

Elena Bucci

## **Il teatro «arte dell'errore, e dell'errare»**

Intervista di Teresa Megale

*Una fertile relazione di scambio con Elena Bucci ha consentito l'apertura di un dialogo, il dischiudersi del ricco mondo artistico di una delle più distinte, autorevoli, pluripremiate attrici, autrici, registe della nostra scena, co-fondatrice con Marco Sgrosso nel 1993 della compagnia «Le belle bandiere», pedagoga, ideatrice di progetti artistici e scopritrice di spazi teatrali. Le molteplici declinazioni, qui elencate secondo un ordine che non ne lascia presumere la dinamica simultaneità, lasciano trasparire il poliedrico orizzonte entro cui si inverte l'arte della Bucci. Tramite il flusso testimoniale, raccolto a più riprese fra alcuni importanti debutti, avvenuti nel corso della stagione 2023-2024 (La casa dei Rosmer, Rivoluzione Duse), e impegnative tournée, si cercherà di fissarne momenti e forme, esplicitarne il valore, ricostruirne modalità espressive, intuirne le principali vie poetiche.*

*Sperimenti continuamente, da quattro decenni, la complessità e il piacere del fare scenico come attrice, autrice e regista dei tuoi spettacoli. Come riesci a gestire il tuo lavoro proteiforme, a governarlo, a tenere insieme i fili di un'arte così difficile e insieme così delicata? Ti chiedo, perciò, di entrare dentro il tuo operare molteplice e per molti aspetti eroico, e di analizzarlo, se possibile.*

Se penso alla poliedrica ricchezza del 'mestiere' del teatro non mi sento affatto in grado di gestirla e governarla. Come mi capitò in una replica di *Hedda Gabler*, quando tutta la compagnia si ammalò, a un attore uscì il sangue dal naso e l'unico sano quasi svenne per l'impressione, mi sento come il capitano di una nave nel pieno della tempesta prima di avvistare un porto. Quando mi sento perduta, mi ripeto che se ce l'ho fatta in passato posso farcela anche ora. Ascolto come cambia il vento e muovo le vele per mantenere la rotta.

Penso che sia una fortuna che in questo lavoro, fondato sulle contraddizioni e sulla mutevolezza, sembra sempre che manchi il tempo. Non mi riferisco solo all'epoca presente, con le sue folli corse e accelerazioni: rileggendo le memorie e i racconti del passato, pur sapendo che la verità deve essere dedotta più dalle lacune che dalle affermazioni, annuso l'urgenza di passare dalle prove allo spettacolo, dalla scrittura al viaggio, dall'organizzazione delle compagnie, al salto nel vuoto della scena. Mi domando se questa corsa contro il tempo non sia funzionale alla gestione di un lavoro tanto articolato,

semplice e difficile, antico e nuovo, che deve essere sempre in relazione con la vita sociale e politica, mantenendo però la giusta distanza per analizzare il reale e restituirne un possibile racconto a chi invece vi resta immerso. A volte mi pare che il mio lavoro consista in un allenamento continuo a vivere nella densità dell'attimo presente, pur restando consapevole della potenza del flusso del tempo e della storia, pratica alla quale ci invitano anche le filosofie e le religioni. Il teatro permette di sperimentare una durata del tempo davvero particolare: un vuoto in scena è interminabile, giorni di prova intensi possono sembrare mesi o minuti. La sensazione della mancanza di tempo, generata da una vorace curiosità che mi porta ad affastellare progetti che si incrociano tra loro, mi costringe a governare una complessità che, analizzata, mi confonderebbe, lasciandomi paralizzato dalla paura di sbagliare. Nella vertigine dell'azione invece, mi rendo conto che riesco a volare sulle difficoltà risolvendole con una miscela di istinto, pensiero, emozione che si attiva nell'emergenza e mi offre soluzioni improvvise e sorprendenti. Forse ho voluto gettarmi tra le onde di mari perigliosi e in tempesta per costringermi ad agire, zittire un perfezionismo arcigno e riuscire a fare teatro ovunque e comunque, anche nonostante me stessa. Ora devo soltanto imparare una nuova strategia per trovare il tempo di raccontare la mia storia e quella della compagnia, cosa che fino ad ora sono riuscita a fare soltanto attraverso gli spettacoli. Scatenerò un uragano?

*Trent'anni fa, hai co-fondato con Marco Sgrosso la compagnia «Le belle bandiere», un'impresa artistica che inevitabilmente coincide con un progetto di vita per certi versi radicale. Come orienti la tua direzione?*

Credo di avere fondato una compagnia per sentirmi libera di scegliere progetti, spettacoli e persone. Per gestirla ho dovuto affacciarmi a svariati mestieri, sia per metterli in pratica che per delegare appena possibile, imparando ad apprezzare e correggere l'operato dei collaboratori. Nel nostro andamento da compagnia stanziale e girovaga, antico eppure sempre nuovo, mi occupo, da sola e con i miei compagni di viaggio, di spettacoli con diversi attori, di assoli, testi classici, contemporanei, scritture originali, progetti dove la musica e le arti si intrecciano. Creiamo gli spettacoli allacciando collaborazioni artistiche e produttive con piccoli e grandi enti. Mi trovo così ad occuparmi sia delle questioni più concrete, come l'allestimento di una sala per le prove, la ricerca di stoffe e materiali, i conteggi delle spese, il lavoro di vendita degli spettacoli, sia di quelle più aeree, spirituali e misteriose come la direzione artistica, la creazione dei progetti, la scelta dei testi, la scrittura, l'invenzione di scene e costumi, la composizione di una musica, la guida degli attori, l'interpretazione e la regia. Quando poi mi sono assunta la doppia responsabilità di attrice e regista ho imparato a correre dal palco a

fondo sala e viceversa passando da una postazione all'altra con una piroetta dell'anima. Non sono mai riuscita però a raddoppiare le ore della giornata. A questi equilibrismi si aggiunge la pratica del 'repertorio', che è per noi una garanzia di sopravvivenza, conoscenza e libertà. Ci permette di fare crescere gli spettacoli nel tempo e di creare un giro assecondando le richieste di chi ancora sceglie gli spettacoli, quando non abbiamo il sostegno di un teatro o di un ente che ci inserisca nel gioco degli scambi. Non raccomando la pratica di questa girandola di mestieri, perché credo che ognuno debba esprimersi al meglio nel ruolo che ha scelto, ma non ho saputo o potuto fare diversamente. Non ho cercato con pazienza le condizioni per realizzare i progetti che mi bruciavano in testa e non ho saputo mettermi in attesa della chiamata di qualche regista o produttore.

Ho agito traendo il meglio dalle condizioni che avevo intorno. In questo continuo movimento sono state preziose le persone che hanno condiviso il mio percorso, come Nicoletta Fabbri, che, con passione ed entusiasmo, ha mantenuto alta la qualità del suo lavoro artistico accanto a quella del lavoro organizzativo, scivolando da un ruolo all'altro con grande dedizione e abilità. A volte mi accorgo che cambia voce e anche modo di parlare, quasi volesse moltiplicarsi. A suon di errori e con il tempo, i saperi, i mestieri e gli spettacoli hanno cominciato a nutrirsi l'un l'altro, insegnandomi a eliminare ciò che è inutile per cercare dove sta di volta in volta il cuore del lavoro.

*Se il tuo mestiere consiste in modo sostanziale nell'allenamento continuo alla «densità dell'attimo presente» e simultaneamente alla «vertigine dell'azione», in che modo compi le tue scelte artistiche?*

Quando accetto la proposta di un progetto, mi lancio nella scelta di un testo o verso una nuova scrittura, ne ho una sensazione concreta, visiva, uditiva, quasi tattile. Mi innamoro di una visione che si mostra e si nasconde, portando con sé una serie di questioni che non vedo l'ora di risolvere attingendo alle mie capacità più spirituali e più concrete. A volte la prima ispirazione viene da un materiale che tengo tra le mani e non vedo l'ora di vedere trasformato in fondale o quinta. A volte sono volti e voci, una frase detta da una donna al mercato, uno sconosciuto che sveglia memorie e sogni. A volte è un ricordo che mi squarcia e mi commuove dopo avere dormito per anni. A volte sono i luoghi che mi incantano e non ho pace finché non riesco ad abitarli e a farli rivivere, a volte sono le persone, delle quali amo scandagliare vite, talenti e potenzialità. proprio questa mescolanza di suggestioni e ispirazioni, questa miscela di azioni solitarie e collettive che mi innamora ogni volta del teatro, catalizzatore di energie, arti e saperi, sogno che pretende tutta la mia forza per diventare realtà e trasformarsi in un racconto che parli a tutte le generazioni e le culture.

*Alla ricerca di un probabile zenit e nadir del tuo mondo artistico, in che modo metti insieme l'ispirazione con la realizzazione dei vari progetti, dentro e fuori i teatri, dentro e fuori i circuiti prestabiliti dal mercato?*

L'ispirazione deve sempre dialogare con la moltitudine di azioni concrete che portano alla realizzazione di un progetto e con le modalità che lo conducono al pubblico. Attraverso questo confronto prova la sua forza. Quando penso ad uno spettacolo mi sento attrice, regista, autrice, costumista, luciaia, musicista, danzatrice, scenografa, ma anche un'organizzatrice che va in cerca di spazi e di collaborazioni artistiche e produttive, una distributrice che immagina come arrivare alla gente. Devo misurarmi con le difficoltà e poi scegliere fino a che punto dialogare con esse o scavalcarle, inventando nuovi modi di produrre e nuovi luoghi da trasformare in teatri.

A questa visione aperta e complessa della creazione sono stata educata tra gli altri dal mio maestro Leo de Berardinis, che metteva al centro della sua visione del teatro la figura dell'attore, immaginato come un artista totale sempre più consapevole di ogni parte del suo agire e della sua relazione con il mondo. Credo che quando volle creare una compagnia di giovani da formare e tenersi accanto, ci scelse proprio perché aveva visto in noi questa attitudine ad essere autori, tanto affascinante per lui quanto rischiosa, visto come soffrì di solitudine e gelosia quando sentì che stavamo prendendo la nostra strada, proprio come lui stesso ci aveva invitato a fare. Con il suo esempio mi insegnò anche ad accettare delusioni e contraddizioni per farne energia e coraggio per cambiare.

*In questo tuo procedere sperimenti sicuramente i poteri del teatro, le sue molteplici seduzioni, ma ne scruti inevitabilmente anche i paradossi, da quelli più apparenti a quelli più sottili.*

Seduzioni, poteri e paradossi sono intrecciati insieme. Ad esempio, anche durante le prove più difficili o nei momenti più rischiosi, ho imparato a giocare, perché il divertimento nutre la creazione, mentre l'ansia la mortifica. Il teatro chiede quasi tutte le mie energie, ma non sembra lavoro, è vita. Si pratica per lungo tempo nel silenzio di luoghi chiusi e pare lontano dai ritmi della vita degli altri, ma della vita si nutre osservando e accogliendo a braccia aperte bellezze e orrori. Mi fa sognare un mondo nel quale tutti possano seguire la loro vocazione e vivere con gioia il mettersi al servizio gli uni degli altri. Un altro fascinoso paradosso di questo mestiere è la difficoltà di descrivere a parole le sue leggi che nella concretezza sono visibili a tutti e nella sua capacità di accogliere saperi ed arti che ci costringe a studiare di continuo perché è impossibile definire dove cominci e dove finisca la nostra specifica competenza. È un lavoro complesso che molti pensano di poter fare o giudicare, anche senza un'adeguata preparazione o senza conoscerne

l'alfabeto. E non è facile mantenere qualità, leggerezza ed equilibrio, assediati come siamo da chi pensa che il nostro lavoro sia inutile, da chi programma o corre a vedere soltanto nomi famosi del cinema e della televisione, da chi riduce denari e tempo di prove, da chi decide dall'alto del suo potere chi potrà realizzare spettacoli e quando e dove, secondo mode, vicinanze e scambi di favori a prescindere dal valore artistico. Ma nonostante questo, si va avanti, spesso con grande gioia ed entusiasmo e più aumentano le difficoltà, più cresce la determinazione a trasformarle in materiali, suggestioni ed energia da trasferire sulla scena. Non è un meraviglioso paradosso?

*Quanto il tuo essere attrice, autrice e regista è dettato da ragioni puramente artistiche o quanto, al contrario, è necessitato dall'attuale sistema produttivo del teatro italiano? La nostra scena nazionale è popolata da molte artiste donne che sempre più spesso praticano scrittura, regia e recitazione. Penso (ma l'elenco è meramente indicativo) a Licia Maglietta, Lucia Calamaro, Emma Dante, Daria Deflorian, Lina Prosa, Laura Curino, Licia Lanera, Lisa Ferlazzo Natoli, Livia Gionfrida, alla Compagnia Miti Pretese (composta da Manuela Mandracchia, Alovia Reale, Sandra Toffolatti, Mariangela Torres), ad esempio.*

Davanti a questa lista di nomi, che evoca artiste originali e coraggiose, molto diverse ma unite dall'amore per un teatro che cerca e non si accontenta di modelli e stereotipi, avverto il mistero che avvolge ogni biografia e ogni poetica e che richiederebbe, per poterne parlare, un tempo e una conoscenza che non possiedo. Se esiste una storia del teatro che ci accomuna, scandita da eventi, leggi, mutamenti e scoperte, credo non esistano categorie nelle quali sia lecito rinchiudere più di un artista. Il nostro lavoro consiste anche nell'essere per quanto possibile unici e fedeli alla propria natura e allo stesso tempo capaci di dialogare con altri corpi, volti, voci. Eppure mi conforta pensare a queste artiste come a un gruppo in movimento che, con talenti, ruoli e modi diversi, entra in spazi finora dominati quasi esclusivamente dagli uomini con elasticità e grazia.

Per quanto mi riguarda, sento che essere attrice, autrice, regista è un gesto unico che porto con me da sempre anche quando sono diretta da altri, pur con il piacere e la curiosità di rispettare i ruoli, ma non escludo che le condizioni produttive e del mercato mi abbiano dato una spinta a districarmi tra i dubbi e ad agire. Mentre infatti abbiamo subito trovato la collaborazione di produttori complici, solidali e fedeli per la nostra progettualità sui testi classici e contemporanei, è stato più complicato trovare chi sostenesse drammaturgie originali intrecciate ad altre arti come musica e arti visive. Così all'inizio me ne sono assunta da sola la responsabilità, mettendo alla prova la mia capacità di trasformare le idee in realtà e cercando di non

lasciarmi mortificare dall'insicurezza, dalle condizioni produttive e dalla solitudine.

Mi accorgo di ritrovare ora, dopo tanto cammino, il senso profondo della mia scrittura e delle mie regie, che spesso ho relegato in secondo piano rispetto al ruolo di attrice e interprete con una timidezza e un riserbo che sono anche l'eredità di un antico senso di colpa e quasi di vergogna per avere osato, io donna, prendere la via della libertà e dell'arte. Quanti sorrisi ho sfoderato quando, di fronte all'entusiasmo suscitato da un mio lavoro di autrice o regista, qualcuno domandava: «Ma la regia di chi è? Chi ti ha aiutato?», o sentivo usare un generico «Voi» dedicato alla compagnia. Ora sembra andare meglio per il genere femminile o per i generi meno favoriti o accettati, ma la memoria del passato è ancora radicata in me e non so quante generazioni, cara Virginia Woolf, saranno necessarie ancora, non solo per scrollarci di dosso la rabbia che inquina la qualità artistica, ma anche per attuare nuove modalità di creazione e produzione. Ed è un piacere quando posso condividere il cammino con artiste che si affidano a me per la regia e la scrittura come Angela Malfitano per lo spettacolo *Per magia*, o con attori che mi coinvolgono nei loro progetti come Maurizio Cardillo. Mi sento in cammino insieme a tanti. Solo ora autorizzo me stessa a dare voce alla bambina solitaria che osservando quello che la circondava inventava storie infinite per tenersi compagnia. Con lei sto creando i miei lavori più sinceri.

*Quando hai immaginato di abbracciare il teatro? Quando ti si è dischiusa la sua porta e ne hai varcato la soglia?*

Avrei dovuto lasciare Russi per studiare all'Università. La prima volta che andai a Bologna per iscrivermi, non scesi dal treno e tornai indietro. Avevo paura dei ragazzi, degli appuntamenti, degli esami, nonostante un percorso di studi eccellente. La vita, con i suoi imprevedibili scarti, mi sorprendevo sempre. Quello che avevo imparato dai libri, che avevo cominciato a leggere da sola a tre anni, non serviva. La scrittura, che mi veniva naturale come un fiume, non contava. I miei compagni del liceo classico si iscrivevano ad economia e commercio, a legge. Io mi iscrissi a medicina perché volevo fare del bene al mondo, ma quando mi accorsi che non sopportavo la vista degli scheletri e del sangue, in un istante, in mezzo alla strada, mi travolsero i ricordi delle mie fantasie infantili, delle commedie con la compagnia della parrocchia e delle mie letture e decisi in un attimo che avrei fatto del bene al mondo con il teatro.

