tratti di 'usare' questi autori, ma di essere noi 'dentro' il loro discorso, il loro teatro. Insieme alle loro parole. La dimensione meta-teatrale presente nei nostri lavori fa proprio riferimento a questa consapevolezza: un teatro che ha coscienza del teatro.²

Il testo di partenza viene scomposto, ripartito in nuclei poetici 'dilatati', cioè 'preparati' ad accogliere altri inserti testuali che arricchiscono l'andamento narrativo, racconto che non si dà mai come chiuso in sé cercando nell'immaginazione e nella risonanza empatica con lo spettatore il suo completamento. L'obiettivo è liberare le scene «dalle drammaturgie dentro le quali sono state costruite»,³ e tale emancipazione può avvenire

¹ «Ogni spettacolo segue quello che lo ha preceduto. Cambia il contenitore. Il contenuto è in divenire da anni. E diventa il percorso di ricerca, e lo diventa quotidianamente attraverso gli spettacoli prodotti, prodotti attraverso il lavoro e non presupponendo progetti» (Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017).

² Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

³ Citato in P. Quarenghi, *Un magnifico standard (Variazioni shakespeariane)*, in K. Ippaso, *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2009, p. 73

contaminando il testo di partenza – ridotto e modificato – con l’inserimento di battute o sequenze estratte da altre opere dello stesso autore su cui si sta lavorando, l’immissione di brani, monologhi o passaggi estrapolati dal repertorio di altri drammaturghi, la presenza di pesanti interpolazioni originali che creano un cortocircuito strutturale, conferendo all’opera nel suo complesso molteplici sfaccettature di senso. Un’attitudine processuale, questa, che rimanda alla dimensione meta-teatrale intorno alla quale orbita la poetica e il modo in cui Fortebraccio Teatro elabora la propria scrittura scenica, una dimensione che in alcuni casi è resa assolutamente esplicita e funge addirittura da cornice dell’intera operazione.⁴

All’interno del percorso della formazione altro aspetto emblematico è quello legato all’uso della parola frantumata, spezzata, attraversata, ricollocata metricamente, poeticamente e concettualmente attraverso le risorse vocali dell’attore Latini che opera sul versante della modulazione timbrica e sonora. Tale modalità è l’aspetto peculiare della scrittura attorica che Latini predispose in ogni spettacolo. Un vero e proprio dispositivo di costruzione che investe tanto la messa a punto della parte, quanto la creazione drammaturgica di ogni singola operazione. Quello operato dall’attore e regista è un lavoro di scavo poetico e risonanza acustica nel quale le tessiture verbali, le loro fibre, vengono fatte detonare attraverso una ricerca che, oltre a contemplare le risorse fisico-vocali, prevede l’utilizzo di microfoni, amplificazione, mixer, casse ed impianto di diffusione, trovando un felice approdo nella manipolazione live e nell’uso dell’effettistica.

Apparirà evidente come il percorso artistico di Latini prenda le mosse, seguendone e assecondandone sviluppi personali e originali, da quella ‘tradizione’ degli attori-autori germogliata durante la stagione del Nuovo Teatro ed emblematicamente incarnata ed ereditata dalle esperienze di Carmelo Bene e Leo de Berardinis su tutti. Oltre alle questioni relative alla riscrittura drammaturgica e alla scrittura attorica, è chiaro come anche una certa vocazione a raccogliere intorno a sé una comunità teatrale, sulla base di una sorta di capocomicato molto sui generis, nonostante le discontinuità e le difficoltà – riscontrate tanto da Latini stesso, quanto da Bene e Leo⁵ – derivi da quel particolare sentire la creazione scenica nel segno del nuovo. Non si tratta di una tendenza alla pedagogia teatrale, alla base della quale radunarsi intorno a un maestro, ma della disposizione – avvertita come necessaria e fondante il processo compositivo – a condividere un’idea di teatro con individualità e sensibilità diverse all’interno di un percorso

⁴ Successivamente parleremo degli spettacoli in cui questi aspetti emergono in maniera più evidente.

⁵ A tal proposito, per ciò che riguarda le esperienze di Carmelo Bene e Leo de Berardinis, si vedano: A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004 e le testimonianze riportate in C. Meldolesi, L. Mariani, A. Malfitano, *La terza vita di Leo*, Corazzano (PI), Tititvillus, 2010.

artistico tracciato da una personalità-guida. Un teatro, laddove e quando possibile, di 'compagni d'arte' come sperimentato in alcune esperienze di Leo (Marigliano, Cooperativa Nuova Scena, Teatro di Leo, Spazio della Memoria) e Bene,⁶ e che ritroviamo impresso anche nella pratica di Fortebraccio Teatro negli spettacoli *Nnord*, *Bikini Bum Bum*, *Ubu Roi*, *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

Tornando al versante performativo, e in particolar modo alle questioni tecnico-operative ed espressive della recitazione, fondamentale – all'interno delle dinamiche che portano alla scrittura dello spettacolo – non è soltanto la presenza artistica ed autoriale di Roberto Latini, ma anche il contributo offerto da Gianluca Misiti, musicista e compositore percepito all'interno delle dinamiche compositive come un vero e proprio coautore. Oltre a comporre tutte le musiche degli spettacoli – eccezion fatta per i rari momenti in cui vengono inseriti brani editi – Misiti incarna la figura di una sorta di drammaturgo musicale. Un musicista versatile, capace di spaziare tra generi diversi,⁷ con una cifra stilistica che però risulta sempre ben riconoscibile e perfettamente in simbiosi con il disegno di ciascuna operazione e con il portato recitativo.

L'intervento di Gianluca – racconta Latini – è sempre stato da musicista. In passato, fino al 2000, mi accompagnava fisicamente in scena, suonando dal vivo. Ma anche quando il suo lavoro ha cominciato a svolgersi in maniera quasi totale fuori dal palcoscenico io continuavo a percepirla la presenza. Io lo dico sempre: «Non sono mai realmente solo in scena». Quella co-autorialità torna sul palco, non si estingue nel processo di costruzione. Si rinnova anche perché Gianluca suona la mia voce 'agendo' insieme a me. Sappiamo sempre dove vogliamo andare, ma io ad esempio non so mai se aggiungerà alla mia voce un delay o un altro effetto e così, allo stesso tempo lui non sa con quale predisposizione accoglierò quell'input e di conseguenza che tipo di suggestione, a mia volta, gli rimanderò. Una modalità, questa, che poi non è tanto dissimile da ciò che avviene quando lavoriamo alla preparazione di uno spettacolo. Io sono perfettamente in sintonia con le sue corde romantiche, drammatiche e quando comincio a stare su un testo o a elaborare i primi materiali avverto già, immagino già le possibili direzioni che lui intraprenderà. Conosco perfettamente anche i suoi tempi musicali. Allo stesso modo, Gianluca – una volta ricevuti i primissimi input – lavora avendo completa cognizione, oltre che del disegno drammaturgico in linee generali, anche dello strumento vocale e fisico che 'incarno'. Conosce le mie estensioni, le mie possibilità, peculiarità. Forse lui non è mai giunto a fare l'attore perché 'ha' me, così come io non ho mai avuto bisogno di suonare uno strumento perché 'ho' lui. Il suo non è mai stato l'intervento del compositore che scrive per la compagnia o lo spettacolo. Lui è parte fondamentale di un processo. Intendo

⁶ All'interno degli spettacoli di Carmelo Bene, estremamente ricorrenti, nel periodo 1959-1967 sono i nomi di Rosa Bianca Scerrino, Luigi Mezzanotte, Alfiero Vincenti, Margherita Puratich, Manlio Nevastrì, Carla Tatò, Lydia Mancinelli (attori), Giancarlo Bignardi e Salvatore Vendittelli (scene), Vittorio Gelmetti (musica).

⁷ Nei diversi lavori portati in scena ci sono tracce di rock, pop, folk, elettronica, industrial, musica da camera.

dire che interviene anche su questioni apparentemente più pratiche come tagli, riprese, etc. È cioè coautore della scrittura spettacolare, così come lo è Max [Mugnai] anche se con una sensibilità e un'attitudine diverse.

Sicuramente io decido su cosa concentrare l'attenzione, cosa faremo ma il 'come' lo faremo è una questione che affrontiamo insieme. Anche se all'inizio posso passare parti di una traduzione o bozze delle note che alla fine sicuramente saranno diverse, io so che solleciterò Gianluca in un certo modo e anche Max ovviamente.⁸

I risultati di questa interconnessione creativa sono ben riscontrabili in tanti momenti degli spettacoli firmati Fortebraccio Teatro. Si va dai momenti in cui la musica prepara la scena colorandola con toni ora gravi, ora rarefatti o elegiaci, intimi o epici - affidandosi a partiture dove può essere protagonista tanto l'elettronica, quanto gli archi e il pianoforte - a quelli in cui la recitazione segue - come se fosse un altro strumento - il preciso tempo scandito dalla composizione, fino a giungere ad alcuni passaggi in cui note e performance attorica procedono con un incedere, un vero e proprio crescendo sia nei momenti più intensi e ricchi di pathos, sia in quelli più aggressivi e impetuosi, che trovano nello scioglimento la loro ragion d'essere, rappresentando talvolta i vertici emotivi del disegno drammaturgico.

Musica e recitazione si presentano come ulteriormente fuse insieme anche quando la voce attorica viene manipolata - ad ogni replica - alla consolle da Misiti. Nell'ottica di un teatro che costantemente intende sorprendere e sorprendersi, gli interventi di trattamento e rielaborazione sonori sulla voce di Latini, anche se rispondenti alle logiche della scrittura nel suo complesso e dei singoli segmenti che la compongono, vengono compiuti entro un certo margine di libertà. Misiti è infatti libero di improvvisare attivando un determinato filtro o inserendo un particolare effetto contando su una reazione sempre diversa da parte dell'attore che, allo stesso modo, è libero di calibrare la recitazione, cogliendo quelle sollecitazioni, con delle inevitabili ricadute sul piano drammaturgico. Il disegno d'insieme non ne viene sconvolto, ma tutta la dimensione performativa è profondamente nutrita da apporti creativamente più dinamici e articolati.

Quella della scrittura attorica è una questione centrale nel linguaggio messo a punto nel corso degli anni da Fortebraccio Teatro, un motivo che non si esaurisce esclusivamente sul piano della performance scenica. La parte viene infatti costruita e messa a punto con grande attenzione anche alla dimensione iconico-visiva. Oltre ad abiti di scena appariscenti - soprabiti di pelle, casacche paillettate, kimono, tute e salopette bianche - i personaggi appaiono con volti quasi sempre pesantemente truccati su cui si staglia un bianco o un argento segnati da righe nere che ricordano lacrime, croci, rivoli di sangue, fino ad arrivare ai clown di *Metamorfosi*. *Di forme mutate in*

⁸ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

corpi nuovi, o al Pinocchio di *Ubu Roi*, spettacolo nel quale vengono utilizzate delle vere e proprie maschere.

La dimensione visuale della scrittura scenica non è naturalmente affidata alla sola componente legata alla formalizzazione del personaggio. Alla scena è assegnata la funzione di contrappunto drammaturgico. Quello evocato da Max Mugnai – autore delle luci e curatore della parte tecnica – è un mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio, poeticamente invaso da copiosi tagli di rosso, blu, verde. Un microcosmo di suoni, musiche e luci – capace di generare autonomamente drammaturgia – che si dà come affrancato dal testo di riferimento, nel quale, spesso, la presenza attorica è soltanto funzionale alle immagini o addirittura espulsa.

Dalla formazione attorica di Latini a 'Dell'anima e delle forme; variazioni e ritratti del sentire scenico'.

Non avendo mai manifestato, fino a quel momento, alcun interesse verso il teatro, e tantomeno essersi mai misurato concretamente con il palcoscenico e le sue pratiche, privo della benché minima cognizione tecnica, un giovanissimo Roberto Latini in una giornata come tante del gennaio 1990 si reca allo Studio di Recitazione e di Ricerca Teatrale "Il Mulino di Fiora" con l'intenzione di iscriversi. Qui, incontra Perla Peragallo, storica compagna di vita e arte di Leo de Berardinis, figura fondamentale del Nuovo Teatro, che da alcuni anni ha lasciato le scene e da circa cinque ha aperto una scuola.

Sono – racconta Latini – arrivato al teatro un po' per caso, fatalmente. Fino a 19 anni non avevo mai pensato che esistessero delle scuole per fare teatro.

Un sabato sera sono uscito con degli amici e una delle ragazze che era lì con noi, durante una conversazione, disse che s'era iscritta da poco ad una scuola di teatro. Questa cosa mi funzionò un po' da interruttore: era un argomento nuovo, un punto su cui improvvisamente si spostò la mia attenzione.

Il lunedì seguente mi recai a questa 'sua' scuola con l'intenzione di iscrivermi. Era la scuola di teatro di Perla Peragallo, che non conoscevo minimamente. Non avevo davvero la più pallida idea di chi fosse.

Erano iscritti quattro maschi e cinque e femmine e mi fu chiaro che tutto sommato avrebbe fatto comodo un quinto allievo per la didattica. Perla si trovò a scegliere tra me e un altro candidato di 32 anni. Preferì me, ma più che me evidentemente scelse i miei 19 anni. Preferì cioè un allievo 'vergine'.

Cominciò così un mese di prova dopo il quale Perla mi comunicò che mi avrebbe tenuto.

La scuola si chiamava 'Il Mulino di Fiora'. Fiora era la madre di Perla. Perla aveva venduto un mulino di campagna ereditato da sua mamma. Con la cifra incassata aveva aperto poi la scuola dedicandola a sua madre, rimasta attiva dal 1989 al 1997-98.⁹

Quello proposto dalla Peragallo non era un itinerario formativo di natura tecnica. Il percorso sollecitava infatti ciascun allievo a pensare l'attore in

⁹ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

qualità di artista totale, autore capace di coordinare tutte le componenti espressive e creative della scena di cui la recitazione era – per quanto cardinale – uno degli aspetti:

Non era – chiarisce l'attore-regista – una scuola per attori. Era una scuola per attori- autori. Su un palcoscenico largo cinque metri e profondo tre, ognuno di noi acquisiva tra una proposta e l'altra una propria modalità, un proprio stile all'insegna anche di una contaminazione trasversale tra noi compagni di lavoro. Personalmente, non avendo nessun tipo di preconconcetto, sono stato lì un po' come una spugna. Almeno inizialmente con grande incoscienza.¹⁰

Tutti gli iscritti erano tenuti, come da prassi, a lavorare su scene di repertorio tratte da Williams, Pirandello, Čechov, Shakespeare sotto la supervisione della direttrice e, parallelamente, a ideare situazioni, momenti drammaturgici in assoluta indipendenza. Due volte al mese tanto le scene di repertorio, quanto le azioni 'inventate' venivano proposte al pubblico attraverso delle aperture serali, occasioni queste che imponevano ai frequentanti non solo di misurarsi con gli spettatori in qualità di attori e/o registi, ma anche come tecnici e a rispondere a logiche di organizzazione trasversale nella relazione tra compagni di lavoro.

Per le scene – sottolinea Latini – ognuno di noi aveva la responsabilità della firma, la responsabilità della proposta. La possibilità di impegnare gli altri solo in qualità di attori, di condividere una singola esperienza nella sua fase progettuale, immaginare le luci, coinvolgere un altro invece a farlo, delegandogli il compito, essere attore per gli altri compagni.

Era richiesto di pensare in maniera totale e completa la dimensione scenica.

È stato molto importante confrontarsi con altre personalità e non solo con Perla. Periodicamente erano infatti invitati attori, musicisti, danzatori, figure che non affrontavano la didattica secondo parametri solo professionali, stimolando invece 'l'incontro'.

È un mondo che ancora oggi abito. Nel senso che considero i nostri spettacoli come le 'scene inventate' che realizzavamo alla scuola di Perla. Anche *I giganti della montagna* o *Fortinbras* [*Amleto* † *Die Fortinbrasmachine*] sono un po' come delle 'scene inventate'. Solo più grandi, più strutturate, più estese. Voglio dire che in fondo l'atteggiamento verso il fare teatrale, lo spettacolo e il suo possibile sviluppo non è cambiato. Ancora oggi non mi sento al servizio di una prassi, ma mi piace pensare di dare un appuntamento all'occasione.¹¹

Dopo tre anni di corso, i più meritevoli – coloro cioè che erano stati in grado di produrre uno spettacolo fuori dalla scuola – finivano per essere diplomati. Tale diploma non aveva alcun valore formale o ufficiale. Non era una 'patente', un titolo che certificava l'acquisizione di un bagaglio tecnico o di particolari competenze specialistiche. Era un riconoscimento simbolico – tanto più simbolico perché rilasciato proprio dalla Peragallo,

¹⁰ Ivi.

¹¹ Ivi.

con tutte le implicazioni artistiche, carismatiche e umane derivate dall'aura del personaggio – che testimoniava il raggiungimento di una qualità nello stare su un palco, nel produrre drammaturgia, nel pensare teatro, l'acquisizione cioè di un 'sentire scenico'¹² grazie al quale potersi preparare all'«appuntamento».

Una volta – afferma Latini – Perla mi disse: «Tu devi pensare e fare teatro ricordandoti che la sera hai un appuntamento alle 21. E quindi devi essere pronto». Questo è ciò che faccio ancora oggi: 'ho cura' di arrivare 'all'appuntamento' al meglio. L'incontro è con delle persone – il pubblico non è qualcosa di generico, indistinto – attraverso lo spettacolo perché il teatro è un'occasione, non è la questione. Io spero che il teatro succeda, ma non ne sono il custode, Fortebraccio non detiene teatro, non lo spaccia a 'clienti'.

Bisogna provare ad essere capaci – noi sul palco e le altre persone in platea – che 'accada'. È per questo che per noi la 'prova' assume un significato del tutto particolare. La viviamo come un preparativo a quest'appuntamento. Se facessimo una prova 'tecnica' sarebbe far finta di fare lo spettacolo. Noi invece ci vediamo e lavoriamo alla struttura, alle parti. Io ho bisogno di essere dentro un divertimento. Non è una cosa che ha a che fare con la performance, l'esibizione. Ho bisogno di giocare seriamente a quello che facciamo per evitare di fingere in prova e soprattutto quando poi incontreremo il pubblico. Il teatro non è mai una convezione. In scena è un patto stabilito tra attore e spettatore, qualcosa che si consuma nella dimensione del gioco. Se io dico che sono Amleto nessuno può contraddirmi. La disponibilità, l'apertura a questo gioco se la deve concedere tanto l'artista, quanto chi siede in platea.¹³

Dopo aver messo in scena nel 1992 fuori dal 'Mulino di Fiora' *A che punto è la notte* con i due compagni di corso Maximilian La Monica e Nicola D'Angelis, l'anno successivo Roberto Latini si diploma e fonda l'associazione Teatro Es con la quale nel 1993 realizza *Dal Nuovo Mondo*, un altro lavoro scritto e recitato insieme a La Monica e D'Angelis. Il 1994 è l'anno dell'incontro con Gianluca Misiti musicista e compositore che in realtà Latini conosce dai tempi del liceo. L'invito a collaborare a un nuovo progetto scenico denominato *Clessidra*, ideato e interpretato dal solo attore e regista – senza più l'ausilio della presenza dei due ex compagni incontrati al 'Mulino' – si traduce in un sodalizio artistico a tutt'oggi attivo.

Nel 1995 Teatro Es, retto ora da Latini e Misiti, realizza *Epifanie di una tempesta I*. Lo spettacolo, che vede in scena oltre all'attore-regista Fabio Bellitti, Silvia Diletto, Marco Di Campi San Vito, Lavinia Pozzi, Daniele

¹² «Il sentire scenico è per me un concetto fondamentale, significa ascoltare l'azione e farla essere. Considero questo modo di intendere il teatro un insegnamento prezioso che mi ha sempre indicato la via del mio fare artistico. Per me nel fare teatro non ci deve essere rappresentazione, il teatro "succede" quando c'è un incontro con uno spettatore attivo, partecipante. [...]

Per me il momento che precede l'andare in scena significa prepararsi ad un appuntamento, chi aspetta è il pubblico» (*Rendez-vous a teatro*, Intervista a R. Latini. Documento privo di indicazioni bibliografiche, ritrovato presso l'archivio della compagnia).

¹³ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017..

Scattina, Elisabetta Tosoni, è una riscrittura ispirata a *La tempesta* di Shakespeare. A partire dall'anno seguente, fino al 1998, con il nome d'ispirazione jarryana Clessidra Treatro i due approfondiranno questo percorso shakespeariano realizzando *Epifanie di una tempesta II* e *Jago*.¹⁴ Il primo è un ulteriore scandagliamento del testo che ha Prospero come protagonista, mentre il secondo è una rilettura dell'*Otello* che ribalta il piano del racconto cambiandone il personaggio principale: non più il Moro, bensì il suo alfiere. Due spettacoli completamente retti su un processo di riscrittura testuale, i quali colpiscono soprattutto per il modo in cui i momenti recitati da Latini appaiono perfettamente saldati all'intervento musicale, sospeso tra commento e intenzione drammaturgica.

Nel 1998 avviene l'incontro con Ilaria Drago, allieva anche lei di Perla Peragallo, e la sua associazione Testedastri (cofondata con Antonio Cipriani),¹⁵ anno in cui Latini e Misiti fanno la conoscenza di Max Mugnai, reduce dal lavoro alle luci su *Simurgh* con in scena la Drago.

Nel giro di qualche mese avverrà una vera e propria fusione tra Clessidra Treatro e Testedastri, sancita dalla realizzazione nel 1999 di *Strade, sei proposte per il prossimo millennio*, lavoro che mescola le *Lezioni americane* di Italo Calvino a riferimenti teatrali tratti da Shakespeare, Molière, Jarry, Beckett e Pirandello.¹⁶ Nasce così Fortebraccio Teatro, gruppo sotto la cui sigla operano fino ad oggi Latini, Misiti e Mugnai.

Il 1999 è un anno denso ed estremamente importante. Fortebraccio Teatro viene ammesso al contributo previsto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali vincendo il bando Progetto Giovani.

Sul finire degli anni novanta - ricostruisce il regista-attore - ho cominciato a fare dei concorsi per riuscire a capire, su scala nazionale, quale fosse il livello che c'era in giro. Avevo 27 anni, un'età nella quale puoi decidere con serenità se devi passare ad 'altro'. Devo dire che invece la situazione non andava profilandosi come sconcertante: su cinque concorsi vinsi quattro premi e il quinto non fu assegnato. Probabilmente anche per merito del fatto che oltre alla formazione con Perla avevo approfondito per conto mio, da autodidatta, alcune questioni tecniche: fonetica, articolazione, emissione, etc. Insomma, ero un attore accorto anche alla disciplina, non solo alla creatività tout court.

Nel '99 seppi di questo 'progetto giovani' del Ministero - della durata di tre anni - che ammetteva cinque compagnie giovani ogni anno al sistema ministeriale e noi fummo i quinti dell'ultimo anno.

Questa nostra selezione cambiò radicalmente il nostro approccio a ciò che stavamo facendo. Cominciammo a vedere il tutto attraverso la necessità di

¹⁴ Del 1997 è *Maldipalco*, lavoro che a differenza di *Epifanie di una tempesta I e II* e *Jago* è un monologo recitato dal solo Latini.

¹⁵ All'inizio la Drago e Cipriani danno un appoggio a Latini e Misiti per risolvere alcune questioni pratiche: prendersi in carico le incombenze fiscali e burocratiche di una compagnia senza statuto e regolarizzazioni. Ben presto però l'incontro si rivelerà un'occasione di scambio artistica.

¹⁶ Oltre a Latini recitano Sara Bonetti, Alessandro Porcu, Laura Veltroni.

un'impostazione più professionale: scadenze, ENPALS, INPS, un mondo che rappresenta anche un'infinità di problemi, ma che sicuramente ti toglie dalle secche di quella *naïvité* di cui soffre l'artista di teatro part-time.¹⁷

L'accesso al finanziamento responsabilizza la compagnia ponendola di fronte a un passaggio fondamentale: cominciare a considerare la propria progettualità artistica all'interno di dinamiche meno estemporanee, favorendo una gestazione dello spettacolo di più ampio respiro, anche attraverso una gestione organizzativa più pianificata e consapevole. Tale impostazione confluisce nell'elaborazione di una prima linea di ricerca che viene denominata 'Dell'anima e delle forme; variazioni e ritratti del sentire scenico'. All'interno di questo percorso vengono prodotti *La ballata del vecchio marinaio*, *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare* e *Caligola*.

Nel 2000 la compagnia realizza un'opera minimale ma al contempo estremamente suggestiva: *La ballata del vecchio marinaio*. Il lavoro si presenta come un concerto per voci e chitarra (Francesco De Nigris), percussioni (Danila Massimi) e tastiere (Gianluca Misiti) dalla struttura drammaturgica particolarmente flessibile. Il poema di Samuel Taylor Coleridge viene recitato da Latini e la Drago esplorando un registro vocale fortemente orientato a valorizzare le qualità modulari dello strumento voce in una sorta di forma dialogica tra le parti che i due attori si dividono, seguendo una struttura che viene invertita di occasione in occasione: se una serata viene aperta dalla Drago, in quella successiva l'inizio è affidato a Latini e così via.

Nel frattempo, Ilaria Drago si allontanerà dal gruppo per lavorare con Leo de Berardinis e, parallelamente, dar seguito a un indirizzo più autoriale legato a una personale ricerca sulla parola scritta, un percorso dal taglio più squisitamente letterario.

Il 2001 è l'anno di *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare*, spettacolo che ruota intorno a un'idea di riscrittura molto ricercata ed efficace e per certi versi esemplare rispetto al *modus operandi* sperimentato dalla compagnia. Il testo è infatti il risultato di un montaggio di scene e situazioni presenti in alcune delle tragedie principali dell'autore elisabettiano: *Macbeth*, *Amleto*, *Giulio Cesare* e *Riccardo III*. Ritroviamo i fantasmi degli uccisi assediando la tenda in *Riccardo III*, il sogno premonitore di Calpurnia in *Giulio Cesare*, il dialogo tra Amleto e lo spettro di suo padre e l'apparizione di Banquo.¹⁸

Il motivo conduttore gioca su un doppio livello: da un lato le morti violente raccontate o riecheggiate e dall'altro la presenza delle ombre fantasmatiche che ritornano dall'aldilà: un disegno drammaturgico che forma

una catena in cui gli spettri sembrano anelare ad una perfezione 'in divenire'.
Lo spettro di Banquo, nel *Macbeth*, sembra essere il risultato di quello

¹⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

¹⁸ Cfr.: *Due giubbotti di cuoio tra azzurri fuochi fatui*, «La Repubblica», 11 febbraio 2001.

dell'*Amleto*; il fantasma del re Amleto, la proiezione di quello di e del *Giulio Cesare*; lo spirito di Cesare, l'evoluzione degli spettri del *Riccardo III*.¹⁹

In scena troviamo Latini e Caterina Inesi. Entrambi indossano due giubbotti di pelle: nero lui, rosso lei. A recitare il montaggio dei quattro testi è il solo Latini che utilizza un registro vocale che va da un tono aspro e secco ad uno più levigato, ben ancorato al sali-scendi sonoro di matrice elettronico-percussiva disegnato da Misiti. Per tutto lo spettacolo è 'pedinato' dalla Inesi che si esibisce in una performance di danza creando di fatto un contrappunto performativo-gestuale alla recitazione. È un primo

¹⁹ Note di regia a *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare*.

Vale la pena riportare anche un passaggio ampio delle stesse note nel quale si legge: «Gli undici spettri del *Riccardo III* fanno la loro apparizione verso la fine della tragedia, di notte, nell'accampamento di re Riccardo e in quello di Richmond. Si presentano uno dopo l'altro, in processione; hanno delle battute molto semplici, simili tra loro, non troppo lunghe. Dichiarano essi stessi la loro identità e il loro messaggio. Non c'è dialogo né con Riccardo, né con Richmond. La loro possibilità d'essere è giustificata dalla dimensione onirica in cui si muovono.

Anche lo spettro di Giulio Cesare appare verso la fine della tragedia omonima, di notte, in una tenda dell'accampamento. La differenza dalla processione del *Riccardo III*, però, è in un aspetto fondamentale: lo spettro, il "visitatore", parla con Bruto, il "visitato". Il dialogo semplice e breve, è essenziale per conoscere l'identità ed il messaggio dello spettro. A questa prima apparizione ne segue un'altra soltanto accennata. Shakespeare, mentre fa confessare a Bruto due apparizioni, ce ne mostra soltanto una.

Nell'*Amleto*, lo spettro apre la tragedia e, sotto un certo punto vista, la innesca. Assolve la seneciana, duplice funzione di prologo e messa in moto della vendetta; appare di notte, sulle mura del castello, prima, nella stanza della regina, poi. È lo spettro più "personaggio" di tutti. Mentre nel *Riccardo III* e nel *Giulio Cesare*, gli spettri avevano trovato Riccardo, Richmond e Bruto già soli od isolati (addormentati i primi due, circondato da dormienti il terzo), nell'*Amleto*, invece, lo spettro, prima di parlare, ha bisogno di isolare Amleto. Il ruolo di Orazio, Bernardo e Marcello, sembra compiersi in questo scopo. Come gli altri, anche lo spettro del re Amleto parla unicamente con il visitato, e unicamente "a tu per tu". Questo per le apparizioni dell'atto I. Nell'atto III, l'evoluzione di cui stiamo trattando trova fondamento in un aspetto che sembra spianare la strada allo spettro di Banquo: lo spettro del re Amleto appare al principe Amleto, nella camera da letto della regina, senza essere visto da Gertrude che pure è presente.

Amleto anticipa *Macbeth*. L'atto III diventa l'anello di congiunzione di una, a questo punto innegabile, sorprendente catena drammaturgica. Un confronto delle battute dei due a proposito: Amleto: (a Gertrude) "guarda lì, guarda... è lì, guarda" Macbeth: (alla Lady) "guarda là... guarda! guarda! guarda!" E Gertrude anticipa Lady Macbeth, Lennox, Ross e tutti i partecipanti al banchetto dell'atto III del *Macbeth*. Notiamo, se lo è, una coincidenza: in entrambe le tragedie siamo all'atto III scena 4. Lo spettro di Banquo poi, appare di nuovo. Nell'atto IV scena 1, è evocato dalle streghe su richiesta di Macbeth che, nel richiamarci alla mente le battute dell'apparizione del pugnale, "si dirige, come uno spettro, verso la sua meta". Quadratura del cerchio. L'evoluzione è compiuta: il visitato diventa il visitatore» (Ivi).

Difficile, comunque, non pensare alla drammaturgia di questo spettacolo come anche prodotto dello studio condotto da Latini in occasione della redazione della sua tesi di laurea dal titolo *Le apparizioni degli spettri in Shakespeare: analisi drammaturgica*, discussa nel 1997 presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

livello in cui si concretizza quella dimensione di doppio fantasmatico su cui s'impenna la riscrittura. Oltre ad essere affidata alla partitura coreografica, questa dimensione spettrale è letteralmente incarnata dalla proiezione video in presa diretta di ciò che accade in scena:

Su un muro si distendono proiezioni monocromatiche ingigantite dei due protagonisti, concretizzazione della differente dimensione di essere e non essere. Sono apparizioni di spettri come materializzazioni di un io sconosciuto che viene fuori dall' inconscio ed è destinato a disperdersi nell' oscurità a fine spettacolo.²⁰

Grazie a questa trovata visiva, il 'fantasma' – motivo drammaturgico alla base della riscrittura – si inverte finalmente come trasmigrazione scenica su un piano altro e immateriale di quanto evocato a partire da Shakespeare e parzialmente incarnato dal doppio coreografico.

Nel 2002 viene realizzata una riscrittura per il solo Latini in scena tratta da *Caligola* di Albert Camus, testo ridotto e ricucito sul motivo della disperazione del protagonista per la sorella-amante Drusilla.

Lo spettacolo è diviso in sequenze: disperazione, recita, divinità e morte, privilegiando come motore narrativo dell'azione il tema della follia. Tutto il primo segmento si svolge quasi completamente al buio. Partiture elettroniche si fondono alle voci dei personaggi – a cui dà corpo il solo Latini – che s'interrogano sulla scomparsa di Caligola dopo la morte di sua sorella. Dopo poco una tenue luce arancio fende la scena mostrandoci in penombra l'attore in ginocchio con una camicia nera luccicante. Le battute che recita sono quelle del protagonista dell'opera di Camus. Comincia così un dialogo tutto meta-teatrale con gli altri personaggi incarnati da dodici specchi presenti in scena che poco a poco cominciamo a intravedere. Caligola-Latini interagisce con le immagini riflesse di se stesso, le quali rappresentano le altre presenze del dramma a cui lui dona voce come emanazioni di sé. A partire dal momento in cui il lungo buio iniziale lascia il posto a dense ma circoscritte scansioni cromatiche, permettendo così a Caligola di specchiarsi,²¹ lo spettacolo diventa la recita del personaggio, la rappresentazione della sua alienante solitudine:

Caligola non c'è fino a quando 'si-compare' in uno specchio.
La disperazione per la morte di Drusilla, sua sorella e amante, si articola da questo concetto e in questa suggestione.
Poi, Caligola torna, come un'eco, come una luce riflessa, portandoci subito all'interno di quella meta-teatralità di cui è pregno tutto il testo.
Caligola recita, 'gioca' al Caligola, alla sua solitudine.

²⁰ M. Andreotti, *Appaiono in discoteca i fantasmi di Shakespeare*, «Corriere della sera», 22 febbraio 2001.

²¹ Da notare che lo stesso titolo dell'opera è riportato alla rovescia sulla locandina, come riflesso in uno specchio (ALOGILAC).

Si moltiplica, chiuso nella dimensione prototeatrale di attore e spettatore di se stesso.

Misurando fino all'impossibile la propria divinità e concedendosi l'estremo tentativo di superare sé e lo spettacolo che gli somiglia come la propria immagine.²²

Nello spettacolo

la tragedia - scrive la Negrelli - si consuma tutta nella testa di Caligola, il vero teatro della lotta tra i fantasmi del passato. Caligola ne è il protagonista, è dichiaratamente un attore, il suo dramma esistenziale è volutamente una recita. Il discorso metateatrale è già presente ampiamente nel testo, ma la ricerca della compagnia Fortebraccio tende a recuperare l'origine stessa del teatro: il rapporto attore-spettatore.²³

Tale relazione è palesemente cercata all'interno di alcuni momenti: come quando due dei grandi specchi vengono ruotati dall'attore in favore del pubblico, in modo che si riflettano le prime file della platea, o quando gli spettatori recitano - invitati dal protagonista che ne detta il ritmo verso per verso - la preghiera a Venere che in Camus Cesonia fa recitare ai senatori.

Radiovisioni

Tra il 2000 e il 2002, in seguito agli apprezzamenti ricevuti nel circuito underground romano, Latini viene chiamato ad apparire come voce recitante in alcune puntate dei programmi radiofonici 'Appunti di volo' di Laura Fortini e 'Uomini e profeti' di Gabriella Caramore, entrambi prodotti e messi in onda da Radiotre. L'occasione professionale si trasforma in percorso di ricerca grazie alla proposta di alcuni responsabili dell'emittente radio di lavorare ad un progetto radiofonico, strutturato in appuntamenti periodici, ispirato alle *Lezioni americane* di Calvino, già affrontate nel 1999 con lo spettacolo *Strade*. Comincia, così, un'esperienza di ricerca sull'impiego dei microfoni e dell'amplificazione durata circa sei mesi e condivisa negli studi Rai con Gianluca Misiti in primis e Francesco De Nigris, Alessandro Porcu, Sara Bonetti, Laura Veltroni:

Li - ricorda Latini - abbiamo lavorato con attrezzature, macchine, microfoni che di certo non potevamo permetterci. È stato l'incontro con una qualità del suono per noi senza precedenti. Io personalmente ho pian piano imparato ad avere una relazione con il microfono: a che distanza tenerlo, badare all'emissione, considerare il punto di innesco della voce rispetto all'oggetto. Tutto questo nel segno di un lavoro condotto in maniera privilegiata insieme a un musicista che non è semplicemente un accompagnatore, ma un autore drammaturgico.

²² Note di regia a *Caligola*.

²³ S. Negrelli, "Caligola" all'Acquario. *La solitudine del Tiranno*, «il Quotidiano», 28 aprile 2004.

È stata un'esperienza fondamentale perché sperimentando con e sull'amplificazione abbiamo scoperto un aspetto tanto ovvio, quanto sorprendente: la cosa più importante delle parole è il silenzio che c'è intorno, sono gli spazi tra una parola e l'altra, quel tempo che c'è tra una parola e l'altra, tra una frase e l'altra. Tutto ciò che in pratica va al di là del significato, al di là della rappresentazione di un verso, delle battute e che invece punta ad evocare.²⁴

Questa quotidiana indagine sulle risonanze espressivo-drammaturgiche prodotte dall'utilizzo di amplificazione e microfoni dilaterà le maglie della scrittura scenica frequentata e predisposta fino ad allora da Fortebraccio Teatro, portando la compagnia ad intraprendere un nuovo percorso, fondato sull'incontro di nuove linee di ricerca profondamente connesse al bagaglio linguistico già messo a punto in precedenza, battezzato dagli stessi componenti con la denominazione 'Radiovisioni'. Dal 2003 al 2009 vengono così portati in scena *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*, *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*, *Desdemona e Otello*, *Desdemona e Otello sono morti* e soprattutto *Iago* e *Ubu incatenato*, episodi in cui l'amplificazione espressiva eminentemente vocale in uno, e quella visuale nell'altro rappresentano le vette della nuova strada intrapresa.

Riscrittura e dilatazione dei materiali drammaturgici vengono spinte ancor più nella direzione di una narrazione non univoca e monodirezionale, liberandosi definitivamente della logica secondo la quale «[...] un contenuto [è] sviluppabile prima concettualmente e poi scenicamente».²⁵ 'Radiovisioni' è per la compagnia una strategia, una modalità, una «metodologia applicativa»²⁶ all'insegna del cui processo e delle sue relative dinamiche

La sequenza drammaturgica si libera di una sua funzionale applicazione a favore dell'autonoma indipendenza del sentire scenico.

Il teatro senza condizione, come forma d'espressione, capacità di relazione, verità partecipata, emozione condivisa, trova un contenitore possibile nella semplicità dello stare. Dell'essere disponibili all'incontro, che tra platea e palco non tradisca l'ontologia teatro.²⁷

L'amplificazione come direzione di ricerca atta a potenziare non solo gli strumenti tecnico-espressivi dell'attore, ma come dilatazione-potenziamento delle possibilità drammaturgiche della scena è un aspetto

²⁴ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

²⁵ Note di regia a *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*.

²⁶ Ivi.

²⁷ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*.

sperimentato a partire da *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*.²⁸ In questo spettacolo del 2003, tappa inaugurale del progetto 'Radiovisioni',

L'azione si concentra all'interno di un cerchio bianco attraversato e percorso da uno scorrevole diametro nero, davanti a un'analogica circonferenza che funziona da schermo proiettivo come da ruota girevole e praticabile per gli interpreti. Nella scatola buia di un allestimento tutto meditato si muovono le quattro figure in bianco di Roberto Latini, Sebastian Barbalan, Alessandra Cristiani, Anna Paola Vellaccio che si suddividono le battute da scandire con virtuosismo vocale, accompagnandole con movimenti icastici e rituali. Su di loro gravano di produttive suggestioni le immagini di Elenca Bucci, Sandro Lombardi e Marcello Sambati, colti rispettivamente nei ruoli di Giocasta, Tiresia e Laio per essere sfidati e negati dall'evento che prende forma sul palcoscenico.²⁹

Il registro recitativo utilizzato dagli attori - Latini è quello più presente in scena - va dallo ieratico al solenne e al meccanico.³⁰ *Edipo* è 'usato come cornice, prologo ed epilogo alla cecità',³¹ come una sorta di terreno di attraversamento, 'tracciato verbale che conserva una flebile linea narrativa',³² nel quale i versi recitati - amplificati da microfoni ad archetto indossati dai performer - sono utilizzati come elementi di una struttura musicale in cui viene esaltato il fraseggio tra un interprete e gli altri e tra loro e la musica che alterna lunghi e sostenuti accordi synth a note sincopate di pianoforte dal gusto progressive.

La meta-teatralità esplicitata precedentemente in *Caligola* funge da cornice dell'intera operazione drammaturgica in *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*. Realizzato nel 2004, lo spettacolo prevede l'impiego di una sorta di contenitore modulare - castello di Elsinore-cubo di Rubik - che rappresenta il teatro in cui Latini smonta e ricompone il testo shakespeariano «[...] in un percorso senza cura per la narrazione della tragedia che coglie un'occasione dall'ultimo monologo del II atto 'sull'essere o sul sembrare' mentre si è in scena».³³

Latini - unico attore protagonista dell'operazione - sbuca da un piccolo riquadro della struttura scenica - impostato come un teatrino all'italiana - mostrando solo il volto e le braccia e fa sue - troncandole, trasformandole, aggiungendo parole, giochi verbali - le battute di Shakespeare nell'atto II, scena 2:

²⁸ Questo percorso legato all'idea di amplificazione come potenziamento drammaturgico tanto della performance attorica, quanto della risonanza spettacolare è spesso interpretato dalla critica come influenzato e connesso all'esperienza artistica di Carmelo Bene.

²⁹ T.D.M., *Ecco Edipo nella scatola tutta buia*, «Il Tempo», 9 maggio 2003.

³⁰ Cfr.: F. Cordelli, *Edipo Re al buio ma in radiovisione*, «Corriere della sera», 8 maggio 2003.

³¹ Note di regia a *Buio Re. Da Edipo a Edipo*.

³² A. Audino, *Brancolando con Edipo*, «Il Sole 24 ore», 11 maggio 2003.

³³ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*.

È o non è mostruoso, dubbioso, curioso che quest'attore in una finzione, in un sogno di passione riesca a forzare così tanto la sua anima che la sua faccia tutta impallidisce. Le lacrime gli salgono agli occhi, la voce gli si rompe e tutto in lui suggerisce il sentimento adatto a quell'idea. E tutto per niente, per Ecuba. Cos'è Ecuba per lui o lui per Ecuba che debba piangere per lei? Niente. Niente. Cosa farebbe se avesse i miei motivi, le mie mani, gli occhi miei. Inonderebbe il palcoscenico di lacrime, spaccherebbe le orecchie a tutti con urla orrende. Confonderebbe l'ignaro, atterrirebbe il colpevole. Davvero stupirebbe vista e udito. E invece io come un'ottusa comparsa o una marionetta di fango non so dire o fare niente. Nemmeno per un re che un furto maledetto ha privato del regno e della vita. Sono un vigliacco? Sì. Sono un codardo? No. Sono un asino. Sì-no. I-o. Che bella forza, eh, che I-o figlio di un caro padre assassinato debba stare qui come una puttana a svuotarmi il cuore di parole... basta. Basta. Ho detto di no. Basta. Forza invece alle mie mani, ai miei pensieri, agli occhi miei e al mio sentire. Forza. Ho sentito dire che alcuni assistendo a un dramma sono stati così colpiti dalle scene da confessare in piena angoscia i propri delitti. Sembra che la colpa infatti pur non avendo lingua può parlare un linguaggio miracolosamente comprensibile. Chiederò a questi attori di portare in scena davanti a mio zio qualcosa che abbia a che vedere con l'assassinio di mio padre. Osserverò il volto di mio zio. Se avrà una sola piccola reazione, so già da ora ciò che devo fare.

Davanti a sé l'attore ha un piccolo ripiano colmo d'acqua con il quale 'gioca' immergendo le dita, schizzando piccole gocce, creando piccole spirali. Il suono generato da questo sciabordio – opportunamente microfonato – viene filtrato da un effetto delay,³⁴ amplificato e mandato in diffusione. Di fatto viene a crearsi una vera e propria traccia sonora – un tappeto – con un suo tempo piuttosto definito su cui l'attore tara la propria recitazione. Il portato verbale, amplificato grazie all'impiego di un microfono ad archetto, si combina ai suoni che progressivamente sfumano sulle ultime battute pronunciate.

Per Ecuba. Amleto, neutro plurale è costruito come una sorta di filtro-contenitore nel quale temi come l'amore di Ofelia, la vendetta, il dolore di Laerte, la colpevolezza di Claudio, la rassegnazione di Gertrude vengono isolati e al tempo stesso fatti dialogare all'interno di dinamiche compositive che portano ad «uno spettacolo su un possibile spettacolo»:

Il sottotitolo – afferma Latini – 'neutro plurale' ne guida l'interpretazione e ne dichiara lo sviluppo.

Un fuoco su alcuni punti dell'Amleto senza cura per la narrazione della tragedia, ma con la mira su altri dubbi possibili: il teatro come disposizione e disponibilità, come mezzo, come condizione.

Uno spettacolo su un possibile spettacolo, con Amleto per confine, sospensione come modalità.³⁵

³⁴ Il delay è un effetto che campiona il suono in ingresso e lo riproduce con un determinato ritardo temporale il cui effetto si aggiunge al segnale originale.

³⁵ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*.

La ricerca sulla modulazione vocale – da sempre una delle cifre stilistiche più evidenti nel lavoro attorico di Roberto Latini – si arricchisce della possibilità di colorare drammaturgicamente il portato verbale non solo con il delay, ma anche con l'impiego di effetti di pitch shifting,³⁶ key transposing,³⁷ riverbero,³⁸ campionamenti, oltre a permettere di agire con una consapevolezza teatrale diversa sulla timbrica e la nuance del proprio strumento voce. Le innumerevoli combinazioni tecniche e linguistiche permetteranno alla compagnia di esplorare nuovi territori creativi, in termini di costruzione del racconto scenico, da un lato rinsaldando in maniera più intima e inestricabile la relazione partitura attorica-composizione musicale – portando in taluni episodi ad una declinazione di tale rapporto su un versante sonoro più simile a quello presupposto, per impostazione, dalla preparazione della scaletta di un concerto o un live set che al teatro e alla recitazione – e dall'altro favorendo l'introduzione di macchine e meccanismi scenografici più complessi.

La natura dell'operazione acustico-sonora di *Iago*, spettacolo del 2007, è dichiarata fin dal suo sottotitolo: «concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice». Intorno all'elemento voce è imperniato l'intero impianto drammaturgico: la vocalità come lo strumento che il protagonista manipolatore utilizza per tessere la sua ragnatela d'inganni, costruire la tragedia, risultato della sua sete di vendetta.³⁹ A dominare è il buio e la penombra nella quale si tuffa un rosso magmatico e compatto. Latini-Iago – unico attore in scena – vestito con un lungo soprabito di pelle nera, camicia bianca e cravatta, è in perfetta simbiosi con il microfono sormontante l'asta che stringe come una rockstar, 'giocando' con delay lunghi («sono qui... sono... qui... sshhh... Otello... Otello... sono... Otello... qui... sshhh...sono...»), su partiture sonore che vanno dall'utilizzo di fiati a quello di archi e pianoforte mischiati a composizioni lounge.⁴⁰

Le voci – scrive Cordelli – che a quel microfono si succedono sono una quantità, sono le voci di Otello, di Iago, di Brabanzio, di Cassio, di Roderigo. Si avviluppano, anch'esse, l'una all'altra, sono un corpo unico.⁴¹

³⁶ Il pitch shifter è un effetto che permette una variazione di frequenza della nota musicale, ridotta o aumentata di una certa quantità.

³⁷ Non si tratta di un effetto, ma di un'operazione che consente di spostare un gruppo di note o tonalità ad altezze diverse in un intervallo costante.

³⁸ Il riverbero processa un suono riproducendo gli effetti che si riflettono in un ambiente quando il segnale diretto si è esaurito.

³⁹ Lo spettacolo si apre con un prologo nel quale Iago, attraversando la platea, racconta di aver sospettato che il Moro fosse stato l'amante di sua moglie.

⁴⁰ Lounge non è un preciso genere musicale, ma la tendenza a contaminare l'ambiente e l'elettronica con influenze jazz, soul e R'n'B.

⁴¹ F. Cordelli, *Nevrotico Iago avvinghiato al microfono*, «Corriere della sera», 18 aprile 2009.

Brabanzio, Roderigo e Cassio sono caratterizzati come figure caricaturali: al primo viene assegnato un effetto octaver⁴² che ne rende la voce cavernosa e grave, il secondo è 'ridicolizzato' con una manipolazione pitch shifting che ne rielabora il timbro una o due ottave sopra, mentre il luogotenente di Otello - affetto da rotacismo⁴³ e sigmatismo⁴⁴ - è reso attraverso un particolare filtro.

L'amplificazione non solo intesa come potenziamento delle risorse vocali-sonore, ma in termini di 'teatro aumentato' - amplificato quindi in tutte le sue componenti - è al centro di *Ubu incatenato*. Spettacolo del 2005, questo 'inno alla libertà attraverso la mitizzazione della schiavitù'⁴⁵ raccontato da Jarry si traduce drammaturgicamente nella schiavitù di scrivere la scena con il motion capture e gli ambienti digitali interattivi. 'Incatenato' alla tecnologia, Latini - da solo in scena - «[...] fa evolvere nel contemporaneo l'idea originaria dell'*Ubu* di Jarry, che doveva essere uno spettacolo di burattini per adulti e riprende l'astrazione recitativa della marionetta invocata da Kleist e da Craig».⁴⁶

La libertà, l'affrancamento cioè dalle catene e dai limiti della propria fisicità, è espressa dall'utilizzo creativo e teatrale dei diversi strumenti tecnici impiegati. L'attore è 'connesso' ad un esoscheletro che rileva la mappatura fisica del performer trasformando i movimenti e i gesti in dati inviati a un computer, che li rielabora proiettandoli sui tre schermi presenti sul palco.⁴⁷ Pissedoux è portato in scena da un primo piano ripreso da una microtelecamera posizionata sul bordo del proscenio a favore della quale si pone Latini inchinandosi in avanti. Eleuteria e Pissembok sono due enormi volti animati, proiettati sui due schermi ai lati del palco, il cui movimento delle labbra è pilotato dall'attore-burratino-marionetta attraverso l'impiego di data glove, guanti digitali i cui sensori convertono i movimenti della mano e delle dita in comandi. Così come per tutti i personaggi anche Eleuteria e Pissembok vengono doppiati dal vivo da una partitura vocale che vive di alterazioni costanti sia quando è semplicemente amplificata, sia quando è manipolata.

Particolarmente interessante, dal punto di vista della scrittura dello spazio, è la scena del ballo tra Ubu diventato schiavo e Eleuteria. L'attore ha le braccia distese innanzi a sé, cingendo saldamente la presenza virtuale della

⁴² Si tratta di un effetto che altera la frequenza del segnale in ingresso in modo che la nota del segnale sia riprodotta a livelli di ottave differenti. In genere una o due ottave più basse.

⁴³ Pronuncia difettosa della erre.

⁴⁴ Imperfetta pronuncia della esse.

⁴⁵ Note di regia a *Ubu incatenato*.

⁴⁶ A. Balzola, *Le catene virtuali di Ubu*, «ateatro», n. 94,

<http://www.ateatro.it/webzine/2006/01/18/le-catene-virtuali-di-ubu/>. Consultato il 20 aprile 2017.

⁴⁷ Il progetto di programmazione e grafica è firmato Andrea Brogi e Pierpaolo Magnani del gruppo Xlab.

donna. Il ballo è prodotto dalla rotazione che il performer compie su stesso, azione che l'esoscheletro traduce sugli schermi come l'immagine di una stanza che ruota intorno al personaggio, scorrendo da destra a sinistra o viceversa a seconda della direzione presa da Latini.

Nnord e Bikini Bum Bum

Con 'Radivisioni' Fortebraccio Teatro sperimenta una modalità di lavoro che porta il gruppo a considerare lo spettacolo se non una eventualità, un'istantanea del teatro nel suo farsi. È sulla scia di questa estrema apertura in termini di strutturazione segnica dell'operazione artistica che nel 2007 la formazione affianca alle ricerche sull'amplificazione un lavoro da nutrire e condividere con l'apporto di altri attori, personalità e compagni di viaggio vicini - per attitudine e indole - alla poetica della compagnia. L'idea è quella di affrontare un percorso di creazione, aperto a proposte e contributi che nascono dal e con il lavoro di sala, nel quale l'elaborazione della scrittura scenica «[...] abbia nella sua forma anche la sua grammatica».⁴⁸ Alla riscrittura viene ora privilegiato in sede di costruzione drammaturgica un processo di intervento attorico basato sulla coralità che porta alla realizzazione di *Nnord* (2007) e *Bikini Bum Bum* (2008):⁴⁹

Sono due lavori - dichiara Latini - che non possono essere considerati come svincolati dal fatto di aver avuto una coproduzione con lo Stabile della Toscana, e con Fondazione Pontedera Teatro. In un primo momento c'era l'idea di produrre *Iago*, poi però successivamente gli chiesi di produrre qualcosa che andasse un po' al di là dei lavori realizzati fino ad allora. Qualcosa che non mi vedesse da 'solo' in scena. Di qui l'idea di un lavoro con altri attori. È così che sono nati *Nnord* e *Bikini Bum Bum*. Il primo partito da un'idea - almeno in quegli anni - un po' terrorizzante perché nato senza un testo di riferimento. Erano anni in cui 'in giro' si avvertiva un percorso di ripensamento sull'utilizzo dei testi, ma un utilizzo in quanto materiale per la messa in scena, un elemento come tanti per allestire un gioco registico. Cominciammo quindi senza un testo di riferimento ma avendo presente un concetto: essere a nord, sentirsi a nord di qualcun altro, in una parte di mondo, in una parte del pensiero... 'noi siamo quelli al nord'. Non una questione geografica, ma quotidiana: ontologica, antropologica. Quando abbiamo iniziato a lavorare ci siamo posti una domanda: «che cos'è 'normale' in questo nord»? Le scene, le sequenze - una giostra di situazioni e personaggi - che abbiamo costruito si basano tutte su questa idea: la normalità nel quotidiano dei personaggi che 'abitano', 'sono' questo e in questo nord.

⁴⁸ Note di regia a *Nnord*.

⁴⁹ In riferimento a questi due spettacoli si veda l'interessante contributo in forma diaristica in K. Ippaso, *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit.

Alcuni spunti li avevo già in testa, ad esempio uno per una scena al supermercato che però poi veniva dilatata e si trasformava in diverse opzioni.⁵⁰

In entrambi gli spettacoli, anche se rispondenti ad andamenti diversi, domina una architettura paratattica che divora microstorie ispirate ad un quotidiano tragico (più spiccato nel secondo) e grottesco, all'insegna di un racconto che ricerca la circolarità strutturale attraverso la quale mettere in relazione i singoli episodi, i diversi movimenti, considerati come pagine di «una sorta di diario collettivo che con *Nnord* giunge ad una data precisa, l'11 settembre, da cui inizia l'altra parte del diario *Bikini Bum Bum*».⁵¹ In *Nnord* – il cui titolo è ricalcato su quello di *Sudd*, spettacolo di Leo e Perla del 1974 – una dentro l'altra, ecco un susseguirsi di rapide istantanee di vita ordinaria: «un capodanno, gente in fila, donne che litigano»⁵² che hanno come protagonisti uomini travestiti, «[...] donne ridenti a perdifiato, contadini di campi semiurbani insidiati da corvi, manager in mutande, donne con il carrello della spesa [...]»⁵³. Rispetto al tono ritrovato in altri spettacoli, qui sembra prevalere uno spiccato gusto per il grottesco e l'ironia ed una preponderanza per le immagini. Una lunga sequenza recitata in silenzio tra due personaggi, un uomo e una donna, tutta improntata sulla sinuosità seduttiva di lei, termina con l'uccisione di lui per mano di un non ben precisato personaggio che gli spara puntandogli contro una pistola dalla quinta. Da una scena in cui una figura trascina un corpo per poi venire a sua volta trascinata da un altro enigmatico personaggio, mentre è ancora attaccata al cadavere, si passa ad un'altra in cui una donna spinge un carrello della spesa vuoto al suono del clangore dei barattoli che porta legati alle caviglie. Successivamente, sul tema composto da Ennio Morricone per *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, qui in chiave remix, assistiamo ad una sorta di sfilata da una quinta all'altra di personaggi in pantaloncini, gambaletti e valigette. C'è anche spazio per l'autoironia in *Nnord*: Latini stringe un microfono recitando, di fronte a una figura femminile, con il suo timbro inconfondibile «tienimi, tienimi, tienimi, tienimi come quando fa paura/scusa se sto morendo», variandone l'intensità in perfetta sintonia con il pathos musicale per archi e pianoforte creato da Misiti. La solennità del momento, marchio di fabbrica di molti spettacoli firmati Fortebraccio Teatro, viene rotta dalla battuta della donna: «stronzo», recitata in modo secco e disinvolto. È il preludio ad una scena – con un altro attore – nella

⁵⁰ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

⁵¹ Ivi.

⁵² G. Crisafulli, *L'occidente si è spostato a "Nnord"*, «la Repubblica»,

⁵³ M. Marino, *Gli abitanti solitari del "Nnord" cercano amore sul palcoscenico*, «Corriere di Bologna», 11 ottobre 2007.

quale tutto il dialogo è ridotto a una raffica di insulti, intervallati dalla ripresa della musica struggente utilizzata in precedenza.
Il quotidiano piatto, perbenista, meccanico è reso come

una copia seriale volutamente calligrafica dei cliché che ci sommergono, rifatti o rovesciati con spirito inesorabile da Latini e dai sei attori, tutti pronti al travestimento e a una inesorabile ripetitività, nel lungo percorso comico che, dopo aver coperto la scena di spazzatura, lascerà il finale a una solenne sinfonia mortuaria.⁵⁴

Sullo sfondo «[...] un sentimento con il quale si vive la realtà non in quanto tale ma come se fosse verosimile, o addirittura irreale. Sentimento incarnato dalla 'presenza' nel lavoro delle torri gemelle».⁵⁵

Sul tono e il senso del finale si concentra Katia Ippaso scrivendo:

L'immagine delle Due Torri si staglia in controluce, tra i fili argentati di una scenografia che esalta, con segni minimi, lo statuto funzionale del teatro capace di dire l'unica verità, quella emozionale. E capiamo che è dell'11 settembre che qui si parla, dello shock che ha costretto gli abitanti del Nord del mondo a guardarsi dentro e scoprirsi vulnerabili. C'era una volta l'America. C'era una volta l'Occidente. C'era una volta il Nord.⁵⁶

L'anno seguente è la volta di *Bikini Bum Bum* – sempre in coproduzione con Pontedera – spettacolo in due parti, entrambe intitolate 'Bum', «due pezzi – come indicato dal sottotitolo – intorno a una fenomenologia dello spirito»,

due parti differenti eppure complementari, indivisibili eppure ulteriormente sezionabili, senza interruzione: una principale come fosse prologo, logo ed epilogo, la seconda come variazione possibile. Variazione o deriva o derivazione. Che si somigliano soltanto. Che non sono la stessa cosa o che dell'uno o dell'altro, vicendevolmente, conservano la possibilità di completarsi.⁵⁷

Anche qui come in *Nnord* i temi ruotano intorno alla crisi dell'individuo e alle anomalie incarnate dalla società, ma mentre nello spettacolo precedente era comunque presente una qualche forma di relazione tra i singoli, per quanto epidermica e stereotipata, qui ogni personaggio disegna il tracciato della propria solitudine. All'inizio di entrambi i segmenti-variazioni sul tema di cui simmetricamente si compone *Bikini Bum Bum*⁵⁸

⁵⁴ F. Quadri, *Bella vita al "Nnord" sembra la televisione*, «la Repubblica», 11 giugno 2007.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ K. Ippaso, «*Nnord*», *la fine dell'occidente secondo Roberto Latini*, «Liberazione», 14 giugno 2007.

⁵⁷ Note di regia a *Bikini Bum Bum*.

⁵⁸ «Una ripetizione variata, e non un semplice sdoppiamento, accompagna lo strutturarsi delle due parti, tra loro complementari: ciò che prima era inquadrato dalla cornice mimico-gestuale viene poi affidato al cacofonico ripetersi di stereotipie verbali del quotidiano

ritroviamo Latini nei panni di una sorta di Winnie-Prospero dall'alto di una collina bianca – un iceberg nel quale è installato come se indossasse una gonna – recitare microfonato sulle note di un pianoforte.⁵⁹ È il prologo che dà il la a un collage di «storie che nell'assurdo quotidiano si gridano in faccia la disperazione dell'esistere»:

Sul pavimento hanno riprodotto una pista di pattinaggio o meglio il suo effetto, qui i personaggi di questo assurdo e onirico circo cercano di stare in piedi, scivolano, cadono e poi muoiono. La montagna ruota e dalla parte opposta, rispetto a quella ghiacciata che si vedeva all'inizio, si stacca un personaggio marionettistico vestito con dei fogli di giornale plastificati, dopo aver constatato la bella giornata muore, poi si rialza e cerca i più disparati modi per morire. Questo dopo che un altro personaggio altrettanto comico sale sulla montagna al grido suicida di "mi ammazzo", poi desiste, non ne fa niente ed è lui stesso a dire "io voglio morire, non morire, voglio il desiderio di morire". Poi c'è uno che porta il suo cane a giocare, gli lancia l'osso sempre più lontano finché nella scena successiva sarà lui il cane che dovrà correre incessantemente per lo svago del suo padrone e morire di crepacuore.

Ma poco prima della fine la sua voce arriva ancora, questa volta non è una di quelle litanie, è una poesia d'amore vera, è struggente, negli ultimi versi "per l'amore" ripetuto più volte diventa "Perla", la Perla Peragallo fu la sua maestra.⁶⁰

Il programma 'Noosfera'

Quello compreso tra il 2007 e il 2012 è un periodo molto particolare per le vite di Fortebraccio Teatro e Roberto Latini non solo per le questioni più squisitamente artistiche.

Tra il 2008 e il 2009 l'attore lavora in qualità di interprete in un ruolo collaterale nella serie TV *Romanzo Criminale* nei panni di "er Satana", mentre nel 2010 dà il volto al direttore di un supermercato nel lungometraggio di Ascanio Celestini *La pecora nera*. La presenza attorica di Latini non è però esclusivamente richiesta dal piccolo e grande schermo. Registi e attori appartenenti ad un teatro più regolare di quello proposto da Fortebraccio in questi anni, un teatro di matrice più squisitamente registica, sembrano sempre più interessati ad incontrare artisticamente Latini, arruolandolo nei propri spettacoli. Di questo periodo sono le sue apparizioni in *Scene da Romeo e Giulietta* diretto da Federico Tiezzi, *L'Uomo dal fiore in bocca* al fianco di Sandro Lombardi (anche autore della

televisivo; ciò che prima era affidato alla sintassi scarna di parole insensate è invece ripulito, fino allo scheletro di pochi, scarni, movimenti. A volte è il punto di vista a variare, secondo una vera dialettica hegeliana tra padrone e servo (in questo caso un cane): si susseguono due punti di vista opposti, funzionali allo stesso Nulla» (V. Fulginiti, *Bikini Bum Bum di Libero Fortebraccio Teatro*, «nokoss.net», 15 febbraio 2009. Ritrovato nell'archivio della compagnia).

⁵⁹ Cfr.: K. Ippaso, *Bikini Bum Bum, niente è come appare*, «Liberazione», 2 novembre 2008.

