

Giorgia Cerruti, Davide Giglio

La ricerca come spostamento dello sguardo.

Intervista a cura di Salvatore Margiotta

Raccontatemi della vostra formazione.

Giorgia Cerruti [da qui in poi G. C.]: Sapevo di voler fare teatro da quando ero adolescente. Una volta compiuti 16 anni mi sono recata a Villeneuve-lès-Avignon dove ho frequentato La Chartreuse. Lì mi sono formata con Linda Wise ed Enrique Pardo.¹ È stata una formazione a 360 gradi durante la quale ho avuto modo di entrare in contatto con la dimensione visuale e coreografica del teatro, la direzione registica, la recitazione più squisitamente impernata sulla vocalità non realistica, una vocalità diretta a penetrare anche le sfere del grottesco, dell'irreale.

Dopo questo percorso piuttosto lungo, ho avuto la fortuna di lavorare per un periodo più breve con Judith Malina a Torino. Grazie a lei ho iniziato a capire che non mi affascinava l'idea di sostenere provini, audizioni, ma desideravo coltivare una visione del teatro da nutrire quotidianamente attraverso un lavoro di gruppo. Desiderio che, dopo il liceo, cominciai praticamente a realizzare entrando in contatto con il Théâtre du Soleil e Ariane Mnouchkine e il Théâtre de l'Épée de Bois alla Cartoucherie de Vincennes. Qui ho conosciuto quello che è stato il mio maestro non solo dal punto di vista artistico: Antonio Diaz Florián. Sono stata 'accolta', ho cominciato a fare parte della troupe, della sua famiglia. Ad una formazione su campo, legata alla vita e alle dinamiche del palco, si è aggiunta l'esperienza del lavoro organizzativo, anche di quello pratico sostenuto tanto in ufficio, quanto nella ristrutturazione di parte della sala.

Tornata a Torino mi iscrissi al DAMS – dove mi sono laureata in Storia del Teatro – cominciando così ad affrontare la questione teatro anche da un altro versante: quello più teorico.

Intorno al 2001, insieme agli impegni universitari, iniziai a condurre un corso di teatro nel liceo dove avevo studiato in passato. Lì ho conosciuto Davide [Giglio], impegnato con un altro corso pomeridiano. In breve tempo diventammo amici scoprendo un'intesa molto forte dal punto di vista creativo, avendo in comune visione, desideri, ambizioni. Cominciammo così a frequentarci, condividendo fasi di lavoro dal carattere laboratoriale, e parallelamente iniziammo anche a studiare insieme aspetti e questioni che più ci interessavano dal punto di vista operativo. Decidemmo quindi di intraprendere un percorso formativo molto intenso durante il quale frequentammo un seminario con Eugenio Allegri sulla

¹ Linda Wise ed Enrique Pardo sono entrambi attori e registi, direttori del Panthéâtre di Parigi, centro di ricerca e formazione teatrale in cui convivono le teorie di James Hillman, lo studio sulla vocalità influenzato dall'esperienza diretta con Roy Hart e la dottrina filosofica di Xavier Papais.

Commedia dell'Arte, una serie di workshop con Philippe Hottier del Théâtre du Soleil, Gabriele Vacis, Danio Manfredini, Roberto Latini, Declan Donnellan.

Durante questo lasso di tempo riuscimmo anche a prendere parte ad un laboratorio gratuito di un anno, patrocinato dal Dams di Torino: un'occasione che ci ha permesso di partecipare per tre giorni a settimana ad un lavoro sull'*Alceste* condotto da Michele Di Mauro, un grandissimo attore, forse il migliore che abbiamo in Italia.²

Vuoi aggiungere qualcosa Davide?

Davide Giglio [da qui in poi D. G.]: La formazione di Giorgia è per buona parte anche la mia, quindi non mi resta che confermare quanto ha raccontato. Posso, però, provare ad integrare ricordando un laboratorio teorico tenuto da Claudio Morganti, che trovai davvero illuminante, e sottolineare ulteriormente l'importanza di aver incontrato Antonio Diaz Florián.

Va detto che la questione relativa alla nostra formazione è un discorso sempre in divenire. Oltre ad occuparci artisticamente di Magnolia, siamo anche organizzatori, avendo la possibilità di gestire un teatro comunale in tutti i suoi aspetti. Tra questi c'è l'organizzazione dei 'cantieri', cioè di seminari condotti da maestri della scena contemporanea. A breve, dopo aver vinto il bando SIAE S'Illumina, ospiteremo Thomas Ostermeir, Jean-Jacques Lemêtre, Oskaras Korsunovas e Enrique Pardo per alcuni workshop. Queste rappresentano per noi – dal punto di vista della partecipazione concreta – iniziative importanti anche sul piano artistico perché sono occasioni per confrontarci con altre pratiche.

Quando avete sostenuto il laboratorio con Di Mauro che anno era?

G. C.: Il 2004. Anno fondamentale per le nostre vite perché è l'anno in cui all'interno di quel laboratorio con Di Mauro ci siamo imbattuti in altri compagni con i quali abbiamo riscontrato immediatamente un enorme feeling. Con loro, qualche tempo dopo, decidemmo di formare una compagnia che è nata il 5 marzo di quell'anno, almeno è questa la data in cui scegliemmo il nome: 'magnolia', perché nella tradizione ermetica è un fiore che si rigenera sempre senza mai passare dallo stadio di morte.