La questione delle vocazioni è davvero un mistero. Forse le ferite che ancora non conoscevo chiedevano così una cura. Senza dire niente a nessuno, cercai corsi, scuole, laboratori, prendendo treni di giorno e di notte. Non sapendo dell'esistenza di scuole più accreditate mi iscrissi all'anticonformista Scuola di Teatro di Bologna di Alessandra Galante Garrone, che si apriva a

linguaggi nuovi, alla clownerie, alla musica contemporanea, al canto e all'Europa. A lei piaceva ridere, ma delle mie improvvisazioni rideva solo un ragazzo greco che chissà cosa capiva e comunque morì giovane. Per fortuna arrivai al diploma per trovare poi la mia strada prima con Leo e poi con la mia compagnia. Fu un miracolo. Per anni non osai scrivere attrice sulla mia carta di identità e raccontavo in giro che avrei presto smesso. Era una professione inimmaginabile per me, ma di certo avevo ereditato qualche gene da un avo girovago. La mia famiglia non frequentava teatri eppure la mia stanza era un palcoscenico dove potevo chiudere gli occhi e pregare che un Dio generoso mi portasse in volo verso la Grecia antica, per vedere, anche solo per trenta secondi, pulsare di vita le rovine. Lì potevo incontrare i morti che mi parlavano dalle pagine dei libri, lì si animavano bambole e pupazzi, lì persone e fatti diventavano racconti di un mondo immaginario più reale di quello vero. Un palcoscenico era anche il davanzale della vetrata del soggiorno sul quale costringevo le mie amiche ad inerpicarsi, mentre la tenda verde era un sipario. Sul mio comodino esisteva una città abitata da esseri minuscoli dei quali ero la regina e le mie bambole parlavano con ostinazione, mentre quelle di mia cugina Franca erano mute e non capivo perché. «Non avevano niente da dire» - ricorda lei -, «e allora ascoltavo le tue».

Erano le storie che avevo letto fin dall'età di tre anni, quando avevo imparato da sola a decifrare magie e segreti delle parole scritte e i libri erano diventati scrigni del tesoro, erano le favole raccontate dalla Giuseppa, che si occupava di me e della casa quando mia madre correva a scuola e mia nonna si stancava di leggermi libri che ormai sapevo a memoria. La Giuseppa aveva un patrimonio di fatti nuovi nei quali l'invenzione, le filastrocche, i detti, le superstizioni, i ritratti di vivi e di morti, le verità di ogni giorno e di un recente passato di miseria si mescolavano in un racconto unico dove cambiava sempre il finale. Questo mi piaceva molto: era come se ogni storia continuasse a vivere e a modificarsi e non esistesse la parola fine, come se si potesse correggere continuamente e inserire personaggi nuovi, proprio come faccio ora con i miei spettacoli. Anche per questo eludo le richieste degli editori e rischio di non considerare mai un testo pronto alla pubblicazione. Forse per questo ho scelto il teatro: avere una scadenza pubblica mi costringe al debutto, alla scrittura, alla consegna di un lavoro, allo strappo dall'intimità creativa e solitaria, ma senza che il lavoro si fermi. Lo spettacolo continua a mutare senza consegnarsi mai ad una forma definitiva, la scrittura resta ferma nella sua pagina.

*Senza gusto per il rischio, senza la spinta verso l'ignoto credo non ci si possa accostare al teatro. Governano il teatro la norma o il caso, entrambi, o cosa? Quanto di normale o quanto di casuale attraversa il teatro? Potresti fare qualche esempio*

*tratto dal tuo agire scenico? Qualche episodio significativo, magari da far rifluire, scivolare e derubricare poi nella comoda zona degli aneddoti?*

La mia storia nel teatro è attraversata da una dialettica continua tra norma e caso. Il caso certamente aiuta gli inizi di chi come me si dibatte fra i dubbi e non è pronto a farsi notare, ma è grazie alla norma, alla disciplina e alla determinazione che ho proseguito la strada che il caso, ridendo, mi ha indicato. Senza il caso non avrei frequentato la Compagnia dei Guitti nella parrocchia del mio paese, ma senza le norme dettate dai più grandi non avremmo realizzato lo spettacolo che mi ha rivelato l'incanto del rapporto con il pubblico. Il caso mi ha portato ad iscrivermi all'innovativa Scuola di Teatro di Bologna, ma fu la norma quotidiana che mi consentì di apprendere la tecnica e mettere alla prova il talento.

Senza il caso non avrei mai immaginato di poter affrontare l'avventura del teatro, io, che venivo da una famiglia dove i primi laureati sono stati i miei genitori, arditi e intelligenti eppure prigionieri delle convenzioni della vita paesana dopo avere vissuto l'era della nuova libertà a Bologna, città a braccia aperte che non dormiva mai, io, che credevo che tutti fossero fortunati come me e non mi davo pace nello scoprire il contrario, io con la mia bella casa nuova costruita a pochi metri dalla vecchia casa contadina, circondata come una principessa da affetto e ammirazione per i miei primi tentativi letterari quando scrivevo due temi al posto di uno per puro piacere. Io che portavo a casa tutti i cani e gatti che incontravo tornando da scuola, io, così strana e timida che quando si andava ad ascoltare la musica al *juke box* del bar molti pensavano che fossi muta, io che per non dispiacere alla mia amica Elisabetta, quando mi confidò che le piaceva Antonio, che mi accompagnava a casa ogni giorno e mi piaceva tanto anche se era troppo bello e biondo per me, mi inventai e cercai di convincermi che mi piacesse il suo compagno di banco, che poi era gay.

Mi domando come ho potuto affrontare questa strada io, che entravo nel liceo classico di Ravenna come un mozzo entra nella pancia di una nave pronta a partire verso l'ignoto del sapere per non tornare mai più, guidata da una ciurma di insegnanti che mi terrorizzavano. Il ricordo dei loro volti e voci ancora alimenta i miei spettacoli: la minuscola creatura con la testa grossa e gli occhioni capitata lì per caso che osava trascinarci nel mondo della chimica, l'infallibile elfo femmina dall'occhio di vetro che arrossiva come una bimba all'improvviso, il quasi cieco ma veggente che comunicava con il mondo antico e le nostre anime, la zoppetta con il collo della camicia stretto stretto che mi sussurrava «Non sprecare i tuoi talenti!», e come aveva ragione, il ragazzo dalla mente libera che era quasi uno di noi e soffriva della barriera creata dal suo titolo di insegnante, la principessa fata dalla testa fina e i *jeans* che ci apriva le porte della cultura contemporanea lasciandoci storditi come per un incantesimo, la sfinge dal fazzolettone in testa giallo e



blu portato come Tutankhamon e gli occhi a pugnale che mi fissavano, valutando dai miei abiti se fossi ricca o no. Ero circondata da compagni che mi parevano tutti bellissimi ed elegantissimi dalla carriera proiettata nel commercio, nell'avvocatura, nella direzione di grandi aziende, pronti a valutare censo e qualità di questa ragazzotta che arrivava in treno dal «forese», parola che in varie forme, in varie città di provincia italiane, segna una barriera invalicabile tra i cittadini e tutto il resto del pianeta.

Nell'età delle scoperte vivevo immersa in un clima spietato e conformista al quale mi ribellavo andando in giro inventando senza saperlo un costume teatrale fatto con i maglioni vecchi di mio babbo e la cravatta. Fu il caso che mi fece incontrare Marco Sgrosso che frequentava la mia stessa scuola di teatro, ma quanta pazienza, tenacia, sacrificio e passione ci sono voluti per costruire una compagnia e tenerla in vita per tanti anni. Il caso mi portò sulle pendici del Monte Amiata dove si teneva un festival che raccoglieva intorno a sé gli artisti più originali del nostro teatro di ricerca, ma fu la mia determinazione a non voler entrare in competizione che determinò il mio destino. Mentre tutti i miei amici fecero a botte per entrare nel laboratorio di Claudio Morganti che cercava attori per il *Riccardo III* io scelsi il laboratorio di Antonio Neiwiller, che accoglieva pittori e scultori e nel quale il suono di una carta stropicciata da venti mani aveva lo stesso peso di una battuta. Proprio in quella prova aperta mi vide Claudio Morganti che mi chiese di incontrarci. E cominciai il mio viaggio con lui che mi portò a condividere diversi spettacoli, dai laboratori a Russi a *Ubu Re* a Roma, da *III Riccardo III* con musiche originali dal vivo di Tamborrino a *Le Regine e Riccardo III* per La Biennale di Venezia e per i quali vinsi il mio primo premio Ubu, alla consegna del quale arrivai in ritardo.

Fu un caso se mi trovai a guidare un gruppo di attori nel corso di uno dei laboratori di Leo aperti a tutti? Eravamo centinaia, tutti stretti nello Spazio della Memoria, una grande sala al secondo piano di un capannone nella zona Fiera di Bologna che avevamo dipinto e ristrutturato tutti insieme e che stava ospitando i più interessanti artisti del teatro italiano e internazionale. Leo non ci presentava agli altri come suoi attori. Ci buttava nella mischia. Ci dividemmo in gruppi che avrebbero dovuto creare diverse scene che lui, con il suo strepitoso talento nel montaggio, avrebbe modificato e collegato, creando uno spettacolo unico.

Nel mio gruppo c'erano Marco, Enzo Vetrano, Stefano Randisi, con i quali avrei collaborato in futuro. Nessuno sapeva da che parte cominciare il lavoro e allora mi proposi come guida. Avevo in mente di creare un'improvvisazione guidata sul potere della quale avevo immaginato anche le musiche. Così scoprii di avere una natura di regista, con visioni che mettevano al centro l'attore, ma con rimandi imprevisti che stupivano anche me. Avevo creato spettacoli da sola come quello dedicato alla Cvetaeva,

brevi scene e improvvisazioni, ma quella era la prima volta che sentivo di poter guidare e valorizzare altri attori. Nonostante timidezze e errori ho sempre continuato a farlo. Mentre guardo lo spazio de *La casa dei Rosmer* (il debutto è avvenuto il 19 marzo 2024 al Teatro Metastasio di Prato, NdC), scopro che la mia ossessione nel tracciare segni a terra con il nastro, nel cercare di selezionare gli elementi giusti ed essenziali, dai fiori alle sedie, nel creare pareti bianche con diverse trasparenze mi riconduce al mio dialogo ininterrotto con i fantasmi del passato e del futuro, con i vivi e con i morti. Caso? Norma? Con rinnovata meraviglia mi accorgo che caso, norma e disciplina possono incontrarsi con armonia, spingermi nell'ignoto e riportarmi al centro della mia essenza. Nel mio laboratorio interiore continuo a miscelare, come mi è stato insegnato, coraggio, disciplina, libertà, rigore, ma senza dimenticare la regina umiltà. Quando l'ho dimenticata, il teatro mi ha schiaffeggiato.

*Come è avvenuto l'incontro fra te e Leo? Potresti riavvolgere il nastro dei ricordi e ripercorrere questa pagina fondamentale della tua biografia?*

Accompagnai al Teatro Testoni di Bologna la mia amica danzatrice che lavorava nella compagnia di Lucia Latour a Roma perché cercava di vendere uno spettacolo straordinario poi passato alla storia. Io stavo due passi indietro, mentre lei confabulava con un uomo alla biglietteria. Appena finisce il suo discorsetto, domando se ci sono provini. Sei un'attrice? chiede, rispondo «no, è per una mia amica», «conosci Leo de Berardinis?», «certo», dico, ma chi lo aveva mai sentito nominare? All'Università di Bologna si parlava solo di Grotowski e di Barba. «Ci saranno provini la prossima domenica, lascia nome e telefono e vieni alle due». Smascherata. Cercano le due sorelle di Cordelia, Goneril e Regan. Usciamo ridendo mentre si traccia il mio destino. Scopro che questo Leo proviene dalle cantine romane e sta realizzando progetti magnifici, un *Amleto* integrale, una versione di *The Connection* senza una parola del testo, studia Dante. Ha già preso in compagnia qualche attore giovane di Bologna. Comprò *Re Lear* e imparo, con l'aiuto di Marco, tutta la parte di Goneril a memoria. Non si sa mai. Nell'unico altro provino della mia vita avevo portato un solo brano e Massimo Castri mi aveva rimproverato. La mia amica Lucia mi presta una gonna e le scarpe con i tacchi, mi trucca e mi pettina. Così Leo non mi ha visto mai più. Mi presento al teatro, c'è il sole e siamo davvero tante. Questo Leo ha fatto sul serio. O è una strategia per ottenere finanziamenti dal Ministero? Un'attrice mi guarda e mi dice «ci siamo proprio tutti oggi». Mi viene da piangere, ma non mi agito perché non ho nulla da perdere. Le mie esperienze erano state uno spettacolo su Marina Cvetaeva e la cooperativa Capitolo chiuso con i compagni della scuola di teatro. Una ragazza bionda, l'aiuto regista di Leo, annota i nomi. Sono tra i primi, ma la prego di mettermi

al numero sette. Sorride. Marco ha voluto accompagnarmi per approfittare dell'occasione e chiedere a Leo di fare un provino. Io non avrei mai osato. Leo era seduto in platea, con i capelli grigi e lunghi e un mantello nero. Teneva tra le mani un cane a forma di topo con gli occhi sporgenti che tremava. Salgo sul palco e inciampo in una rete da pesca e in una vasca da bagno. Ma che roba è, chi l'ha messa qui in mezzo? Zitta. È la scenografia del suo spettacolo su Dante Alighieri che presto vedrò rischiando di svenire per la bellezza. Mi ricavo un piccolo spazio e comincio, ferma, immobile, fino alla fine. Scendo e mi siedo proprio davanti a lui, dandogli le spalle. Che idea cretina. Uno sbaglio, come al solito. Lui mi dice: «Brava!», io rispondo: «No!», lui ribatte: «Chi decide chi è bravo o no qui sono io». Rispondo: «Sì, va bene», come ho detto sì ogni volta, nel corso dei seguenti quattordici anni, ma quasi mai a parole. In teatro ci comprendevamo subito, ma quando ci avventuravamo nei discorsi avevamo spesso necessità di un traduttore perché ci capitava di diventare permalosi, troppo entusiasti o troppo agitati. Io per troppo zelo ed emozione, spesso non ascoltavo e lo interrompevo prima che avesse finito di spiegare. Ho imparato con il tempo ad ascoltare davvero. Quel giorno mi fece aspettare per ore, finché non andarono via quasi tutte, anche chi mi aveva preso in giro con un sorrisetto. Mi fece ripetere più volte le mie battute accanto ad attrici diverse, ma io non avevo compreso che mi aveva già scelto e stava cercando Regan, così stavo sulle spine. Poi mi chiamò, mi indicò la ragazza bionda e un'altra attrice e mi chiese quale delle due fosse più adatta secondo me. Sarà vero questo ricordo? Risposi che trovavo naturale la ragazza bionda e che mi pareva interessante che le due sorelle fossero diverse. Fernanda, la sua assistente, fu Regan. Quando mi telefonarono per dirmi che ero Goneril, mi buttai a terra per la felicità e non chiesi nemmeno se mi avrebbero pagato. Marco, che aveva sostenuto con successo il suo provino, fu chiamato dopo qualche mese a sostituire un attore che disse che si era fratturato una gamba, ma in realtà aveva preferito un altro lavoro. Ci sentivamo così felici che volevamo rinunciare al giorno di riposo. Ci fu chi disse che Leo aveva scelto attori giovani e senza personalità per primeggiare, chi disse che il suo percorso era noioso, chi lo soprannominava Vanvera. Ma il suo teatro ha lasciato una scia. Noi, il nucleo storico della compagnia bolognese di Leo, fummo ignorati, bistrattati, incensati, nominati ai premi Ubu e poi inseguiti per essere interrogati sul nostro lavoro con lui quando si ammalò e morì. Non volevamo farci strada fregiandoci del titolo di suoi allievi, anche se era la verità. Non avrebbe voluto creare epigoni e cloni e non ci aveva mai voluto favorire solo perché gli eravamo accanto, anzi. Quando fu direttore del Festival di Santarcangelo non scelse mai i nostri spettacoli perché riteneva che fossimo già molto fortunati perché, grazie alla permanenza nella sua compagnia, avevamo goduto di un tempo di studio, libertà e creazione raro

e lussuoso. Non avrebbe mai sopportato che qualcuno parlasse a nome suo e non lo facemmo. Ora quando mi si chiede di lui ne parlo volentieri, perché mi pare di gestire con più equilibrio le emozioni vissute in quel tempo e vorrei restituire la mia esperienza a chi non lo ha conosciuto. Tanti suoi insegnamenti li ho compresi davvero nel corso del tempo, come illuminazioni che arrivano dal passato: «Ecco che cosa intendeva raggiungere, ecco cosa significa la sintesi, ecco quanto si può osare con la luce, con l'immobilità, con la voce, ecco cosa significa guidare un attore verso il suo talento». Non parlo a nome suo, ma attraverso il mio lavoro, dal quale traspare quello fatto con lui.

*Trascorsi oltre quindici anni dalla sua scomparsa, l'interesse intorno a Leo de Berardinis continua a crescere. La sua è sempre più la figura di un artista dominante, raro e singolare, che continua a suscitare domande presso le nuove generazioni di teatranti e di studiosi.*

Sono contenta che tanti, anche giovanissimi, siano affascinanti da Leo, dal suo teatro e dalla scia che hanno lasciato. Credo che ci sia ancora molto da scrivere e da raccontare su di lui e nonostante l'esistenza di un archivio presso l'Università di Bologna credo che andrebbe valorizzata la documentazione cartacea, fotografica e audio video che lo riguarda. Certo Leo non amava che il suo teatro fosse ripreso, ma ci sono molti altri modi di narrare la sua storia. Si decise a cedere al video solo quando la Rai gli offrì la possibilità di realizzare una vera e propria regia, con tempi e mezzi adeguati, di *Totò Principe di Danimarca*. Eppure anche in quel caso ricordo bene che il fascino delle riprese che realizzavamo in prova, mentre ci preparavamo all'arrivo della troupe con i suoi formidabili mezzi, non si trasferì del tutto al prodotto finale, anche se siamo grati che esista. Durante le prove Leo mi faceva ripetere per ore la scena di Gertrude danzante con una corona in mano realizzando esperimenti di ripresa innovativi e arditi che la Rai a quel tempo non poteva accettare. Ancora una volta Leo era in anticipo sui tempi. Chissà dove sono finite quelle cassette.