⁶⁰ A. Pocosgnich, *Scoprendo Latini e Fortebraccio Teatro*, «superava.it».

http://guide.supereva.it/teatro_contemporaneo/interventi/2008/11/scoprendo-roberto-latini-e-fortebraccio-teatro-parte-prima. Consultato il 19 aprile 2017.

drammaturgia) con la regia dello stesso Latini, *Antigone* spettacolo firmato da Maurizio Panici, tutti lavori risalenti al 2010, e *Cosine robette* di Pierre Nothe, a cura di Angela Malfitano e Francesca Mazza (2011).⁶¹

Nel frattempo, stabilitosi a Bologna, su invito di Gruppo Libero Teatro per gestire il Teatro San Martino, l'attore e regista inaugura un percorso di anti-direzione artistica dello spazio invitando artisti e compagnie ad occuparlo liberamente allo scopo di sfruttare l'occasione come una opportunità per produrre uno studio, organizzare prove, incontrare il pubblico, al di là dell'allestimento finale, contemplando cioè la possibilità che non si arrivi affatto allo spettacolo.⁶² Tale indirizzo - che alimenta l'idea di un sentire e di un agire comune ad altri gruppi, al di qua e al di là della scena - è il risultato di un percorso politico e culturale affrontato in maniera militante e fattiva fin dai primi anni di vita di Fortebraccio Teatro:

Per sollevare - ricorda Surianello - la questione della mancanza e del cattivo utilizzo degli spazi per la creazione contemporanea, nell'estate del 2002, con Area06 occupava [Latini] il Teatro India, chiuso da mesi, dopo le 'dimissioni' di Mario Martone che quello spazio aveva voluto per il Teatro di Roma, come contraltare dell'Argentina. [...] Poi, la decisione di andare, partire, lasciare con la bruciante consapevolezza di appartenere a un teatro "perdibile" e con l'urgenza di rimettere tutto in discussione.⁶³

Bruciante. Tale sarà anche l'esperienza conclusiva dell'avventura al Teatro San Martino, chiuso nel 2012 dopo la formale rinuncia da parte della compagnia a gestirlo nell'indifferenza delle politiche comunali e dopo aver trascorso le ultime due stagioni senza la possibilità materiale di invitare nessuna formazione. Anni che lasciano inevitabilmente un segno, che simbolicamente e ideologicamente si manifesta nell'esilio volontario di Latini, un autentico auto-allontanamento dal cinema e dalla televisione, canali produttivi e professionali nei quali avrebbe potuto navigare con sicura continuità. In questa fase Fortebraccio Teatro 'ripiega' sul proprio lavoro, utilizzando in solitudine il San Martino come forma di denuncia politica, mettendo a punto un'opera di ripensamento e riformulazione del proprio linguaggio. Questo «[...] discorso attorno all'attore, alla sua condizione esistenziale e al suo mestiere, sullo sfondo del problematico

⁶¹ A questi si aggiungeranno nel 2013 *Scene di Woyzeck. Büchner/Berg* (ancora con la regia di Tiezzi) e *Il servitore di due padroni* di Antonio Latella per il quale Latini riceverà il Premio Ubu nel 2014 come miglior attore/performer.

⁶² La direzione 'abbracciata' da Latini è ben sintetizzata in un documento scritto per l'edizione 2008 del Santarcangelo Festival: R. Latini, *Direzione Artistica è una parola sola*, <http://www.fortebraccioteatro.com/scritti/1/direzioneartistica-e-una-parola-sola.html>. Consultato il 5 aprile 2017.

⁶³ M. Surianello, *Tra realtà e sogno. Considerazioni sull'emigrazione al "Nnord" di Roberto Latini*, «La differenza», a. I, n. 1, 3 marzo 2008.

contesto del teatro italiano contemporaneo»⁶⁴ sfocia nel programma 'Noosfera'⁶⁵ che di fatto inaugura un nuovo percorso di ricerca all'interno dell'attività della compagnia.⁶⁶

Con 'Noosfera' ci siamo conquistati la possibilità di smettere la parola 'progetto' in favore di 'programma'. Il progetto per me è qualcosa di assolutamente non coincidente tra quanto il teatro può effettivamente portare in termini di incidentalità e come poter accogliere l'incidente all'interno del proprio percorso. Prevedere quindi che un progetto possa essere sbagliato, possa avere in sé un nucleo capace di processarsi in altri modi, mettersi in un'altra condizione rispetto a quella che uno può aver progettato, è la condizione per me più naturale con la quale affrontare il lavoro nel quotidiano. 'Programma' è una parola che somiglia di più al nostro stare: sembra avere in sé la rinuncia a quella sapienza di architettare che invece domina nell'esperienza teatrale altrui. Un progetto non può cambiare in corso d'opera. Un programma sì, senza per questo risultare anche solo formalmente un fallimento.⁶⁷

Tra il 2010 e il 2013 vengono così portati in scena *Noosfera Lucignolo*, *Noosfera Titanic* e *Noosfera Museum*, lavori completamente diversi dai precedenti per impostazione e linguaggio. In scena il solo Latini senza l'ausilio di microfoni e amplificazione,⁶⁸ senza la presenza di nessuna macchina scenica particolare e, anzi, con una scenografia ridotta all'osso. Gli unici squarci di tensione poetica ed evocazione drammaturgica sono prodotte, oltre che dalla presenza attorica, dal consueto ed inconfondibile apporto creativo di Gianluca Misiti e Max e Mugnai. Come in *Nnord* e *Bikini Bum Bum*, pur partendo da condizioni intellettuali e contestuali totalmente diverse, la costruzione del testo non si fonda su un processo di riscrittura, ma su una germinazione originale con esigue e dematerializzate fonti d'ispirazione. Dal punto di vista drammaturgico i tre segmenti sono connessi l'uno all'altro da una sorta di filo d'Arianna che ne tiene insieme

⁶⁴ Roberto Latini. *Note biografiche*, a cura di F. Bini, www.nuovoteatromadeinitaly.com, <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/wp-content/uploads/2017/01/Roberto-Latini-biografia-Francesca-Bini-2017.pdf>.

Consultato il 5 aprile 2017.

⁶⁵ «"Noosfera", parola che sintetizza e definisce la sfera del pensiero umano e rievoca la teoria che vuole la coscienza collettiva essere la terza fase di sviluppo della Terra, racconta come fare teatro oggi sia impregnato dal malessere e dalla disillusione di veder sfumare le aspirazioni future» (*A Parma l'ultimo lavoro di Roberto Latini, "Noosfera Museum"*, «E-R Cultura», 6 dicembre 2013).

⁶⁶ In seguito a questi eventi, oltre ad incanalare le scorie di quest'esperienza nel lavoro su 'Noosfera', nell'ottobre 2012 Fortebraccio Teatro realizza *Seppur voleste colpire* un «programma di battaglie per la resistenza teatrale». Si tratta di un sit-in scenico al quale partecipano diverse personalità, provenienti da ambiti disciplinari diversi, che prendono parte alle serate, organizzate in alcune città d'Italia. Situazioni in cui il teatro è considerato come catalizzatore di un confronto politico, culturale, artistico di matrice partecipativa.

⁶⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

⁶⁸ Eccezion fatta per un breve momento in *Titanic*.

la scansione narrativa, resa più complessa e affascinante dal gioco creato dai meccanismi di moltiplicazione e rovesciamento dei segni scenici. Se in *Noosfera Lucignolo* (2010) lo scolaro collodiano è assunto come metafora della ricerca di un futuro diverso, non per forza migliore, in *Noosfera Titanic* (2011) il carro che dovrebbe portare al Paese dei Balocchi è incarnato dalla nave-simbolo del Novecento con la quale naufraga «l'aspirazione di una civiltà»: ⁶⁹ raggiungere la terra promessa, vivere il sogno americano. A *Noosfera Museum* (2013) è invece affidato il ruolo di rappresentare un possibile approdo su un'«isola di una scena in cui sono già trascorsi tutti i giorni felici», luogo-non luogo dove prendono vita «il disagio dell'attesa di un futuro che si è dimesso dalle nostre aspirazioni, la cecità del fondo di un qualsiasi fondo, il mutismo dei pensieri di chi né servo né padrone parla, dopo la tempesta, alla sua sola solitudine, corrisponde a dove ci siamo rifugiati in attesa di nessuna aspettativa». ⁷⁰ Sullo sfondo di tutti e tre i movimenti del programma 'Noosfera' si sostanzia stagliandosi un panorama fosco e opprimente in cui trovano spazio il perbenismo italiota, il malessere di chi non si accontenta della sola aspirazione, «del miraggio del sogno», ⁷¹ l'implosione della coscienza collettiva, la solitudine ontologica. In *Noosfera Lucignolo* il protagonista è seduto all'interno di un rettangolo bianco pieno d'acqua con un cappio penzolante sulla testa. Indossa un abito scuro, una parrucca bionda e lenti a contatto bianche. Spesso si nasconde il viso, come se avesse un libro tra le mani scorrendo il quale recita l'incipit di una favola: «C'era una volta un paese. Un paese di merda». La recitazione, che va da un registro infantile a uno roco e aggressivo, è più volte interrotta da squilli telefonici. Nella seconda parte non c'è più traccia della parola: sulle note della musica sospesa tra momenti elettronici ed archi abrasivi quasi drone, ⁷² con suoni e bordoni distorti e dilatati, Lucignolo è a quattro zampe. Lentissimamente, su un fianco, nell'acqua, si spoglia, depone la parrucca e si riveste con gli abiti zuppi e girati alla rovescia. Si è trasformato. *Noosfera Titanic* si apre con un personaggio, seduto, che nervosamente ripete «rompete le righe». Più volte alle sue spalle compare una sinistra figura, ferma e in silenzio, che replica la stessa situazione scenica. Su un lato si trova una montagna di sale che successivamente verrà ridotta in polvere in seguito all'azione di scavo operata dal protagonista con la sedia sulla quale era seduto. Il portato fisico-gestuale è tutto un cingere il proprio corpo, produrre movimenti nervosi, prendere nervosamente oggetti come

⁶⁹ Nota di regia a *Noosfera Titanic*.

⁷⁰ Note di regia a *Noosfera Museum*.

⁷¹ Note di regia a *Noosfera Lucignolo*.

⁷² Non si tratta di un genere musicale, ma di uno stile che tende ad enfatizzare l'impiego di note - in genere diatoniche o cromatiche suonate simultaneamente -, suoni estesi e ripetuti grazie all'utilizzo di compressori ed effetti d'ambiente.

un telefono o un megafono fino a distruggere la sedia. Penombra e buio sono rotti alla fine da alcuni neon accesi, posti frontalmente. Latini recita il monologo di Elvira nel *Don Giovanni* di Molière in maniera molto immediata e spedita. Il soliloquio non è funzionale ad alcun virtuosismo attorico, ma è una trovata efficace per riverberare la richiesta di una pietosa complicità agli spettatori, utile cioè a costruire il segno dell'estrema offerta di un atto d'amore, elargito da chi si spende per l'altro facendo rinuncia di sé,⁷³ come l'orchestrina che nel 1912 restò a suonare sul Titanic accompagnando l'inabissarsi della nave su cui era a bordo. Al termine, la figura sinistra comparsa più volte alle spalle dell'attore ride ed applaude. Simmetrie e specularità con gli altri due spettacoli sembrano il perno su cui gira *Noosfera Museum*. Qui, Latini si sdoppia in due personaggi uno vestito con un soprabito dal quale penzolano numerose chiavi e un altro con una giacca scura dal taglio classico. In scena le sedie sono due, così come due sono le montagnole di terra una a lato del palco, l'altra davanti. Il panorama è desolante e il 'povero diavolo' protagonista può solo instaurare un dialogo virtuale con un inesistente altro da sé fatto di danze su ritmi balcanici, twist indolenti ripresi da *Pulp Fiction* e azioni che cercano una relazione con una voce off che alterata da un effetto ralenti dice «sono dentro», quasi una risposta alle battute recitate all'inizio («Chi è?») / «Sono io» / «Sei tu?»).

La continuità narrativa degli episodi portati in scena è drammaturgicamente sostenuta anche dai rimandi e dalla moltiplicazione dei pochi oggetti e degli scarni materiali presenti sul palco: lo squillo di un telefono in *Noosfera Lucignolo* che si materializza in apparecchio nel secondo movimento, una sedia presente nei primi due segmenti che in *Noosfera Museum* ritroviamo sdoppiata in due più piccole, l'acqua presente nel primo capitolo 'trasformata' in terra nell'ultimo, la montagna di sale in *Noosfera Titanic* ridotta a due piccoli cumuli di terriccio nel movimento conclusivo. Con il programma 'Noosfera', Fortebraccio Teatro, oltre ad operare nel segno di una deprogettualità produttivo-spettacolare, scomponendo lo spettacolo intorno alla riflessione sulla rappresentabilità e sui processi per la rappresentazione,⁷⁴ instilla una riflessione sul senso e il ruolo dell'artista all'interno delle maglie, non sempre accoglienti, della tradizione del nuovo, dei suoi cliché, sulla chiusura della ricerca su se stessa e la ghettizzazione del contemporaneo in Italia:⁷⁵

⁷³ Cfr.: N. Arrigoni, *Noosfera Lucignolo-Noosfera Titanic*, «Sipario», 12 ottobre 2011.

⁷⁴ Cfr.: Ivi.

⁷⁵ «Essere attori di questo Teatro è come essere saliti sul Titanic.

Mentre la nave affonda, mentre tutto intorno cade giù, mentre non si capisce mai se quello che tocchiamo è ormai il fondo o se il fondo in fondo non c'è mai, noi, da anni, anni, anni, tutti i giorni, tutti, noi, noi tutti, suoniamo, suoniamo e continuiamo a suonare...» (Note di regia a *Noosfera Titanic*).

Lucignolo, Titanic e Museum sono – precisa Latini – tre movimenti di questo programma, di questo divenire. Sono lavori che ‘ammettono’ il pubblico: l’agire scenico è completamente rivolto allo spettatore. Molti spettacoli sono fatti a prescindere dal pubblico o dalla sua presunzione, eliminando la benché minima possibilità di pensarlo sempre diverso il pubblico, sera dopo sera, replica dopo replica. Questi lavori si rivolgono allo spettatore fin dal primo momento.

Il pubblico non sa niente di come funziona il teatro in Italia. Ma anch’io. Per anni l’ho chiesto. C’è una totale improvvisazione, inadeguatezza. Il pubblico non ha idea di come uno spettacolo arrivi al palcoscenico. Il teatro dovrebbe essere teatro d’appartenenza dove uno va perché già è dentro. Il pubblico ha perso questa funzione, questa capacità di relazione e purtroppo siamo diventati dei clienti. Sono anni in cui l’intrattenimento, quello consolatorio, è rappresentazione, mentre si dovrebbe tornare a qualcosa che abbia a che fare con alcuni concetti fondamentali, legati all’occasione teatro. In questo senso *Lucignolo, Titanic e Museum* sono lavori costruiti ‘dentro’ un disagio a cui il pubblico non è abituato. Non si ‘parla’ di una condizione, del disagio o altro.⁷⁶

Il ritorno alla riscrittura

A cavallo tra gli ultimi due movimenti di ‘Noosfera’, nel 2012 Fortebraccio Teatro riprende il discorso sulla riscrittura drammaturgica che però ora sembra assecondare la tendenza ad uno scavo autoriflessivo nella propria matrice linguistica e spettacolare, rispetto alle strategie di scrittura scenica mostrate agli inizi in *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare* o *Caligola*, dove la logica compositiva sembrava figlia di alcune dinamiche creative che affondavano le radici in quella cultura del contemporaneo veicolata dalla Peragallo in primis, ma anche dall’opera di Bene e de Berardinis. Tale ripresa avviene infatti all’insegna di un processo d’elaborazione più meta-autoriale, nel quale è messo a fuoco l’intero e complesso itinerario artistico sostenuto dalla compagnia. Da un lato, l’attenzione è indirizzata a un processo di scardinamento testuale sul piano della scrittura attorica tanto in chiave collettiva, attraverso l’organizzazione di una composizione scenica corale nutrita dalla partecipazione di altri attori – sulla scorta di quanto sperimentato in *Nnord* e *Bikini Bum Bum* – quanto individuale – come fatto per *Caligola, Iago* o *Ubu incatenato* – riappropriandosi del linguaggio messo a punto e sperimentato con ‘Radiovisioni’; dall’altro, la metateatralità – da sempre marchio di fabbrica di Fortebraccio Teatro – viene rimpolpata da quella condizione contemporaneamente esistenziale e politica in cui vive l’artista teatrale, dentro e fuori la scena, assunta e declinata in qualità di riverbero poetico, ‘frequentata’ esplicitamente a partire da ‘Noosfera’. In quest’ottica, e forse soprattutto in questi ultimi anni, il classico viene inteso come

qualcosa che – dice Latini – già è o che può diventare occasione per il teatro, e lo è già prima della modalità in cui puoi proporlo. Non c’è il contemporaneo,

⁷⁶ Da una conversazione con R. Latini, Roma 13 marzo 2017.

non c'è l'oggi per il classico. Deve essere ricercato ciò che adesso vuol dire quel testo. La scelta viene fatta nell'ottica di un voler andare avanti, di un voler continuare. Il punto successivo prosegue da un punto d'arrivo precedente, attraverso i classici c'è qualcosa che sta continuando. Lo chiamerei 'percorso'.⁷⁷

Ancor più che in passato l'attore e regista è interessato alla ricerca di «una scrittura aperta», qualcosa cioè che non ha la necessità di venire 'chiusa' o 'finita':

Ma questo - spiega - riguarda un atteggiamento che credo mi allontani da un certo tipo di registi, con cui pure m'è capitato di lavorare, che sentono la scena come un problema da risolvere, o hanno bisogno di trovare 'la' soluzione. Per me la scena non può essere percepita come un problema. Quando il lavoro ti pone delle questioni si aprono delle possibilità, sei di fronte all'occasione per fare altro.⁷⁸

Tale apertura che porta più a un'ulteriore completamento della 'domanda' di partenza, quella relativa all'interrogazione del testo, anziché tentare di fornire una 'risposta', è possibile in quanto «di fronte a un classico, io attore e tu spettatore, possiamo rinunciare alla storia, alla trama, e possiamo invece interrogarci sulla necessità di qualcos'altro». ⁷⁹ La chiave sta nell'andare oltre la staticità e la rassicurante consolazione della rappresentazione scenica basata su una chiave demiurgico-interpretativa:

Il sipario - leggiamo - dovrebbe aprirsi mostrando l'altezza di una condivisione, un'aspirazione, ed è invece troppo spesso la cornice alla proiezione sterile della rappresentazione, a sua volta impoverita dalla ricchezza pataccara di consolazioni da palcoscenico presunto.

Lo stile e il compromesso sono due categorie senza appuntamento.⁸⁰

Avendo ben chiara la direzione da ri-prendere, nel 2012 Fortebraccio Teatro porta in scena *Ubu Roi*. Se il lavoro condotto da Latini sull'opera di Jarry con un folto numero di compagni di viaggio risulta fin dalle primissime battute particolarmente stimolante, va precisato che invece sul

⁷⁷ L. Medri, *I classici e la manomissione del provvisorio. Intervista a Roberto Latini*, «Teatro e Critica», 3 febbraio 2016.

<http://www.teatroecritica.net/2016/02/i-classici-e-la-manomissione-del-provvisorio-intervista-a-roberto-latini/#>

Consultato il 6 aprile 2017.

⁷⁸ S. Terranova, F. Bini, *In ascolto. In scena, Conversazione con Roberto Latini*, «Altrevelocità», 15 giugno 2015.

<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/298/in-ascolto-in-scena-conversazione-con-roberto-latini.html>

Consultato il 5 aprile 2017.

⁷⁹ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁸⁰ Note di regia a *Ubu Roi*.

versante più strettamente produttivo molte dinamiche vengono vissute quasi immediatamente in maniera tormentata e snervante.

Tommaso Chimenti ricostruisce schematicamente ma con puntualità i passaggi relativi alla vicenda:

una gestazione difficile prima, con il contratto firmato dal precedente direttore del Met [Fondazione Teatro Metastasio di Prato] Federico Tiezzi, accordo che l'accoppiata dei direttori Massimo Luconi-Paolo Magelli voleva in prima istanza far saltare. Successivamente effettivamente lo Stabile della Toscana produsse l'Ubu' di Latini ma i problemi continuarono a persistere per quanto riguardava la distribuzione. Infine il Met ha lasciato lo spettacolo nelle mani della compagnia Fortebraccio Teatro per poi 'ricomprarlo' in occasione delle nuove messinscene pratesi. Intanto il gruppo sta girando per i teatri per le nuove date con un fondale che non è quello originario, quello che, si dice, dovrebbe essere lo stesso usato per un altro spettacolo in calendario al Fabbricone di Prato.⁸¹

Insomma, un lavoro che nasce e faticosamente gira sui palcoscenici italiani incagliandosi in quelle secche che metaforicamente e poeticamente hanno rappresentato la condizione cardine del programma 'Noosfera'.

Per la prima volta nel percorso di Fortebraccio Teatro, la riscrittura di *Ubu Roi* rappresenta il tentativo di coniugare il lavoro di smontaggio e rimontaggio di un classico, effettuato da Latini, con le dinamiche compositive offerte dal contributo artistico degli attori invitati (Savino Paparella, Ciro Masella, Sebastian Barbalan, Marco Jackson Vergani, Francesco Pennacchia, Guido Feruglio, Fabiana Gabanini):

Per *Ubu* - spiega - non ho chiamato gli attori con in mente già i ruoli che avrebbero ricoperto. Ho raggruppato artisti che sento a me vicini. Il primo giorno di prove nessuno sapeva cosa avrebbe fatto. Nemmeno io. Abbiamo lavorato insieme. Abbiamo provato più soluzioni. Solo alla fine di un percorso durante un certo tempo, ho cominciato ad avere le idee chiare. Sono arrivato il primo giorno di lavoro con una sola scena particolarmente definita. Un 'la' dal quale sono partito per scrivere la riduzione, l'adattamento giorno dopo giorno, durante il lavoro con gli altri.⁸²

Il testo di Alfred Jarry viene innanzitutto sfrondata di scene e situazioni che sembrano meno funzionali al lavoro che la compagnia conduce insieme al gruppo d'attori, interrogato nelle 'aperture' che l'opera lascia intravedere, nelle sue possibilità interne. Progressivamente, Shakespeare viene assunto come elemento di una ideale segmentazione di senso, iato e legato con cui comporre la struttura dello spettacolo, dettarne i movimenti:

⁸¹ T. Chimenti, *'Ubu Roi': gridiamo al miracolo del grande gioco*, «Il fatto quotidiano», 3 febbraio 2015.

⁸² Da una conversazione con R. Latini, Roma 13 marzo 2017.

Scrivo Jarry – chiarisce Latini – e penso si possa leggere Shakespeare. Abbiamo lavorato tenendo questo continuo riferimento, tutti i parallelismi possibili. Li abbiamo distillati, scelti, evocati, da *Macbeth* ad *Amleto*, passando per *Romeo e Giulietta* o *Giulio Cesare* o *La Tempesta*. Abbiamo integrato Jarry col suo proprio modello e Shakespeare con l'inventore della patafisica, li abbiamo entrambi ricondotti al nostro tempo teatrale, al nostro sentire, al nostro modo di stare al Teatro. Come quando improvvisamente si nota un particolare prima trascurato, come quando ci si volta con la sensazione di essere seguiti, abbandonati all'incanto cosciente del déjà vu⁸³

Brani scelti dalle opere del drammaturgo elisabettiano – recitati esclusivamente da Latini – vengono utilizzati per chiudere idealmente un segmento e aprire quello successivo in un gioco di specchi meta-teatrale ulteriormente amplificato in quanto questi momenti sono affidati ad un personaggio non compreso nel testo di Jarry: un Pinocchio di beniana memoria, unica maschera dello spettacolo ad utilizzare microfono ed amplificazione:

abbiamo voluto credere che in un angolo del palco, con la catena al collo di Carmelo Bene ci fosse Pinocchio. Abbiamo assecondato questa sensazione e ci siamo goduti l'incontro di questi personaggi fuori dal tempo e da ogni spazio possibile.⁸⁴

L'inizio dello spettacolo posticipa l'irruenza jarryana con una visione

muta, sospesa in una dimensione metafisica e inquietante. Un sole (o un gong?) disegnato dalle luci sul fondale ed ecco l'ingresso silente di glabre maschere umanoidi, figure vestite di tuniche bianche. Identiche, eppure diverse, incedono tra il monastico e lo scimmiesco nella gelida rarefazione che cattura il pubblico, solcando lo spazio d'un altrove collocatosi prima, o oltre, la Storia. [...]
Non personaggi, sono potenze, incarnazioni teatrali di forza inusitata, quella della maschera. Brandiscono legni con spaghi legati alle cime, simulano una pesca che è forse la concretizzazione della cautela necessaria a qualsiasi teatrante che voglia avvicinare Ubu.⁸⁵

All'estremità della lenza ci sono delle salsicce che vengono fatte dondolare su una piastra bollente. «Il grasso sfrigola amplificato dal microfono che Latini porta in scena con sé [...]»⁸⁶, un momento che sa di omaggio a Leo e Perla e al loro *Sudd*, nel quale ad un certo punto Sebastiano Devastato –

⁸³ Note di regia a *Ubu Roi*.

⁸⁴ *Ivi*.

⁸⁵ I. Vazzaz, *Lunga vita all'Ubu Re*, «Giudizio Universale», 22 febbraio 2012.

⁸⁶ A. Pocosgnich, *Shakespeare e la patafisica. L'Ubu re di Roberto Latini*, «doopiozero.com», 12 aprile 2012.

appoggiato al water – si friggeva un wurstel, farfugliando alcune battute in un tedesco inventato. Questi personaggi indossano maschere ‘di vecchio dai tratti scimmieschi’ che sembrano rifarsi a un immaginario cinematografico a metà strada tra *2001: Odissea nello spazio* e *Il pianeta delle scimmie*.⁸⁷ È solo con l’ingresso in scena di Pinocchio munito di una catena al collo che queste figure assumono una dignità spettacolare carnevalesca. Il personaggio interpretato da Latini⁸⁸ è infatti ‘tessitore e testimone del succedersi degli eventi’⁸⁹ raccontati da Jarry. La sua presenza in termini di apparizione beniana è specchio e alterità di questa comunità che abbandona i tratti scimmieschi con i quali si presenta sul palcoscenico all’inizio per assumere quelli delle maschere teatrali, presentandosi ora come figure violentemente grottesche e ironicamente demenziali vestite con tute e salopette bianche, dotate di un sospensorio a corredo che rimanda alle uniformi dei drughi in *Aranzia Meccanica*.⁹⁰ Una trasformazione indotta da questa presenza che squarcia di rarefazioni acustico-vocali e lirismo shakespeariano il non-mondo in cui irrompe. Un universo rappresentato come indistinto e sospeso, un’enorme scatola bianca che occupa tutta la scena la cui scelta è drammaturgicamente spiegata dal regista come segue:

Pensavo alla pagina bianca, al nessun mondo. Gli Ubu sono dei transitanti, non abitano, eppure serviva un luogo, un’assolutezza. Il bianco è come una tela sulla quale gli Ubu vanno a disegnarsi, non c’è alcun mondo.⁹¹

Tante sono le sequenze in cui la drammaturgia procede per immagini. Da quelle in cui sono protagonisti due orsi innamorati a un’altra in cui sullo sfondo di un paesaggio lunare Pinocchio gira in cerchio in bicicletta intorno ad uno scheletro posto al centro del palcoscenico. Tra queste, particolarmente pregnante, dal punto di vista della creazione di una drammaturgia per immagini, è sicuramente quella della guerra scenicamente proposta come

⁸⁷ M. Gonnelli, *Ubu e Pinocchio incatenati al caleidoscopico mondo di Shakespeare*, «gonews.it-giornale oraio», 9 febbraio 2012.

⁸⁸ «È Latini-Pinocchio-Bene a destarsi, come a sognar *Ubu Roi*, per farsi poi attraversare da lacerti scespiriani (a memoria, ricordiamo d’aver ascoltato brani da *Macbeth*, *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *La tempesta*), o è l’Ubu sospeso a immaginare Pinocchio?» (I. Vazzaz, *Lunga vita all’Ubu Re*, «Giudizio Universale», 22 febbraio 2012).

⁸⁹ M. Togna, “*Ubu Roi*”, *fantasia al potere*, www.teatrionline.com, 22 marzo 2012. <https://www.teatrionline.com/2012/03/ubu-roi-fantasia-al-potere/>. Consultato il 13 aprile 2017.

⁹⁰ I costumi sono di Marion D’Amburgo.

⁹¹ A. Fogli, *Latini e l’Ubu Roi: l’intervista*, «Ravenna&Dintorni.it», 27 febbraio 2012. Documento ritrovato nell’archivio della compagnia.

un enorme telo rosso che copre l'intero spazio scenico (una scatola interamente bianca): un mare in movimento, onde colorate che rievocano una mattanza, e lì in mezzo marionette urlanti e gridi [grida] di battaglia. Ma anche la guerra finisce, e nel lento ritirarsi del drappo scarlatto – scomparendo d'un lato, come nella vasta risacca di uno tsunami – ecco affiorare uno scheletro annerito, rimasto lì sotto a indicare l'assurdità e la morte.⁹²

Circa un anno dopo *Noosfera Museum*, mentre *Ubu Roi* riesce faticosamente a guadagnarsi lo spazio per qualche replica, nel 2014 l'interesse di Fortebraccio Teatro si orienta verso la riscrittura dell'incompiuto *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello. A differenza della drammaturgia frequentata fino a questo momento – scritta in inglese, francese e mai in italiano – il testo pirandelliano «è un testo che si sente per come scritto, perché non necessita di una mediazione, cioè di una traduzione letteraria»:

Ho sentito – ricorda Latini – come se le parole del primo e del secondo atto fossero 'impreparate', non pronte, non revisionate, limate, risistemate rispetto alla presenza di un terzo atto conclusivo. È un testo senza finale perché Pirandello muore prima di concluderlo: «Io ho paura» sono le battute che lui scrive due giorni prima di morire.

Mi piaceva pensare a quelle parole in questa condizione: stare lì sulle parole e sui fantasmi a cui lui stesso pensava di dedicare il titolo del primo atto. Pertanto, abbiamo lavorato provando a lasciare solo le parole, come se avessero una vita a parte rispetto all'itinerario del racconto, eliminando personaggi, trama.

Nei *Giganti* non faccio tutti i personaggi, non ne faccio nessuno, nemmeno quando ne faccio uno: non è il personaggio ma sono le parole di Pirandello.⁹³

In una delle fasi iniziali il processo di scardinamento e riscrittura viene svolto con il contributo dell'attrice Federica Fracassi:

Il lavoro ha avuto diversi passaggi. Il primo allestimento prevedeva solo il primo atto con me da solo, successivamente avevo deciso di invitare Federica Fracassi. A nessuno di noi, però, 'toccava' fare tutti i personaggi, anzi non dovevamo farne nessuno: la condizione scenica della solitudine aveva più efficacia, più evidenza.⁹⁴

Quello che sembra destinato ad essere uno spettacolo a due voci, dopo le prime presentazioni in formato studio, e in seguito anche ad un infortunio accorso alla Fracassi, si trasforma in un nuovo lavoro con il solo Latini in scena. L'attore-regista si rende conto che insistere sulla duplicazione performativa, sulla presenza cioè di due attori in scena, avrebbe portato a

⁹² M. Togna, "Ubu Roi", *fantasia al potere*, www.teatrionline.com, 22 marzo 2012. <https://www.teatrionline.com/2012/03/ubu-roi-fantasia-al-potere/>. Consultato il 13 aprile 2017.

⁹³ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁹⁴ Ivi.

un'ulteriore moltiplicazione, un ennesimo riflesso. Avrebbe cioè condotto una presenza attorica ad essere lo specchio dell'altra. All'interno dello schema drammatico un'altra 'voce' cominciava ad assumere i tratti di un elemento che avrebbe finito per bloccare, anziché aiutare, liberare l'immaginazione, «[...] rimanere il più possibile nell'indefinito, accogliere il movimento interno al testo e portarlo sul ciglio di un finale sospeso tra il senso e l'impossibilità della sua rappresentazione»:⁹⁵

Fatto in due - ricorda - finivamo per essere uno personaggio dell'altro, restando in attesa ognuno del suo turno d'ingresso in scena. Questa cosa aggiungeva più 'livelli', ulteriori slittamenti di cui mi sembrava non ce ne fosse bisogno. Quindi siamo tornati alla versione con me da solo. Anche se in un primo momento la presenza di Federica, con cui ho fatto delle repliche, mi sembrava condizione necessaria, così come necessario poi mi è sembrato aggiungere il secondo atto con la definitiva espulsione di Federica dalla scena.⁹⁶

Tali dinamiche di costante ripensamento, trasformazione e ridefinizione dell'operazione nel suo predisporre prima e compiersi poi è emblematico del modo di considerare la pratica scenica e i suoi processi compositivi da parte di Fortebraccio:

non ho - sottolinea Latini - una strategia da applicare, il lavoro detta quello che si costruisce. Federica è parte integrante anche nella sua assenza, l'espressione 'senza Federica Fracassi' che abbiamo voluto tenere nella presentazione dello spettacolo vuole riconoscerle i meriti di questo attraversamento. Le fasi del lavoro hanno portato ad una riflessione, Federica ha ricevuto un invito da Fortebraccio che si è trasformato nel tempo. Spero che sul palco lo spettacolo senza di lei sia capace di tenere anche per lei.⁹⁷

Per la riscrittura del terzo mito moderno raccontato da Pirandello - quello dell'arte -⁹⁸ il tracciato drammaturgico predisposto risponde a un disegno relativamente immediato e scarno:

La compagnia di attori che arriva alla Villa della Scalogna sembra avere, in qualche forma, un appuntamento col proprio doppio. Cotrone e Ilse stanno uno all'altra come scienza e coscienza, gli stessi Giganti, mai visti o vedibili, sono così nei pressi di ognuno da potersi sentire come proiezioni di sé. Voglio immaginare tutta l'immaginazione che posso per muovere dalle parole di Pirandello verso un limite che non conosco. Portarle "al di fuori di tempo e

⁹⁵ Note di regia a *I giganti della montagna*.

⁹⁶ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁹⁷ F. Costi, *Intervista a Roberto Latini*, «Il mese», 10 febbraio 2015.

<http://www.ilmese.it/?p=1292>. Consultato il 5 aprile 2017.

⁹⁸ Il mito religioso e quello sociale erano stati rielaborati dal drammaturgo rispettivamente in *Lazzaro* e *La Nuova Colonia*.

spazio”, come indicato nella prima didascalia, toglierle ai personaggi e alle loro sfumature, ai caratteri, ai meccanismi dialogici, sperando possano portarmi ad altro, altro che non so, altro, oltre tutto quello che può sembrare.

Le parole, le parole, le parole! sono queste il personaggio che ho scelto.⁹⁹

Complesso, articolato, poeticamente arcano, drammaturgicamente denso e spettrale risulta invece l’allestimento:

Il nero domina come una cappa pesante e avvolge la figura ieratica dell’attore, da cui sgorgano le parole enfattizzate come suoni provenienti da mondi lontani e misconosciuti. Appaiono gradualmente filari di spighe di grano dorate, quasi a simboleggiare il ventre stesso della terra madre da cui si origina la vita stessa, omaggio al *Libro della Genesi*: “Polvere sei e polvere tornerai. L’uomo è sulla terra per coltivare, per costruire e per morire” (2,5). Morte e Risurrezione. C’è un profondo rispetto della poetica in cui Latini si offre come cantastorie e narratore di un travaglio esistenziale che ci appartiene e da cui sembra impossibile affrancarsi. Generoso nella completezza espressiva che gli appartiene da sempre, l’artista sceglie di caratterizzare con immagini visive il senso del tempo che scorre inesorabilmente come il cielo attraversato da nuvole nel loro scorrere senza fine.

Un caleidoscopio di colori avvolgono la sua ombra che appare e scompare, la luce calda che ammantava la scena per farsi rapire dalle tenebre bluastre e lattiginose.¹⁰⁰

«Immaginazione», «ho paura» sono le parole proiettate sul velatino che inscatola questo fosco panorama. Qui, l’attore – quasi sciamanicamente – libera le presenze fantasmatiche a cui Pirandello ha dato voce. Ilse, il Conte, gli Scalognati, Cotrone acquistano la palpabilità scenica di entità acustico-vocali fatte risuonare da Latini. L’attore non compare quasi mai a figura intera, nella sua definita e anatomica corporeità. Della sua fisicità restano solo brandelli, ombre evanescenti di parti di un corpo celato dalla penombra e dal velatino: presenza smaterializzata anche dalle luci fioche, episodicamente ‘mistificata’ dall’utilizzo di accessori essenziali (calze o foulard che coprono il viso) come nel caso dell’apparizione dell’Angelo Centouno, personaggio che si manifesta attraverso l’immagine di una t-shirt bianca che l’attore slarga all’altezza del suo volto.

Tutto lo spettacolo è una sorta di incarnazione di un mondo sospeso, parallelo, fuori dal tempo, dominato da un buio lunare, dal gracidiare dei corvi, dalla paura, dalla minaccia incombente. Le pirandelliane indicazioni didascaliche relative agli ultimi barlumi del crepuscolo che si spengono, mentre l’alba lunare gradatamente comincia, vengono tradotte in una sequenza in cui è lungamente protagonista la sola scena:

⁹⁹ Note di regia a *I giganti della montagna*.

¹⁰⁰ R. Rinaldi, *Tra i “Giganti” Roberto Latini dà anima e corpo al “mito incompiuto” di Pirandello*, «Rumor(s)cena», 5 luglio 2014.

Nella seconda parte - ricorda la Muroi - c'è un momento piuttosto lungo, piuttosto intenso, in cui la scena è disabitata e rimbomba un ritmo elettronico, incalzante. La luce è fredda, brillante e dalle quinte sgorgano rigurgiti di fumo. Fumo che copre il suolo, forma un tappeto, esonda dal palco, invade la platea. Quindi si acquieta, si restringe, scompare.¹⁰¹

In questo mondo metafisico i personaggi portati in scena dal solo Latini sono rappresentati come apparizioni nebulose, pure entità soniche 'che si rincorrono, si sovrappongono, cercano di emergere singolarmente',¹⁰² inverte dall'amplificazione e caratterizzate dagli effetti. Ombre divorate da inquietudini, ossessioni, disperazione che si manifestano sulla scena nei termini di

voci in falsetto, voci dal timbro basso, voci naturali, voci strozzate, voci che vengono scandite a ritmo di rap, voci amplificate dai microfoni che permettono all'attore di lavorare su una drammaturgia vocale, voci che si intersecano ai suoni del tappeto sonoro, creato da Gianluca Misiti¹⁰³

Il loro «nemico più grande è la paura»,¹⁰⁴ un nemico che rende fantasmi anche gli stessi spettatori¹⁰⁵ come sembra suggerire il finale, forse il più definitivo e il più politico all'interno della teatrografia di Fortebraccio: l'attore è in alto su un trampolino. Rimane appena al di qua dal sipario che si è chiuso alle sue spalle e, senza ausilio di microfoni e amplificazione, recita esitante e incerto - rivolto alla platea - «E tu... e tu... e tu... tu... non hai... paura?». La sua inconfondibile voce, registrata, fuori scena riverbera perentoriamente l'ultima battuta: «paura». A questo punto partono le note dell'aria *Una furtiva lagrima*, da *L'elisir d'amore* di Donizetti. Lentamente l'attore si distende sul trampolino fino a scomparire, inghiottito dal sipario. Alla sua riapertura, un attimo dopo, ritroviamo solo l'ombra della sagoma sdraiata che si staglia su un plumbeo velatino.

Tra le repliche de *I giganti della montagna* e alcune centellate riprese di *Ubu Roi*, comincia il lavoro sulla riscrittura di un attraversamento drammaturgico 'dentro' *Metamorfosi* di Ovidio. Fin dalle primissime battute l'operazione impone un'attenzione diversa e del tutto particolare trattandosi di un poema epico-mitologico, cioè di un testo non destinato alla scena:

¹⁰¹ G. Muroi, *Roberto Latini e la paura dei giganti nell'ultimo Pirandello*, «PAC», 22 aprile 2015.

¹⁰² V. Sansone, *Sogno, paura, visione, immaginazione dei "I giganti della montagna"*, «Rumor(s)cena», 28 febbraio 2016

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ N. Lucarelli, *I Giganti della montagna*, «Sipario», 6 maggio 2016.

¹⁰⁵ Cfr.: R. Savo, *Noi, spettatori-fantasma di un teatro moribondo ne "I giganti della montagna" di Roberto Latini*, «Recensito», 27 febbraio 2016.

Penso – scrive il regista – a *Le Metamorfosi* di Ovidio come a un prezioso vocabolario per immagini. Questo è il testo di riferimento di tutta la letteratura moderna e contemporanea.

Voglio provare a interpretare teatralmente il linguaggio, la struttura e i suoi episodi. Voglio provare l'occasione di non mettere in scena quei Miti, ma 'tradurre', nell'etimologia comune di tradire e tradizione, ciò che alcuni Miti sembrano custodire per il contemporaneo.¹⁰⁶

L'avvicinamento al testo ovidiano avviene nel segno del tipico atteggiamento che da sempre ha portato Fortebraccio Teatro ad accostarsi ai classici:

Non ho pensato – sottolinea Latini – di portare in scena i miti contenuti nelle *Metamorfosi*, non ho pensato di cercare di rappresentarli.

La domanda è stata – ed è – intorno al cosa farsene. Quale relazione possiamo avere con testi come questo o con i classici in generale. Cosa farsene dei classici. Qual è l'atteggiamento possibile? Ho bisogno delle domande giuste per poter muovere. Non ho bisogno davvero di risposte, ho bisogno del processo potenziale. Avere a che fare con la scena del contemporaneo credo sia in questa possibilità. Il teatro non può avere pretesa, solo disponibilità.¹⁰⁷

L'imponenza dell'opera di Ovidio, la sua complessità narrativa, che «spazia dalla creazione dell'Universo fino alla morte di Cesare [...]»,¹⁰⁸ viene affrontata in maniera 'opposta' rispetto al sottotesto che l'opera – agli occhi di Latini – pare esprimere:

tutto lo sforzo ovidiano mi sembra sia nel mettere ordine nel mezzo.

La narrazione dei Miti sembra avere questo costante sottotesto, questa aspirazione, sicuramente.

Voglio rinunciarvi da subito, non mettere in ordine, in nessun ordine, anche per non rischiare la costrizione di un eventuale percorso filologico, piuttosto provare a liberare ulteriormente, ad aprire e moltiplicare, per stare in una drammaturgia mobile e tentare una scrittura scenica in movimento che possa tramutare l'inafferrabilità nell'accoglienza di un concetto di apertura e trasformazione.¹⁰⁹

Tale rinuncia sembra essere in perfetta sintonia con l'operazione sostenuta ne *I giganti della montagna* anche se in questo caso alla fluidità di una struttura più lineare viene privilegiata una costruzione composita che

¹⁰⁶ Note di regia a *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

¹⁰⁷ M. Pascarella, *Le molte Metamorfosi di Roberto Latini*, «Artribune», 19 luglio 2015. <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/07/le-molte-metamorfosi-di-roberto-latini/>. Consultato il 6 aprile 2017.

¹⁰⁸ Note di regia a *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

¹⁰⁹ Ivi.

procede per montaggio, pensato come un dispositivo sempre diverso costruito in maniera sempre nuova ad ogni 'replica'.¹¹⁰

Nel 2015 comincia così ad essere proposto in tutta la sua articolata complessità, e in montaggi sempre diversi, sottoforma di eventi unici e in format sempre insoliti - e in luoghi e spazi eterogenei (una pineta, una spiaggia, il mare, una fontana, un vicolo, una strada, una piazza, una sala, un teatro) - *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*, opera che ad oggi ha visto 'metamorfizzati' i seguenti miti *Narciso, Piramo e Tisbe, Caos, Aracne, Minotauro, Corvo, Ecuba, Argonauti, Orfeo, La Peste, Morte di Cesare, Orfeo ed Euridice, Il sonno, Tiresia, Sirene, Sibilla cumana, Filomone e Bauci, Sisifo, Silla*.¹¹¹

Anche se risulta praticamente impossibile ricostruire le diverse metamorfizzazioni operate dal gruppo raccolto intorno a quest'idea di drammaturgia così flessibile e unica,¹¹² vale comunque la pena offrire un minimo di spaccato relativamente a ciò che, con tutte le eccezionalità del caso, è possibile vedere in scena sulla base di una 'replica' vista personalmente.¹¹³

Ad introdurre gli episodi della serata è Latini, capocomico-clown che recita a voce nuda, attraversando la platea, alcuni passaggi da *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo. Successivamente fa il suo ingresso in scena Ilaria Drago - tornata a lavorare con Fortebraccio - anche lei nei panni di un clown per proporre la sua versione di *Narciso*. Giunge ad un microfono dotato di un'asta infiorata posto sulla destra della scena vuota. Sulle note della struggente musica per pianoforte e archi composta da Misiti intesse un dialogo sonoro tra le battute recitate al microfono - manipolate con un

¹¹⁰ «Contrastare la narrazione o la successione narrativa e procedere come tra fotogrammi o stanze improvvisamente aggiunte ai lampi del pensiero.

Quanto prodotto di volta in volta deve essere nella disponibilità di trasformarsi e svilupparsi per montaggio, senso e capacità di superarsi. I diversi Miti, selezionati, distillati e sovrascritti devono conservarsi e articolarsi nella tensione verso possibili moltiplicazioni di senso» (Ivi).

¹¹¹ Alla estrema articolazione del lavoro si aggiungerà una sua ulteriore diramazione *Metamorfosi. Scatola nera* che vedrà la presenza del solo Latini in una formula più intima nella quale vengono riprese 'metamorfosi' proposte altrove, che hanno dialogato con quelle già 'metamorfizzate', «che hanno già attraversato il palco in altri contenitori e forme e proviamo a vedere che possibilità hanno di susseguirsi e rimandarsi a vicenda» (Note di regia a *Metamorfosi. Scatola nera*).

¹¹² Una comunità di artisti (Sebastian Barbalan, Alessandra Cristiani, Claudia Della Gatta, Ilaria Drago - che torna a lavorare con Fortebraccio - Esklan Art's Factory, Giancarlo Ilari, Savino Paparella, Francesco Pennacchia, Pietro Piva, Alessandro Porcu, Carlo Vicari, Paola Zaramellasi) si riunisce intorno a questo lavoro di creazione di una sorta di «drammaturgia mobile» (A. Scarpellini, *Inequilibrio: la povertà essenziale del teatro*, «Doppiozero», 16 luglio 2015).

¹¹³ Lo spettacolo è andato in scena a Nocera Inferiore presso il Teatro Diana il 15 aprile 2016. In quest'occasione i miti presentati sono stati: *Narciso, Caos, Aracne, Minotauro, Argonauti, Ecuba, Piramo e Tisbe, Orfeo ed Euridice*.

effetto delay – e il testo registrato con la sua stessa voce e mandato in diffusione. Il tessuto sonoro è di fatti la resa spettacolare dello specchio d'acqua – presente nel mito raccontato da Ovidio – nel cui riflesso l'attrice finisce per perdersi. *Caos* è un sapiente quadro sull'impossibilità del dire in cui diversi clown, sistematisi in fila, si alternano a turno al microfono senza riuscire ad emettere alcun suono – sullo sfondo di una partitura musicale che va da un motivo di carillon a una tempesta percussiva fatta di clangori metallici e rumori di ingranaggi – mentre *Aracne* è una sequenza completamente coreografica in cui la danzatrice Alessandra Cristiani dilata progressivamente il motivo gestuale di partenza: strapparsi le sue lunghe chiome rosse. Immagine potente questa «[...] quanto l'*Ecuba* dai lunghissimi capelli bianchi di una straordinaria Ilaria Drago, e i monologhi dell'attore Latini, che nel *Minotauro* dà il meglio di sé mescolando non solo Shakespeare e Camus, ma gli stessi Caligola ed Elicone, in una schizofrenica crasi di battute dell'uno che sogna solo la luna mentre l'altro prova a ricordargli di una congiura terrena in atto».¹¹⁴ La conclusione è affidata a *Orfeo ed Euridice*, momento in cui il testo originale ricompare nei versi recitati da Latini-Orfeo. Seduto sul proscenio Orfeo supplica gli dèi straziandosi per l'amata Euridice-Ilaria Drago che, alle sue spalle, si allontana lentamente verso il fondo senza riuscire mai ad incrociare lo sguardo dell'altro. Poco dopo, un arpeggio pianistico inonda la sala e Latini recita al microfono *Per te bambina mia*, poesia di Mariangela Gualtieri, creando un dialogo serratissimo con la musica ardente e incalzante di Misiti: uno dei momenti più ricchi di pathos e poesia del teatro di Fortebraccio.

La rinuncia alla rappresentazione dei miti, come pure nel caso de *I giganti della montagna*, passa anche per l'espulsione del personaggio come costruzione di una individualità scenico-spettacolare. È sulla base di questi presupposti che si è pensato di ricorrere alla figura del clown come 'forma' che 'abita', interpreta le metamorfosi:

L'idea di fare interpretare i miti ovidiani a dei clown – spiega Latini – è uno dei ponti per il contemporaneo. Ho pensato a dei clown per il loro naturale agire sul confine tra l'essere e il divenire.

Dico meglio: quando si vede qualcuno su un palco si ha anche a che fare con il suo personaggio e spesso con l'attore che ce lo propone; con le maschere dei clown, con i clown come fossero quelli di una genia di clown, mi sembra che questo aspetto possa essere superato con nettezza e giovamento di senso; vedere un clown ci porta direttamente all'essere umano, alla persona, evitando addirittura di passare per le stazioni del personaggio e l'attore. Non ho invitato attori, danzatori o performer, ma sensibilità artistiche capaci di dare interpretazioni diverse a questa condizione. Di svilupparle a seconda del Mito

¹¹⁴ R. Menna, *Forme mutate in corpi nuovi*, «Doppiozero», 12 aprile 2016

di riferimento e di aggiungere al proprio bagaglio personale quanto ogni volta incontrato nel processo.¹¹⁵

L'attore è chiamato a proporre e disegnare il proprio «percorso dentro una grammatica»,¹¹⁶ nutrendo cioè ogni singola 'metamorfosi', ciascun movimento dello spettacolo, della propria specificità tecnico-espressiva e della propria sensibilità:

Questa totale adesione alla struttura e alla drammaturgia di *Metamorfosi* è possibile perché mi sono ritrovato con attori che ho scelto giù dal palco, da spettatore, dalla platea. Non li ho scritturati o provinati. Li ho invitati. Ho ritenuto opportuno poterlo fare perché sapevo potessero mettere nel lavoro un 'loro modo', avendo 'sentito' fossero nella stessa grammatica.¹¹⁷

All'interno di questa impostazione il ricorso alla figura del clown è assunto da ciascun attore senza cedere a ciò che nell'immaginario collettivo tale figura evoca - il circo, i numeri, la tentazione alla *jonglerie* - ma assumendone forme e sembianze, il puro segno, per far saltare il meccanismo nella relazione attore-personaggio e annullare così la distanza tra i due termini:

Dal clown passiamo direttamente all'essere umano. La percezione dell'essere umano sotto quella maschera è costante. E non pensiamo mai al personaggio, all'attore: sono paralleli, in un binario che procede insieme. Non sono dei clown che 'clowneggiano': quando lo fanno è come se gli toccasse di farlo. Mi son raccomandato molto di non farsi prendere dalla forma, dalla clownerie: nessuno è clown, quella è una cosa veramente seria. È come se fossero nella condizione del clown, e quindi nella condizione degli esseri umani.¹¹⁸

'Metamorfosi', l'idea cioè di trasformazione performativa e trasfigurazione poetica, diventa allora da un lato il simbolo dell'attraversamento e della riscrittura del testo, e dall'altro la pre-disposizione con la quale l'attore penetra nel tessuto poetico e ne viene percorso in un itinerario creativo nel quale contenuto, struttura e forma coincidono. Gli episodi, ad ogni replica diversi, montati in maniera diversa, vengono così percepiti come «brandelli

¹¹⁵ M. Pascarella, *Le molte Metamorfosi di Roberto Latini*, «Artribune», 19 luglio 2015. <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/07/le-molte-metamorfosi-di-roberto-latini/>. Consultato il 6 aprile 2017.

¹¹⁶ G. D'Alelio, *Roberto Latini: la mia coscienza, il sistema teatro e le platee narcotizzate. Intervista*, «Krapp's Last Post», 9 febbraio 2017. <http://www.klpteatro.it/roberto-latini-intervista-fortebraccio-amleto>. Consultato il 7 aprile 2017.

¹¹⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

¹¹⁸ G. D'Alelio, *Roberto Latini: la mia coscienza, il sistema teatro e le platee narcotizzate. Intervista*, «Krapp's Last Post», 9 febbraio 2017. <http://www.klpteatro.it/roberto-latini-intervista-fortebraccio-amleto>. Consultato il 7 aprile 2017.

di narrazione [che] sostano nello spazio scenico, privi di un'intelaiatura razionale in cui inserirsi»:¹¹⁹

Ovidio, con le sue descrizioni dense di dettagli eruditi, con la ricercatezza dei termini e la spasmodica attenzione al loro suono, si annienta in personaggi di sogno tra i quali si instaurano continui legami, e pare esservi dialogo, e vi è solitudine, e ancora si forma una relazione sottile, di sguardi e gesti leggeri, in una danza di cui lo spettatore non percepisce pienamente il significato, ma dal cui valore estetico è travolto, catturato.¹²⁰

Il 2016 è l'anno di *Amleto † Die Fortinbrasmachine* in cui Latini, oltre a ritrovare la dimensione attorica in solitaria, opera con Misiti e Mugnai – e con Barbara Weigel co-dramaturg – l'ennesimo scatto verso una maggiore complessità compositiva: portare in scena la riscrittura di una riscrittura. L'elemento di partenza di questa nuova esperienza è infatti *Die Hamletmaschine*, dramma del 1977 liberamente ispirato all'*Amleto* di Shakespeare, testo post-moderno per antonomasia di Heiner Müller in cui il personaggio protagonista è ritratto in costante sospensione tra l'essere attore e il ruolo che interpreta.

Dal punto di vista drammaturgico Müller è indispensabile per tornare a Shakespeare e ad *Amleto*, ma filtrato dalla prospettiva di Fortebraccio:

Alla fine degli anni '70 – leggiamo – Heiner Müller componeva un testo che era liberamente ispirato all'*Amleto* di Shakespeare.

Oggi, tentiamo una scrittura scenica liberamente ispirata a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller.

Lo facciamo tornando a Shakespeare, ad *Amleto*, con gli occhi di Fortebraccio, con l'architettura di Müller, su un palcoscenico sospeso tra l'essere e il sembrare.

Intitoliamo a Fortebraccio il nostro sguardo sul contemporaneo, la caccia all'inquietudine nel fondo profondo del nostro centro, per riscriverci, in un momento fondamentale del nostro percorso.

Di Heiner Müller conserviamo la struttura, la divisione per capitoli o ambienti e componiamo un meccanismo, un dispositivo scenico, una giostrina su cui far salire tragedia e commedia insieme.

Die Hamletmaschine è modello e ispirazione: *Album di Famiglia*; *L'Europa delle donne*; *Scherzo*; *Pest a Buda* *Battaglia per la Groenlandia*; *Nell'attesa selvaggia*, *Dentro la orribile armatura*, *Millenni*.

L'*Amleto* è una tragedia di orfani, protagonisti e antagonisti di un tempo in cui i padri vengono a mancare. Anche *Die Hamletmaschine*, ormai, da figlio è diventato padre.¹²¹

¹¹⁹ S. Casini, *Metamorfosi, tra folle inquietudine e innocente dolcezza*, «Lo sguardo di Arlecchino», 9 luglio 2015.

¹²⁰ Ivi.

¹²¹ Note di regia a *Amleto † Die Fortinbrasmachine*.

In un'atmosfera perturbante e a tratti impenetrabile, il palcoscenico diventa un cimitero come simboleggiano le croci che spuntano costantemente (quella del titolo, le aste dei microfoni unite a †, la spada calata dall'alto, il trucco sul volto). Con alle spalle l'Europa e le sue macerie, il 'marcio' che consuma il vecchio continente,¹²² Latini, unico attore dello spettacolo, recita al microfono «Io non sono Amleto»,¹²³ «travestito da elegante e solenne interprete di kabuki».¹²⁴ Siamo di fronte a un ribaltamento di quel «Ich war Hamlet» («Io ero Amleto») con cui si apre il testo di Müller che rivendica la volontà di stare in ciò che il regista definisce la 'potenza del potenziale'.¹²⁵ Una possibilità espressa metaforicamente dall'arrivo di Fortebraccio alla fine dell'*Amleto* e dalla sua prima battuta: «Where is this sight?». Il principe di Norvegia chiede dove si trovi lo 'spettacolo' o dove sia la 'visione', dove cioè puntare lo sguardo, ma

In questa battuta - sottolinea Latini - c'è forse una condizione terza, potenziale, superiore, altra, che potrebbe suonare in questo modo: "dove devo guardare per vedere?" oppure, "Dove devo guardare per l'immaginazione?", "Dove guardare per immaginare?"; "Dove devo guardare per essere ammesso alla visione"; "Per esservi aggiunto" ..

Ecco, vorrei tenermi in questa possibilità, nella moltiplicazione di senso di queste possibilità, nelle derivazioni e derivate possibili e rispondere all'invito intorno alla città ideale portando questa domanda come contributo.

Non voglio arrivare a una risposta, non voglio aggiungere la mia, nemmeno quella che verrebbe da tutto l'esercizio della mia impreparazione. Voglio lasciare la domanda, rimanere *nel pieno del vuoto*.¹²⁶

¹²² «tra l'Est e l'Ovest di una Germania fine anni '70, Müller - scrive Barbara Weigel - ha nutrito la loro energia mitica con la storia della sua epoca: cortocircuitando storia e mito, ha rimesso in moto la macchina Amleto.

Ha liberato i personaggi in un movimento poeticamente autonomo, li ha collocati oltre il testo di Shakespeare, in uno spazio visionario nel quale la loro tragedia poteva diventare ancora concreta e tangibilmente parte della nostra storia recente. [...]

Immaginiamo un Amleto che ha smesso di stare in riva al mare a parlare alle onde, con alle spalle le rovine d'Europa già percepite da Heiner Müller, mentre uno dei figli di Ecuba, Polidoro, vittima innocente anche lui di vendette nefaste, viene dal mare per approdare a quelle stesse coste.

Ci poniamo le domande che si poneva già Heiner Müller:

Che cos'è che ritorna?

Quali sono i fantasmi che vengono dal futuro? (B. Weigel, *Amleto und Die Fortinbrasmachine*, in Note di regia a *Amleto † Die Fortinbrasmachine*).

¹²³ Le stesse battute sono presenti nella versione di *Hamlemaschine*, spettacolo del 1988 con la regia di Federico Tiezzi, interpretato da Sandro Lombardi, attore con cui Latini - come sottolineato precedentemente - ha diviso il palco nel 2010 ne *L'uomo dal fiore in bocca*, prodotto dalla Compagnia Sandro Lombardi.

¹²⁴ V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmachine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹²⁵ R. Latini, *Nel pieno del vuoto*. Dattiloscritto ritrovato presso l'archivio della compagnia.

¹²⁶ Ivi.

Latini porta in scena un personaggio-raggiata che incarna diverse proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni e diramazioni di un sé (Amleto) filtrato dallo sguardo, o sarebbe meglio dire dagli sguardi, di un altro (Fortebraccio). È così che assistiamo ad una carrellata di diverse apparizioni: il fantasma del padre di Amleto, un'Ofelia con le sembianze di Marilyn con tanto di gonna sollevata dal vento, un equilibrista, un disperato Rigoletto, un mostruoso Loki, il replicante di *Blade Runner*, Luca Cupiello del «te piace 'o presebbio?»,¹²⁷ il Re sotto le spoglie di un demonio su tacchi a spillo. Nell'economia di uno spettacolo dalla imponente matrice visiva, alla scena è affidata una funzione di scrittura di primaria importanza i cui elementi portanti sono una pedana metallica rettangolare e un cerchio, «logo-marchio-simbolo della compagnia»¹²⁸. Il reticolato rettangolare all'occorrenza si trasforma da «“hanamichi”, la pedana sulla quale si posizionano gli artisti del kabuki» – e su cui vediamo all'inizio recitare l'attore – nell'altalena, «sospesa legata da magneti al cielo scenico, come per effetto di un incantesimo»,¹²⁹ sui cui appare la Monroe. Nei meandri di questo mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio e la penombra, chirurgicamente squarciato da densi tagli di blu e verde, altro elemento di scrittura visiva è un enorme cerchio luminescente che, calato dall'alto, e di volta in volta posizionato perpendicolarmente o parallelamente, «[...] diventa recinto di reclusione o porta per una dimensione simbolica e assoluta».¹³⁰

Estremamente singolare è anche il modo in cui Fortebraccio Teatro è capace di far deflagrare questo particolare lavoro di riscrittura attraverso l'inserimento di elementi drammaturgici che creano dei veri e propri cortocircuiti. In tal senso, pare particolarmente eclatante il recupero della sequenza finale del film *Blade Runner* di Ridley Scott. Una cesura di buio anticipa l'ingresso in scena di un monitor che, una volta posizionatosi al centro, proietta il momento della pellicola in cui Rutger Hauer recita «Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi:/navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione,/e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser./E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo,/come lacrime nella pioggia./È tempo di morire». Ciò che apparentemente potrebbe sembrare un innesto non-sense o un manierismo sperimentale, in realtà serve drammaturgicamente da un lato a creare un ponte ideale di senso tra la natura replicante del Nexus 6 Roy Batty¹³¹ e quella dello spettacolo: riscrittura della riscrittura di Heiner

¹²⁷ Cfr.: P. Attolico, «Amleto † Die Fortinbrasmachine»: Roberto Latini raggiunge la perfezione al Teatro Palazzo di Bari, «LSD magazine», 10 dicembre 2016.

¹²⁸ V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmachine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹²⁹ E. Scolari, *Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller*, «PAC», 29 gennaio 2016.

¹³⁰ Ivi.

¹³¹ Roy Batty è il nome del personaggio umanoide interpretato da Rutger Hauer.

Müller sull'*Amleto* di Shakespeare, e dall'altro a 'preparare' il nuovo ingresso in scena di Latini prima di recitare il monologo dell'atto III, scena 1¹³² - 'essere o non essere' - «[...] senza alcun orpello, nudo, in modo quasi colloquiale, come se li stesse tutto l'essere attore, tutto l'essere uomo».¹³³

Lo spettacolo si chiude sull'immagine di un duetto tanto grottesco, quanto inquietante: «[...] un'armatura, con una coperta sulle ginocchia, ascolta Latini che indossa una sovrapposizione di costumi dei vari personaggi e che *bla bla blatera* una storia che non ci stanchiamo di ascoltare».¹³⁴

Amleto † *Die Fortinbrasmaschine* è spettacolo meta-riflessivo all'ennesima potenza. I piani della metateatralità - elemento da sempre presente nel cammino artistico di Fortebraccio Teatro - vengono portati a livelli inesplorati fino a questo momento, nel segno di continui rimandi e rifrazioni tra i due testi in questione, tra questi e altre drammaturgie, e tra *Amleto* † *Die Fortinbrasmaschine* ed altri spettacoli della compagnia. Il palcoscenico diventa metariflessivamente cornice in cui quest'opera si fa sentiero di un ri-attraversamento, spazio in cui ritrovare tanti elementi che hanno caratterizzato gli spettacoli passati di Fortebraccio: una fugace apparizione dello scheletro dell'*Ubu Roi*, la parrucca bionda di *Nord* qui chioma monroeniana, l'immagine del microfono stretto in grembo come il bambino cadavere stretto al petto di Ilse ne *I giganti della montagna*, l'*Amleto* 'plurale' - passato al setaccio dalle prospettive di Ofelia, Laerte, Claudio, Gertrude - di *Per Ecuba*.¹³⁵ Un teatro dove l'autoreferenzialità, assunta come strumento autoriale, è in grado di generare drammaturgia senza correre mai il pericolo di essere fine a se stessa.¹³⁶

¹³² Latini inserisce la sequenza filmica «[...] nel terzo capitolo che si chiama "Scherzo" e ha a che fare con i passaggi musicali, lirici, fa riferimento allo scherzo che ha la capacità di stare come l'allegro sta alla musica. Cominciamo - dice - con un pezzettino di Rigoletto per passare poi ai pesci che sono il resto del silenzio, e al monologo di *Blade Runner* che mi è sempre sembrato molto shakespeariano, in accezione moderna: questo 'Time to Die', 'è tempo di morire' è veramente uno dei momenti più amletici della cinematografia moderna recente» (*Roberto Latini: Amleto + Die Fortinbrasmaschine*, Intervista a cura di M. Alberione, «Duel», 26 gennaio 2016).

¹³³ E. Scolari, *Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller*, «PAC», 29 gennaio 2016.