All'inizio eravamo in otto. Qualche giorno dopo si verificò già la prima defezione: uno dei componenti, un'ora prima di recarci dal notaio per la costituzione legale, ci telefonò dicendoci 'ragazzi è troppo per me, non ce la

² Attore, autore, regista, doppiatore e insegnante. Michele Di Mauro si forma presso il Teatro Stabile di Torino per poi diventare socio del Gruppo della Rocca. Negli anni ha collaborato con Teatro Settimo e Teatro di Dioniso e registi come Missiroli, Guicciardini, Castri, Solari, Bianco/Liberti e Binasco.

faccio'. Quindi ci ritrovammo in sette. Un mese dopo l'appuntamento il numero dei componenti era sceso a cinque. In poco tempo restammo in quattro ad occuparci di tutto, fino a rimanere fissi, come membri fondatori, io e Davide con innesti di compagni di lavoro che variano da produzione a produzione, tornano, rivanno via. Sono più o meno otto anni che però almeno cinque compagni 'attraversano' Magnolia grosso modo stabilmente, in maniera ricorrente. Pur avendo un equilibrio non proprio solidissimo cerchiamo sempre di preservare l'identità di gruppo, lo spirito della troupe.

Avete cominciato nei primi anni Duemila, un momento particolare nella storia del teatro italiano, momento in cui alla proliferazione di gruppi corrisponde l'inizio di una fase di crisi produttiva e organizzativa. Cosa ha significato per voi iniziare allora?

G. C.: Ti sembrerà paradossale, ma trovo che il panorama attuale del teatro italiano siamo molto più complicato dal punto di vista produttivo e distributivo rispetto ad una decina di anni fa. All'epoca in fondo fummo molto fortunati: uno dei docenti con cui avevo studiato al DAMS ci informò della possibilità di entrare in possesso di un teatro nel canavese. In cambio dello spazio il Comune chiedeva di organizzare rassegne, festival. Quindi per un caso abbastanza eccezionale la nostra compagnia ha avuto fin da subito, praticamente dalla sua fondazione, il privilegio di disporre di un teatro tutto per sé. Se trasferiamo questo episodio ai giorni nostri, immaginando una giovane formazione alla ricerca di uno spazio dove costruire e realizzare i propri spettacoli, sembra pura fantascienza.

Non tutti i gruppi hanno la possibilità di usare fin da subito il palcoscenico, un mixer audio, un mixer luci. Questo ha significato tantissimo perché immediatamente – stando lì da mattina a sera – abbiamo potuto dedicarci completamente al lavoro di costruzione degli allestimenti calandoci nelle situazioni e nei problemi reali.

Parallelamente, dovendoci occupare anche della composizione di un cartellone, entrammo in contatto con gli enti classici che in Piemonte permettono di organizzare queste rassegne: fondazione CRT, compagnia di San Paolo, tutti quegli enti che in un certo qual modo sostengono la programmazione. Altro aspetto – quello organizzativo – che ci ha fatto maturare tanto, perché ci ha consentito di guardare alla scena e alla sue pratiche in maniera meno ingenua: eravamo di fronte ad un sistema e ad un mercato delle opere teatrali.

Fin dalla nostra nascita quindi ci siamo fortunatamente ritrovati catapultati ad affrontare tanto le questioni artistiche, quanto le problematiche organizzative. Ci occupavamo tutti di tutto.

La cultura del gruppo in termini di identità artistica è infatti uno dei vostri tratti distintivi.

G. C.: Teniamo molto a coltivare un'idea di teatro legata all'artigianalità che cresce quotidianamente. Come precisato in precedenza, ho sempre creduto nel teatro come un gruppo di lavoro permanente. Creare 'in' compagnia significa condividere un linguaggio, portare in scena quei corpi, quelle voci. Condividere un progetto che non si esaurisce nel momento in cui si chiude il sipario su questo o quello spettacolo.

Altro aspetto fondante della vostra pratica è quello di lavorare su drammaturgie dall'impianto molto solido. Nei primi dieci anni di vita vi siete concentrati esclusivamente su riscritture, mentre da qualche tempo vi state dedicando a composizione inedite, a stesure originali.

G. C.: Fino al 2015 la compagnia si è sempre interessata alla rielaborazione dei classici. In alcune occasioni la rielaborazione ha operato sui testi in maniera radicale: ad esempio in *Hamm-let* abbiamo contaminato la nostra rilettura con le opere di Moscato, Pasi, Laforgue. Altrove, come in *Otello*, la rielaborazione è maggiormente incentrata su un disegno registico. A seconda delle tensioni che attraversano la compagnia in un determinato periodo le riscritture drammaturgiche possono toccare molteplici livelli, da quello più legato alla rielaborazione testuale a quello più orientato alla creazione ex-novo prodotta durante il lavoro di sala o incentrata sulla scrittura scenica.

In generale l'intervento operato è sempre abbastanza pesante.

Come scegliete un testo?

G. C.: In linea di massima il lavoro su una determinata opera parte da un innamoramento pregresso, da lontano. Ad esempio il *Macbeth* che allestiremo l'anno prossimo risale ai primi incontri avuti con quel testo nel 2004.

Partiamo sempre dalla stessa questione: come pensare un classico con sguardo contemporaneo? Il problema non sono i classici. I classici sono trasversali, sono ben 'oltre'. Sono postmoderni. La questione al limite è: come pescarli? È lo sguardo con cui li vai a cercare, e la visione di cui li doti, che deve essere contemporanea e non temporanea. Tanto teatro che vediamo è temporaneo. Sembra cioè portare in sé una data di scadenza. Come lo yogurt.

'Contemporaneo', 'riscrittura', 'rielaborazione' sono termini che giocano su un terreno pericolosamente sdrucchiolo.

Come avviene concretamente il lavoro di riscrittura, rielaborazione?