Leo diffidava delle riprese video degli spettacoli, anche se soltanto documentarie. Permetteva di farle soltanto al suo giovane e fidato amico Ciccio Coda, direttore del teatro di Mercato San Severino, uno dei primi che tentò di costruire un archivio video degli spettacoli che programmava. Leo aveva capito perfettamente quanto fosse pericoloso confondere l'esperienza dal vivo con le riprese e non soltanto perché i mezzi di allora erano ancora carenti. Tutti noi ci stiamo confrontando, specialmente dopo la proliferazione di video scadenti avvenuta durante la pandemia, con la questione del teatro in video, spesso privo di una regia che ne traduca il linguaggio e documentato a malapena con le riprese di una sola replica. Realizzati senza mezzi, tempi e talenti adeguati, risultano prodotti che non

documentano e non restituiscono l'emozione del teatro dal vivo, ma ne hanno la pretesa. Gli esperimenti di Leo erano invece tentativi di realizzare arte in video e avevano alle spalle quelli realizzati in pellicola con Perla, come il film *A Charlie Parker*, che vidi per la prima volta alla moviola quando Leo decise di rimontarlo e restaurarlo. Inoltre durante le prove di *Totò Principe di Danimarca*, Leo volle realizzare un video che sarebbe poi stato trasmesso da un televisore solitario nel palcoscenico vuoto. Ero la regina Gertrude che racconta la morte di Ofelia. Avevo la sensazione che lui vedesse attraverso di me i fantasmi di esperienze passate e mi pareva di entrare in punta di piedi nella sua anima. Avevo fiori e fili d'oro nei capelli e sussurravo sdraiata sul palco cercando di trasformare la recitazione teatrale in un altro linguaggio. Era, a tutti gli effetti, cinema.

Proprio per la sua consapevolezza Leo sosteneva che il teatro andasse documentato con cura e circospezione e paga ancora oggi il prezzo della sua intelligente cautela. So di docenti universitari che preferiscono accettare tesi su altri artisti solo perché possono contare su una maggiore documentazione in video. Sono quindi molto felice che giovani curiosi e intelligenti non arretrino di fronte alla scarsità di documenti, ma cerchino di informarsi per altre vie, seguendo le tracce di questo artista schivo, libero e geniale che cercò invano di fondare il suo teatro popolare di ricerca. Proprio il giorno nel quale fu insignito della laurea *ad honorem* (conferitagli dall'Università di Bologna il 4 maggio 2001 in Dams, NdC) gli fu tolta la sua ultima casa, il Teatro San Leonardo, che noi della compagnia avevamo cercato di difendere creando progetti e spettacoli in attesa del suo ritorno dalla malattia.

*Per Leo de Berardinis il teatro doveva essere degli attori-autori, i soli a conoscerne la delicatezza e la forza. Fu lui ad affidarti alcuni ruoli indimenticabili, nei quali ti sei cimentata con l'infallibile miscela di coraggio, disciplina, libertà, rigore, umiltà, che poni a fondamento della tua etica teatrale e del tuo conseguente agire scenico.*

Leo aveva un chiaro progetto in mente quando aveva formato la sua nuova compagnia bolognese, avviandosi, come ci dice Meldolesi, verso la sua 'terza vita'. La compagnia Nuova Scena ci diede 'casa' nel Teatro Testoni e assecondò il progetto di Leo che prevedeva lunghe prove e laboratori con artisti visivi, maestri di canto, danzatori. Leo mi evitò le umiliazioni vissute da tanti altri miei compagni, i provini falsi, le promesse bugiarde, i piccoli ruoli in spettacoli non memorabili, il faticoso lavoro del teatro di base, le esperienze che per troppa fatica e povertà corrodono il talento. Arrivai subito al cuore della mia arte, in una fucina dove mi furono consegnati gli strumenti della grande tradizione perché potessi esplorare con libertà la mia via ed essere pronta alla creazione del 'teatro popolare di ricerca' che Leo voleva. Con uno spirito vitale mai sazio di domande, esperimenti ed esperienze,

cercava di creare un teatro che parlasse a tutti e che potesse tornare al centro della vita sociale, politica, culturale per trasformare la storia.

Furono quattordici anni straordinari, nei quali non solo potei avvicinarmi al genio di Leo, ma conobbi artiste e artisti che hanno segnato con il loro talento il teatro degli ultimi decenni. Nel primo spettacolo con lui, *Re Lear*, fui Goneril e cominciai a capire cosa significasse muoversi in uno spazio astratto creato da un tronco d'albero bianco poggiato a terra nella platea vuota, un cubo di plexiglas, un festone di fiori per Cordelia, pellicole di specchio, schermi e velatini che diventavano i castelli dai quali Lear era scacciato, i luoghi della tempesta, la prigioniera. Imparammo cosa significava innestare le parole nella musica per sentirle in tutto il corpo, essere solisti e coro. Subito dopo, a ventiquattro anni, fui la Regina Gertrude in *Amleto* e piangevo di gratitudine arrampicata su un trono di legno dietro un tulle ascoltando *L'incoronazione di Poppea* che accompagnava i movimenti delle mani di Leo che sintetizzava così la pantomima degli attori. Dovevo entrare in scena al buio centrando un piccolissimo cerchio di luce creato dal maestro Maurizio Viani e ogni sera morivo di terrore sperimentando la bellezza. Leo diceva che i personaggi non esistono, ma sono stati dell'animo. Credo che fosse un modo per liberarsi da una serie di stereotipi del suo tempo. Goneril e Gertrude sono due nomi che significano per me emozioni, parole, sguardi, movimenti, ricordi, suggestioni. Qualsiasi cosa siano, il loro pensiero e la loro essenza mi ha accompagnato attraverso diversi spettacoli con molteplici variazioni che hanno continuato a stupirmi, come in *Totò Principe di Danimarca*, nel quale danzavo sulle punte sempre in disequilibrio, trascinata dalla passione e tormentata dal senso di colpa, tenendo in mano la mia corona maledetta, *King Lear n.1* dove recitavo Goneril in costume da bagno e tacchi danzando il flamenco saltando da un palchetto all'altro della commedia dell'arte, *Lear Opera*, dove spuntò anche il personaggio di Calibano che, con lo stesso vestito di Gertrude, incarnava diversi tipi di amore verso Leo, che passava da Amleto a Lear a Prospero.

Ad ogni spettacolo tutto il mio arsenale veniva buttato all'aria e rivoluzionato perché Leo si interrogava ogni volta in profondità su temi, spazi, modi. Sono indimenticabili per me il personaggio della donna in Delirio, il primo spettacolo realizzato come Teatro di Leo al Festival di Santarcangelo al tramonto, in un vecchio cortile riempito di ghiaia bianca, con un filo di lucine che correva lungo i muri. Leo aveva abbandonato la casa di Nuova Scena e noi lo avevamo seguito senza alcuna esitazione. Dopo le raffinate scene dei primi spettacoli ci trovavamo all'aperto, senza quasi nulla e Leo ci dimostrò come siano il pensiero e il talento a rendere potenti uno spazio e una scena. Potei scegliere il difficile personaggio di Clitemnestra in *Quintett*, spettacolo dedicato alla tragedia greca, dove ci interrogammo sul ritmo e la musica del coro e Francesca ed io vestivamo abiti da sposa. Sentii

il respiro senza tempo della tragedia e il ricordo della miscela di testi, movimenti, diapositive e luci nello spazio vuoto è ancora viva. In *Metamorfosi* attraversai diverse nature del femminile del diventando sorella e figlia in drammaturgie moderne e contemporanee intrecciate, mentre ne *l'Impero della ghisa* ero La donna in nero, e danzavo come indemoniata in un terribile valzer di morte sentendo nel corpo una nuova libertà indossando sempre lo stesso costume ereditato da Francesca Mazza che era diventato per me una seconda pelle che piano piano si andava dissolvendo. Il costume, per Leo e per noi, non era un corredo o un ornamento, ma parte integrante del nostro agire in scena. Nei *Giganti della montagna* fui Diamante e potei scoprire l'incanto della poetica autobiografica di Leo divenuto Ilse che si intrecciava con quella di Pirandello. Leo provò il finale avanzando verso il sipario che si chiudeva davanti a lui e lasciando cadere il mantello di velluto rimase in canottiera. Era Ilse disarmata davanti ai nuovi Giganti. A me parve un'immagine stupenda e lo dissi.

Eravamo molto liberi allora, ma nei primi spettacoli fummo, giustamente, quasi incatenati. Attraverso buio, immobilità e silenzio Leo ci indusse a conoscere e ad azzerare le abitudini che ci sembravano la nostra natura per trovare il nostro vero movimento, la voce, l'istinto. Fu come nascere una seconda volta. Credevo di svenire quando seduta in platea accanto a lui e agli altri, davamo inizio a *Novecento e Mille*, recitando aspirando l'aria all'indietro i primi versi de *La terra desolata* di Eliot e fu uno scarto decisivo per me riuscire a creare un'improvvisazione a partire da un trattato scientifico sul cervello improvvisando sulla musica di Coltrane. Incoraggiata da questa nuova libertà, gli chiesi se potevo muovere una mano, quando interpretavo la madre dei *Sei personaggi*. «No!» mi rispose, «Prima impara a stare ferma». Era raro che commentasse con un complimento il nostro fare, concepito come una continua ricerca. «Pausa!», scandiva nel silenzio che seguiva una scena o un'improvvisazione che lo avevano toccato, lasciando risuonare l'eco di quanto era appena accaduto. Cominciai così a conoscermi, allenandomi a una totale libertà nel pensiero, nelle azioni, nell'immaginazione e a un rigore quasi feroce.

*Come, in realtà, si organizzava la relazione artistica con Leo, quali forme assumeva nella pratica teatrale quotidiana?*

Nonostante la riservatezza di Leo, nella relazione artistica con lui vita e teatro erano sempre intrecciate, in una caleidoscopica complessità della quale ancora scopro le rifrazioni. Mi guidava ad esprimere al meglio la mia natura contando sulla mia dedizione, ma anche su una sorta di costruttivo spirito dialettico che animava il nostro rapporto. Ci spingeva ad essere sempre più autonomi e consapevoli, ma eravamo anche funzioni del suo universo, nel quale dominavano la sua visione di teatro, la sua biografia, le

sue passioni, la sua concezione del mondo. Io ero per lui madre, terra, morte, donna in nero, in contrapposizione alle chiare figure femminili di amante e moglie. Ricordo che mi mostrò una foto dove ero Goneril e gli accarezzavo la guancia: per lui racchiudeva anche l'immagine della Regina Gertrude e l'essenza del nostro rapporto teatrale. Ho ripercorso quei ruoli in molti spettacoli, declinando in diverse forme la mia relazione con Leo, lasciandomi guidare e affinando capacità e linguaggi. Era inevitabile che ad un certo punto desiderassi uscire dal suo mondo e cercare il mio. Nonostante avessi creato la mia compagnia e lavorato con la Valdoca e Claudio Morganti, non riuscivo ad allontanarmi, ma creavo occasioni di contrasto senza volerlo e senza accorgermene. Eppure Leo, con lungimiranza e generosa intelligenza, ci aveva offerto lo spazio della memoria, il suo piccolo teatro ricavato da un capannone, per fare le prove del nostro (della Bucci e di Sgrosso, *NdC*) primo spettacolo, *L'amore delle pietre*, che avevo voluto realizzare per trasformare la ribellione in creazione. Ricordo con gratitudine le prove che si spingevano fino all'alba, la possibilità di usare le luci e il suono, di cercare, di sbagliare. Organizzò anche qualche data di *tour*, nelle quali lui presentava il suo assolo dedicato a Otello, Francesca Mazza portava il suo *Scenè*, da *L'anima buona di Sezuan* di Brecht e Marco Sgrosso e io la nostra scrittura originale, per la quale collaborammo con artisti che sono diventati amici per la vita, come Andrea De Luca e Antonio Alveario. Sembrava tutto perfetto, ma io ero inquieta e attribuivo a Leo responsabilità che non aveva: pretendevo che fosse lui ad aprirmi altre vie creative quando era un compito soltanto mio. Quando ci invitò a praticare l'improvvisazione, in occasione dello spettacolo *King Lear n. 1*, travisai i limiti di questa nuova libertà e interferii con il suo disegno. Ne nacque un contrasto nel quale nessuno riuscì ad aiutarci. Di fronte alle sue osservazioni, divenni permalosa e affermai che se il problema del Teatro di Leo ero io, me ne sarei andata e lo feci. Entrambi orgogliosi e feriti, soffrimmo senza dircelo. Per fortuna lui fu più saggio di me e dopo qualche tempo mi chiamò al telefono chiedendomi di tornare: voleva risentire la mia voce, ritrovare una vicinanza artistica e umana e propormi il ruolo di Calibano. Accettai subito e ritrovai la bellezza di mescolare natura femminile e maschile. Il mio aderentissimo costume rosso da Goneril e Gertrude, con il quale Ursula Patzak mi liberò dal nero che mi aveva quasi sempre accompagnato, diventò la pelle del mio Calibano e indossai in modo diverso la maschera di legno orientale che avevo scelto per le nuove evoluzioni di Goneril e Gertrude. Mi muovevo nell'isola sulla musica di Mozart come un cucciolo mostruoso di animale in cerca dell'amore del suo padrone. Distillavo in un racconto sospeso tra musica e danza la dedizione verso il mio maestro e il suo teatro.



*Per Ariane Mnouchkine la maschera rivela magicamente l'essenza di chi la indossa. Nella tua lunga pratica teatrale, che rapporto hai sviluppato con la maschera e quali possibilità o limiti espressivi vi hai colto?*

Ho vissuto con terrore il primo contatto con la maschera. Alessandra Galante Garrone, che inventò la Scuola di Teatro di Bologna, ci portò alcune maschere dette 'di Basilea' e annunciò: «Chi non sa portare la maschera non può fare teatro». Ora posso intuire come volesse trasmetterci la fascinazione che lei stessa doveva avere provato verso quei mascheroni bianchi nel corso dei suoi studi parigini, ma allora provai un'immediata avversione verso quei 'termometri' del talento che potevano decretare vita e futuro degli esseri umani. Non ho mai attribuito un potere magico agli oggetti, anche se alcuni si sono caricati di emozioni con l'uso, diventando talismani e compagni di viaggio. Intuii però quanto la maschera, celando il volto, possa innescare selvagge energie improvvisative, liberare forze, personaggi, linguaggi nascosti e lasciare parlare il corpo, spesso mortificato e reso silente dalle abitudini quotidiane. Più volte, usando le maschere, mi sono trovata ad improvvisare trovando voci, movimenti, intuizioni, testi che non pensavo di avere in me.

*Una delle tue più conosciute incarnazioni è stata la maschera della Morte ne Il ritorno di Scaramouche, spettacolo fra i più emblematici dell'arte di Leo de Berardinis, costruito sulla reinvenzione delle maschere «fuori da ogni possibile ed impossibile filologia», come lui stesso scrisse.*

Leo aveva in mente un viaggio dentro la commedia dell'Arte che poi si rivelò anche un'indagine sull'essenza dell'arte teatrale. Comprendo ora quanto quel desiderio di ricerca si fosse radicato in me originando tanti spettacoli dedicati ad artisti di teatro. Leo cercava inoltre di ritrovare la funzione scanzonata, raffinata e brutale del teatro dei comici e degli istrioni che, tra lazzi e improvvisazioni, riuscivano ad essere liberi anche di fronte ai potenti, incarnando la natura del *fool* che attraverso il riso svela al re la verità. Affrontammo la questione delle maschere e facemmo cinque giorni di studio con Eugenio Allegri in una Rimini d'inverno senza tempo. Ci liberammo da pregiudizi e false idee divertendoci a impazzire tra dialetto e improvvisazione. Stefano Perocco di Meduna, che ha coniugato la tradizione della commedia dell'Arte con quella delle maschere di mezzo mondo e lo studio dei volti degli attori, ci portò una valanga di maschere tra le quali scegliere. Apprendevo incredula che la maschera sceglie gli attori e non viceversa, ma quando vidi sul volto di Gino Paccagnella la Bautta, pensai: deve essere mia. Intanto misi le mani su quella del Dottore della Peste con il suo becco e il suo bastone. Per fortuna Gino rinunciò e io afferrai la Bautta. Erano entrambe maschere non usate in teatro, ma nella vita quotidiana, una per celare l'identità nei momenti di licenza e libertà carnevalesche e una per

proteggersi dal morbo ed esaminare da lontano con il bastone le piaghe. Il mio personaggio sarebbe stato la Morte e avrei attinto ai saggi della nuova storiografia francese del quotidiano che mi avevano conquistato nel corso dei miei studi universitari. Non volevo indossare maschere pensate per i maschi, ma rendere maschio e femmina le mie. Cercai parole, voce e movimenti della mia Morte danzante, allegra e pietosa, declinata nella sua doppia natura: comica, quando, stanca della solitudine, cerca la compagnia degli umani che la sfuggono a causa della sua ineludibile funzione, e tragica, quando, creatura immortale senza abbracci, prova una pena immensa per il loro destino. Leo un giorno portò una musica blues sulla quale cominciai a muovermi come uno scheletro disossato, una marionetta senza guida: trovai la voce, lo spirito, il senso, il corpo e per rispondere alle più sottili sollecitazioni della musica e della scena mi allenavo come una danzatrice. Quanti mi chiesero che programma avessi seguito per riuscire a muovere le braccia come ali sulle note della *Passione secondo Matteo* di Bach nel finale! Avevo solo seguito la musica e la pulsazione delle luci di Viani. Naturalmente Leo mi aiutò a gestire e a riordinare quella ricchezza di stimoli che mi confondeva. Ebbi un successo inaspettato, con i miei movimenti da marionetta, la mia vocina stridula, l'abito di velluto nero, le scarpe da ginnastica bianche e quella maschera, che Stefano giudicava un esperimento malriuscito e che cercò invano di sostituire. Era vera la leggenda: se una maschera viene scelta e ci sceglie è molto difficile cambiarla, anche per migliorarla. Francesca, straordinaria nelle vesti della Vita, (*Mazza, NdC*) ed io, finimmo nel manifesto dello spettacolo e nella terna dei finalisti ai premi Ubu, ma tutti erano favolosi, Antonio Alveario, Pupetto Castellaneta, Marco Manchisi, Marco Sgrosso. Ancora oggi chi ha visto quel lavoro me ne parla con gratitudine ed emozione. C'era la vitale e spietata ispirazione di Leo, ma c'era anche la nostra energia liberata dalla maschera, c'erano spiriti e corpi in perfetta sintonia, eppure pronti a lasciarsi. Quelle maschere sono state per me le più potenti, ma per differenziare il mio lavoro da quello di altre attrici che per spirito di emulazione avevano voluto maschere uguali alle mie, scelsi in seguito una maschera di legno molto piccola, quasi infantile, che divenne il volto di Goneril, della regina Gertrude, di Calibano. Anche in questo caso Stefano tentò di sostituirla per renderla a Nora Fuser, ma Leo fece una scenata e mi mandò fino a casa sua in Veneto a riprenderla. Mi domando se Leo, attraverso l'uso delle maschere, ci percepisse non più come individui, ma come entità teatrali finalmente libere da convenzioni con le quali dialogare in scena con la sfrenata libertà dei riti antichi. A quel tempo la compagnia trovò il suo apice di forza e maturità. Eravamo come danzatori, attori, cantanti in perfetta armonia. L'energia di quei giovani ormai pronti per spiccare il volo era potente e centrifuga, anche se ancora non lo sapevamo. Leo, che aveva la capacità di leggere la realtà attraverso il teatro

e viceversa, disegnò per sé il personaggio di un Pantalone inconsapevole della sua fragilità e dei suoi difetti, che veniva ingannato e abbandonato. Eppure dietro la maschera era pronto a sferrare il suo attacco contro il potere dei violenti che, al contrario di quello che si esercita in teatro e che libera, costringe al silenzio e uccide.