¹³⁴ Ivi.

¹³⁵ Cfr.: V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmaschine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹³⁶ Parallelamente alla conclusione dei lavori di stesura di questo saggio, Fortebraccio Teatro è impegnato in un processo di rielaborazione scenica e riscrittura basato sul *Cantico dei cantici* che prevederà la presenza del solo Latini in scena.

Carla Russo

Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore

Introduzione

Federico Tiezzi, tra i più significativi registi italiani odierni, ha iniziato la sua avventura teatrale nel pieno fermento delle Neoavanguardie, diventandone uno dei massimi esponenti. Diverse fasi si sono succedute nella sua evoluzione registica, a partire da quella del 'teatro-immagine'¹, cui sono riconducibili spettacoli come *La donna stanca incontra il sole* (1972) e *Viaggio e morte per acqua oscura* (1974), dove la forma spettacolare è visionaria e antinarrativa, oltre che di matrice orientale e rituale, ed agisce principalmente sulle facoltà percettive dello spettatore. Segue una fase analitica con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), *Presagi del vampiro* (1976), *Ombra diurna* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1977), in cui il linguaggio teatrale è condotto al suo 'grado zero', fino a giungere ad una spettacolarità postmoderna con *Punto di rottura* (1979), *Ebdòmero* (1979) e *Crollo nervoso* (1980) in cui lo spettacolo si fa spettacolo della società mediale, l'arte perde la sua matrice artistica e diventa segno che incide direttamente sulla realtà. Da *Sulla strada* (1980) in poi, Tiezzi recupera gradualmente la traccia narrativa accantonata negli anni, fino a riassorbire definitivamente nella sua prassi registica l'uso del testo, conservando tuttavia la modalità disorganica e visionaria che aveva caratterizzato gli spettacoli legati alla performatività.

Il 'peso' del suo stile registico ha fatto sì che, negli anni, quando il regista incominciava a sperimentarsi anche come pedagogo dando vita, in precisi periodi, distaccati nel tempo, a spettacoli nati in un humus laboratoriale, come il trittico su *La Divina Commedia* e i tre studi incentrati sull'*Amleto*², l'attenzione degli studiosi continuasse a concentrarsi maggiormente sull'analisi delle messe in scena. Anche lì dove era presente una maggiore attenzione per il processo di costruzione di tali spettacoli e per le sue modalità attuative (riconducibili alle varie fasi laboratoriali, per l'appunto) era quanto meno prematuro parlare di una metodologia pedagogica, trattandosi di esperienze episodiche inserite nel più cospicuo lavoro

¹ È Giuseppe Bartolucci a coniare il termine 'teatro immagine' in riferimento ad una nuova tendenza teatrale che inizia a svilupparsi tra il 1972 e il 1973 e che emerge, in particolar modo, dal lavoro di tre gruppi: il Carrozzone, la compagnia guidata da Giuliano Vasilicò e il Teatro Maschera di Memé Perlini [Cfr S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 219].

² Gli spettacoli su *La Divina Commedia* sono, nell'ordine, *L'Inferno* (1989), *Il Purgatorio* (1990) e *Il Paradiso* (1991). I tre studi su *l'Amleto* di Shakespeare, invece, sono *Scene di Amleto I* (1998), *Scene di Amleto II* (1999) e *Scene di Amleto III* (2000).

registico tout court,³ esperienze che, invece, hanno trovato una loro forma strutturata a partire dal Laboratorio di Prato (2007/2009).

I materiali inediti recuperati, come i diari redatti dal suo regista assistente Giovanni Scandella, la presenza di una consistente quantità di documenti ufficiali (articoli, video, libri) relativi ai laboratori realizzati a partire dal 2007 e la possibilità di poter documentare la pratica sul campo attraverso l'osservazione diretta di alcune fasi degli ultimi laboratori, hanno consentito a questo studio di tentare la ricostruzione di un'ipotesi di modello di pedagogia dell'attore giunto ormai alla sua piena maturità, un modello originale e fortemente ancorato alla figura del suo ideatore, Federico Tiezzi.

Alcune premesse

Ma come può una personalità come quella di Federico Tiezzi, che ha sempre rinnegato una 'formazione ufficiale', essere giunta addirittura ad elaborare una sua personale ipotesi di pedagogia attraverso cui plasmare un attore nuovo?

È da ormai quasi un trentennio che il territorio toscano ospita, a più riprese, laboratori strutturati e diretti dal regista, laboratori che si distinguono, come vedremo, per l'originalità dei percorsi e delle professionalità coinvolte. Del resto, Tiezzi ha consolidato una prassi che ha dedotto dalla propria autoformazione, avvenuta soprattutto attraverso le arti visive e la musica.⁴ Un'autoformazione 'eccentrica', svolta al di fuori di scuole e accademie, che lo ha condotto, altresì, ad esplorare altri 'mondi teatrali', a cui ha dedicato approfonditi studi, come il teatro kabuki, il teatro Nô e il teatro kathakali e a scegliere tra i maestri quelli che più si confacevano alla sua sensibilità artistica e umana, come, tra gli altri, Craig, Brecht, Stanislavski, Grotowski, Barba, Beck e Malina, Schumann, Ronconi, Pasolini, Testori, Artaud. Come suggerisce Lorenzo Mango a proposito dell'esperienza attorica di Marion D'Amburgo - fondatrice, con lo stesso Tiezzi e Sandro Lombardi, prima del Carrozzone e poi dei Magazzini criminali/I Magazzini fino ad essere una presenza fondamentale nell'attuale assetto della compagnia - non si tratta semplicemente del 'rifiuto' di una formazione teatrale canonica, bensì di una vera e propria «scelta di formarsi, per così dire, in corso d'opera, andando a studiare,

³ Prima di giungere al Laboratorio di Prato (2007/2009), oltre ad aver curato la regia degli spettacoli già citati e di numerose opere liriche, Tiezzi ha curato la regia di: *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985), *Come è* (1987), *Artaud* (1987), *Hamletmaschine* (1988), *Medeamaterial* (1988), *Aspettando Godot* (1989), *Adelchi* (1992), *Finale di partita* (1992), *Ebdòmero* (1993), *Edipus* (1994), *Porcile* (1994), *Felicità turbate* (1995), *Cleopatràs* (1996), *Due lai. Erodìàs - Mater strangosciàs* (1998), *Nella giungla delle città* (1997), *Cantico dei cantici* (1997), *L'assoluto naturale* (1998), *Zio Vanja* (1999), *L'apparenza inganna* (2000), *L'Amleto* (2001), *Amleto* (2002), *In fondo a destra* (2003), *I danni del tabacco* (2004), *Antigone di Sofocle* (2004), *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (2004), *Gli Uccelli* (2005), *Sogno di un mattino di primavera* (2007), *I giganti della montagna* (2007).

⁴ Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, Firenze, testo inedito, 11 giugno 2014.

verificare, confrontare saperi della recitazione, tanto nella prassi laboratoriale quanto nello studio, che possano tornare utili alla propria peculiare idea di teatro». ⁵ Si tratta, in definitiva, dell'ambizione di realizzare «un proprio progetto di teatro, senza il filtro preliminare di una forma di preparazione preconfezionata [...] e la loro presenza attoriale è efficace in quanto corrisponde perfettamente all'istanza artistica di cui si fa portatrice». ⁶ Allo stesso modo si può considerare il modello pedagogico-formativo che Tiezzi propone agli allievi dei suoi laboratori: un modello che si muove al di fuori dei confini tradizionali della 'formazione d'attore', risultato di un'ibridazione tra modelli prelevati alle arti visive, musicali, coreutiche, alle pratiche ascetiche e ai modelli di teatro orientale, che trova una sua coerenza all'interno di una precisa idea di teatro, di arte e di vita che Tiezzi persegue e mette in pratica, in prima istanza, come regista e, in seconda, come pedagogo.

Dall'autoformazione ad un possibile modello pedagogico

Sul finire degli anni Sessanta, quando Tiezzi forma attorno a sé un piccolo nucleo di amici accomunati da un'identica sete di ricerca, dando vita alla 'Compagnia dei tre', ⁷ si respira un'atmosfera intensamente politica e si crede che col teatro si possa cambiare il mondo oltre che le forme dell'arte scenica. Anzi, il teatro dà la possibilità di risolvere in chiave politica aspirazioni di carattere estetico, sentimentale e perfino religioso, innestandole in un disegno collettivo. ⁸ Il gruppo è visto come luogo della complicità, della discussione aperta e pulita, in cui avviare un apprendistato fuori dai canoni consueti, dimostrando che esiste una via alternativa a quella imposta dal contesto borghese, come anche il Convegno d'Ivrea del 1967 ha modo di riconoscere quale conquista del Nuovo Teatro. A tale scopo, ferve la ricerca di nuovi punti di riferimento culturali attorno a cui costruire una nuova idea di teatro e Tiezzi e Lombardi scoprono, tra gli altri, Pasolini e Testori, filtrati attraverso Artaud e Longhi. Dichiarò a tal proposito Lombardi:

Pasolini e Testori indicavano due modi diversi, che oggi considero complementari e ugualmente necessari, di rivendicare una sacralità per il teatro e di pretendere dall'attore una piena coscienza intellettuale. C'era in entrambi [...] uno sperimentalismo che non cadeva nelle opposte trappole dell'ideologia e del «training». Nato da un profondo amore per la realtà e innervato dal desiderio di restituirla attraverso lo stile, quell'atteggiamento non poteva non risultare il modello vincente per un gruppo come il nostro. [...] In entrambi i casi, c'era l'ombra di Artaud che a sorpresa s'intrecciava con

⁵ L. Mango, *Marion D'Amburgo: appunti sulla formazione di un'attrice*, in R. Carpani, L. Peja e L. Aim (a cura di), *Donne, personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, p. 360.

⁶ Ivi, pp. 359-360.

⁷ La compagnia nasce a Lucignano nel 1968 ed è formata da Lorian Nappini (che in seguito prenderà il nome di Marion D'Amburgo), Vera Bemoccoli e Sandro Lombardi.

⁸ Cfr S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004, p. 22.

lo sguardo figurativo di Longhi. A noi piaceva soprattutto riconoscervi la presenza obliqua dell'irrazionale contro l'ortogonalità piccolo-borghese del teatro di rappresentazione e contro l'angustia soffocante del teatro politico e della regia critica. Anche la religiosità attribuita al rito scenico sia da Pasolini sia da Testori è elemento che rimanda ad Artaud; e così il disinteresse per attualità, naturalismo e psicologia.⁹

Accanto ad essi, ci sono gli esempi offerti dal Living Theatre, che in quegli anni approda in Europa con spettacoli memorabili come *Antigone* (1967) e *Paradise now* (1968), e da Grotowski.¹⁰ Da essi si apprende la possibilità di poter utilizzare il mezzo teatrale come strumento per incidere sulla realtà, per smuovere le coscienze e attivare un cambiamento sociale: quella del teatro diventa una scelta per l'esistenza, una missione più che un lavoro. Da Grotowski, inoltre, emerge l'idea che l'opera, il prodotto finale, possa essere meno importante del progetto, che si rivela quale momento principale del 'fare' teatrale: *Per un teatro povero* (1968), l'opera in cui sono condensati i principi e le tecniche di lavoro di Grotowski, diventa un riferimento costante di studio e di riflessione per Tiezzi, Lombardi e gli altri della compagnia.¹¹

Tiezzi manifesta anche un amore particolare per i teatri orientali, approfondito attraverso lo studio del trattato di Zeami sul teatro Nô. Del modello orientale Tiezzi apprezza la capacità di concentrare il testo in brevi e intensi momenti lirici, nonché la forte sintesi figurativa, elementi che offrono soluzioni sceniche in antitesi ai canoni del 'teatro della chiacchiera' che un insieme di movimenti riconducibili al Nuovo Teatro contestano, rivendicando con forza l'autonomia del linguaggio teatrale rispetto alla parola e al testo scritto.¹²

Dall'attenzione rivolta al mondo orientale deriva anche lo studio delle arti marziali, grazie alle quali s'impara a percepire un corpo cosciente di sé, un corpo libero dagli automatismi della vita quotidiana, un corpo sempre sotto il controllo della mente.¹³

Fin da subito è presente un'inclinazione alla pedagogia e alla formazione reciproca alla maniera di Copeau:

⁹ O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 60.

¹⁰ Per approfondimenti, si rimanda a M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

¹¹ S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 117-122; O. Ponte Di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 61. Il testo di Jerzy Grotowski *Per un teatro povero (Towards a poor theatre)*, è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1970 da Bulzoni.

¹² A tal proposito, si rimanda ancora a M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. Tra i contestatori, spicca la figura di Pasolini che nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) annovera proprio il 'teatro della Chiacchiera', ossia il teatro borghese, assieme al 'teatro del Gesto o dell'Urlo', quali forme teatrali cui opporsi, nel suo caso, attraverso il 'teatro dei parola' (cfr P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1995).

¹³ Cfr S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p.87.

Ci siamo formati a vicenda [...]. È un formarsi reciproco che non esiste nel teatro commerciale, anche se l'interdipendenza dei ruoli non significa che la regia sia di tutti o che il testo venga scritto collettivamente. È piuttosto un discorso di formazione e di pedagogia reciproca che attori, registi e collaboratori vari compiono l'uno sull'altro, creando una situazione molto simile a quella che permise a Copeau di abbandonare il Vieux Colombier.¹⁴

Tiezzi e i suoi cercano possibili modelli di riferimento non solo culturali-concettuali, ma anche volti alla pratica quotidiana, all'organizzazione del lavoro, per elaborare il 'come fare'. Sono alla ricerca di un teatro e di una recitazione antiaccademici, così guardano a Leo De Berardinis e Perla Peragallo, a Carlo Quartucci e Carla Tatò, a Memé Perlini e Carlo Cecchi, che hanno in comune «una tensione a trasformare lo spazio scenico in luogo della vita».¹⁵ In essi li attrae la mancanza della dimensione strutturata, presente invece negli spettacoli costosi che si danno, ad esempio, a quei tempi, alla Pergola o al Metastasio, e l'assenza del diaframma di una cultura lontana, presente nel lavoro di gruppi stranieri, come il Living, l'Open o l'Odin.

Un altro riferimento culturale sono gli artisti concettuali e le letture teoriche che ne dava Filiberto Menna. Il gruppo di Tiezzi vuole chiarire i termini dell'oscillazione tra i poli opposti dell'operazione artistica delineati da Menna, la tensione all'astrazione e l'attività di riflessione sui procedimenti concettuali, e il gesto attivo che si proietta sulla realtà cioè l'esperienza della dispersione e della vitalità. Per Tiezzi e Lombardi, appare necessaria una compresenza delle due posizioni, una compresenza 'in tensione', non pacificata, non compromissoria.¹⁶

Da tali presupposti nel 1971 nasce il Carrozzone, prima vera compagnia capitanata da Tiezzi che conserva l'organico messo a punto negli anni aretini. Adesso il gruppo si sposta a Firenze, dove, attraverso Pierluigi Tazzi, inizia a frequentare il mondo dell'arte contemporanea che ruota attorno alla Galleria Schema: Hermann Nitch, Urs Lüthi, Gina Pane, Marina Abramovič, Ulay, Ketty La Rocca. Si tratta di artisti che portano «l'uso del corpo in zone di confine inquietanti e pericolose»,¹⁷ al limite del patologico. L'interesse per l'arte figurativa porta Tiezzi ad approfondirne la conoscenza attraverso specifici studi universitari che si concludono nel 1977, quando egli si laurea a Firenze, con Roberto Salvini, in Storia dell'Arte con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter e nel tardo gotico europeo, ispirata ad Aby Warburg ed Erwin Panofsky. La formazione da storico dell'arte incide profondamente la sua personalità, portandolo ad acquisire una particolare visione della scena e ad adottare una peculiare modalità operativa nella costruzione degli spettacoli.

¹⁴ O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo*, cit., p. 69.

¹⁵ S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 108.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 110.

¹⁷ *Ivi*, p. 109.

Anche prima di manifestare un reale interesse alla formazione dell'attore, Federico Tiezzi ha avuto sempre ben chiara la forte vocazione didattica del teatro. Ha dunque coltivato nel tempo l'idea che il teatro debba insegnare, far discutere, comunicare.

A ridosso dell'elaborazione del suo modello di 'teatro di poesia' agli inizi degli anni Ottanta, egli sente di voler 'trasmettere' un linguaggio e le sue modalità creative che altro non sono che la reincarnazione della sua 'voce' che preserva la memoria del lavoro svolto fino a quel punto e crea, parallelamente, nuove 'opere' in cui poter parlare la 'lingua della scena' elaborata nel tempo.¹⁸ Una necessità che coincide con la volontà apertamente dichiarata di superare la 'chiusura' che aveva caratterizzato l'operato dei Magazzini¹⁹ durante la fase sperimentale tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80²⁰ ed 'aprirsi' ad un pubblico più ampio, trasformando l'idioletto in un linguaggio comprensibile ai più.²¹

Come sottolinea Lia Lapini:

[...] è particolarmente significativo e concomitante il fatto che con il progetto laboratoriale dantesco, I Magazzini trasportino il proprio lavoro di sperimentazione dal piano dell'autopedagogia di gruppo, a quello dell'esperienza pedagogico-formativa volta a giovani attori, appena usciti da scuole teatrali e tutti alla prima importante sortita pubblica.²²

Dopo quindici anni di ricerca sul linguaggio e sui sistemi di comunicazione del teatro, in Federico Tiezzi nasce la necessità «artistica e politica» della formazione di un *Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*.²³ «Gli artisti di quest'epoca di sgomento hanno una grande responsabilità: essere educatori, attraverso l'arte, della società [...]; arte e pensiero procedono insieme e insieme confluiscono nei due momenti cardine del teatro: l'attore

¹⁸ Cfr R. Molinari e O. Ponte di Pino (a cura di), *La ricerca è morta?*, «Patalogo 15», 1991-1992, pp. 280-281.

¹⁹ 'Magazzini' è il nome che la compagnia 'Carrozzone' adotta a partire dallo spettacolo 'Punto di rottura' (1979), affiancandolo inizialmente all'aggettivo 'Criminali', «nome ispirato ad un saggio di Cocteau, *Des beaux arts considérés comme un assassinat*, ed al titolo di un racconto 'giallo' di Chandler» (L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 83).

²⁰ «La mia impressione - dichiara Tiezzi - era quella che forse mi stavo chiudendo in un idioletto, cioè in un linguaggio comprensibile ad una cerchia di adepti, persone tutte di qualità: è forse il modo che ogni avanguardia ha di sperimentare i linguaggi e trovare l'alveo, il bacino che sostiene, che accoglie questa sperimentazione» (C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.).

²¹ Cfr. Ivi. Si rimanda anche alle dichiarazioni di Federico Tiezzi nell'intervista di O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit.

²² L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, «Il Castello di Elsinore», quadrimestrale di teatro, anno II, n. 4, Torino, Ed. Rosenberg & Sellier, 1989, p. 96.

²³ F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, «Hystrio», anno II, n. 3, Milano, Hystrio, 1989, p. 76. Cfr anche F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in AA.VV., *Il teatro come pensiero teatrale - Atti del Convegno - Salerno, dicembre 1987*, Napoli, ESI, 1990, pp. 231-243.

e la scena».²⁴ Si fa così strada l'idea che per ridare senso e dignità al teatro occorra ricondurre lo spettacolo verso il suo fine, il Teatro («e la sua forza morale e politica. Come era presso i greci di Eschilo»²⁵) e, per far questo, occorre ristabilire una riflessione sul processo creativo. L'istituto-laboratorio si presenta dunque come luogo ideale in cui la creazione di uno spettacolo diventa l'incarnazione e la verifica globale e immediata di una teoria e di una pratica, luogo in cui Tiezzi si prefigge altresì di giungere ad una sintesi stilistica, ad una codificazione dell'immensa «dissezione del corpo teatrale compiuta negli anni della post-avanguardia»²⁶, fino alla «coniugazione di una sintassi scenica di cui l'attore è la grammatica»:²⁷ «creando le possibilità teoriche e tecniche, all'interno di una scuola (e cioè di uno spettacolo) si può risalire a 'segni puri', alla rappresentazione pura, al cuore stesso dell'arte teatrale [...]».²⁸

Facendo sue le affermazioni di Jacques Copeau raccolte da Bragaglia in alcune interviste per «Il Tevere»,²⁹ Tiezzi si propone di dimostrare, a sua volta, che «scuola e teatro sono tutt'una cosa»,³⁰ sono un corpo solo e lo fa attivando una ricerca che si muove 'all'interno' di un testo e di un attore «che si trasmutano», dando vita ad 'esperienze' finalizzate sì ad una messinscena, ma non strettamente (e necessariamente) messe in moto da questa.³¹

Afferma Tiezzi:

Dopo vent'anni di teatro elaborato su testi altrui, attraverso il laboratorio ho riconquistato la prospettiva di un teatro il cui 'testo' è il testo del performer, dell'attore (il teatro che ho fatto fino al 1984). Si tratta di coniugare una disciplina della tradizione con un'apertura all'arte e alle tecniche degli artisti odierni. È un eclettismo che mi è stato suggerito dalla frase di Forster: fai semplicemente le connessioni.³²

Il modello pedagogico che egli ha elaborato in questi ultimi anni è una diretta emanazione della sua idea di 'arte', nonché l'approdo di una tecnica messa a punto negli anni 'sul campo', attraverso il lavoro quotidiano con gli attori, attraverso studi e ripensamenti atti a sciogliere i nodi che impedivano alla scrittura scenica, nell'accezione che egli dà al termine, di esprimersi in tutta la sua potenza. In assenza di una prassi stabilizzata, una

²⁴ Ivi.

²⁵ Ivi.

²⁶ Ivi, p. 77.

²⁷ F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, cit., p. 241.

²⁸ F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, cit., p. 77.

²⁹ Nello specifico, si rimanda a: A. G. Bragaglia, *L'arte del teatro e Giacomo Copeau*, «Il Tevere», Roma, 14 agosto 1925; A. G. Bragaglia, *Le idee di Copeau*, «Il Tevere», Roma, 11 aprile 1929.

³⁰ F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, cit., p. 77.

³¹ Cfr. ivi.

³² A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2010, p. 23.

prassi che tutt'oggi è soggetta a continue revisioni, si è tentato di 'dedurre' un metodo attraverso l'analisi del suo operato sia in quanto regista tout court che in quanto pedagogo. Tiezzi, infatti, è uno dei pochi ad ammettere di 'avere un metodo', anche se, in realtà, non lo ha mai teorizzato in modo organico.³³

Per Tiezzi, l'arte (teatrale) pura si raggiunge attraverso la definizione e la messa in relazione di un insieme di equivalenti astratti, che germinano dal testo e si articolano attraverso le diverse scritture sceniche (attore, spazio, luce, musica, poesia). Cuore e motore di questa 'traduzione' dalla pagina alla scena è l'attore, vero mediatore tra la 'lingua del visibile' e la 'lingua del poetico'. Perché l'attore giunga alla definizione di una rigida partitura, in grado di comunicare con le altre partiture sceniche, in cui siano codificate visibilmente le emozioni del testo e del personaggio e in cui i movimenti siano giustificabili e, per quanto possibile, immutabili, è necessario che egli compia un approfondito lavoro su di sé che lo metta nella condizione di avere una perfetta padronanza della propria vita interiore e scenica. Il regista lo conduce a carpire ed elaborare una serie di elementi che egli gli dà, «a 'montarli' in una rappresentazione, in un'interpretazione di un personaggio, in una determinazione di un personaggio».³⁴ In quest'ottica, il ruolo del regista si rivela determinante, alla maniera di Craig, ogni elemento spettacolare è letteralmente distillato dalla sua mente creatrice, come se diventasse una sua propaggine viva sulla scena («È come se io mi trasformassi ogni volta in una cosa», dichiara Tiezzi a tal proposito).³⁵

Già alla fine degli anni ottanta, Tiezzi sostiene che all'arte teatrale si arrivi di proposito, attraverso un 'meccanismo espositivo' che si basa sul controllo delle emozioni.³⁶ Questo perché l'arte vera rivela 'ciò che non si vede', ragion per cui la resa scenica non sarà 'rappresentativa della realtà', secondo il principio di mimesi, ma sarà un 'equivalente visibile' di 'quel sentire invisibile, creazione di una realtà tutta contenuta nei limiti dell'arte'.³⁷ L'assunto elaborato da Tiezzi si riallaccia a quanto esposto da Appia, secondo il quale lo scopo dell'arte non è di dare una replica del reale, ma trascinare lo spettatore in una «vision étrangère»,³⁸ disancorarlo dalle abitudini percettive consuete. Un atteggiamento equivalente lo ritroviamo anche in Craig, termine di riferimento privilegiato per l'estetica di Tiezzi, che sostiene con forza la necessità dell'arte di affermare una

³³ Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, Roma, testo inedito, 10 febbraio 2017.

³⁴ Ivi.

³⁵ Ivi.

³⁶ Cfr F. Tiezzi, *Pas de viandre dans un restaurant de poisson. Il grado zero della scrittura*, «Patalogo 11», 1988, pp. 210-213.

³⁷ Cfr L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., pp. 21-22.

³⁸ Cfr U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I - Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni Editore, 1972, p. 268.

propria autonomia strutturale, svincolata dalla riproduzione mimetica della natura e risolta, teatralmente, grazie al 'movimento puro' di una Über-marionette priva dell'imperfezione e della mutevolezza legate a qualsiasi essere animato.³⁹

In qualità di pedagogo, Tiezzi è consapevole di non poter agire direttamente sulla creazione dell'attore, che si sviluppa in un territorio mediano, al quale soltanto l'attore ha accesso, situato tra la sua parte razionale e il suo inconscio, «ma può fornire delle tecniche, dare i termini concreti della pratica di palcoscenico»,⁴⁰ dare all'attore, insomma, gli strumenti per rendersi cosciente della realtà scenica. Recuperando un'immagine di Zeami, Tiezzi parla del regista e del pedagogo come di un 'giardiniere tenace', capace di coltivare e di far germogliare in un attore un fiore, «un incanto sottile e malinconico reso possibile da uno sguardo in bilico tra distacco e partecipazione, che racconta la vita con ironia e levità, con la coscienza del tempo strappata alla brutalità e alla violenza». ⁴¹ Compito del maestro è di sollecitare gli impulsi creativi e, allo stesso tempo, disciplinarli in un processo logico che tenga conto del contesto sintattico e grammaticale sia del testo che della scena.

Lo scopo di Tiezzi è di dotare gli attori di «un corpo e una mente allenati»⁴² a sostenere la fatica della ricerca e delle prove, a recepire gli input e ad elaborarli e farli propri, fino ad arrivare a tessere una personale scrittura scenica che lasci intravedere l'ordito originario. Gli attori che arrivano ai laboratori di Tiezzi sono tutti studenti usciti da scuole di recitazione nazionali, hanno quindi un'esperienza di studi alle spalle, ma sono prevalentemente disabituati a pensare al teatro 'svincolato' dal testo, a pensarlo in termini performativi.⁴³ Tiezzi li spinge a riconsiderare le potenzialità espressive del corpo, a 'parlare' attraverso il movimento, rapportandosi con lo spazio e la luce in maniera astratta, elaborando un proprio racconto. È per questo che Tiezzi fa proprio il metodo elaborato e messo a punto da Walter Gropius negli anni venti del Novecento attraverso l'istituzione del Bauhaus, ossia di uno dei più importanti modelli formativi del Novecento. Interconnettere le arti, coinvolgere gli artisti ad insegnare e, soprattutto, operare una rottura radicale col sistema, creando un'alterità dinamica:

(Gropius) afferma nella scuola del Bauhaus una libertà compositiva, di relazione ('connessione') tra i materiali, di spregiudicata apertura alla pittura al colore alla musica e al teatro (con Oskar Schlemmer), che definisce un

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 294-295.

⁴⁰ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

⁴¹ *Ivi*, p. 20.

⁴² L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2013, p. 25.

⁴³ Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi – giugno 2014*, cit.

programma nuovo e attendibile di pedagogia insieme a nuove modalità di ricerca.⁴⁴

L'attore deve essere messo 'in condizione' di sviluppare una creatività capace d'integrare, in perfetto equilibrio e armonia, pensiero e tecnica, introspezione personale e azione diretta e di farlo attraverso i 'mezzi' del teatro. Tiezzi pensa all'attore nei termini in cui Gropius pensa all'architetto, un artista che sia in grado di restituire, attraverso le sue opere, un'espressione originale delle esigenze spirituali e materiali della vita del suo tempo.⁴⁵ Un attore a cui ridare una visione creativa dell'arte attorica e del teatro intero. Così, il regista mette gli attori-allievi in contatto con artisti visivi, con architetti, con musicisti, con danzatori, perché capiscano le dinamiche di scrittura, o meglio, di 'racconto' di ciascuna espressione artistica e riescano a 'connettere' al loro lavoro l'esperienza di tutte le altre arti, scoprendo in quanti altri modi, oltre a quello basato sulla 'parola', possa strutturarsi la recitazione.⁴⁶ Un training, dunque, che non è fine a se stesso, ma s'inserisce in una progettualità finalizzata allo spettacolo, o meglio, che percorre una 'traccia narrativa' precisa, sia essa testuale e/o spettacolare, intorno alla quale vengono strutturati i vari momenti di studio e le modalità di costruzione dei personaggi. Dichiarò con forza Tiezzi:

Le improvvisazioni io non le uso più, non me ne frega niente, mi interessa semmai il mondo onirico di un attore [...]. Il laboratorio creativo mi sta stretto...Gli attori, prima di diventare creativi, hanno bisogno di ammorbidirsi, hanno bisogno d'impastarsi, hanno bisogno di tante cose, soprattutto quelli più giovani. [...] Il lavoro dell'attore, secondo me, è una professione più che uno sfogo artistico. [...] Io ho bisogno di attingere ad un nucleo profondo dell'attore, un nucleo in cui quasi si spia l'origine del linguaggio fatto per la scena...ecco, l'origine! E per far questo, bisogna incanalarlo...⁴⁷

È principalmente attraverso il corpo che gli attori giungono alle proprie facoltà interiori, immaginative, un'impostazione pedagogica che deve molto al teatro orientale, che basa la recitazione sul perfetto equilibrio tra gesto sonoro e gesto fisico. Anche se la mente è in un continuo stato febbrile, l'attore orientale riesce a distillare la complessità dell'immaginazione in una sintesi espressiva che segue il precetto di Zeami che recita: «muovere la mente di dieci decimi, muovere il corpo di sette decimi».⁴⁸ Per raggiungere un tale risultato scenico, è necessario acquisire una serie di pratiche fisiche e mentali che Tiezzi ha tratto dallo spiritualismo buddista e dalla grande tradizione cristiana, come la tecnica

⁴⁴ L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 20.

⁴⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁶ Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

⁴⁷ Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

⁴⁸ Cfr. A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., pp. 22-23.

di respirazione della preghiera esicastica.⁴⁹ Agli allievi sono proposti alcuni seminari per approfondire, ad esempio, anche le tecniche euritmiche e meditative, come il metodo Gurdjieff presentato da Graziano Piazza,⁵⁰ attraverso cui esplorare i nessi tra concentrazione, tensione corporea e respirazione. L'euritmia, in particolar modo, è utilizzata con lo scopo di sviluppare il senso estetico, oltre che morale, di colui che la pratica perché, secondo Steiner, la bellezza può essere una strada per accedere a mondi superiori.⁵¹ L'armonia tra mente e corpo è ricercata anche attraverso le arti marziali e la pratica coreutica nella sua declinazione di contaminazione tra performance e arti visive, esemplarmente rappresentata da danzatori come Virgilio Sieni e Cristina Rizzo, coinvolti non a caso da Tiezzi all'interno dei laboratori.⁵²

Corpo come veicolo per entrare in se stessi e, attraverso il pensiero immaginativo, avere accesso alle 'stanze' dalle quali i personaggi provengono prima di entrare in scena. Stanze che hanno un accesso 'diretto', logico, oppure un accesso 'indiretto', perché lontanissime tra loro. È un'occasione, per l'attore che dovrà confrontarsi e scontrarsi con un personaggio, «di rileggere la propria vita alla luce di un'altra vita, la propria relazione con il mondo, il personale conflitto con la realtà alla luce di un uomo parallelo».⁵³ Ed è, per l'appunto, attorno al concetto di 'conflitto' che nasce, cresce e si sviluppa il percorso pedagogico che Tiezzi ha strutturato per gli allievi dei laboratori, conflitto tra il 'detto' e l' 'agito'. L'idea di conflitto da lui elaborata si avvale anche della sua accezione freudiana di 'istanza mentale', pulsione interiore che pone in contrasto l'interiorità più profonda del personaggio ed il mondo esterno, generando una crisi. «L'attore deve allenarsi a centrare la 'crisi' del personaggio che interpreta»⁵⁴ e compito del regista è guidarlo a scoprire le pulsioni profonde legate alle parole che pronuncia, perché «l'emersione di queste pulsioni serve per dare 'una vita' non falsa, non superficiale al suo

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 22. L'esicasmòs (dal greco ἡσυχασμός *hesychasmos*, da ἡσυχία *hesychia*, calma, pace, tranquillità, assenza di preoccupazione) è una dottrina e pratica ascetica diffusa tra i monaci dell'Oriente cristiano fin dai tempi dei Padri del deserto, ossia quei monaci, eremiti e anacoreti che nel IV secolo, dopo la pace costantiniana, abbandonarono le città per vivere in solitudine nei deserti dell'Egitto, della Palestina, della Siria. Lo scopo dell'esicasmòs è la ricerca della pace interiore, in unione con Dio e in armonia con il creato, praticando la cosiddetta *preghiera di Gesù* o *preghiera del cuore*, che consiste nella ripetizione incessante della stessa formula, secondo il ritmo del respiro («Signore Gesù Cristo, figlio di Dio, abbi pietà di me peccatore»), da compiersi in un luogo solitario e tranquillo, così da favorire la concentrazione senza lasciarsi distrarre da pensieri vani.

⁵⁰ Graziano Piazza conduce un seminario sull'improvvisazione a partire dalle tecniche di Gurdjieff durante il Laboratorio di Prato (23 - 24 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato).

⁵¹ Cfr. F. Tiezzi, *Pas de viandre dans un restaurant de poisson. Il grado zero della scrittura*, cit., p. 212.

⁵² Sieni e Rizzo hanno svolto un seminario per il Laboratorio di Prato incentrato su ritmo, spazio e movimento (9-12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato).

⁵³ L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 24.

⁵⁴ *Ivi*, p. 23.

permanere scenico».⁵⁵ Solo in seguito l'attore inserirà le sue scoperte nel 'confine' drammatico del testo, approdando alla fase della 'creazione cosciente' della parte interamente diretta dal regista.

In questo percorso di conoscenza delle potenzialità espressive di un attore, secondo Tiezzi un ruolo fondamentale è giocato dalla musica che, nelle sue componenti essenziali di ritmo, tempo e armonia, è parte integrante del lavoro sulla recitazione: «l'espressione, il significato logico e la risorgenza emotiva se ne avvantaggiano».⁵⁶ Il suono, inteso come 'voce' o 'ritmo percussivo', è fatto studiare come 'gesto sonoro', come qualcosa che, per essere emesso, ha bisogno di tutto il corpo, mente e immaginazione comprese. Il ritmo, inoltre, nell'estetica registica di Tiezzi, è il punto di partenza di ogni aspetto della costruzione spettacolare, dall'impianto generale alla definizione delle singole parti. Un testo, ad esempio, 'è visto' prima nella sua scansione, come, riprendendo quanto afferma Eugenio Montale in merito alla poesia, un 'oggetto di parole' organizzato secondo dei ritmi, secondo un' 'esitazione' tra significato e suono.⁵⁷ Il regista spinge gli attori a sentire, prima di tutto, il tempo, il ritmo interno di una battuta, poi il suo significato: il rigore e l'implacabilità di una 'griglia metrica' fanno sì che l'attore trovi una strada sonora precedente a quella logica, una strada su cui costruire una partitura gestuale e vocale che si conforma come analogon del ritmo di un testo, di un personaggio, di una scena. Pertanto, è fondamentale per un attore allenare la propria capacità musicale sia attraverso il canto e la danza che attraverso lo studio della poesia, luogo dove la recitazione 'si apre' necessariamente alla musica attraverso la rigida codificazione del verso.

Oltre a sollecitare nell'attore le visioni e a fare in modo che egli abbia tutti gli strumenti per padroneggiare la macchina-corpo, Tiezzi vuole renderlo capace di farsi lettore della propria scrittura 'mentre' la produce, trasmettendogli quell'atteggiamento di riflessione sul linguaggio «che Filiberto Menna aveva centrato ne *La linea analitica dell'arte moderna*» e che egli ha fatto suo applicandolo al teatro.⁵⁸

Tiezzi è interessato all'operazione compiuta da Seurat, che Menna considera una delle basi su cui si è fondato lo sviluppo analitico dell'arte

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 25.

⁵⁷ Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

⁵⁸ Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 34; C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit. Annota Menna: «Ciò che importa nell'operazione di Seurat [...] è appunto la forte tensione metalinguistica che la sorregge e che consente all'artista di condurre simultaneamente il doppio procedimento del fare l'arte e del fare un discorso sull'arte. Seurat opera sempre dentro un codice iconico [...] ma il suo interesse dominante non si appunta sull'immagine e sulla rappresentazione, bensì sui segni di base del colore e della linea proprio perché egli si rende conto, lucidamente, che a questo livello è possibile pervenire a una più rigorosa definizione delle invarianti» (F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983, p. 16).

contemporanea, che non si discosta, ad esempio, da quella compiuta in ambito musicale da Schönberg, inventore del sistema dodecafonico. L'operazione di questi artisti si articola in due momenti fondamentali, ripresi anche da Tiezzi nella pratica teatrale. Nelle loro specificità, essi compiono un'indagine del 'mezzo' artistico attraverso un'assunzione critica del codice e, successivamente, compiendo una decostruzione del codice stesso mediante un procedimento di riduzione alle unità elementari del linguaggio. «Il mio metodo compositivo è identico a quello di Seurat o di Schönberg », ammette Tiezzi, «è da questo che deriva il mio stile, insomma, attori e registi come scrittori della scena e lettori di se stessi». ⁵⁹ L'applicazione di questo metodo compositivo 'alla Seurat' parte dalla scomposizione del testo, attraverso la quale il regista cerca di mantenere attiva l'intelligenza dell'attore, studiando una frase e concentrando la sua attenzione sulla frase che la precede e sulla frase che la segue, per poi 'legare' le tre situazioni secondo una sequenza logica, ⁶⁰ atteggiamento che, secondo Mango, è da ricondurre al metodo stanislavskiano di lavoro sul testo. ⁶¹ Dopodiché, il regista insegna la 'permanenza in scena' che si basa, ad esempio, sul 'piano d'ascolto': sulla scena, è necessario riuscire a dare, sia a chi parla (attore) che a chi ascolta (altro attore e/o spettatore) una serie di elementi per fare in modo che l'ascolto sia 'vivo'. ⁶² Per aiutare gli attori in questo lavoro di scomposizione-ricomposizione dell'elemento teatrale, Tiezzi fa uso spesso di quadri che egli mostra loro e ai suoi collaboratori e da cui partono delle suggestioni intorno ad un personaggio o ad una situazione. E, ancora, si avvale della collaborazione di esperti che insegnano, ad esempio, la drammaturgia del gesto, ossia come rendere 'significante' un gesto sulla scena. ⁶³ Dopo una fase di analisi induttiva e collettiva, il regista lascia gli attori a se stessi, affinché compiano da soli 'il salto' sulla scena, sul buco nero della scena: compiuto questo 'salto', ecco che il regista comincia a formalizzare, a dare una struttura definita al loro permanere scenico. ⁶⁴

Il regista-pedagogo aiuta gli attori-allievi a sviluppare dunque un atteggiamento analitico, principale strumento per individuare una struttura del pensiero, che parte da sé e si estende a tutti gli elementi della scrittura scenica, primo fra tutti quello testuale. E se è impossibile per il maestro, ribadiamo, intervenire sull'inconscio creativo dell'attore, al contrario può agire sulla coscienza dell'uomo che crea, può indurlo a produrre opere intrinse di valore etico e civile, oltre che estetico, opere in grado di esprimere le esigenze spirituali e sociali della vita del proprio tempo. Mutuando

⁵⁹ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14

⁶⁰ Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

⁶¹ Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 19.

⁶² Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

⁶³ Cfr. *ivi*.

⁶⁴ Cfr. *ivi*.

quanto asserito da Joseph Beuys,⁶⁵ Tiezzi ha maturato la necessità di rendere visibile, nello spazio scenico, quello che esiste nel 'tempo interiore': il conflitto interno alla società, alla realtà, «che consiste nell'opposizione tra coscienza individuale e coscienza collettiva».⁶⁶

Il metodo di Tiezzi si prefigge, in definitiva, di sostenere e indirizzare la creatività dell'attore, dare al suo pensiero una forma che lo renda sempre meno 'attore' e sempre più 'artista' di teatro.⁶⁷ Esso si basa sulla creazione di una struttura recitativa che parte da una visione, e la disciplina, le dà un ordine, nello stesso modo in cui egli stesso procede nell'elaborazione di uno spettacolo.⁶⁸ La struttura è la connessione tra i vari elementi del linguaggio teatrale che, secondo Tiezzi, vanno disposti verticalmente. Il linguaggio teatrale si compie dunque 'in verticale', nella maniera in cui ogni elemento, pur compenetrandosi e connettendosi con gli altri, rimane autonomo, questa è la grande scoperta fatta attraverso il libro di Filiberto Menna, confessa Tiezzi, che lo ha indotto, durante il periodo analitico, a studiare ed elaborare questi elementi separatamente, per poi giungere ad una sintesi in cui ciascuno conserva una sua autonomia di racconto.⁶⁹ Per rendere visivamente tale concetto, Tiezzi, in più occasioni, ha utilizzato un'immagine lontana, da un punto di vista semantico, all'universo-teatro, ma che riassume, in maniera efficace, quale sia la sua idea di 'attore' e di 'teatro':

Pensa ad una torta a più strati: ogni piano è una specialità. Ogni strato ha un particolare modo di cottura o di impasto. Ora taglia una fetta di questa torta: ecco il mio attore creativo! La lettura delle diverse specialità non è più orizzontale ma verticale. Quando mordi la fetta i sapori possono essere colti separati oppure tutti insieme, in un'unità che è l'identità della torta.⁷⁰

⁶⁵ Joseph Beuys (1921-1986) è stato un artista-sciamano tedesco, una figura profetica ed emblematica, un utopista messianico, uno dei personaggi più significativi delle correnti concettualistiche della seconda metà del Novecento. Precursore di problematiche ambientali, politiche e culturali, è stato fondatore del movimento dei Verdi in Germania, dell'Organizzazione per la Diretta Democrazia e della Free International University. Le azioni concettuali, le installazioni, le performance sociali, naturalistiche ed ambientaliste, diventano per Beuys un impegno morale, didattico e politico. Attraverso le sue opere e gli oggetti realizzati con l'impiego di materiali poveri, come il feltro e il grasso, Beuys vuole generare consapevolezza critica nel pubblico, suscitare in ognuno una propria personale percezione del valore dell'arte. In ogni sua opera è alla ricerca incessante di un'armonia profonda con se stesso, gli uomini e la natura. Per l'artista tedesco, l'uomo è il custode di un'energia in grado di modificare il mondo, dunque ciò che conta è la palingenesi, la scoperta individuale di questo potenziale d'energia per trasformare il pianeta. Motore fondamentale di tale processo è la creatività. Per approfondimenti, si rimanda a: Joseph Beuys, *Cos'è l'arte*, a cura di Volker Harlan, Castelvecchi, Roma, 2015.

⁶⁶ Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 35.

⁶⁷ Ivi, p. 36.

⁶⁸ Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

⁶⁹ Ivi.

⁷⁰ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 15.

Storia dei laboratori

La Divina Commedia, primo progetto laboratoriale

Nel 1989 prende corpo il progetto del primo laboratorio, strutturato come corso triennale di specializzazione per giovani attori⁷¹ ed incentrato su *La Divina Commedia* di Dante, le cui tre cantiche sono drammaturgicamente ridefinite da tre poeti, Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*) e Giovanni Giudici (*Paradiso*). Il progetto nasce in collaborazione col Teatro Metastasio di Prato ed è finalizzato alla messinscena completa del poema dantesco attraverso la realizzazione di tre spettacoli autonomi a conclusione di ciascuna annualità (nell'ordine, *L'Inferno* - 1989, *Il Purgatorio* - 1990 e *Il Paradiso* - 1991) che siano, tuttavia, inseriti organicamente in un'idea progettuale comune.

Fin da subito, Tiezzi affianca al lavoro di ricerca scenica, in cui gli attori devono imparare «a far tutto con pochissimi oggetti di scena, con se stessi, con il corpo» recuperando una sorta di *povertà del teatro* nel senso grotowskiano del termine,⁷² una sezione teorico-pratica che prevede incontri con registi, attori, poeti, studiosi, storici del teatro.⁷³

La dimensione poetica delle figure dantesche si presta agli intenti pedagogici del regista di allenare gli attori a ricercare il 'correlativo figurativo' dei personaggi da portare in scena. Per l'attore che si trova dinanzi ad un 'personaggio poetico', l'unica via praticabile per interpretarlo è considerarlo da una prospettiva inusuale, che va al di là degli schemi abituali e permette di ricondurlo ad un motivo centrale drammatico attorno a cui far convergere la recitazione. Prende corpo l'idea di un attore epico lucido e razionale, che conserva un rigido controllo di sé e il cui atteggiamento è accentuato dalla presenza di una precisa partitura gestuale.

Il progetto dantesco si struttura, nello specifico, come esercitazione sul suono (primo anno - *Inferno*), esercitazione sulla lingua (secondo anno - *Purgatorio*) ed esercitazione sulla parola (terzo anno - *Paradiso*).⁷⁴ Il risultato finale conserva la dimensione pedagogico-laboratoriale, tant'è che il regista, nel programma di sala della *Commedia dell'Inferno*, ad esempio, parla dello

⁷¹ Il gruppo è formato da dieci attori, di cui la maggior parte proveniente dall'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico (nella quale Tiezzi ha a tenuto un corso qualche tempo addietro), altri dalla Civica Accademia di Milano, dalla Bottega di Firenze, dallo studio Fersen (cfr L. Lapini, *Con l'Inferno dentro il corpo*, «La Repubblica», 7 giugno 1989).

⁷² L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

⁷³ Nel corso del primo anno, sono intervenuti: Giovanni Agosti, Orazio Costa, Francesca Della Monica, Sisto Dalla Palma, Lia Lapini, Luigi Maria Musati, Renato Nicolini, Mauro Ponzecchi, Virgilio Sieni, Luigi Squarzina, Achille Tartaro, Carla Tatò, Patrizia Valduga e Edoardo Sanguineti.

⁷⁴ Cfr L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

spettacolo nei termini di «una serie di 'studi' di laboratorio nel mare della poesia dantesca».⁷⁵

Nei tre mesi di laboratorio (da fine marzo a fine giugno del 1989) incentrati su *l'Inferno*, ad esempio, Tiezzi «ha cercato di aderire intimamente alla parte testuale-dialogica della riscrittura sanguinetiana, studiata e modulata in tutte le sue valenze [...] di spartito poetico-sonoro», disattendendo, tuttavia «spesso e volentieri le didascalie dell'autore-riduttore perseguendo il suo personale tracciato di ricerca teatrale».⁷⁶ Una prassi che recupera quanto Tiezzi mette in pratica, in maniera sistematica, negli allestimenti che seguono la trilogia *Perdita di memoria* (1984-1985), quando il regista inizia ad utilizzare testi altrui,⁷⁷ instaurando con essi un rapporto problematico e dialettico, di confronto. Quando ritorna a lavorare sui testi, infatti, Tiezzi lo fa conservando la modalità disorganica e visionaria che aveva caratterizzato gli spettacoli del Carrozone e poi dei Magazzini legati alla performatività, delineando una figura di regista che rientra nella particolare metamorfosi che il concetto stesso di regia sta subendo negli ultimi decenni, articolandosi come fenomeno complesso.⁷⁸ Dalla prospettiva di Tiezzi, il ricorso al testo serve per elaborare un proprio racconto, 'scritto' anche (e soprattutto) lasciando parlare gli spazi bianchi e la punteggiatura che ne dettano il 'ritmo' interno e determinano il 'ritmo' dello spettacolo. Tiezzi mette in atto un'operazione di riscrittura drammaturgica che diventa, a tutti gli effetti, un 'nuovo' racconto, fortemente ancorato a quello di partenza e intriso di tutta una serie di 'visioni' e 'suggerzioni' che egli declina attraverso il linguaggio della scena (attore, spazio, luce, musica). Il ricorso ad un testo 'già scritto' esprime la necessità del regista di 'raccontare nel raccontato' come modalità per rendere efficacemente teatrale un personale racconto, un atteggiamento che rientra in una particolare sensibilità post-moderna e appare come una delle forme che la regia assume in un'epoca complessa e contraddittoria come quella che stiamo vivendo.

Prendendo ancora in esame *l'Inferno*, esso si configura, nella mente di Tiezzi, come «luogo eminentemente sonoro», da cui l'idea di eleggere il 'suono' come tema del laboratorio, indirizzando la ricerca degli attori-

⁷⁵ F. Tiezzi, *Appunto: di un viaggio*, in *Commedia dell'Inferno*, programma di sala. La citazione è riportata anche da L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

⁷⁶ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

⁷⁷ Dal 1985 al 1989, Tiezzi mette in scena i seguenti testi: *Come è* di Samuel Beckett (1987), *Hamletmaschine*, di Heiner Müller (1988), *Medeamaterial*, di Heiner Müller (1988), *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett (1989). La trilogia *Perdita di memoria*, invece, si compone, nello specifico, di *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985) e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985).

⁷⁸ Per la questione della 'regia dopo la regia', si rimanda a L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in «Culture Teatrali», n. 25, Annale 2016, pp. 79-93.

allievi sulla comunicazione sonora anche non verbale, spingendoli ad attivare tutti i sistemi comunicativi del teatro:⁷⁹

Si trattava di arrivare a certi personaggi o a certe situazioni, in un modo in cui la parola non fosse che uno degli elementi. È venuta perciò spontanea una ricerca sulla cantabilità della terzina, della terza rima incatenata, a cui abbiamo anche provato ad applicare una certa oralità drammatica contadina della Toscana. [...] Ho lavorato come se fosse la partitura musicale di un'opera, costruendo un tessuto sonoro all'interno del quale spiccano i momenti dialogici.⁸⁰

Per quanto riguarda il lavoro condotto sui personaggi dell'opera, Tiezzi spinge gli attori a comporre quelle che egli stesso definisce delle «tavole di orientamento alla Warburg»:⁸¹

Warburg ricercava la permanenza nell'arte del Quattro-Cinquecento delle formule e delle formulazioni visive dell'antichità e chiese agli attori (avevamo dei grandi fogli di carta bianca) di applicare delle foto oppure delle frasi oppure dei riferimenti da un punto di vista, diciamo, non solo iconografico al personaggio della *Divina Commedia* che si aveva in mente, ma anche delle frasi che loro apparentavano ad esso. [...] Poi io, su questa tavola d'orientamento, dicevo 'questo sì, questo no, questo più o meno', di modo che, all'interno di questo coacervo d'immagini e di parole creato dagli attori come esposizione di quello che gli faceva più venire in mente il personaggio di Farinata o Cacciaguida per il *Paradiso*, ad esempio, prendesse vita il 'loro' personaggio.⁸²

Il lavoro di messa in chiave del personaggio, attraverso la connessione di una costellazione di immagini e frasi, richiama proprio «la teoria warburghiana delle *Pathosformeln* – ossia dei 'topoi figurativi' che ritornano, anche a distanza di secoli, nella storia dell'arte - nata proprio con l'intento di individuare 'le forme eterne dell'espressione dell'essere uomo'».⁸³

Lo spazio del Fabbricone di Prato, luogo in cui si svolgono sia le sessioni di laboratorio che la messinscena finale, si offre come spazio sì attrezzato, «ma assolutamente libero a varie soluzioni spettacolari».⁸⁴ E così ciascuno spettacolo finale si presenta al pubblico come «qualcosa di meno e qualcosa

⁷⁹ Cfr L. Lapini, *Dichiarazioni preventive di Federico Tiezzi* (raccolte a Prato il 31 maggio 1989), in L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., pp. 105-106.

⁸⁰ Ivi, p. 106.

⁸¹ C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi – febbraio 2017*, cit.

⁸² Cfr. ivi.

⁸³ B. Scuderi, *Per un'estetica dell'intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, «Engramma», n. 130, ottobre-novembre 2015, http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2657.

Il riferimento a Warburg non è casuale, ricordiamo, infatti, che Tiezzi si è laureato in Storia dell'Arte con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter, ispirata alle teorie di Warburg e Panofsky. Per approfondimenti sulla figura di Aby Warburg, si rimanda a C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza, 2011.

⁸⁴ L. Lapini, *Dichiarazioni preventive di Federico Tiezzi*, cit., p. 96.

di più di uno spettacolo»: 'di meno' per la sua dimensione di esercitazione pubblica e di mancata completezza formale scenica (si tratta, per l'appunto, di 'frammenti' delle cantiche dantesche); 'di più' per la valenza pedagogica di cui è portatore.⁸⁵

Laboratori con Armunia

Tra il 1997 e il 1998, Tiezzi collabora con l'associazione Armunia di Castiglioncello⁸⁶ alla realizzazione di diversi stages e laboratori, alcuni indirizzati anche ai 'non addetti ai lavori' (adolescenti e anziani). Il primo percorso di iniziative laboratoriali organizzato da Armunia è rivolto a gruppi di giovani delle scuole medie superiori e di iscritti alle Università della Terza Età locali e coinvolge tre realtà teatrali, «diverse per poetiche e scelte artistiche, ma unite in qualche modo da una comune formazione, quella avvenuta in seno al movimento della sperimentazione teatrale della fine degli anni Settanta»:⁸⁷ l'Arca Azzurra Teatro, i Katzenmacher e i Magazzini. L'intento di Armunia è di mettere in contatto con professionisti di respiro nazionale ed internazionale anche le scuole teatrali del territorio, tra cui quella comunale di Cecina Artimbanco di Marco Leone e Alessio Pizzech e il Teatro L'Ordigno di Vada (frazione di Rosignano - Livorno). La compagnia dei Magazzini, nelle persone di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, in collaborazione con Giovanni Agosti, immagina per l'occasione due percorsi formativi, uno rivolto agli allievi delle scuole superiori incentrato su *l'Amleto* di Shakespeare e un altro rivolto agli adulti della Unitré (Università della Terza Età) avente come oggetto le *Madri nel teatro* (nel corso degli incontri, la compagnia propone una selezione di brani tratti da testi teatrali, seguiti da appropriate analisi drammaturgiche, utili a capire l'evoluzione della 'figura della madre' nel corso della storia del teatro, da quello antico fino a quello contemporaneo).

Nel 1998, i Magazzini sono coinvolti ancora in un laboratorio promosso da Armunia. Stavolta Tiezzi e D'Amburgo sono affiancati da Sandro Lombardi e da Alessio Pizzech (in qualità di membro del gruppo Creatio) e la scelta ricade di nuovo sull'*Amleto* di Shakespeare. Il laboratorio, rivolto a trenta giovani 'non attori', rientra nel progetto di Armunia «di portare il pubblico sul palcoscenico perché tutti, grandi e piccini, possano apprezzare il teatro»⁸⁸ e offre alle compagnie l'opportunità di lavorare con il territorio, stabilendo un contatto diretto fra addetti ai lavori e fruitori dell'evento teatrale. Nei progetti sull'*Amleto* sono coinvolti anche gli attori che in quel

⁸⁵ Cfr. *ivi*. La citazione tra virgolette è una dichiarazione rilasciata dallo stesso Tiezzi alla Lapini in occasione di un'intervista raccolta dall'autrice il 31 maggio 1989 e da lei riportata nel saggio cui si fa riferimento.

⁸⁶ L'associazione *Armunia* gestisce teatri e luoghi di spettacolo delle province di Livorno e di Pisa, promuove diverse iniziative (festival, laboratori, residenze) per la diffusione e la crescita della cultura teatrale.

⁸⁷ G. Benucci, *Studenti e Unitré a scuola di teatro*, «Il Tirreno», 8 ottobre 1997.

⁸⁸ M. A. Nocchi, *Un laboratorio per attori*, «La Nazione», 20 marzo 1998.

periodo, come vedremo, sono a Castiglioncello per il laboratorio *Scene di Amleto* condotto sempre da Tiezzi: è un'occasione, per loro, di approfondire ulteriormente il lavoro di studio sul testo e sui personaggi.⁸⁹

Scene di Amleto

Dopo queste sporadiche partecipazioni ad esperienze laboratoriali esterne, e a distanza di circa dieci anni dal progetto sulla *Divina Commedia*, quando la metodologia analitica consolidata negli anni, e concentrata inizialmente nello studio meticoloso del linguaggio della scena tout court, viene applicata sempre più al materiale drammaturgico, sia da un punto di vista formale che contenutistico, Tiezzi dà vita ad un percorso a tappe incentrato sull'*Amleto* di Shakespeare al fine di 'attraversare' l'opera seguendo percorsi tematici. I tre studi sull'*Amleto* che nei successivi tre anni prendono vita,⁹⁰ più che avere la fisionomia di veri e propri spettacoli, si presentano, com'era già stato per gli spettacoli sulla *Commedia* di Dante, come 'appunti in forma scenica'. Attraverso questi 'appunti', il regista abbozza una sua possibile regia dell'*Amleto*, una sorta di disegno preparatorio in cui vagliare le possibili strade da percorrere,⁹¹ oltre a dar vita, come suggerisce Mango, «ad un'azione di decostruzione che agisce in primo luogo come tradimento rispetto al testo».⁹² È in quest'ottica che va letto il ricorso a diverse traduzioni, da quella storica di Michele Leoni del 1814 che usa gli endecasillabi martelliani e dà un tono altisonante all'opera, difficile da seguire per chi ascolta, a quella di Gerardo Guerrieri, che usa un linguaggio più vicino a noi, e a quella di Alessandro Serpieri che, dopo Agostino Lombardo, è colui che ha tradotto il testo in modo 'più vicino' alla scena.⁹³ A tali traduzioni, Tiezzi aggiunge quella inedita di Mario Luzi per la scena della follia di Ofelia e per la scena del celebre monologo «essere o non essere» (rispettivamente, scena 5 e scena 6 di *Scene di Amleto I*).

Quella messa in atto per *Scene di Amleto* è una struttura di laboratorio completamente diversa dalla precedente legata alla *Divina Commedia*, come si evince dalle annotazioni raccolte in un 'diario di bordo' dal regista assistente Giovanni Scandella durante gli incontri e dalle note riportate a margine dei copioni di regia⁹⁴. Non più sessioni con vari esperti del mondo

⁸⁹ Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – settembre 2017*, Roma, testo inedito, 6 settembre 2017.

⁹⁰ Gli studi, ricordiamo, danno vita a: *Scene di Amleto I* (1998), *Scene di Amleto II* (1999) e *Scene di Amleto III* (2000).

⁹¹ Cfr F. Tiezzi, *Note di regia*, in *Scene di Amleto I*, programma di sala, 1998.

⁹² L. Mango, *Amleto il postmoderno: ipotesi di riscrittura scenica*, in S. De Filippis (a cura di), *William Shakespeare e il senso del tragico*, Napoli, Loffredo Editore, 2013, p. 270.

⁹³ C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – aprile 2014*, Roma, testo inedito, 7 aprile 2014.

⁹⁴ G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, archivio di Giovanni Scandella, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto I*, copione di regia, archivio Giovanni Scandella, 1998, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto II*, copione di regia, archivio di Giovanni Scandella, 1999, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto III*, copione di regia, archivio di Giovanni Scandella, 2000, testo inedito.

teatrale, bensì una full-immersion degli attori con il regista e i suoi collaboratori⁹⁵ proiettata verso la concretizzazione scenica dell'*Amleto*: l'immersione nel 'mondo' di un autore è una metodologia di lavoro consolidata per Tiezzi e la sua compagnia. Un'unica linea-guida per i tre laboratori e i tre relativi spettacoli, declinata di volta in volta in maniera diversa: il sogno.

Per quanto riguarda il lavoro con gli attori, che è l'aspetto sul quale ci soffermiamo in questa indagine, il regista li sottopone ad un training intensivo che li impegna per moltissime ore al giorno, reso possibile anche dalla dimensione residenziale del progetto che trova una sede stabile nel Castello Pasquini di Castiglioncello. In piedi fin dalle prime ore del mattino, gli attori sono portati nel parco del castello per fare jogging; alle dieci iniziano le varie sessioni di laboratorio e di lavoro sul testo, poi si passa alle prove di canto, continuando a lavorare fino alle dieci di sera.

Fin da subito, Tiezzi cura personalmente l' 'avvicinamento' al testo shakespeariano, chiedendo agli attori di compiere un'identificazione tra sé e i personaggi della tragedia: essi scoprono di trovarsi a cavallo di due mondi e di due grandi ordini in contraddizione dialettica (natura/cultura, umano/animale, visibile/invisibile, vita/morte, passato/futuro).⁹⁶ Si trovano a lottare con l'*Amleto* di Shakespeare, perché «il testo, ogni testo, è contro l'attore. E ogni attore è contro il testo»:⁹⁷ una lotta con il corpo della scrittura «per vedere affiorare su un letto di miele e di rose l'origine del racconto».⁹⁸ Si passa, ad esempio, dall'acquisizione di una gestualità fortemente stilizzata che riprende i canoni orientali e muove dall'idea di utilizzare il Nō giapponese per arrivare ad una ritualizzazione dell'azione,⁹⁹ utile, ad esempio, per la realizzazione di alcune scene del primo studio (come la scena 2 dell'atto I - la 'scena della corte'), all'esplorazione interiore nel tentativo di seguire l'itinerario dell'animo dei personaggi, mantenendo il punto focale nello 'sguardo' di Amleto, per il secondo studio, o, ancora, allo studio dei personaggi (terzo studio), quando il regista indica di seguire il percorso di ognuno evidenziando il suo 'clima' ma senza chiuderlo su di un'unica linea. Tra tutti, è Roberto Trifirò, interprete di Amleto, a compiere un meticoloso studio analitico sul personaggio, guidato dalle suggestioni fornite da Tiezzi e volte ad una specifica definizione del 'parlare' di Amleto. La qualità del suo eloquio muta a seconda del soggetto a cui è indirizzato: Amleto passa dal gioco di parole allusivo, utilizzato nei confronti di Claudio, ad un parlare

⁹⁵ Tra gli altri, oltre a Giovanni Scandella, ricordiamo Francesca Della Monica, maestra di canto, che si occupa del lavoro sulla voce.

⁹⁶ Cfr F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, «Il Patalogo 25», 2002, p. 282.

⁹⁷ Ivi.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Cfr G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 29 marzo 1998.

tormentato in cui «è strangolato dalle sue stesse parole»¹⁰⁰ e ciò accade quando si rivolge alla madre o quando la genitrice è oggetto dei suoi discorsi.