G. C.: Innanzitutto, la scelta di concentrarci su un determinato testo non è casuale, e nemmeno strategica. Non decidiamo di lavorare a quella precisa drammaturgia perché magari abbiamo avuto la percezione che il teatro si

stia muovendo verso questo o quell'autore, né perché ce lo imponiamo. Tante volte si sentono compagnie o registi dire 'Era giunto il momento di affrontare Pirandello o Shakespeare'. Come spiegavo precedentemente noi ci rivolgiamo a testi che hanno lasciato tracce nel nostro percorso tanto artistico, quanto intellettuale. Queste opere si sedimentano da qualche parte nella nostra coscienza per poi ad un certo punto reclamare attenzione. Il lavoro sulla trilogia shakespeariana, ad esempio, ha coinciso con una serie di eventi vissuti in ambito familiare e personale che avevano prodotto una sorta di magma a livello emotivo difficile da diluire esclusivamente sul piano privato. In quel momento in maniera spontanea questo coacervo emozionale è andato catalizzandosi nell'*Amleto*.

Il motivo del triangolo edipico, il tema della voracità sono emersi perché alla base c'era un certo tipo di attitudine. Si è venuta a comporre una prospettiva con la quale abbiamo attraversato il testo tagliandolo e ricomponendolo esclusivamente nell'economia della nostra lettura.

Parallelamente c'è stata una fase di studio molto intensa ed approfondita dettata dall'analisi degli autori che avevano realizzato rielaborazioni testuali, non esclusivamente o specificamente teatrali, dell'*Amleto*.

D. G.: In qualche caso nel copione finale abbiamo inserito una sola parola o due sole righe di una delle riscritture analizzate. È stato un lavoro di architettura impegnativo.

Passiamo al progetto 'Bio_grafie', che va a comporre una nuova trilogia, dopo quella shakespeariana, e di fatto è il primo esperimento di scrittura originale.

G. C.: È un progetto che nasce dalla necessità tecnica di fare teatro, comporre lo spettacolo, a partire dall'attore. Le drammaturgie di questa nuova trilogia sono state montate, fissate come testo, ma sono il risultato di un intenso lavoro in sala, sul palco. Ogni episodio è nato da esigenze e intuizioni diverse.

Prima di addentrarci in ciò che vi interessava sperimentare in qualità di attori-autori, immagino ci fossero anche temi o motivi che vi premeva trattare.

G. C.: Eravamo interessati innanzitutto a confrontarci con un processo di trattamento poetico di alcuni vissuti, di biografie che ci consentissero di parlare d'altro: la condizione dell'artista, l'amore, la dimensione privata dell'individuo. Tutto è cominciato con il primo lavoro ispirato alla vita di Zelda Sayre ed è proseguito con gli altri due capitoli. Quando abbiamo iniziato a costruire *Zelda* sapevamo che sarebbe stato il primo episodio di una trilogia, ma i temi e i protagonisti delle parti successive sono emersi progressivamente, alla fine di ogni produzione.

D. G.: Sapevamo che avremo composto un trittico di biografie, ma non sapevamo chi, come, quando, cosa. Di sicuro avevamo ben chiaro il minimo comune denominatore su cui impennare l'intero progetto: raccontare

personaggi che hanno tentato di sublimare la propria esistenza in maniera talmente febbrile da bruciarsi.

Temi – raccontavate – scelti o sviluppati a partire dalla necessità di approfondire questioni tecnico-linguistiche all'interno della vostra ricerca attorica. Possiamo fare qualche esempio?

G. C.: Esempio molto recente è *1983 Butterfly*. Alla base di questo lavoro c'era un'esigenza tecnica: quella di lavorare sull'inversione dei ruoli maschile-femminile, sperimentando vocalità diverse e cercando di approfondire alcuni aspetti legati allo scavo emotivo.

D. G.: Come dicevamo non ci interessa cominciare progetti rispondenti a scelte cerebrali o strategiche. *1983 Butterfly* è nato anche da una considerazione: nel corso di più di dieci anni di vita di Magnolia io e Giorgia non avevamo mai lavorato insieme da soli. Quindi è intervenuta prima questa volontà di esplorare una condizione paradossalmente nuova per noi, cioè quella di ritrovarci insieme sul palco, e poi è spuntata l'esigenza di sperimentare un'inversione di ruoli che ha trovato il giusto catalizzatore intorno a questa incredibile vicenda di cui sono protagonisti Boursicot e Shi Pei Pu.

G. C.: Ci siamo imbattuti in questa storia, ci siamo innamorati dei personaggi e, una volta compreso che narrativamente era quella la direzione da intraprendere, abbiamo lavorato ad una vera biografia, ad una riscrittura di scena che a differenza degli altri lavori che compongono questa trilogia ci ha visti impegnati in un'opera di scavo biografico con il vero protagonista della storia: Bernard Boursicot. L'abbiamo incontrato più volte e intervistato. È stata un'esperienza molto particolare.

'Bio_Grafia' diversa da Zelda, ma anche da Adagio Nureyev credo.

G. C.: In entrambi i casi avevamo dei punti di partenza da cui iniziare la ricerca drammaturgica. Materiali, interviste, documenti. Certo, nel caso di Boursicot avevamo anche la possibilità di rivolgerci direttamente al personaggio protagonista di *1983 Butterfly*.