*Quante altre volte hai indossato la maschera, in quali spettacoli e per veicolare quali significati?*

Da quando l'ho praticata ne *Il ritorno di Scaramouche* ho sempre considerato la maschera un misterioso e concreto strumento di ricerca, ma in alcuni spettacoli il suo uso è stato centrale, come ne *La pazzia di Isabella, vita e morte dei Comici Gelosi*, lavoro dalla lunga e felice vita scritto e interpretato con Marco Sgrosso e con il contributo drammaturgico di Gerardo Guccini, *Antigone, La canzone di Giasone e Medea, L'anima buona del Sezuan* di Bertolt Brecht e lo studio *Corale n.1*, opera in musica dedicata a Bronislaw Wajsbach detta Papiusza, la poetessa rom che per prima ha consegnato alla stampa canti e poesie del suo popolo, tramandati fino a quel momento soltanto dalla tradizione orale, e aggiungendo alcune sue creazioni. È stata considerata per questo eroina e traditrice, respinta dalla sua gente e dal resto del mondo. L'ho incontrata attraverso il geniale romanzo a fumetti di Davide Reviati *Sputa tre volte*. Si inserisce a pieno titolo nella mia galleria di ritratti di donne artiste che con la loro vita e la loro opera hanno creato rivoluzioni. La maschera mi aiutava a studiare come Papiusza fosse immersa nella sua amata e ritrosa cultura, ma anche pronta a dialogare con il mondo.

In *Antigone* la maschera viene usata soprattutto dal coro e ne amplifica l'uso del dialetto e del testo ritmico, del movimento quasi danzato, mentre ne *La canzone di Giasone e Medea* è uno strumento che aiuta Marco a passare dalla nutrice a Creonte e a Giasone e aiuta me ad attraversare gli stati d'animo diversi di Medea che è madre, regina, assassina, bugiarda, dolorosa. *L'anima buona del Sezuan* di Brecht, progetto ed elaborazione drammaturgica condivisa con Marco Sgrosso e con la mia regia è un testo che inseguivo da anni e non avevo mai immaginato in maschera, nonostante venga evocata quella che la generosa e amorevole Shen-Te usa per trasformarsi in Shui-Ta, la sua essenza maschile e affarista che le permette di non soccombere all'avidità altrui, ma che mette in crisi la sua personalità ormai scissa e incapace di trovare un equilibrio tra bene e male. La necessità pratica di mettere in scena molti ruoli contando su nove attori soltanto e la natura di favola del testo, convinse Marco e me ad usare di nuovo le maschere, assecondando la fantasia dell'autore che ambienta la storia in una Cina di fantasia dove si manifesta la devastante evoluzione del capitalismo. Ho giocato con gli stereotipi che tutti abbiamo in mente quando pensiamo alla Cina e abbiamo chiesto a Stefano Perocco di portarci tutto il suo repertorio

di maschere ispirate a quella antica tradizione. Ho sperimentato quanto la maschera trasformasse il corpo e la voce degli attori, quanto fosse decisivo trovare la giusta maschera per ognuno dei personaggi e quanto diventasse disarmato e fragile il volto nudo di Shen-Te, quando nel finale è circondata da mostri che, poveri o ricchi, umani o dei, l'hanno tutti tradita. La maschera mi ha aiutato ad indagare i personaggi, ma anche a sintetizzare una drammaturgia molto ricca evitando il rischio della retorica con la sua forza sarcastica, comica, poetica e ambigua. Lo spettacolo degli attori che volteggiavano in quinta, facendo i cambi in pochi minuti, era significativo come quello che avveniva in scena e ho fantasticato se mettere in mostra la magia nuda del teatro. Se l'epidemia di Covid non avesse cancellato le settimane di repliche al Piccolo di Milano, avrei provato a togliere le maschere per vedere nel volto nudo il loro riflesso. Continuo a credere che sia necessario conoscere a fondo tutti gli strumenti, scene, costumi, maschere, luci, musiche, microfoni per arrivare a trattenere in sé le esperienze e suggerirle anche nell'estrema nudità.

*Da alcuni decenni in teatro fai coppia quasi fissa con Marco Sgrosso. Dalle scene deberardiniane alla costituzione della vostra compagnia ai tantissimi spettacoli realizzati insieme. Come funziona il vostro rapporto artistico?*

Incontrai Marco Sgrosso alla Scuola di Teatro di Bologna e quando cercammo di fare volare una lanterna di carta verso il cielo e si incendiò non immaginavo che avrei condiviso con lui tanto teatro e tanta vita. Il nostro rapporto si fonda su una tale conoscenza e complicità che a volte è necessario attuare qualche strategia di rinnovamento per evitare di sostenerci a vicenda anche nelle debolezze. Se questo rapporto è ancora tanto vivo è proprio perché non ci diamo per scontati, discutiamo ogni scelta e ritroviamo di volta in volta il nostro ruolo all'interno dei progetti, a seconda dei mutamenti in corso. Collaboriamo anche litigando. Esiste una forma di 'battibecco' tra noi che trasvola dalla vita quotidiana al teatro e al cinema e potrebbe diventare il canovaccio di uno spettacolo già progettato dal titolo *Due*. Intanto Luca Guadagnino ha già sfruttato questa particolarità facendoci interpretare un cameo improvvisato nel film *Chiamami con il tuo nome*. Arrivammo una mattina su quel segretissimo set, dopo che ancora una volta io avevo sbagliato treno e l'assistente di Luca, la poliedrica Stella Savino, ci consegna alcuni giornali degli anni 80 e ci invita a trarne qualche spunto. Intanto passiamo al trucco e ne usciamo trasformati in due storici dell'arte ricchi e snob invitati a pranzo dalla famiglia del protagonista, quel Timothée Chalamet che ancora nessuno conosceva. Al primo ciak notiamo gli sguardi sbigottiti della parte americana della troupe che non capiva cosa stessimo facendo: l'improvvisazione era un'arte inimmaginabile in quel mondo nel quale esisteva un coach per ogni piccola cosa. Il nostro battibecco era

travolgente e fu buona la prima. Possiamo continuare per ore a discutere, come fossimo i personaggi del nostro *Delirio a due* di Ionesco al quale infatti abbiamo aggiunto una scena su suggerimento di mio padre senza che nessuno se ne sia mai accorto. Praticare una continua dialettica della contraddizione a partire da una solida base di convinzioni e visioni condivise, pare l'essenza stessa del nostro rapporto.

Naturalmente esistono e resistono una grande fiducia reciproca, stima, affetto, conoscenza e un patrimonio di ricordi condivisi, ma la forza vera credo stia nelle nostre differenze, che a volte diventano complementari, a volte esplosive e accendono il desiderio di sperimentare. Io ho teso a coordinare questo processo in una visione registica che Marco di buon grado accoglie anche quando le visioni sono diverse. Ad entrambi piace 'fare compagnia', dedicarsi alla formazione di giovani artisti, creare rapporti di collaborazione, vicinanza e amicizia con persone, enti, compagnie, ma la mia natura ritrosa senza la socievolezza di Marco forse mi avrebbe reso un eremita. Abbiamo dedicato molto al teatro, rinunciando ad una famiglia tradizionale per creare una famiglia d'elezione sparsa ma unita da un affetto profondo nato dalla condivisione delle emozioni e delle scoperte regalate da un mestiere che spesso coincide con la vita stessa. Mi trovo spesso trafitta da un sentimento di pena, ammirazione, nostalgia, gioia pensando a quanti viaggi, successi, disillusioni abbiamo condiviso e nonostante affermiamo che dovremmo diventare più selettivi siamo sempre pronti ad affrontare nuove avventure. Ammiro molto il suo modo di lavorare dove precisione e rigore si affiancano ad una follia creativa basata sull'istinto e su un grande talento. Sa ascoltare e accogliere con grande generosità, ma anche proporre soluzioni e idee con una inventiva inesauribile e sorprendente. La sua gamma espressiva si è affinata nel tempo e la sua potenza, creata attraverso tanto esercizio, pensiero, capacità di scelta e selezione, si trasmette anche nella semplicità assoluta. I suoi spettacoli in solo come *Ella* di Achtenbush, *Basso Napoletano* dedicato alla poesia napoletana, *Parola di principe* dedicato a Totò, *L'angelo abietto*, *A colpi d'ascia* di Bernhard sono esempi di grande teatro che resta nel tempo e nella memoria. I miei progetti e le collaborazioni con altre attrici, attori, registi, danzatori, musicisti sono molto più disordinati e molteplici, ma mi hanno permesso di spaziare e sperimentare come volevo, facendo sì che io sentissi 'la compagnia' non come una prigionia, ma come una solida casa dove portare le mie esperienze per trasformarle in patrimonio di tutti.

*Shakespeare, Goldoni, Čechov, Ibsen, Pirandello, Bernhard, Ionesco, Pinter, allineati in un ideale diagramma, sono fra i drammaturghi da te più frequentati. Come ti poni in genere dinanzi ai classici di ogni tempo e alla loro restituzione in chiave contemporanea?*

Sono prima di tutto una lettrice che si incanta davanti al genio di questi drammaturghi capaci di farmi viaggiare nel tempo e nello spazio, di emozionarmi e di pormi questioni complesse ed affascinanti. Quando decido di metterli in scena comincia un rito nel quale immagino che il testo sia stato appena ritrovato e lo riprendo in mano come se non lo avessi mai letto prima. Ripercorro le biografie, le lettere, i pensieri degli autori per sentirli vivi accanto a noi sul palco. Ragiono sui tagli, sulle traduzioni, sui cambiamenti necessari a restituire la potenza dei testi ad un pubblico di un altro tempo e altre sensibilità, ma cercando di non cadere in attualizzazioni che mortifichino la complessità e le sfumature che derivano dalla distanza di tempi, costumi, culture, lingue. È un viaggio che richiede cautela ed umiltà, perché si entra nel mistero di un testo, ma anche di una persona e del suo talento. Cerco di non essere prepotente, ma nemmeno in soggezione e tolgo dalle opere quel poco di polvere lasciata dal tempo e dalle molte letture altrui. Cerco di ripulire la mia memoria dal suono delle voci e delle intonazioni di chi le ha recitate, dai pregiudizi, dalle convenzioni, dalle abitudini, dai malintesi, dalle mie stesse prevenzioni o predilezioni. Se questo avviene, il testo diventa un organismo vivo, si libera e vola, entra nel corpo e nelle voci degli attori, diventa l'occasione di un incontro, di sorprese e rivelazioni, anche se non ci sono stufe e salotti per Ibsen, le stirerie e le locande di Goldoni sono panche, le stesse che in *Macbeth* sono scranni del banchetto e grotte per le streghe. Sono certa che Cechov non si arrabbierebbe se vedesse i suoi atti unici inseriti in un affresco dedicato anche alla sua biografia d'artista e di uomo a partire dai racconti e dalle lettere e nel quale la prima voce che parla è quella della moglie O'lgia Knipper che dopo la sua morte ancora gli scrive. Ci sono autori nei quali l'intervento drammaturgico è minimo e autori nei quali è necessario comprendere come il testo sia davvero una vasta raccolta di spunti tra cui scegliere la propria versione, come credo sia nel caso del Brecht di *Santa Giovanna dei Macelli* e de *L'anima buona del Sezuan*. Nel primo caso, avevo immaginato da subito lo spazio, una sorta di paradiso bianco di ricchi alla deriva in vestiti da sera e *paillettes*, anche quando si mettevano in scena la miseria e la rivolta. Per me significava puntare il dito verso la nostra ipocrisia e la nostra acquiescenza verso il capitalismo che, mentre garantisce la ricchezza di qualcuno, non può non vederci conniventi con la miseria e la sofferenza di molti. Per dire quelle parole dovevamo metterci a nudo indossando la maschera dei ricchi. Fu necessario operare una grande sintesi del testo che permettesse al pubblico di comprendere la spietata analisi brechtiana del degrado etico della nostra economia e la disperazione che attraversa ogni tentativo di ribellione. Con Andrea Agostini costruii una struttura musicale tra opera pop e musica contemporanea dove si inserivano i testi e le canzoni vere e proprie sostenute da una compagnia di improvvisatori come Marco Sgrosso, Maurizio

Cardillo, Gaetano Colella, Andrea De Luca, Marco D'Amore, Nicoletta Fabbri, Roberto Marinelli, mentre le luci di Maurizio Viani raccontavano luoghi e sentimenti.

Ogni spettacolo ha per me una forma e uno spazio e quando li intravedo diventa molto più semplice orientarsi nella drammaturgia e renderla tridimensionale. A volte lo disegno a terra con un nastro di carta fin dai primi giorni di prove a tavolino. La pianta di *Macbeth*, era circolare, con il centro tenuto prima da una lampada al sodio poggiata a terra che sollevandosi lentamente creava il fulcro della landa desolata delle streghe e poi segnato dall'alzadamigiane in ferro rubato dalla cantina di mio zio, circondato di panche che diventavano bare, sala del banchetto, castello. Gli attori, tutti uomini, si trasformavano a vista nel folto gruppo delle streghe ispirate ad anziane donne spaventate da poteri superiori e obbligate a ripetere vecchie cantilene e un ossessivo movimento di lavoro che diventavano all'improvviso bambine al suono delle ninne nanne. Avevano tutte un nome e una storia, erano unite a Lady Macbeth da una profonda intesa e scandivano i cambi di scena con frasi in dialetto e improvvisazioni. Nel finale il trono veniva rovesciato per accogliere Macbeth sconfitto e cominciava una corsa infinita in cerchio nella quale tutti i personaggi ripetevano le loro battute nel tentativo di ricomporre l'armonia distrutta. Nella sua semplicità lo spettacolo riuscì a girare per anni, registrando un record di incassi e finendo nella terna finalista del premio ETI - Olimpici per il teatro, per poi trasformarsi in una versione in duo.

Lo spazio di *Hedda Gabler* era invece a quadrati concentrici e le sedie nere comprate dal Teatro di Leo partendo dal fondo, dove tutti eravamo seduti di spalle, formavano triangoli, linee, quadrati. Il centro era il cuore della casa la cui visione, come ne *La casa dei Rosmer*, era disegnata dalle parole degli attori che manipolavano la didascalia di Ibsen secondo la loro immaginazione per sollecitare quella del pubblico. *Prima della pensione* era una claustrofobica scatola nera dove poltrone e tavoli erano continuamente mossi dalla sorella Vera, occupata a prendersi cura e a torturare i fratelli Clara e Rudolf in una ritualità che proteggeva dalla consapevolezza di avere costruito un nido diventato una prigione. *La casa dei Rosmer* è un rettangolo con due diagonali e diversi schermi bianchi alle spalle che riflettono sia il mondo fuori che incombe, sia l'interiorità dei personaggi, *Svenimenti* da Čechov era fatto da tre pedane con teli che si alzavano e si abbassavano creando tre piccoli teatri nel teatro, *La canzone di Giasone e Medea* era tutto diagonali, *Delirio a due* si imperniava su due schermi che ricordano le vignette dei fumetti. Sembra un rito magico, ma funziona: muovendoci in quelle linee e in quegli spazi le parole diventano concrete, cominciano a diventare azioni. Ritrovando lo stesso autore, ritrovo le stesse risonanze, ma con diverse sfumature. A volte la scelta di un materiale scenotecnico o di una luce mi rivelano la via più di

tante parole. Ci sono momenti nei quali odio l'autore e il testo e lotto per non farmi invadere o per espugnarli. Ormai so che quel sentimento prelude all'espressione della mia personale visione, pur nell'estremo rispetto della loro. Il testo e l'autore mi invadono, sparisco, mi piego e poi mi ritrovo. Questo processo non si è mai verificato con Shakespeare e Čechov, autori che lasciano talmente tante porte aperte che chiunque può scegliere da quale entrare nel loro mondo.

Questo dialogo ininterrotto con gli autori si riflette anche nella drammaturgia, dove inserisco spesso le didascalie, perché ognuno possa immaginare ville, campi di battaglia, salotti; le dediche a chi legge, come nel caso di Goldoni; lettere e racconti, come nel caso di *Svenimenti* da Čechov, dove l'autore e il suo mondo diventano personaggi dello spettacolo.