Nel primo studio, Tiezzi vuol far emergere la dimensione di 'sogno' che traspare dall'opera fin dalla prima scena, pertanto la scelta ricade su quelle scene che sembrano aprirsi alle visioni.¹⁰¹ Durante il lavoro 'di reclusione' del primo anno, che vede gli attori e il regista lavorare per ben tre settimane dal mattino fino a notte tarda sul testo, Tiezzi suggerisce agli attori di adottare una recitazione «che non sfrutti troppo la pausa ma anzi, al contrario, sia rapida perché è la rapidità delle cose che accadono nello svolgimento del dramma ad essere il catalizzatore della interpretazione».¹⁰² Inoltre, chiede loro di mettere in scena l'ego personale piuttosto che 'l'ego dell'attore', al fine di personalizzare il testo, «portarlo verso di sé».¹⁰³ La scelta di far camuffare, ad un certo punto della prima scena, Bernardo e Francisco da regina e re, dando una sorta di grossolana rappresentazione delle nozze tra Claudio e Gertrude, secondo Tiezzi aiuta a sottolineare la differenza di classe tra i vari personaggi e la forte connotazione di sottoproletariato in cui dovrebbero essere collocati Bernardo, Francisco e Marcello.¹⁰⁴ Essendo Amleto un intellettuale imprigionato nelle parole, egli può essere caratterizzato dal 'modo' in cui le pronuncia e a ciascuna 'voce' corrisponderà un diverso tipo di recitazione. Trifirò-Amleto avrà quindi, alla bisogna, una voce più moderna, un'altra più arcaica, una febbricitante, un'altra ancora per parlare con i compagni.¹⁰⁵

Il lavoro 'di reclusione' imposto dal regista dà i suoi frutti, come dichiara anche Marion D'Amburgo, chiamata ad interpretare il ruolo di Polonio per *Scene di Amleto II* e il ruolo della prima attrice per *Scene di Amleto III*: «È come se avessimo accostato vari procedimenti sperimentali del nostro lavoro, riuniti e affinati, in una summa sistematica».¹⁰⁶ Oltre alla D'Amburgo, nel progetto è coinvolto attivamente anche Sandro Lombardi, vera e propria 'interfaccia' attorica, ma anche drammaturgica, degli spettacoli di Tiezzi, in scena per il terzo appuntamento del laboratorio, *Scene di Amleto III*, nel ruolo del primo attore.

La follia di Amleto s'impone come linea principale del secondo studio, come 'centro prospettico' dal quale partono e verso cui convergono tutte le 'linee' dell'impianto registico e attoriale, una follia che, nel corso dell'evoluzione del personaggio, assume varie sfumature, permettendoci di

¹⁰⁰ G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 31 marzo 1998, s.p.

¹⁰¹ Le scene selezionate sono: scena sugli spalti del castello - prima comparsa dello spettro (Atto I, scena 1); sala del castello (atto I, scena 2); incontro tra Amleto e lo spettro (atto I, scena 5); La pazzia di Ofelia e la sua morte (atto IV, scene 5 e 6); monologo 'essere o non essere' (atto III, scena 1).

¹⁰² G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 28 marzo 1998, s.p.

¹⁰³ Ivi, 31 marzo 1998, s.p.

¹⁰⁴ Ivi, 28 marzo 1998, s.p.

¹⁰⁵ Ivi, 3 aprile 1998.

¹⁰⁶ G. Citterio, «Toscana solita matrigna». *J'accuse dei Magazzini*, «L'Unità», 16 maggio 1999.

parlare non di una ma di molteplici 'follie di Amleto' che contagiano i soggetti circostanti, generando una nevrosi diffusa.

Nel lavoro di un anno fa vedevamo Amleto che sognava se stesso e il suo rapporto con il Potere: il potere della reggia, dello zio e nuovo sovrano Claudio, ma anche il potere violento e minaccioso dei soldati che agiscono nelle prime scene della tragedia. Adesso invece vedremo Amleto sognare la sua follia: sogna, rappresenta se stesso pazzo. E le scene prese in considerazione stavolta sono - appunto - quelle collegate alla sua 'follia'.¹⁰⁷

Questo 'spostamento prospettico' determina un approfondimento della figura del protagonista attraverso il confronto-incontro-scontro con gli altri, ai quali Amleto si accosta col desiderio di ferire, di bucare la loro pelle, la loro 'superficie' per andare sotto e dentro. In questo secondo anno di laboratorio ci si concentra maggiormente sulla recitazione: «ci sarà meno corralità ma più interiorità», annuncia il regista.¹⁰⁸ In quasi tutte le scene selezionate saranno presenti degli animali (sotto forma di maschere, disegni sulle pareti,...) perché «quando Amleto entra nella zona della follia, i demoni della sua pazzia divengono animali».¹⁰⁹ Di conseguenza, anche per gli attori il comportamento da adottare dovrà conformarsi a quello animale: essi interagiscono come animali che si affrontano, che giocano tra di loro.¹¹⁰ Il compito più arduo è affidato, ancora una volta, al protagonista Roberto Trifirò che, su richiesta di Tiezzi dovrà distillare la rabbia di Amleto, per fare in modo che non 'arrivi' immediatamente al suo acme.¹¹¹ Ancora, dovrà essere in grado di restituire le varie sfumature della follia del personaggio attraverso continue variazioni della recitazione.¹¹² Grande attenzione è data alla famosa scena tra Amleto e Ofelia del 'Va' in convento' (atto III, scena 1). I due giovani appartengono a «due mondi separati, geograficamente diversi», ragion per cui si rende necessario l'uso di due stili recitativi diversi:¹¹³ Ofelia dovrebbe risultare molto comica, mentre Amleto dovrebbe spingere fino in fondo il pedale del sarcasmo, arrivando a distruggere la 'bambola-Ofelia'. Il vettore di tutta la scena, annota il regista, è l'orgasmo:¹¹⁴ il climax orgasmico prende il via dalla

¹⁰⁷ F. Tei (a cura di), *Uno Shakespeare che ci porta in Oriente. L'affascinante 'Scene di Amleto' di Tiezzi*, intervista a Federico Tiezzi, «La Nazione», 15 maggio 1999. Le scene scelte per questo secondo studio sono: incontro di Amleto e dei compagni con lo spettro (atto I, scena 4); Amleto parla con lo spettro (atto I, scena 5); Polonio parla con Ofelia (atto II, scena 1); Polonio parla con i sovrani, Rosencrantz e Guildenstern sono incaricati di spiare Amleto (atto II, scena 2); Amleto e Ofelia s'incontrano (atto III, scena 1); colloquio tra Amleto e Gertrude (atto III, scena 4); Claudio ordina ad Amleto di partire per l'Inghilterra (atto VI, scene 1, 3, 4; atto V, scena 2).

¹⁰⁸ G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 27 aprile 1999, s.p.

¹⁰⁹ Ivi.

¹¹⁰ Cfr. ivi.

¹¹¹ Ivi, 6 gennaio 1999, s.p.

¹¹² Cfr. ivi, 27 aprile 1999, s.p.

¹¹³ Cfr. ivi, 1 febbraio 1999, s.p.

¹¹⁴ Cfr. ivi, 28 aprile 1999, s.p.

battuta di Amleto «se prendi marito» e dura fino a «restino» (atto III, scena 1, v. 136-151).¹¹⁵ Se l'inizio della scena ha un profilo quasi pastorale, dalla battuta di Amleto «una volta vi amavo» (atto III, scena 1, v. 115) tutto cambia violentemente.¹¹⁶ Qui Amleto «è il sarcasmo allo stato puro» e l'usare i versi di Leoni accentua l'effetto straniante della scena, serve a rendere il sarcasmo ancora più evidente.¹¹⁷ Inoltre, Ofelia è l'unico personaggio che continua ad indossare abiti seicenteschi, aspetto che sottolinea ulteriormente la sua esclusione da 'quel' mondo in cui si trova a vivere.

Il terzo anno di laboratorio prevede un approccio leggermente diverso rispetto agli anni precedenti. Il regista seleziona le scene che vanno nella direzione metateatrale.¹¹⁸ Stavolta è Claudio il personaggio più difficile da inquadrare, perché nella successione delle scene ha due 'momenti': nel primo è imperioso e sicuro di sé, mentre nel secondo, quando si 'rompe' l'immagine che si è costruito, emerge la sua fragilità.¹¹⁹ I personaggi sono più maturi e compito degli attori sarà di far aderire tutte le 'visioni' che verranno, durante il lavoro di scavo e di prove, alle proprie 'incarnazioni'.¹²⁰ L'uso di un linguaggio 'straniante' (che sia il dialetto o l'italiano arcaico) diventa una sorta di sfida sociale da parte dei personaggi: Amleto sfida la corte utilizzando il linguaggio di Leoni, così come i becchini sfidano Amleto rivolgendosi a lui in una lingua a metà tra il gergo pugliese e il gergo siciliano che dà vita a una specie di 'italiacano' di testoriana memoria. La scelta di affidare ai due attori-cardine della compagnia (Lombardi e D'Amburgo) il ruolo dei primi attori (atto III, scena 2) amplifica il gioco di rimandi metateatrali e la compagnia dei comici shakespeariani 'si confonde/si fonde' con la compagnia reale.

Uno dei parametri di riferimento per quello che Mango definisce «lavoro di accerchiamento drammaturgico»¹²¹ compiuto dal regista sull'*Amleto* di Shakespeare è stato Müller, grazie al quale nel 1988 Tiezzi aveva compiuto un primo avvicinamento alla figura del principe di Danimarca con la messa in scena dell'*Hamletmaschine*, un allestimento fondamentale per il suo percorso. Müller ha dato a Tiezzi «lo strumento per smontare la tenuta drammatica del testo»¹²² permettendogli di lavorare ai margini del dramma. Un altro parametro di riferimento metodologico è stato il film di

¹¹⁵ Cfr. Ivi.

¹¹⁶ Cfr. ivi, 29 aprile 1999, s.p.

¹¹⁷ Cfr. ivi, 2 maggio 1999, s.p.

¹¹⁸ Le scene del terzo studio sono: l'arrivo degli attori a corte (atto II, scena 2); la rappresentazione dell'*Assassinio di Gonzago* (atto III, scena 2); la confessione di Claudio (atto III, scena 3); il dialogo tra i becchini, il funerale di Ofelia, il primo scontro tra Amleto e Laerte, il complotto tra Claudio e Laerte e l'invito di Osric ad Amleto (atto V, scena 1 e scena 2; atto IV, scena 7); il duello finale e l'arrivo di Fortebraccio (atto V, scena 2).

¹¹⁹ Cfr. G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 4 settembre 2000.

¹²⁰ Cfr. ivi, 5 settembre 2000, s.p.

¹²¹ L. Mango, *Amleto il postmoderno: ipotesi di riscrittura scenica*, cit., p. 264.

¹²² Ivi, p. 265.

Pasolini *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) realizzato per raccontare alcune ipotesi e intenzioni su un futuro lavoro sulla trilogia eschilea¹²³, cui si è aggiunto il concetto craighiano di 'spazio emotivo', ossia uno spazio in grado di mutarsi a vista per esprimere la continuità della trasformazione dei personaggi, delle emozioni e delle situazioni del dramma. I tre studi, infatti, possono essere considerati una successione di 'studi per ambientazione',¹²⁴ in cui ogni scena ha una sua autonomia drammaturgica e formale che spiazza di continuo lo spettatore.

Il progetto sull'*Amleto* si è 'informato' dunque come 'laboratorio totale' che ha coinvolto sia il testo che gli attori, aspetto che lo ricollega idealmente al 'laboratorio per un teatro di poesia' che egli aveva condotto al Fabbricone di Prato sulla *Commedia* di Dante, anche se stavolta il regista ha deciso di lavorare con attori non alle prime armi.¹²⁵ Tiezzi ha ritenuto che la complessità insita in un'opera come *l'Amleto* necessitasse di uno studio articolato per essere 'sciolta', uno studio che, partendo dall'originale shakespeariano, si rivolgesse alle innumerevoli interpretazioni che si sono stratificate nel tempo. Il regista ha così seguito linee e percorsi destinati a risolversi in studi che, anziché 'costringere' il testo dentro una coesione interpretativa, lo hanno dilaniato fino a produrre, appunto, tre laboratori e tre spettacoli.

Il Laboratorio di Prato (2007-2009)

Quelli dedicati all'*Amleto* sono anni fondamentali, durante i quali Tiezzi ha la possibilità di mettere a fuoco gli intenti e la struttura del primo, vero laboratorio interamente pensato e gestito da lui, ossia il Laboratorio di Prato. Commenta a tal proposito Tiezzi:

Alla fine degli anni '90 ho immaginato un laboratorio permanente in cui [...] si possa avere una verifica immediata di quello che viene studiato ed elaborato. [...] Credo sia fondamentale che l'attore possa verificare nella pratica - e con i suoi maestri - i risultati di quanto ha scoperto o approfondito. La base del mio lavoro pedagogico è in questa compenetrazione tra tecnica e pratica: alla capacità di scrittura scenica, nell'attore deve corrispondere una altrettanto forte capacità di lettura della propria scrittura.¹²⁶

¹²³ Cfr F. Cordelli, *Essere o non essere, disse il Che*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1998.

¹²⁴ L'espressione richiama quegli 'studi per ambiente' che Tiezzi realizza già in *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), spettacolo il cui nucleo drammatico si compone di una serie di azioni fisiche da mettere a confronto con diverse situazioni spazio-temporali svincolate le une dalle altre da ogni logica consequenziale, e che ritornano nel successivo *Presagi del vampiro* (1976) che si compone di una serie di studi che hanno lo scopo di focalizzare l'attenzione sullo scorrere del tempo e sull'azione in ogni sua componente e si basano su un processo di addizione, sottrazione, iterazione e inversione.

¹²⁵ Nei tre spettacoli (*Scene di Amleto I* - 1998; *Scene di Amleto II* - 1999; *Scene di Amleto III* - 2000), si avvicendano attori quali: Olimpia Carlisi, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastrò, Emanuela Villagrossi, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi.

¹²⁶ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14.

L'occasione si presenta durante la sua direzione dello Stabile della Toscana nel triennio 2007/2009, durante la quale decide di destinare parte delle risorse economiche fornite dal Patto Stato-Regioni per creare un laboratorio che permetta di lasciare qualcosa di duraturo al teatro, al suo territorio e alla regione in cui si trova, ossia «un gruppo di attori toscani ben allenati, da utilizzare negli spettacoli prodotti dallo Stabile».¹²⁷ Del resto, il territorio pratese è fortemente segnato da una 'vocazione laboratoriale': Luca Ronconi, tra il 1976 e il 1978, diede vita al Laboratorio di Progettazione Teatrale cui Tiezzi si riallaccia citandolo esplicitamente (*Il Laboratorio di Prato*, infatti, è il titolo del volume curato da Franco Quadri dedicato a quell'esperienza).¹²⁸

Il teatro, per Tiezzi, ha la prerogativa di esser fatto per essere visto, pertanto anche lo studio deve essere proiettato verso la sua realizzazione performativa. Il teatro è fatto di suono, movimento, spazio, drammaturgia e si nutre di sapere esperienziale, di influenze sinestetiche provenienti da arti diverse. Questa pluralità costitutiva conferma la necessità di articolare il laboratorio, ieri come oggi, attraverso una serie d'incontri con professionisti delle diverse discipline: maestri di canto ed esperti nell'uso della voce (Francesca Della Monica, Emanuela Villagrossi), scrittori (Barbara Weigel, Marco Baliani, Mario Fortunati, Edoardo Nesi,...), attori (Sandro Lombardi, Giulia Lazzarini), giovani registi (Fabrizio Arcuri, Roberto Latini,...), coreografi (Virgilio Sieni, Cristina Rizzo, Marco Mazzoni), architetti (Alessandro Mendini, Adolfo Natalini, Fabrizia Scassellati).

Asserisce Tiezzi:

Vari e differenti sono stati i riferimenti, i punti di orientamento e di ispirazione, il primo dei quali è stata la scuola creata da Gropius al Bauhaus. Gropius, Meyer e Mies van der Rohe non la concepivano solo come una nuova forma di scuola ma come laboratorio per lo sviluppo dell'arte contemporanea, uno strumento per il cambiamento della società. [...] Gropius intendeva l'architettura come un lavoro artistico totale indirizzato alla collettività. Nel mio caso: lo spettacolo. Gropius chiama a insegnare Klee e Kandinskij, Feininger e Marcks, Determann e la Grunow con le loro teorie sul colore ispirate a Goethe, Schlemmer e Moholy-Nagy...Questo eclettismo di presenze mi è stato d'ispirazione per il Laboratorio: il teatro è un'arte che, pur avendo una estetica autonoma, affonda le sue radici nella musica, nella danza, nelle scienze sociali e antropologiche, nelle arti visive, nella letteratura, nell'architettura...¹²⁹

¹²⁷ Ivi, p. 13.

¹²⁸ Cfr. ivi. Il volume sul laboratorio ronconiano è: Franco Quadri, *Il Laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.

¹²⁹ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 22.

L'idea è di sviluppare un processo di 'formazione applicata' coinvolgendo, oltre alle discipline tecnicamente sceniche (recitazione, regia, drammaturgia, danza), tutte le discipline creative che contengono un 'principio drammaturgico' - musica, architettura, arti visive - e che possono fornire all'attore strumenti per arricchire il proprio lavoro.¹³⁰

Il progetto laboratoriale pensato per il Metastasio prevede dunque un percorso formativo-lavorativo, articolato in sezioni di studio specifiche (sul corpo, sulla voce, sul testo, sulla regia) e in sessioni di lavoro creativo su materiali originali prodotti da una ricerca storico-economico-sociale sul lavoro industriale a Prato, affidata ad un gruppo di docenti e di allievi dell'Università di Firenze e rielaborati da un drammaturgo. Restando nell'ottica della necessità, per l'attore, di sperimentare continuamente i risultati raggiunti lungo il percorso formativo,¹³¹ il regista immagina la realizzazione, nell'arco del triennio, di nove 'frammenti di racconto meticcio' da presentare al pubblico.

Il laboratorio rientra nel programma più generale messo a punto da Federico Tiezzi per la sua direzione dello Stabile e si articola, in maniera coerente, intorno ad alcune essenziali idee-guida: il rapporto stretto col territorio, con le sue risorse artistiche, con le sue realtà produttive e la sua storia; un'interrelazione tra produzione e formazione (anche del pubblico); la creazione di un processo osmotico fra progetto culturale dello stabile e proposte artistiche dei soggetti esterni allo stabile; un 'meticcio' (il termine è di Tiezzi) delle arti performative.¹³² Anche il titolo scelto conferma la volontà di radicare profondamente il laboratorio alla realtà locale: *Il lavoro industriale nel secolo scorso, tra operai ed industriali. Un racconto meticcio fra le arti*.

Il laboratorio non ha pertanto la presunzione di sostituirsi alle scuole di recitazione istituzionali, ragion per cui gli attori selezionati (dodici, quasi tutti toscani) devono essere già formati, possedere gli strumenti di base (dizione, movimento scenico,...) e possedere una solida cultura teatrale e artistica.

Al fine di tracciare un profilo attendibile del modello pedagogico sviluppato da Tiezzi, è utile ripercorrere le tappe di questo percorso, indagando, seppur sommariamente, le specificità artistiche e applicative delle professionalità coinvolte, il cui contributo rientra in un progetto 'registico-laboratoriale' mirato che vedrà il suo compimento nei momenti scenici finali.

Il progetto parte dalla ricerca delle fonti e dallo studio della storia industriale e operaia dell'area Firenze-Pistoia-Prato, affidata all'Università

¹³⁰ Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 67.

¹³¹ Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14.

¹³² Cfr F. Tiezzi, *Il laboratorio di Prato. Progetto triennale di formazione*, archivio Teatro Metastasio-Stabile della Toscana, 2007, s.i.p.

di Firenze, che procede parallelamente al percorso formativo dei dodici allievi del laboratorio. I materiali della ricerca costituiscono il 'testo-base', successivamente elaborato da un drammaturgo, intorno cui si struttura anche il lavoro sulla pratica scenica.

Il pubblico, a sua volta, è chiamato a partecipare in modo interattivo alle varie fasi del processo creativo interdisciplinare: i diversi momenti 'pubblici' del laboratorio sono chiamati 'tavole di orientamento', mutuando un'espressione che rimanda all'operato di Aby Warburg, storico dell'arte ampiamente frequentato dal regista, assieme a Panofsky, durante i suoi studi universitari e che spesso 'ritorna' nella sua prassi operativa.¹³³ Nel corso della sua carriera di studioso, ricordiamo, Warburg elaborò delle 'tavole' in cui apponeva fotografie di opere d'arte, documenti storici e materiali d'attualità con lo scopo di testimoniare la permanenza, nel tempo, di figure, simboli e immagini dell'arte classica e ricostruire i meccanismi di costruzione e funzionamento della memoria collettiva.¹³⁴ Si tratta, nell'accezione di Tiezzi, di occasioni in cui 'fermarsi' e attivare un confronto reciproco con i risultati performativi, in merito ai quali anche il pubblico è invitato ad indicare, attraverso la propria partecipazione, la necessità di eventuali approfondimenti, tagli e inclusioni da introdurre nella fase successiva del processo. In questo modo, al termine del triennio, i nove 'frammenti di racconto meticcio' che il progetto si propone di produrre saranno una costellazione di 'sensi' e di 'poetiche' delle arti (teatro, letteratura, danza, musica, video), attraverso cui il gruppo dei giovani artisti avrà l'opportunità di perfezionare il proprio mestiere partecipando ad un processo creativo complesso, mentre i pubblici delle varie arti, a loro volta, si saranno confrontati con rappresentazioni di alcuni «codici del proprio tempo».¹³⁵

Il gruppo dei dodici giovani attori non è da considerarsi 'chiuso'. Esso, difatti, ogni anno, si apre all'integrazione e/o alla sostituzione di nuovi aspiranti scelti attraverso regolare audizione. Inoltre, il gruppo resta in costante ascolto dei processi creativi dell'intero territorio regionale, con particolare attenzione per quei luoghi dell'innovazione e della pratica dei nuovi linguaggi come il Teatro Studio di Scandicci, il Workcenter di Pontedera e Armunia di Castiglioncello. Le esperienze di altri centri di sperimentazione e di formazione entrano nel progetto per arricchirlo di nuovi contenuti e possono, a loro volta, cogliere spunti per il proprio percorso creativo. Analogamente, il progetto 'toscano' vuole dialogare e scambiare esperienze con realtà nazionali ed internazionali, coinvolgendo nelle sessioni di lavoro personalità come, ad esempio, Marco Martinelli del

¹³³ Come già accennato in precedenza, Tiezzi si era rifatto alle 'tavole di orientamento' di Warburg anche durante il lavoro con gli attori sui personaggi della *Divina Commedia*.

¹³⁴ Per approfondimenti, si rimanda a A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink e M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2002.

¹³⁵ Cfr F. Tiezzi, *Il laboratorio di Prato. Progetto triennale di formazione*, cit.

Teatro delle Albe, Bruce Myers, attore-simbolo di Peter Brook, o Daniel Wetzel dei Rimini Protokoll.

I luoghi non sono indifferenti ai processi creativi, anzi, ne diventano parte 'attiva'. Mentre l'intera prima sessione di lavoro (4 novembre - 16 dicembre 2007) si svolge presso il Teatro Magnolfi Nuovo di Prato, la seconda sessione (3 aprile - 9 giugno 2008) utilizza, oltre al Magnolfi, anche gli spazi del Teatro Fabbrichino e del Fabbricone di Prato, cui si aggiunge, per la terza sessione (28 ottobre - 13 dicembre 2008), il Metastasio e, per la quarta e ultima sessione (14 marzo - 30 maggio 2009), altri due spazi pratesi come lo Spazio K e l'Officina Giovani.

Uno degli elementi portanti e fondamentali per tutta l'esperienza del laboratorio è l'attenzione rivolta alla drammaturgia, intesa nella sua fondamentale relazione con la letteratura.¹³⁶ Conversazioni e momenti di partecipazione diretta degli attori a questioni relative al rapporto tra letteratura e drammaturgia teatrale sono stati appositamente predisposti da Tiezzi per introdurre il percorso che egli intende sviluppare nel corso del triennio. Le questioni, di volta in volta sollevate intorno alla tematica in oggetto, sono immediatamente sottoposte alla verifica scenica.

Prima sessione (4 novembre - 16 dicembre 2007)

La prima sessione del laboratorio è indirizzata allo studio della drammaturgia, della voce, del ritmo e della realtà pratese. All'interno del percorso 'monotematico' intorno alla realtà industriale di Prato, si aprono altri possibili 'percorsi' che permettono agli attori di approfondire le dinamiche sceniche e la loro capacità di 'scrittura creativa'.

Il tema della ricerca drammaturgica è introdotto attraverso il coinvolgimento di due scrittori, Mario Fortunato e Edoardo Nesi. Edoardo Nesi, in particolar modo, ex imprenditore tessile e autore del romanzo *L'età dell'oro*¹³⁷ ambientato nel distretto industriale di Prato, è chiamato in causa per ricondurre il discorso al tema principale su cui si basa l'indagine del laboratorio, ossia il lavoro industriale nel secolo scorso, con particolare attenzione al sistema di relazioni tra operai e industriali. Dalle conversazioni tra Tiezzi e Nesi, in presenza degli allievi, intorno al romanzo, sono state ricavate alcune scene drammatizzate, favorite anche dalla dimensione dialogica del testo e dalla vividezza della lingua usata.

Sia l'indagine storico-economica che le profonde analogie metodologiche tra le dinamiche di lavoro del distretto e quelle del Laboratorio (come gli imprenditori pratesi, Tiezzi sollecita «una compartecipazione attiva degli allievi alla creazione della loro scrittura scenica»¹³⁸) inducono Tiezzi a scegliere di lavorare su *La Madre* di Gor'kij (romanzo) e di Brecht (dramma didattico).

¹³⁶ Cfr. *ivi*.

¹³⁷ E. Nesi, *L'età dell'oro*, Milano, Bompiani, 2004.

¹³⁸ Cfr. A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 16.

Da un punto di vista prettamente scenico, il testo di Brecht, nato per uno stile preciso, quello epico, offre la possibilità agli allievi d'indagare 'quel' tipo di recitazione e di confrontarla con gli esperimenti messi a punto dal Berliner Ensemble, dal Living Theatre, da Müller e da Strehler. È, inoltre, un testo che permetterà agli allievi di lavorare con un'attrice di grande esperienza, Marion D'Amburgo, giacché il ruolo principale di Pelagia Vlassova, secondo Tiezzi, «può essere interpretato solo da un'attrice con anni di lavoro alle spalle» e di «allargare lo studio alla musica attraverso le canzoni di Hanns Eisler».¹³⁹

All'allestimento de *La Madre* si giunge per gradi, attraverso un lavoro che impegna gli attori nello studio primario della drammaturgia della voce e del corpo, oltre che del testo, sotto la guida attenta di esperti nelle varie discipline.

La prima parte del progetto pedagogico del laboratorio è dunque indirizzata alla ricerca della 'vita' del permanere scenico e allo sviluppo delle capacità 'narrative' di ciascun attore. A tale scopo, i primi incontri si avvalgono della presenza di maestri esperti nell'uso della voce e del corpo, che lavorano parallelamente agli scrittori e/o drammaturghi impegnati a svelare ai partecipanti i 'segreti' della scrittura, dalla costruzione delle storie all'elaborazione dei personaggi.

L'allievo è guidato ad immergersi nella realtà della scena e della sua scrittura in maniera consapevole. Questo cammino verso la piena consapevolezza di sé e dei propri mezzi espressivi passa attraverso l'analisi delle dinamiche sceniche, dal percorso di costruzione di un personaggio alle dinamiche spaziali che regolano l'agire in scena. Si tratta di arrivare alla realtà attraverso un percorso extraquotidiano che rifiuta i cliché e si muove alla scoperta degli impulsi primari che generano e motivano le azioni sceniche. Una discesa verso la propria interiorità, alla scoperta delle emozioni, verso uno stato irrazionale e inconscio che oltrepassa l'analisi razionale della parte e del testo che la contiene.

Il lavoro sulla voce. Gli 'spazi vocali' di Francesca Della Monica.

È in questa ricerca che s'inserisce il lavoro del soprano Francesca Della Monica, una delle grandi interpreti di John Cage in Italia. La lunga collaborazione con la Della Monica ha permesso a Tiezzi di sperimentare come la musica sia per l'attore una necessità linguistica prima che narrativa, che permette di allenare il 'cuore'. Il suono, fatto studiare come 'gesto sonoro', per essere emesso ha bisogno di tutto il corpo, mente e immaginazione comprese:

La musica, specie se declinata come canto, può nutrire la sfera inconscia dell'attore, lavorando come un bisturi su quel 'punto oscuro' che segna l'arresto del procedimento interpretativo su un piano esteriore, privo di profondità. Anche negli attori più 'chiusi' il canto 'apre', portando dalla

¹³⁹ Ivi, p. 17.

delimitazione di un territorio individuale a una comunicazione dialogica, permettendo un recupero dell'attività dell'immaginazione che rende necessario, efficace e 'pieno di vita' quello che si fa sulla scena. Lo studio sull'emissione dei suoni, sul 'ritmo' come gesto e sul canto, cambia l'approccio al testo da recitare e alla creazione delle immagini di sostegno che permeano la recitazione.¹⁴⁰

Le lezioni di vocalità di Francesca Della Monica occupano la prima parte del laboratorio¹⁴¹ e sono fondamentali anche per il lavoro successivo che gli allievi affrontano sulle altre discipline. La Della Monica applica, come dichiara lei stessa, un metodo 'autobiografico' che prevede uno sviluppo scenico, filosofico, antropologico e archeologico della voce, un metodo sviluppato attraverso la sua personale esperienza di cantante sperimentale e attraverso le numerose collaborazioni in ambito teatrale.¹⁴² Il suo è sì un lavoro prettamente da musicista, ma che non lascia assolutamente indifferente il corpo, perché la voce 'viene fuori' da un apparato fisico (composto da laringe, faringe, corde vocali, palato, diaframma, polmoni...) e quindi è una 'parte del corpo' e come tale deve essere presa in considerazione. Il lavoro sulle vocali, ad esempio, che serve per impostare la mascella e la laringe, è accompagnato da esercizi che coinvolgono tutto il corpo e che servono al soggetto che li pratica non solo per pronunciare correttamente i suoni (a, e, i, o, u), ma soprattutto per raffigurare 'visivamente' l'espansione e la spinta della propria voce. Mentre si emette la 'a', la Della Monica fa aprire contemporaneamente le braccia, come a disegnare nello spazio la propagazione del suono, al fine di governare e gestire il flusso sonoro¹⁴³. Gli 'spazi' che intervengono nell'azione sonora della voce sono molteplici e di diversa portata filosofica, asserisce Della Monica: 'spazio fisico', 'spazio invisibile', 'spazio periferico'. 'Sentire' lo spazio implica il rapporto con la globalità delle sue dimensioni ed «estende l'azione risonante del corpo a tutta la sua superficie».¹⁴⁴ Alla luce di quanto asserisce, si chiarisce il concetto di 'spazializzazione' della voce. A differenza della 'proiezione', ossia dell'azione di direzionamento della voce verso un punto spaziale definito (la platea, l'uditorio,...), la 'spazializzazione' si definisce come «la reazione corporea rispetto allo

¹⁴⁰ Ivi, p. 26.

¹⁴¹ Francesca Della Monica / voce, 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁴² Tali affermazioni sono tratte da una conversazione con Francesca Della Monica avvenuta a Castiglioncello agli inizi di luglio 2013 (C. Russo, *Intervista a Francesca Della Monica - luglio 2013*, Castiglioncello - Livorno, 4 luglio 2013). Tra le collaborazioni in ambito teatrale, ricordiamo quella con Massimo Verdastro, con cui ha fondato nel 1999 la 'Compagnia Verdastro/Della Monica', nella realizzazione di progetti performativi e didattici incentrati sui temi della drammaturgia contemporanea. Dal 2006, lavora stabilmente con la Compagnia 'Casa Laboratorio para artes do Teatro' di San Paolo (Brasile), diretta da Cacá Carvalhoe Roberto Bacci.

¹⁴³ Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

¹⁴⁴ Cfr Francesca Della Monica ed Ernani Maletta, *Intorno agli spazi dell'azione vocale*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 70.

spazio fisicamente *possibile*».¹⁴⁵ Lo spazio d'azione della voce è popolato anche da altre presenze, in ascolto o anch'esse 'parlanti', che designano lo 'spazio di relazione': la voce esce da una dimensione solipsistica per approdare alla comunicazione con gli altri.

Pur non essendo una psicologa né una psichiatra, la Della Monica riesce a capire come i problemi di emissione vocale che spesso si riscontrano negli attori (raucedine, disfonia,...) siano spesso riconducibili a 'distanze' prettamente psicologiche. Partendo da un lavoro individuale, mirato a 'smuovere' in ognuno quelle 'resistenze' spesso inconsce che impediscono la completa espressione, la Della Monica indirizza dunque le sue lezioni verso lo sviluppo di un lavoro d'insieme sulla voce e sulle sue dinamiche di funzionamento e d'espressione: un lavoro sulla phonè a trecentosessanta gradi, dal 'recitato' al 'cantato', che affronta l'analisi di un eventuale testo da inscenare e cerca, per ognuno, la giusta impostazione vocale.¹⁴⁶ Gli allievi lavorano sull'emissione, sull'ampliamento dell'estensione vocale, sulla praticabilità della parola 'oltre' i limiti della frequentazione ordinaria e sulla spazializzazione del gesto vocale. In questa prospettiva, si rivelano particolarmente importanti gli esempi forniti dalla poetica e dalle opere di John Cage, di Sylvano Bussotti e di Luigi Nono. La Della Monica guida gli attori a sperimentare il significato dei 'silenzi' di Cage, ad interpretare le sue grafie non convenzionali e i suoi pezzi di teatro vocale; li introduce poi nell'universo di Bussotti, artista eclettico che include nella partitura vocale l'azione fisica, la coscienza iconografica del corpo e il multilinguismo; infine, presenta agli allievi la vocalità elaborata da Nono per *La fabbrica illuminata* e per le sue opere di poesia militare.¹⁴⁷ Soffermandosi su Cage e sulla relazione tra musica, silenzio e corpo, dopo una settimana di esercizi gli attori hanno scoperto una voce 'nuova' e un diverso approccio allo stare in scena.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Ivi.

¹⁴⁶ C. Russo, *Intervista a Francesca Della Monica – luglio 2013*, cit.

¹⁴⁷ Cfr F. Della Monica, *La voce, un linguaggio di relazione*, in A. Nanni, *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 76. Per quanto riguarda Luigi Nono e il concetto di 'poesia militare', il compositore credeva fermamente che il linguaggio artistico dovesse svilupparsi di pari passo con i grandi movimenti politici e sociali del tempo, arrivando a essere una possibilità (o un mezzo) per poter intervenire all'interno di essi. Nel corso degli anni, il rapporto tra arte e attualità divenne per Nono sempre più intrecciato e profondo: ogni brano, realizzato o solo progettato, era concepito come un mezzo per partecipare attivamente, e con i propri strumenti specifici, a un più ampio processo di trasformazione della realtà sociale. *La fabbrica illuminata*, ad esempio, una composizione del 1964 per soprano e nastro magnetico a quattro piste, su testi di Giuliano Scabia e di Cesare Pavese, voleva denunciare le durissime condizioni di lavoro degli operai nelle acciaierie. Gli autori si recarono nello stabilimento Italsider di Cornigliano (Ge) per raccogliere direttamente le voci e le parole degli operai, nonché i rumori della lavorazione. Nono lavorò su questo materiale in studio, aggiungendo suoni ottenuti elettronicamente, un coro e la voce di un soprano (cfr <http://www.luiginono.it>).

¹⁴⁸ Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 20.

Per lo studio del ritmo, Tiezzi si affida allo strumentista Giovanni Canale,¹⁴⁹ mentre il coreografo, performer e artista visivo pratese Marco Mazzoni è chiamato ad esporre agli allievi le dinamiche di relazione tra ritmo e corpo.

Il lavoro dei drammaturghi. L'esempio di Barbara Weigel, dramaturg del laboratorio

Nella struttura del laboratorio Tiezzi dà grande spazio alla studio della drammaturgia, aspetto che cura in prima persona, offrendo agli allievi, come vedremo, la possibilità di confrontarsi con 'autori' contemporanei che 'scrivono' per la scena. Inoltre, Tiezzi sceglie di farsi affiancare per tutto il percorso laboratoriale dal dramaturg Barbara Weigel, impegnandola nel lavoro di riscrittura de *La Madre* di Brecht. Oltre ad occuparsi della stesura drammaturgica, la Weigel è coinvolta anche in diversi cicli di lezioni per gli allievi del laboratorio.¹⁵⁰ La drammaturga conduce gli attori alla scoperta del romanzo di Gor'kij, dei 'mondi teatrali' di Brecht e di Müller e della storia delle lotte operaie, rivolgendo un'attenzione particolare alle vicende pratesi. Le lezioni teoriche sul 'gestus' e sullo straniamento brechtiani, volte a far comprendere «lo stile di recitazione postulato da Brecht e la sua concezione del teatro come insegnamento [...] in un'ottica di trasformabilità del mondo»,¹⁵¹ e quelle sul teatro politico e operaio di quei tempi, sono arricchite dalla visita al Museo della Deportazione di Figline e dai racconti degli 'attori' di quelle vicende, come gli ex sindacalisti Fiondi e Consorti, e della direttrice del museo, Camilla Brunelli.

Il 15 novembre 2007 gli allievi partecipano ad un incontro con Bruce Myers. Myers, che in quei giorni è in scena a Prato nello spettacolo *Il grande inquisitore* per la regia di Brook, presenta la sua esperienza di attore. È da questo singolare incontro che nasce l'idea di affidare a Myers uno stage da tenere nel mese di aprile del 2008.¹⁵²

Dopo l'incontro con Myers, gli attori approfondiscono le dinamiche drammaturgiche grazie ad un seminario curato da Marco Baliani e incentrato su *La pelle* di Curzio Malaparte, conclusosi in un momento pubblico, il primo del laboratorio.¹⁵³ Baliani sollecita gli attori ad analizzare

¹⁴⁹ Giovanni Canale / ritmo, 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁵⁰ Le lezioni della Weigel sono così distribuite: 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato (prima sessione); 26 - 29 aprile e 2 - 4 maggio 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato (seconda sessione); 28 ottobre - 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato (terza sessione); 19 - 20 marzo 2009, Spazio K, Prato (quarta sessione). La Weigel è inoltre presente anche alle fasi di prove dedicate all'allestimento delle due 'tavole di orientamento' su *La Madre* (10 maggio - 5 giugno 2008, Teatro Fabbricone e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato; 27 aprile - 22 maggio 2009, Teatro Fabbrichino e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato).

¹⁵¹ B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 33.

¹⁵² Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 70.

¹⁵³ Marco Baliani / drammaturgia / *La pelle* di Curzio Malaparte, 17-19 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato. L'evento finale, presentato al Teatro Fabbricone il 19 novembre 2007, è denominato *Tavola di orientamento / La Pelle di Curzio Malaparte* (la lettura e la drammaturgia sono di Marco Baliani, con la partecipazione di: Fabricio Christian Amansi,

i momenti più significativi del romanzo, cercarne i campi di tensione drammatica e, intorno ad essi, sviluppare delle improvvisazioni per individuare i possibili sviluppi drammaturgici dell'opera. Le improvvisazioni sono seguite, su esortazione di Baliani, da momenti di discussione in cui gli attori valutano il lavoro dei colleghi e imparano a riconoscere i meccanismi che, più di altri, sono in grado di catturare l'attenzione del pubblico.

Nell'ultima parte della prima sessione, Teresa Megale, docente di Storia del Teatro, e gli studenti del Pro.Ge.A.S. dell'Università di Prato¹⁵⁴ guidano un incontro su Peter Brook per il laboratorio.

Un successivo impulso all'approfondimento delle dinamiche drammaturgiche è offerto da Alfonso Santagata. Il regista della Compagnia Katzenmacher per due settimane coinvolge gli attori del laboratorio nella drammatizzazione del romanzo *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano. Come Baliani, anche Santagata induce gli allievi ad una personale ricerca del 'clima' e degli 'umori' del romanzo a partire dalle improvvisazioni. Il risultato è presentato in una 'tavola di orientamento' denominata *Tremendo e meraviglioso*¹⁵⁵.

A concludere la prima sessione, un seminario di Federico Tiezzi sul rapporto tra drammaturgia e letteratura (10 - 16 dicembre 2007). Si tratta di un ciclo di conversazioni in cui sono coinvolti in maniera diretta gli attori, che fungono da introduzione «al percorso che il regista intende sviluppare nel corso del triennio».¹⁵⁶ I problemi, di volta in volta enucleati, sono sottoposti ad una verifica immediata sulla scena.¹⁵⁷

Seconda sessione (3 aprile - 9 giugno 2008)

La seconda sessione si apre con un ciclo di lezioni curato da Giovanni Canale,¹⁵⁸ in cui gli allievi approfondiscono, attraverso l'uso delle percussioni, il lavoro sul ritmo iniziato a novembre 2007. Negli stessi giorni, è portato avanti anche il discorso sulla voce attraverso l'intervento dell'attrice Emanuela Villagrossi che tiene lezioni sulla fisiologia della

Alice Bachi, Alessandra Berti, Rosario Campisi, Vittorio Cucci, Dario Gentili, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli, Antonio Timpano).

¹⁵⁴ 'Pro.Ge.A.S.' è l'acronimo che indica il Corso di Laurea Triennale in 'Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo', istituito presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze e che ha sede nel Polo universitario di Prato.

¹⁵⁵ *Tavola di orientamento / Tremendo e meraviglioso*. Regia, drammaturgia, spazio e costumi di Alfonso Santagata. Con: Fabricio Christian Amansi, Alice Bachi, Alessandra Berti, Rosario Campisi, Vittorio Cucci, Dario Gentili, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli, Antonio Timpano e gli attori della Compagnia Katzenmacher Antonio Alveario, Rossana Gay, Johnny Lodi, Massimiliano Poli. 5 - 7 dicembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁵⁶ F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 68.

¹⁵⁷ Cfr. *ivi*.

¹⁵⁸ Giovanni Canale / ritmo e percussioni, 3 - 5 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

voce,¹⁵⁹ compendiando le esperienze maturate sul campo in una prospettiva scientifica.

La fase successiva¹⁶⁰ vede il ritorno di Francesca Della Monica, che continua il lavoro sugli 'spazi vocali', e l'arrivo di Sandro Lombardi che tiene un seminario sulla recitazione in versi. Lombardi prende in esame la poesia di Giovanni Pascoli *La cavallina storna* con l'intento di condurre gli allievi verso una recitazione attinente al verso e all'accento pascoliani.¹⁶¹

A seguire, gli allievi sono coinvolti in uno stage intensivo condotto da Bruce Myers. L'attore propone di affrontare *Romeo e Giulietta* attraverso la sceneggiatura del film *Shakespeare in love* (1998, regia di John Madden). In dodici giorni, Myers ricava una drammaturgia originale trascrivendo quanto emerge dal lavoro collettivo, spesso seguendo le indicazioni degli stessi allievi. Il risultato è presentato al pubblico prima al Magnolfi Nuovo (23 - 24 aprile) e poi al Teatro Fabbrichino (30 - 31 maggio).¹⁶² Gli attori indossano delle divise completamente bianche (camicia e pantaloni), cui aggiungono pochi dettagli per caratterizzare i personaggi che interpretano nel corso dello spettacolo (ognuno ne interpreta più di uno, sia maschili che femminili). È ripreso il gioco metateatrale già messo in atto nella versione filmica del testo di Stoppard e Norman, in cui la vita reale (e romanzata) di Shakespeare e dei suoi attori si mescola alla vita dei personaggi. Dichiarò Myers:

Indaghiamo nell'azione in scena quegli aspetti della vita umana che riguardano fortemente l'ambiguità: ragazzi che recitano parti di donne, donne che recitano parti di giovani uomini. Il loro amore reciproco è espresso con una libertà sorprendente, una libertà che oggi spesso manca. Anche nella distribuzione delle parti che abbiamo fatto per questo lavoro con i giovani attori del Laboratorio di Prato, quest'ambiguità continua ad essere indagata e apprezzata.¹⁶³

¹⁵⁹ Emanuela Villagrossi / fisiologia della voce, 3 - 5 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato. La Villagrossi, oltre ad aver frequentato fin dagli esordi gli ambienti della ricerca teatrale ed aver conseguito il diploma della scuola di perfezionamento per attori dell'E.r.t., ha conseguito anche una laurea in Filosofia e in Logopedia, con una tesi dal titolo *La voce dell'attore* presso la cattedra di Foniatria del prof. Oskar Schindler (Facoltà di Medicina dell'Università degli Studi di Milano, Corso di Laurea in Logopedia).

¹⁶⁰ Francesca Della Monica / voce e Sandro Lombardi / recitazione in versi, 7 - 10 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁶¹ Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

¹⁶² *Tavola di orientamento / Shakespeare / Romeo and Juliet*, regia di Bruce Myers. Drammaturgia, spazio, costumi: Bruce Myers, Barbara Weigel e gli attori del Laboratorio di Prato. Maestro d'armi: Vittorio Cucci. Con : Fabricio Christian Amansi, Caterina Boschi, Daniele Bonaiuti, Vittorio Cucci, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzarini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli.

¹⁶³ B. Myers, *Frammento 'Romeo and Juliet / liberamente ispirato a Shakespeare in Love'*. Presentazione del lavoro svolto da Bruce Myers con gli attori del Laboratorio di Prato dall' 11 al 23 aprile 2008, scheda di sala, archivio Teatro Metastasio, s.i.p.

Gli attori restano sempre in scena, «improvvisandosi pubblico e giuria e limando i contorni di un lavoro in progress».¹⁶⁴

Prima di concentrare il lavoro degli allievi sull'allestimento de *La madre* di Brecht, Tiezzi propone loro un seminario sull'euritmia condotto da Francesca Gatti.¹⁶⁵ La disciplina le cui origini risalgono al maestro dell'antroposofia, Rudolf Steiner, è sempre stata oggetto d'attenzione da parte di Tiezzi, fin della prima trilogia, *Perdita di memoria* (1984-1985), quando era impegnato in un ripensamento complessivo dell'idea di teatro che includeva, oltre alle questioni meramente linguistiche, anche i risvolti etici, spirituali e simbolici.¹⁶⁶ Ancora, in occasione dell'allestimento del *Paradiso*, oltre a costituire un vero e proprio esercizio per gli attori, l'euritmia è stata motivo d'ispirazione per l'impostazione registica della cantica, in cui «il radicato antinaturalismo del 'teatro di poesia' si traduce [...] nella pura forma del movimento».¹⁶⁷ Accostarsi all'euritmia significa, per gli allievi, prendere coscienza della necessità di recuperare un contatto con il proprio 'io' più profondo, spesso messo a tacere da cattive abitudini di intellettualizzazione, per raggiungere una piena libertà. Il percorso offerto dall'euritmia conduce l'essere umano a recuperare la dimensione corporea, animica e spirituale nella sua interezza, in una condizione di equilibrio in cui nessuna delle componenti prevalga sull'altra.

A maggio, si approfondisce il lavoro sulla drammaturgia e sull'improvvisazione attraverso lo stage di Fabrizio Arcuri su *Attempts on her life* di Martin Crimp. In *Attempts on her life* non c'è una storia, almeno non nella comune accezione del termine, non ci sono personaggi e non c'è il minimo accenno a un filo conduttore. Unico tratto che unisce le diciassette scene del testo è il nome della pseudo-protagonista chiamata, a seconda del quadro che la coinvolge, Anna, Anya, Anne o Annuska. Il testo si presta all'approccio 'destabilizzante' di Arcuri rispetto alla recitazione. Il giovane regista, infatti, da anni opera all'interno dell'Accademia degli Artefatti, da lui fondata, con cui ha sviluppato una particolare modalità operativa che abbraccia l'arte figurativa, la performance e le installazioni: il teatro è oggetto di continua riflessione e declinazione del reale, un atteggiamento perfettamente in linea con gli intenti e le procedure attuative di Tiezzi. La drammaturgia inglese contemporanea su cui si è concentrato il lavoro dell'Accademia degli Artefatti dalla fine degli anni Novanta, e di cui Crimp è uno dei maggiori esponenti, offre ad Arcuri la possibilità di vivere la 'pagina scritta' come luogo di costruzione e decostruzione del linguaggio, nonché come specchio del reale e dei suoi mascheramenti. Arcuri, coadiuvato dall'attore Matteo Angius, membro anch'egli dell'Accademia degli Artefatti, stimola gli allievi a lavorare sul crinale sottile tra realtà e

¹⁶⁴ M. Monteleone, *Gli allievi del laboratorio di Prato hanno spiccato il volo*, «Il Tirreno», Prato, 3 giugno 2008.

¹⁶⁵ Francesca Gatti / euritmia, 26-29 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁶⁶ Cfr L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 105.

¹⁶⁷ Ivi, p. 44.

finzione, immettendo una dose massiccia di pensiero all'interno del loro lavoro attorico.¹⁶⁸ Proprio partendo dall'ambiguità di fondo di ogni elemento del testo di Crimp, Arcuri spinge gli attori a cercare la 'necessità' di ogni battuta, mirando alla destabilizzazione del senso. Agli attori è chiesto di dichiarare i propri pensieri e d'inserirli tra una battuta e l'altra senza soluzione di continuità: impegnati a 'pensare ad alta voce', gli attori non sono più preoccupati d'interpretare e le battute non suonano più come se fossero 'recitate'.¹⁶⁹

Dopo 'l'incursione' di Arcuri, la parte finale della seconda sessione è interamente dedicata all'allestimento della prima *Tavola di orientamento* sulla *Madre* di Brecht, nella rielaborazione drammaturgica di Barbara Weigel. La Weigel riprende gli incontri con gli allievi incentrati su Brecht, Gor'kij e le lotte operaie,¹⁷⁰ mentre Francesca Della Monica, affiancata da Giovanni Canale, porta avanti il lavoro sul canto e sulla voce, indirizzandolo verso lo studio di canzoni e di ritmi di fabbrica, fino a spostarlo definitivamente sullo studio delle canzoni de *La madre* di Brecht.¹⁷¹

Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01

Da maggio a giugno 2008,¹⁷² Federico Tiezzi, affiancato da Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Barbara Weigel e Marion D'Amburgo, si stabilisce al Fabbricone per condurre la giovane neo compagnia verso l'allestimento della *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*,¹⁷³ che debutta il 6 giugno 2008 al Magnolfi Nuovo di Prato, durante il Contemporanea/Colline Festival.

La prima fase delle prove è dedicata alla lettura a tavolino del testo prodotto dalla Weigel, durante la quale Tiezzi mette 'alla prova' la drammaturgia ed individua ulteriori modifiche e tagli. In più occasioni, per aiutare gli attori nel 'passaggio dalla pagina alla scena', diventa utile spiegare la derivazione di una battuta o il contesto di una determinata

¹⁶⁸ Cfr. F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 72.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*.

¹⁷⁰ Barbara Weigel / drammaturgia / Brecht, Gor'kij e la storia delle lotte operaie, 26 - 29 aprile e 2 - 4 maggio 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁷¹ Francesca Della Monica / voce, 7 - 10 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato; Francesca Della Monica e Giovanni Canale / canto e voce / ritmi di fabbrica e canzoni, 2 - 4 maggio 2008, Teatro Fabbrichino, Prato; Francesca Della Monica/le canzoni de *La madre* di Bertolt Brecht, 10 - 17 maggio, Teatro Fabbricone, Prato.

¹⁷² Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica e Barbara Weigel/*La madre* di Bertold Brecht, 10 maggio - 5 giugno 2008, Teatro Fabbricone e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

¹⁷³ *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia: Barbara Weigel. Arrangiamenti musicali e cori: Francesca Della Monica. Scene: Giovanni Scandella. Costumi: Marion D'Amburgo. Con: Marion D'Amburgo, Fabricio Christian Amansi, Caterina Boschi, Daniele Buonaiuti, Vittorio Cucci, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzarini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Teatro Magnolfi Nuovo, Prato, 6-8 giugno 2008.

situazione inserita nella drammaturgia, come nel caso del difficile testo di Becattini *Il bruco e la farfalla: Prato nel mondo che cambia, 1954-1993*¹⁷⁴ di cui sono inseriti alcuni frammenti nel tessuto drammaturgico e che, prima di trovare una 'forma scenica', richiede analisi e chiarimenti.¹⁷⁵

Allo stesso tempo, Francesca Della Monica si dedica alla parte 'cantata', sviluppa i cori e le singole canzoni, cercando di mantenere intatta l'importanza che Brecht attribuiva a questo lato della messinscena, e introduce gli allievi al concetto di 'gesto vocale' brechtiano. Ad arricchire il lavoro di Francesca Della Monica, Giovanni Canale sviluppa i ritmi di fabbrica assieme agli allievi, utilizzando mezzi minimi come bastoni di legno o oggetti metallici (cucchiai, scodelle,...). Le conoscenze acquisite dagli allievi sono dunque sottoposte a verifica nella pratica teatrale. «I giovani attori», spiega Della Monica, «si sono trovati a lavorare in una dimensione di non discontinuità tra il 'recitare' e il 'cantare' su una partitura composta da eventi gestuali, verbali, musicali e iconografici».¹⁷⁶

Giovanni Scandella, regista assistente, si occupa di impostare i movimenti, la dinamica e le pose ispirandosi alla scultura sovietica e alla biomeccanica di Mejerchol'd. Le lezioni di Scandella forniscono un primo approccio metodologico all'idea di Tiezzi di 'movimento superespressivo' e approfondiscono il discorso sulla recitazione epica attraverso le scoperte della biomeccanica.¹⁷⁷ Nelle prime fasi di lavoro, Scandella, seguendo le indicazioni date precedentemente da Tiezzi, cerca di arrivare con gli attori alla costruzione completa di azioni fisiche che hanno un inizio e una fine, come fossero dei piccoli racconti. Queste azioni sono poi mostrate a Tiezzi che può decidere di tagliarle, cucirle, smontarle, rimontarle a seconda delle esigenze sceniche. Prima di procedere al lavoro di gruppo, Scandella cerca di capire la fisicità di ognuno attraverso alcuni esercizi che s'ispirano alla biomeccanica di Mejerchol'd soprattutto in termini di tensione visiva e fisica. Poi passa al lavoro di gruppo, basato sull'alternanza di 'movimento' e 'pausa', in maniera tale che gli attori si abituino a sentire il proprio respiro. Gradualmente, gli attori sono guidati ad imparare ad iniziare e/o terminare un movimento in sincrono, cui si giunge solo dopo un lungo lavoro di squadra. Dopo questo lavoro preliminare concentrato unicamente sul corpo, in cui si montano una serie di esercizi che mirano altresì ad acquisire una certa postura o un certo atteggiamento, si inizia ad applicare quanto appreso al testo, a 'sovrapporlo' con molta libertà.¹⁷⁸

¹⁷⁴ G. Becattini, *Il bruco e la farfalla: Prato nel mondo che cambia, 1954-1993*, Firenze, Le Monnier, 2000. Giacomo Becattini, economista e docente presso le Università di Siena e di Firenze, ha concentrato i suoi studi sulla realtà del distretto industriale pratese

¹⁷⁵ Cfr B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, cit., p. 34.

¹⁷⁶ F. Della Monica, *La voce, un linguaggio di relazione*, cit., p. 76.

¹⁷⁷ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 18.

¹⁷⁸ Cfr. C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – settembre 2017*, cit.

In questa fase del laboratorio, gli attori imparano ad applicare alla propria recitazione precisi principi di formalizzazione: dopo essersi lasciati sprofondare in una 'zona oscura', riemergono grazie ad un impulso razionalizzante così che il corpo e la voce possano muoversi liberamente all'interno di una dinamica formalizzata.¹⁷⁹ Tiezzi si dedica ad ogni singolo attore affinché il suo permanere in scena sia preciso e allineato al ritmo d'insieme.

Marion D'Amburgo, chiamata ad interpretare il ruolo di Pelagia Vlassova, la 'madre', si mostra a sua volta molto generosa nel trasmettere la sua esperienza d'attrice alle giovani leve.

Tiezzi, Scandella, Weigel e D'Amburgo guidano i giovani attori verso la consapevolezza che recitare 'con straniamento' non significa limitarsi alla stilizzazione e al 'distacco', ma riuscire a mantenere una certa naturalezza del comportamento. Quando invece si trovano a dover interpretare un personaggio, imparano che per renderlo 'vivo' bisogna mettere in atto l'arte della contraddizione, ossia essere capaci di mostrare sia gli aspetti positivi che quelli negativi. Inoltre, a differenza di quanto accade nel teatro drammatico in cui si è portati ad 'incarnare' un avvenimento, nel teatro epico l'attore ha il compito di 'raccontarlo' e, per farlo, deve mettersi al servizio della narrazione, assecondandone le dinamiche secondo cui determinati passaggi vanno affrontati rapidamente, così come altri vanno addirittura tagliati: un testo epico non procede secondo un continuum lineare, ma per scatti.¹⁸⁰

Per lo spettacolo, il pubblico è disposto a ferro di cavallo, su panche sistemate nello spazio della platea liberato dalle poltrone, intorno ad un enorme tavolo che occupa la parte centrale della scena ed è il fulcro dell'intera rappresentazione. Prima dell'inizio, Federico Tiezzi presenta il lavoro svolto, specificando che ciò che gli spettatori vedranno non è uno 'spettacolo': loro sono lì in qualità di 'testimoni' di una fase del laboratorio in cui verrà mostrato il risultato raggiunto dai dodici allievi.¹⁸¹ Come dichiara Tiezzi, la regia per *La Madre* rappresenta il primo tassello di una riflessione sulla realtà: in effetti, tutto il laboratorio è improntato all'insegna di un 'teatro della realtà'. Il 'momento scenico' è vissuto come un 'momento educativo' e 'divulgativo', sia di una determinata 'realtà' raccontata (in questo caso, la condizione degli operai pratesi in diverse epoche, attraverso l'uso di fonti che spaziano dal Trecento ai giorni nostri, e quella degli operai russi nei primi vent'anni del Novecento) che di un determinato 'modo' di fare teatro (in riferimento sia allo stile epico e alla recitazione straniata che l'opera di Brecht esige, sia allo stile registico di Tiezzi).

¹⁷⁹ Cfr. Marion D'Amburgo, *L'arte della contraddizione*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 80.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 81.

¹⁸¹ Dal video della prima dimostrazione pubblica di *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*, archivio della Compagnia Lombardi-Tiezzi, 6 giugno 2008.

Nei lunghi mesi di lavoro, gli attori sono stati ‘allenati’ a tale scopo, a divenire attori consapevoli del proprio ‘stare in scena’, capaci di padroneggiare il proprio corpo e metterlo ‘in relazione’ con gli altri corpi e con gli altri fonemi della scrittura scenica (testo, spazio, luce, musica). Nella *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01* sono messe in campo tutte le ‘competenze’ acquisite attraverso il laboratorio, dalla capacità di usare la voce con vari registri e intonazioni alla capacità di produrre ‘ritmo’ con pochi elementi accessori (un bastone, un cucchiaino,...) o, addirittura, utilizzando solo il proprio corpo. Gli allievi si mostrano esatti nelle pose e nei movimenti, si percepisce come ogni elemento sia stato sistemato ‘a priori’ secondo un disegno registico preciso, dove nulla è lasciato al caso, e si ha come l’impressione che gli attori eseguano una ‘coreografia’ in cui ogni ‘gesto’, vocale e fisico, è perfettamente sincronizzato agli altri. Nell’ottica di combinare formazione e lavoro, alcuni attori del laboratorio sono coinvolti nelle produzioni del Teatro Metastasio.¹⁸²

Terza sessione (28 ottobre – 13 dicembre 2008)

Per la terza sessione, le attività del laboratorio riprendono con un seminario di Emanuela Villagrossi sulla sperimentazione vocale¹⁸³ e con uno stage di Giovanni Scandella¹⁸⁴ sulla regia e lo spazio in Edward Gordon Craig e Konstantin Stanislavskij. Barbara Weigel torna ad occuparsi di drammaturgia¹⁸⁵ focalizzando l’attenzione sulle lotte operaie nella Valle di Vaiano (Prato), mentre riprendono anche le lezioni sulla voce e sul ritmo¹⁸⁶ con Francesca Della Monica e Giovanni Canale.

Il lavoro della Weigel prepara gli attori in vista dello stage con Duccio Bellugi Vannuccini, storico attore del Théâtre du Soleil e stretto collaboratore di Ariane Mnouchkine, chiamato a lavorare sulla memoria storica del luogo.¹⁸⁷ Gli allievi si documentano attraverso pubblicazioni dedicate alle storie e alle memorie della Valle di Vaiano e sviluppano piccoli nuclei drammaturgici intorno alle vicende connesse al lavoro operaio. Bellugi guida gli attori a sviluppare una serie d’improvvisazioni a partire da quelle storie di vita e, seguendo la prassi operativa della

¹⁸² Fabrizio Christian Amansi e Francesco Tasselli sono impegnati nello spettacolo *La storia della bambola abbandonata*, regia di Giorgio Strehler ripresa da Andrea Jonasson, stagione 2007/2008; Simone Martini e Caterina Simonelli sono invece scelti per *La pelle* di Curzio Malaparte, adattamento e regia di Marco Baliani, 2008.

¹⁸³ Emanuela Villagrossi / sperimentazione vocale, 28 – 31 ottobre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

¹⁸⁴ Giovanni Scandella / regia e spazio in Edward Gordon Craig e Konstantin Stanislavskij, 28 – 31 ottobre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

¹⁸⁵ Barbara Weigel / drammaturgia/lotte operaie nella Valle di Vaiano, 28 ottobre – 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

¹⁸⁶ Francesca Della Monica / voce e canto e Giovanni Canale / ritmo e percussioni, 3 – 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

¹⁸⁷ Duccio Bellugi Vannuccini / memorie della Valle del Bisenzio, 10 – 28 novembre 2008, La Cartaiola di Vaiano, Prato.

Mnouchkine, utilizza maschere tradizionali italiane, balinesi e indiane per conferire al lavoro 'spaesamento' e straniamento.¹⁸⁸ Durante le improvvisazioni, Bellugi si rivolge direttamente alla maschera, ponendo domande sul personaggio, sulla storia e sulle scelte interpretative dell'attore che la sta 'indossando', obbligando così gli allievi «a stare contemporaneamente dentro e fuori al personaggio e soprattutto a stabilire un rapporto vivo e spontaneo con la platea e l'ambiente circostante».¹⁸⁹ Tale prassi operativa permette agli attori di stabilire un rapporto profondo con il personaggio rappresentato che, tra l'altro, si esprime in termini dialettali. Dalle improvvisazioni nasce la *Tavola di orientamento / Memorie / dal Bisenzio*.¹⁹⁰

Gli incontri nel mese di dicembre sono improntati ad enucleare e analizzare il rapporto dell'essere umano con l'architettura. Le lezioni sono condotte da Tiezzi e dalla Weigel¹⁹¹ con l'ausilio di architetti forgiatisi nella humus del Superstudio di Firenze, Adolfo Natalini e Fabrizia Scassellati.¹⁹² Nel suo intervento, Natalini presenta proprio l'esperienza del gruppo Superstudio, esponente della cosiddetta 'architettura radicale', una delle avanguardie più significative degli anni sessanta e settanta che in Italia si sviluppò con contenuti ideologici precisi, inquadrando le possibili contaminazioni di linguaggi e metodologie come uno strumento di contestazione dell'architettura stessa e proponendo una rifondazione sia culturale che metodologica della disciplina: nuovi 'usi' più che forme nuove, e nuove 'maniere' di intendere e di vivere la casa e la città. L'approccio di Natalini e compagni con l' 'oggetto-architettura' è perfettamente in linea con l'approccio all' 'oggetto-teatro' che Tiezzi ha adottato fin dai primi esperimenti scenici. Non va dimenticato, inoltre, che lo 'spazio' ha sempre occupato un posto privilegiato nella 'gerarchia' delle componenti della scrittura scenica di Tiezzi, addirittura nella fase analitica, inaugurata con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), l'intenzione drammatica nasce unicamente dal conflitto attore-spazio.

Fabrizia Scassellati analizza invece il rapporto tra 'spazio architettonico' e 'teatralità dello spazio', esaltandone la reciproca influenza.¹⁹³ Ciò che

¹⁸⁸ Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 71.

¹⁸⁹ Ivi.

¹⁹⁰ *Tavola di orientamento / Memorie / dal Bisenzio*. Regia di Duccio Bellugi Vannuccini. Drammaturgia, spazio, costumi: Ducci Bellugi Vannuccini e gli attori del Laboratorio di Prato. Con: Luca Avagliano, Gabriele Bajo, Silvia Frasson, Elisa Langone, Chiara Luccianti, Debora Mattiello, Alessio Nieddu, William Pagano, Claudia Pinzauti, Francesco Tasselli. Assistente alla regia: Barbara Weigel. Musiche dal vivo: Gilda Giusti, Alberto Ferrara, Cecilia Casini. La Cartaia di Vaiano, 28-30 novembre 2008.