Per *Nureyev* invece siamo partiti dal nulla assoluto: alcuni stralci presi da quotidiani, dichiarazioni sparse, parti biografiche poco approfondite. Ma credo che nell'economia del progetto il confronto con materiali di partenza poco dettagliati abbia nutrito il lavoro che volevamo sviluppare nella giusta prospettiva. Nel senso che per questa 'Bio_Grafia' volevamo affrontare una riflessione sull'arte e il 'mestiere' dell'artista, senza perdere di vista il rapporto che intercorre tra il prezzo da pagare per vivere questa condizione e i suoi meravigliosi risvolti. In fondo possiamo dire che la figura di Rudolf Nureyev ci è servita un po' da pretesto per sviluppare questo discorso. Non è un caso, infatti, che si tratti dello spettacolo che dal punto di vista testuale e drammaturgico abbia la più ampia parte scritta. Questo a testimonianza del fatto forse che ci interessava far filtrare un tema in maniera precisa.

D. G.: *Nureyev*, all'interno del ciclo 'Bio_Grafie', è lo spettacolo con la drammaturgia più dettagliatamente fissata dal punto di vista testuale. Come ricordava Giorgia mentre per *Zelda* e *1983 Butterfly* siamo partiti da dati storici concreti, nel caso dell'ultimo capitolo avevamo la necessità strutturale di ancorare le suggestioni che stavamo rincorrendo a dettagli, date, nomi, situazioni. Abbiamo di fatto ricostruito il quadro storico individuale e generale in cui è calato lo spettacolo, rendendo inevitabilmente più corposo dal punto di vista materiale il lavoro di stesura.

Torniamo al discorso in cui l'attore è il fulcro dell'operazione drammaturgica tanto di riscrittura quanto di scrittura ex-novo. In che termini lo è?

G. C.: Essendo di fatto Magnolia una compagnia che esprime una visione della scena innanzitutto attorica, fin dall'inizio abbiamo sempre cercato di apportare un contributo creativo sul piano performativo all'impianto dello spettacolo. Abbiamo cioè sempre fatto ricorso a una componente di improvvisazione. Il discorso è andato via via radicalizzandosi negli ultimi anni a partire da *Titus*.

Analizzando il vostro percorso mi è sembrato però di capire che già nelle fasi di costruzione di Hamm-let c'è stato un lavoro di improvvisazione con gli attori.

G. C.: Sì, appena terminato il processo di ricerca e riscrittura. Però, si trattava di un processo che stimolava all'improvvisazione guidato, tarato sul testo-base precedentemente elaborato e organicamente rispettoso delle visioni che avevo cominciato ad elaborare sul versante registico.

Puoi fare qualche esempio?

G. C.: Ad esempio mentre si lavorava alla riscrittura avevo già avuto questa intuizione: l'immagine di Ofelia che annega in un mare di duecento bottiglie. Durante il lavoro in scena con Federica [Carra] le chiesi di improvvisare su delle suggestioni musicali che avevo portato. Sulla base del testo che lei aveva cominciato a fissare abbiamo sviluppato la scena che si vede nello spettacolo. Era mio obiettivo far 'uscire' quel quadro in una maniera efficace e convincente, perché magari se semplicemente montato e provato si sarebbe corso il rischio che quell'annegamento giungesse ad un risultato grottesco o caricaturale.

Diverso è il caso di *Titus*: lì il testo è stato maieuticamente generato dal lavoro in sala con Davide.

È corretto affermare che esiste un primo livello del lavoro sulle riscritture, e più in generale drammaturgico – fase di ricerca, analisi, proposte – che coinvolge Davide o anche gli altri attori in maniera trasversale, e una seconda fase in cui l'autorialità dell'operazione viene attribuita a Giorgia?

G. C.: Sì, ma è una cosa che viviamo come molto organica visto che oltre ad essere un'attrice sono anche la regista di Magnolia, ad eccezione di alcuni spettacoli. Dal punto di vista strettamente drammaturgico la mia funzione è di dipanare l'articolata matassa che si viene a creare a partire dal lavoro di riscrittura e dalle prime prove in teatro. Metto ordine, sul piano cronologico, narrativo. Provo a dare una consequenzialità cercando di formalizzare il meccanismo del racconto che sottende certe scelte di combinazione e ricomposizione. Diciamo che in linea generale, schematicamente parlando, ho consapevolezza della prospettiva drammaturgica dei nostri spettacoli prima di metterli in cantiere. Su questa base so che elimineremo in automatico una serie di cose e ne esalteremo altre. Anche per *l'Otello* fu così. Lì c'era l'assunzione del modello narrativo e strutturale congegnato da Milton in *Paradise Lost* e il motivo della colpa da noi eletto a tema cardinale a dettare le coordinate di scomposizione e rielaborazione del testo di Shakespeare.

Prima avete fatto riferimento a Titus e al diverso apporto richiesto in termini di scrittura attorica. Come siete giunti alla decisione di misurarvi con una costruzione in cui l'improvvisazione andasse radicalizzandosi? Cosa è scattato?

D. G.: Non è stata una decisione. È stata piuttosto una conseguenza molto organica al lavoro che stavamo sostenendo in una certa fase del nostro percorso. Durante la fase di composizione di *Titus* – l'ultima tappa della 'Trilogia dell'individuo' – dopo aver trascorso molto tempo sul testo shakespeariano, attingendo, riscrivendo, rimodulando, mi è stato chiesto di studiare dei nodi tematici e di concentrarmi su alcuni passaggi. Una volta in sala con Giorgia sono stato stimolato ad improvvisare sulla base del lavoro drammaturgico e autoriale sostenuto fuori dalla scena. Si trattava di una serie di improvvisazioni tanto verbali, quanto fisiche. Una nostra amica e collega, Fabrycja Gariglio, annotava, fissava questi momenti.

G. C.: Io poi portavo a casa tutto, setacciavo, rielaboravo, ricomponevo. Quando si lavora così, quando costruisci teatro in questo modo il 90% del materiale è da buttare. Fa parte del gioco.