Per fare un altro esempio di 'irruzione degli autori' nella drammaturgia: la diffida espressa da Pinter nei confronti di qualsiasi cambiamento della sua idea di allestimento e dei suoi testi mi ha spinto a dialogare con lui registrando tutte le didascalie de *L'amante* che sono diventate parte integrante della drammaturgia, mettendo a confronto sia la sua visione di spazio e la nostra sia la nostra. Lo abbiamo tradito con rispetto e ne è venuta fuori una sensazione molto interessante del tempo passato da allora a oggi. Pochi decenni sembrano secoli: le speranze e gli ideali di vita di allora sono naufragati senza che ne siano subentrati di nuovi, come se ci fosse stata una guerra mai dichiarata che ha colpito al cuore la fiducia nell'evoluzione della società.

Dopo questo processo passo alla costruzione del ritmo dello spettacolo, che porta con sé rivelazioni, scivolamenti di spazio tempo che la logica non contempla, soluzioni imprevedibili. In questo momento le scelte musicali e illuminotecniche sono decisive e contribuiscono a creare la struttura di un organismo che sembra costruirsi in parte da sé.

*Hai superato l'assenza della figura emblematica di Leo de Berardinis, maestro e guida nello stesso tempo, immergendoti nello spettacolo fortunatissimo dedicato a Eleonora Duse. Una svolta decisiva per la tua emancipazione e affermazione artistica. Da un quarto di secolo, la Duse è stata al centro di un tuo spettacolo 'modulare', presentato in differenti vesti sceniche, in svariati contesti, in Italia e all'estero. Potresti approfondire il tuo rapporto con l'attrice e con il suo inossidabile carisma?*

Eleonora Duse mi venne incontro dalle pagine di un libro di un'amica molto cara, quando vagavo tra le aule universitarie bolognesi e quelle della scuola di teatro. Riportava parte del carteggio Duse-Boito e mi rivelava una voce unica, la forza di un'artista nata in una famiglia di gente di teatro che l'aveva 'buttata' sul palco fin da piccola e che, passando da 'baracche a grandi teatri' aveva rivoluzionato l'arte del suo tempo, facendo semplicemente di testa sua, ascoltando il suo 'sangue pazzo marinaro' e il suo talento. Quando mi



allontanai da Leo mi trovai orfana di maestro, compagnia, spazi, teatri, mentre Marco, Enzo e altri partecipavano ancora agli spettacoli. Avevo una nuova vita da inventare. Tornando nella mia terra d'origine, avevamo cominciato una battaglia mite con spettacoli, rassegne e laboratori per diffondere arti e teatro e riaprire spazi da tempo abbandonati, come il Teatro Comunale stesso. Il paese era un morto dormitorio e cominciai a praticare quel faticoso lavoro di teatro di base, che Leo mi aveva risparmiato ma attraverso il quale ora mettevo alla prova quanto avevo imparato, le mie capacità, la mia resistenza e quanto l'arte potesse trasformare e migliorare la vita della gente e delle comunità. Tra gli spazi recuperati c'era un palazzo seicentesco di tre piani abbandonato in mezzo alla campagna. Lo aprimmo al pubblico con una serie di spettacoli faticosi e indimenticabili, senza acqua, senza luce, ma con centinaia di spettatori. Proprio lì, con pochi e fidati collaboratori, cominciai il mio viaggio accanto a Eleonora Duse, come mi consigliò un amico di genio, Walter Pretolani. Nei miei primi traballanti passi di autrice, la maestra fantasma mi parlava di un mondo dove vita e arte erano intrecciati e dove saperi d'arte e mestieri passavano da persona a persona, dove il pubblico ha sempre ragione, ma deve essere scosso, dove si incamera la tradizione, ma bisogna seguire se stessi per cambiarla. Le lettere di Eleonora che ora ritrovavo, tra linee, sottolineature e punti esclamativi facevano risuonare la sua voce di capocomico coraggiosa che aveva fatto della vita un'opera d'arte lasciando una scia talmente potente da arrivare a noi con l'unico corredo di foto, scritti, lettere, testimonianze, e pochi fotogrammi del film *Cenere*.

Eppure nonostante il suo nome noto, pochi la conoscevano davvero se non come 'amante di D'Annunzio', umiliando la sua vita straordinaria e assecondando gli schemi di una storia raccontata al maschile.

Mi procurai biografie agiografiche, saggi illuminati, lettere, testimonianze che trascinavo in giro con me in pesanti valigie, mentre il copione sul quale piangevo e ridevo diventava una stratificazione di testi ritagliati ed incollati uno sull'altro. Quando arrivò il momento delle prove ci installammo nel palazzo approfittando di una stufa economica lasciata dagli abitanti abusivi di un tempo e che ci riscaldava in quel freddo aprile. Immaginai un percorso itinerante tra le stanze che era anche un percorso nella vita e nell'animo di Eleonora e in me. Loredana Oddone inventò un sistema artigianale per trasportare la *consolle* di sala in sala e realizzai registrazioni e suoni che ancora mi accompagnano quando non ho con me la musica dal vivo di Andrea Agostini, Dimitri Sillato o Christian Ravaglioli. Carluccio Rossi costruì arazzi, divani, tavolini, e un sistema per creare l'illusione di una città sotto la pioggia, sospesa tra Genova e Pittsburgh, nella quale situare la stanza d'albergo dove Eleonora, assistita dall'amica Matilde Serao, recita tutte le scene e tutte le figure de *La figlia di Jorio*, testo scritto per lei da D'Annunzio

che non aveva esitato a sostituirla, estremo sacrificio dell'artista per promuovere l'arte del poeta. Da questa testimonianza ero partita per trovare l'allegria e la malinconia pazza di questa artista coraggiosa che aveva preso in mano il proprio destino in un tempo tanto difficile per una donna. Cosa aspettavo a farlo io?

Non pensavo di trarre da questo percorso di studio uno spettacolo, *Non sentire il male*, che dal 2000 ancora mi accompagna, in molte versioni, itinerante, teatrale, musicale, radiofonico, fotografato da tanti, replicato in molte città d'Italia, a Mosca, a Parigi, in ville e luoghi d'arte, nella sede della Fondazione Giorgio Cini dove si trova il ricco archivio dusiano curato da Maria Ida Biggi.

Quando tradussi lo spettacolo per il teatro e Maurizio Viani creò con pochi pezzi luci stupende, mi disse che avrei capito soltanto con il tempo il senso del racconto che avevo tracciato. Aveva ragione. Di replica in replica ho compreso l'amore e odio verso il teatro, la ricerca di verità e mistero, il desiderio di fare dei suoi capelli bianchi uno strumento di emozione, la capacità di essere immersa nell'arte e allo stesso tempo vicina alla vita di tutti, alla politica, alla tragedia della guerra. Scriveva «i centenari, i giubilei, io li detesto» e a cent'anni dalla sua morte mi è stato chiesto di pubblicare il testo. Ho temuto che non potesse reggere senza il supporto della voce e dell'azione e ho rifiutato, ma mentre ne scrivevo uno nuovo dedicato al suo periodo di allontanamento dalle scene e alla sua autoriale passione per il cinema, *Rivoluzione Duse*, ho ritrovato le motivazioni e il senso del primo: pensare a lei mi aiuta a restare in ascolto, cercare l'essenza, lasciare cadere le questioni micragnose che avvelenano, volare, ricordare le altre rimaste nell'ombra.

*A partire dal rapporto pluriennale così marcante con Leo de Berardinis prima, poi con Eleonora Duse, che hai ricostruito in modo particolareggiato, quali sono i tuoi modelli drammaturgici, recitativi, registici? A chi ti ispiri, cosa guardi, chi ha più segnato il tuo agire scenico?*

Non mi sembra di avere mai avuto modelli, ma cerco di essere curiosa e di osservare quanto mi circonda mettendo a tacere pregiudizi e paure. Spettacoli a parte, mi hanno segnato le esperienze più diverse: il rapporto con musica e musicisti, artisti visivi e cinema, il mormorio e il ricordo di scrittrici e scrittori, attrici e attori, la folla di fantasmi sconosciuti che mi circonda, tutti coloro che sono diventati personaggi dei miei spettacoli, le suggestioni del grande libro del mondo che racchiude racconti, ricordi, storie di vite e luoghi. Carmelo Bene in *Riccardo III* mi parve un demonio o un angelo che mi chiamava sul palco. Avevo sedici anni, non andavo mai a teatro ma avevo rimediato un posto grazie a qualcuno che ne temeva la follia e il genio. Mi colpì la staticità da totem di Buazzelli ne *La bottega del caffè*. A

Volterra vidi tutte le sere *L'altro sguardo* di Neiwiller dedicato a Pessoa. «Ancora?» mi chiedeva. Non mi bastava mai. Ho pianto vedendo in scena Morganti e anche recitando accanto a lui, ma ora che ha deciso di tornare al teatro con *La recita dell'attore Vecchiatto* di Celati, dove sono sua moglie Carlotta, rido. Tutti coloro con i quali ho lavorato e lavoro illuminano con la loro esistenza e le loro opere anche la mia strada e penso a Roberto Latini, Valter Malosti, Mario Martone, Raoul Ruiz. Temo gli elenchi dei nomi, perché mi capita di dare per scontata la presenza di persone importanti. Che mi perdonino.

Non cito chi lavora con me a partire da Marco Sgrosso, perché mi pare ovvio che la loro vicinanza conforta e incoraggia il mio andare e che senza la loro fiducia e sostegno sarei confusa. Anche quando non lavoriamo insieme per anni restiamo sorelle e fratelli. Basta guardare le locandine per vedere come i nomi si inseguono e ritornano. Cito Davide Reviati, scrittore e disegnatore, perché con la sua straordinaria miscela di talento, rigore, pazzia, libertà, disciplina e follia, furore documentario e capacità di vedere attraverso la realtà e la storia, mi ha insegnato quanto sia importante credere nella propria visione a costo di qualsiasi sacrificio, quanto sia possibile vincere qualsiasi barriera umana e linguistica e viaggiare attraverso il tempo e in tutto il mondo restando fermi in una cittadina di provincia, chiusi tra le quattro pareti dell'appartamento dove si è nati per non essere distratti e corrotti dalle lusinghe del successo.

*E quali artiste donne potresti inserire in questo tuo elenco?*

Sono tante le artiste donne che mi hanno ispirato, da Piera degli Esposti, a Valeria Moriconi (non avrei mai pensato di vincere un premio in nome suo, come non avrei mai immaginato di vincere un premio Duse) a Franca Nuti, ma anche Monica Vitti, Anna Magnani, Anna Marchesini. Mi fermo ma l'elenco è molto più lungo e mi fa venir voglia di raccontare in futuro di tante artiste che hanno trasformato teatro e cinema. C'è ancora molto da fare: le registe sono ancora troppo poche mentre tante attrici si sottomettono a registi che non le valorizzano come vorrei. Eppure ci sono tanti talenti che anche in forma anonima cerco di promuovere e aiutare.

Guardo molto le attrici di cinema di altri paesi, perché le nostre, a parte qualche meraviglioso caso, sono ancora costrette a rientrare in convenzioni prevedibili e scontate. Guardo con piacere anche le attrici comiche e popolari perché mi pare si siano ricavate una loro libertà incontrando il grande pubblico ma salvaguardando la qualità.

In fondo, non mi sono mai sentita tanto me stessa come quando recito in *Autobiografie di ignoti* o in *Canto alle vite infinite*, spettacoli musicali scritti da me, nei quali canto e improvviso pensando ad ogni tipo di pubblico. In occasione dell'ultima replica di *Canto*, Gilberto Santini, direttore

dell'Associazione delle Reti Teatrali Italiane, mi ha detto che si tratta di teatro popolare di qualità, il sogno che aveva Leo. Vorrei che fosse vero. Se non fossi stata paurosa, se non avessi ascoltato i miei maestri che mi intimarono di stare lontana da televisione e cinema come fossero il demonio (e davvero quando incominciasti forse erano tali), forse avrei tentato di passare dal teatro al cinema alla televisione come stanno facendo artiste più giovani di me pur mantenendo la loro identità e la loro poetica. Spero in un futuro nel quale i media siano un mezzo per diffondere arte e cultura e non soltanto sistemi ricattatori che inducono ad abbassare la qualità per inseguire i gusti di un pubblico manipolato dalla pubblicità i cui desideri nessuno in realtà conosce. Forse sono più raffinati e delicati di quanto non pensi chi detiene il potere e detta le leggi del mercato.

*Dopo Il ritorno di Scaramouche, i comici dell'Arte riappaiono nel tuo teatro nel 2004 con Isabella Andreini, in occasione dei quattrocento anni dalla sua morte. Come hai allestito La pazzia di Isabella. Vita e morte dei comici Gelosi?*

Questo spettacolo si inserisce nella nostra linea poetica dedicata all'indagine sul teatro, la sua storia e la sua gente. Nasce dal fertile rapporto di collaborazione con Gerardo Guccini che ci invitò a partecipare al suo progetto di trasmissione di esperienze teatrali realizzato all'interno dell'Università di Bologna. Erano corsi aperti a tutti gli studenti nei quali si cercava di diffondere la conoscenza e la pratica delle arti e di rimediare all'equivoco che aveva portato molti ad iscriversi al Dams pensando di fare pratica delle arti e non solo di studiarne teoria e storia. Furono anni stupendi nei quali si formarono attori e registi, ma anche organizzatori e studiosi che hanno potuto comprendere meglio le arti delle quali si sarebbero poi occupati. Un corso ebbe addirittura uno sviluppo triennale, prima che fossero introdotti i crediti d'esame che assimilarono quell'esperienza ai normali corsi. Una stanzetta all'ultimo piano divenne uno spazio prove dove si accumulavano materiali e costumi e un pianoforte verticale al quale Andrea Agostini, ora docente al Conservatorio di Torino, creava musiche dal vivo. Debuttammo poi con uno spettacolo dedicato a Shakespeare realizzato all'Arena del Sole di Bologna.

Questa digressione testimonia dell'importanza di una virtuosa relazione tra docenti e teatranti che in questo caso indusse Gerardo a proporci uno spettacolo intorno ai Comici Gelosi, Isabella Andreini e suo marito Francesco, la formidabile coppia di autori e attori nella vita e nell'arte che ha contribuito a creare la leggenda intorno alle prime compagnie di professionisti che portarono il teatro dei comici dalle piazze alle corti dei re. Gerardo ci aprì la strada verso i documenti e collaborò alla drammaturgia con la sua straordinaria capacità di coniugare il patrimonio di studioso con la conoscenza della scena. Scoprimmo quanto sia quanto i documenti

alimentino conoscenza e immaginazione, ma spesso senza restituire le risposte che si vorrebbero: i 'comici' non si soffermavano sui particolari del proprio lavoro, ma tramandavano sommari canovacci oppure testi colti nei quali mutuavano stili, modi e argomenti delle classi dominanti per avvicinarsi a loro. Era necessario studiare molto per intravedere tutto ciò che non era stato scritto.

Isabella Andreini è una donna dai molti talenti talmente simbolica e potente da sembrare inventata: riesce a fare di sé stessa un personaggio, accede ad Accademie letterarie prima riservate solo agli uomini e allo stesso tempo, accanto al marito e valente compagno di scena e di scrittura Francesco Andreini, crea una famiglia e una delle prime compagnie di professionisti. Riescono a portare la loro lezione di intelligenza, talento e autenticità in giro per il mondo. I testi che riguardano il teatro, in forma di canovacci, sono soltanto quelli a nome del marito Francesco. Di quello che lei faceva in scena abbiamo soltanto le descrizioni entusiaste di autorevoli spettatori, mentre ci resta una produzione letteraria, ispirata dal desiderio, più volte espresso in varie epoche dagli artisti dal vivo, di eternarsi attraverso discendenza, ricordi e opere vincendo morte e oblio. Nello spettacolo la morte è protagonista fin dall'inizio quando Francesco ormai stanco invoca il ritorno di Isabella e resta come monito, compagna, nemica da contrastare con la quale Francesco combatte e vince mentre Isabella fantasma, sparendo, riporta in vita tutto il colorato e rumoroso mondo dei comici. Immaginai quattro piccoli teatrini nel teatro: tre teli rossi e una pedana al centro, palcoscenico per Francesco e tomba dalla quale il fantasma di Isabella ritorna mentre nell'aria risuonano le nostre voci registrate che evocano il nome di grandi artisti dimenticati. Da quel legame che vince la morte parte il racconto di due vite straordinarie e della loro epoca, usando anche gli spazi davanti ai teli rossi dietro, a destra e a sinistra della pedana. Nonostante Isabella non portasse maschera, ne facciamo un largo uso, contando sulla sapienza di Stefano Perocco. Marco era il personaggio del Capitano impersonato da Francesco Andreini e Andreini stesso, ma mi venne in mente di proporgli un personaggio di 'professore' in maschera di Pantalone innamorato della storia ma suo malgrado parziale e pasticcone del quale lui fece un capolavoro. Per me, oltre al personaggio di Isabella pensai ad una narratrice ignorante, che forse viaggiava con la compagnia e indossa la maschera a becco ereditata da *Il ritorno di Scaramouche*. Nonostante le prove avventurose, nacque uno spettacolo fortunato che dal suo debutto al Teatro La Soffitta nel 2004 ancora replichiamo, a testimoniare quanto questo argomento, in apparenza riservato agli addetti ai lavori, possa invece affascinare ogni tipo di pubblico. Gerardo attendeva con pazienza che io licenziassi il testo per pubblicarlo nella rivista *Prove di drammaturgia*, ma io non sapevo dare forma compiuta ai miei testi sospesi tra scrittura e improvvisazioni e in tale forma incompiuta

andò in stampa, unendosi alla miriade dei miei incubi notturni. Ho scritto invece intorno allo spettacolo su sollecitazione di Gerardo Guccini e di Marco de Marinis che ci hanno onorato riferendosi ad esso in diverse occasioni.