¹⁹¹ Federico Tiezzi e Barbara Weigel/lo spazio del teatro, 2 - 6 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

¹⁹² Adolfo Natalini incontra gli allievi il 3 dicembre 2008 e la sua conversazione verte sul tema *Teatro e architettura*; Fabrizia Scassellati partecipa all'incontro del 4 dicembre 2008 che ha per tema *La città come scena* [cfr *Appendici*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 115].

¹⁹³ Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 73.

emerge dagli incontri con gli architetti è la stretta analogia metodologica e operativa tra teatro e architettura: ogni 'progetto' parte da un'idea-base di un singolo (regista o architetto), ma «lo sviluppo dell'idea», asserisce la Scassellati, «la sua realizzazione, avviene tramite confronti, collaborazioni e consulenze specifiche che contribuiscono alla verifica della sua fattibilità».¹⁹⁴ Confrontarsi con un 'esperto dello spazio', come un architetto o uno scenografo, può aiutare un attore a comprendere meglio il 'senso' della scena, a divenire 'sensibile', nello specifico, allo spazio in cui si svolge l'azione teatrale e ad 'abitarlo' in modo più consapevole.¹⁹⁵

Roberto Barni, artista visivo che spazia dalla pittura alla scultura, vicino agli ambienti del Superstudio, coinvolge gli allievi in due laboratori di sperimentazione figurativa.¹⁹⁶ dando loro un'ulteriore prospettiva da cui 'guardare' il teatro e il mestiere d'attore. Barni parte dall'assunto che sia indispensabile salvare la 'forma' dalla degenerazione della banalità e sia quindi necessario donare alla forma d'arte una ricercatezza inconsueta: pittura e scultura sono il prodotto di un 'gesto' connotato di grande forza teatrale. Il lavoro di Barni con gli allievi dimostra come la formalizzazione del 'gesto' diventi un medium per decontestualizzare e spaesare la realtà, avvalorando quanto asserito da Scandella, in occasione dell'allestimento de *La Madre*, a proposito del 'gesto iperespressivo'¹⁹⁷ così come lo intende Tiezzi:

L'iperformalizzazione [...] è un metodo estatico e non estetico (e tantomeno estetizzante), costringe gli attori ad abbandonare terreni conosciuti per spingersi nei territori dell'invenzione. Formalizzare un gesto, un'immagine scenica, una frase verbale, significa principalmente uscire dal piano della verosimiglianza, rompere gli automatismi connessi alla 'naturalzza'.¹⁹⁸

Lo spazio è indagato anche attraverso il 'corpo', grazie agli interventi di Cristina Rizzo (come Mazzoni, fondatrice del gruppo Kinkaleri)¹⁹⁹ e di Virgilio Sieni,²⁰⁰ coreografi e danzatori tra i massimi esponenti della danza contemporanea. Sieni, in particolar modo, guida gli attori alla creazione di «sequenze ritmiche collettive, mettendo in tensione lo spazio attraverso il movimento e il gesto», sequenze che nascono in risposta a precisi compiti che lui stesso assegna.²⁰¹

¹⁹⁴ A. Nanni (a cura di), *Lo spazio del teatro. Conversazioni con Alessandro Mendini, Adolfo Natalini e Fabrizia Scassellati*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 106.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 109.

¹⁹⁶ Roberto Barni / conversazioni e improvvisazioni, 9 - 10 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato; 3 - 5 aprile 2009, Teatro Metastasio, Prato.

¹⁹⁷ Cfr. F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 73.

¹⁹⁸ A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 21.

¹⁹⁹ Cristina Rizzo / gesto e movimento, 9 - 12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

²⁰⁰ Virgilio Sieni / ritmo, spazio e gesto, 11 - 12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

²⁰¹ F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

A chiudere questa terza sessione, un incontro con Massimo Bressan,²⁰² antropologo, presidente dell'Istituto di Ricerca Iris di Prato e docente universitario di antropologia urbana, che riconduce il discorso al tema principale del laboratorio, *Il lavoro industriale nel secolo scorso: operai/industriali*, presentando agli allievi la realtà pratese del 'distretto cinese'.

Quarta sessione (14 marzo - 30 maggio 2009)

La quarta e ultima sessione del laboratorio si apre con uno stage intensivo condotto da Marco Martinelli,²⁰³ regista del gruppo ravennate de Le Albe. Martinelli è una sorta di capocomico che 'scrive' storie attraverso i corpi, le facce e i dialetti dei suoi attori che diventano, a loro volta, i veri coautori degli spettacoli. È con tale approccio che propone agli allievi del laboratorio di indagare l'aspetto farsesco della scrittura molièriana, prendendo in esame l'atto unico dell'autore francese *Il medico per forza*. Per avvicinarsi al testo di Molière, Martinelli parte da un canto collettivo che si sviluppa in singole improvvisazioni ritmiche e sfocia nella contrapposizione di due cori, uno maschile e uno femminile, che si fronteggiano in un energico canto d'amore e di guerra.²⁰⁴ Il coro come pratica per arrivare al testo 'allontanandosene' senza tradirlo, perché dietro Sganarello, ad esempio, «ci sono gli affamati, c'è un mondo plebeo», sottolinea Martinelli, «ogni sua battuta non è quella di un 'personaggio', con la sua psicologia, la sua costruzione, [...] Sganarello è una maschera: dietro c'è un popolo, quello che pativa la fame in Francia, nella prima metà del Seicento».²⁰⁵ È attraverso il corpo degli attori che le battute 'prendono vita', e soltanto se 'indossate' nel modo giusto le battute «liberano il comico che vi è custodito dentro».²⁰⁶ La scommessa di Martinelli con gli allievi di Prato è di far ritrovare «un sapore infantile, il sapore di uno sgorgare vergine a chi già stava lavorando da professionista»,²⁰⁷ suggerendo loro, attraverso il gioco, un modo per 'decostruire' e 'ricostruire' senza una logica, come avviene nei sogni: «il concreto innegabile della scrittura di Molière si fa onirico non per scelta di 'regia', ma perché nasce dal divertimento dionisiaco del gioco, del cambio di maschera».²⁰⁸

Dopo alcune lezioni con Barbara Weigel sulla drammaturgia,²⁰⁹ agli allievi è proposto uno stage con un giovane attore e regista, Roberto Latini. Utilizzando il *De rerum natura* di Lucrezio come materiale di partenza,

²⁰² Massimo Bressan / incontro / Prato e 'il distretto cinese', 13 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

²⁰³ Marco Martinelli / *Il medico per forza* di Molière, 14 - 18 marzo 2009, Spazio K, Prato.

²⁰⁴ Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 71.

²⁰⁵ M. Martinelli, *Tornando a Molière*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 87.

²⁰⁶ Ivi, p. 89.

²⁰⁷ Ivi, p. 90.

²⁰⁸ Ivi, p. 87.

²⁰⁹ Barbara Weigel / drammaturgia, 19 - 20 marzo 2009, Spazio K, Prato.

Latini sperimenta con gli allievi le potenzialità espressive di microfoni e di altri strumenti di amplificazione della voce. L'elaborazione drammaturgica e scenica collettiva che ne scaturisce è presentata al pubblico di due scuole medie superiori, il Liceo Copernico e il Liceo Rodari, come *Tavola di orientamento / De rerum natura di Lucrezio*.²¹⁰

Nella prospettiva di favorire il confronto con attori di provata esperienza, gli attori partecipano ad un seminario condotto da Graziano Piazza.²¹¹ L'attore, che ha già partecipato a diverse produzioni della Compagnia Lombardi-Tiezzi, dedica il suo insegnamento a esercizi di concentrazione connessi alla presenza scenica riconducibili alle tecniche di Gurdjieff da lui lungamente sperimentate.²¹²

A fine marzo, Tiezzi riunisce Scandella e la Della Monica per condurre un lavoro su *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.²¹³ Si tratta di un primo approccio alla tragedia, diverso rispetto a quello proposto da Myers l'anno precedente, cui Tiezzi lavorerà nell'ottobre dello stesso anno coinvolgendo sia attori provenienti dal laboratorio che attori professionisti 'esterni'. Il passaggio a *Romeo e Giulietta* è determinato dalla volontà di Tiezzi di far 'parlare' gli attori attraverso un altro tema, l'amore, attraverso un'altra energia, quella propulsiva tipica della gioventù, e attraverso un diverso stile recitativo rispetto a quello adottato per Brecht.²¹⁴ Inoltre, egli vuole che gli allievi approfondiscano il confronto con attori di diverse generazioni avviato durante le sessioni del laboratorio e l'allestimento della prima *Tavola di orientamento* su *La Madre*, facendo sì che la scena stessa diventi «luogo di trasmissione concreta di saperi».²¹⁵ In tale direzione s'iscrive anche l'intervento di Giulia Lazzarini²¹⁶ che richiama alla memoria il suo lavoro con Strehler nel 1963 sul *Galileo* di Brecht, dandone testimonianza diretta attraverso il supporto di testi e materiale d'archivio (video, fotografie).

Barni ritorna ad aprile per il secondo laboratorio di sperimentazione figurativa.

²¹⁰ *Tavola di orientamento / De rerum natura di Lucrezio*. Regia di Roberto Latini. Drammaturgia: Roberto Latini e gli attori del Laboratorio di Prato. Con: Chiara Luccianti, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Francesco Tasselli. Assistente alla regia: Francesca D'Ippolito. Liceo Rodari e Liceo Copernico, 2 aprile 2009.

²¹¹ Graziano Piazza / improvvisazione, 23 - 24 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato.

²¹² Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

²¹³ Federico Tiezzi, Giovanni Scandella e Francesca Della Monica / *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, 25 - 31 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato.

²¹⁴ Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., pp. 18-19.

²¹⁵ Ivi, p. 18.

²¹⁶ Giulia Lazzarini e Laura Caretti / Brecht, Strehler e il *Galileo*, 1 - 2 aprile 2009, Teatro Metastasio, Prato.

La parte finale del laboratorio, invece, è dedicata al completamento de *La Madre* di Brecht²¹⁷ nella rivisitazione drammaturgica di Barbara Weigel.

Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 02²¹⁸

Federico Tiezzi impegna i suoi collaboratori (Scandella, Weigel, Della Monica) per allestire con gli allievi le scene che non erano state inserite nella versione del 2008, ossia la seconda parte del dramma di Brecht, «quella 'aggiunta' al romanzo di Gor'kji».²¹⁹

Restando fedele ai propositi progettuali del laboratorio, Tiezzi ha voluto ricongiungere anche nel finale la storia narrata da Brecht e Gor'kji alla storia locale, facendo arrivare in scena un coro di madri-operaie della Valle del Bisenzio. Si tratta di sei donne della sartoria di Vaiano, alcune ex-operaie tessili, che Francesca Della Monica ha preparato con lezioni di canto gratuite. La loro presenza, in vista dell'allestimento dello spettacolo, è stata una nuova occasione per gli allievi di ascoltare le testimonianze dirette di chi ha vissuto sulla propria pelle le lotte e la fatica che essi 'raccontano' sulla scena.

Gli ultimi incontri

Dopo le repliche dello studio su *La Madre*, il laboratorio offre agli allievi altri due incontri. Il primo vede protagonista l'architetto Alessandro Mendini, che approfondisce il discorso legato all'indagine sulla 'città' come spazio del lavoro e dello 'spazio' come forma 'abitabile'.²²⁰

Il ciclo d'incontri si chiude con un'ultima incursione nella cultura tedesca che è stata protagonista dell'intero percorso laboratoriale. Daniel Wetzel del collettivo tedesco dei Rimini Protokoll è chiamato ad aprire una finestra sui nuovi metodi e sulle nuove poetiche del teatro contemporaneo in relazione al tessuto sociale della città.²²¹ Il rapporto con la realtà è stato uno degli elementi portanti dell'intero processo pedagogico e drammaturgico sviluppato nel laboratorio di Prato e l'esempio dei Rimini Protokoll offre un'inedita modalità di tradurre tale rapporto in forma scenica. È soprattutto il processo di trasformazione del reale in spettacolo messo in

²¹⁷ Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica e Barbara Weigel / *La madre* di Bertold Brecht, 27 aprile - 22 maggio 2009, Teatro Fabbrichino e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

²¹⁸ *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 02*. Regia di Federico Tiezzi e Giovanni Scandella. Drammaturgia: Barbara Weigel. Arrangamenti musicali e cori: Francesca Della Monica. Scene: Giovanni Scandella. Costumi: Marion D'Amburgo. Con: Marion D'Amburgo, Fabricio Christian Amansi, Daniele Buonaiuti, Silvia Frasson, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Con la partecipazione delle signore della Sartoria di Vaiano: Licia Banchelli, Elena Busia, Caterina De Santis, Carolina Lapi, Raffaella Perri, Mirella Simonetti. Prato, Teatro Magnolfi Nuovo, 23-26 maggio 2009.

²¹⁹ B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, cit., p. 34.

²²⁰ Alessandro Mendini / conversazione / teatro e architettura, 26 maggio 2009, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

²²¹ Daniel Wetzel - Rimini Protokoll / *Made in Italy*, 29 maggio 2009, Officina Giovani, Prato.

atto dal collettivo ad aver spinto Tiezzi ad invitare i Rimini Protokoll a presentare uno studio per il Contemporanea Festival del 2008, studio che è diventato «il diario di una difficile ricerca nelle fabbriche cinesi, il resoconto di un fallimento, di un incontro non ancora avvenuto», dal momento che la comunità cinese di Prato si è rifiutata di partecipare al progetto.²²² In presenza degli allievi, e coadiuvato dal supporto di Gianfranco Capitta, Wetzel analizza il rapporto tra realtà e finzione nella prospettiva adottata dai Rimini Protokoll, prendendo in esame alcuni spettacoli da loro prodotti, soffermandosi in particolar modo proprio su *Made in Italy*, lo studio pratese presentato al Contemporanea Festival nell'anno precedente. Sia nel corso del terzo anno di laboratorio che al termine dello stesso, alcuni allievi sono inseriti nell'organico delle produzioni del Metastasio: *Passaggio in India* (regia di Federico Tiezzi, 2008), *Frankenstein ossia il Prometeo moderno* (regia di Stefano Massini, 2008) e *Scene da Romeo e Giulietta* (regia di Federico Tiezzi, 2009).²²³

Il Laboratorio della Toscana (2010-2012)

Il Laboratorio della Toscana prende il via nel 2010. Nato al Metastasio di Prato durante la direzione di Tiezzi dello Stabile della Toscana, questo secondo progetto di alta formazione porta la sua attività nei vari territori della regione, superando la dimensione 'provinciale' del primo, che aveva orbitato principalmente attorno alla città di Prato. Il corso biennale, infatti, volutamente e necessariamente 'nomade' (Tiezzi ha, nel frattempo, concluso la sua direzione dello Stabile), si accampa di volta in volta nei territori toscani più vivi d'esperienza, intercettando pubblici diversi.

Il percorso inizia a Pontedera, lì dove Jerzy Grotowski ha sperimentato insieme ai suoi allievi, nel corso di venti anni, «il formarsi dell'attore al fuoco vivo dell'eresia teatrale»,²²⁴ e approda a Castiglioncello, luogo di Luigi Pirandello e Luchino Visconti, dove, grazie alla collaborazione con Armunia/Festival Inequilibrio, il percorso di formazione conclude il lavoro intitolato a *Le vie dei canti* di Bruce Chatwin.

²²² B. Weigel (a cura di). *Made in Italy. Convesazione tra Daniel Wetzel / Rimini Protokoll e Federico Tiezzi*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato di Federico Tiezzi*, cit., p. 93.

²²³ Nello specifico, troviamo: Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Sandro Mabellini in *Passaggio in India*; Silvia Frasson, Alessio Nieddu, Daniele Bonaiuti, Simone Martini in *Frankenstein ossia il Prometeo moderno*; Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli in *Scene da Rome e Giulietta*.

²²⁴ R. Rinaldi, *Woyzeck e La grande passeggiata. Federico Tiezzi presenta il suo Laboratorio teatrale a Castiglioncello*, «Rumor(s)cena», rivista online, 26 ottobre 2012, <http://www.rumorscena.com/26/10/2012/woyzeck-e-la-grande-passeggiata-federico-tiezzi-presenta-il-suo-laboratorio-teatrale-a-castiglioncello>.

Lo scopo che funge da motore all'iniziativa non si discosta dalla prima esperienza pratese e resta quello di forgiare degli attori capaci di «farsi autori di una scrittura scenica in cui s'intrecciano inscindibilmente furore analitico e risonanza emotiva»²²⁵ e capaci, allo stesso tempo, di farsi 'lettori' della scrittura prodotta e del proprio 'scrivere' scenico.

Anche l'approccio metodologico resta pressoché invariato e si basa sulla più assoluta compenetrazione tra tecnica e pratica.²²⁶ Il percorso tracciato per gli allievi è strutturato sull'alternanza di momenti di studio veri e propri, durante i quali si approfondiscono le tecniche attoriali e si esplorano le possibilità espressive di ciascuno, con momenti di 'applicazione' in cui gli strumenti acquisiti sono utilizzati per produrre un 'testo scenico': «Alla base del Laboratorio c'è questa idea: che il teatro non è lo strumento per costruire 'uno' spettacolo, ma per costruire 'un mondo'. Lo spettacolo è solo il modo per scoprire o rivelare la scrittura attraverso la quale il 'mondo' si parla».²²⁷

Gli spettacoli presentati alla fine del percorso, *Scene di Woyzeck* e *La grande passeggiata*, non hanno un esito definitivo, ma vanno considerati come dei 'risultati in movimento', la presentazione del lavoro svolto fino a quel punto, passibile di modifiche perché soggetto ad una ricerca ininterrotta.

Il termine 'nomade', scelto per designare questo secondo laboratorio, sottolinea con forza la prerogativa di un 'luogo' di ricerca permanente in cui l'attore sperimenta il proprio linguaggio non restando tra le 'mura protette' di un'accademia, bensì 'facendo' teatro, testando nell'immediatezza l'efficacia della scoperta sotto l'occhio implacabile dello spettatore. Il lavoro dell'allievo-attore procede secondo l'imperativo 'only connect', motto messo in esergo da Forster per il suo romanzo *Casa Howard* e scelto da Tiezzi come frase-guida dell'intero laboratorio: l'attore deve essere in grado di esplorare tutte le possibilità fisiche, vocali e logiche del suo lavoro 'connettendo' all'arte attorica tutte le altre arti (danza, arte visiva, scrittura letteraria, musica, architettura).²²⁸ L'idea è di restituire agli attori una 'visione creativa' del mestiere, distogliendoli dalle logiche commerciali e indirizzandoli ad 'incontrare se stessi' attraverso il recupero della memoria e della dimensione spirituale della vita, fino a pervenire ad un'integrazione equilibrata di tecnica e pensiero.²²⁹

Gli attori-allievi sono selezionati in base ad alcune prerogative fondamentali: devono possedere una buona cultura teatrale, oltre agli strumenti tecnici di base per il lavoro d'attore (dalla dizione allo stare in scena), conoscere la musica e aver studiato canto e, soprattutto, avere

²²⁵ A. Nanni, *Marina con attori nomadi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 11.

²²⁶ Cfr. L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 18.

²²⁷ Ivi, p. 19.

²²⁸ Cfr. ivi, pp. 18-19.

²²⁹ Cfr. ivi, pp. 21-22.

voglia di spingersi oltre i confini segnati ed essere disposti a sviluppare il 'pensiero' e le 'intermittenze del cuore'.²³⁰ Tiezzi non crede molto negli esercizi di 'allenamento fisico', gli unici che concepisce sono quelli musicali legati al training vocale condotto da Francesca Della Monica secondo il metodo da lei creato, piuttosto è interessato ad 'allenare' l'immaginazione, la mente. Tuttavia, è importante che l'attore usi il corpo in maniera consapevole, ragion per cui sono inserite le lezioni con Giovanni Scandella sul movimento e sullo spazio, sulla relazione tra corpo e azione nello spazio.

Lo studio della musica, declinata come 'canto' e come 'ritmo', acquisisce un ruolo centrale all'interno di questo Laboratorio, che si propone di ripercorrere, ricordiamo, *Le vie dei canti* tracciate da Bruce Chatwin nell'omonimo romanzo. L'allenamento musicale su cui si basa la pedagogia d'attore di Tiezzi ha un duplice livello di utilizzazione. Le due sessioni didattiche condotte dalla Della Monica²³¹ sono articolate, da un lato, per fornire agli attori il bagaglio musicale necessario all'esecuzione di alcune parti del *Wozzeck* di Alban Berg, inserite dal regista nel tessuto drammaturgico del primo testo verso cui convergerà l'attività del laboratorio, il *Woyzeck* di Georg Büchner e, dall'altro, per aiutarli a discendere nella propria interiorità superando i limiti imposti dalla ragione o dalla coscienza logica: «il canto 'apre'», afferma Tiezzi, «e lascia che si passi dalla delimitazione di un territorio individuale a una comunicazione dialogica. Da me a te».²³²

Il 'sentimento musicale' si applica anche al testo drammaturgico e al testo scenico. Per Tiezzi, ogni scrittura drammatica possiede un carattere musicale, racchiuso nella struttura della frase, nelle parole, nelle pause che l'attore e il regista devono ricercare e riprodurre attraverso la scrittura scenica: restando fedele alla sua concezione di 'teatro di poesia', Tiezzi sviluppa lo spettacolo come una struttura dinamica di tipo ritmico, basato su un sistema stilistico antinaturalistico che è l'equivalente della struttura poetica.

Prima sessione (novembre 2010 - maggio 2011)

I due anni di laboratorio sono suddivisi ciascuno in due sessioni.

Il primo anno è dedicato a sollecitare negli attori la 'visione'. In questa fase pedagogica, Tiezzi lascia che in ciascun allievo emergano le mitologie personali, i sogni, le relazioni interpersonali, senza applicare censure alla creatività, ma guidandolo, indicandogli la strada da seguire. In questa fase, il laboratorio si arricchisce di molteplici collaborazioni esterne (attori,

²³⁰ Ivi, p. 26.

²³¹ Francesca Della Monica e Ernani Maletta / laboratorio *Verso Woyzeck*, 27 settembre - 9 ottobre e 18 - 27 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI). Della Monica e Maletta sono presenti anche alle successive sessioni guidate da Federico Tiezzi e dedicate all'allestimento del *Woyzeck*.

²³² L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 27.

registi, architetti, maestri di arti marziali,...) che permettono agli attori di esplorare le proprie potenzialità espressive da diverse prospettive.

La prima parte del laboratorio è sviluppata a Pontedera, dove, a cavallo di due successive fasi di provini,²³³ è chiamato ad inaugurare le attività Luca Ronconi.²³⁴ Il regista, in una *lectio magistralis* condotta da Gianfranco Capitta e curata da Federico Tiezzi, ripercorre le tappe salienti del suo laboratorio pratese della fine degli anni '70, esperienza alla quale lo stesso Tiezzi si riallaccia fin dal primo laboratorio. È un'occasione in cui emergono con chiarezza le profonde analogie che intercorrono tra le due esperienze, analogie che riguardano sia le motivazioni che hanno spinto i due registi a dar vita ai laboratori, sia l'impostazione metodologica.

Come dichiara Ronconi, il fulcro di quell'esperienza fu di mettere a fuoco un'ipotesi di teatro incentrata sull'attore, inteso come 'soggetto creativo', un co-creatore capace di leggere il senso dell'intera opera drammatica, riuscendo a ritagliarsi, al suo interno, uno spazio 'suo'.²³⁵ Ciò che Ronconi proponeva ai giovani allievi non era un corso di formazione, bensì la possibilità di sperimentare un approccio inedito al teatro, concependo la 'scena' come una forma di conoscenza del reale sia per 'chi recita' che per 'chi guarda'. Negli anni '70, inoltre, aleggiava negli ambienti teatrali il concetto di 'indice di interdisciplinarietà', col quale s'intendeva una mescolanza e una messa in relazione tra forme espressive differenti, che nel laboratorio di Ronconi fu affrontato in maniera più approfondita e sistematica grazie alla partecipazione di personaggi come Luigi Nono, Umberto Eco e Gae Aulenti: partendo dalla domanda se potesse esistere un concetto di 'teatralità' e di 'rappresentazione' più vasto, il laboratorio s'interrogava «su quanto ci fosse di prettamente teatrale nelle altre discipline artistiche».²³⁶ Il laboratorio pratese ronconiano era dunque un luogo dove ci si poneva domande piuttosto che trasmettere saperi e si sperimentavano possibili risposte attraverso un lavoro artigianale, di analisi e di ricerca, che si riversava anche nel modo di affrontare i testi²³⁷ (furono presi in esame *Vita è sogno* di Caldéron de la Barca, *La Torre* di Hofmannsthal, *Caldéron* di Pasolini, *Le Baccanti* di Euripide). Uno degli obiettivi primari di Ronconi era di verificare, attraverso uno studio analitico incentrato soprattutto sulla dicibilità del verso, le possibilità di ricezione del linguaggio da parte dello spettatore e lo spettacolo, a sua volta, era costruito su «ipotesi di ricezione e non su dei dati di fatto».²³⁸

²³³ Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Giovanni Scandella, Francesco Torrigiani / prima fase di provini, 3 - 6 novembre 2010; seconda fase di provini, 31 gennaio - 5 febbraio 2011. Teatro Era, Pontedera (PI).

²³⁴ Luca Ronconi / *Lectio magistralis*, 13 novembre 2010, Teatro Era, Pontedera (PI).

²³⁵ L. Ronconi, *Sul Laboratorio di Prato (1976-1978)*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 43.

²³⁶ Ivi, p. 44.

²³⁷ Cfr. ivi, p. 45.

²³⁸ L. Ronconi, *Il linguaggio dell'attore*, in I. Moscati (a cura di), *Luca Ronconi: utopia senza paradiso*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 91.

Nella costruzione de *Le Baccanti*, ad esempio, «ogni parola, ogni proposizione del testo veniva ipoteticamente confrontata con ciò che il piccolo gruppo di spettatori avrebbe potuto leggerci; la proposizione successiva veniva proposta con un ventaglio di possibilità molto ampio, a seconda delle soluzioni o delle interpretazioni che ogni spettatore avrebbe potuto dare alla proposizione precedente».²³⁹

Una seconda lectio magistralis è affidata a maggio ad Alessandro Mendini, che aveva già tenuto una lezione sul rapporto tra teatro e architettura in occasione del precedente laboratorio. Stimolato dalle domande di Capitta e di Tiezzi, stavolta il discorso di Mendini s'incentra sulle possibilità d'influenza che uno 'spazio', quotidiano o scenico, pieno o vuoto, può avere su un attore. Mendini non parla dello spazio come elemento geometrico, ma psicologico, a tratti psichico e applica questa teoria anche agli oggetti. Spazi e oggetti hanno una loro vita indipendente dalle persone, come in una sorta di animismo: è l'anima che va trovata e, con essa, arrivare a stabilire un rapporto simpatetico di connivenza.²⁴⁰

Seconda sessione (settembre - novembre 2011)

Dopo gli incontri introduttivi con Ronconi e Mendini, gli allievi partecipano alla prima residenza continuativa, durante la quale, per due mesi, fanno esperienza di vita comune ed entrano nel vivo del lavoro attorico. Questa nuova fase è aperta dal seminario di Caterina Simonelli, attrice scoperta da Tiezzi durante il Laboratorio di Prato e interprete di Giulietta nello spettacolo *Scena da Romeo e Giulietta*. È il primo incontro-confronto degli allievi con colleghi più o meno giovani, secondo la prassi di Tiezzi di favorire una trasmissione del sapere attoriale che passa per una via esperienziale diretta. Attraverso una serie di esercizi mirati, che ruotano intorno ad una griglia testuale ispirata alla figura di Edipo, l'attrice lavora sulla ricerca delle azioni drammatiche contenute nel testo e sulla possibilità, da parte degli attori, di 'attivare' tali azioni da un punto di vista fisico e psicologico.²⁴¹

La recitazione entra poi in contatto con il mondo del melodramma, grazie all'intervento di Francesco Torrigiani, regista di prosa e d'opera.²⁴² Per il suo seminario al laboratorio, Torrigiani sceglie di utilizzare come testo di riferimento il *Don Giovanni* di Mozart, guidando alcune azioni d'improvvisazione comica su frammenti dell'opera. Per l'occasione, al gruppo di allievi si aggiungono alcuni cantanti lirici: gli attori esperiscono così, in maniera diretta, cosa provi e come si comporti chi è tenuto ad

²³⁹ Ivi.

²⁴⁰ Cfr A. Mendini, *Il teatro degli oggetti. Una conversazione con Gianfranco Capitta e Federico Tiezzi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., pp. 48-49.

²⁴¹ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 39.

²⁴² Francesco Torrigiani / *recitazione e canto melodrammatico*, 12 - 14 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

interpretare i segni drammaturgici suggeriti da un libretto e imposti da una partitura.²⁴³

Il percorso di studio del laboratorio continua con l'intervento di Simona Gonella incentrato su *Le Baccanti* di Euripide.²⁴⁴ La regista sceglie un testo della classicità per ricercare la contemporaneità 'fisica' che la parola poetica è in grado di sprigionare. Puntando l'attenzione sul coro delle Baccanti, la Gonella stimola gli attori ad indagare e restituire il testo euripideo come corpo e parola 'in azione'.²⁴⁵

L'attività del laboratorio procede dunque verso un'analitica messa a fuoco della dizione testuale con il lavoro di Riccardo Bini.²⁴⁶ L'attore di Ronconi basa il suo intervento su due brani tratti da *Calderón* di Pasolini e *Giusto la fine del mondo* di Lagarce, partendo dalle letture che Ronconi ne ha ricavato attraverso le sue regie. La scelta di Bini intende mostrare ai giovani allievi il 'metodo Ronconi' con due esempi 'in atto', il primo estrapolato da uno degli esiti spettacolari del Laboratorio diretto dal maestro, il secondo estratto da un suo allestimento recente (2009), in cui l'attore ha vestito i panni del protagonista.²⁴⁷

Dopo l'esperienza con Bini, gli attori si dedicano per un giorno ad un lavoro incentrato esclusivamente sul corpo e sul superamento di certe resistenze fisiche sotto la guida del maestro di aikido Paolo Cecere,²⁴⁸ «che illustra le tecniche psicologiche e fisiologiche dell'arte marziale come tentativo per il raggiungimento di una forma d'armonia».²⁴⁹

I tre giorni successivi sono invece dedicati ad un primo approfondimento della dizione poetica guidato da Sandro Lombardi.²⁵⁰ L'attore, che proseguirà il 'discorso' anche nel secondo anno di laboratorio, decide d'iniziare il lavoro sul verso affrontando con gli allievi il canto XXXIII del *Paradiso* di Dante. «È una sorta di terapia d'urto», spiega Lombardi, «iniziare dalle cose più ardue per poi essere forti nell'affrontare qualsiasi altro testo presenti minori difficoltà».²⁵¹ Per Tiezzi e Lombardi esercitarsi alla lettura del verso dà all'attore la possibilità di 'allenare', contemporaneamente, sia la propria 'parte' fisica sia quella spirituale. Da un lato, infatti, la lettura metrica aiuta ad acquisire una buona respirazione: la rigida struttura in cui sono inquadrati i versi impone un determinato ritmo recitativo, fatto di pause, accenti e accelerazioni, che un attore riesce a

²⁴³ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40.

²⁴⁴ Simona Gonella / seminario, 12-13 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁴⁵ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40.

²⁴⁶ Riccardo Bini / seminario, 14-16 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁴⁷ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40. *Calderón* è andato in scena, per la prima volta, al Teatro Metastasio di Prato nel 1978, mentre *Giusto la fine del mondo* ha debuttato al Piccolo di Milano nel 2009.

²⁴⁸ Paolo Cecere / incontro, 17 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁴⁹ *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., pp. 40-41.

²⁵⁰ Sandro Lombardi / seminario sul verso, 17-19 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁵¹ S. Lombardi, *Verso e dialetto, antidoti all'artificio della lingua*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 57.

riprodurre soltanto attraverso un sapiente uso e dosaggio del fiato e della voce. Allo stesso tempo, in qualsiasi testo poetico la forma ingloba pensiero e sentimento, facendone una cosa sola: «per accordarli nella voce è indispensabile servirsi del respiro come tecnica e come espressione fisica del soffio vitale». ²⁵² La poesia, inoltre, è un artificio linguistico che permette di rifuggire dall'accademismo dell'italiano teatrale, che conduce ad una recitazione che cerca di rendere naturale una lingua che non parla nessuno, offrendo all'attore una parola scenica 'dicibile', così come fa il dialetto. Può sembrare un paradosso, ma soltanto una lingua che non si propone d'imitare la realtà, bensì la sublima attraverso una saturazione espressiva, come nel caso della poesia, o ricorrendo all'idioma della tradizione popolare, come in quello del dialetto, permette all'attore di 'incarnala' scenicamente. «È la lingua che fa la teatralità della parola», sentenza Lombardi, «sono i meccanismi linguistici ricchi e complessi che infondono ai testi realtà e vivezza». ²⁵³ Lombardi conduce gli allievi a instaurare un rapporto diretto col testo e con l'autore, insegnando loro che proprio all'interno di una 'gabbia' quale può apparire un componimento poetico è possibile trovare la propria libertà: «Occorre stare dentro le regole, questo è il segreto. [...] È dentro di esse che si trova la propria libertà. E lì sprofondare, lasciarsi sprofondare in una realtà che chiede di essere vissuta e restituita attraverso le viscere, la carne, le ossa, il sangue...». ²⁵⁴

Nell'ottica di una formazione completa dell'attore, Tiezzi prevede dei momenti di approfondimento culturale mirati a far conoscere agli allievi i grandi maestri del Novecento. Dopo Ronconi, è la volta di Jerzy Grotowski. Carla Pollastrelli, storica traduttrice e collaboratrice di Grotowski, è chiamata ad illustrare i presupposti teorici e tecnici del regista polacco avvalendosi dell'uso di materiale video relativo a suoi spettacoli memorabili come *Il Principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris*.

A seguire, Roberto Latini giunge a Pontedera per un seminario intensivo di tre giorni che rappresenta un primo avvicinamento al *Woyzeck*. Latini ribadisce il concetto di 'libertà' messo in campo da Lombardi, «gli attori devono essere liberi dentro le architetture della drammaturgia e della messinscena» ²⁵⁵ e perciò preferisce concentrarsi sui 'nuclei poetici' del testo per sollecitare la sensibilità degli allievi in quanto 'singole unità' e in quanto 'particelle' di un gruppo. Più che sull'improvvisazione vera e propria, Latini struttura il lavoro di costruzione con gli allievi su due concetti che sono alla base dello stare in scena, ossia 'ascolto' e 'relazione': «se si è capaci di stare in ascolto e relazione, si è capaci di 'reagire'», spiega Latini, «reagire alla scena, in scena». ²⁵⁶

²⁵² Ivi, p. 56.

²⁵³ Ivi, p. 57.

²⁵⁴ Ivi, p. 58.

²⁵⁵ R. Latini, *Ascolto e relazione*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 54.

²⁵⁶ Ivi.

Franco Graziosi, invece, dà agli allievi una prova ulteriore di cosa sia lavorare sulla parola teatrale e sulle sue potenzialità espressive. Nei tre giorni di seminario da lui condotti,²⁵⁷ Graziosi prende in esame tre brani esemplari estrapolati dal repertorio classico e strehleriano, ossia dall'*Amleto* di Shakespeare, dai *Canti* di Leopardi e dal *Giardino dei ciliegi* di Cechov.²⁵⁸

Verso Woyzeck

A fine settembre, il gruppo entra nel vivo del lavoro che, da lì ad un anno, li condurrà alla messinscena di *Scene di Woyzeck*. Una delle ragioni per cui Tiezzi ha scelto il *Woyzeck* di Büchner come primo 'campo di lavoro' risiede nel fatto che si tratta di un classico che contiene forti potenzialità musicali,²⁵⁹ caratteristica di cui si accorse, negli anni '20 del Novecento, anche un compositore come Alban Berg, che ne realizzò una versione operistica, il *Wozzeck*, che debuttò a Berlino il 14 luglio 1925. Il *Woyzeck*, inoltre, è un testo in frammenti, 'non finito', sintetico nell'espressione e distillato nella drammaturgia, che conserva mistero e indecifrabilità e permette di lavorare su una struttura aperta,²⁶⁰ c'è, insomma, «molto di non detto che permette di dire»,²⁶¹ 'campi liberi' su cui Tiezzi può inserire materiale, dilatare 'poeticamente' attraverso le sue visioni quanto l'opera gli suggerisce. Ci sono, infatti, molteplici 'livelli di scrittura' nell'opera: si passa da quattro o cinque scene più o meno compiute da Büchner fino ad un livello in cui le scene rimangono nel testo esattamente allo stato di appunti, idee buttate lì dall'autore e ritrovate nei suoi manoscritti.²⁶²

Per elaborare il testo, Tiezzi si affida a Fabrizio Sinisi, scrittore con il quale aveva già collaborato per alcuni spettacoli (*I Promessi sposi alla prova* - 2010 - e *Lo stesso mare* - 2011), inserito nel canale del laboratorio in qualità di dramaturg. Sinisi, che fino ad allora aveva lavorato con Tiezzi come «poeta prestato al teatro» senza cercare di capire quali fossero i meccanismi che fanno parte della messinscena,²⁶³ con il laboratorio entra in una dimensione completamente nuova, in cui il tempo è dilatato e la scrittura segue un percorso creativo diverso. Tutti gli impulsi di drammaturgia, infatti, sono raccolti nel corso delle prove e provengono dagli attori, da Tiezzi o dallo stesso Sinisi, che spiega: «se un attore dimostrava una particolare inclinazione a portare il personaggio su una certa direzione, la drammaturgia, essendo non 'prima' ma parallela al loro lavoro, si adattava, si modellava sulla situazione»²⁶⁴ e, in questo senso, le lacune del testo

²⁵⁷ Franco Graziosi / seminario, 23-25 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁵⁸ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 41.

²⁵⁹ Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

²⁶⁰ Cfr C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, Castiglioncello, testo inedito, 5 luglio 2013.

²⁶¹ Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

²⁶² Cfr C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

²⁶³ Ivi.

²⁶⁴ Ivi.

favorivano questo genere di lavoro. Dopo aver provato, ad esempio, una scena come da copione, Tiezzi suggeriva delle ipotesi di scrittura e, il giorno seguente, Sinisi portava la scena rielaborata che veniva provata: se 'funzionava' veniva conservata, se 'funzionava a metà' veniva conservato quanto di buono era stato fatto, altrimenti si procedeva ad una nuova rielaborazione.

Per la scrittura, sono state prese come riferimento le due traduzioni canoniche del testo di Büchner, quella di Giorgio Dolfini e quella di Claudio Magris. Nel corpo drammaturgico, Sinisi ha inserito dei passaggi tratti da *La morte di Danton*, testo teatrale sempre di Büchner, oltre a brani tratti da altri testi che ha recuperato, seguendo le indicazioni di Tiezzi, per integrare alcune scene significative, mentre in altri momenti la drammaturgia è ricalcata sul *Wozzeck* di Alban Berg, da cui sono tratti anche alcuni brani cantati. Il compositore riprese il testo facendone una sua drammaturgia, modificandola per le sue esigenze e il successo che ebbe fece sì che nell'immaginario comune si cristallizzasse quel 'modello' di *Woyzeck* che prevede che lo spettacolo inizi con la scena in cui il protagonista fa la barba al capitano. Anche Tiezzi ha conservato questa scelta nella sua versione, facendo tuttavia precedere l'inizio vero e proprio del dramma da due prologhi. La presenza dei prologhi è motivata dalla volontà di Tiezzi di chiarire fin da subito la prospettiva da cui ha scelto di 'guardare' la vicenda e che diventa il filo conduttore della sua regia del *Woyzeck*, ossia uno studio sulla violenza registrata ai danni di un innocente, che, secondo il regista, coincide con la morale del dramma: colui che compie un delitto agisce sotto la coercizione degli altri. La 'violenza' declinata da *Woyzeck*, un'escalation graduale che lo conduce all'omicidio di Maria, non è che una conseguenza delle 'violenze', fisiche e psicologiche, perpetrate a suo danno dagli altri e che lo rendono vittima e carnefice.

Lo stage del 2011 sul *Woyzeck*, suddiviso in due fasi successive,²⁶⁵ si concentra sulla contaminazione tra il dramma di Büchner e l'opera di Berg: compito di Tiezzi e dei suoi collaboratori (Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Ernani Maletta) è di 'incidere' il testo di Büchner e la musica di Berg, aprire delle ferite lì dove possono collidere con le 'ferite' degli attori.²⁶⁶ In un primo momento, il testo è 'interrogato' dal regista e dagli allievi e dalle possibili risposte partono una serie d'improvvisazioni che servono a capire e a ricreare le 'circostanze' del testo, ad indagare i rapporti tra i personaggi che determinano le scene. A questa fase, ne segue una seconda che consiste nel mettere in relazione il dramma con altri testi per preparare quelle che Tiezzi definisce le «stanze della memoria o le stanze di

²⁶⁵ Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Ernani Maletta/Laboratorio *Verso Woyzeck*, 27 settembre - 9 ottobre 2011 (prima fase) e 18 - 27 ottobre 2011 (seconda fase), Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁶⁶ Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 84.

provenienza dei personaggi».²⁶⁷ È durante questa fase che il regista scopre in quale momento storico ambientare il dramma, un'intuizione che mette a fuoco 'assentandosi' dal laboratorio e lasciando che altri specialisti continuino il lavoro con gli allievi.

Tutte le mattine, viene svolto il lavoro sulla parte musicale, sotto la direzione di Francesca Della Monica e secondo le modalità del precedente laboratorio (studio delle relazioni tra il 'gesto vocale' e il luogo, il destinatario e le scelte intenzionali e registiche che determinano l'azione scenica). Francesca Della Monica stavolta è affiancata da Ernani Maletta, uno studioso italo brasiliano, regista, direttore di coro, compositore, cantante e attore, che conduce da anni una ricerca sul concetto di attuazione polifonica nella dimensione scenica. Ernani spiega agli allievi come sia diverso il 'cantare' per un attore rispetto ad un cantante: l'attore non ha una impostazione tecnica riguardo alla posizione del busto, della bocca, è più sciolto, dovrà quindi pensare la musica secondo parametri differenti.

Parallelamente, gli allievi lavorano anche con Federico Tiezzi e Giovanni Scandella per affrontare il discorso relativo all'analisi dei personaggi e all'interazione con lo spazio. Scandella li guida ad indagare una nuova tipologia di movimento, che mescola le teorie biomeccaniche di Mejerchol'd e quelle di Vachtangov «con le possibilità teatrali offerte dall'arte figurativa, dal cinema muto, dalla danza».²⁶⁸ Il lavoro di Scandella spesso si 'sovrappone' a quello di Maletta che, come lui, ha bisogno di capire la fisicità delle persone per lavorare sulla voce. E così la tecnica utilizzata da Maletta di suddividere ritmicamente delle azioni (in 3/4, in 4/4, in 6/4...) mentre si sta pronunciando qualcosa che non c'entra nulla con ciò che fa il corpo (che a Maletta serve per insegnare agli attori a 'distrarsi' dal significato, a distinguere tra 'significato' e 'corpo', a gestire separatamente mente e corpo), viene ripresa da Scandella per costruire, ad esempio, l'ingresso iniziale degli attori (ingresso dei soldati) attraverso una serie di evoluzioni cadenzate.²⁶⁹

Tiezzi, invece, invita gli allievi a leggere il testo in varie direzioni, isolando frammenti e ricomponendoli alla maniera del 'cut-up' di Burroughs, preferendo quei passaggi del testo in cui sono concentrati quelli che il regista definisce 'vortici drammatici' (aggregazioni significanti di senso, climax, vertici, nodi di tensione drammatica).²⁷⁰ La 'caserma' è scelta come centro prospettico da cui sviluppare un'ipotesi di messinscena, microcosmo imploso in cui si perpetuano, senza sosta, le dinamiche coercitive riscontrabili anche nella società, zona ad alta concentrazione metaforica,

²⁶⁷ L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 31.

²⁶⁸ *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42.

²⁶⁹ Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

²⁷⁰ Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 88.

area semantica di tortura fisica, mentale e teoretica, «luogo di violenza, di macerazione, di sopraffazione a tutti i livelli».²⁷¹

I materiali prodotti, da considerare come dei disegni preparatori in vista dell'affresco finale che debutterà a Castiglioncello nell'ottobre 2012, sono presentati al pubblico tra il 28 e il 30 ottobre 2011.²⁷² Nelle scene messe a punto per questo primo saggio, il regista è riuscito ad evitare l'uso di cliché perseguendo l'idea di sorprendere il pubblico facendo qualcosa che, pur restando in linea con il testo e con il 'suo' racconto, fosse in grado di risvegliare l'interesse e mantenere vivo il livello d'attenzione. Tutto questo elaborando «una reazione contraria all'attesa logica, incarnandola nell'impianto narrativo» che s'innesta nel corpo dell'attore.²⁷³

Tra le due sessioni di lavoro sul *Woyzeck*, s'inserisce un seminario intensivo condotto da Peter Stein che si conclude con una lectio magistralis durante la quale è presentato quanto elaborato con gli allievi.²⁷⁴ Il lavoro di Stein, incentrato sulla tragedia greca, rappresenta un vero e proprio spartiacque all'interno del laboratorio, i nessi tra la tragedia antica e il dramma moderno del *Woyzeck* si rivelano fecondi per il lavoro successivo del gruppo.²⁷⁵

Dopo l'autorevole presenza di Stein, è chiamata 'in cattedra' Ermanna Montanari che porta agli allievi la propria storia. La Montanari sceglie di far lavorare gli attori su un piccolo brano estratto dal suo spettacolo del 1998 *I Polacchi*, tratto dall'*Ubu roi* di Jarry e allestito insieme a Marco Martinelli.

A chiudere questa seconda sessione del laboratorio, una lectio magistralis di Fabio Vacchi presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze. Il compositore, che proprio nel 2011 ha realizzato l'opera *Lo stesso mare* con la regia di Tiezzi, prende in esame il rapporto tra 'vocalità', intesa come strumento melodico, e 'parola', intesa come possibilità espressiva e concettuale, evidenziando quanto sia necessario, per un attore, pervenire ad una forma di sintesi delle due funzioni.

Terza e quarta sessione (maggio 2012 - febbraio 2013)

Nel secondo anno di corso, l'allievo impara a disciplinare le 'visioni' che il percorso del primo anno di laboratorio ha alimentato, diventando capace di leggere la propria scrittura. Gli incontri con altri protagonisti dello spettacolo diminuiscono, giacché il regista preferisce che gli allievi lavorino prevalentemente con lui e lo 'seguano' nella sua idea di regia attorno al

²⁷¹ F. Sinisi, *Uno spettacolo in forma di cantiere*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 75.

²⁷² Presentazione saggio *Tavola di orientamento 1: Büchner-Berg / Verso Woyzeck*, 28-30 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁷³ Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 87.

²⁷⁴ Peter Stein / seminario 10-15 ottobre 2011; *lectio magistralis*, condotta da Gianfranco Capitta, a cura di Federico Tiezzi, 15 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁷⁵ Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 41.

Woyzeck di Büchner. Gli unici interventi esterni sono riservati ad artisti 'extra-teatrali' quali pittori, musicisti, architetti, chiamati per sviluppare un determinato elemento del testo in esame.

Prima di trasferirsi al Castello Pasquini di Castiglioncello per una nuova residenza continuativa, il gruppo partecipa ad un'ultima settimana di lavoro intensivo sul *Woyzeck* a Pontedera.²⁷⁶ Il lavoro parte da ciò che è stato realizzato l'anno precedente, le improvvisazioni iniziano a prendere una forma più definita e s'iniziano ad inquadrare i personaggi. Per l'occasione, al team d'insegnanti si aggiunge Babaya, cantante e insegnante di canto molto attiva nello stato di Minas Gerais in Brasile, dove ha avviato da diversi anni una collaborazione con Ernani Maletta per numerosi progetti.²⁷⁷ Oltre alla preparazione vocale per cantanti dilettanti e professionisti, Babaya si è specializzata nell'insegnamento vocale rivolto ad attori, applicando le nozioni tecniche legate al canto anche alla dizione di un testo.

La residenza, divisa in due fasi di lavoro,²⁷⁸ si conclude con la presentazione del saggio *Scene di Woyzeck* il 28 ottobre 2012. Nei dieci giorni che intercorrono tra una fase e l'altra, oltre ad approfondire il discorso sull'uso della voce con Francesca Della Monica e Sandro Lombardi,²⁷⁹ si succedono alcuni incontri apparentemente estranei al mondo della scena ma che, inseriti in un contesto come quello del laboratorio, si rivelano improvvisamente e specificatamente 'teatrali' nel loro modo di entrare 'in azione', di produrre linguaggi che fungono da criteri di attivazione.

Nilo Pucci, ad esempio, insigne slavista e traduttore degli *Scritti intorno alla musica* di Vasilij Kandinskij, incentra la sua conferenza sullo spirituale nell'arte e sulla realizzazione delle forme pittoriche e poetiche nel momento della rivoluzione modernista.²⁸⁰

Agli allievi del Laboratorio della Toscana è dunque offerto un seminario con l'euritmista Francesca Gatti,²⁸¹ che propone loro esercizi atti a sciogliere e superare le resistenze fisiche del corpo, così da amplificare le possibilità esecutive ed espressive del 'gesto' teatrale.

L'artista visivo Alfredo Pirri,²⁸² già collaboratore negli anni '80 del gruppo di ricerca teatrale multimediale Krypton di Firenze, diretto da Giancarlo

²⁷⁶ Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Babaya, Ernani Maletta / Laboratorio *Verso Woyzeck*, 24-30 maggio 2012, Teatro Era, Pontedera (PI).

²⁷⁷ Per approfondimenti, si rimanda al sito internet di Babaya: www.babaya.com.

²⁷⁸ Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Ernani Maletta, Giovanni Scandella / Laboratorio *Scene di Woyzeck*, 17-27 settembre e 9-27 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

²⁷⁹ Francesca Della Monica /seminario, 29 settembre 2012; Sandro Lombardi / seminario, 1-3 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

²⁸⁰ Nilo Pucci / conferenza, 28 settembre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI). Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42; V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Fiesole, Editore Discanto, 1979.

²⁸¹ Francesca Gatti / euritmia, 1-3 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

²⁸² Alfredo Pirri / laboratorio, 4-6 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

Cauteruccio, invece, realizza con gli attori una vera e propria installazione sonora a partire dal copione del *Woyzeck*. Durante il seminario da lui condotto, Pirri elimina dal testo tutte le battute del protagonista e ridistribuisce, senza rispettare l'assegnazione dei ruoli, le battute degli altri personaggi, facendole recitare contemporaneamente agli attori girando in cerchio con il microfono, «come se questo fosse Woyzeck, aggredito e assediato dalle voci del mondo».²⁸³

Alfredo Chiappori,²⁸⁴ eclettico e sovversivo artista lecchese, da sempre diviso tra attività letteraria e produzione pittorico-fumettistica, conduce una conferenza in cui illustra le valenze artistiche della 'tavola dei colori' di Goethe e spiega le tavole pittoriche da lui realizzate intorno all'*Apocalisse* di San Giovanni Apostolo.

*Scene di Woyzeck*²⁸⁵, il saggio-spettacolo

Rimettendo mano al lavoro sul *Woyzeck* iniziato l'autunno precedente con gli allievi del laboratorio, Tiezzi mette a fuoco le sue intenzioni in vista della nuova fase di lavoro sul testo che approderà alla messinscena a Castiglioncello. Il lavoro di scavo che lui e gli attori compiono, e la struttura stessa attraverso cui 'parlerà' il loro racconto, deve riuscire a restituire la 'febbre' che prende la mente del protagonista, dell'autore e di un'intera società alle soglie del Romanticismo.²⁸⁶ Si tratta di concatenare le scene secondo una successione dinamica, modellata sul ritmo interno del dramma, alternando scene comiche a scene tragiche, così da tracciare un' 'onda emotiva' soggetta a continui passaggi percettivi e umorali in grado di mantenere viva l'attenzione dello spettatore.

Il regista sceglie di utilizzare, per questa versione, la traduzione di Dolfini nella rivisitazione di Sinisi, che considera più teatrale rispetto a quella di Magris, perché utilizza una lingua moderna che sintetizza il tedesco e velocizza i dialoghi, servendosi talvolta di leggere sgrammaticature per restituire il senso della parlata popolare.²⁸⁷

Come 'bisturi' per dissezionare ulteriormente il dramma, Tiezzi prende la Berlino degli anni '70 del Novecento e la pone come milieu dell'azione, rielaborando scenicamente una 'visione' che si è sedimentata nel suo immaginario:

²⁸³ *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42.

²⁸⁴ Alfredo Chiappori / conferenza, 7 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

²⁸⁵ *Scene di Woyzeck / work in progress - Büchner/Berg*. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia: Fabrizio Sinisi. Preparazione vocale: Francesca Della Monica. Arrangiamenti e preparazione del coro: Ernani Maletta. Costumi: Maria Antonietta Lucarelli. Con: Maria Blandolino, Marco Brinzi, Matias Endrek, Simone Faloppa, Liyu Jin, Andrea Luini Mauro Racanati, Daniele Sala, Rosa Sarti, Nicolò Todeschini, Anahì Traversi. Castiglioncello, Castello Pasquini, 28 ottobre 2012.

²⁸⁶ Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 85.

²⁸⁷ Cfr. *ivi*.

Me li ricordo quegli anni. Nella parte sovietica si incontravano tipi come questi. La scena era ancora quella della guerra, grigia, fumosa, bombardata. Un day after senza speranza. Militari dappertutto. Nei cappottoni invernali, sotto i colbacchi di finta pelliccia con la stella rossa. Gli interni desolati delle abitazioni. I gabbiotti di Check-Point Charlie. La stazione della metropolitana, e quella dei treni per Mosca. L'odore opprimente di cibo dappertutto. E la luce che spioveva negli interni, dalle vetrate smerigliate, velata di grigio, spalmata come una patina su uomini e cose. Il fioraio dell'Alexanderplatz aveva solo rose, solo matrimoni. Babbo Natale aveva la maschera di Lenin: un gruppo di militari cantava l'Inno sovietico. *Ostalgia*. Un altro tempo. Quasi un'altra vita.²⁸⁸

Le immagini evocate dal regista ritorneranno tutte, una dopo l'altra, nella messinscena. Lo sfondo militare si rivela attuale, perché tutta l'umanità è in uno stato di guerra perpetua, in qualche angolo della terra o si combatte o ci si prepara al combattimento per motivi politici, sociali, razziali. «La caserma siamo noi»,²⁸⁹ afferma Tiezzi con gli attori, occorre dunque guardare il racconto dalla prospettiva di una lotta di classe quotidiana e incessante.

Prima di arrivare al completo trasferimento del lavoro fatto su se stessi al personaggio, agli attori è assegnato il compito di esaminare 'quello che dice' il personaggio e capire in che relazione si trovi con quanto 'detto' dagli altri. È uno studio che parte dall'analisi serrata delle frasi, sia nella loro struttura grammaticale-sintattica che nella loro connessione 'logica' rispetto all'azione, mirata a scoprire cosa provochino nell'essere pronunciate, quali 'mondi' mettano in comunicazione o facciano crollare. Il personaggio sarà la somma finale prodotta dalla progressione delle battute che, a loro volta, determineranno la progressione dell'azione drammatica.

È inoltre necessario che il personaggio provenga da 'altre stanze' quando entra in scena, chiarisce Tiezzi riprendendo il titolo del romanzo di Capote *Altre voci, altre stanze*, e la battuta, anziché essere qualcosa di preesistente da spiegare o illustrare allo spettatore, deve essere l'espressione di un pensiero 'in via di formazione'.²⁹⁰

Parallela a questa via 'cosciente e razionale' che conduce al personaggio, Tiezzi ne traccia un'altra da percorrere simultaneamente. Esorta gli attori a tener conto dei 'vortici drammatici' presenti nel testo e individuati nel precedente anno con un lavoro che ha attraversato 'trasversalmente' l'opera di Büchner: il regista li ha spinti a cercare l'astrazione, a immergersi nell'abisso di 'quelle vite' da portare in scena per tentare di capire quali percorsi interiori conducano i personaggi a pronunciare 'quelle' frasi in 'quel' determinato frangente del racconto.²⁹¹

²⁸⁸ Ivi, pp. 85-86.

²⁸⁹ Ivi, p. 86.

²⁹⁰ Cfr. ivi, p. 88.

²⁹¹ Cfr. ivi, pp. 88-89.

Per rinforzare la parte canora dello spettacolo, Della Monica e Maletta si dedicano alla preparazione del coro Schola Cantorum di Rosignano Marittimo, chiamato ad intervenire in alcuni momenti topici del racconto. Nelle diverse riproposizioni dello spettacolo, il regista apporterà alcune modifiche all'allestimento. Com'era già accaduto per *La Madre*, anche per *Scene di Woyzeck*, nella prima versione per Castiglioncello,²⁹² il pubblico è sistemato tutt'intorno allo spazio scenico e l'azione, di conseguenza, si svolge all'interno, mentre nelle successive repliche di Firenze, di Castiglioncello e di Santarcangelo lo spettacolo sarà frontale.²⁹³ Inoltre, lì dove le entrate dal fondo saranno più strette (Castiglioncello), le panche, che da copione dovrebbero essere portate dagli attori, saranno già in scena.²⁹⁴

Ora che Tiezzi è giunto alla presentazione pubblica del lavoro svolto e dei risultati raggiunti nel corso dei due anni, emerge prepotente il significato letterale della dedica a Bruce Chatwin, scelta come sottotitolo del laboratorio, *Le Vie dei Canti*.²⁹⁵ I canti e, soprattutto, la partitura musicale sono, infatti, l'armatura solida che sottende alla messinscena. Le numerose regie liriche compiute da Tiezzi, riflette Capitta, si sono rivelate preziose nel conferire il passo e la scansione armonica alla vicenda di Woyzeck.²⁹⁶

La grande passeggiata, lo spettacolo

La grande passeggiata,²⁹⁷ scritto dal dramaturg Fabrizio Sinisi, è il secondo spettacolo 'prodotto' dal laboratorio, che vede coinvolti in scena quattro allievi (Marco Brinzi, Andrea Luini – poi sostituito da Simone Faloppa - Rosa Sarti e Nicolò Todeschini) al fianco di Sandro Lombardi. A Tiezzi interessava che gli allievi avessero la possibilità di confrontarsi sia con un testo classico, come il *Woyzeck*, che con un testo contemporaneo, nato all'interno del laboratorio. Il testo di Sinisi è ispirato ad un fatto di cronaca, l'arresto con l'accusa di violenza sessuale di Dominique Strauss-Kahn, allora direttore del Fondo Monetario Internazionale e nella rosa dei possibili candidati del Partito Socialista Francese alle elezioni presidenziali

²⁹² Alla prima del 28 ottobre 2012, seguiranno altre rappresentazioni: al Castello Pasquini di Castiglioncello (1-3 febbraio 2013), alla Fondazione CANGO - Cantieri della Goldonetta di Firenze (7-10 febbraio 2013), al Festival Inequilibrio di Armunia a Castiglioncello (6-7 luglio 2013) e al Festival di Santarcangelo (13 luglio 2013).

²⁹³ C. Russo, *Prove di 'Scene di Woyzeck'*, appunti e testimonianze inedite, Castiglioncello, 3-6 luglio 2013.

²⁹⁴ Cfr. *ivi*.

²⁹⁵ Cfr. G. Capitta, *L'autopsia di Woyzeck*, «il Manifesto», 3 novembre 2012.

²⁹⁶ Cfr. *ivi*.

²⁹⁷ *La grande passeggiata*, di Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Con: Sandro Lombardi, Marci Brinzi, Andrea Luini, Nicolò Todeschini. Drammaturgia: Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Interpretazione del verso: Sandro Lombardi. Voce e canto: Francesca Della Monica e Ernani Maletta. Drammaturgia del movimento: Giovanni Scandella. Drammaturgia del costume: Giovanna Buzzi. Disegno luci: Gianni Pollini. Immagini digitali: Antonio Giacomini. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, in collaborazione con Armunia/Festival Inequilibrio e la Regione Toscana. Bari, Teatro Royal, 12 dicembre 2012.

del 2012. L'idea di dare forma drammaturgica alla vicenda è partita dallo stesso Sinisi che, nel periodo in cui si svolsero i fatti (tra maggio e agosto 2011) era impegnato con gli altri allievi del laboratorio al lavoro sul *Woyzeck*. In quel periodo, il gruppo era a Pontedera, concentrato ad approfondire il discorso sulla violenza (il *Woyzeck*, afferma Sinisi, è una sorta di 'trattato sulla violenza'),²⁹⁸ quindi questo evento di cronaca accadeva 'dentro' un campo di riflessioni particolari, già direzionate:²⁹⁹ cosa spinge un uomo, ai vertici del potere, che potrebbe avere qualsiasi donna senza bisogno di usare alcuna violenza, a distruggere un intero progetto di vita a causa di un episodio inutile ed evitabile (la cameriera, tra l'altro, non era neanche particolarmente bella)? Interrogativi che spingono Sinisi a voler 'raccontare' la vicenda attraverso il teatro, tornando però alla sua vocazione di partenza, la poesia.

Il testo, nella sua forma embrionale, ma già scritto in endecasillabi e settenari, è piaciuto subito a Tiezzi, che è rimasto folgorato dalla sua lingua, una lingua della tradizione che lui ama moltissimo, dalla sua forma, dal distacco tra l'apparente scabrosità del tema trattato e la forma poetica, barocca, ridondante.³⁰⁰ Così, ha aiutato Sinisi ad individuare «le direzioni in cui declinare l'azione, come mettere in luce i nuclei tragici, come lavorare scenicamente sui concetti in modo da trasformarli in vere e proprie figure», a fargli intuire nel testo «tante altre direttrici da portare più a fondo: quella della forma, del verso regolare; ma ancora, il dramma del potere, la possibilità di sviluppare il testo come una vera e propria inchiesta intorno ad un uomo stanco di recitare una propria parte».³⁰¹ Ha poi scelto di parlo come uno dei 'centri' del laboratorio essendo molto vicino, tematicamente, al *Woyzeck* (sempre di violenza si parla e sempre da un caso di cronaca si parte). C'è in entrambi i drammi, un gioco di intercambiabilità dei ruoli, colui che all'inizio sembra essere un carnefice (*Woyzeck*, Strauss-Kahn) si rivela essere, in realtà, una vittima: al centro di tutto c'è sempre un uomo che ha la libertà di decidere dove portare la propria vita, cosa affermare con i propri atti.

Teatralmente, il dramma ha una struttura ferrea, classica, che recupera le tre unità aristoteliche. La vicenda procede infatti 'per scene', inscritte in un disegno unitario, in cui l'accensione poetica erode il dramma attraverso impennate liriche improvvisate dovute ad 'intermittenze del cuore': in quei punti, l'io narrante sparisce e subentra l'immagine evocata dalla poesia, lo 'straniamento' dello sguardo che si posa sulla realtà. È un procedimento drammatico inusuale, in cui, mentre si dipana il plot legato al fattaccio

²⁹⁸ Cfr. C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

²⁹⁹ Cfr. Ivi.

³⁰⁰ Cfr. Ivi.

³⁰¹ *Teatro/Dominique Strauss-Kahn arriva a Bari e ci parla del destino*, intervista a Fabrizio Sinisi, «Il Sussidiario.net», quotidiano online, 11 dicembre 2012, <http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2012/12/11/TEATRO-Dominique-Strauss-Kahn-arriva-a-Bari-e-ci-parla-del-destino/3/345962/>.

dell'Hotel Sofitel di New York e agli intrighi politici ed economici che vi si nascondono dietro, si divaga e ci si perde nella riflessione e nella memoria dei cinque personaggi protagonisti (Frédéric Jean-Paul, sua moglie Barbara, l'avvocato Labiche, le due guardie carcerarie Donald e Frank).³⁰² Il verso crea una 'distanza' dal fatto narrato, lo raffredda alla maniera di *Cocktail Party* di Eliot o di *Rosales* di Luzi.³⁰³ Macro e microstoria s'intrecciano e il 'privato' diventa il grimaldello attraverso il quale comprendere anche le scelte 'pubbliche'.