D. G.: Da questo lavoro di improvvisazione di fatto è stato prodotto il copione dello spettacolo, che rappresenta sostanzialmente un testo ex-novo.

Quindi, nonostante sia abbastanza presente da tempo nella vostra prassi, è a partire da Titus che l'elemento dell'improvvisazione attorica comincia ad essere centrale nella composizione drammaturgica?

D. G.: Da allora l'improvvisazione da possibilità con la quale, dal punto di vista scenico, si è cercato di rendere più organiche delle situazioni o più fluido il passaggio tra momenti diversi è diventata una vera e propria modalità di elaborazione drammaturgica.

Zelda, 1983 Butterfly, ad esempio, sono spettacoli in cui le drammaturgie sono il risultato del lavoro svolto in sala con gli attori. Si annota tutto, lo si rielabora, si screma e poi si riparte da quella stesura.

G. C.: Stesura che non è blindata, che non può dirsi mai definitivamente chiusa. Durante la costruzione i testi si provano sulla scena per sondarne le effettive possibilità performative ed espressive. Un attore scopre quotidianamente parole più efficaci dal punto di vista spettacolare e recitativo. Così come i gesti: alcuni 'riposano' in una zona del suo corpo meglio che in un'altra. Certo poi si arriva al debutto con una formalizzazione solida, ma tra una replica e un'altra si verifica comunque una sorta di fenomeno di assestamento delle battute.

Immagino sia stato un cambiamento che abbia inciso anche sul modo di pensare la regia rispetto ai primi spettacoli.

G. C.: Sì, ma fino ad un certo punto. Come regista so perfettamente cosa non voglio o in quale direzione non andare con un lavoro. Questo da sempre fin dai primi spettacoli nei quali la componente attorica giocava su dinamiche sicuramente più bloccate rispetto ad oggi.

All'inizio di un nuovo processo di costruzione nutro tutta una serie di immagini, suggestioni che non comunico mai agli attori, perché ho bisogno che loro mi sorprendano. Nonostante i ruoli interni rispondano a funzioni precise, come regista – pur conferendo una direzione forte al lavoro in sala – ho necessità di approdare insieme agli attori ad una situazione scenicamente efficace o drammaturgicamente espressiva. Ovviamente, si tratta di un tipo di esperienza creativa che ha fisiologicamente bisogno di tempo per maturare e far sbocciare qualcosa di valido dal punto di vista teatrale. Esistono compagnie che chiudono spettacoli in quindici giorni, ma dal mio punto di vista è un tempo assolutamente irrisorio con cui programmare un lavoro di riscrittura o scrittura originale.

Dal punto di vista autoriale il disegno drammaturgico detta le coordinate del lavoro con gli attori che a sua volta influenza le scelte registiche. Su queste incide il fatto di essere in scena con gli altri? La tua è chiaramente una posizione particolare dal punto di vista autoriale.

G. C.: In Magnolia ricopro il ruolo di regista ma sono innanzitutto un'attrice. Questo fa sì che io viva questa duplice funzione dividendomi tra dimensione creativa e direzione rigorosa. Da performer quando lavoro con gli altri, pur partendo da un'idea drammaturgica o da una immagine scaturite dalla dimensione registica, lavoro esattamente come loro alla costruzione di un'opera in cui provo ad infondere immaginazione, visione artistica, offrendo il mio contributo da attrice-autrice. Parallelamente, però, rappresento – all'interno del processo creativo con gli altri – anche una sorta di garante dell'operazione teatrale che per nostra precisa visione deve risultare rigorosa, formalizzata scrupolosamente.

D. G.: È fondamentale sottolineare quest'ultimo aspetto perché quello legato alla direzione dell'attore credo sia il tratto distintivo del percorso della nostra compagnia. Il nostro è sicuramente un teatro che può essere definito di ricerca. Una ricerca che si articola e si snoda intorno a un progetto scenico che di volta in volta si dà come prodotto da una precisa visione del teatro. All'interno di questa visione però è l'attore il dato di partenza di ogni operazione. Mi preme precisare questa questione perché credo rappresenti la specificità della nostra esperienza rispetto a tutto quel teatro definito 'sperimentale', di 'ricerca' in cui la direzione d'attore è una componente molto trascurata in favore di una cura estrema per l'allestimento scenografico e gli elementi visivi.

Quindi possiamo inserire Piccola Compagnia della Magnolia tra le compagnie di ricerca dell'ultimo decennio in Italia?

G. C.: 'Ricerca' è un termine che può significare tutto e può significare niente. Ciò che conta è esprimere un'attitudine verso l'occupazione poetica del suolo palco. C'è chi tenta di farlo usando i diversi strumenti linguistici che la scena offre. Noi proviamo a farlo con l'attore. In quest'ottica allora mi sento di poter affermare che siamo una compagnia che propone un teatro di ricerca.

Se proprio dovessi darne una definizione direi che il teatro di ricerca è un'esperienza in grado di spostare lo sguardo tanto dell'artista, quanto del pubblico. Spesso invece si dà come qualcosa di sclerotizzato, museale anche quando linguisticamente appare come ultramoderno.

Vorrei ancora chiedere a Giorgia: come riesci tecnicamente a dirigerti nei momenti in cui è previsto che tu sia sul palco?