*Da Isabella Andreini a Juana de la Cruz, dall'icona del professionismo attorico a una della scrittura religiosa: due diversi modi di declinare la libertà femminile e di manifestare la scomoda, talvolta provocatoria intelligenza delle donne. Sulla scia di Octavio Paz, come hai trasposto in scena nel 2008 il mondo della straordinaria monaca del XVII secolo, che lottò strenuamente per l'istruzione delle donne, senza mai arrendersi, nemmeno dinanzi alle torture dell'Inquisizione?*

Lavorando a *Juana de la Cruz o le insidie della fede* ho scoperto un personaggio 'sorella' che mi ha fatto capire quanto le biografie altrui potessero ispirare la mia scrittura. La direzione artistica di Ravenna Festival mi chiese uno spettacolo intorno a una figura di donna sospesa tra sacro e profano che avesse rivoluzionato il suo tempo e un amico musicista mi fece il suo nome, famosissimo in Messico, e quasi sconosciuto qui. Rimasi incantata dal destino di questa donna, nata povera in un paesino di montagna e capace fin da bambina di improvvisare scrivendo nella polvere versi in rima. Diventata poi una badessa di poliedrica sapienza e una scrittrice famosa anche in Europa, viene indotta dalla Sacra Inquisizione a firmare con il sangue l'abiura delle sue opere rinunciando ai doni ricevuti e a tutti i suoi strumenti scientifici e musicali. Studiai ogni testo disponibile, guidata dalla biografia di Octavio Paz e ho immaginato che fosse stata vinta da una delle più crudeli torture: l'isolamento e la solitudine. Feci costruire dalla sarta un costume astrati: partivo vestita da suora per arrivare, attraverso cambi a vista, ad un abito scollato sulla schiena per danzare su un brano di Bach arrangiato per strumenti musicali sudamericani. Juana, morta di peste nel corso di un'epidemia, racconta di come abbia ritrovato la gioia curando gli altri e studiando lo stupefacente funzionamento dei corpi, belli anche nella malattia. Lo spettacolo si svolgeva sul palco all'aperto della Rocca Brancaleone di Ravenna, che avevo riaperto al pubblico l'anno prima, destando l'entusiasmo dei mecenati che lo avevano fatto restaurare. Per immaginare abbazie, torri e palazzi, pensai a due vecchi trabattelli da imbianchino rubati a famiglia e amici. Al centro stavano il pianoforte e gli strumenti elettronici di Andrea Agostini, con il quale avevo composto diverse canzoni nelle quali echi pop si intrecciavano alla musica contemporanea creando una operina *rock*. Ero Juana, suo nonno, il suo terribile padre spirituale, la regina, le dame, le monache, la suorina ignorante, ero i giudici della Santa Inquisizione. Affidai luci e suono a due amici che sperimentarono con me creando un mondo astratto e reale allo

stesso tempo, con pochi e semplici elementi. Mentre tutto trovava il suo posto, ero libera di sentirmi medium.

*Uno spettacolo nel quale si specchiano e si rifrangono la tua arte e quella di Chiara Muti è Due regine. Il duello fra le regnanti, donne di potere e acerrime avversarie, oggetto di molteplici trasposizioni sulla scena di prosa e sulla scena lirica, come è stato risolto nella tua regia?*

Queste due regine, Elizabeth Tudor e Mary Stuart, destinate dalla girandola delle dinastie a salire sul trono in epoche nelle quali i diritti delle donne erano assai diversi da quelli di ora, incarnano temi di grande interesse: la gestione del potere tra rivalità ed emulazione, il ruolo delle donne e delle minoranze nella società, il sogno che chi ha patito la sopraffazione possa generare una politica di pace. Quando mi arrivò la richiesta di uno spettacolo da parte della Fondazione del Monte pensai di interpretarle entrambe e fare del mio corpo il campo di battaglia del loro duello. Con l'aiuto di Mario Giorgi cominciai a scrivere e a improvvisare dialoghi tra loro a partire da documenti, biografie, lettere e scritti. La scena era un trono fatto da una pedana e una sedia di ferro animati da un tappeto sonoro, creato con Raffaele Bassetti, di sussurri, bisbigli, grida soffocate, spade, pugnali, penne che graffiavano la carta in attesa di un incontro che non ci fu mai. E se ci fosse stato? Se si fossero alleate, comprese? La storia non si fa con i 'se', ma questo lavoro ha tratto da quel 'se' tutta la sua forza che si è trasferita alla versione in duo con Chiara Muti che, entusiasta del testo, mi incoraggiò a svilupparlo per farne uno spettacolo insieme. Aggiunsi scene e ampliai i dialoghi rendendoli più dettagliati e adattandoli alle nostre caratteristiche. Sviluppai meglio la mia Elisabetta, infantile, prepotente, buffona che fronteggia una Maria che, al contrario di lei, pare capace di vivere e amare acquisendo l'ironia brillante di Chiara. Tutto comincia dall'immagine delle regine nell'Abbazia di Westminster, strette l'una all'altra vicino alle loro tombe assediate dai turisti. Finalmente possono incontrarsi, parlare, litigare, commuoversi dei reciproci destini, ridere, domandarsi se le donne abbiano acquisito, nel corso di secoli di oppressione, la capacità di immaginare una gestione del potere diversa da quella degli uomini. Nonostante questa complicità, nel corso dello spettacolo la storia è destinata a ripetersi anche contro la volontà delle protagoniste, fino alla decapitazione di Maria. Privata della nemica di una vita, Elisabetta soffre per una nuova solitudine, per il peso del crimine che nega, perché Maria le sottrae la ribalta della scena per sempre, diventando musa di poeti e drammaturghi. Mentre una si avvia in veste di seta rossa al patibolo, con il cagnolino come unico amico, l'altra, zoppa, il trucco come una maschera, derisa dalle dame e dai cavalieri che non aspettano che la sua morte, danza da sola, battendo i tacchi, 'la follia', chiamando Maria, la sua degna avversaria, la sua compagna. Come sorelle

bambine si avviano insieme verso l'eternità marmorea delle loro tombe. Sapevo che nel Teatro Grande di Pompei sarebbe stato montato un gigantesco schermo inamovibile e chiesi al luciaio Vincent Longuemare di lavorare sulle nostre ombre, quasi fossero le anime delle regine, dissociate dai loro corpi. In scena, Al centro dominava come trono, come un tempo nel *Macbeth*, l'alza damigiane di ferro portato via dalla cantina, strumento di potere, lavoro e tortura. A sinistra e a destra stavano i nostri luoghi: le sedie ereditate da *Le amicizie pericolose* di Laclos. In quello spazio magico non serviva altro, anzi, se avessi potuto avrei tolto anche il palco dietro le nostre spalle per aprire la vista sulle rovine. Quando mi trovai al 'chi è di scena' avvolta in un velo nero che mi faceva inciampare, due lucette in mano che mi accecavano per realizzare dietro di noi ombre mobili di fantasmi mentre cercavo di raggiungere al buio invisibili scalette, pensai che sarei morta cadendo o travolta dai fischi del pubblico. Nessuno se ne andò. Restarono a lungo in piedi ad applaudire, come accadde anche a Ravenna. Non riesco ancora a credere che all'origine di tutto questo ci fossero le mie regine e le loro parole quasi sognate.

*Hai frequentato spesso i personaggi della classicità. Antigone, Giasone, Medea punteggiano il tuo teatro.*

Mi sento vicina a queste drammaturgie nelle quali politica, religione, sentimento sono così profondamente connessi, dove sono espresse con chiarezza e senza pregiudizi le ragioni di tutti i personaggi e di fronte alle quali siamo costretti a interrogarci in profondità. Mettendole in scena ho compreso la parola 'catarsi', la sensazione di restare con il fiato sospeso, noi e il pubblico, di fronte a conflitti e dolori che, se condivisi, aprono la strada alla speranza e alla conoscenza. Sia in *Antigone* che ne *La canzone di Giasone e Medea* il coro continua ad interrogarsi, in varie lingue e dialetti: 'chi, come, dove, in quale tempo, chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo?' evocando sia le antiche domande dell'umanità sia le molte rivisitazioni dei miti della tragedia. Per quanto riguarda *Antigone*, abbiamo scelto le parole di Sofocle, la cui asciutta e vibrante sintesi sembra chiedere musica e danza, evocando un tempo nel quale queste arti non erano disgiunte. Il coro conserva tracce del passaggio attraverso la storia di questi testi: chi porta un cilindro ottocentesco, chi abiti contemporanei, chi tracce di pepli. Ognuno di loro ha una diversa maschera e un suo linguaggio sospeso tra parola e canto, sonorità greche, italiano e dialetto, lingua antica tramandata da persona a persona che trasforma la voce e il corpo. La scena è una camera nera con un gong poggiato a terra che diventa il centro dell'azione, tomba di Polinice e sepolcro nuziale di Antigone, mentre le sedie sono gli scranni degli anziani, il luogo del dialogo tra Emone e Creonte, il rogo sacrificale creato per sconfiggere la peste. Antigone è un'adolescente incandescente e irriducibile



in pantaloni neri e giubbotto che nella scena iniziale versa sale e sabbia sulla tomba del fratello dentro una luce rossa e su una musica *rock*. Creonte è duro, spaventato, debole, non vorrebbe forse essere re, ma sostiene il compito che la sorte gli affida come può, in nome della legge che difende. Emone parla con le ragioni dei giovani che ci commuovono per purezza amorevole, Ismene con quelle delle ragazze che cercano la vita e l'armonia. Il messaggero ha lo spirito di chi vive in balia dei potenti. Ho avuto la sensazione di ripetere un rito antico per liberare i personaggi dagli stereotipi e restituire loro verità. La drammaturgia ha preso forza nel corso delle numerose repliche permettendoci di farne anche versioni in duo e in solo senza perderne complessità e sfumature. *La canzone di Giasone e Medea* ha questo titolo per via del suo andamento musicale che ne fa quasi una ballata scandita dai movimenti, dall'uso delle maschere che salgono e scendono sul volto e dal suono dei ventagli che tutti usano come uno strumento, mentre il dialetto restituisce verità e immediatezza al testo e ai personaggi. Pur facendo riferimento soprattutto a Euripide, ricorriamo alle *Argonautiche* per evocare l'innamoramento e a Grillparzer per offrire sfumature a Giasone. Un rettangolo con due diagonali disegnati sul palco sono diventati palazzo, spazi esterni, piazza. Il coro e il pedagogo sono due attrici e un attore in maschere ed abiti bianchi, sospesi tra comico e tragico, come clown. Le domande 'come?' 'dove?' 'chi?' 'quando?' si inseguono e si ripetono, rivelando come tutti i personaggi siano perduti nello spazio tempo, costretti a ripetere storia e rito per rinnovare la consapevolezza. Ho convinto Marco ad interpretare non solo Giasone, ma anche Creonte e la nutrice, che parla il linguaggio di una anziana donna lucana veramente vissuta. Alle nostre spalle uno schermo diventa cielo, notte, giorno, carro del sole. In un'epoca contrassegnata dal dispiegamento di effetti di luce, suono, video quasi schiacciati, in luoghi come i teatri greci al tramonto mi è sembrato di respirare l'essenza del teatro nella sua potente semplicità. Dire di Medea è più difficile di quanto già non lo sia parlare dei personaggi che interpreto. Mi dimostra come attraverso il teatro si possano comprendere e vivere i crimini più esecrabili sciogliendoli in compassione. Ad ogni interpretazione comprendo nuove sfumature e riesco ad innestare la rabbia e l'orgoglio mortale su un dolore profondo.

*Hai allestito e interpretato Le smanie della villeggiatura e La locandiera, testocardine del teatro italiano di tradizione, che hai recitato persino a Pechino. Quale rapporto hai sviluppato con la drammaturgia goldoniana?*

Affrontai *Le smanie per la villeggiatura* con Marco Sgrosso, Enzo Vetrano e Stefano Randisi con i quali avevamo intrapreso un percorso di rilettura dei classici tra i quali *Il berretto a sonagli*, *Anfitrione* e *Il mercante di Venezia*, che ci aveva portato in numerosi teatri d'Italia e all'estero. Alcuni di coloro che

avrebbero poi seguito lo stesso percorso ci guardavano come se fossimo scesi a compromessi con il mercato. In realtà stavamo continuando il nostro percorso di ricerca fondando sulla stima e sull'amicizia questo progetto di regia in quattro che si proponeva di affrontare i testi nella loro completezza, dopo aver sperimentato drammaturgie originali dove erano smembrati ed esplosi. Cercavamo verità e semplicità, senza rinunciare allo spessore. Il nome di Goldoni ci evocava platee sonnolente di teatri di tradizione che vivevano della ripetizione degli stessi titoli da decenni. La sua stessa maestria, che ha creato testi che funzionano anche sulla bocca di attori dilettanti strappando risate su illusioni e debolezze che appartengono a tutti, lo aveva relegato tra gli autori infrequentabili. Fin dalle prime letture del testo mi resi conto di quanto invece avremmo dovuto allenarci per essere all'altezza di quel ritmo, di quella velocità, dell'acuto ingegno con il quale aveva messo in scena il suo presente che somigliava ancora tanto al nostro. Qualche difficoltà nel trovare gli attori ci convinse ad interpretare in quattro gli otto personaggi, costringendoci ad attivare fantasia e abilità. Intuivo come la sua drammaturgia si fosse formata osservando i comici dell'arte, gente che, pur tra mille vizi e capricci, aveva una capacità straordinaria di dominare la scena e improvvisare. Da loro venivano certe imprevedibili evoluzioni dei dialoghi, certe irresistibili comicità, pensavo. Avevo proposto che lo spettacolo iniziasse con una registrazione degli avvertimenti di Carlo Goldoni al pubblico, mentre noi quattro avanzavamo dal fondo con una settecentesca base bianca e le maschere in mano. Incarnavamo i comici ai quali Goldoni faceva riferimento nella sua riforma e che, con sgomento, sentivano superata la loro arte. Cinque sedie di ferro trovate da un robivecchi evocavano giardini di ville abbandonate, ma coperte da due teli bianchi, diventavano salotti che cambiavano padrone semplicemente ribaltando il telo. Nel ruolo della mia anonima comica, mettevo di spalle una di queste sedie come se fosse Goldoni stesso, al quale forse non davamo il permesso di intromettersi nella nostra rilettura del suo testo. La girandola dei cambi d'abito e di ruolo, come fu poi ne *L'anima buona del Sezuan* o ne *Le relazioni pericolose*, dove interpretavo come in questo caso ruoli diversi, aiuta a mettere a fuoco le diverse personalità, in una ginnastica vertiginosa dell'animo che chiede la massima concentrazione. Ci facemmo aiutare da enormi parrucche carnevalesche trasformate da Andrea Stanisci. Volevo trovare un finale che ci orientasse fin dai primi giorni di prove. Ascoltando una canzone di Nick Cave immaginai una straordinaria accelerazione del tempo dove Montenero era una riviera dei giorni nostri. Le sedie si spogliavano dei teli, gli abiti settecenteschi cadevano, mettevo occhiali da sole e accendevo una sigaretta, cercando di esprimere la noia di un mondo sazio che non ha più nulla da desiderare. Interpretai la scena per i miei compagni di viaggio che cominciarono ad improvvisare nella stessa

direzione. Nello spazio di una canzone scorrevano i due testi mancanti della trilogia e passavamo dal 700 ad oggi, come se potessimo guardarci da una sponda all'altra del tempo. Lo spettacolo ebbe molto successo, nonostante lo scetticismo iniziale dei produttori e vinse il premio ETI - Olimpici per il teatro, ora premio Le maschere del teatro.

I costumi furono presi in prestito dal Teatro Comunale di Bologna e poi restituiti. Quando andai qualche anno fa a dare uno sguardo, vidi ondeggiare i nostri abiti nelle ruelle, ancora con le nostre perline e gli addobbi. Mi parvero i nostri fantasmi pronti ad entrare in scena.