L'altro tema del testo è la 'violenza finanziaria'. Quello che Sinisi e Tiezzi chiedono allo spettatore è di fare attenzione, di seguire tutti gli input che gli vengono dati perché quello che c'è nella storia narrata corrisponde a ciò che avviene nella vita reale, esiste una violenza subdola che scorre sotto il pavimento, come 'silenziosamente' la regia ricorda attraverso le immagini dei titoli di borsa che scorrono alle spalle degli attori.

L'allestimento dello spettacolo procede attraverso successive fasi laboratoriali,³⁰⁴ che assecondano l'aspetto 'nomade' dell'intero percorso biennale e si svolgono tra il Castello Pasquini, il Teatro Niccolini di San Casciano e il Teatro Royal di Bari, dove la pièce debutta il 12 dicembre 2012.

L'impostazione registica è antinaturalistica, ci sono delle posizioni molto plastiche, molto disegnate, quasi da opera lirica che assecondano lo 'straniamento' che il verso dà al testo: il personaggio non è al cento per cento 'dentro' la vicenda, non ha una vera e propria psicologia personale, ma è come estraniato, 'dice' e 'racconta' allo stesso tempo, facendosi portavoce di un linguaggio che lo trascende.³⁰⁵

Una particolare caratterizzazione, ad esempio, è data ai due carcerieri: l'idea registica di vestirli come i due drughi del film di Kubrick *Arancia meccanica* (indossano tute bianche, bombette nere, bretelle rosse e dei vistosi sospensori rossi a coprire le zone pubiche) riprende, in una sola immagine, diversi fili del testo, cioè non solo quello del potere, non solo quello della violenza, come avviene in *Arancia meccanica*, ma anche quello di una sessualità spiccata, invadente e quasi prepotente, ostentata nei confronti del pubblico e nei confronti dei personaggi.³⁰⁶ I due carcerieri hanno tuttavia un loro estetismo, una loro preziosità, lo si vede nelle pose e nel linguaggio che parlano che li rendono eleganti pur nell'oscenità del loro aspetto, una sintesi a cui si è giunti anche grazie alle 'proposte' giunte dagli attori che li

³⁰² Cfr. L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

³⁰³ Cfr. *ivi*, p. 20.

³⁰⁴ Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Giovanni Scandella / Laboratorio sul verso: *La grande passeggiata*, 1-12 novembre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello; Laboratorio: *La grande passeggiata*, 26 novembre-8 dicembre 2012, Teatro Niccolini, San Casciano V.P. (FI); Rappresentazioni *La grande passeggiata*, 12-16 dicembre 2012, Teatro Royal, Bari.

³⁰⁵ Cfr. C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

³⁰⁶ Cfr. *ivi*.

interpretano, Marco Brinzi e Andrea Luini.³⁰⁷ Il loro aspetto richiama la dimensione trascendente e metafisica che sottende al testo, sono una specie di angeli castigatori. Non a caso, uno dei riferimenti che Tiezzi ha fornito agli attori in maniera molto esplicita già all'inizio delle prove è stato *l'Angelo sterminatore* (1962) di Buñuel, film in cui dei borghesi si ritrovano ad una festa notturna in una casa e, senza nessun motivo apparente, non riescono più a uscire. Il riferimento è assolutamente biblico, c'è l'angelo, c'è Dio che decide di non perdonare gli uomini, di punirli per l'inferno in cui hanno fatto precipitare la terra.

Quello che Sinisi fa è «imbastire metafore», sviluppando una vicenda reale «in tempi e luoghi indefiniti»³⁰⁸ in cui si disvelano i volti di una società corrotta e affarista. Anche la regia contribuisce a rendere nitido e crudele il percorso di una fabula che si chiude circolarmente su se stessa, dilatando poeticamente le situazioni attraverso le immagini proiettate, che esemplificano la 'condizione' (emotiva, contestuale) dei personaggi nelle varie scene, lasciando aperti molti interrogativi «che la brutta cronaca è ben lontana da risolvere».³⁰⁹

Conclusioni

L'esperienza del laboratorio continua tutt'oggi,³¹⁰ mantenendo pressoché intatta la struttura metodologica. Si è accentuato, negli anni, il carattere 'nomade' dell'operazione, che ha permesso d'intrecciare nuove e fruttifere collaborazioni, non ultima quella con l'Associazione Teatrale Pistoiese che attualmente ospita la gran parte delle attività del laboratorio.

Se volgiamo lo sguardo indietro per poi riportarlo nel presente, ci accorgiamo che il metodo pedagogico di Tiezzi non ha tradito gli intenti iniziali, li ha semmai 'messi' a fuoco e affinati, allargando il range culturale a cui attingere per plasmare un attore creativo e consapevole della sua scrittura.

Anche se le tematiche al centro delle varie operazioni laboratoriali sono cambiate nel tempo (si è passati, ad esempio, dallo studio di una singola opera - *La Divina Commedia* 1989/1991; *Scene di Amleto I, II e III* - allo studio del mondo operaio, in una commistione tra opere teatrali-letterarie e documenti storici - Laboratorio di Prato 2007/2009 - a quello della 'violenza' attraverso il *Woyzeck* di Büchner e *La grande passeggiata* di Sinisi - Laboratorio della Toscana 2009/2011), sono rimaste costanti le linee guida di ricerca attoriale e le collaborazioni con alcuni professionisti del settore. Tiezzi ha creato intorno a sé un 'gruppo famiglia' a cui affidare, senza

³⁰⁷ Cfr. *ivi*.

³⁰⁸ N. Viesti, *Oggi al Royal la 'prima' di Lombardi e Tiezzi*, «Il Corriere del Mezzogiorno», 12 dicembre 2012.

³⁰⁹ Cfr. G. Capitta, *Quella «fabula nera» del caso Strauss-Kahn*, in «Il Manifesto», 15 dicembre 2012.

³¹⁰ Teatro Laboratorio della Toscana, biennio 2013/2014; Teatro Laboratorio della Toscana, anno 2016.

indugio, la cura di ogni singolo aspetto della preparazione degli allievi, dal canto, al movimento, allo studio della drammaturgia. Com'era stato agli esordi della sua avventura teatrale, così anche per il laboratorio Tiezzi ha chiamato a sé quelle personalità che, più di altre, avevano indirizzato i loro campi di ricerca verso 'quella' idea di teatro e di arte. Tra tutti, Sandro Lombardi, legato al regista da un'amicizia e una collaborazione mai interrotta nel tempo, è stato inserito nel circuito del laboratorio, oltre che come attore da cui imparare il modo in cui affrontare una parte e stare in scena, come 'specialista della lingua', essendo lui da sempre uno studioso e fine conoscitore di autori quali Testori, Dante, Pasolini. Anche Marion D'Amburgo, come Lombardi presente in compagnia fin dagli inizi aretini, ha portato la sua esperienza d'attrice mettendola a disposizione delle nuove generazioni d'attori. Francesca Della Monica, cantante e docente che da anni conduce una ricerca originale sulle diverse tecniche vocali, privilegiando le esperienze sperimentali e d'avanguardia, è diventata un punto di riferimento e una presenza imprescindibile per la preparazione vocale degli attori. E ancora Giovanni Scandella, aiuto regista di quasi tutte le produzioni della compagnia a partire dalla fine degli anni '90, è cui è affidata la cura del movimento scenico in relazione allo spazio, affrontata dalla prospettiva di maestri come Craig, Mejerchol'd, Vachtangov.

E gli allievi-attori?

Tiezzi ha continuato a battersi affinché gli allievi potessero usufruire di una borsa di studio o, almeno, che gli fosse garantito vitto, alloggio e/o un rimborso spese durante le sessioni di laboratorio, in modo tale da rispettare la dimensione professionale della loro partecipazione.

Il criterio di selezione ha continuato a prediligere la loro 'appartenenza' toscana, intesa soprattutto come radicamento artistico nel territorio (molti, ad esempio, prima di giungere ai laboratori di Tiezzi si sono formati presso il Metastasio di Prato o il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino),³¹¹ anche se negli ultimi anni non è stata una prerogativa necessaria. È cresciuto, invece, il numero di allievi diplomati presso scuole nazionali (Piccolo Teatro di Milano, Teatro Stabile di Torino, Teatro Stabile di Genova, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico) e/o laureati presso facoltà umanistiche,³¹² quindi più strutturati dal punto di vista culturale e attoriale. Tuttavia, ciò che realmente guarda Tiezzi non sono i titoli o la preparazione accademica, egli cerca di vedere 'oltre', di

³¹¹ Simone Martini e Luca Avagliano, allievi nel biennio 2007/2009, ad esempio, sono diplomati al Teatro della Limonaia, oltre che, rispettivamente, al Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino e all'Accademia d'Arte Drammatica *Silvio D'Amico*, mentre Marco Mannucci, anch'egli allievo nel biennio 2007/2009, si è formato presso Pontedera Teatro.

³¹² In occasione del primo Laboratorio di Prato (2007/2009), su una turnazione di circa venticinque allievi, soltanto cinque erano diplomati presso scuole ufficiali (quattro al Piccolo e uno alla Silvio D'Amico), mentre altri avevano frequentato corsi o stage di vario tipo (Pontedera Teatro, La Limonaia, Raffaello Sanzio,...). Nel Laboratorio della Toscana (2010/2012) i diplomati scelti sono stati otto su tredici, mentre nel successivo 2013/2014 sono stati dieci su quattordici.

carpire le potenzialità e le motivazioni che spingono un attore a scegliere quel mestiere nonostante la precarietà cui va incontro.³¹³ In questo difficile compito di selezione, Tiezzi è coadiuvato dalla collaborazione di Francesca Della Monica e di Giovanni Scandella, che si occupano della prima fase di provini.³¹⁴ Entrambi, negli anni, lavorando fianco a fianco con Tiezzi, hanno imparato cosa egli cerchi negli attori, pertanto, seguendo anche le sue indicazioni, hanno adottato dei criteri di valutazione comuni che consentono loro di effettuare una prima 'scrematura' dei candidati (per l'ultimo laboratorio - 2016/2017 - se ne sono presentati in più di quattrocento per sedici posti), di separare, per usare le parole di Scandella, «i bianchi dai neri».³¹⁵ Un aspetto che, ad esempio, è molto importante nella valutazione è il tipo di 'corpo' di un attore, che non significa valutare se sia alto, basso, grasso o magro, piuttosto se esso abbia un 'significato' nello spazio. Pertanto Scandella, oltre ad ascoltare i brani recitati proposti dai candidati, attraverso una serie di esercizi li fa muovere e cerca di capire come essi si distribuiscano nello spazio, facendo molta attenzione alla prossemica.³¹⁶ Una volta annotate le caratteristiche di ognuno, Scandella e Della Monica sottopongono all'attenzione di Tiezzi un numero ristretto di candidati che vengono convocati per un secondo provino, stavolta alla presenza anche del regista che valuterà, in base alle sue esigenze e a quanto raccolto dai suoi collaboratori, la loro 'idoneità' a partecipare al laboratorio. Alcuni allievi, completata l'esperienza del laboratorio, hanno continuato il loro percorso di ricerca, dando vita a nuove realtà teatrali,³¹⁷ altri hanno affiancato al lavoro d'attore quello di regista, altri ancora sono diventati, nel tempo, formatori a loro volta, andando ad aggiungersi al 'gruppo famiglia' da anni operativo sotto l'etichetta Lombardi-Tiezzi. È il caso, ad esempio, di Caterina Simonelli e Simone Faloppa, allievi, rispettivamente, negli anni 2007/2009 e 2010/2012, che Tiezzi ha coinvolto in qualità d'insegnanti in alcune sessioni dei successivi laboratori. Gli stessi Simonelli e Faloppa, insieme ad altri ex-allievi, come Sandro Mabellini, sono stati scritturati nelle produzioni della compagnia Lombardi-Tiezzi, avendo così la possibilità di vedere concretizzato professionalmente il 'metodo' appreso negli anni.

Dal canto suo, Tiezzi ha consolidato sempre più il collegamento tra letteratura e teatro, nell'ottica in cui il contatto con gli scrittori (drammaturghi e non) possa servire agli attori «a introdurre nel loro lavoro

³¹³ Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

³¹⁴ L'intera fase di provini è incentrata sulla recitazione, sul movimento e sul canto.

³¹⁵ Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

³¹⁶ Ivi.

³¹⁷ Prendendo ancora ad esempio Simone Martini e Luca Avagliano, i due attori sono i co-fondatori di *KanterStrasse Teatro*, compagnia teatrale attiva dal 2005 con base nel Valdarno Superiore, sostenuta dalla Regione Toscana e dalla Rete Teatrale Aretina, che promuove spettacoli, rassegne e residenze.

il nodo della drammaturgia e della creazione del ruolo». ³¹⁸ Parallelamente, ha perseguito come obiettivo di far sì che il contatto con gli attori permetta agli scrittori coinvolti di acquisire «il punto di vista della 'teatralità'», ossia di acquisire le peculiarità del mezzo teatrale che permettono alle parole del racconto di essere 'incarnate'. ³¹⁹

Persiste la predilezione per quei testi 'incompiuti' da porre al centro del lavoro dei laboratori, come spiega lo stesso regista:

Uno spezzone, un racconto che si arresta prima della fine, possiede e offre talvolta delle opportunità che un testo compiuto molto spesso non dà. *Woyzeck* e *Il processo* (e immagino anche le cose che farò in futuro) mi permettono di scrivere dei *versi scenici* più personali e di entrare più facilmente – assieme agli attori – come 'autore' all'interno del testo. ³²⁰

Questa attenzione sempre maggiore rivolta ai testi non deve però fuorviare dal fatto che Tiezzi continui ad agire come 'uomo di teatro', mosso da un «istinto teatrale» superiore al suo interesse per la letteratura drammatica. ³²¹ Il punto di partenza e di arrivo è e resta sempre la 'scena', ragion per cui quando si accosta ad un testo la prima cosa che percepisce è sempre lo spazio in cui il dramma si svolge; da lì, inizia a immaginare le infinite possibilità sceniche che quel testo implica e vede le possibilità recitative degli attori. ³²² Quello che cerca di trasmettere agli attori è la necessità di 'entrare' nel mezzo espressivo e creativo di un autore e costruire «una struttura equivalente a quella del 'personaggio' che quest'ultimo ha prodotto». ³²³ E per far ciò, si conferma necessaria la presenza di professionisti specializzati in discipline specifiche che permettano di lavorare sul corpo (danzatori, maestri di discipline orientali, euritmisti), sulla voce (insegnanti di canto, musicisti), sulla scrittura e sulla lingua (romanzieri, drammaturghi, studiosi), affinché l'allievo-attore acquisisca una piena padronanza del suo mezzo espressivo.

Ora che Federico Tiezzi, interrogato da Leonardo Mello si trova a fare un bilancio di questi ultimi anni in cui si è consolidata la sua vocazione per la didattica, si accorge che il tutto è scaturito dalla necessità di rispondere a due istanze: una 'contingente', la crisi economica, ed una 'personale', ossia la volontà di trasmettere il sapere acquisito e la sua visione del teatro:

La crisi economica mi ha costretto ad andare verso una semplificazione estrema dello spazio teatrale nel quale mi trovo ad agire, oppure verso l'utilizzazione di spazi e luoghi 'alternativi'. Non si tratta di una moda: siamo

³¹⁸ L. Mello (a cura di), *Sulla memoria. Conversazione con Federico Tiezzi*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, p. 20.

³¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 20-21.

³²⁰ *Ivi*, p. 22. *Il processo* di Kafka, assieme a *Il pappagallo verde* di Schnitzler, è stato al centro del Laboratorio della Toscana 2013-2014.

³²¹ Cfr. *ivi*, p. 20.

³²² Cfr. *ivi*.

³²³ *Ivi*, p. 21.

tutti costretti a diminuire il portato visivo di uno spettacolo a favore dell'attore. La crisi ha così assecondato il mio interesse per l'attore, che sta assumendo molta importanza rispetto al passato. Fino al 1990 questa figura aveva una fisionomia meno centrale nel mio lavoro. Da lì in poi è stato invece proprio lui, l'attore, mediante il suo movimento, il suo *fare*, a creare uno spazio visivo, una scenografia dinamica, esattamente come avviene nel teatro *nō*, che ho sempre avuto in mente e nel quale l'attore esprime tutto se stesso incarnando un dramma. Il teorico giapponese Zeami Motokiyo, all'interno del suo *Libro della trasmissione del fiore*, risalente al XV secolo, afferma che non vanno dimenticati e non vanno fatti dimenticare i propri inizi. È un'indicazione che, passati i cinquant'anni, mi è tornata sempre più in mente, e mi sono chiesto in che maniera potessi riportare in vita parte della mia ricerca. Alla fine mi sono convinto che la strada giusta fosse quella di fare della didattica attraverso alcuni lavori che ho realizzato nel corso della mia carriera. E, così facendo, trasmettere ad un gruppo di attori più giovani, insieme a Sandro, una conoscenza e un sapere che si incarnano materialmente in una regia, in una direzione degli attori, nell'escavo analitico di tutta una serie di elementi che hanno a che fare con il mio modo di intendere il teatro.³²⁴

³²⁴ Ivi, pp. 22-23.

Mimma Valentino

L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi

Il 'misterioso concerto' della Valdoca

Buio e silenzio. Azioni minime e *contemplazione*. Ascolto dello spazio e mistica dello sguardo, anzitutto dello spettatore, chiamato a svelare enigmatiche sequenze gestuali o figurazioni geometriche. Sono questi i tratti estetici, le tracce poetiche che contraddistinguono i primi lavori di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi. L'una drammaturga, poetessa e attrice; l'altro regista. Entrambi fondatori del Teatro della Valdoca, a Cesena, nel 1983, sulla scia dell'esperienza del Collettivo Valdoca, attivo negli anni Settanta.

Per i due artisti l'avvicinamento all'universo teatrale avviene durante gli anni dell'università, mentre studiano alla facoltà di Architettura presso lo IUAV di Venezia. A metà degli anni Settanta, grazie a una borsa di studio in Polonia, hanno modo di entrare in contatto con il lavoro di Grotowski e di Kantor; parallelamente cominciano a dedicarsi a spettacoli di animazione o ad azioni di strada nonché a iniziative seminariali e laboratoriali presso le scuole.

La matrice di queste prime esperienze è anzitutto visiva, anche se la ricerca pittorica e plastica del gruppo si sposa sempre con l'interesse per la componente ritmica e musicale.

All'inizio era teatro di figura e di animazione, per la scelta dei suoi fondatori, laureati in architettura con tesi sul rapporto tra bambini e spazio urbano e sulla trasformazione dell'ambiente contadino padano, ma era anche teatro d'avanguardia, impegnato, come tanti altri in quegli anni, nella ricerca di nuovi spazi e nuovi pubblici. Questa fase culmina nel 1978, con la collaborazione con il Bread and Puppet americano e la sua filiazione italiana Pupi e Fresedde. Ma nello stesso periodo uno spettacolo, *Tre brevi storie*, segna il distacco dalle tecniche tradizionali del teatro di figura e l'inizio di un confronto con le modalità del fumetto, della TV, del cinema d'animazione e della pubblicità.¹

Lavori come *Tre brevi storie* (1980) e il successivo *Tavole sinottiche* (1981) segnano un momento di maturazione per la formazione, in direzione di un teatro più professionale; una vera e propria svolta, però, avviene a partire da *Lo spazio della quiete* (1983), spettacolo d'esordio della neonata

¹ A. Attisani, *Differente e meravigliosa*, in Teatro della Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Cesena, Teatro della Valdoca, 1983, p. 8. A questi primissimi anni risalgono lavori come *La ballata dei 14 giorni di Masaniello* (1978) e *Chiaroscuro* (1980) nonché la partecipazione a diverse manifestazioni (Estateromanaottanta, realizzata dal Comune di Roma nel 1980; 'Lo starnuto di Ercole', organizzata a Imola nel 1981).

compagnia Valdoca. Sin da questo primo lavoro emerge la particolarità del modo di fare teatro della coppia Ronconi-Gualtieri, la sua cifra inconfondibile, difficilmente riconducibile alle due tendenze dominanti all'epoca, il Terzo Teatro e il cosiddetto Teatro Postmoderno.

Antonio Attisani, recensendo *Tavole Sinottiche*, già ne 1982 scrive:

Che ne facciamo del Teatro della Valdoca? Non è un gruppo di attori 'caldi' e sudati, dunque non è collocabile tra le file del Terzo Teatro. Non è farcito di musica rock e segnali tali da poter essere incluso in rassegne del postmoderno. [...] È uno dei tanti segni del felice proliferare di scritture degli ultimi tempi, è il risultato dell'unione di lavoro di quattro artisti diversi tra loro, è un esempio personalizzato di occupazione della scena.²

Così come gli spettacoli realizzati da altre formazioni venute alla luce nello stesso periodo,³ i lavori della Valdoca non possono essere collocati sotto alcuna bandiera ideologica; l'originalità che contraddistingue le scelte estetiche del duo Gualtieri-Ronconi non consente, infatti, di rintracciare rapporti diretti di ascendenza o filiazione rispetto alle principali linee di ricerca affermatesi in quegli anni. Emblematico in tal senso il lavoro portato avanti per *Lo spazio della quiete*; lo spettacolo si presenta come una sorta di studio sulla percezione spazio-temporale fondato sull'attraversamento di una precisa dimensione spaziale ad opera di due figure femminili, Mariangela Gualtieri e Paola Trombin. Con grazia e rigore, le due 'attrici', i cui sguardi sono uniti da una corda elastica bianca e rossa, percorrono e ispezionano la scena immersa nella semioscurità, dando vita a una serie di figurazioni astratte, una sequenza di possibili geometrie. Pochi segni arricchiscono questo paesaggio notturno, pochi oggetti, strumenti di legno o di pietra, con i quali le due donne interagiscono continuamente.

Protagonisti del lavoro sono, dunque, i movimenti e le pause, le figure plastiche disegnate dai corpi delle due performer e gli oggetti, il vuoto e i pieni, il respiro e il silenzio, interrotto solo da qualche brano tratto dalla *Passione secondo Giovanni* di Bach. Assenti risultano, invece, l'elemento verbale e il testo drammaturgico così come la dimensione interpretativa tradizionalmente intesa;

Noi non recitiamo - sottolinea la Gualtieri sin dai tempi di *Tavole sinottiche* -, non lavoriamo sul testo né sul corpo. [...] Partiamo semplicemente dagli

² A. Attisani, *L'Enciclopedia di Diderot si anima a teatro*, in «Lotta continua», 9 febbraio 1982. Compagni di strada in queste prime esperienze sono Giovanni Carpano e Gianguido Palumbo.

³ Alle soglie degli anni Ottanta fioriscono diversi gruppi o singoli artisti (Società Raffaello Sanzio, Teatro delle Albe, Parco Butterfly, etc.) che, pur guardando con interesse alla lezione della Postavanguardia o del Terzo Teatro, rivendicano una totale autonomia rispetto a entrambe le tendenze. A tal proposito si veda: M. Valentino, *I nuovissimi*, in Id., *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, pp. 305-363.

oggetti e intorno a questi creiamo una tensione teatrale con immagini e suoni in una totale assenza di parole.⁴

Già in questo spettacolo emerge il radicale rifiuto del racconto e di qualsiasi dimensione rappresentativa nonché l'intenzione di lavorare anzitutto sull'esplorazione dello spazio e sulla performatività pura. Questi procedimenti, fondati sulla decostruzione di immagini, gesti, suoni, sembrano in qualche modo richiamarsi alla lezione del teatro concettuale; la negazione della forma narrativa e sequenziale, l'attenzione geometrica alla luminosità, l'esplorazione analitica del luogo scenico, attraverso un'azione millimetrica che misura e scandisce la dimensione spaziale, contraddistinguono, infatti, anche i lavori dei cosiddetti postavanguardisti. Negli spettacoli della Valdoca, però, la metariflessione concettuale viene sviluppata in maniera più 'calda', nella misura in cui l'astrazione, l'algida' investigazione analitica sembra essere stemperata dalla presenza di alcuni elementi materici, oggetti poveri o naturali quali le canne, l'argilla, i sassi.

Un discorso di questo tipo viene ulteriormente approfondito nel successivo *Le radici dell'amore* (1984), secondo capitolo di una trilogia che includerà anche *Atlante dei misteri dolorosi* (1986). Rispetto al precedente *Lo spazio della quiete*, *Le radici dell'amore*, giocato ancora una volta sulla centralità di alcuni elementi fondamentali (spazio, tempo, materiali primari, corpi), mantiene «la stessa qualità di purezza e semplicità di immagine, applicandola però a una materia più dolce, più calda, più organica»⁵. In questa atmosfera rarefatta, attraversata da flussi diurni, prendono corpo, con elegante e misurata precisione, immagini, movimenti, suoni minimali.

Attraverso questi primi lavori la coppia Gualtieri-Ronconi inventa una nuova lingua teatrale, fatta di gesti e oggetti, di segni minimi, quasi impercettibili, che caricano di suggestioni simboliche e rituali la dimensione spaziale e performativa. Si tratta di una grammatica caratterizzata da una formalizzazione estremamente coerente e raffinata e dalla progressiva acquisizione delle diverse scritture di scena, a partire dalla drammaturgia dello spazio.

Il confronto con i differenti codici scenici prosegue nel successivo *Atlante dei misteri dolorosi*, laddove fa la sua prima comparsa l'elemento verbale. Per l'occasione il gruppo decide di misurarsi con la parola poetica (frammenti lirici tratti dalle opere di Milo De Angelis, Paul Celan ed Eschilo) che cinque attori - un gruppo più folto rispetto al passato - bisbigliano attraverso megafoni in terracotta creati dallo stesso Ronconi.

⁴ I. M., *La folle enciclopedia*, in «la Repubblica», 13 marzo 1981.

⁵ U. Volli, *Un mondo pieno di emozioni che solo le donne conoscono*, in «la Repubblica», 19 ottobre 1984. In questo spettacolo, ancora una volta, accanto a Mariangela Gualtieri è Paola Trombin. Nel successivo *Le radici dell'amore nell'orto di Ghetsemane*, presentato nell'ambito della quindicesima edizione del Festival di Santarcangelo (1985), entreranno in gioco nuove collaborazioni (Gabriella Rusticali, Carolina Talon, Giovanni Turci). Paola Trombin, invece, inizierà a dedicarsi autonomamente alla sua attività di pittrice.

La scelta del verso lirico è in qualche modo favorita e preparata dall'incontro con Milo De Angelis, a seguito del quale la Valdoca dà vita a una Scuola di Poesia; a partire dal 1985, la compagnia ha così modo di ospitare alcuni dei più illustri poeti italiani: da Luzi a Cucchi, da Fortini a Loi alla Merini.

L'avvicinamento alla dimensione verbale attraverso la poesia è, però, determinato soprattutto dall'esigenza di rintracciare una parola evocativa, allusiva, in grado di dar voce alla sinfonia silenziosa composta nei precedenti lavori.

Coerentemente con l'idea di un teatro che non abbia finalità narrative o drammatiche, in *Atlante*, come nel successivo *Ruvido umano* (1986), il verso non viene restituito nella sua naturalezza, non veicola mai, in maniera neutrale, dei significati. Sin da questi primi lavori Ronconi rifiuta in maniera categorica l'ipotesi di un testo da illustrare, tentando, piuttosto, di recuperare il valore profondo, la forza originaria contenuta in ciascuna parola.

Ecco, dunque, che in scena gli attori non si limitano a recitare l'opera letteraria; in *Atlante* la parola non viene pronunciata o proferita, ma sussurrata, quasi con sofferenza. Analogamente in *Ruvido umano* i versi di Ginsberg e Rilke vengono sillabati, 'masticati', gridati a gran voce;

si tratta di esplorare le modalità di comunicazione della parola in tutte le valenze emotive e tonalità espressive, dal sussurrato all'urlo, dalla parlata pascoliana e fanciullesca con un dito in bocca a un farfuglio che tende all'inarticolato. Sempre spingendosi verso l'estremo, con una parola faticosa, da conquistare sillaba dopo sillaba.⁶

Questa 'parola faticosa' viene sospesa, dilatata, deformata al fine di recuperarne l'originaria bellezza, in contrapposizione a un mondo - quello contemporaneo - sempre più ferito e dolente. La sofferta riscoperta di questa purezza primigenia è affidata all'attore, al suo corpo, alla sua voce; come osserva Emanuela Dallagiovanna, già in *Ruvido umano* si verifica

una discesa verso la carnalità totale, che coincide con il tema del lutto, a tutti i livelli della rappresentazione: l'eccesso sensoriale è il registro di questa marcia rivoltosa, in cui il corpo si mostra nella elementare fisicità di muscoli tesi, sudore, vibrazioni della voce. L'intuizione che il corpo, con la sua caducità materica, sia il luogo della sofferenza si ribalta nella sua elezione a fuoco riflessivo e espressivo.⁷

La poesia invoca la fisicità del corpo che deve accogliere e far risuonare una voce «molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si

⁶ O. Ponte di Pino, *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2003, p. 153.

⁷ E. Dallagiovanna, *Figure di grazia*, in Id., *Teatro Valdoca*, cit., p. 113.

sedimenta in lui»⁸. Sotto la guida di Ronconi, l'attore rende loquace il suo corpo silente, trasformando la parola poetica, volutamente destabilizzata, sfregiata, 'scorporata', in materia plastica e fonica, in azione fisica e gesto vocale.

Poesia dello spazio, del corpo, della parola. A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta il lavoro attoriale e la scrittura lirica acquistano, dunque, crescente importanza, divenendo, assieme alla dimensione spaziale, gli elementi centrali del dispositivo scenico pensato da Ronconi. In tal senso *Ruvido umano* può essere considerato uno spettacolo che sancisce un cambio di rotta nell'itinerario artistico del gruppo; il passaggio successivo sarà il confronto con i versi di Mariangela Gualtieri, alle soglie degli anni Novanta. A partire da *Cantos* (1988), realizzato a seguito di un emozionante viaggio in Africa, e dai tre atti di *Antenata* (1991-1993) la Gualtieri inizierà, infatti, a firmare i testi degli spettacoli della Valdoca⁹; da questo momento in poi si creerà, anzi, un imprescindibile connubio tra la sua scrittura e la dimensione teatrale, tra la poetessa che compone «dentro la scena»¹⁰ e il regista che costruisce il suo edificio drammaturgico «anche attraverso quella struttura architettonica che sono i versi»¹¹.

Già in questi primi spettacoli 'parlati' inizia, dunque, a prendere forma quel particolare rapporto tra le due anime della Valdoca che contraddistinguerà anche le successive creazioni;

il rapporto - spiega la stessa Gualtieri - è molto chiaro per me: io servo un'altra scrittura, che è quella registica, e la servo con un mezzo, la parola [...]. E poi accetto di non capire tutto del percorso di Cesare e di fidarmi di lui. [...] A volte sorgono conflitti: quando io sono certa della giustezza e forza di un determinato testo e invece Cesare lo trova non adatto, lontano da quello che sta cercando. Oppure il contrario: io vorrei tagliare e lui no.¹²

Muovendo da una relazione di questo tipo, la drammaturgia della Gualtieri diventa, proprio a partire dalla trilogia di *Antenata*, la *koinè* del gruppo, «il sangue degli spettacoli. Lì - ricorda Ronconi - comincia quel lavorare di rimbalzo, fra il testo e la scena [...] che caratterizzerà tutto il nostro percorso»¹³.

Peraltro *Antenata*¹⁴ sarà anche il titolo della prima raccolta pubblicata dalla Gualtieri, i cui versi, nel corso degli anni, assumeranno anche una

⁸ C. Ronconi, *Un perfetto salto mortale*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 54.

⁹ In realtà i primi scritti di Mariangela Gualtieri risalgono a *Ruvido umano*.

¹⁰ M. Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, Roma, Luca Sossella editore, 2007, p. 21.

¹¹ C. Ronconi, da un'intervista rilasciatami il 14 aprile 2017.

¹² M. Gualtieri, C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca. Intervista di Mimma Valentino*, in «Acting Archives Review», n. 14, novembre 2017, p. 188.

¹³ C. Ronconi, *Un perfetto salto mortale*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 54. Peraltro, come ha ricordato Mariangela Gualtieri in più di un'occasione, proprio Ronconi ha in qualche modo sollecitato il suo avvicinamento alla scrittura, la sua 'nascita' come poetessa.

¹⁴ M. Gualtieri, *Antenata*, Milano, Ed. Crocetta, 1992.

dimensione autonoma, figurando tra le esperienze più significative della poesia italiana contemporanea.

Quasi tutti i testi editi di volta in volta scaturiranno, in realtà, dagli allestimenti; come osserva Giorgia Bongiorno, «la connessione con la scena segna la scrittura nel suo farsi»¹⁵. Oltre che dal lavoro in solitudine, la poesia di Mariangela Gualtieri, infatti, germoglierà dal contatto diretto con l'azione scenica, intrecciandosi con la ricerca registica, nutrendosi della presenza attoriale, lasciandosi ispirare dall'accadimento teatrale.

Fin da principio - ricorda la Gualtieri - la mia scrittura era sostanziata da una parte che nasceva per proprio conto e quando voleva, e da una parte che invece veniva scritta durante le prove. Questa seconda componente era in qualche modo suggerita dalla scena, da ciò che accadeva, dalla particolarità degli attori e dai suggerimenti della regia.¹⁶

Costruzione teatrale e partitura lirica procedono, dunque, di pari passo, alimentandosi vicendevolmente; non c'è pagina scritta che in qualche modo preceda il lavoro registico, non c'è un testo letterario predefinito da attualizzare in scena. La parola poetica è parola teatrale, che dialoga costantemente con il corpo della scena nella sua complessità e, soprattutto, con la fisicità degli attori. È una parola che prende forma nel qui e ora della costruzione teatrale, che si emancipa dalla pagina per reclamare craighianamente la sua vocazione all'oralità, la sua natura di parola detta.

In tal senso i versi di Mariangela Gualtieri, oltre a rompere definitivamente il silenzio dei primissimi lavori, risultano determinanti nel suggerire inedite possibilità di ricerca. Già con *Antenata*, infatti, il gruppo sembra aprirsi verso nuovi scenari, indagando possibilità drammaturgiche, attoriali e registiche fin ad allora inesplorate.

Gli spunti tematici ed estetici emersi nella trilogia trovano piena espressione in lavori come *Ossicine* (1994) e *Fuoco centrale* (1995). Questi due spettacoli sono il frutto dei primi laboratori attoriali condotti da Ronconi; parallelamente all'esperienza della Scuola di Poesia, già attiva da alcuni anni, nel 1992 il regista della Valdoca decide, infatti, di intraprendere un primo percorso di formazione che andrà, poi, a confluire in una nuova produzione. Nasce così la Scuola Nomade, progetto didattico itinerante per l'Italia, finalizzato ad attivare dinamiche pedagogiche - e spettacolari - nonché ad allargare l'originario nucleo attoriale.

Per il gruppo aprirsi a nuove forze, dopo dieci anni di lavoro con poche persone, implica la possibilità di porsi ulteriori interrogativi, evitando il rischio di «insistere su un linguaggio che tende a chiudersi su se stesso, in un codice sempre più preciso ma ripetitivo e dunque destinato a svuotarsi

¹⁵ G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italiés» (Université de Provence), n. 13, «Poeti d'oggi/Poètes Italiens d'aujourd'hui» dirigé par Yannick Gouchan, 2010 (<https://italies.revues.org/2734>).

¹⁶ M. Gualtieri, *Un rito di guarigione*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 99.

di contenuti»¹⁷. Per Ronconi, in particolare, dedicarsi a un percorso pedagogico significa indagare da vicino le possibilità espressive di quella 'maschera divina' che è l'attore, vero fulcro – assieme ai testi della Gualtieri – della sua scrittura scenica.

Ecco, dunque, che organizza cinque laboratori in città diverse (Lecce, Milano, Cesena, Genova, Bologna) destinati a giovani provenienti dalle esperienze più disparate (scuole di teatro, di danza o di canto; centri sociali); da questi primi incontri seleziona una trentina di attori, quasi tutti debuttanti, con i quali lavora per un mese ai Magazzini del Sale di Cervia. Nasce così quella 'festa teatrale' che è *Ossicine*, «una festa di corpi, di braccia e gambe che si incrociano, di bocche che si cercano, di piedi nudi che tentano di restare in equilibrio su una corda, di capelli che vogliono diventare ali»¹⁸.

In questo spettacolo fa anche la sua comparsa il trucco, che tornerà spesso nei successivi lavori; Ronconi, infatti, entrando ripetutamente in scena, dipinge di rosso i corpi dei suoi attori. Si tratta di una scelta precisa, che diventerà nel corso degli anni uno stilema ronconiano: il trucco – pennellate di colore, argilla o terra – viene utilizzato come strumento per 'scarnificare' il corpo dell'attore, per cancellarne l'aspetto naturalistico, per eliminare le tracce della sua vita personale.

Segnati da pennellate rosse e abbigliati con vestiti dai motivi floreali, i giovani attori si abbandonano a scontri fisici, pose plastiche e dinamiche, liturgie sacrificali o danze rituali, in un continuo alternarsi di scene corali e assoli; poche sono le parole, 'parole-stampelle', pronunciate a fatica, balbettate, restituite da una voce fuori campo.

Il percorso pedagogico portato avanti per *Ossicine* prosegue con il successivo *Fuoco centrale*; anche questo lavoro costituisce l'esito di un ciclo di seminari condotti con giovani esordienti (attori, danzatori, acrobati, cantanti). In questo caso, però, il risultato ultimo è uno spettacolo più maturo nella misura in cui Ronconi riesce a guidare i suoi allievi verso un lavoro più approfondito sui testi poetici di Mariangela Gualtieri; in *Fuoco centrale* si crea, infatti, un particolare sodalizio tra le azioni fisiche – e, in particolare, la danza di Katia Della Muta –, la componente verbale e la musica, suonata dal vivo dai Bevano Est Quartetto.

Il lavoro, presentato in anteprima a Cesena, in un enorme capannone industriale (ex Arrigoni), si apre sullo sfondo di una scena dominata da due colori, il bianco e il rosso: il bianco dello spazio, illuminato dalle luci delle candele, da fari rotondi o da alcune torce posate a terra¹⁹; il rosso delle

¹⁷ O. Ponte di Pino, *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 157.

¹⁸ C. Cumani, *E i corpi colorarono lo spazio dei sensi*, in «Il resto del Carlino», 12 febbraio 1995.

¹⁹ Segnano la scena alcuni oggetti, che appartengono all'immaginario figurativo di Ronconi: grandi sculture metalliche, candelabri dalle forme variabili, bracieri, corde e canne di bambù.

tende, posizionate in vari punti della scena, ma anche dei corpi degli attori, colorati alla maniera di Ronconi (tracce pittoriche su viso, collo, braccia). Questi corpi 'trasfigurati' vanno ad animare il «mistero dionisiaco»²⁰ di *Fuoco centrale*; gli attori, seduti in circolo, nel cerchio immaginario disegnato da canne sottili fissate ad alcuni sgabelli, si staccano a turno dal coro, andando ad occuparne il centro o dirigendosi verso il proscenio: danzano, cantano, pronunciano le parole poetiche di Mariangela Gualtieri. «Ma sono parole difficili da dire. Sempre un poco impedito. Articolate con dolorosa difficoltà [...]. Strozzate nella gola»²¹. Sono parole nostalgiche, sofferte («Io appartengo all'essere e non lo so dire»²²) oppure 'sognate', tratte da una lingua immaginaria, come il *pingi* inventato per l'occasione dalla Gualtieri²³.

I versi si alternano alle pause di silenzio, le danze alle processioni, il canto alle «contaminate musiche etniche (dal motivo popolare agli slittamenti free)»²⁴ suonate dai Bevano.

A partire da queste prime esperienze di formazione l'incontro con giovani allievi diventerà una costante del lavoro di Ronconi che attraverso l'attività laboratoriale potrà investigare i meccanismi espressivi della macchina attoriale. Nel corso dei seminari di volta in volta organizzati, il suo lavoro pedagogico andrà a concentrarsi anzitutto sul momento pre-linguistico del processo creativo, ossia sull'analisi che l'attore deve compiere su se stesso, sulla sua capacità di immaginazione, sulle sue possibilità comunicative. Nelle intenzioni di Ronconi ciascun laboratorio deve costituire proprio uno «spazio-tempo di purificazione necessario per addentrarsi non ad acquisire tecniche specifiche, ma a esercitare l'attenzione verso di sé»²⁵ per poi entrare in contatto con le diverse drammaturgie e, soprattutto, per potersi immergere nell'abisso dello spazio scenico e del verso poetico.

Si tratta di un 'metodo' pedagogico che non punta a formare interpreti in senso tradizionale, chiamati a impersonare un ruolo canonico o a vestire i panni di un personaggio. L'attore ronconiano è invitato piuttosto a lavorare per sottrazione: non deve portare avanti un processo di avvicinamento e costruzione di un'identità altra (il personaggio), ma spogliarsi progressivamente di tutte le proprie 'scorie' (personali, caratteriali,

²⁰ N. Garrone, *Torna il teatro crudele*, in «la Repubblica», 6 febbraio 1996.

²¹ G. Manzella, *Nel cerchio magico di giovani dei*, in «il manifesto», 6 maggio 1995.

²² M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

²³ «Il 'pingi' nasce da un suono ricorrente quando mi addormento, e che ho provato a scrivere», racconta Mariangela Gualtieri; si tratta - prosegue - di una lingua inventata che «elimina dalle frasi le 'o' e le 'i' in quanto maschili», in C. Piccino, *Valdoca, il piacere di recitare una lingua sconosciuta*, in «il manifesto», 6 maggio 1995.

²⁴ G. Manzella, *Nel cerchio magico di giovani dei*, cit.

²⁵ V. Valentini, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, cit., p. 13. Il lavoro 'maieutico' di Ronconi è indirizzato anzitutto a mettere l'attore in rapporto con se stesso e con il suo universo emotivo nonché a far emergere le azioni espressive su cui andare a costruire la propria drammaturgia scenica.

psicologiche) per assurgere quasi a figura archetipica, completamente immersa nell'*hic et nunc* del rito teatrale.

Il mio lavoro – sottolinea Ronconi – è di ripulitura, togliere tutti gli intoppi, tutta la cronaca, tutta la storia di una persona, portarla a un muro e con una estrema leggerezza e un dolore enorme – che sono sempre legati – far trovare un passo diverso, uno sguardo diverso, nuovo che riveli qualcosa a chi guarda e a chi agisce. In questi momenti, quando c'è una comunicazione totale e molto intensa, in genere l'attore non ricorda più nulla, viene esattamente allineato col presente, è totalmente nel tempo dell'azione, non ha più scorie di memoria né di pensiero.²⁶

Questa particolare dialettica tra regista e attori, tra 'maestro' e allievi affiora ora attraverso ampi affreschi, di respiro corale, come *Fuoco centrale* o *Parsifal* (1999), ora attraverso costruzioni sceniche più contenute come *Nei leoni e nei lupi* (1997) e *Chioma* (2000). *Nei leoni e nei lupi*, in particolare, oltre a segnare un momentaneo riavvicinamento alla dimensione del gruppo ristretto (sei attori), dopo le esperienze dei primi laboratori, lascia intravedere interessanti

elementi di novità, in qualche misura annunciatori di sviluppi futuri: per la prima volta appaiono dei quasi personaggi, provvisti di nomi (almeno nel copione) e caratterizzati recitativamente (soprattutto nei monologhi); si impone un evidente, insistito richiamo alla teatralità, anche e soprattutto a quella bassa e sguaiata dei guitti, dell'avanspettacolo, del riso osceno; emergono accenni alla tematica del doppio e della scissione corpo/voce e gesto/parola.²⁷

Nei leoni e nei lupi si apre ancora una volta su uno spazio quasi vuoto: un sipario rosso, che funge da fondale; una sorta di proscenio, delineato da tre o quattro lampade a terra; pochi oggetti.

Dal sipario esce anzitutto un'attrice, inquadrata da una bolla di luce. Indossa un cappottone militare, ha il volto coperto da una maschera di trucco e il corpo dipinto di rosso. Si abbandona a una danza a tratti oscena, sulle note di Kurt Weill. Alle sue spalle compaiono, intanto, altri cinque attori (quattro donne e un uomo) che urlano o fischiano come in una sala da avanspettacolo. Hanno tutti un nome che sembra identificare un personaggio: Spensierata, Silvia dei tormenti, Chioma, Ragazza Agnello, Dulla coi tacchi, Ragazzo di Mare. In realtà non si tratta di personaggi veri e propri; i sei attori, infatti, non riescono «a raccontare se stessi se non per frammenti, bagliori evocativi di parole e gesti, anch'essi continuamente oscurati, negati, spenti»²⁸.

²⁶ C. Ronconi, *L'attore re, demente e savio, puro e folle*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, pp. 7-8.

²⁷ M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, p. 5.

²⁸ M. Poli, *Valdoca in bilico tra cabarer e tragedia*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1997.

La negazione e lo sdoppiamento caratterizzano, del resto, l'intero lavoro; infatti, nel turbinio dei monologhi e delle danze che, secondo un modulo tipicamente ronconiano, contraddistingue *Nei leoni e nei lupi*, le voci si accavallano, i corpi si confondono, in un costante gioco di sovrapposizioni. Ecco, dunque, che durante tutto il lavoro hanno la parola solo tre attori, mentre gli altri tre muovono unicamente il labiale; si crea così un contrasto «lancinante - commenta Gianni Manzella - fra le battute e le smorfie sguaiate»²⁹.

Alla dialettica voce/corpo fanno eco le azioni e i movimenti: gli attori corrono forsennati, si scontrano, lottano, restando sempre in bilico tra tragedia e sberleffo da varietà.

Le tensioni venute alla luce in questo lavoro sembrano trovare spazio nei successivi *Parsifal piccolo* (1998) e *Parsifal* (1999). Con questi due spettacoli il gruppo si misura con dei 'quasi personaggi' e, per la prima volta, con la riscrittura di un testo tradizionale. Prendendo le mosse dalla vicenda del *Perceval* di Chrétien de Troyes³⁰, la Valdoca realizza anzitutto una sorta di prologo, *Parsifal piccolo*, incentrato sull'infanzia del leggendario eroe; a distanza di un anno, poi, vengono 'scritti' altri due capitoli, che vedono protagonista un Parsifal ormai vecchio e stanco. Le tre parti confluiscono in un unico spettacolo, *Parsifal*, che debutta al Festival di Santarcangelo nell'estate del 1999.

Per questo progetto, così come per le precedenti messinscene, costruzione registica e scrittura drammaturgica procedono all'unisono. Ronconi individua, attraverso una serie di seminari organizzati in diverse città italiane, gli attori, i cantanti e i danzatori che andranno ad animare il suo *Parsifal*³¹; per rievocare la purezza e l'ebetudine dell'eroe di Chrétien de Troyes, pensa, invece, a Danio Manfredini³².

Nei mesi successivi - ricorda il regista - è nato un rapporto tra la drammaturga - Mariangela - e Danio, per cercare di innestare, di incastrare la

²⁹ G. Manzella, *Una lotta con tenerezza*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1997.

³⁰ *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, romanzo incompiuto di Chrétien de Troyes, fu scritto intorno alla fine del XII secolo. Protagonista dell'opera è Perseval che, cresciuto nella 'guasta foresta', lontano dai costumi cavallereschi, decide di recarsi presso la corte di re Artù dove viene educato alla vita cortese. Intraprende, dunque, la professione delle armi e, dopo numerose avventure - segnate anzitutto dalla ricerca per penetrare il significato del Graal -, giunge a un elevato grado di perfezione spirituale. Al personaggio di Parsifal si sono ispirati diversi scrittori e musicisti, non ultimo Richard Wagner (*Parsifal*, 1882).

³¹ I percorsi laboratoriali vengono anche affiancati da una sezione di scrittura drammaturgica diretta da Mariangela Gualtieri.

³² La scelta di Danio Manfredini è dettata principalmente dall'interesse che Ronconi nutre per il lavoro dell'attore-regista. Formatosi con César Brie e Iben Nagel Rasmussen, Manfredini cresce negli ambienti dei centri sociali milanesi, lavorando anche negli ospedali psichiatrici. Oltre che con la Valdoca, collabora con diversi artisti, tra cui Pippo Delbono e Raffella Giordano. Tra i suoi lavori più importanti ricordiamo *Miracolo della rosa* (1988), *Il Muro* (1991, per la regia di Pippo Delbono), *Al presente* (1997), *Cinema cielo* (2003), *Vocazione* (2014).

vicenda di Parsifal con quella del tutto personale dell'attore, per trovare anche le parole di quella purezza che appartengono sia a Parsifal che a Danio [...].³³

Rispetto alla vicenda originaria, Mariangela Gualtieri si sofferma su un «buco» temporale, sul momento in cui il protagonista scompare per alcuni anni – durante i quali non si sa esattamente cosa accada – per poi ricomparire provato e disfatto. «Il buco – sottolinea la stessa Gualtieri – segnala un tempo misterioso e uno spazio dell'oltretomba: Parsifal viene torchiato e sottoposto al duro allenamento dei dolori terrestri. Il mio Parsifal è tutto in questa crepa del racconto»³⁴.

Immerso nel 'crudele splendore del mondo', questo Parsifal sfinito lancia il suo folle grido di purezza. Attorno a lui ruota un coro dionisiaco di acrobati e saltimbanchi, fate e clown, con cappelli a punta, nasi da Pinocchio e abiti colorati; secondo una cifra tipicamente ronconiana, hanno i volti, le mani e le braccia macchiati da sbavature di colore, rosso e bianco. Sullo sfondo di uno spazio egualmente bianco, questi attori-danzatori, vestiti con completini ginnici o tutù in tulle, danzano, corrono, marciano; i loro movimenti sono in qualche modo orientati dai tamburi suonati dal vivo da Ronconi. La battitura ritmica scandisce i tempi dell'azione, imprimendo una precisa direzione; «i tamburi, dall'eco potente che scuote l'aria, dialogano con gli attori, li guidano nella danza, li esortano al movimento e ne smorzano la violenza, così da guidare l'intero lavoro»³⁵.

Il suono dei tamburi si avvicina con le musiche di Wagner, volutamente decostruite e rallentate, alcuni brani di Kurt Weill e i versi poetici di Mariangela Gualtieri.

Uno degli aspetti più 'crudeli' di questo lavoro è costituito proprio dalle parole, che diventano materia vocale, alternandosi, come intermezzi, ai corpi circensi. Nel momento in cui Manfredini commenta con ironia le esibizioni funamboliche della strana corte che lo circonda o uno degli attori, staccandosi dal coro, dà voce a qualche personaggio (il Re Anfortas, l'Eremita, la Madre), «allora sono i versi di Mariangela Gualtieri a prendere possesso della scena, a imporre la loro forza espressiva che sembra staccarli dai corpi degli interpreti»³⁶.

La potenza del verso trova espressione sin dal primo monologo («Non posso non voglio non più posso tenere la sopportazione»³⁷) nell'urlo straziato di Manfredini: «la voce rauca e disperata esce da un corpo contorto e alta si libra»³⁸, vibrando in tutta la sua forza nel vuoto siderale

³³ C. Ronconi, *L'attore re, demente e savio, puro e folle*, cit., p. 7.

³⁴ A. Venditti, *Il doloroso viatico di Parsifal*, in «Italia sera», 25 marzo 2000.

³⁵ R. Giannini, *Straziante Parsifal, questo è teatro*, in «Corriere di Romagna», 10 luglio 1999.

³⁶ G. Manzella, «Parsifal, Orfeo, Edipo. Tre istantanee da un festival», in «il Manifesto», 15 luglio 1999.

³⁷ M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 58.

³⁸ M. Surianello, *Parsifal doloroso nel crudele splendore del mondo*, in «Tuttoteatro», 28 marzo 2000.

<http://www.tuttoteatro.com/parsifal-doloroso-nel-crudele-splendore-del-mondo/>.

della scena. Il suo corpo, coperto di biacca bianca e rossa, si dimena; i suoi occhi sono rivolti verso l'alto. Concluso *l'a solo*, viene travolto dalle danze orgiastiche del coro di attori-danzatori. L'atletismo portato fino ai suoi limiti estremi, i movimenti forsennati, le marce appaiono proprio come il necessario contrasto per stemperare l'intensità dei monologhi. Le visioni circensi costituiscono anzi

un doppio ambiguo del testo, un non luogo appunto, nel senso che il testo non porta le impronte dei corpi clown, saltimbanchi, acrobati ecc., ma li genera o come vie di uscita, astrazioni dalla tragicità del suo dire, o come grotte di risonanza e stratificazioni del segno.³⁹

Laddove la girandola delle azioni fisiche si arresta, prende forma la parola, una «parola tragica che porta in sé un danno indicibile [...] che scortica la radice stessa della vita»⁴⁰. Una parola che è suono prima ancora che significato. Una parola che viene restituita da voci straziate, sfregate, impedita, prima fra tutte quella di Danio Manfredini. Isolato in proscenio o immerso nel turbinio della folla, Manfredini-Parsifal pronuncia le sue parole di dolore; la fragilità del suo corpo seminudo, la profondità della sua voce questionante danno forma al verso, esplorandone tutte le sue sfumature emotive, tutte le tonalità espressive. Ecco, dunque, che la parola poetica viene conquistata sillaba dopo sillaba e restituita attraverso una gamma tonale che si allarga progressivamente, svariando dalla sottigliezza al grido al silenzio.

Questa esplorazione del verso è scandita monologo dopo monologo; alle parole spezzate, che emergono faticosamente dalla profondità della cassa toracica, si alternano le pause.

Uno dei momenti più alti dell'intero lavoro arriva sul finale, laddove Manfredini si abbandona al monologo del *Non so*:

Io non so se questa mia vita sta spianata su un
buco vuoto. Non so se il silenzio che indago
è intrecciato alla mia sostanza molle.
Io non so se quello che cerco e ho cercato e
cercherò, non so se quello che cerco
è un insulto a quel vuoto.⁴¹

Trascinando il suo corpo provato dal fondo della scena fino al proscenio, Parsifal scavalca i corpi degli altri attori distesi a terra e pronuncia il suo ultimo monologo. Quindi si inginocchia, con gesto stanco e solenne, prima di stendersi anche lui col viso rivolto a terra.

³⁹ E. Dallagiovanna, *A Parsifal: il corpo e la sospensione poetica*, in «Culture teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, p. 151.

⁴⁰ Ivi, p. 149.

⁴¹ M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 60.

Alla voce di Manfredini si affiancano quella della Madre, dell'Eremita, di Re Anfortas che, laddove prendono la parola, si distanziano dal gruppo, riscoprendo la propria unicità. L'*a solo* di ciascun personaggio, però, è sempre contrappuntato dai gesti e dai movimenti del coro; ad esempio, mentre Re Anfortas recita la sua *Ballata della terra desolata* («Nella terra desolata/ il mio cuore spaventato fa quella corsa/ di cuore nel panico e non mi cresce/ un segmento silenzioso che lo frena»⁴²) gli altri attori, con le spalle rivolte al pubblico, vanno verso il fondo della scena: alcuni si coprono le orecchie, altri gli occhi.

In questo spettacolo viene approfondito un tema caro alla prassi registica ronconiana: il rapporto tra corpo e voce, tra azione e parola. Questa dialettica, ricorrente in diversi lavori del gruppo, contribuisce – unitamente al forte iconismo che caratterizza il lavoro con gli attori – a determinare un totale abbandono dell'io in scena; «la destituzione dell'io: questo è nodale – sottolinea Ronconi –. Si è parlati dalle voci. [...] Si è parlati dalle caverne, dagli echi, dai riverberi, dai fulmini»⁴³.

In alcuni spettacoli si verifica una vera e propria scissione tra presenza attoriale ed emissione vocale nella misura in cui gli attori muovono il labiale, mentre la voce proviene da un'altra fonte, in scena o fuori scena. È quanto accade, ad esempio, nella trilogia *Paesaggio con fratello rotto* (2005)⁴⁴; in questo lavoro, diviso in tre parti (*Fango che diventa luce*, *Carro di ferro*, *A chi esita*), ritornano, infatti, alcuni temi e procedimenti creativi particolarmente sentiti dal gruppo.

Sul piano figurativo, i tre momenti dello spettacolo trovano il proprio fulcro in 'personaggi' fortemente caratterizzati sul piano iconico: le tre Ragazze-Animali della prima parte, con enormi teste di bestie e sfregi bianchi e rossi sulla pelle; la Ragazza-Uccello, dalle grandi ali verdi, o la Geisha, bianchissima e con tacco altissimo, nella seconda parte; i Gemelli siamesi, una figura androgina avvolta in un abito bianco, nell'ultimo capitolo. E ancora il Macellaio e l'Oracolo di *Fango che diventa luce* o la Ricamatrice, le due Ballerine e il ragazzo-Cane di *Carro di ferro*. L'intero lavoro pullula di personaggi grotteschi, fortemente connotati a livello visivo, con i volti coperti da maschere animali (una giraffa, un orso, due topi) o i corpi incisi di segni colorati.

Nel corso dello spettacolo, queste figure 'animalesche', oniriche o deformi si aggirano per il palcoscenico, evocando scenari di sofferenza; «in

⁴² Ivi, p. 68.

⁴³ A. Pirillo, *Conversando con Cesare Ronconi*, in «Culture teatrali» (www.cultureteatrali.org), 2010, <http://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/713-conversando-con-cesare-ronconi.html>

⁴⁴ *Fango che diventa luce* debutta in anteprima nazionale a Castiglioncello (Parco di Castello Pasquini) il 17 luglio 2004; la prima assoluta viene, invece, presentata il 26 luglio 2004 a Dro (Centrale Idroelettrica di Fies). La seconda e la terza tappa del lavoro, *Carro di ferro* e *A chi esita*, debuttano rispettivamente il 22 luglio del 2005 a Dro (Centrale Idroelettrica di Fies) e il 28 ottobre 2005 presso il Teatro Stronchi di Modena.

quest'opera c'è il ritratto, l'istantanea, di qualcosa di attuale e invisibile – scrive la Gualtieri nella *Presentazione* –. C'è un dolore che sembra riguardare soprattutto l'Occidente»⁴⁵.

Le azioni, «il segno 'sporco' dei corpi»⁴⁶ si alternano alle parole laddove le diverse 'figure' ora si avvicinano al microfono, pronunciando ciascuna il proprio monologo, ora vengono doppiate da altri attori. Ad esempio, nella prima parte, la ragazza-Oracolo, vestita con un lungo mantello bianco, raggiunge un microfono ad asta e recita il suo *a solo* («Che cosa diremo a quelli che nascono ora?»), con la bocca serrata da un elastico⁴⁷; nella seconda parte, invece, la Geisha pronuncia il suo monologo, *Annunciare le stelle*, mentre la Ragazza-uccello la doppia, muovendo le labbra.

Le voci dal vivo, inoltre, sono talvolta contrappuntate da voci registrate. Il risultato è un effetto di lontananza, di scollamento tra i corpi, i gesti, i movimenti degli attori e l'emissione vocale e sonora; le parole, biascicate da una bocca legata, registrate o pronunciate da un corpo che non emette alcun suono sembrano non appartenere all'apparato fonatorio degli attori. In realtà, attraverso questo processo di sdoppiamento, la parola poetica trova la sua cassa di risonanza proprio nel corpo fluido e danzante dell'attore. Emblematico, in tal senso, il lavoro portato avanti in *Caino* (2011); in questo spettacolo

È come se il corpo tutto intero diventasse voce, senza la suddivisione fra bocca, testa, laringe, gambe, pancia – si fa parola dotata di senso. In questo corpo-voce, scompare anche lo sguardo e il volto come espressione e fisiognomica, si azzerano tutte le possibilità espressive del corpo, dal gesto appunto al volto – tutte convogliate nella voce, nella sostanza materia.⁴⁸

Nella trama scenica tessuta da Ronconi, la parola poetica di Mariangela Gualtieri, restituita attraverso il microfono, diventa 'corpo-voce', acquistando sostanza materica. La performance vocale si alterna e intreccia alle percussioni prodotte da vivo da Enrico Malatesta e alla musica elettronica della compositrice Alice Berni.

Sullo sfondo di un perimetro scenico delimitato da teli bianchi e rossi, prende corpo anzitutto l'azione sonora di Caino-Danio Manfredini che «da un microfono all'altro, svela, contorce e ingoia una voce sofferente»⁴⁹. Le

⁴⁵ M. Gualtieri, *Paesaggio con Fratello rotto*, 2005.

http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede_teatrografia_valdoca_pdf/paesaggio_con_fratello_rotto_scheda_sito.pdf

⁴⁶ R. Battistini, *C'è un macellaio che fa a pezzi tutto quel che tocca: eppure è teatro, è poesia*, in «L'Unità», 24 luglio 2004.

⁴⁷ L'articolazione della parola è chiaramente ostacolata dalla bocca impedita; la voce esce dunque sfregata fino a quando l'Oracolo non si libera dell'elastico.

⁴⁸ V. Valentini, *'Caino': un oratorio laico in bilico tra la luce e la notte*, in «Le reti di Dedalus», marzo 2011,

http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/marzo/TEATRICA/2_teatro.htm

⁴⁹ N. Lupia, *Caino: il fascino e l'impossibilità dell'azione*, in «Artribune», 27 aprile 2012,

<http://www.artribune.com/2012/04/caino-il-fascino-e-limpossibilita-dellespiazione/>

sue traiettorie e i suoi *a solo* si riflettono, come in uno specchio distorto, in quelli di un enigmatico Lucifero (Leonardo Delogu), o nei movimenti di un angelo danzante (Raffaella Giordano), doppiato dalla voce di Mariangela Gualtieri rannicchiata sotto un velo bianco.

La scrittura scenica sceglie il registro dell'opposizione: al Caino di nero vestito si contrappone la figura del seduttore/illusionista Lucifero, vestito in tunica bianca; alla gravità dei movimenti di Caino si contrappone la levità dell'Angelo; alla forza oracolare dei versi pronunciati al microfono da Caino, di contro, viene opposta la mancanza di parole di Abele, inerme vittima nel suo ruolo di vittima.⁵⁰

In questo gioco di ossimori si introduce il coro che, secondo un modulo ricorrente nel teatro di Ronconi, contrappunta le azioni fisiche e sonore delle singole figure; durante tutto lo spettacolo, infatti, un gruppo di sei attrici-danzatrici e un attore si agita, striscia, disegna figure e traiettorie lungo lo spazio scenico. I momenti corali, avvicinandosi costantemente agli *a solo*, sottolineano ulteriormente il tema del doppio, rendendo, al contempo, la scena dinamica e brulicante.

Del resto la dialettica tra polarità opposte (unicità e coralità; dimensione intimista e vitalismo feroce, vortice espressivo e meditazione) è un tema particolarmente sentito dalla compagnia; come suggerisce la stessa Gualtieri, questo gioco di contrasti riflette, anzi, le due anime del gruppo: «una furiosa, scatenata, esortativa, scalciante, e l'altra rarefatta, contemplativa, riflessiva, panica»⁵¹. Questa duplice tensione si esprime ora attraverso una fiabesca e lapidaria *Predica ai pesci*⁵² ora attraverso «un'opera esortativa e scalciante, etica, politica e poetica»⁵³ quale è il più recente *Giuramenti* (2017), ora attraverso un ripensamento sulle proprie origini. Nel 2009 il gruppo riprende, infatti, *Lo spazio della quiete* proprio con la «voglia – osserva ancora la Gualtieri – di sbirciare nelle nostre radici»⁵⁴. In questa nuova versione, così come nella precedente, lo spazio scenico è ancora segnato da rari oggetti (pendoli, sassi, corde) e attraversato dai movimenti

⁵⁰ L. Gliatta, *Caino dei Valdoca*, in «Close up», 16 marzo 2011,

<http://www.close-up.it/caino-dei-valdoca>

⁵¹ A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, in «La Voce», 7 marzo 2009.

⁵² Quest'operetta magica e popolare' vede nuovamente protagoniste delle figure femminili (un'attrice, due acrobati e una cantante) che si muovono sullo sfondo di un paesaggio naturale (foreste, fiori, acque), fatto di grazia e leggerezza; del resto la riflessione sull'universo femminile e il riferimento al mondo animale e vegetale costituiscono, sin dai tempi de *Lo spazio della quiete*, temi elettivi della Valdoca.