G. C.: Tecnicamente la questione si risolve contornandosi di assistenti alla regia che, oltre a conoscere a fondo il progetto drammaturgico e ciò che registicamente sto ricercando e immaginando in maniera estremamente approfondita e dettagliata, sono anche perfettamente calati nel linguaggio della compagnia e sulla stessa lunghezza d'onda dal punto di vista poetico. Sul versante più squisitamente pratico cerco sempre di ritagliarmi momenti in cui possa essere da sola in scena, o fare in modo di ritrovarmi in situazioni non troppo dialogiche, come spesso accade ad esempio in *Hamlet* o in *Otello*. *Zelda* rappresenta una situazione diversa perché è un monologo. E comunque si tratta di uno spettacolo con la co-regia di Davide.

E in 1983 Butterfly? Lì siete quasi sempre presenti insieme in scena.

D. G.: Lì forse c'è stata un'alchimia per certi versi inedita, al di là dei ruoli che solitamente ricopriamo in compagnia e che sono stati formalmente mantenuti nel montaggio finale dello spettacolo. Durante la sua preparazione e costruzione c'è stata una particolare predisposizione

dell'uno verso l'altra che ci ha portati a nutrire quel progetto con una sensibilità particolare grazie alla quale entrambi abbiamo espresso un'autorialità totale e una cifra relazionale molto più sfumata.

Magari più avanti cercheremo di capire tecnicamente con quali strumenti linguistici la regia è in grado di comporre la drammaturgia. Ora resterei sulla qualità della relazione che tu Giorgia provi ad instaurare con gli attori durante il lavoro in sala. Ti va di parlarne?

G. C.: Durante le prove, la mia funzione è innanzitutto quella di sovrintendere un processo nel quale l'unico dato da privilegiare è il contributo attorico. È un modo di dirigere le dinamiche e di infondere ispirazione non assimilabile a una pratica demiurgica. Registicamente provo a dettare in qualche modo delle indicazioni sul piano espressivo-drammaturgico che non rimandano a nulla sul piano logico-narrativo. Nella costruzione di alcuni spettacoli ci sono state scene – successivamente formalizzate in maniera più pensata – tratte da fasi di lavoro in cui un attore aveva smarrito il filo dell'improvvisazione. In questi casi provo a ricondurre il performer all'immaginario momentaneamente perduto stimolandolo ad utilizzare degli oggetti o accordando dei vocalismi con cui è chiamato ad entrare in dialogo per recuperare una certa temperatura, un determinato clima. Sono tutti escamotage per creare una messa in situazione astratta, senza un riferimento narrativo reale, all'interno di una sorta di delirio condotto.

C'è dal punto di vista registico o drammaturgico uno spettacolo affrontato in maniera diversa rispetto ai vostri standard di gestazione?

G. C.: *Atridi*. È stato uno spettacolo faticoso perché realizzato senza l'apporto di nessuno dei nostri compagni di viaggio storici. Tutti gli attori impiegati, ad eccezione di Davide, non avevano infatti mai lavorato con Magnolia. È stato un esperimento per me, dal punto di vista di un regista che crea abitualmente con un materiale attorico familiare, particolarmente pesante.

Lo spettacolo si è chiuso con una sua qualità, una sua dignità, giungendo anche a un buon risultato dal punto di vista squisitamente teatrale, ma sul versante specificamente creativo non è stata – per me – un'esperienza esaltante. Come regista il mio godimento è riuscire a 'cavare' teatro da chi mi sta di fronte.

*Non è un caso infatti che lo spettacolo successivo a quello ispirato alla saga degli Atridi sia proprio *Zelda* che inaugura il progetto 'Bio_Grafie' e nel quale c'è solo Giorgia in scena.*

D. G.: *Atridi* è stato uno spartiacque. La trilogia delle '*Bio_Grafie*' è nata come reazione, risposta a quello spettacolo, la cui costruzione è stata davvero faticosa: organizzare il piano prove era una costante scommessa,

perché gli attori coinvolti non sempre erano presenti, spesso sorgevano imprevisti dell'ultima ora... uno era occupato su Milano, un'altra in Serbia... dal punto di vista umano è stata sicuramente un'esperienza esaltante, ma sul piano della ricerca, del tempo ad essa dedicato, non è stata proprio entusiasmante. Nell'ottica delle energie nervose e creative da investire in un progetto molto articolato e tutto sommato nuovo per Magnolia, il lavoro – quello attorico intendo – ne è uscito ridimensionato. Ad ogni modo *Atridi* rappresenta comunque una tappa significativa della nostra storia perché ci ha permesso di affrontare una questione della quale oggi siamo molto consapevoli: abbiamo bisogno di lavorare con compagni con cui è necessario instaurare una relazione totale.

G. C.: Dopo *Atridi*, dopo un anno e mezzo tra preparazione, prove e repliche, sono insorta: 'Non faccio più regie. Faccio l'attrice, lavoro su un monologo, mi metto in un letto. Stop'.

Battute a parte, personalmente, alla fine di quella esperienza avevo l'esigenza di tornare a dinamiche più intime e a un processo di costruzione regolato da tempi e predisposizioni a noi congeniali e familiari. Da questo approccio è nata anche l'esigenza tecnica, in qualità d'attrice, di confrontarmi con dei limiti: lavorare partendo da un spazio estremamente circoscritto, utilizzare il corpo non nella sua totalità cercando di non perdere nulla però sul piano della ricchezza espressiva, concentrarsi sulla vocalità non solo nella caratterizzazione della parte, fissando i registri da impiegare, intonazioni, inflessioni, ma tentando di costruire un excursus drammatico-narrativo del personaggio.

Quelli firmati da Magnolia sono allestimenti sempre molto scarni: scenografie ridotte all'osso, segni essenziali che rivelano scelte precise. Non c'è mai la sensazione del 'vorrei ma non posso'.