Quando scegliemmo di mettere in scena *La locandiera* avemmo subito in mente gli attori e cominciammo le prove con lo stesso spirito con il quale avevo affrontato *Le smanie*: con grande rispetto verso la maestria dell'autore, ma sempre in cerca di una lettura personale. Anche in questo caso apprezzai la sua capacità di disegnare personaggi veri, dei quali ci divertivamo ad immaginare la vita al di là del testo creando improvvisazioni esilaranti che trovarono posto nei complessi cambi di scena realizzati dagli attori. Si intravedevano le relazioni dei personaggi tra loro, solitudini pensose, sogni, frustrazioni. La musica guidava la creazione di intere scene come nel caso di alcuni pezzi che mi ossessionavano: brani famosi di Bach, Beethoven, Mozart che venivano reinterpretati da orchestre tradizionali accanto a gruppi di musica etnica e una sezione particolare de *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Volevo contrastare e arricchire l'immagine edulcorata e stereotipata di un '700 tutta svenevole dolcezza e colori pastello. Di quel secolo percepivo il fascino, la leggerezza, le rivoluzioni, ma anche tutto lo spirito mortale, il sarcasmo e l'ipocrisia nelle relazioni, la crudeltà, la puzza, la vita stagnante dei ricchi e la disperazione dei poveri. Scoprii nel teatro di Russi un vecchio schermo in pvc e cominciai a giocare con le ombre, i mantelli, le maschere, Bach. Quelle figure in movimento suggerivano relazioni, fughe, trasformazioni, il mare, il sogno di un palazzo attraverso una sedia o un attaccapanni solitario che diventava enorme. Le ombre, più vere delle figure reali, riportavano in vita quel secolo lontano, mentre gli scricchiolii del palcoscenico di Russi, registrato e amplificato, mi fece pensare a *Locandiera* come ad una nave che andava alla deriva, come un Titanic, mentre i personaggi erano persi in un chiacchiericcio continuo, in un brulichio di desideri, passioni, furie che li rendono ciechi e inconsapevoli del passaggio della storia che farà naufragare i nascenti sogni borghesi di libertà, progresso e uguaglianza. Anche in questo caso la scena era semplice, ma disegnata dalle luci strepitose di Maurizio Viani e dal suono di Raffaele Bassetti. Alcune semplici panche rubate al *Macbeth* diventavano tavole da locanda, stireria, teatrino dei burattini, banco degli imputati, nave. La compagnia era brillante: Daniela Alfonso, Maurizio Cardillo, Gaetano Colella, Nicoletta Fabbri, Roberto Marinelli, Marco Sgroso, erano

straordinariamente affiatati e hanno toccato notevoli vette comiche e tragiche. Locandiera era vestita di bianco, come gli anonimi comici dell'Arte ne *Le smanie* è la sua danza finale, nella quale annuncia il matrimonio, è una danza di morte nella quale i movimenti da marionetta che hanno ispirato i suoi gesti e quelli di tutti gli altri attori, si irrigidiscono e si bloccano. Abbiamo abitato teatri prestigiosi come La Pergola e piccoli teatrini di provincia fino ad arrivare al Teatro Nazionale di Pechino dove giovani studentesse si sono commosse per il coraggio e la libertà di *Mirandolina* e molti si sono stupiti per la capacità italiana di trasformare la tradizione in un linguaggio del presente. Ci inseguiva una troupe di ragazzi in ogni angolo. Ma chi sono? Chiesi. E il nostro traduttore, che ora studia in Italia, mi sussurrò: è la nostra televisione

Marco, prendendomi la responsabilità della regia. Insistei molto per realizzare tutto il lavoro in tre. Gaetano Colella sarebbe stato proprio *Laclos*, sorpreso mentre scriveva il finto romanzo epistolare e incarnava e inventava i due innamorati, la giovanissima *Cecile e Danceny*, madame de *Rosamond* e diversi altri personaggi. Anche in questo caso intessevo il mio dialogo con l'autore, anzi, lo avevo portato in scena! Al posto dei ventagli settecenteschi agitavamo grandi piume d'oca, con le quali scrivevamo lettere nell'aria, sulle pareti, sui corpi. La scrittura prendeva il posto della realtà, la rappresentazione dei rapporti e il gioco di potere tra i sessi sostituiva i sentimenti, mentre si preparava la grande rivoluzione che già rombava sotterranea e che avrebbe spazzato via questo mondo ricco, fatuo e cieco. Io avrei interpretato sia la machiavellica marchesa di *Merteuil*, sia la candida *Madame de Tourvel* mentre Marco restava sempre l'ambiguo *Visconte di Valmont* nel continuo mutare della scena attraverso pannelli girevoli coperti da stoffe cangianti che *Loredana* colorava o faceva sembrare pareti di metallo oro e argento. Erano anche i camerini volanti dietro i quali mi rifugiavo per i miei velocissimi cambi d'abito e parrucca o dove si nascondevano gli elementi di scena, sedie, tavolini, specchi. Nonostante la complessità della preparazione e la tessitura dei vertiginosi movimenti di scena, lo spettacolo scorreva con grande chiarezza emozionando anche noi, quando nel finale restavamo nudi, senza parrucca, quasi scheletri viventi. Fu ancora una dimostrazione che il pubblico riesce a seguire anche gli adattamenti più arditi se gli si lascia la porta aperta.

*Hai fatto parte anche del cast de Il teatro comico, diretta da Roberto Latini. Come è stato costruito questo raro Goldoni prodotto dal Piccolo nel 2018?*

Arrivammo il primo giorno di prove con tutto il testo a memoria per poi smembrarlo, come erano a pezzi le statue di *Arlecchino* che popolavano la scena e ondeggiante il palchetto da commedia dell'arte al centro della scena. Il tema dello spettacolo era il teatro l'eco del ricordo lasciato dalle attrici e

dagli attori che lo hanno abitato. Mi è difficile parlare di un lavoro di altri senza timore di travisarlo, ma posso dire che si instaurò tra noi una straordinaria complicità, un ascolto quasi telepatico che ha creato una compagnia che sembrava avesse lavorato insieme per anni. L'abilità di Roberto nel metterci insieme aveva creato una sinfonia di differenze e affinità che credo potesse avvicinarsi alla traduzione contemporanea del fascino delle compagnie evocate dal testo e allo stesso tempo affermava un'intenzione artistica e politica di tornare a mettere il teatro e l'arte al centro della vita.

*Nella tua drammaturgia, di particolare ricchezza e qualità, spicca anche In canto e in veglia, lo spettacolo che hai dedicato all'incontro con l'assenza, per dirla con Recalcati, all'esperienza della perdita che più altre scompagina la vita di ciascuno. In canto e in veglia* rispecchia il mio sentimento del teatro come luogo di incontro tra i vivi e i morti e come cura dell'anima. Mi interessavano molto i riti che accompagnano la fine della vita, sia da un punto di vista antropologico che storico. Cercavo di riallacciare il filo spezzato tra i riti collettivi del morire del passato e la totale rimozione della morte del presente, con la brevità squallida dei funerali, la bruttezza funzionale delle camere mortuarie, il dolore vissuto come una vergogna e una debolezza che distolgono dalle attività lavorative quotidiane. Il mercato ci vuole convincere di essere eterni per indurci ad accumulare, mentre i genitori proteggono i figli dal dolore fino a renderli incapaci di accettarlo. In occasione della morte di persone molto vicine ho curato il dolore e la mancanza mettendo in scena uno spettacolo nel quale andavo in cerca dei miei morti, attraversando superstizioni e filosofie, arti e memorie, lacrime e risate. Il teatro ha sostituito l'educazione sentimentale che non avevo avuto, mentre capivo che le regole che accompagnavano il lutto non erano soltanto superstizioni, ma derivavano dalla sapienza acquisita osservando le dinamiche del dolore. Concorsi al Festival del Sacro, che mi pareva si muovesse con trasparenza e qualità e debuttai in una meravigliosa chiesa di Lucca che, per morfologia e acustica mi costrinse a scegliere una via sintetica per scene, luci e suono. Ho realizzato così uno spettacolo complesso, ma agile che posso portare ovunque senza sacrificarne la qualità e che ad ogni replica mi dà la sensazione di avere compreso qualcosa di più di me e di chi lo ha condiviso. Al centro della scena c'è un paravento formato da tre pannelli rivestiti di quella magica stoffa grigia cangiante che in forme diverse mi accompagna dal 1998, una sedia bassa con la seduta di paglia e la spalliera altissima, quintessenza delle sedie contadine della mia memoria. Entro dal fondo indossando un mantello con cappuccio e un vestito blu che mi fa sentire senza sesso e senza tempo. Sono maga, contadino, strega, folletto, i miei vecchi. Mi si è aperto un grande orizzonte che ha ispirato altri spettacoli e ha

rilevato le radici alle quali si àncora la mia scrittura. Posso attraversare zone oscure anche a me stessa per arrivare a trasformare la perdita in serenità. Ho sperimentato come condividere attraverso le arti sentimenti potenti comuni a tutti, ma per ognuno diversi. Parte della mia egocentrica paura di sbagliare ha lasciato il posto ad altre forze.

*Anche Regina la Paura ha avuto la stessa funzione maieutica che attribuisce a Incanto e veglia. Puoi parlarcene?*

*Regina la Paura* ha avuto una versione in solo e una con più attori per la produzione del Teatro Mercadante di Napoli. È incentrato sullo studio della forza rivoluzionaria che arte e poesia possono avere in rapporto al potere, alla dittatura, all'ipocrisia, alla censura, temi che ho trattato anche in *Nella lingua e nella spada*. Non avrei mai pensato che le mie intuizioni di allora sarebbero diventate tanto attuali a livello planetario. Le prove avvenivano al Teatro San Ferdinando di Napoli, dove la compagnia si trasferì per quasi un mese assorbendo la realtà affascinante, complessa, contraddittoria di una città come Napoli. C'era un pappagallo che ripeteva il nome di Eduardo de Filippo, che dal passato ci teneva in ammirata soggezione. Andrea De Rosa, il nuovo direttore del Mercadante, ancora non sapeva quanto il suo agire libero e fiducioso avrebbe scatenato le ire di alcuni suoi conterranei che lo attaccarono senza lasciargli respiro e, con lui, anche i progetti che aveva accolto. Ricordo ancora come si occupava del teatro come fosse casa sua, proprio come ho sempre visto fare a Mario Martone. Nonostante i parziali giudizi critici di allora, molti giovani artisti furono colpiti da quel lavoro. Sperimentai cosa significa non avere protezioni e ne soffrì, ma le ferite generarono ispirazioni dalla lunga vita. Mi trovai senza Maurizio Viani al mio fianco, a causa della malattia, mentre Loredana Oddone era partita senza biglietto di ritorno per l'Amazzonia. Pensai luci e scena da sola, creando schermi in pvc grandi, piccoli e 'portatili' per moltiplicare le ombre, annullare le identità e consentire a me di essere sia la pavida bibliotecaria Ermellina Drei, che figurava nei crediti come autrice del diario alla base del testo, che Regina la Paura, ovvero la paura stessa trasformata in dea che fomenta odio, guerre, dittature. Avevo accanto attrici e attori che amo, Marco Sgrosso, Nicoletta Fabbri, Maurizio Cardillo, Daniela Alfonso, Filippo Pagotto, con i quali potevo tentare sia il gioco della scrittura che quello dell'improvvisazione, potevo mescolarli al pubblico in platea e passare dal comico più sfrenato, come nella scena della 'famiglia felice', al clima di tragedia che ci vedeva tutti schiavi della nostra stessa viltà. In seguito lo spettacolo fu trasformato in 'solo' e viaggiò per varie città d'Italia, raggiungendo la sua pienezza, il suo equilibrio nella scrittura e ispirando tante visioni future.

*Nel 2021 in L'armata Brancaleone, diretta da Roberto Latini, sei stata l'improbabile condottiero del titolo, nel ruolo che Monicelli affidò nel 1966 a Vittorio Gassman. En travesti sei apparsa altre volte: ricordo il tuo Calibano, Byron, la Morte stessa, Tiresia, oltre ad aver incarnato Alekos Panagulis. Come affronti i ruoli maschili?*

Un grande regalo del teatro consiste nel permettermi di essere uomo, donna, bambino, vecchia, assassina e santa, attraversando molte identità e tutta la gamma delle passioni umane. In tutte le mie drammaturgie ci sono personaggi maschili nati da ricordi, osservazione, mimesi e invenzione. Spesso sono i primi a rivelarsi. Attraverso di loro studio altre mie anime e origine e differenze dei comportamenti maschili e femminili. A volte l'identità maschile ha funzionato come una maschera rivelando sentimenti, movimenti, voci che non immaginavo di avere e che invece sono rimasti incastrati nella memoria del corpo. Osservo ritratti, immagini, persone e quando sono in scena, in loro mi immedesimo. Così accade anche per le voci: sfioro l'imitazione, ma passando dal cuore. I personaggi delle mie drammaturgie, come, in *Autobiografie di ignoti*, il barista che sogna di esaudire i desideri di ogni avventore per liberarne l'anima, Gigi con il suo ristorante dove ci si dimentica di morire, Beo che apre un vecchio cinema che nessuno vuole per rifondare la cultura popolare, l'enigmatico avventore con la marsina che per me è Pessoa, sono scritti nella carta, ma soprattutto in me e con me si trasformano. Quando li interpreto mi sento la loro faccia e il loro corpo, vivo nel loro mondo, senza cambi di costume, senza oggetti, forse un cappello soltanto. La stessa cosa succede per i personaggi di *Canto alle vite infinite*, tra i quali è diventato protagonista un signore di ottantaquattro anni che si chiama Sisto e che non ho mai visto, ma partecipa di tanti uomini romagnoli che ho conosciuto, mentre si chiude in casa perché nessuno lo salvi dall'inondazione deportandolo in un ospizio. Lo stesso processo avviene per Tiresia con i suoi occhiali azzurri o la guardia che cattura Antigone. Di entrambi vedo con precisione abiti e volti, anche se nulla cambia in me. Byron invece aveva un costume e uno spettacolo dedicato e mi ha costretto a uno studio storico che si è rivelato di grande ispirazione. Per quanto riguarda Brancaleone ho cercato di immedesimarmi nel disarmato personaggio creato da Gassman senza imitarlo, trovando nella mia infanzia una strada per avvicinarmi alla sua ingenua tracotanza. La parrucchetto nera mi è stata di grande aiuto. Calibano invece aveva l'animo da ragazzo e il corpo da donna, fasciato in un abito rosso elastico molto aderente, lo stesso che avevo usato per Gertrude. Portavo la maschera di legno di Goneril, ma in modo completamente diverso. La mia mostruosità era nei movimenti, tutti a ritmo di musica, e nel mio amore per Prospero distorto e totale. Alekos Panagoulis è invece protagonista di *Nella lingua e nella spada*, dove ho raccontato la sua storia attraverso le interviste, le poesie

e il ritratto a lui dedicato da Oriana Fallaci, altro personaggio di donna libera e scomoda che ho voluto rivivere. Entrambi sono un esempio di come si possa resistere alla dittatura con la poesia e al dolore con la scrittura, restituendo all'arte sia la sua funzione politica che quella di cura e conoscenza. La scena è un quadrato bianco a terra e una cascata di corde che lo delimita e diventa la sua prigione, reale e immaginaria. Ho guardato molto le foto di entrambi, belle come quelle di due divi del cinema mentre la scrittura della Fallaci mi ha aiutato a creare un Alekos che corrisponde più ad un ricordo e a un sogno che alla realtà. Ho cercato di avventurarmi con rispetto nel racconto di vite reali. Per ogni figura e personaggio maschile che ho affrontato custodisco una precisa immagine, un'identità, una storia, dalle quali potrei partire per improvvisare, come se continuassero a vivere in me.

*Come consideri il teatro di oggi, così faticosamente sopravvissuto alla pandemia?*

La pandemia per qualche tempo mi ha dato l'illusione di un risveglio delle coscienze che ci costringesse a rivedere la nostra scala di valori riportandoci ad una nuova solidarietà e vicinanza. Temo che sia successo il contrario. Eppure, dopo avere studiato le testimonianze degli artisti del passato e come ognuno di loro abbia vissuto con dolore lo scontro tra l'altezza delle sue aspirazioni e la realtà, mi trattengo dal lamentarmi troppo del presente. Penso a Modena, Bellotti Bon, la Pezzana, la stessa Duse. Per fortuna il nostro mestiere da un lato ci allena ad essere ipercritici verso noi stessi e la realtà che ci circonda, dall'altro ce ne fa innamorare perdutamente. Ho però l'impressione che in questo momento il teatro più vero e vivo abiti di rado i luoghi prestigiosi e che si rifugi in luoghi nascosti dove si prepara una reazione vitale che muterà poetiche, modalità di produzione e vie per arrivare al pubblico. Vediamo un teatro invaso da artisti televisivi e cinematografici la cui fama non sempre equivale al talento, anche se procurano incassi alti senza troppa fatica. Lavori creati per guadagnare trasformano la complessità e il mistero del linguaggio teatrale in una chiacchiera alla quale un pubblico confuso e in balia della pubblicità si adatta in fretta, scambiando gli effetti e i vecchi trucchi per emozioni. Gli artisti di teatro sono spesso sottovalutati anche dai teatri pubblici, che dovrebbero promuoverli. Di loro parlano poco i giornali, la televisione, la radio. Che fare? Continuare. Ogni volta che incontro il pubblico, nonostante pigrizie, ignoranze, malcostume, avidità, il miracolo avviene, irriducibile.

*Al di là delle matrici creative, sommariamente descritte prima, che cosa eviti? Chi, al contrario, non vorresti essere? Che cosa aborri? Che cosa ritieni dannoso per il tuo mondo creativo?*

Non vorrei perdere la curiosità, la paura di sbagliare, il gusto di praticare la danza dei punti di vista, l'ascolto di cosa accade in scena e nel confronto con



il pubblico, non vorrei trasformare la ricerca in abitudine. Non vorrei cadere nella trappola dell'egocentrismo e usare le maschere per nascondermi e non per rivelare. Non vorrei avere paura del tempo vuoto e non vorrei essere sola, anche se la solitudine è una condizione necessaria alla creazione. Non vorrei essere invidiosa o in corsa per vincere e, come accade sul palco nei momenti di grazia, vorrei riuscire a dimenticarmi di me.

*Sei un'artista nomade, richiestissima, pronta a schizzare da un capo all'altro della penisola ogni giorno. A proposito della «danza dei punti di vista», come saggi, come misuri la relazione con pubblici sempre diversi, come percepisci la loro temperatura? In breve, quante tipologie di pubblico conosci?*

Sono sempre curiosa di incontrare il pubblico, che trasforma in realtà le nostre ipotesi, chiude il cerchio, unisce i puntini dei nostri disegni nel vuoto facendone figure. Sono curiosa anche di conoscere diversi luoghi di spettacolo, che a loro volta mi parlano della gente che li ha creati, li ha vissuti e li vive. Mi piace passare da grandi città a piccoli centri e a luoghi che sembrano eremi. È salutare abitare sia teatri prestigiosi dalla lunga storia che teatri fortunatamente ricavati da altri spazi, recuperati, inventati dalla passione e dalla testardaggine di compagnie e comunità. Mi diverto a trasformare i miei spettacoli adattandoli a spazi inusuali nei quali posso incontrare un pubblico diverso, come le rovine di antichi teatri greci o romani, il Teatro Grande di Pompei o il Teatro di Segesta, ma anche un museo, una casa di campagna, il centro dell'Aquila poco tempo dopo la devastante azione del terremoto, le colline di Romagna travolte dall'alluvione, chiese, palazzi abbandonati, giardini.