⁵³ M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, 2017.

http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf

Giuramenti è stato presentato in anteprima nazionale al Teatro Bonci di Cesena il 12 aprile 2017. Il debutto è stato preceduto da due avvicinamenti: il primo, *Ardore e nutrimento*, è stato un evento unico site specific pensato per il Teatro Dimora di Mondaino (26 marzo 2017); il secondo, *Per contagio*, è stato invece realizzato al Teatro Petrella di Longiano (9 aprile 2017).

⁵⁴ A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, cit.

cadenzati delle due attrici protagoniste, Susanna Dimitri e Mila Vanzini, che prendono il posto di Mariangela Gualtieri e Paola Trombin. Continua, inoltre, a dominare il silenzio che viene, però, rotto, nella seconda parte dello spettacolo, dai dialoghi tra le due donne e dal monologo pronunciato in chiusura da un interprete maschile (Leonardo Delogu), assente nella precedente edizione. La presenza di tre nuove figure attoriali e, soprattutto, l'intervento dell'elemento verbale segnano un forte cambiamento rispetto al lavoro del 1983;

Dalla necessità dello stupore del gesto assoluto, sciolto da gabbie, il tempo passato dal 1983 si insinua nella faticosa necessità di riconquistare la volontà di dire un mondo indecifrabile, ritrovare una parola che sia domanda, che apra sentieri e crepacci [...]. *Lo spazio della quiete* si ritrae dal mondo, crea un'isola perfetta come un ideogramma, e poi torna a sporcarsi con la materia fangosa delle parole [...].⁵⁵

Parole che, secondo Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, erano già contenute nella prima versione de *Lo spazio della quiete*⁵⁶, pur trovando voce solo nei lavori successivi. Parole che, a distanza di anni, continuano a manifestarsi anche nell'assenza, come accade in *Ora non ho più paura* (2013), secondo capitolo de *La trilogia della gioia* (2013). Parole che, dialogando con le altre drammaturgie, sollecitano domande, aprendo 'ferite perfette'.

È quanto accade anche nei lavori più recenti, come, ad esempio, in *Comizi d'amore* (2015), parata urbana animata ancora una volta da giovani artisti e dai testi della Gualtieri, che «mette in bocca a questi attori poco più che adolescenti parole, riflessioni, domande soprattutto, potentissime»⁵⁷, o nell'ultimo lavoro, *Giuramenti*. Questo spettacolo, come altre produzioni della Valdoca, ha avuto una lunga genesi; Ronconi ha, infatti, individuato, nell'arco di più un anno, dodici interpreti che si sono poi ritirati, per tre mesi, nel Teatro Dimora di Mondaino, luogo appartato in mezzo alla natura. Qui, divisi tra bosco e teatro, tra training fisico e prove, hanno costruito il lavoro in una dimensione comunitaria; l'esito finale è stato la realizzazione di un vero e proprio Coro, un *corpo di corpi*, dal quale, nel corso dello spettacolo, si distaccano di volta in volta i corpi, i volti, le voci delle singole individualità.

Giuramenti si apre su uno spazio scenico vuoto, arricchito da due soli oggetti: un disco luminoso, sul fondo del palco, e una bacinella, in proscenio. Il pubblico è distribuito nei palchetti mentre la platea con le sue poltrone è coperta da teli bianchi a tratti illuminati dalla luce. In sottofondo si sente un rumore di acqua.

⁵⁵ M. Marino, *Lontani dai rumori dell'esistenza*, in «Tempo Libero», 2 agosto 2009.

⁵⁶ Cfr. A. Carli, *In fondo allo spazio della quiete*, cit.

⁵⁷ M. Gualtieri, *Comizi d'amore. Parata urbana*, 2015.

http://www.teatrovaldoca.org/COMIZI_DAMORE_VALDOCA.pdf

In questa dimensione fortemente evocativa, segnata dal nero e dal bianco, prendono corpo gli slanci atletici e le parole dei dodici interpreti; i giovani attori, vestiti in nero e con i volti coperti dal trucco, disegnano dei cerchi, si dispongono lungo il proscenio, avanzano verso la platea. Ora danno vita a scene corali, ora fanno riecheggiare singolarmente i testi poetici. Come spesso accade nei lavori di Ronconi, le danze si alternano ai brani cantati o recitati, le corse forsennate ai versi. In scena risuonano dunque parole, invocazioni, esortazioni, gridate o sussurrate. Nessun giuramento, invece, viene esplicitamente pronunciato; piuttosto gli attori sembrano abbandonarsi a un'unica domanda, a un unico giuramento corale rivolti «al teatro in primo luogo, una dichiarazione d'amore che ha l'apertura di un abbraccio e l'impeto di una bestemmia, e poi alla vita»⁵⁸.

La domanda, volutamente destabilizzante, segna, del resto, i quarant'anni di lavoro del duo Ronconi-Gualtieri. In tal senso il Teatro della Valdoca è una forma 'vivente', mai statica o chiusa, che si trasforma costantemente. È magma incandescente che scorre attraverso percorsi sempre diversi. È un 'concerto misterioso' tra 'AZIONE, SCENA, VOCE'⁵⁹, tra teatro e poesia, tra parole e corpi, che entrano in collisione, si infrangono le une contro gli altri per poi ricomporsi, quasi per incanto.

Mariangela Gualtieri, un'attrice'-non attrice

Parallelamente alla realizzazione di spettacoli veri e propri, il Teatro della Valdoca, a partire dal 1996, si dedica anche a riti sonori che vedono protagonista, nei ritrovati panni di 'attrice',⁶⁰ Mariangela Gualtieri. Dopo *Antenata atto I* (1991), primo lavoro interamente costruito su un suo testo poetico, la Gualtieri ha, infatti, abbandonato la scena, per dedicarsi principalmente alla scrittura (e ai laboratori)⁶¹, quasi a sancire, come suggerisce Marco De Marinis, un passaggio dall'attrice all'autrice.

⁵⁸ M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, 2017.

http://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf

⁵⁹ Nel presente scenico della Valdoca sembra quasi realizzarsi l'auspicio di Edward Gordon Craig, secondo il quale l'artista del teatro dell'avvenire avrebbe creato i suoi capolavori con «l'AZIONE, la SCENA, la VOCE. [...] E quando dico *azione*, intendo gesto e danza, prosa e poesia del movimento.

Quando dico *scena*, mi riferisco a tutto ciò che è visibile, tanto all'illuminazione e ai costumi, quanto allo scenario.

Quando dico *voce*, alludo alle parole parlate e a quelle cantate, in opposizione alle parole da leggersi [...], in *L'arte del teatro*, in E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli Editore, 1971, p. 103.

⁶⁰ Il ritorno alle scene della Gualtieri viene generalmente fatto coincidere con il debutto del *Caino*, nel 2011. Il presente studio, invece, considera i riti sonori come momenti fondamentali per la ricostruzione del percorso attoriale di Mariangela Gualtieri e della sua evoluzione dopo le primissime esperienze. Muovendo da questa ipotesi, dunque, analizza anzitutto il lavoro attoriale portato avanti nei recital poetici.

⁶¹ Come abbiamo avuto modo di accennare, sul finire degli anni Ottanta iniziano gli incontri e i seminari della Scuola di Poesia. La Gualtieri, in particolare, a partire dagli anni Novanta, terrà anche dei veri e propri laboratori di scrittura; nel 2008 comincerà, poi, a dedicarsi a

Però, anche in questo caso le date sembrano abbastanza ingannevoli; infatti sono convinto – prosegue lo studioso – che in Mariangela l'essere poeta sia primario e fondante rispetto all'essere drammaturga e attrice. Direi anche rispetto alla sua stessa scelta del teatro. Del resto Mariangela Gualtieri faceva poesia anche quando creava con Cesare Ronconi spettacoli privi di parole, o con parole – poche – di altri poeti.⁶²

Una sotterranea tensione poetica attraversa in qualche modo l'arte della Gualtieri – e della Valdoca – sin dalle primissime esperienze, intrecciandosi costantemente con la prospettiva teatrale. Non a caso, dunque, il ritorno alla scena per Mariangela Gualtieri avviene attraverso lo spartito lirico, attraverso il *mélòs*, il ritmo, le vibrazioni della lira poetica.

Come scrive nella *Presentazione di Cattura del soffio* (1996), primo rito sonoro officiato dalla Valdoca, la poesia le consente, anzi, di agire la scena da 'non attrice'.

Spero che l'aver scritto queste parole mi esoneri dall'essere attrice. Mi prendo la libertà di un colpo di tosse in scena. Mi prendo la libertà di tenere le mie inflessioni romagnole, senza le quali sarei una persona in forte disagio, in forte stato di lontananza da casa, di lontananza dal suo centro, unico solenne luogo dal quale può fare dono di sé.⁶³

Si tratta di una sorta di dichiarazione di poetica, perfettamente in sintonia con il lavoro portato avanti sin dai primissimi spettacoli. Già ai tempi de *Lo spazio della quiete* la Gualtieri sottolinea, infatti, la volontà di non essere un'interprete tradizionalmente intesa, legata a un ruolo o a una parte. In assenza della parola, il suo lavoro di attrice muove piuttosto dalla relazione con pochi oggetti che assumono un valore espressivo, oltre che simbolico, all'interno della più complessa scrittura teatrale, anche grazie alla struttura ritmica e agli elementi visivi. In quest'ottica la sola presenza scenica, che si esprime attraverso una partitura di gesti silenti, diventa epifania della sua poesia drammatica, prima e a prescindere da qualsiasi caratterizzazione sul piano tecnico-formale. Pur avendo attraversato in prima persona esperienze quali il *Bread and Puppet* di Schumann o i laboratori di Grotowski, la Gualtieri non fonda, infatti, la sua attorialità su una tecnica o un linguaggio specifici. La sua drammaturgia attoriale germoglia piuttosto dal rapporto di comunanza e affinità con l'anima registica della Valdoca; all'interno dell'ordito teatrale ideato da Ronconi, prende forma la sua 'figura' attoriale, attraverso azioni fisico-simboliche che indagano il possibile intreccio con i diversi elementi scenici (spazio, tempo, oggetti). L'attore della Valdoca, e la Gualtieri in particolare, non è, però, un mero

un'esperienza pedagogica diversa, incentrata sulla 'trasmissione orale della poesia e uso del microfono'.

⁶² M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, cit., p. 5.

⁶³ M. Gualtieri, *Cattura del soffio*, 1996.

http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede_teatrografia_valdoca_pdf/cattura_del_soffio_scheda_sito.pdf.

esecutore di un'idea registica preesistente; pur essendo un 'segno', privo di qualsiasi finalità rappresentativa o intenzione recitativa, esprime, infatti, una precisa funzione creativa, anzitutto attraverso la sua presenza, il suo 'essere' in scena.

In questi primi lavori due elementi sembrano, dunque, emergere con forza: da un lato l'imprescindibile connubio tra regista e attore, frutto di una progettualità condivisa; dall'altro una partitura attoriale che elude intenzionalmente qualsiasi dimensione interpretativa, trascendendo la resa di un singolo personaggio.

Un apprendistato di questo tipo incide anche sulle successive esperienze; già in queste prime prove emerge, tra l'altro, un modo di lavorare – in termini di costruzione drammaturgica dell'attore, oltre che del regista – fondato sull'attenzione⁶⁴ e sulla partecipazione non soltanto alla singola azione, ma a ciascun momento del rito teatrale.

Tale processo verrà ulteriormente approfondito laddove il gruppo inizierà ad avvicinarsi all'elemento verbale, accogliendolo per il tramite del verso poetico. Si tratta di un passaggio fondamentale; l'avvento della parola, implicherà, infatti, un ripensamento della composizione scenica, in generale, e del rapporto con la recitazione, in particolare, determinando un modo diverso di gestire l'azione.

Rispetto alla vicenda di Mariangela Gualtieri, come abbiamo avuto modo di accennare, il recupero della parola coincide con il suo progressivo allontanamento dalla scena che culmina in un momentaneo abbandono, una pausa di cinque anni durante i quali continua a lavorare a stretto contatto con il palcoscenico, componendo versi a ridosso delle prove teatrali.

Proprio il verso poetico determinerà, del resto, uno scarto fondamentale nella ridefinizione della sua identità di attrice. Nel momento in cui torna a calcare le scene, la Gualtieri, infatti, parte proprio dalla parola, rendendola, però, un'entità fisica. Riallacciandosi all'antica tradizione degli aedi, decide, dunque, di restituire la pagina scritta alla dimensione dell'oralità; la parola poetica, esplorata in tutte le sue sfumature emotive, diventa suono, canto, musica. Non si tratta, però, unicamente di dar voce al verso⁶⁵ o di conferirgli una dimensione performativa, come era accaduto, ad esempio, con i reading statunitensi a partire dagli anni Sessanta. La poesia della

⁶⁴ In più di un'occasione la Gualtieri – ma anche Ronconi – è tornata su questo discorso, sottolineandone l'importanza, anche nella prospettiva dello spettatore. «L'attenzione – afferma in un'intervista – è per me al centro di ogni atto poetico, artistico e anche amoroso. Un'entità fondamentale per qualunque crescita. [...] Il teatro è sempre stato per me e per Cesare Ronconi, quasi un allenamento continuo [...] all'attenzione», in D. B., *La nuova creatura del Teatro Valdoca: 'Voci di tenebra azzurra'*, in «RomagnaNoi», 10 dicembre 2014, <http://www.romagnanoi.it/news/home/1212335/La-nuova-creatura-del-Teatro-Valdoca.html>.

⁶⁵ «A chi pensa che per questo ci si troverà di fronte ad una noiosa lettura di autore, posso dire che non sarà così», in *Cattura del soffio*, cit.

Gualtieri è anzitutto 'poesia nello spazio'⁶⁶, dotata di una vena e di una vocazione scenica, seppur in assenza di personaggi o vicende tipicamente teatrali. Non a caso, per questi suoi lavori, alla definizione di reading o recital, la Gualtieri preferisce quella di 'rito sonoro', a sottolineare anche il valore di rituali della parola che queste letture sottendono.

Si tratta, in realtà, di rituali per parola e per corpo, per gesti e per voce per i quali la Gualtieri si trova a inventare ex novo una drammaturgia attoriale, muovendo, però, dalle prime prove di resa orale del verso maturate alla 'scuola' di Ronconi⁶⁷. In tal senso, lavora in una duplice direzione: si sofferma, attraverso lo strumento vocale, sulla sonorizzazione della parola poetica, coniugandola con la partitura delle azioni fisiche (gesti estremamente stilizzati, movimenti minimi delle mani e delle braccia).

I versi che leggerò - spiega ancora la Gualtieri nella *Presentazione di Cattura del soffio* - sono nati molto vicini alla scena, e conosco la sofferenza di uno spettatore costretto in poltrona. Vorrei che fosse una festa delle orecchie, una semplice lieta festa di chi ode, ode esattamente, profondamente tutte le sfumature del suono, le sue parti tonde, le pendenti, le molli. Col capogiro della parola.⁶⁸

In un simile contesto centrale diventa, quindi, il lavoro sulla voce, come emissione e, soprattutto, come ascolto. «Un ascolto vicino alla rivelazione»⁶⁹, che interessa in primo luogo il poeta e, successivamente, l'attore e gli spettatori. La Gualtieri, infatti, nella duplice veste di autrice e attrice, accoglie il verso poetico, lasciandosene anzitutto investire nell'atto dello scrivere per poi tradurlo in materia sonora e teatrale.

Mariangela - scrive Giovanna Bongiorno - si vuole amanuense, cosciente che la sua parola proviene da una fonte indistinta e passa oltre, in un flusso da cui l'autrice (e l'attrice) si lascia attraversare e che attraverserà a sua volta attori [...] e spettatori.⁷⁰

Ecco dunque che la poesia attraversa il corpo lirico dell'autrice per trovare poi esplicitazione sulla scena, anzitutto grazie alla voce solista della Gualtieri; è quanto accade, ad esempio, in lavori come *Sue lame suo miele* (2001), *Bestia di gioia* (2010), *Bello mondo* (2011). Quest'ultimo rito, in particolare, viene creato appositamente per la XLI edizione del Festival di Santarcangelo; per l'occasione la Gualtieri veste i panni di una sorta di 'muezzin', invitando, dall'alto della Torre civica di Santarcangelo, «alla

⁶⁶ M. De Marinis, *Intorno al teatro della Valdoca: parole, regia, destini*, cit., p. 5.

⁶⁷ Sin dai tempi di *Ruvido umano* - dunque, ancor prima di dedicarsi alla scrittura poetica - la Gualtieri, su sollecitazione di Ronconi, aveva già iniziato a misurarsi con la lettura al microfono (Cfr. M. Gualtieri, C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio*, cit., p. 193).

⁶⁸ M. Gualtieri, *Cattura del soffio*, cit.

⁶⁹ Teatro Valdoca, *Nel silenzio dei fiori e Notte trasfigurata*, 2010.

http://www.teatrovaldoca.org/pdf/nelsilenziodEIFIORI_nottetrasfigurata.pdf

⁷⁰ G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri*, cit.

preghiera laica della poesia»⁷¹. Nel corso degli anni, poi, il lavoro è stato riproposto in luoghi e contesti differenti che, di volta in volta, lo hanno trasformato e rinnovato.⁷²

Protagonisti di *Bello mondo* sono i versi poetici – tratti principalmente dalla raccolta *Le giovani parole* e integrati con componimenti provenienti da altre raccolte – e la voce-corpo della Gualtieri. Sullo sfondo dello spazio volutamente scarno pensato da Ronconi, l'attrice-poetessa, vestita di nero e con un piccolo taccuino legato al fianco, 'incarna', infatti, le proprie parole. Entra lentamente in scena, avvicinandosi al microfono; dopo una breve pausa di silenzio, una sorta di raccoglimento, inizia il suo «dimesso porgere. [...] Non la sentiamo recitare né 'dire'; piuttosto, quello che fa, è di aderire totalmente alle parole»⁷³. Le sue sono parole che chiedono «la forza somma del non fare/ del non dire»⁷⁴, grazie a una voce spogliata di qualsiasi virtuosismo, lontana da un'enfatica quanto vacua declamazione. Per restituire vita orale al verso nella dimensione della sottigliezza, Mariangela Gualtieri, guidata ancora una volta da Ronconi, approfondisce anzitutto le possibilità espressive della fonte vocale, le risorse sonore dell'apparato fonatorio, la danza dell'ispirazione/espiazione. Lavorando sul verso pronunciato, attraversa i territori del respiro, del silenzio, dell'ascolto; sonda e scopre le infinite possibilità della voce che può restituire la poesia alla sua originaria dimensione sacrale.

Come scrive la stessa Gualtieri, in questo passaggio dallo scritto all'orale

si scatenano i mondi. [...] Ciò che succede è lo slittamento da un'arte ad un'altra, in una sorta di trasfigurazione. Sacerdote sommo di tale trasfigurazione è l'attore, in simpatetica intesa col drammaturgo/regista. È passando dalle corde vocali dell'attore, attraverso le sue pompe e canali e strettoie e riverberi e spinte che lo scritto accartoccia la pagina e sotto forma di sostanza diffusa, entra nelle profondità degli astanti.⁷⁵

In scena, dunque, la Gualtieri suona il suo strumento vocale in maniera assolutamente peculiare: scandisce le sillabe, le pause e il silenzio con tono asciutto, timbro fermo e ritmo lento, così da esaltare il contenuto acustico e le qualità metriche del verso poetico. Talvolta la voce danza su 'note' che si ripetono, anafore («Se siamo polverine allo sbaraglio, catenelle smagliate, se se se»⁷⁶) o brevi formule molto musicali («Io sono la mancanza, la

⁷¹ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 102.

⁷² La descrizione che segue fa riferimento proprio alle repliche di *Bello mondo* realizzate successivamente alla prima di Santarcangelo.

⁷³ F. Acquaviva, *Poesia di carne tra le piante e i tram*, in «Gagarin Magazine», 28 novembre 2015.

<http://www.gagarin-magazine.it/2015/11/teatro/poesia-di-carne-tra-le-piante-e-i-tram/>

⁷⁴ M. Gualtieri, *Senza polvere senza peso*, Torino, Einaudi, 2006, p. 70.

⁷⁵ M. Gualtieri, *Quel baratro tra scritto e orale*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 142-143.

⁷⁶ M. Gualtieri, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 70.

manca che sono, sono ciò da cui manco, sono tutta mancanza»⁷⁷), indispensabili per dinamizzare e, al contempo, restituire sacralità al dettato. Attraverso i toni, le modulazioni, i riverberi della fonte vocale, la 'non attrice' Mariangela Gualtieri lascia così entrare il verso nell'orecchio dello spettatore, che è invitato a un ascolto attento, teso, raccolto. Gli astanti non sono chiamati ad assistere a uno spettacolo tradizionalmente inteso, quanto piuttosto a lasciarsi attraversare dalla forza rivelatrice della poesia, dalla sua energia melodica.

In questo processo determinante risulta la strumentazione tecnologica, che evoca la forza sonora della voce, ne cattura il soffio, potenziandone al contempo la matericità. Il microfono, in particolare, lungi dall'essere un semplice strumento di amplificazione, assolve la funzione di denudare, sbugiardare, 'disumanizzare' la voce. In tal senso contribuisce a quel processo di dimissione dell'io, di scomparsa cui il lavoro di Ronconi tende sin dalle primissime esperienze. Nel momento in cui la parola poetica esce dall'hortus conclusus della pagina scritta, divenendo orale-aurale, il corpo si espone, infatti, al rischio della riduzione, della sottrazione, della cancellazione. L'attore svanisce progressivamente laddove la voce poetica 'appare':

Avessi l'arte di scomparire
avessi l'arte di sminuirmi fino
allo stuoino sulla porta d'entrata
avessi quel largo di porta spalancata
avessi quel largo delle pianure
che accolgono il viandante
senza lamentele⁷⁸

scrive la stessa Gualtieri in *Senza polvere senza peso*. Ed è quanto accade in *Bello mondo*, laddove nel vuoto ridondante della scena

prende forma la prima manifestazione della parola generata; che appare proprio generata lì, in quel momento, da quel vibrante esserci del corpo che nel frattempo si è attivato, ma che quasi nega la propria consistenza.⁷⁹

L'abito essenziale, la gestualità sottile, i movimenti impercettibili sembrano rafforzare questa idea. In scena la Gualtieri è quasi immobile; dinanzi al microfono, accenna unicamente qualche raro movimento: apre le braccia, allarga le mani, per poi raccogliersi nuovamente, quasi in un abbraccio. Ora alza lo sguardo, in una sorta di dialogo - o, forse, un'esortazione - con la 'comunità' riunita davanti a sé, ora lo abbassa, socchiudendo gli occhi; le espressioni del volto, talora accompagnate da un leggero movimento della

⁷⁷ Ivi, p. 10.

⁷⁸ M. Gualtieri, *Senza polvere senza peso*, cit., p. 25.

⁷⁹ F. Acquaviva, *Poesia di carne tra le piante e i tram*, cit.

testa, assecondano il percorso delle parole, divenendo ora ieratiche, ora dolenti.

Ecco, ad esempio, che, intonando a memoria alcuni dei suoi versi più celebri, *Sii dolce con me. Sii gentile*, riesce a creare un equilibrio dinamico tra gesto e parola. Quando pronuncia le prime sillabe («Una nostalgia di imperfetto») è quasi ferma, con le braccia lungo il corpo e le gambe leggermente divaricate; ciò che si percepisce con più forza è il suono prolungato della vocale tonica iniziale. Comincia quindi a muovere leggermente le braccia («ci gonfierà le particelle lucenti») per poi alzarle e distenderle in direzione del pubblico, contemporaneamente inarcando, abbassando o avvicinando le sopracciglia, laddove pronuncia le parole più intense, «Sii dolce con me./ Maneggiami con cura./ Abbi la cautela dei cristalli/ con me e anche con te»⁸⁰.

In questa «trasmissione sapienziale» del verso anche l'idioma poetico compie un cammino particolare, subendo una «distorsione morfosintattica diffusa che sonda i risvolti della lingua, la tende o la frammenta, ne apre le funzioni principali»⁸¹. Ecco, dunque, che i verbi intransitivi o riflessivi sono adoperati come transitivi, le concordanze e le congiunzioni vengono modificate, determinate forme o espressioni vengono deformate secondo formule dialettali.

Un lavoro di questo tipo torna costantemente, anche laddove la Gualtieri non è sola in scena, trovandosi a dialogare con un altro attore o con musicisti; pensiamo, ad esempio, a quanto accade in *Misterioso concerto trio* (2006), in cui lavora accanto a Muna Mussie e Dario Giovannini, in *Per voce e per ombra* (2011), che vede 'co-protagonista' Leonardo Delogu, o nel più recente *Porpora* (2016) in cui il verso poetico si intreccia con la musica improvvisata al pianoforte da Stefano Battaglia. Il rapporto con la musica, in particolare, è un aspetto che da sempre interessa la pratica scenica della Valdoca⁸²; in tal senso 'provvidenziale' si rivela l'incontro tra la Gualtieri e Battaglia, «un musicista davvero particolare – dichiara l'attrice-poetessa – [...]. Stefano legge i versi che di volta in volta gli propongo come se leggesse uno spartito; ne riconosce subito il timbro, la musicalità, la ritmica intrinseca»⁸³.

⁸⁰ M. Gualtieri, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010, p. 124. In realtà nel testo edito si legge: «Una nostalgia di imperfetto/ ci gonfierà i fotoni lucenti».

⁸¹ G. Bongiorno, *Una luce «senza ristoro d'ombra»*. *La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italiès», cit.

⁸² Rispetto al lavoro di consegna orale del verso, in particolare, la Gualtieri sperimenta in più occasioni il sodalizio tra lettura poetica e musica; pensiamo, ad esempio, a *Cattura del soffio* (1996), realizzato con i Bevano Est, o a *NON splendore rock* (2002), in cui la poesia incontra il rock degli AIDORU.

⁸³ S. Bonci, *Conversazione con Mariangela Gualtieri sulla prima assoluta di Porpora*, in «Sipario», 22 marzo 2016.

<http://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/9861-conversazione-con-mariangela-gualtieri-sulla-prima-assoluta-di-porpora-a-cura-di-sara-bonci.html>

Per *Porpora* Ronconi pensa a uno spazio allestito con tre pulpiti provvisti di microfono, due pianoforti, un tamburo, dei cimbali indiani, alcuni oggetti sparsi e, in alto, un disco di ottone⁸⁴. Lo sfondo è vuoto e buio fino a quando si accende una luce a illuminare il volto di Mariangela Gualtieri, vestita di nero e con una statua sulla testa (che a un certo punto dello spettacolo abbraccerà). Entra a passo lento in scena, sale su uno dei tre pulpiti e inizia a «cantare i colori, accogliendoli come potenze, come forze acustiche»⁸⁵: il Bianco, il Verde, il Blu («I trionfi del blu salgono da un fondo./ Tu guardi e ti perdi nel suo punto più scuro / nel suo punto cupo poggiato quasi al nero»), il Celeste, il Viola («Le lacrime tutte sono nel viola»), il Porpora, il Rosso («Rosso è ciò che udiamo in ogni puntino/ quando spalanchiamo d'amore/ il corpo. Fanfare felici ha il rosso»), il Nero, l'Arancione, il Grigio⁸⁶. Il suono dei colori riecheggia, ancora una volta, attraverso la voce e il corpo della Gualtieri che diventano il tramite della parola poetica, alternandosi o intrecciandosi alla musica. Stefano Battaglia, inquadrato a sua volta dalla fonte luminosa, fa vibrare gli strumenti presenti in scena; muovendosi da un pianoforte all'altro, produce «una musica di straordinaria varietà timbrica e ritmica, incline al percussivo, suoni cristallini come di clavicembalo, ritmi sostenuti»⁸⁷. Ai suoi movimenti tra gli strumenti fanno eco i gesti minimi della Gualtieri, che si sposta da un podio all'altro, in una sorta di dialogo a distanza tra la voce e la musica: «si ascoltano senza prevalere l'uno sull'altro»⁸⁸, muovendo dalla comune intenzione di far risuonare il medesimo spartito, la partitura poetica.

Consumate le parole, indebolita la sintassi, sospeso l'ordine logico, i versi riecheggiano grazie alle corde dello strumento vocale o musicale, divenendo «icone sonore»⁸⁹.

Questo particolare connubio tra voce-corpo, musica e scena, tra *suono+vuoto+eco* entra in gioco anche laddove la Gualtieri a partire 2011, in occasione di *Caino*, inizia a prendere nuovamente parte a spettacoli veri e propri. Restituire il verso all'interno di una costruzione scenica più articolata implica chiaramente un lavoro diverso rispetto ai riti sonori;

lì dove vari alfabeti convergono a determinare quella che io preferisco chiamare *scrittura registica*, la parola attraversa un'altra avventura. Il rito non è più solo sonoro, ma anche visivo, e il dicitore non è più immobile dietro un

⁸⁴ Laddove il teatro lo consente, il disegno scenico di Ronconi prevede anche di lasciar vuota la sala, sistemando il pubblico sul palcoscenico.

⁸⁵ Teatro Valdoca, *Nel silenzio dei fiori* e *Notte trasfigurata*, 2010.

http://www.teatrovaldoca.org/08_produzioni_porpora.html

⁸⁶ I testi di *Porpora* nascono dall'abbinamento tra versi inediti (il 'prologo' di ciascun colore) e poesie tratte da raccolte pubblicate precedentemente.

⁸⁷ V. Valentini, *Teatro Valdoca, ingredienti della salvezza*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2016.

⁸⁸ Ivi.

⁸⁹ M. Gualtieri, *Una parola sul modello del silenzio*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, dicembre 2003, p. 12.

microfono, ma agisce e vive in scena, spesso insieme ad altri, come lui dotati di parola e di movimento. Qui allora la parola è uno degli elementi, un elemento importante, certo, ma non l'unico.⁹⁰

All'interno della composizione drammaturgica pensata da Ronconi, la parola diventa una delle scritture sceniche, accanto allo spazio, alle luci, al trucco, ai corpi degli attori. Con questi corpi scenici la Gualtieri 'attrice', non più sola dietro un microfono, entra in dialogo, ora integrandosi al coro, ora distinguendosi nella sua singolarità. A queste presenze attoriali la 'poetessa' Gualtieri fornisce le parole, pensandole e adattandole ai volti e all'interiorità di ciascuno. Ma, soprattutto, tessendole con l'ordito scenico che Ronconi va gradualmente definendo.

Che si tratti di lavori individuali o di spettacoli corali, la scena toglie al verso *la polvere e il peso* della pagina scritta, 'sporcandolo' di saliva, di respiro, di presente. In questo cortocircuito tra teatro e poesia il volto, talvolta dipinto d'argilla⁹¹, la voce, le parole di Mariangela Gualtieri diventano parte integrante di quel complesso rito orchestrato da Cesare Ronconi, di quel «culto selvatico, semplice, senza retorica» - come scrive la stessa Gualtieri a proposito di *Giuramenti* - in grado di riconnettere «ognuno con la propria schiettezza, cioè con la propria primissima infanzia, prima della ragione, prima della parola, in quella sospensione della coscienza così necessaria quando si è in scena»⁹².

⁹⁰ M. Gualtieri, *Quel baratro tra scritto e orale*, in V. Valentini, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, cit., p. 145.

⁹¹ Pensiamo, ad esempio, a *Voci di tenebra azzurra* (2014) in cui la Gualtieri, di bianco vestita, ha il volto dipinto di biacca e il capo coperto da un cappello a punta.

⁹² M. Gualtieri, *Foglio di sala di Giuramenti*, cit.

Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi

Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca Intervista di Mimma Valentino

La vostra vicenda teatrale ha origine tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, un momento molto complesso non solo sul piano storico-culturale, ma anche teatrale. Cosa ha significato per voi esservi formati proprio in quegli anni?

Mariangela Gualtieri. [da qui in poi M. G.] Era un periodo anche esaltante. Veniva messa in discussione e poi rotta la rigidità precedente e tutto sembrava chiedere nuove forme, una libertà espressiva che pareva non volere limiti. E siccome noi ci stavamo formando in quegli anni, quell'urgenza di espressione e di libertà divenne il nostro bisogno e la nostra urgenza, la nostra regola. Già alla fine degli anni sessanta Cesare ed io, che allora eravamo compagni di liceo, andavamo al Ridotto del Teatro Bonci di Cesena a vedere gli spettacoli del circuito sperimentale Eti. Era sempre Cesare che col suo fiuto faceva sì che capitassimo nel posto giusto. C'erano sei o sette spettatori in tutto e fra questi, puntualissimi e sempre presenti noi due. Non capivamo, ma c'era qualcosa di inaudito in quegli spettacoli, qualcosa che ci parlava di una sconfinata libertà espressiva, di una forza dei corpi e delle voci, e forse anche ci esaltava la ritualità che intuivamo, e il lavoro comunitario che intuivamo. Quindi fin dal principio il teatro che abbiamo frequentato e amato era molto particolare. Potrei dire che non sapevamo nulla del teatro ufficiale.

Negli anni dell'Università abbiamo ottenuto una borsa di studio in Polonia, al fine di studiare il teatro polacco delle marionette, ma una volta arrivati là ci siamo resi conto che quel teatro non ci interessava, non aveva nulla di metafisico, e abbiamo invece scoperto l'esistenza dell'altro teatro, quello di Jerzy Grotowski e di Tadeusz Kantor (di quest'ultimo non si sapeva ancora nulla in Italia). Eravamo dunque fatalmente capitati nel punto più promettente dell'occidente, teatralmente parlando. Ci trovammo davanti i grandi maestri che ci avrebbero accompagnato per tutta la vita. Vedemmo una delle ultime repliche di *Apocalipsis cum figuris*, facemmo una settimana di lavoro con gli attori del Teatro Laboratorio di Grotowski a Wroclaw e assistemmo di nascosto alle prove de *La classe Morta*, nella sotterranea

· L'intervista è il frutto di una serie di conversazioni con Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi, tenutesi tra settembre 2016 e aprile 2017, e di alcuni interrogativi sciolti privatamente da Mariangela Gualtieri. Desidero ringraziare entrambi per la disponibilità e la generosità nonché per la possibilità offertami di seguire da vicino, presso la dimora di Mondaino, alcuni momenti del lavoro di costruzione di *Giuramenti*.

Un grazie particolare va anche a Lorella Barlaam per la preziosa collaborazione e per le illuminanti chiacchierate.

Galleria Krzysztofory di Cracovia. Allora tutto sembrava casuale, ora invece, ripercorrendolo con la memoria, tutto mi appare fatale, in un modo che mi commuove: era lo svolgersi di due vocazioni che a poco a poco seguivano una traccia esatta, come se una mano ci guidasse e ci scaraventasse lì dove c'era buon nutrimento per noi. E noi, esseri molto inconsapevoli ma pieni di un autentico ardore teatrale, eravamo pronti a girare il mondo, senza denaro, senza appoggi, a buttarci nella vita come secchiate d'acqua, senza risparmio, senza protezione e anche quasi senza progetto, pur di trovare qualcosa che non sapevamo esattamente, razionalmente, ma il corpo forse sapeva, l'intuito. Eravamo davvero come cani e come angeli. E allo stesso tempo avevamo la certezza, anche questa inconsapevole, che nessuna accademia avrebbe potuto insegnarci quello che stavamo cercando.

Poi incontrammo, prima in USA e poi in Italia, Peter Schumann e partecipammo, anche questa volta per caso, ad uno spettacolo col Bread & Puppet Theater e Pupi e Fresedde, e anche questa esperienza fu straordinaria.

Entrambi non provenite dalla classica formazione nelle Accademie o nelle Scuole di Teatro. Avete studiato architettura e, parallelamente, avete cominciato ad avvicinarvi al teatro, fondando il Collettivo Valdoca, un gruppo senza mansioni distinte. Una formazione e un apprendistato di questo tipo in che modo hanno inciso sulla vostra idea di teatro?

M.G. Tutto questo ha formato la nostra idea di teatro che, come ho detto, conosceva molto poco del teatro ufficiale. La formula del collettivo è presto diventata ingombrante da un lato, e dall'altro non permetteva alle singolarità di esprimersi, di intraprendere una propria strada. Un giorno, lo ricordo molto bene, Cesare ha proposto che ognuno di noi definisse la propria mansione. Nessuno degli altri sentiva questa urgenza, tranne Cesare per quanto riguarda la regia ed io che allora provavo a fare l'attrice, e dunque il collettivo si sciolse. Ci sentivamo alla fine, soli e con un po' di debiti. Non sapevamo che invece era l'inizio di un nuovo percorso. Guardando indietro debbo dire che ci sono state molte morti e rinascite nel nostro lavoro, e l'ultima è proprio con *Giuramenti*.

Dopo l'esperienza del Collettivo Valdoca, negli anni Ottanta avete dato vita al Teatro Valdoca, dedicandovi a lavori di ispirazione anzitutto figurativa, basati su pochi elementi, estremamente formalizzati. Si trattava di costruzioni rarefatte, fondate sull'esplorazione di uno spazio e di un tempo (non inteso in senso deterministico) da parte di 'non attori', in cui risultava assente il testo.

M.G. Dopo lo scioglimento del collettivo, ci ritrovammo Cesare, io e Paola Trombin, amica e pittrice, e facemmo il nostro primo spettacolo: *Lo spazio della quiete*. Uno spettacolo in silenzio, semplice ed enigmatico e con quel nostro primo lavoro girammo i teatri di tutta Europa. Era uno dei primi esempi di teatro senza testo, non recitato, non danzato, senza grandi

scenografie, che tuttavia suscitava grande emozione negli spettatori, come se venissero a fare una esperienza vera e propria. In quel periodo in cui il nuovo teatro era molto scenografico e faceva uso di microfoni e musica amplificata, quella nostra esperienza si presentava come una anomalia, con la sua aria anche anacronistica, con quel silenzio quasi totale. Quello spettacolo nacque da giorni e notti in cui stavamo chiusi in un piccolo spazio, incantati a guardare un sasso che ruotava appeso ad un filo, o l'effetto di un cavolo messo sotto un faro, o una canna tesa come un enorme arco: da ogni elemento sembrava emergere un grado di irrealità che ci risvegliava e ci entusiasmava, ed era proprio quell'incursione dell'imperituro nel transeunte che ci emozionava, quella piccola e immensa rivelazione dell'attimo. Quasi la scoperta di un residuo di mistero - intorno al quale poi siamo rimasti concentrati fino ad ora. Era un laboratorio magico, era un'esperienza artistica e insieme religiosa, di una strana laica religiosità, nella quale scrivemmo il nostro alfabeto semplice e solenne, quello che avremmo poi sillabato fino ad ora, fino a qui. Le mie parole arrivarono dieci anni dopo quello spettacolo.

Nel momento in cui nasce il Teatro Valdoca vanno anche definendosi progressivamente i ruoli ricoperti all'interno della compagnia: Cesare, regista; Mariangela, attrice e, poi, drammaturga. Peraltro, a partire dalla metà degli anni Ottanta, con spettacoli come Atlante dei misteri dolorosi (1986) e Ruvido umano (1986), la ricerca del gruppo comincia a concentrarsi sulla figura umana e sulla parola poetica, sulla relazione corpo-parola. Come avviene questo passaggio? E come cambia il lavoro degli attori?

M.G. Nei primi due spettacoli non avevamo sentito bisogno di parole da pronunciare in quella nostra scena così rarefatta e allo stesso tempo arcaica. Poi, prima di *Atlante*, facemmo un bellissimo *Ghetzemane*, prodotto dal Festival di Santarcangelo con direzione Tiezzi/Magazzini. Già in quelle prove Cesare cercava delle parole da scrivere in scena. Aveva preparato dei lunghi cartigli ma non riuscivamo a trovare niente che valesse la pena scrivere. Un giorno arrivò alle prove, portato da un amico comune, il poeta Milo De Angelis e subito ci fu grande intesa, un'intesa che dura tuttora. Milo ci suggerì subito alcuni versi: non erano suoi ma di Paul Celan. Così fin da principio il nostro teatro ha parlato in versi, ed ha cominciato con questi due poeti immensi, uno vivo e l'altro morto.

Il silenzio dei primi spettacoli viene rotto dal verso poetico (non da un testo prettamente teatrale o narrativo). Come mai?

M.G. Abbiamo sempre inteso il nostro fare teatro come esecuzione di un rito. Dunque anche la lingua doveva essere lingua rituale, solenne, monumentale, una lingua capace di potenziare il simbolo parola e farlo precipitare verticalmente, come fa la poesia. Non volevamo narrare nulla. Il nostro tentativo è sempre stato verso la rivelazione, verso quell'illimitato che l'arte sa suggerire così bene. L'attore stesso è sempre chiamato, nel

nostro teatro, ad una espressione non naturalistica, in bilico fra sovrumano e sub-umano; è chiamato ad una attenzione plenaria al presente. Non poteva dunque parlare né la lingua corrente, né la lingua narrativa della prosa. Era indispensabile l'impennata del verso, cioè una lingua capace di esplodere momento per momento e non nello svolgimento della trama, delle azioni. Insomma una lingua che contenesse quel residuo di mistero intorno a cui si concentrava il nostro fare teatro.

In effetti nella seconda metà degli anni Ottanta diversi attori/autori/registi prediligono la forma poetica (penso anzitutto a Carmelo Bene o al 'teatro di poesia' teorizzato da Tiezzi). Nel vostro caso, però, l'interesse per il verso diventa un tratto distintivo e costante, ma, soprattutto, si crea un inedito connubio: la poesia di Mariangela Gualtieri si intreccia sempre con la ricerca registica di Cesare Ronconi. Nella Presentazione che accompagna Cattura del Soffio Mariangela scrive che i suoi versi «nascono sempre molto vicini alla scena». Nella tua prospettiva di 'poeta-drammaturgo', mi spieghi come funziona questo 'intreccio' rispetto alla costruzione scenica?

M.G. Il nostro modo di procedere era molto istintivo. I primi versi che ho scritto li ho scritti per una scena che già era stata abbozzata, che li aspettava e che in qualche modo me li ha suggeriti. Negli anni poi direi che abbiamo spesso agito in questo modo, anche se ci sono state eccezioni. Io cerco di intuire il 'germe luminoso', quel certo colore, il tipo di energia che Cesare comincia ad esprimere attraverso seminari e laboratori, nell'incontro con voci e corpi di attori - che forse sono davvero il primo pilastro drammaturgico, un pilastro al quale io poi darò voce. Procedo per avvicinamento. Dapprima porto versi miei già scritti, ma anche versi di altri poeti che mi sembrano vicini a quel germe luminoso che Cesare va precisando: vicini per lingua, soprattutto. Oppure spesso traggo spunto da altri per quanto riguarda 'la cosa da dire'. Per alcuni spettacoli è stata Amelia Rosselli la mia guida iniziale. Per questo ultimo *Giuramenti* sono stati tre poeti polacchi: Milos, Herbert e Zagajewski. Ho tenuto vicino anche le parole di Victor Cavallo e il tema del bacio, ad esempio, mi è arrivato da lui. I miei versi, arrivando in scena, suggeriscono e in parte modificano ciò che c'è già. A volte arrivano quando tutto è già fatto, come nella seconda e terza parte di *Paesaggio con Fratello rotto* in cui Cesare mi ha tenuta fuori dalle prove, poi mi ha fatto vedere le scene quasi ultimate e mi ha chiesto di mettere le parole. A quel punto comincia per me un'autocombustione, un tormento, fra attesa che quelle parole arrivino e tempo che sta per scadere, una lunga serie di notti insonni, fino a quella precipitazione di parole che è più grande, per ebbrezza e gioia, di quanto io abbia patito. Niente garantisce che le parole arriveranno e questo porta molta ansia che poi, almeno fino ad ora, si è sempre risolta.

La parola poetica entra nei vostri lavori inizialmente attraverso i testi di Milo de Angelis, Paul Celan, Eschilo per trovare, poi, piena espressione nel tuo verso (a partire da Antenata, 1991-1993). Mi racconti come è avvenuto il tuo avvicinamento alla scrittura?

M.G. La mia parola è stata chiamata con forza da Cesare il quale chiedeva che anche il testo facesse parte di quel presente, di quel giro di forze che la sua regia tentava di captare e che poi componeva in scrittura di scena. Mi ripeteva che le parole che andavamo cercando erano già contenute nella scena delle prove ed era sufficiente che io le scrivessi. Mi trattava come un poeta, prima che io cominciassi a scrivere. Posso dire che ha amato in anticipo la mia scrittura. Tutto questo poi ha coinciso con alcuni fatti e incontri determinanti: quello con Milo de Angelis, appunto, col quale poi abbiamo dato vita ad una delle prime Scuole di Poesia, dando a noi l'occasione di incontrare i principali poeti di quegli anni, di conoscerli anche personalmente. Io non sapevo quasi nulla della poesia italiana contemporanea, ero rimasta ad Ungaretti, Saba e Montale. E poi c'è stato un passaggio mio molto difficile, una malattia che non mi ha fatto dormire per quaranta fatidici giorni. La prostrazione fisica della malattia mi ha lavorata in profondità, forse facendo cadere molte barriere, aprendo, spalancando. E così, dopo questa batosta sono arrivate le parole di *Antenata*. Non sapevo quasi cosa stavo scrivendo: ascoltavo parole che avevano l'aria di venire da fuori e le scrivevo. Era molto semplice, dentro un'attenzione acuta e una quasi imperturbabilità. Non c'era sentimento, emozione, solo immensa attenzione.

Si potrebbe dire che la ricerca estetica e il vocabolario espressivo di Cesare hanno costituito il punto di partenza, la fonte di 'ispirazione' della tua scrittura che è poi diventata la 'lingua' del Teatro Valdoca?

M.G. Certo. Quella ricerca estetica, ma soprattutto quel modo di esporsi all'inatteso, quel selvatico stare in ascolto, quella forza di stare davanti al vuoto, di rischiare il fallimento, la caduta fino all'ultimo secondo, tutto questo è poi diventato il modo in cui io ho accolto la parola.

Rispetto al tuo 'ruolo' di drammaturga, come lavori sul testo in vista della rappresentazione? In che modo viene 'ispirato' dalle scelte registiche di Cesare?

M.G. Penso che la drammaturgia vera e propria la faccia Cesare. Io porto le parole, le adatto ai corpi, alle bocche che le pronunceranno, ma dove e come queste parole staranno nella tessitura generale, questo è sempre Cesare a determinarlo.

Vanno forse precisate alcune cose. Cesare rifugge narrazione e psicologia: entrambe chiedono una distensione nel tempo, chiedono un prima e un dopo in cui svolgersi, dei personaggi, degli intrecci fra i personaggi. Credo che l'amore di Cesare per il verso dipenda dal fatto che il verso si accende al presente. Non serve precisare troppo i connotati psichici o storici di chi lo enuncia, non c'è un prima e un dopo, è tutto lì, con la sua forza incendiaria

e chiede una voce, un corpo che lo lanci, che lo restituisca come forza acustica, energia sonora. In questo senso, anche in questo senso poesia e musica sono vicine, agiscono nell'immediato. Ciò che ho davanti al momento delle prove, non sono tanto dei personaggi, quanto piuttosto dei caratteri. Non c'è il cesello raffinato dell'indagine psicologica. I corpi che abitano la nostra scena, sono quasi tronchi dirozzati con l'accetta, pezzi d'albero ancora dotati di fronde e radici che vengono lì, frontalmente al pubblico, a dire il loro sradicamento, la loro ferita, il loro sacrificio, la loro fioritura, la loro mancanza. Come sculture di Baselitz: saltano secoli di storia e tornano in un arcaico prossimo.

In questo costante lavoro di 'rimbalzo' tra testo e scena, in che modo la 'drammaturga' riesce a far germogliare le parole adatte alla particolare natura di ciascun attore? E in che modo la fisicità dell'attore e della pratica teatrale incide sulla scrittura (in termini di tagli, varianti, aggiunte)?

M.G. I caratteri che vedo, forse come nel teatro arcaico, sono determinati dai corpi degli attori, dall'essere fatti così di ciascuno, dalle voci, dai volti. Quindi l'attore è di per sé parte della scrittura drammaturgica: non è lui che deve entrare nel personaggio ma egli stesso è portatore di un carattere sepolto in lui a cui il lavoro di prove darà parola e gesto, ritmica e melodia. L'agio dell'interprete dentro le parole che io porto, è per me molto importante. Spesso tolgo parole con cui l'attore ha difficoltà, o non faccio tagli che vorrei fare su richiesta di un'attrice che magari sente come necessario quel particolare passaggio. E poi tutto passa al vaglio dell'oralità. È la scena stessa che spesso con evidenza sputa fuori parole troppo scritte, troppo alte, poco orali. Lo si sente subito, si vede subito la loro breve gittata, come il loro peso le faccia cadere ai piedi di chi le pronuncia, come non abbiano la forza di un grande volo o di un sottile lancio, fino alle ultime file della platea, fino alle più intime profondità degli astanti. Poi quando scrivo cerco di tenermi vicino quella faccia, quel corpo d'attore o di attrice che è lì ad aspettare le proprie giuste e calzanti parole. Quando queste parole arrivano, vengono abbracciate e strette come un tesoro, e questo ogni volta mi commuove. Ma succede anche che le parole scritte per qualcuno, calzino invece perfettamente su qualcun altro.

La dimensione dell'oralità e dell'ascolto è in qualche modo iscritta nella tua poesia. Emblematici, in tal senso, i versi con cui si apre la prima raccolta poetica che hai pubblicato, Antenata (1992): 'PARLAMI CHE / IO ASCOLTO PARLAMI CHE/ MI METTO SEDUTA E ASCOLTO'...

M.G. Queste sono proprio le parole del mio inizio, le prime che ho buttato giù quando ho cominciato a scrivere. E non so perché ma le potevo vedere solo scritte in maiuscolo e infatti in maiuscolo furono pubblicate. È questa una semplice, classica invocazione. Solo dopo mi sono resa conto che tutti i grandi poemi che ho amato cominciano sempre con questa richiesta, alle Muse, ad Apollo, agli Dei, cioè ad una forza ispirante alla quale si sono dati

molti nomi e forme e che ancora agisce in noi. Dall'Iliade, col suo «Cantami o Diva del pelide Achille l'ira funesta», a Dante della terza cantica che invoca Apollo e Muse, pur attraversando il regno di una divinità ben diversa da quelle.

Oltre ad essere una delle due anime del Teatro della Valdoca, però, tu sei anche una delle poetesse contemporanee più amate e più lette. Come vivi questa duplice dimensione? Qual è il tuo rapporto con la poesia, prima e a prescindere dalla scena?

M.G. Direi che con Cesare posso vivere la dimensione epica della poesia, quella coreutica e forse maggiormente quella elegiaca. Mentre fuori di lì la mia poesia è fondamentalmente lirica.

Ho avuto molta fortuna e tutto, sul piano della poesia, è stato facile, tutto è venuto da sé e da sé continua a venire, senza bisogno di essere sostenuto o promosso. Il teatro invece ha sempre avuto vita difficile, per un'oggettiva sua complessità e ingombro, per problemi generali e forse anche per una nostra incapacità a promuovere gli spettacoli come fossero prodotti di mercato.

A partire dagli anni Novanta inizi anche a dedicarti a un percorso pedagogico, dando vita alla Scuola di Poesia. Potresti spiegarmi come lavori con i tuoi allievi?

M.G. Dapprima tenevo laboratori di scrittura, ma poi, a parte alcuni allievi che si sono espressi come poeti, il risultato principale – un ottimo risultato secondo me – era che molti smettevano di scrivere.

Erano laboratori per me molto faticosi e dopo qualche anno ho smesso. Ho cominciato invece a tenere laboratori di lettura della poesia al microfono, ritenendo questo insegnamento anche molto utile per la scrittura di versi. Cerco di trasmettere agli allievi quello che io stessa ho appreso, in tanti anni di lavoro. È un po' come insegnare a qualcuno a camminare sul filo, perché quello che cerco di ridestare in loro è un'attenzione plenaria alla parola, la stessa attenzione del poeta al momento della precipitazione poetica. Ed è un'attenzione che coinvolge tutto il corpo, tutta la mente, tutto il sentire e l'udire, proprio come qualcuno in stato di allerta. Gli allievi portano delle poesie, alcune a memoria, e le leggono al microfono. Io faccio innumerevoli appunti che orientano il dire, lo rettificano, fino a che tutti i presenti, ad un certo punto, vedono davvero apparire la poesia, quella stessa poesia che ai primi tentativi era così incomprensibile e noiosa, ad un certo punto appare come fosse scritta al momento e scritta per noi che siamo lì ad ascoltarla. È tutto estremamente semplice e difficilissimo, non facile. Entrano in gioco, oltre al verso, il respiro, la voce, il corpo, la mente, il sentire, la ritmica e la melodia del verso, e tutto va tenuto perfettamente a posto, pulito, schietto, limpido, perché si ha a che fare con la poesia, che è una forza limpida, schietta, e va servita con la stessa limpidezza e veracità.

In questo lavoro di formazione entra in gioco anche la tua natura di attrice? In generale, a teatro così come nella solitudine della scrittura o nell'esperienza pedagogica, come si conciliano il lavoro di poetessa/drammaturga e di attrice?

M.G. Non mi sono mai sentita un'attrice. Sto sempre molto scomoda e a disagio in scena. Comincio però a pensare che questo disagio sia una caratteristica profonda dell'attore, dell'attrice che si mette pienamente in gioco, quasi una resistenza a quel far dono di sé, quel fare segni dalle fiamme di cui scrive Artaud. Servo meglio che posso il dono della poesia e di questo servire fa parte anche, e soprattutto, il dare forma orale alla parola, fare cadere il suo suono davanti ad una comunità provvisoria in ascolto. Penso che questo sia il modo in cui la poesia attua al meglio la propria efficacia, le proprie potenze, che sono tante e molto attive. Mi sento piuttosto un poeta che scrive sulla pagina e riscrive con la voce.

Ritornando al discorso della costruzione scenica, nel momento in cui l'oralità della dimensione teatrale interferisce con la scrittura poetica e, parallelamente, il lavoro registico, oltre ad orchestrare le diverse scritture sceniche, è orientato ad accogliere la parola poetica, che tipo di relazione si crea tra regista e drammaturga?

M.G. C'è da parte mia una accettazione a priori: l'accettazione di un'altra follia, di una follia diversa dalla mia. E quella follia va amata quasi in anticipo e molto rispettata. La follia del mio regista è grande e a me piace molto, anche se la temo, ne sento il pericolo, la minaccia. La ho ritrovata in questi mesi, con *Giuramenti*. La lucidità con cui Cesare ha previsto questa opera, la forza con cui la ha voluta e poi portata a compimento.

In genere il rapporto è molto chiaro per me: io servo un'altra scrittura, che è quella registica, e la servo con un mezzo, la parola, che può anche avere vita propria lontano dalla scena, e che se è davvero poesia è inconsumabile, non sottomessa al logorio delle mode. So che l'espressione di Cesare invece ha solo quell'ambito per esprimersi: il teatro. So anche che l'elemento che io per così dire fornisco, è per lui molto importante e da lui molto atteso e amato, così come per me è il suo lavoro. E poi accetto di non capire tutto del percorso di Cesare e di fidarmi di lui. Ho l'impressione di fornire la punta di una lancia, che però ha estremo bisogno di un corpo ben calibrato, di una perfetta affilatura e di un braccio che la scagli. A volte sorgono conflitti: quando io sono certa della giustezza e forza di un determinato testo e invece Cesare lo trova non adatto, lontano da quello che sta cercando. Oppure il contrario: io vorrei tagliare e lui no. In questi casi ci sono varie vie di uscita. La più serena è che io mi affidi a lui, al mistero di quella follia. Oppure faccio un po' di pressione perché almeno si dedichi tempo a quel testo, lo si metta alla prova. A volte c'è tensione e vale la pena anche entrare in aperto conflitto. Adesso più spesso paziente e sono le prove stesse a rivelarci la giustezza di un testo o il contrario.

Cesare, a questo punto mi piacerebbe capire, rispetto al lavoro di regia, in che modo accogli le sollecitazioni poetiche di Mariangela, rendendole in qualche misura materia scenica? Cioè, potresti spiegarmi come funziona questo doppio livello lirico-visivo? Anzi questa dialettica tra poesia, corpo, spazio.

Cesare Ronconi [da qui in poi C.R.] Per me si tratta di una questione che non si risolve razionalmente. Questo rapporto tra corpo, scena e poesia non è semplice da raccontare. Ci muoviamo anche negli «sterminati campi dell'irrazionale» e del non progettuale, ci apriamo pericolosamente a ciò che non conosciamo. Ricondurre alla ragione non è così semplice. Talvolta lavoriamo per parti, mettiamo cioè a punto dei dettagli di un certo tipo. E queste parti, che sono istintivamente connesse nel mio lavoro, poi trovano un'armonia, entrano in dialogo in maniera quasi istintiva. A un certo punto, per una convivenza prolungata e attenta, tutte le parti si allineano: la poesia si allinea con lo spazio e i corpi degli attori si allineano con gli altri elementi.

In particolare, il rapporto tra scena e poesia muove da una matrice comune: il vuoto. Il mio lavoro sullo spazio parte dal vuoto che equivale al silenzio per la poesia. Tendenzialmente gli allestimenti che facciamo tendono al vuoto - esclusi alcuni oggetti molto semplici che usiamo formalmente con continuità, come sassi, canne, sculture di artisti.

Per me lo spazio deve essere sempre molto vuoto perché il corpo possa percorrerlo con attenzione, con sottigliezza, in maniera costante. Peraltro io non realizzo mai una scenografia a priori, definitiva, è sempre il luogo che mi ispira. Lo spazio è sempre un fenomeno vivo nella misura in cui offre costantemente stimoli.

È parte della naturale sacralità. Nei teatri dell'antica Grecia era la linea d'orizzonte e il cielo sopra che sacralizzavano lo spazio, chiamando in causa il sovrano. Nei teatri all'italiana, c'è un orizzonte già deciso a capitalizzare lo spazio. Lo spazio, però, quando viene capitalizzato, quando diventa un investimento formale preciso, esatto, risulta soffocante, perde ogni suggerimento metafisico. Allora è necessario modificarlo affinché si possa percepire ciò che non si vede: il cielo che c'è sopra, la terra che c'è sotto, l'aria che c'è attorno. Si tratta di trasformare un luogo in spazio.

Questo è il processo a cui mi dedico e la poesia mi aiuta perché è interessata da un procedimento analogo. È una forma d'arte che parte dal silenzio e arriva al silenzio. La poesia carpisce tutto questo, coglie sottigliezze; in più la parola poetica è verticale: va verso l'alto e verso il basso, s'innalza e sprofonda. In tal senso costituisce un elemento imprescindibile del mio lavoro. Oggi si è verificata una capitalizzazione dello spazio e del tempo. Il nostro lavoro vuole far percepire qualcosa che è ancora vivo, al di sotto di questa dimensione 'capitalizzata'.

Il testo è tra due silenzi così come lo spazio è tra due vuoti.

Il mio modello è l'universo: niente sta fermo, non c'è niente di definitivo. Il modello attuale è tendenzialmente 'barocco'. Dominano cioè grandi

dispositivi scenici, grandi dispositivi tecnologici, a convincere lo spettatore che quel luogo è un altro luogo, a far finta che quel punto del mondo sia altro da quello che è.

In relazione a questa tua idea di teatro, alla tua 'scrittura registica' la poesia rappresenta una componente fondamentale sul piano simbolico, oltre che processuale.

C.R. La poesia è SILENZIO-PAROLA-SILENZIO. Lo stesso discorso vale per la musica: PAUSA-SUONO-PAUSA. Questa dinamica nella vita contemporanea è forzata dalla tecnologia; la velocità, che è la chiave della contemporaneità, frantuma l'attenzione e spinge verso un forte 'barocco', di facciata, di proscenio. In alcuni casi, come in *Giuramenti*, io uso il proscenio che diventa, però, il luogo dove si decapita il senso. La percezione che ci sia qualcosa che non si può dire, che non si può sentire e non si può vedere è il vero compito del teatro e del verso.

Poi la miscela tra poesia, spazio e attori è estremamente estemporanea. La mia tecnica è l'affresco: ho i colori e percepisco delle relazioni, dei contatti. A volte il processo è molto lento perché non è semplice coniugare il verso poetico con l'azione e, viceversa, non far cadere l'attore nel senso. Nel mio teatro l'attore non è latore di un significato, di un senso preciso: è parlato, non parla. In molti dei miei lavori tutti intimamente battono il testo che sta dicendo la singola persona, a volte lo fanno in sincrono. In *Giuramenti*, ad esempio, è talmente alto il livello corale che c'è un afflato comune.

La chiave è che l'attore deve essere parlato più che parlante, deve far da tramite, da strumento musicale. Non è un discorso facile perché l'attore ha sempre una *vanitas* immensa.

Ciò che non deve apparire è proprio il mestiere dell'attore. Di qui la scelta di lavorare spesso con giovani che non hanno una vera formazione teatrale.

C.R. Sì. Ma emerge un preciso problema: da un lato c'è l'esigenza di evitare il 'parlare', dall'altro, però, può capitare che l'esser parlati a volte non regga per fragilità tecnica. Allora è necessario trovare un ibrido e sempre puntare a una riduzione, tenere l'attore sempre teso, legato. Per questo metto gli attori dentro un conflitto, un disagio, in posizione sbilanciata.

Credo che il conflitto sia una chiave dell'evoluzione, che sia da gestire come una crescita non come un calo di energia. Penso che l'attore debba essere sempre ostacolato da qualcosa per uscire più profondamente allo scoperto, non in maniera retorica.

Avendo seguito alcune 'prove', alcuni momenti della costruzione di Giuramenti, mi ha affascinato vedere come tre frammenti staccati siano diventati un paesaggio.

C.R. Questa forse è la mia drammaturgia, se posso usare una parola impertinente. Sapendo che il testo ha un compromesso fortissimo con il corpo, lo spazio e il tempo, queste tre componenti devono essere organizzate nella maniera meno sbagliata possibile. Tento di procedere per

sottrazione di errori, spogliando il lavoro di tutto ciò che ognuno ci mette in più. Nella mia costruzione drammaturgica, l'attore, che in generale ha paura di esser solo, perde gli appigli relazionali. Secondo me, più l'attore è solo e più è legato al coro. È un paradosso. La sua solitudine in scena è la garanzia di un grande collante con il coro.

Sintetizzando la tua drammaturgia si fonda su un gioco di sottrazione, rispetto al lavoro dell'attore, al rapporto con il testo e con lo spazio.

C.R. Innanzitutto è necessario cancellare nei corpi i tratti somatici specifici. Nei testi togliere i tratti calligrafici specifici. Parallelamente bisogna semplificare lo spazio così che sia contenuto in una grande vastità che rimandi sempre all'Aperto, come dicevo, spalancare dal luogo allo spazio.

Sostanzialmente io pulisco. Il mio compito non è mettere cose, ma toglierle, avendo, però, delle colonne portanti, dei grumi di senso, come dei grumi formali (il rosso, le parole, la luce).

È una grande pulizia che si fa affinché le cose appaiano con il loro suono, con il loro movimento e con la loro voce poetica. La voce poetica, in particolare, non è un pensiero individuale dell'attore, ma un pensiero comune che trova una forma precisa nelle parole.

Tutti questi elementi, poi, si uniscono un po' misteriosamente, in un momento comunitario con il pubblico.

Rispetto al lavoro con gli attori, cosa cambia quando ti relazioni a professionisti? Non so, penso, ad esempio, alla collaborazione con Danio Manfredini e con Raffaella Giordano nel Caino.

C.R. Laddove lavoro con attori professionisti il processo talvolta è più problematico, perché il coro o comprende tutti o non esiste. Ad esempio, le unicità che appaiono in *Giuramenti* sono dentro il coro, emergono da quello e sono l'essenza stessa del coro. Con Danio e con Raffaella, invece, il processo è stato più complesso, forse perché la loro maniera di creare è diversa; per loro era difficile, forse impossibile, neutralizzarsi in un coro, e poiché quello che si crea è un giro di forze sulla scena, una sorta di densità energetica organica, la loro separatezza ha impedito la piena nascita espressiva del coro.

In *Caino* si è creata una sorta di spaccatura drammaturgica.