G. C.: È una precisa volontà estetica. Come dicevi tu in linea di massima i nostri lavori sono leggeri, snelli dal punto di visto scenico ad eccezione di *Otello*.

D. G.: In *Otello* avevamo questa struttura scenica di cinque metri composta da ferro e legno. Una sorta di ragno enorme che cominciò ad incombere su noi attori fin dalle prime battute.

G. C.: Avevo questa visione fin dalla fase preliminare del lavoro sul testo. Quello di *Otello* è uno dei rari casi nella nostra teatrografia in cui è stato necessario realizzare le componenti dell'allestimento ancor prima di entrare in sala per affrontare il processo di costruzione con gli attori. Provammo quindi a sfruttare fin da subito in chiave drammaturgica la presenza di quel particolare elemento spettacolare.

D. G.: Ricordo che tentammo immediatamente di integrarlo: o come praticabile – infatti Desdemona ad un certo punto la utilizzava come una scala per raggiungere Jago che era seduto in cima – o assorbendone la presenza nel *mood* recitativo.

L'essenzialità nella messa in scena, dettata dal dispositivo registico, è un tratto comune con altre realtà teatrali italiane. Spesso però a un teatro d'ascendenza povera corrisponde, sul piano della dimensione attorica, anche una caratterizzazione della parte asciutta e scarna, puntando frequentemente sulla componente fisico-gestuale. Nel vostro caso invece è evidente una tendenza a spettacolarizzare visivamente la parte utilizzando trucchi, parrucche, maschere.

G. C.: Il teatro è per noi il luogo di un rituale. Un luogo del finto, ma non del falso. Uno spazio in cui in qualità di artisti affrontiamo la nostra personale sfida: cercare in un processo di costruzione formale la densità emotiva dell'esperienza creativa. Ogni spettacolo rappresenta il tentativo di rispondere alla domanda che ci poniamo fin dall'inizio del nostro percorso: 'è possibile ritrovare la verità all'interno del finto?' Ciascuna produzione incarna una risposta diversa a seconda dei contesti e dei periodi in cui ci troviamo o ci siamo trovati ad operare.

D. G.: Una risposta che tentiamo di offrire a partire da un certo tipo di percorso attorico che da anni abbiamo abbracciato. Un cammino che parte da lontano. Penso di poter affermare con sicurezza che i primi spettacoli non avevano l'equilibrio che da un certo punto in poi si può rintracciare nella nostra teatrografia. All'inizio dietro l'uso di parrucche, trucchi, elementi posticci c'era più che altro una scelta estetica. Acquisendo maggiore padronanza del mezzo teatro siamo riusciti ad affrontare un lavoro di scavo interiore progressivamente più approfondito e articolato.

G. C.: Forse quello che si è verificato da un certo punto in poi è stato il superamento della predisposizione naturale ai cliché connessi all'uso di elementi posticci: indossi una parrucca o un naso finto e il tuo corpo inconsciamente si lascia andare alle pose, ad atteggiamenti solo esteriori. La nostra esigenza espressiva è invece frequentare zone interiori partendo da questi elementi di gioco che segnano apparentemente un divario tra il piano dell'estetica e del visivo e quello emotivo. Da attori si tratta di compiere un salto vertiginoso tra ciò che rappresenta l'involucro e il processo che s'innesca e opera internamente.

Oggi ci sembra tutto più a fuoco, ma come sottolineava Davide è una consapevolezza che è andata alimentandosi gradualmente.

Zelda rappresenta un episodio particolare nel vostro itinerario perché oltre a varare una nuova trilogia, inaugura un percorso di creazione drammaturgica del tutto nuovo legato alle scritture originali. Quali sono gli strumenti che utilizzate come stimolo, leva per dare il la, ispirare l'attore che, come abbiamo visto, a partire da Titus diventa il cardine della composizione?

G. C.: La musica è un elemento molto presente nel lavoro di sala, nonostante poi ne resti una traccia minima nella fase di montaggio di uno spettacolo. È una chiave per entrare in alcune zone emotive. Per un attore è

uno strumento utile per innescare una prima relazione con le immagini e le suggestioni che hanno cominciato a sedimentarsi in me in qualità di regista. Attraverso le selezioni dei brani che opero e diffondo in sala offro agli attori i primi schizzi del disegno drammaturgico, senza avere bisogno di comunicargli nulla in maniera didascalica. Si instaura così un dialogo tutto giocato sulla 'temperatura' delle situazioni in cui voglio che i performer si calino o dalle quali mi attendo che partano per fornirmi elementi narrativi, legati alla vita dei personaggi, da inserire nell'architettura che sto iniziando ad elaborare.

Le musiche che il pubblico ha modo di ascoltare non sono mai aggiunte a freddo. Provengono dal lavoro con gli attori, non da riflessioni, valutazioni fatte a tavolino. Restano in fase di formalizzazione perché drammaturgicamente organiche e perché nel tempo sono magari diventate esse stesse segno.

D. G.: In alcuni casi inseriamo anche musiche che provengono da altri progetti di ricerca. Ad esempio *Polonaise* di Shigeru Umebayashi, utilizzata nel finale di *1983 Butterfly*, è un tema di cui ci siamo innamorati ai tempi del lavoro su *Otello*.

La presenza o meno di oggetti in scena, che fanno parte o no di una partitura performativa, risponde a logiche di questo tipo?

G. C.: Durante le prove inserisco degli oggetti nel flusso delle azioni che gli attori stanno cominciando a mettere a punto durante il lavoro di improvvisazione. Analogamente all'utilizzo delle musiche, quando si giunge al debutto, una volta terminato il percorso di ricerca e costruzione, sono tanti gli elementi che spariscono, nonostante siano stati una forte fonte di ispirazione.