Era un lavoro molto bello a livello scenografico, sul piano formale; non sono, però, riuscito a creare un'architettura organica nella sua complessità. In *Giuramenti*, invece, sono riuscito a dar vita a un vero coro, a superare quella spaccatura fra solisti e coro. Forse in *Caino* Raffaella era anche troppo strutturata nel suo mondo, con un procedimento creativo molto diverso dal mio. Lei parte costruendo attorno a piccole cose; io, invece, parto togliendo identità a chi entra, mettendolo in un contesto.

Invece, come entri in relazione con una 'attrice-non attrice' come Mariangela Gualtieri?

C.R. Mariangela non è un'attrice, ma un'autrice. E per di più un poeta. Anche laddove è in scena, sicuramente non deve restituire un lavoro tradizionale di attrice. Ciò che fa con la parola è particolare.

Chiaramente il lavoro con la voce è diverso per ogni attore. Per quanto mi riguarda il mio lavoro con ciascun attore passa attraverso una serie di non finalizzati a lasciar fuori alcuni elementi che non mi interessano. Tutto ciò che richiama una narrazione e non una rivelazione – qualcosa che è sopra o sotto le righe – non mi interessa. Partendo da questo presupposto, porto avanti il lavoro con gli attori.

Mariangela, in scena, si avvicina a qualcosa che le entra dentro come autore, dal punto di vista della creazione, della genesi. Biblicamente è un profeta, le sue sono visioni, molto profonde, e non è possibile restituirle pienamente attraverso un attore che non sia anche poeta.

Come concerti l'attrice-autrice Mariangela con gli altri corpi?

C.R. Un attore assume il corpo come palcoscenico. Mariangela no perché ha anche la scrittura. È un palcoscenico più complicato. Il mio compito è di costruire attorno ad ognuno il campo delle sue forze. In quest'ottica anche il trucco assolve una funzione particolare: non è finalizzato a costruire una maschera, ma a togliere i caratteri somatici troppo appetibili visivamente, a rendere gli attori spettrali, simili a fantasmi.

Il trucco riveste un ruolo fondamentale nel tuo lavoro con gli attori che, in generale, è sempre caratterizzato da un iconismo molto forte.

C.R. Certo. Questo iconismo è dato dai corpi degli attori, ma soprattutto dal trucco. C'è un trucco molto forte che li riporta a prima di loro, cioè cancella i tratti somatici individuali e li riporta alla loro profondità, al loro essere neonati. Il trucco per me non è un'aggiunta, è una sottrazione. Come ti dicevo, io sottraggo dei lineamenti, sottraggo delle specificità e tento di portare gli attori a un assoluto fisico che è prima di loro, quasi a uno schema. D'altronde la parola poetica è come il trucco: toglie l'ovvietà, il superfluo alla parola, lasciando solo lo scheletro.

Rispetto al trucco, prima lavoravo sul rosso, sul sangue. Adesso lavoro molto con la terra, quando la metto sul viso cancella i tratti somatici e in un certo senso gli attori sembrano morti. La loro voce viene da un luogo altro.

Mariangela, rispetto al tuo 'ruolo' di attrice-non attrice, invece, in che modo raccogli gli stimoli di Cesare? E com'è cambiata la tua fisionomia di attrice nel passaggio dai primi spettacoli, più performativi, a un 'teatro di poesia'?

M.G. Tutto il mio lavoro sulla resa orale del verso è nato con Cesare. Il mio lavoro al microfono è iniziato prima che cominciassi a scrivere versi ed è iniziato in teatro grazie lui. Avevamo fatto tre spettacoli senza parole e sentivamo che la parola doveva entrare, ne sentivamo la mancanza, ne

avevamo bisogno. Come ho detto, da subito Cesare si orientò sul verso: nessuna parola che fosse narrativa poteva entrare nella sua scena. Solo la vertigine e la verticalità della poesia. Solo quella parola scorticata e condensata. Cesare durante le prove mi mise fra le mani Rilke, *Le elegie duinesi* e mi piazzò davanti ad un microfono. Il volume del microfono era talmente alto da registrare il minimo soffio, o stacco di lingua, scricchiolio della saliva. Mi veniva chiesta una lentezza di lettura esasperante. Per quanto rallentassi, il mio dire non era mai abbastanza lento. Nel frattempo gli attori intorno a me facevano il loro training. Si creò molto presto un bagno acustico molto speciale nel quale tutti eravamo immersi. Questo luogo sonoro ci teneva insieme, faceva di noi una strana comunità in ascolto. In quella lentezza ad un certo punto ho cominciato a riscrivere il testo, piuttosto che leggerlo, cioè a farlo accadere dentro l'attimo, in quel presente. Per tutti l'effetto era intenso: come se quella modalità di dire permettesse al verso di compiere il proprio cammino nelle profondità di ognuno. Il verso veniva tolto dalla pagina e riaccadeva, con una forza di creazione, come se appunto io catturassi quelle parole e le componessi al momento.

Cesare fin dal principio ha mortificato ogni mio tentativo interpretativo, con fermezza, ma senza indicarmi una strada. Mi chiedeva lentezza, lunghe pause e nessun gesticolare. Questo mi ha costretto ad imparare il potere delle pause, il potere del silenzio dentro il verso. Poi, quando ho cominciato io stessa a scrivere poesia, ho capito che la poesia è anche quel silenzio. Ana Blandiana dice che mentre la letteratura mette al centro la parola, la poesia ha al centro il silenzio, e io sono del tutto d'accordo con lei. C'è dunque un silenzio fra le parole, c'è il silenzio dentro ogni parola, c'è il silenzio della mia testa che deve tacitarsi, tenersi pulita, c'è il silenzio da cui parlo e c'è il silenzio di chi ascolta. Ho imparato ad ascoltare tutti questi silenzi e credo sia fondamentale farlo quando si vuol dare vita orale, musicale alla poesia. Dopo il silenzio, la voce. Ho scavato nella mia voce, ma non in modo tecnico, non ho mai fatto un lavoro tecnico. Il cammino di cui Cesare è stato mia guida era tutto nella sottrazione: come sparire dietro il microfono e far vivere pienamente il verso. Il viaggio dentro questa dimissione dell'io, dentro questa resa, non è un viaggio tecnico. La tecnica, quel poco che serviva, è venuta dopo e velocemente, quasi naturalmente. E poi il corpo, quasi immobile eppure del tutto partecipe. Quello che ho imparato dietro il microfono è il raggiungimento di una quiete, dentro un corpo in massima allerta. In questo senso il mio lavoro al microfono ha molta affinità con le arti marziali.

Come lavori sulla costruzione della partitura della recitazione – se di partitura possiamo parlare? Potresti farmi un esempio concreto?

M.G. Imparo a memoria il testo e poi lo registro varie volte. È questa una sorta di esplorazione ritmica ed è anche a questo punto che apporto tagli e aggiustature, soprattutto lì dove il testo è più scritto e manca di musicalità.

È proprio l'esplorazione di un territorio sconosciuto, un paesaggio acustico che comincio ad abitare, con le sue alture e baratri, con svolte e soste, ed è anche, allo stesso tempo, l'esplorazione del mio petto dentro questo percorso avventuroso. Non traccio neppure un segno sui testi che poi porto in scena, perché niente è definitivo in questa traversata. Sia la scrittura orale delle pause, cioè la dosatura dei silenzi dentro il verso, sia lo svolgimento ritmico e melodico, non sono impostati una volta per tutte: potrei dire che sono pilotati dal grado di emozione che entra nel respiro. Certo ogni testo poetico ha un proprio andamento, un colore, una timbratura che più o meno è quella, è quello il paesaggio che sarà abitato. Ma è il movimento del respiro, il quale registra la minima azione della parola in me, è il modo in cui quella parola agisce sulla mia emozione e sull'ascolto del pubblico che, cambiando il mio respiro, pilotando il respiro, ogni singolo respiro, decide al momento, per sottigliezza, la struttura della resa orale.

Inspirazione ed espirazione vengono trattenute o rilasciate a seconda dell'empatia col verso, a volte col senso intero del verso, a volte con l'energia di una singola parola che mi impone una pausa prima di essere pronunciata, una pausa che più forte la annunci, o una specie di cuscinetto di silenzio dopo l'enunciazione, per far vivere la sua coda di parola cometa. E tutto avviene in una sorta di naturalezza, o dentro un artificio che ad un certo punto assume la fluidità del canto. In tutto questo c'è una forte autocombustione. Alla fine si prova un certo sfinimento, come se in quella ora di quasi niente, ci si fosse consumati. E io credo ci si consumi, anche se è un privilegio consumarsi in questa arte.

Insistere sul discorso della voce. Nel corso degli spettacoli e, soprattutto, dei 'riti sonori' la tua voce penetra con grande profondità nella melodia del verso anche grazie alle architetture sonore del microfono, raggiungendo una particolare temperatura. Che tipo di lavoro porti avanti per arrivare a un uso della voce così peculiare?

M.G. Ho cercato insieme a Cesare di smascherare la mia voce. Credo che ogni voce abbia la propria maschera, cioè un luogo in cui si è andata a nascondere per difendersi dalla 'minacciosità' del mondo.

La voce che pronuncia il verso deve fare un particolare cammino. La poesia è il punto in cui la parola è veritiera, sgorga dalla nudità dell'io che ha scritto e porta la schiettezza di quel disarmo, di quella dimissione. Dunque la voce che trasporta quel verso dalla pagina all'orecchio degli ascoltatori, la voce che traghetta il verso e lo fa entrare nel corpo di chi ascolta, non deve intaccare quella nudità, quella essenzialità, ed essere a sua volta una voce nuda, disarmata, al totale servizio del transito che sta compiendo. Anche qui sono partita dall'interiorità, dalla consapevolezza e poi dalla tensione verso quel denudamento. Come sia avvenuto non so dirlo. Non ho mai fatto esercizi particolari, ho solo pulito un po' la mia inflessione romagnola. Credo di avere attivato un ascolto molto acuto, come aver

aperto un orecchio dentro l'orecchio. Mi piaceva ad esempio imparare canzoni di altre culture musicali, difficilissime, quasi impossibili. Sentivo che l'orecchio penetrava in regioni a lui sconosciute e tracciando un nuovo sentiero, si affinava.

La poesia, la 'voce che traghetta il verso' agisce anzitutto sul corpo dello spettatore.

M.G. Certo. Il corpo di chi ascolta viene coinvolto da onde sonore piuttosto potenti - per via dell'amplificazione ad alto volume - viene interamente attraversato (scheletro, cassa toracica, intestino, organi) da questa forza attiva, immerso nel bagno acustico che si crea. E il corpo è il grande esperto di empatia, di gioia, con tutti i suoi canali, i suoi sensori.

Questo discorso interessa anche il tuo corpo di 'attrice'.

M.G. Anche io che recito, nel momento in cui proferisco, partecipo pienamente con il mio corpo. E questo avviene soprattutto perché vado a memoria e posso guardare chi ho davanti. Sono cioè libera rispetto all'irrigidimento creato dall'occhio che legge sul foglio, teso nella preoccupazione di perdere il rigo o di saltare una parola.

Quando vado a memoria, provo la gioia e la libertà del canto. Tutto il corpo è liberato, venendo meno il blocco della vista; anche le mani sono libere, non è più necessario né che reggano il foglio, né che si muovano a casaccio (forse per sopperire al fatto che lo sguardo è mortificato sulla pagina). Pur restando quasi immobile - quando recito sono in apparenza piuttosto immobile - so che tutto di me è pienamente attivo e partecipe, in una sorta di danza sospesa, tutto è trattenuto e allo stesso tempo attivo e ricettivo. E io sono, come poche volte nella vita ordinaria, tutta e del tutto presente. È un fare che richiede il massimo dell'attenzione. La mia impressione è di pilotare un tappeto volante fra asteroidi pericolosi, ma in uno spazio immenso, ebbro, in cui tutti insieme ci stiamo avventurando. O come dicevo, è come camminare su un filo teso ad alta quota: si fa molto poco, semplici passi, ma molto pericolosamente. Quasi ogni sillaba va intonata, per evitare di prendere una stecca che magari sento solo io, ma che a livello energetico farebbe crollare l'attenzione.

Insomma, questo tuo modo così particolare di 'porgere il verso', giocato su un minimalismo del gesto e dei toni, si fonda principalmente sulla forza e l'ascolto del corpo.

M.G. La domanda mi fa venire in mente un pensiero di Marina Cvetaeva: «[...] l'anima, che per l'uomo comune è il vertice della spiritualità, per l'uomo spirituale è quasi carne». La percezione di questo corpo/anima, di questa carne quasi anima, è arrivata attraverso gli innumerevoli no di Cesare: sono stata accerchiata da questi *no* finché l'unica via di scampo era l'inabissamento nel mio niente. E io sono sprofondata in questo niente. L'alto esercizio che cerco di compiere è parlare da questo niente, dal punto

in cui sono più silenziosa, vuota, disarmata, vulnerabile, sola. È un punto del corpo? È altro?

L'ascolto è quello degli stati di allerta: un ascolto vertiginoso perché devo ascoltare anzitutto me stessa, la mia paura di essere lì a dire il verso e come questa paura agisce sul corpo. Quindi ascoltare le parole del testo, cosa sto dicendo, poi ascoltare la mia voce che esce dal monitor ai miei piedi, che è e non è più la mia voce. E infine ascoltare il silenzio degli astanti e non dimenticarmi di loro neppure per un istante, perché sono lì per una precisa consegna di parole. La consapevolezza è necessaria per controllare l'emozione, che stia nella giusta misura, ed essere attenta al testo. Ogni sillaba del testo è un suono. Per prepararmi, quindi, non faccio esercizi tecnici, ma ripasso tutte le sillabe. Pronuncio tutte le sillabe come fossero la mia tastiera e poi rettifico la fonazione.

In tal senso il microfono ricopre un ruolo fondamentale, 'denudando'.

M.G. Il microfono è un grande sburghiardatore, non è solo uno strumento che amplifica. È uno strumento che rivela, sbugiarda, dice la menzogna della voce, del respiro, la preoccupazione della mente per l'esposizione che la persona sta vivendo, per la pericolosità di quella esposizione. Al contempo il microfono, disumanizza. La voce che esce dalle casse acustiche è una 'ultravoce', è una voce umana, ma disumanizzata.

Quando pronuncio il verso al microfono, tutti i livelli (respiro, voce, corpo) devono essere in una dimensione di schiettezza. In tal senso, dare un'intonazione sarebbe un artificio intollerabile.

Spesso l'attore indebolisce il verso, anziché farlo vibrare nella sua pienezza acustica; forse perché l'attore è strutturato per avere una potenza di voce, per fare un lancio potente, mentre la poesia chiede la scomparsa di quella potenza, chiede una dimissione, cioè il movimento contrario. La poesia chiede una sorta di non-esserci attivo, al massimo della capacità di presenza e di attenzione. Per questo paragono il mio proferire versi alle arti marziali. L'idea è di scomparire e il microfono si rivela fondamentale da questo punto di vista. Non è una questione tecnica. È chiaro che è anche necessaria una voce con una certa timbrica. Io non ho una voce con tanti colori; la mia 'vocina' ha, però, una sua tessitura con una precisa funzionalità in questo gioco delle pause.

Il mistero della tua 'vocina' risiede proprio in questo lavoro sul sottile, per sottrazione.

M.G. L'energia arriva anzitutto dalla scomparsa, o forse dal rendere vicino qualcosa che è lontano. La poesia è uno dei pochi ambiti rimasti per la risonanza del sacro e questa parola, sacro, ha nella propria radice proprio l'idea di una lontananza. Ciò che avviene durante quelli che chiamo 'riti sonori', è molto vicino ad una comune, laica preghiera. Si entra in una empatia semplice e profonda e allo stesso tempo c'è una connessione più larga, con le stesse forze che fanno ardere la fiamma, che fanno pulsare il

nostro cuore, crescere le piante, le stesse forze che tengono sospesi i corpi celesti. E anche il corpo celeste che, come ci ricorda Anna Maria Ortese, noi abitiamo.

Credo che tutta l'arte nasca per tentare questo capogiro, questo particolare sentire. Il mio 'dire il verso' è un'avventura del sottrarre, dell'alleggerire, del perdere peso. Peraltro è quello che fa il mio sommo maestro, Dante: nel corso del suo viaggio, perde peso, arriva alla rarefazione.

Certo quando si lavora in questa dimensione di denudamento e di sottrazione, bisogna trovare degli strumenti per non cadere nella monotonia, primo fra tutti la pausa, che vuole dire il silenzio.

E dove metti il silenzio in questi versi?

M.G. Lo scopro al presente, lì per lì. Io avverto una nostalgia dentro la parola. Ho grande nostalgia di quella forza originaria della parola. L'origine non è qualcosa indietro nel tempo, ma al presente, sepolta, forse il 'porto sepolto' di cui parla Ungaretti. Come disseppellire questo calco primigenio della parola? Attraverso la poesia, che fa rinascere quella forza ancestrale. Bruno Schulz lo dice meglio di me «[...] quando la parola, liberata da questa costrizione, è lasciata in balia di se stessa e restituita alla propria legge, allora in essa ha luogo una regressione, una corrente a ritroso, la parola anela agli antichi vincoli, a completarsi nel senso. E questo anelito della parola verso il suo nucleo ancestrale, la sua nostalgia di ritorno, nostalgia per l'antepatria verbale, è da noi chiamato poesia». Come ti dicevo, l'emozione muove il mio respiro e quella danza dell'ispirazione/espiazione detta le pause, che non sono costruite a priori. Anche il respiro del pubblico cambia. È un respiro in attesa, sospeso, e io lo ascolto meglio che posso.

È un processo all'unisono.

M.G. E per questo è un rito, perché si fa insieme. E riattiva i simboli, riattiva il simbolo parola. È molto semplice.

A proposito dei 'riti sonori', dal 1996 intraprendi una serie di reading di poesie, con l'intenzione di approfondire anche la dimensione 'musicale' dei tuoi versi. Da quale esigenza nasce questo lavoro? E cosa cambia laddove parti da testi 'preesistenti' (che non nascono direttamente a contatto con la scena)?

M.G. Nasce dalla convinzione che la poesia sia musica e che dunque non vada letta solo sulla pagina, come fosse uno spartito, ma vada attivata la sua forma sonora. E anche dalla convinzione che in questo modo la poesia liberi meglio la propria energia. La poesia è per me in primo luogo un fatto energetico, un luogo in cui la parola è dotata di super poteri, e questi poteri si attivano meglio nella forma orale e dentro quel piccolo rito: una voce che recita al microfono, alcuni davanti ad essa in ascolto attento.

Un ruolo fondamentale è ricoperto appunto dalla musica. In tal senso una dialettica particolarmente suggestiva tra parola e musica è venuta alla luce nel recente Porpora (2016), attraverso il rapporto con Stefano Battaglia. Puoi raccontarmi qualcosa di questo lavoro?

M.G. Quello che prediligo è recitare il verso al microfono in perfetto silenzio. Tuttavia sento che voce e silenzio ad un certo punto stallano. C'è una sorta di apnea da parte del pubblico in ascolto e questa apnea ha bisogno a volte di una emersione, di una boccata d'altra aria. Sento anche una certa violenza in quello che tacitamente impongo al pubblico: una attivazione aurale così acuta da portare quasi all'immobilità.

Così ho cominciato ad inserire qualche brano di musica, con grande difficoltà perché si tratta appunto di fare andare d'accordo due musiche, quella del verso e quella strumentale.

Ma ho sempre patito la musica dal vivo. Poi ho incontrato Stefano Battaglia e per la prima volta ho lavorato con un musicista per ore e ore senza che mi mancasse il silenzio. Stefano è un grande improvvisatore ed è capace di un ascolto del verso che non ho mai trovato in nessuno dei musicisti coi quali avevo lavorato in precedenza. A differenza degli altri, Stefano è sempre in cerca di versi ed ha composto molti brani dedicati a poesie di Rilke, di Pasolini, di altri, come se quei versi fossero in lui e la musica dialogasse con essi. Così è avvenuto per la prima volta nella mia esperienza, un dialogo dal vivo con un compositore/esecutore, nel quale entrambi siamo in grande ascolto e procediamo insieme, con grande gioia di tutti e due ed un fortissimo legame sonoro.

Un recital molto interessante è stato anche Bello mondo proposto a Santarcangelo nel 2011, laddove tu intonavi i versi, quasi come un muezzin, dall'alto del campanile. In quel caso eri legata a una corda e quasi sospesa nel vuoto; si trattava anche di un lavoro in cui c'era una grande fisicità nell'immobilità, nell'equilibrio.

M.G. C'è sempre grande fisicità, credo, anche quando sto immobile sul palco: tutto di me partecipa, tutto è teso e il corpo diventa una sorta di antenna che trasmette e riceve, tutto il corpo. Dall'alto del campanile si vedeva un bel pezzo di Romagna, la via Emilia, il treno, il mare, i campi, e lì sotto i tetti, il paese di Santarcangelo. Mi emozionava talmente quella visione che il respiro era fin troppo alterato da quel sentire. Cosa si può dire dall'alto di una torre a tutto un paese in ascolto? Questa domanda mi ha tormentato un bel po', dopo che con Ermanna Montanari abbiamo deciso per la torre, lei con grande coraggio e io col terrore di un compito così impegnativo. Non si poteva essere troppo lirici. Non si poteva essere troppo elegiaci. Qualcosa andava gridato e dovevano essere parole necessarie e festive, anche perché aprivano ogni sera il Festival. Così mi è venuto in soccorso Borges, con la sua poesia dei doni. Ho rubato a lui l'inizio di quella poesia e poi ho proseguito con versi miei: un lungo e accorato ringraziamento a tutto, a quel «divino labirinto delle cause e degli effetti» con le sue molte creature.

Ritornando ai tuoi versi, in tutte le tue raccolte ritorna il tema dell'infinitamente piccolo, della 'sottigliezza', della 'delicatezza del poco e del niente'. Come mai?

M.G. Forse perché siamo davvero nel regno delle quantità e questo porta verso una grossolanità di percezioni. Io so, anche prendendo un verso di Milo de Angelis, che solo nell'infinitamente piccolo si migliora e mi preoccupa l'attuale trascuratezza di questo piccolo, di questo poco poco. Tutto ciò che apprendiamo dalla nascita in poi ha un percorso millimetrico, dentro la parola, dentro il movimento, il tatto, la vista, l'ascolto... La bellezza è questione millimetrica. E poi perché l'attenzione - che ha per me un valore supremo - la si esercita a partire dal piccolo e dal poco.

TEATROGRAFIA

Collettivo Valdoca

Tre brevi storie

di e con Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, Giovanni Carpano, Guglielmo Salvadori, Gianguido Palumbo. Venezia, febbraio 1980.

Tavole sinottiche

Regia: Cesare Ronconi. Riprese filmate: Corrado Bertoni. Voce recitante: Luigi Mavacchia. Interpreti: Mariangela Gualtieri, Giovanni Carpano, Gianguido Palumbo. Venezia, febbraio 1981.

Catalogo - Quattro pezzi di teatro da camera

Di e con Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, Giovanni Carpano, Gianguido Palumbo. Cesena, 1 aprile 1982.

Teatro Valdoca

Lo spazio della quiete

Soggetto: Mariangela Gualtieri. Realizzazione: Mariangela Gualtieri, Paola Trombin. Regia: Cesare Ronconi. Interpreti: Mariangela Gualtieri, Paola Trombin. Modena, Teatro San Geminiano, 21 maggio 1983.

Rebus

Progetto e regia: Cesare Ronconi. Allestimento: Sguinc Way. Luci: Tom Donnelland. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro, evento unico realizzato sul fiume Marecchia, luglio 1983.

Le radici dell'amore

Soggetto: Mariangela Gualtieri. Realizzazione: Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, Paola Trombin. Regia: Cesare Ronconi. Interpreti: Mariangela Gualtieri, Paola Trombin. Venezia, ex cinema Arsenale, 10 ottobre 1984.

Ghetzemane

Progetto, regia e luci: Cesare Ronconi. Interpreti: Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri, Paola Trombin, Giovanni Turci. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro, 17 luglio 1985.

Atlante dei misteri dolorosi

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Soggetto: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri, Karin Jurdant, Pierre Renaux, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Coproduzione: Teatro della Valdoca, Centro Teatrale San Geminiano, 1986. Collaborazione: Comune di Cesena, Comune di Modena. Milano, Teatro dell'Arte, 9 gennaio 1986.

Gladiatores

Progetto e regia: Cesare Ronconi. Testi: Marina Allegri. Con Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali, Karin Jurdant, Pierre Renaux, Carolina Talon Sampieri, studenti dell'Università degli Studi di Parma. Coproduzione: Teatro Valdoca, Università degli studi di Parma. Esito spettacolare del laboratorio produttivo tenuto a Parma, 19 maggio 1986.

Ruvido umano

Regia: Cesare Ronconi. Drammaturgia: Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi. Con Mariangela Gualtieri, Karin Jurdant, Pierre Renaux, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri luci di Enrico Bagnoli. Coproduzione: Teatro Valdoca, Centro Teatrale San Geminiano. Modena, Teatro San Geminiano, dicembre 1986.

Otello e le nuvole

Regia: Cesare Ronconi. Drammaturgia: Mariangela Gualtieri. Con Anna Amadori, Carlo Bruni, Elena Bucci, Marco Cavicchioli, Paolo Magagna, Gino Paccagnella, Marco Sgroso. Produzione: Teatro Valdoca, Centro San Geminiano. Modena, Teatro San Geminiano, settembre 1987.

Cantos

Regia: Cesare Ronconi. Drammaturgia: Mariangela Gualtieri. Con Anna Amadori, Carlo Bruni, Stefano Giuliani, Mariangela Gualtieri, Karin Jurdant, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Produzione: Teatro Valdoca e Drama Teatri. Milano, Capannone ex Ansaldo, 2 maggio 1988

Canti dall'esilio d'occidente

Progetto e regia: Cesare Ronconi. Testi: Mariangela Gualtieri. Con Anna Amadori, Maurizio Bertoni, Carlo Bruni, Mariangela Gualtieri, Karin Jurdant, Ann Claire Matz, Valentina Matz, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri, Alessandro Pedrelli. Sculture in pietra di Antonio Annicchiario. Sculture in legno di Giuliano Mauri. Produzione: XVIII

Festival di Santarcangelo, luglio 1988. Evento unico realizzato sul fiume Marecchia.

Riassunto del Paradiso

Regia e luci: Cesare Ronconi. Testi: Milo De Angelis. Con Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Scene, costumi e oggetti di scena: Antonio Annicchiarico, realizzati dalla Bottega Vestita di Grottaglie. Produzione: Teatro della Valdoca, Drama Teatri. Assistente: Giovanna Botti. Modena, Teatro San Geminiano, 18 novembre 1989

Antenata atto primo – Sigillo alle madri

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Organizzazione Barbara Crosta. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Longiano, Teatro Petrella, 18 marzo 1991.

Antenata atto secondo – Tornare al cuore

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Carlotta Sagna, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Sculture di Francesco Bocchini. Collaborazione ai movimenti: Caterina Sagna. Organizzazione: Barbara Crosta. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, Cortile Delle Palme, 5 maggio 1992.

Antenata atto terzo – Enigma

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Sculture di Francesco Bocchini. Organizzazione: Barbara Crosta. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, Cortile Delle Palme, 14 maggio 1993.

Ossicine

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Cinzia Airoidi, Mimmo Allampresek, Alessandro Bandini, Maddalena Basevi, Francesca Bonarelli, Nicoletta Branchini, Daniela Capriati, Valeria Di Modica, Mariangela Dosi, Claudia Dulitchi, Simone Goggiano, Elena Guerrini, Alessandra Lani, Paolo Liaci, Daria Lippi, Renzo Martinelli, Mauro Marino, Fabrizio Miserocchi, Marco Petroni, Elisabetta Poglioni, Sergio Quarta, Piero Rapanà, Maurizio Rinaldelli, Anna Rispoli, Stefano Rocco, Debora Totti, Danilo Traverso, Davide Trentini. Musiche originali: Sergio Quarta. Collaborazione ricerca musicale: Marco Manici. Costumi: Debi Lord Monili Silvia Merloni. Aiuto regia: Antonio Annicchiarico, Federica Fracassi. Ufficio stampa: Barbara Boschi. Produzione: Teatro

Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cervia, Magazzini del Sale, 28 aprile 1994.

Fuoco centrale

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Manuel Cassano, Catia Dalla Muta, Nico Di Paola, Sonia Fermo, Federica Gesù, Elena Guerrini, Simone Goggiano, Silvia Lodi, Mauro Marino, Massimiliano Martines, Veronica Melis, Fabrizio Miserocchi, Daria Panettieri, Maurizio Rinaldelli, Cristina Rizzo, Sabino Tamborra, Filippo Timi. Musiche composte ed arrangiate da Bevano Est Quartetto, eseguite in scena da Vanni Bendi (chitarra), Olivia Bignardi (clarinetto/clarinetto basso), Davide Castiglia (violino), Giampiero Cignani (clarinetto), Stefano Delvecchio (organetto diatonico), Mariana Ramos (violino). Sculture di Francesco Bocchini. Costumi: Patrizia Izzo, Monia Strada. Fotografia: Patrick Lages, Patrizia Piccino. Coordinamento: Barbara Boschi. Organizzazione: Cristina Proserpio. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, Capannone ex Arrigoni, 23 aprile 1995.

Lengua Cavàla

Luci e regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Silvia Conti, Silvia Lodi, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri e con i partecipanti ai laboratori. Costumi: Patrizia Izzo, Monia Strada. Servi di scena: Manuel Cassano, Mauro Marino. Aiuto regia e portavoce: Tina Proserpio. Segreteria: Barbara Boschi. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Principali tappe: Cesena, Firenze, Bologna, Milano, gennaio-maggio 1996.

Parole Porte Parole Ali

Luci e regia: Cesare Ronconi. Testo e voce: Mariangela Gualtieri. Musiche composte ed eseguite in scena dai Bevano Est Quartetto. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Teatro di Mantova, 21 marzo 1996.

Ero bellissimo, avevo le ali

Progetto speciale per le cave di Tufo di Cursi. Regia e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Attori e danzatori: Bibi Agosto, Manuel Cassano, Catta Dalla Muta, Ntco Dt Paola, Sonia Fermo Marco Galiniano, Federica Gesù, Elena Guerrini, Simone Goggiano, Silvia Lodi, Mauro Marino, Massimiliano Martines, Veronica Melis, Fabrizio Miserocchi, Daria Panettieri, Piero Rapanà, Maunzto Rinaldelh, Cristina Rizzo, Patrizia Rucco, Sabino Tamborra, Filippo Timi. Musiche degli interventi in strada composte ed eseguite dal vivo dalla Banda Roncati. Musiche degli interventi nella cava composte ed arrangiate da Bevano Est Quartetto eseguite in scena da Vanni Bendi (chitarra), Olivia Bignardi

(clarinetto/clarinetto basso), Davide Castiglia (violino), Giampiero Cignani (clarinetto), Stefano Delvecchio (organetto diatonico), Mariana Ramos (violino). Allestimento: Antonio Annicchiarico. Sculture di Francesco Bocchini. Costumi: Patrizia Izzo, Monia Strada. Fotografia: Patrick Lages, Patrizia Piccino. Coordinamento: Barbara Boschi. Organizzazione: Cristina Proserpio. Produzione: Teatro Valdoca, Comune di Cursi. Hanno partecipato Teatro Valdoca, Bevano Est Quintetto e Banda Roncati. Cursi, agosto 1996.

Sue dimore

A cura di Cesare Ronconi. Progetto speciale per il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Con Bevano Est Quintetto, Manuel Cassano, Guido Guidi, Mariangela Gualtieri, Mauro Marino, Cristina Proserpio, Cesare Ronconi, Giovanni Versari. Roma, ottobre 1996.

Cattura del soffio

Regia e luci: Cesare Ronconi. Versi e voce: Mariangela Gualtieri. Musiche composte ed eseguite in scena Bevano Est Quintetto, con Vanni Bendi (chitarra acustica), Davide Castiglia (violino), Giampiero Cignani (clarinetto), Egidio Collini (chitarra), Stefano Delvecchio (organetto diatonico). Scene e luci: Manuel Cassano e Mauro Marino. Sculture in ferro di Francesco Bocchini. Costumi: Patrizia Izzo e Monia Strada. Ufficio stampa: Barbara Boschi. Organizzazione: Tina Proserpio, Emanuela Dallagiovanna. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Longiano, Teatro Petrella, 1996.

Nei leoni nei lupi

Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Bibi Agosto, Catia Dalla Muta, Claudia Dulitchi, Silvia Lodi, Fabrizio Misericocchi, Gabriella Rusticali. Scene e luci: Manuel Cassano, Mauro Marino. Costumi: Patrizia Izzo, Monia Strada. Segreteria: Barbara Boschi. Organizzazione: Tina Proserpio. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Bari, Teatro Kismet, 15 marzo 1997.

Per il pianto degli angeli

Lettura concertata dei testi di *Parsifal Piccolo*. Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Bibi Agosto, Catia Dalla Muta, Claudia Dulitchi, Silvia Lodi, Fabrizio Misericocchi, Carolina Talon Sampieri, Gabriella Rusticali. Lettori ospiti: Simone Carella, Chiara Lagani, Luciano Manuzzi, Alfredo Pirri, Chiara Pirri scene e luci di Manuel Cassano, Mauro Marino. Costumi: Patrizia Izzo. Segreteria: Elisabetta Conti. Organizzazione: Cristina Proserpio. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, San Biagio, 22 maggio 1998

Parsifal piccolo

Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Bibi Agosto, Catia Dalla Muta, Claudia Dulitchi, Silvia Lodi, Fabrizio Miserocchi, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Canto dal vivo: Daniela Cattivelli, Silvia Lodi, Sabina Meyer, Francesca Valente. Costumi e parrucche: Patrizia Izzo. Installazione: Giacomo Strada. Luci: Manuel Cassano. Direzione di scena: Mauro Marino. Foto di scena: Enrico Fedrigoli. Riprese video: Marlène Puccini. Ufficio stampa: Elisabetta Conti. Organizzazione: Rosangela Caputo. Produzione: Teatro della Valdoca, in collaborazione con il Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, Teatro A. Bonci, 30 settembre 1998.

Parsifal

Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Catia Dalla Muta, Claudia Dulitchi, Silvia Lodi, Fabrizio Miserocchi, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri. Con la partecipazione di Danio Manfredini. Danzatori: Anna Andretta, Giacomo Calabrese, Dafne Cava, Leszek Chmielewski, Daniela De Angelis, Caterina Genta, Maria Mazzi, Nicola Rebeschini, Giuseppe Semeraro. Scomposizione e ricomposizione del suono: Massimo Simonini e Tiziano Popoli. Movimento: Catia Dalla Muta. Costumi e cappelli: Patrizia Izzo. Oggetti: Cose Care. Luci: Cesare Ronconi. Direzione di scena: Antonio Annicchiarico. Tecnici di scena: Danilo Maniscalco, Mauro Marino, Giacomo Strada. Ufficio stampa: Elisabetta Conti. Organizzazione: Emanuela Dallagiovanna. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Santarcangelo dei Teatri e Teatro A. Bonci di Cesena. Villa Torlonia (Santarcangelo dei Teatri), 7 luglio 1999.

Corone

Spettacolo/Laboratorio su testi di Mariangela Gualtieri.

Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri e gli allievi dei laboratori. Costumi: Patrizia Izzo. Scomposizione e ricomposizione del suono: Tiziano Popoli. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Pescara, Teatro Florian, 24 gennaio 2000.

Chioma

Testo: Mariangela Gualtieri. Scene, luci e regia: Cesare Ronconi. Con Gabriella Rusticali. Costumi: Patrizia Izzo. Scomposizione e ricomposizione del suono: Tiziano Popoli. Direzione di scena: Mauro Marino. Fonico: Luca Fusconi. Organizzazione Emanuela Dallagiovanna. Ufficio stampa: Elisabetta Conti. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Bari, Teatro Kismet, 4 novembre 2000.

Suo lame suo miele

Lettura di e con Mariangela Gualtieri.

Regia: Cesare Ronconi. Suono: Uria Comandini. Scelta musicale: Andrea Pelli. Oasi naturalistica LIPU, Torrile (PR), Festival Natura Dei Teatri, 16 settembre 2001.

Attraversare Decisi il Fiume

Versi e voce: Mariangela Gualtieri. Scene, luci e regia: Cesare Ronconi. Musiche composte ed eseguite dal vivo dagli Aidoru. Organizzazione: Emanuela Dallagiovanna. Coordinamento: Elisabetta Conti. Segreteria: Rosita Oriolo. Cesena, Teatro Valdoca, 5 novembre 2001.

Predica ai Pesci

Regia, suono e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Gabriella Rusticali, Rhuena Bracci, Federica Maglioni e Anna Savi. Sculture e macchinerie di Stefano Cortesi. Consulenza musicale: Tiziano Popoli. Costumi: Patrizia Izzo. Organizzazione: Emanuela Dallagiovanna. Coordinamento: Elisabetta Conti. Segreteria: Rosita Oriolo. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Modena, Teatro delle Passioni, 30 novembre 2001.

Senza polvere senza peso

Programma per Radio Tre

Di e con: Mariangela Gualtieri. Regia: Cesare Ronconi. Con: Danio Manfredini e Gabriella Rusticali. Montaggio: Uria Comandini. Produzione: Teatro della Valdoca e Terza Rete della Rai. Trasmesso da Radio Tre il 17 maggio 2002.

Non splendore rock

Testi e voce: Mariangela Gualtieri. Musiche composte ed eseguite dal vivo di Aidoru: Mirko Abbondanza (basso e canto), Michele Bertoni (chitarra), Dario Giovannini (canto, chitarra, fisarmonica), Diego Sapignoli (batteria). Tecnico del suono: Luca Fusconi. Abiti: Patrizia Izzo. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Luci, immagini e regia: Cesare Ronconi. 2002.

Imparare è anche bruciare

Regia e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri (da scritti degli attori e propri). Con Valerio Bonanni, Valentina Bravetti, Serena Brindisi, Silvia Calderoni, Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari, Margherita Isola, Licia La Rosa, Sara Marchesi, Mariella Melani, Muna Mussie, Marco Perfetto, Vincenzo Schino, Morena Tamborrino. Musiche composte ed eseguite dal vivo di Aidoru: Mirko Abbondanza (basso e canto), Michele Bertoni (chitarra), Dario Giovannini (canto, chitarra, fisarmonica), Diego Sapignoli (batteria). Partiture del canto composte ed eseguite dal vivo da

Mariella Melani e Morena Tamborrino. Scene: Stefano Cortesi e Cesare Ronconi. Tecnico suono e proiezioni: Uria Comandini. Dipinti di Luciana Ronconi. Costumi: Patrizia Izzo. Modena, Teatro delle Passioni, 7 maggio 2003.

Fare ponte (la musica del diavolo)

Regia: Cesare Ronconi. Testi da Mariangela Gualtieri (traduzione di D. Gun e J. Hunt.), F.Pini, F.Scaldati, W.Shakespeare e dalla tradizione blues. Con Rhuena Bracci, Francesco Pini e Gabriella Rusticali. Musiche di Francesco Pini e della tradizione blues. Tecnici: Uria Comandini, Stefano Cortesi, Giorgio Ritucci. Costumi: Patrizia Izzo. Filmati: Gabriella Morandi. Organizzazione: Morena Cecchetti e Emanuela Dallagiovanna. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena/ Emilia Romagna Teatro Fondazione. Progetto speciale per il Teatro A.Bonci. Cesena, Teatro A. Bonci, 18 novembre 2003.

Paesaggio con fratello rotto

Trilogia: *Fango che diventa luce, Canto di ferro, A chi esita*

Regia e luci: Cesare Ronconi. Parole: Mariangela Gualtieri. Con Marianna Andriago, Vanessa Bissiri, Silvia Calderoni, Leonardo Delogu, Elisabetta Ferrari, Dario Giovannini, Gaetano Liberti, Muna Mussie, Vincenzo Schino, Florent Vaudatin. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Campionamenti: Aidoru e Paolo Aralla. Scene: Stefano Cortesi. Riproduzioni pittoriche e fondali: Luciana Ronconi. Costumi: Patrizia Izzo. Ricerca e struttura del suono: Luca Fusconi. Sculture in legno di Florent Vaudatin. Ceramiche: Officina Vasi Cesena. Macchinista: Federico Lepri. Organizzazione: Morena Cecchetti e Emanuela Dallagiovanna. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena, Drodeseira >centrale fies 2004. Modena, Teatro Storchi, 28 ottobre 2005.

Misterioso concerto duo

Direzione: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri e Dario Giovannini. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Fonica: Luca Fusconi. Ricerca video e proiezioni: Simona Diacci. Ricerca del suono: Luca Fusconi, Dario Giovannini, Cesare Ronconi. Scena e luci: Cesare Ronconi. Abiti: Malloni. Macchinisti: Stefano Cortesi, Federico Lepri. Segreteria: Concetta Mercuri. Consulenza amministrativa: Cronopios. Organizzazione: Morena Cecchetti e Emanuela Dallagiovanna. Coproduzione: Teatro Valdoca, Assalti al Cuore Festival di Musica e Letteratura, L'arboreto Mondaino. Rimini (Assalti al cuore Festival), Teatro degli Atti, 30 aprile 2006.

Canto animale

Regia: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri, Marianna Andriago, Silvia Calderoni, Muna Mussie. Musica dal vivo: Dario Giovannini. Fonica: Luca Fusconi. Costruzioni: Maurizio Bretoni. Produzione: Teatro Valdoca per Site Transitoire. Progetto speciale. Località Leonina Asciano (Siena), Site Transitoire, 16 luglio 2006.

Misterioso concerto trio

Direzione: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri, Dario Giovannini e Muna Mussie. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Fonica: Luca Fusconi. Ricerca video e proiezioni: Simona Diacci. Ricerca del suono: Luca Fusconi, Dario Giovannini, Cesare Ronconi. Scena e luci: Cesare Ronconi. Abiti: Malloni. Macchinista: Stefano Cortesi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa Cronopios. 2006.

Senza polvere senza peso

Regia: Cesare Ronconi. Versi e voce: Mariangela Gualtieri. Tecnico del suono: Luca Fusconi. Organizzazione: Morena Cecchetti, Valentina Baruzzi e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca. 2007.

Consegna Handing Over

Regia: Cesare Ronconi. Con Muna Mussie. Organizzazione: Morena Cecchetti, Valentina Baruzzi e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca. Azione performativa all'interno dell'opera *Come in terra così in cielo* di Alfredo Pirri. Pesaro, Centro Arti Visive Pescheria, 13 maggio 2007.

Lato selvatico: Tane + rifugi + nidi

Ideazione e realizzazione: Cesare Ronconi. Produzione: Teatro Valdoca. Progetto installativo per Itinerario Stabile. Cesena, Lungo Savio, luglio 2007.

Tre visioni leggere

Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Silvia Calderoni, Gaetano Liberti, Muna Mussie. Fonica: Luca Fusconi. Costumi: Patrizia Izzo. Organizzazione: Morena Cecchetti, Valentina Baruzzi e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca. Progetto speciale per Arte Sella intorno all'opera di Heather Jansch, Bob Verschueren, Giuliano Mauri. Borgo Valsugana (TN), Arte Sella, agosto 2007.

Paesaggio con voce sola

Direzione: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri, Dario Giovannini e Silvia Calderoni musiche dal vivo Dario Giovannini. Ricerca del suono: Luca Fusconi, Dario Giovannini, Cesare Ronconi. Scena e luci: Cesare Ronconi. Abiti: Malloni. Oggetti di scena:

Patrizia Izzo. Consulenza amministrativa: Cronopios. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Produzione Teatro Valdoca. Roma, Teatro Palladium, 13 gennaio 2008.

Festa Fiera Valdoca

Regia e luci: Cesare Ronconi. Parole: Mariangela Gualtieri. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Con Marianna Andrigo, Silvia Calderoni, Catia Dalla Muta, Leonardo Delogu, Dario Giovannini, Gaetano Liberti, Muna Mussie. Visioni: Vincenzo Schino (Officina Valdoca). Dj e Vj set: Simona Diacci. Ricerca e struttura del suono: Luca Fusconi. Scene: Stefano Cortesi. Riproduzioni pittoriche e fondali: Luciana Ronconi. Costumi: Patrizia Izzo. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca. Progetto speciale per Teatro Palladium. Roma, Teatro Palladium, 12 e 13 gennaio 2008.

Acqua rotta

Regia e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri. Direzione musicale e composizione: Dario Giovannini. Musiche eseguite dal quartetto d'archi Fauves Patrizio Castiglia, Elisa Floridia, Giacomo Gaudenzi e Alma Napolitano. Oggetti di scena: Patrizia Izzo. Scultura in scena: Heather Jansch. Costumi: Malloni. Proiezioni: Simona Diacci. Fonico: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca. Progetto speciale per Trentino Clima. Trento, Teatro Sociale, 20 febbraio 2008.

Portar bene

Direzione: Cesare Ronconi. Di e con Mariangela Gualtieri. 2008.

Sacrificale suono+vuoto+eco - Parte prima: suono

Regia, drammaturgia musicale e luci: Cesare Ronconi. Composizione e arrangiamenti: Dario Giovannini. Versi: Mariangela Gualtieri. Progetto di amplificazione del suono: Luca Fusconi. Con gli attori: Leonardo Delogu, Muna Mussie e Giusy Pignotti. Voce e chitarra: Andrea Cola. Voce: Sara Gamarro. Musiche eseguite dal vivo dal quartetto d'archi Fauves: Patrizio Castiglia, Alma Napolitano, Elisa Floridia e Giacomo Gaudenzi. Percussioni: Enrico Malatesta. Basso, harmonium e pianoforte: Dario Giovannini. Ideazione costumi: Grazia Ascari per Malloni. Oggetti di scena e accessori: Patrizia Izzo. Scenografie: Cesare Ronconi e Samuele Maroncelli. Assistente di produzione: Dario Sajevo. Tecnici suono e luci: Luca Fusconi e Stefano Cortesi. Consulenza amministrativa: Cronopios. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Cesena, Teatro A. Bonci, 12 aprile 2008.

Sacrificale suono+vuoto+eco - Parte seconda-terza: vuoto-eco

Regia: Cesare Ronconi. Parole: Mariangela Gualtieri e i Vangeli. Voci: Mariangela Gualtieri e Danio Manfredini. Con Annalisa Aglioti, Muna Mussie, Andrea Rimoldi e Margherita Wolenski. Macchinista: Maurizio Bertoni. Fonici: Luca Fusconi e Dario Sajevo. Produzione: Teatro Valdoca, con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì Cesena, Comune di Cesena. Cesena, Chiesa Santo Spirito, 20 giugno 2008.

Notte trasfigurata

ideazione, luci e regia: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Danio Manfredini. E con Andrea Cola (voce e chitarra elettrica), Dario Giovannini (basso e tastiere), Enrico Malatesta (percussioni). Macchinerie e oggetti in legno: Maurizio Bertoni. Abito di Danio Manfredini: Patrizia Izzo. Ideazione abiti dei musicisti: Grazia Ascari. Produzione abiti: Malloni. Fonica: Luca Fusconi. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca per Site Transitoire. Località Leonina - Asciano (SI), Site Transitoire, 20 luglio 2008.

A memoria, dunque ci siamo tutti

Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Marianna Andrigo, Leonardo Delogu, Dario Giovannini, Mariangela Gualtieri, Muna Mussie e Margherita Wolenski. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Ricerca e struttura del suono: Luca Fusconi. Costumi: Patrizia Izzo. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca. Progetto speciale per Drodese FIES. Dro (TN), Centrale FIES, 25 luglio 2008.

Con lievi mani

Regia e luci: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Silvia Calderoni, Gaetano Liberti e Muna Mussie. Musiche dal vivo: Dario Giovannini. Abiti: Sabrina Mezzaqui. Fonica: Luca Fusconi. Assistente alla fonica: Dario Sajevo. Consulenza amministrativa: Cronopios. Organizzazione: Valentina Baruzzi, Morena Cecchetti e Roberta Magnani. Produzione: Teatro Valdoca. Azione performativa all'interno dell'opera *Mettere a dimora* di Sabrina Mezzaqui. San Gimignano, Galleria Continua, 20 settembre 2008.

Lo spazio della quiete

riscrittura dello spettacolo del 1983

Spazio, luci e regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Susanna Dimitri e Mila Vanzini e la partecipazione di Leonardo Delogu. Costumi e oggetti di scena: Patrizia Izzo. Suono: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Fondali pittorici: Luciana Ronconi. Costruzioni in legno:

Maurizio Bertoni. Assistente alla regia: Serenella Martufi. Organizzazione: Giulia Caporusso. Logistica: Valentina Baruzzi. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Foto di scena: Rolando Paolo Guerzoni. Produzione: Teatro Valdoca. Cesena, Teatro A. Bonci, 8 marzo 2009.

Un niente più grande

Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Versi e voce: Mariangela Gualtieri. Scrittura musicale: Dario Giovannini e Silvia Colasanti. Produzione: Teatro Valdoca. Sogliano al Rubicone (FC), Teatro Turrone, 13 marzo 2009.

Nel silenzio dei fiori

Regia, luci e scene: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri. Abiti: Sofia Vannini e Patrizia Izzo. Fonica e ricerca del suono: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Organizzazione: Elisa De Carli e Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Foto di scena: Rolando Paolo Guerzoni. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. 2010.

Nel silenzio dei fiori e Notte trasfigurata

Regia, luci e scene: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Mariangela Gualtieri e Danio Manfredini e la partecipazione di Giacomo Garaffoni. Voce registrata: Leonardo Delogu. Abiti: Sofia Vannini e Patrizia Izzo. Fonica e ricerca del suono: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Organizzazione: Elisa De Carli e Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Foto di scena: Rolando Paolo Guerzoni. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Cesena, Teatro A. Bonci, 25 marzo 2010.

Bestia di gioia

Regia e luci: Cesare Ronconi. Versi e voce: Mariangela Gualtieri. Abito: Daniela Fabbri. Cura del suono: Luca Fusconi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Produzione: Teatro Valdoca, con il sostegno di Comune di Cesena/Emilia Romagna Teatro Fondazione. Con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena. Torino, Cavallerizza Reale, 26 settembre 2010.

Dal paese dei rami, rito sonoro per voce e ensemble

Concerto da camera. Direttore: Francesco Pomarico. Testo e voce recitante: Mariangela Gualtieri. Musiche: Silvia Colasanti. Esecuzione: Ensemble 'Geometrie variabili' dell'OSN Rai. Commissione: Orchestra Sinfonica Nazionale Rai. Torino, Auditorium Rai Arturo Toscanini, 15 febbraio 2010.

Mariangela Gualtieri legge Alda Merini

Progetto speciale. Versi: Alda Merini. Con Mariangela Gualtieri con la guida di Cesare Ronconi. Cura del suono: Luca Fusconi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca. Cesena, Biblioteca Malatestiana, 20 maggio 2010.

Mantenere il passo conquistato

Testi: Mariangela Gualtieri e autori vari. Con Mariangela Gualtieri con la guida di Cesare Ronconi. Cura del suono: Luca Fusconi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca. Rimini, Istituto Musicale Lettimi, 24 ottobre 2010.

Caino

Regia: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri. Con Danio Manfredini, Raffaella Giordano, Mariangela Gualtieri, Leonardo Delogu e con Susanna Dimitri, Giacomo Garaffoni, Sara Leghissa, Isabella Macchi, Silvia Mai, Daria Menichetti, Mila Vanzini. Musica dal vivo: Enrico Malatesta (percussioni), Alice Berni (elettronica). Luci e scene: Cesare Ronconi. Assistente alla regia: Serenella Martufi. Costumi: Daniela Fabbri, Sofia Vannini. Fonica e ricerca del suono: Luca Fusconi. Composizioni musicali: Alice Berni, Enrico Malatesta. Sculture: Erich Turrone, Verter Turrone. Oggetti di scena: il laboratorio dell'imperfetto costruzioni in legno Maurizio Bertoni. Macchine del suono: Antonio De Luca. Macchine di luce: Stephan Duvé. Macchinista: Stefano Cortesi. Foto di scena: Rolando Paolo Guerzoni. Progetto grafico: Capoversi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca, con il sostegno di Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Emilia Romagna Teatro Fondazione - Teatro A. Bonci di Cesena. Con la collaborazione di Fondazione Romaeuropa, AMAT - Teatro G. Rossini di Pesaro, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Teatro della Luna di Milano. Si ringrazia L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, La Corte Ospitale. Con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena e Comune di Cesena. Moncalieri (TO), Fonderie Limone, 13 gennaio 2013.

Il buio era me stesso

Testo: Mariangela Gualtieri. Guida: Cesare Ronconi. Con Mariangela Gualtieri. Cura del suono: Luca Fusconi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Produzione: Teatro Valdoca. Venezia, Teatro Fondamenta Nuove, 22 marzo 2011.

Bello mondo

Di e con Mariangela Gualtieri. Suoni: Alice Berni e Luca Fusconi. Grazie a Cesare Ronconi. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca. Santarcangelo di Romagna (RN), Torre civica, 8 luglio 2011.

Vox feminae - Sibilla, Diotima, Alceste, Penthesilea

Quartetto per corpo percussioni e voci

Progetto speciale per siti archeologici. Regia, scena e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri e Platone, Virgilio, Euripide, Rilke. Con Leonardo Delogu, Mariangela Gualtieri, Daria Menichetti. Percussioni dal vivo: Enrico Malatesta. Disegno del movimento: Daria Menichetti. Composizione del suono: Luca Fusconi, Enrico Malatesta, Cesare Ronconi. Cura del suono: Luca Fusconi. Abiti: Gaia Paciello. Organizzazione: Elisa De Carli. Amministrazione: Morena Cecchetti. Firenze, Cortile del Museo Archeologico Nazionale, 21 luglio 2011.

La morte di Virgilio

Chant après chant

Testo: Hermann Broch. Musica: Jean Barraquè. Pianoforte e direzione: Francesco Libetta. Percussioni - Ensemble Pleiadi: Gionata Faralli, Filippo Gianfriddo, Christian Hamouy, Roberto Pellegrini, Emiliano Rossi, Pierpaolo Strinna. Soprano: Sara Gamarro. Attori: Leonardo Delogu, Muna Mussie. Regia, scene, costumi, luci: Cesare Ronconi. Collaborazione alla drammaturgia: Mariangela Gualtieri. Realizzazione costumi: Gaia Paciello. Assistenza tecnica: Nevio Semprini. Fonica e ricerca del suono: Luca Fusconi. Aiuto elettricista: Gianluca Tognacci. Macchinista: Stefano Cortesi, Matteo Fiorini. Una collaborazione Sagra Musicale Malatestiana e Teatro Valdoca. Rimini, Complesso Agostiniani, 4 settembre 2011.

Per voce e ombra

Trio per corpi recitanti e percussioni

Regia, luci, scena e costumi: Cesare Ronconi. Versi: Mariangela Gualtieri. Con Leonardo Delogu, Mariangela Gualtier ed Enrico Malatesta alle percussioni. Partitura ritmica e sonora composta da Enrico Malatesta. Con Luca Fusconi e Cesare Ronconi. Fonica: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Abiti realizzati da Daniela Fabbri. Organizzazione: Elisa De Carli, Imma Scarpato. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca, con il sostegno di Comune di Cesena/Emilia Romagna Teatro Fondazione. Con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena. 2011.

O tu reale scontrosa felicità

prima parte in due movimenti della *Trilogia della gioia*

primo movimento

Regia: Muna Mussie. Con Giorgia Del Don, Muriel Del Don.

secondo movimento

Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Testo: Mariangela Gualtieri con Leonardo Delogu. Fonica: Luca Fusconi. Macchinista: Stefano Cortesi. Organizzazione: Elisa De Carli, Imma Scarpato. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. Con il sostegno di Comune di Cesena / Emilia Romagna Teatro Fondazione. Cesena, Chiesa del Santo Spirito, 12 maggio 2012.

Cage's parade

Omaggio a John Cage

Regia, luci, scena e trucchi: Cesare Ronconi.

Parata

Con Leonardo Delogu, Elena Cleonice Fecit, Olimpia Fortuni, Francesco Laterza, Silvia Mai, Chiara Orefice, Fabio Pagano, Lucia Palladino, Valerio Sirna. Con la partecipazione di: Mariangela Gualtieri, Gabriella Rusticali. Partiture e musiche: John Cage. Fonica: Luca Fusconi. Costumi: Gaia Paciello. Oggetti di scena: il laboratorio dell'imperfetto. Macchinista: Stefano Cortesi. Attrezzeria: Maurizio Bertoni. Collaborazione al progetto: Alessandro Taverna. Percussioni: Enrico Malatesta. Voce: Gabriella Rusticali. Organizzazione: Elisa De Carli, Imma Scarpato. Supporto organizzativo: Samantha Turci. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena. 2012.

Ora non hai più paura

seconda parte della *Trilogia della gioia*

Regia, scene, luci e costumi: Cesare Ronconi. Direzione del progetto sonoro: Enrico Malatesta. Ricerca sonora e suono dal vivo: Attila Faravelli, Luca Fusconi, Enrico Malatesta con la collaborazione di Luciano Maggiore. Con Silvia Mai, Chiara Orefice, Sveva Scognamiglio. Ricerca sonora e suono dal vivo: Attila Faravelli, Luca Fusconi, Enrico Malatesta. Con la collaborazione di Luciano Maggiore. Cesena, Teatro A. Bonci, 1 febbraio 2013.

Le giovani parole

Rito sonoro di e con Mariangela Gualtieri. Con la guida di Cesare Ronconi. Organizzazione e Ufficio Stampa: Lorella Barlaam. Consulenza amministrativa: CRONOPIOS e Studio Turci Casalbani. Produzione: Teatro Valdoca. Con il sostegno di Comune di Cesena/Emilia Romagna Teatro Fondazione. Con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena. 2013.

Voci di tenebra azzurra

Di e con Mariangela Gualtieri. Regia, scene, luci: Cesare Ronconi. Abiti e oggetti di scena: Patrizia Izzo. Fonico: Luca Fusconi. Organizzazione e ufficio stampa: Lorella Barlaam. Amministrazione: Morena Cecchetti. Consulenza amministrativa: Cronopios. Produzione: Teatro Valdoca in collaborazione con Teatro A. Bonci di Cesena, con il sostegno di Comune di Cesena. Con il contributo di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena. Cesena, Sala Teatro Valdoca, 11 dicembre 2014.

Tornare al cuore

Happening

esito performativo pubblico dei quattro laboratori residenziali *Tornare al cuore/ laboratorio Ciò che ci rende umani* condotti da Cesare Ronconi nel giugno/luglio 2015 tra il CTU di Gubbio e Forte Mezzacapo/Forte Marghera a Venezia Mestre.

Regia: Cesare Ronconi. Cura del movimento: Lucia Palladino. Con la partecipazione di Alessandra Trevisan, Alice Leoni, Ana Shametaj, Andrea Bartolini, Arianna Aragno, Edoardo Battaglia, Elena Griggio, Eliana Cianci, Fionbarr McGovern, Francesco Bressan, Francesco Maria Dell'Accio, Giovanna Rovedo, Giovanni Novaro, Giuliana Urciuoli, Micaela Leonardi, Nicolò De Giosa, Ondina Quadri, Roberta Sireno, Rossella Guidotti, Silvia Consoli, Simona Rinaldo, Stefania Ventura, Thierry Di Vietri. E con i musicisti Alberto Favretto, Aldo Aliprandi, Johann Merrich. Poete ospiti: Mariangela Gualtieri, Roberta Sireno. Musicisti ospiti: Attila Faravelli, Enrico Malatesta. Costumi: Micaela Leonardi. Riprese: Giulia Morucchio. Produzione: Teatro Valdoca e Live Arts Cultures, in collaborazione con Marco Polo System, Cooperativa Controvento. Venezia Mestre, Forte Marghera, 26 luglio 2015.

Comizi d'amore

Parata urbana

Regia: Cesare Ronconi. Testi: Mariangela Gualtieri. Movimento: Lucia Palladino. Costumi: Cristiana Suriani. Con la partecipazione di Arianna Aragno, Andrea Bartolini, Edoardo Battaglia, Eliana Cianci, Silvia Consoli, Francesco Dell'Accio, Adele Delvecchio, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Alice Leoni, Yassin Mohammed, Edoardo Mozzanega, Ana Shametaj, Ondina Quadri, Stefania Ventura. Produzione: Teatro Valdoca, con il sostegno di Comune di Cesena e col contributo di Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena. Cesena, Palazzo del Ridotto/Galleria Comunale d'Arte piazza Almerici, 3-4 ottobre 2015.

Comizi d'amore 3

Io faccio un giuramento

Regia: Cesare Ronconi. Testi: Mariangela Gualtieri. Movimento Lucia Palladino. Studium: Lorella Barlaam. Riprese video: Ana Shametaj. Con la partecipazione di Arianna Aragno, Silvia Consoli, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Corrado Monachesi, Edoardo Mozzanega, Giacomo Muni, Ondina Quadri, Piero Ramella, Gianfranco Scisci, Ana Shametaj, Brixhilda Shqalsi, Stefania Ventura. Produzione: Teatro Valdoca, con il sostegno di L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino. L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, 19 dicembre 2015.

170 Happening

Ouverture Carmina Burana

Regia: Cesare Ronconi. Testi: Mariangela Gualtieri. Movimento: Lucia Palladino. Con la partecipazione di Martina Ambrosioni, Arianna Aragno, Andrea Bartolini, Livia Bottignole, Antonia Casadei, Francesco Maria Dell'Accio, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Alice Leoni, Ondina Quadri, Piero Ramella, Gianfranco Scisci, Ana Shametaj, Brixhilda Shqalsi, Stefania Ventura, Pier Paolo Zimmermann. Costumi: Cristiana Suriani. Produzione: Teatro Valdoca. Con il contributo di Regione Emilia-Romagna, Comune. Cesena, Fronte Teatro A. Bonci, Piazza Guidazzi, 18 maggio 2016.

Porpora

Rito sonoro per cielo e per terra

Con Stefano Battaglia e Mariangela Gualtieri. Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Testi scritti e recitati da Mariangela Gualtieri. Musiche composte ed eseguite dal vivo da Stefano Battaglia. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Emilia Romagna Teatro Fondazione. Con il contributo di Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena, Comune di Cesena. Cesena, Teatro A. Bonci, 18 aprile 2016.

Noi corridori veloci

Esito performativo pubblico *Comizi d'amore – seminari selettivi*

Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Parole: Mariangela Gualtieri. Movimento: Lucia Palladino. Con la partecipazione di Fabio Benetti, Marco De Rossi, Leonardo Catani, Giuseppe Marzio, Simone Cappuccio, Eugenia Delbue, Camilla Guarino, Mara Molinaro, Michela Rosa, Evita Ciri, Giuditta Vasile, Chiara Ameglio, Eugenia Comunello, Michela Lorenzano, Anna Altobello, Martina Marangon, Micol Zanetello, Veronica Corradini, Alessia De Francesco, Loris De Luna, Elena Bastogi, Alessandro Percuoco, Silvia Curreli. Al suono: Riccardo Pirotto, Aldo Aliprandi, Johann Merrich, Alessandra Trevisan. Riprese video: Ana Shametaj. Produzione: Teatro Valdoca, in collaborazione con Live Arts Cultures. Mestre (VE), Forte Marghera, Capannone 30, 24 luglio 2016.

Giuramenti

Regia, scene e luci: Cesare Ronconi. Testi: Mariangela Gualtieri. Drammaturgia del corpo: Lucia Palladino. Guida del canto: Elena Griggio. Con Arianna Aragno, Elena Bastogi, Silvia Curreli, Elena Griggio, Rossella Guidotti, Lucia Palladino, Alessandro Percuoco, Ondina Quadri, Piero Ramella, Marcus Richter, Gianfranco Scisci, Stefania Ventura. Cura e ufficio stampa: Lorella Barlaam. Proiezioni: Ana Shametaj. Costruzioni in legno: Maurizio Bertoni. Costumi: Cristiana Suriani. Produzione: Teatro Valdoca. Con la collaborazione di L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino, Teatro Petrella di Longiano. Con il contributo di Regione Emilia-Romagna, Comune di Cesena, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna. Con il sostegno di Emilia Romagna Teatro Fondazione. Cesena, Teatro A. Bonci, 13 aprile 2017.