Puoi farmi qualche esempio di situazioni drammaturgiche a cui in fase di montaggio è stato negato l'appoggio di oggetti o materiali che avevano scatenata l'azione attorica?

G. C.: Posso raccontare del processo che ha portato alla morte di Egisto in *Atridi*. Durante la fase di preparazione il personaggio moriva affogando in un cumulo di terra. Chili e chili sotto i quali Davide veniva quasi seppellito sul palco. Ad un certo punto ci chiedemmo come questa azione poteva essere ridotta pur conservandone il segno. Optammo così per l'idea di sporcare il personaggio evitandone la sepoltura in scena. Facevamo colare dall'alto un filo di fango che macchiava Egisto da capo a piedi in maniera evidente, ma non eccessivamente invasiva. Parallelamente un attore entrava con una zappa. Una volta portatosi alle spalle di Egisto colpiva la superficie del palco. A questo punto Egisto cadeva a terra al suono di questo colpo secco.

Una sintesi di estrema efficacia tanto sul piano spettacolare, quanto su quello drammaturgico.

Immagino ci saranno altri momenti rispondenti a questo processo di sintesi drammaturgica che si traduce in un segno più essenziale. Potresti citarne altri?

G. C.: In *Zelda*. Nella biografia del personaggio la passione per la danza è un elemento ricorrente. Dal punto di vista narrativo ci sembrò immediatamente evidente che si trattava di un motivo sul quale bisognava puntare e da affrontare scenicamente. Una volta chiarita la cornice – *Zelda* nel letto dell'ospedale psichiatrico che la ospita – in fase di costruzione ci siamo chiesti innumerevoli volte 'La facciamo uscire da questo letto? Scende o non scende? La facciamo danzare?' Abbiamo deciso di non rompere questa magia legata a un personaggio che racconta la sua vita, rievocando spazi e tempi distanti, restando in un letto per tutta la durata dello spettacolo. Ci siamo concentrati lungamente su questo nodo tematico in presenza dell'oggetto-scarpetta direttamente sul palco. Alla fine abbiamo tenuto il segno delle diverse ipotesi esperite: quando *Zelda* si sofferma sul ricordo delle lezioni, sposta le lenzuola mostrando delle scarpine da ballerina che le calzano i piedi.

Ci sono altri elementi che utilizzate fin dall'inizio nella creazione attorica?

D. G.: Sì, fin dall'inizio siamo abituati a pensare all'utilizzo di un certo tipo di abbigliamento. Io ho la necessità, quando cominciamo a lavorare ad un nuovo progetto, di capire che tipo di aria si respirerà, così da avere delle prime suggestioni alla base delle scelte che opererò nel comporre una prima ipotesi di costume. Anche questo è un aspetto fondamentale dell'esperienza attorica in *Magnolia* perché si comincia a provare da subito con quella proposta, passibile ovviamente di trasformazioni, aggiunte, sottrazioni. In qualità di attore trovo fondamentale lavorare così in quanto ho la possibilità di sentire immediatamente sulla pelle l'appartenenza a quel mondo altro che per diversi mesi tenteremo di evocare.

È la ricerca interiore di un contatto con il personaggio, con la sua dimensione emotiva, il suo vissuto immaginario, o rappresenta anche un modo per portarne tracce sul proprio corpo, caratterizzare la parte sul piano fisico-gestuale?

D. G.: Sì, su entrambi i fronti. Da un lato rappresenta un primo strumento con il quale cominciare ad affrontare il lavoro di scavo emotivo a cui abbiamo più volte accennato, dall'altro ha una ricaduta tecnica che va ad incidere sulla fisicità che incarna il personaggio. Da questo punto di vista a me piace giocare tantissimo con le calzature. Mi interrogo sempre sull'opportunità di utilizzare o meno le scarpe oppure quale modello. È una scelta che va ad avere una ricaduta sull'andatura, su come si appoggia il piede sul palco e quindi sul fatto che un determinato personaggio camminerà in scena in un certo modo e suggerirà una presenza di un certo tipo.

Anche per il trucco vale lo stesso discorso?

D. G.: Assolutamente, sì. In *Atridi* c'è stato addirittura un momento in cui sperimentavamo una proposta diversa durante ogni giorno di prova.

In chiusura raccontatemi del progetto Teatro Abitato.

G. C.: È un progetto di residenza permanente condiviso assieme a O.P.S. Officina Per la Scena e Gran Teatro, nato a partire dal 2013, da quando cioè il Comune di Avigliana ci ha concesso in gestione il suo teatro. È un progetto che giungerà a termine nel giugno 2018, dopo cinque anni, dopo aver organizzato stagioni e rassegne teatrali. Lo abbiamo denominato 'abitato' perché era nostra precisa volontà quella di far vivere lo spazio 360 giorni l'anno. Durante tutto questo periodo è stata la nostra casa, il luogo in cui abbiamo costruito, prodotto e realizzato i nostri spettacoli, ma anche un luogo completamente aperto a chiunque volesse 'abitarlo' appunto, portando le proprie opere, condividendo metodologie e pratiche formative o più semplicemente assistendo agli spettacoli o partecipando ai diversi workshop. Abbiamo organizzato corsi, stagioni, seminari ed è stata un'esperienza magnifica.

Ora però abbiamo l'esigenza di mettere da parte gli aspetti organizzativi – che in realtà affrontiamo da tanti anni, ancor prima di giungere ad Avigliana – e prendere uno spazio a Torino, autofinanziandoci, in cui occuparci solo di creare i nostri lavori e curarne la distribuzione.