*Eraclito diceva che l'Oracolo non parla, non tace perché significa. In teatro si può parlare, si può tacere e si significa molto. Ha l'esperienza teatrale valore superlativo, nel senso che supera il valore di qualsiasi Oracolo e forse per questo il teatro è sempre un avamposto della conoscenza. Proviamo a verificare in quali dei tuoi spettacoli si sedimenta in modo particolare la tua poetica.*

Gran parte della mia poetica è dedicata alla definizione di cosa sia la libertà in relazione alla società, al potere, ai sentimenti, alla ricerca dei pregiudizi e dei condizionamenti, al racconto della vita e delle opere di personaggi emblematici per coraggio e originalità e allo stesso tempo interrogarsi su come le arti possano ricomporre il legame spezzato con il passato, con quel tesoro e patrimonio di saperi, racconti, memorie che costituisce e fonda le comunità. Vorrei restituire attraverso il mio lavoro la ricchezza che ho ricevuto: un maestro che vedeva il teatro come strumento per conoscere, migliorarsi e migliorare il mondo, la possibilità di scegliere i miei progetti, gli artisti con i quali ho lavorato, i temi, i tempi, di trasformare i lavori che mi sono capitati in frammenti della mia poetica e gli impedimenti in

occasioni. Tutto quello che ho fatto è parte della mia poetica. Se però devo citare alcuni spettacoli emblematici penso alle drammaturgie che, partendo dalla mia terra, si aprono al mondo.

*Insieme a quello dedicato alla Duse, c'è uno spettacolo-manifesto della tua poetica teatrale: Autobiografie di ignoti.*

Se penso ad *Autobiografie di ignoti - o Barnum* - mi rendo conto che non avrei mai vinto l'autocritica verso la mia scrittura se non avessi preso l'impegno di un debutto che mi ha costretto a mettere a fuoco e a sviluppare alcune linee fondanti della mia poetica teatrale: il gusto per l'osservazione della vita degli altri, il desiderio di dare voce a chi non l'ha mai avuta, la creazione di personaggi e fatti presi dalla realtà e trasformati dall'invenzione, la narrazione della forza evocativa dei luoghi, la ricerca di una drammaturgia sospesa tra scrittura e improvvisazione nella quale il rapporto di reciproca ispirazione con la musica trasforma il racconto in ballate e gli spettacoli in 'operine' musicali e melologhi. In questo caso è stato decisivo l'apporto di Andrea Agostini, Dimitri Sillato e Fabrizio Puglisi.

Avevo cominciato a lavorare dal vivo con i musicisti grazie a laboratori e a progetti su commissione nei quali mi era stato richiesto di creare nuove drammaturgie a partire da romanzi, come *Donne che corrono coi lupi* per lo spettacolo *Nella scia della luce* con la danzatrice Teri Weikel o da storie di artisti, come nel caso di Kurt Weill. Ho partecipato ad importanti festival jazz come fossi una di loro imparando a sfrondare il mio agire da rituali scaramantici e paure e a praticare con sempre maggiore consapevolezza la recitazione in musica e l'improvvisazione. *Colloqui con la cattiva dea*, dedicato alla prima guerra mondiale e dove ero in dialogo con Simone Zanchini e la sua fisarmonica, che avevo posto simbolicamente al centro della scena, è stato un esempio di come si possa costruire una drammaturgia potente per quadri musicali, dove mi sono sentita più musicista che attrice, fino ad arrivare ad esperienze come *Se resistere dipende dal cuore*, dove rievoco la figura di Amelia Rosselli e la sua poesia mentre Luigi Ceccarelli elabora in diretta la mia voce facendone musica.

In *Autobiografie, Dedicato e Canti per elefanti*, lavori in musica con Andrea Agostini e le luci di Viani, con i quali avevo partecipato ad una sorta di 'movimento di spettacoli' realizzati per aspettare Leo quando ancora speravamo che potesse riprendersi, il rapporto con la musica è stato più morbido, sviluppandosi nel tempo. Ispirata da Pessoa e da Virginia Woolf, il cui rapporto con Katherine Mansfield fu poi la base della drammaturgia dello spettacolo *Onde*, mi avventuravo nella ricerca dei miei molti io e dei molti io degli altri e indagavo la soglia tra vita e morte, tra sanità e follia arrivando ad Artaud. Al termine di un laboratorio realizzato presso Serra Teatro di Rimini realizzai il mio spettacolo in solo e poi azzardai uno

spettacolo in improvvisazione e musica per quindici attori dal titolo *Naufraghi dal bar Calypso* che consisteva in due improvvisazioni di mezz'ora realizzate una dopo l'altra e pensate per far capire al pubblico questa singolare pratica. *Autobiografie* è ambientato in un bar, di quelli che non chiudono mai, possono essere ovunque e accolgono la più varia umanità. Storie e personaggi sono spesso tratti dal vero, ma si mescolano tra loro seguendo l'immaginazione. Sono creature che difendono la loro natura, il diritto ad essere originali e libere, pur nella loro apparente normalità o fallimento. Fanno delle sconfitte occasioni di comicità, ironia, poesia. Sebbene accolga storie di uomini e di donne ha generato personaggi femminili talmente significativi da indurmi a farne una versione speciale dal titolo *Autobiografie di ignote*. Nonostante questo spettacolo abbia rivoluzionato il mio modo di vivere e concepire il teatro come autrice e come interprete e abbia avuto molte repliche, è uno dei meno recensiti. La sua fortuna risiede nel passa parola, nell'entusiasmo del pubblico che lo ha visto, rivisto, commentato e amato. Nonostante io affermi che il bar potrebbe essere ovunque, so bene che è in Romagna. Questo spettacolo inaugura infatti anche quella serie di lavori che, pur partendo da questa terra, aspirano a disegnare sentimenti, storie, personaggi che potrebbero essere compresi ovunque, come *Di terra e d'oro* ed *Erano d'acqua* realizzati per Radio 3 e incentrati sul senso del paesaggio e del lavoro. Ritrovare le origini e conoscere il luogo dove sono nata significa per me comprendere altre culture e altre terre, sparire nel flusso delle vite altrui, diventandone un trasparente testimone. Tutto questo confluisce nel progetto *Terramatermatrigna*, che include uno spettacolo con più attori, il mio dallo stesso titolo, e *Canto alle vite infinite*, con la musica di Christian Ravaglioli, che ha operato una ricerca simile come compositore. La mia terra ha ricominciato a parlare e diventa un grande libro dove ogni angolo di paesaggio è una pagina, ogni persona che passa una storia e una leggenda. I fantasmi si sono risvegliati e mi chiedono di essere raccontati per riallacciare quel legame con le parole e i saperi di un popolo che è diventato muto davanti all'arroganza del nuovo. È un lungo viaggio che parte da *Autobiografie di ignoti*, passa da *In canto e in veglia* e da altri lavori già citati e arriva qui, portando con sé le domande sullo squilibrio tra poveri e ricchi, sulla degenerazione dell'economia in guerra, sulle ferite inferte al pianeta e alla natura che si ribellano ad umanità che si crede padrona. Mi sento libera di passare da personaggi femminili a figure maschili, dal canto al parlato, dalla danza all'immobilità, da luoghi all'aperto a teatri di tradizione, senza che venga meno il divertimento e il contatto con la mia emozione interiore. Sono scossa dall'accoglienza del pubblico che si commuove, ride, piange, mi riconosce quasi come se fossi una di famiglia e ritrova il desiderio di aprire le porte di stanze interiori da tempo sigillate. Credo in tutti gli spettacoli che porto in tour in questo momento:

*Rosmersholm* di Ibsen, *La canzone di Giasone e Medea*, *Risate di gioia*, *Rivoluzione Duse*, *Non sentire il male* e *Nella lingua e nella spada*, ma con la visione della fine del mondo evocata da *Canto alle vite infinite*, che pure si apre alla speranza, mi sembra di contribuire al coro di voci del presente con una nota che può essere soltanto mia e che ho il dovere, e non solo il piacere, di esprimere.

«Io voglio una vita e una professione da terra sconsecrata, da saltimbanca... non sciorinerò il pezzo a memoria ma il rischio e il salto mortale», così dici in *Autobiografie di ignoti* ovvero Barnum. Hai sempre lavorato in modo assai originale sulle drammaturgie delle attrici e sulle loro mitopoiesi, con un lavoro di cesello di grande finezza: da Isabella Andreini a O'lgia Knipper a Eleonora Duse, ad Anna Magnani, che fai rivivere in *Risate di gioia*, a Laura Betti, che incastonò in Bimba. Quando penso al tuo teatro, penso a un affresco di voci della memoria attorica delle donne di scena, una sorta di polittico teatrale che tutto ingloba e tutto tiene insieme: predelle, ante laterali, cuspidi, angoli... Questo tuo teatro-polittico è come un ininterrotto canto al teatro, un omaggio continuo, un'antologia di coloro che ti hanno preceduto (vedi - ad esempio - lo spettacolo Ottocento).

Mi corrisponde questa visione del mio lavoro come un ininterrotto e mutevole unico canto che si dipana in modi diversi e che unisce il mio omaggio al teatro a quello alla vita, che sempre più mi appare come un grande libro dalle lingue mutevoli che non devo fare altro che imparare ogni giorno a leggere e a raccontare.

Certamente lo spettacolo *Risate di gioia* si iscrive in questo disegno, visto che è dedicato alla magia del teatro ma anche alle storie della sua gente. L'idea nasce appena prima della pandemia da un ricordo di quando, grazie alla complicità del sindaco e delle istituzioni, riaprimmo la porta del Teatro Comunale di Russi chiuso da vent'anni. Il tempo aveva fatto uno straordinario lavoro e ci trovammo davanti alla bellezza dell'abbandono di un luogo che era pieno di fantasmi, sussurri, ricordi. Da lì nacque una fantasia di venti minuti dal titolo *Lettera al mondo* che presentai al Festival Contemporanea di Prato nel progetto Alveare dedicato alle creazioni femminili e che diventò poco tempo dopo uno spettacolo vero e proprio. Immaginavo il risveglio di attrici e attori del passato che raccontavano la loro storia in un mondo che dimentica in fretta e nel quale la storia del teatro, anche di quello più recente, non trova uno spazio. Quando il Centro Teatrale Bresciano, che sostiene e condivide la nostra progettualità dal 2005 accogliendoci come una seconda casa, ci propose di lavorare su *Caduto fuori dal tempo*, l'unico testo 'teatrale' di David Grossman dedicato al figlio morto in guerra a pochi giorni dalla fine, accettai con piacere, ma con la promessa che avremmo potuto lavorare anche su questo nuovo progetto nel quale avevo coinvolto Marco e che aveva cambiato il titolo in *Risate di gioia*, dal film

di Monicelli che mi pareva un simbolo della vita disgraziata, ma piena di vitalità, degli artisti sfortunati. *Caduto fuori dal tempo* diventò uno spettacolo molto intenso, nel quale avevo insistito perché tutti i personaggi fossero interpretati da Marco e da me con l'aiuto di Simone Zanchini, musicista e compositore che ci accompagnava dal vivo. Firmai la regia ed ebbi la gioia di avere sul palco accanto a me David Grossman, che in un'intervista aveva manifestato la gratitudine per il nostro lavoro, che lo aveva stupito e commosso. Contemporaneamente, grazie ad un primo allentarsi delle restrizioni, potemmo chiuderci nel Teatro Comunale di Russi con decine di biografie, epistolari, saggi che trattavano della gente di teatro. Fu un'avventura entusiasmante e straziante: quante vite affascinanti e coraggiose abbiamo scoperto, quanti talenti, quante vicende di resistenza, libertà, passione. Anche se avevo circoscritto il periodo tra la seconda metà dell'Ottocento e l'avvento del cinema e della televisione, verso i quali molti avevano tentato il salto, la scelta fu molto difficile e ne ho lasciato traccia nella drammaturgia perché quelle vite non restino nel buio, ma possano incuriosire altri. Tutto comincia la notte di Capodanno in un teatro abbandonato che si anima di fantasmi davanti agli occhi di Tortorella e Umberto, personaggi dalla lingua inventata che ricorda il romanesco e che portano i nomi dei personaggi interpretati nel film da Totò e Anna Magnani. Nemmeno per un momento tentiamo di impersonare loro o gli artisti del passato: ci lasciamo attraversare dalle loro personalità, dalle voci, dalle vicende delle loro vite inimitabili. Ho potuto studiare Giacinta Pezzana, ma anche le figure senza nome del suggeritore o del portaceste. Ci siamo resi conto di quanto il pubblico si appassioni a queste storie e quanto desideri tornare in possesso di un linguaggio e una sapienza che un tempo condivideva con gli artisti. Un processo simile fu all'origine del folle tentativo di *Ottocento*, giustificato dalla passione per quel secolo, nel quale affondano le radici artistiche, sociali, politiche e scientifiche del presente e dal desiderio di restituirne la vitalità al di là dei pregiudizi. Abbiamo inventato altri due nostri *alter ego* che scendono alla fermata sbagliata del treno e si trovano in una grande casa abbandonata dove incontrano artisti, personaggi, scienziati che non si curano di loro, scivolano via senza vederli e se ne impossessano. Nel camerino del Teatro di Brescia dove il Centro Teatrale Bresciano ci ospitava c'era ormai una biblioteca ed è stata davvero un'esperienza unica attraversare George Sand, Emma Bovary, Anna Karenina accompagnata dagli antieroi di Dostoevskij e da mille altre creature. Avevo la sensazione di incontrare dentro di me queste artiste e questi personaggi, come se fossero in attesa di esprimersi ed agire.

*Delle possibili voci isolerei quella di Laura Betti, grande artista dimenticata, che sei riuscita a far rivivere nello spettacolo Bimba. Ce ne parli anche in omaggio al nome così pasoliniano della tua Compagnia?*

Il lavoro su Laura Betti, nato dalla provocazione di un direttore artistico che per sfida ho accettato, riunisce diverse facce della mia poetica come l'indagine sulla vita di persone realmente vissute che attraverso il teatro diventano romanzi e la restituzione di figure di artisti, epoche, luoghi troppo presto dimenticati da parte di chi pratica lo stesso mestiere, contribuendo alla tessitura di una memoria delle arti dal vivo spesso lacunosa e dipendente dai capricci della fortuna. Inoltre sono attratta da figure di grande talento considerate difficili, antipatiche, scomode. Riscontro in esse un anticonformismo, una sincerità e un coraggio che le rende difficili da collocare, mentre traspaiono in loro tracce di un'istintualità infantile e una rivoluzionaria capacità di reagire agli eventi con emozioni incoercibili che destano tenerezza. Laura Betti, chiamata da Pasolini 'Bimba' per la sua capacità di saggezza e meraviglia, racchiude in sé tutti questi elementi. Mi sono sentita attratta da quella bambina grassoccia e torva, come in guerra, che ho visto in una foto scattata in riva al mare accanto alla madre e alla sorella magre e bellissime. Lei guarda da sotto in su, affamata di fette di pane con l'olio, di vita e di affetto.

Potei accedere ai tesori della Cineteca e del Fondo Pasolini, mentre il suo nipote prediletto mi fornì foto e racconti dai quali appresi quanto il magnetismo di Laura potesse trasformarsi in terrore per chi le stava vicino. Tra le bancarelle di una fiera di librerie antiquarie, trovai un riccioluto signore dai capelli grigi al quale lei si rivolse per recuperare le prime edizioni delle opere di Pasolini da custodire nel Fondo. Mi sommerse di fotocopie, foto, articoli, scritti che aveva religiosamente conservato nel suo archivio personale. Mi raccontò che lei allora, proprio non riusciva ad entrare nelle poltroncine del negozio e di come lui avesse dovuto procurarsene una abbastanza grande per contenere quella bambina capricciosa, bionda, smisurata, con la voce grave e gli occhialoni. Analizzai tutti i materiali compresa la controversa autobiografia poetica *Teta Veleta*, che Pasolini tanto incoraggiò. Dovevo conoscerla e immedesimarmi in lei per comprenderla, ma allo stesso tempo evitare l'imitazione, anche se ne studiavo la risata, la voce, i movimenti. Dovevo con adesione e affetto interpretarla, come fosse un personaggio di fantasia lasciando trasparire la tenerezza verso il suo amore disperato per Pasolini che l'aveva portata a diventarne una solitaria vestale.

*Come hai allestito Bimba, spettacolo fra i più rappresentati nel tuo ricco repertorio di attrice-autrice?*

Volevo una trasformazione fisica e dopo avere provato tante parrucche ne scelsi una talmente finta da risultare plausibile proprio perché denunciava il mio travestimento. Mi vestii di nero, come amava fare lei e invece della sua 'calzamaglia' indossavo i miei vecchi pantaloni usati che non saprò come sostituire quando cadranno a pezzi, una canottiera regalatami mille anni fa e lunghi guanti bianchi da sposa per una diva che non si è mai sposata, un vezzo di regalità che mi pare le stia bene.

Gli schermi in pvc da retroproiezione che dividono in due il palco non restituiscono documenti in video ma solo ombre che alludono a lei, a un'illusione di cinema e di televisione, al fantasma traslucido di Pasolini. Volevo aggirare la tentazione dell'imitazione, ma l'impietosa precisione delle ombre mi ha costretto ad uno studio ancor più rigoroso dei movimenti. Dopo una ricerca sui materiali sonori con Raffaele Bassetti ho scelto di usare la sua voce come testimonianza e reperto, anche attraverso le canzoni scritte per lei da Pasolini. Solo nel finale intreccio la mia voce alla sua nel cantare *Pitiè*, togliendo la parrucca.

Ricordo lo sgomento dei suoi collaboratori bolognesi che, dopo la prima dello spettacolo, mi hanno confessato di avere avuto un brivido nel sentirla tornare in vita attraverso di me, seppure tanto diversa. Mi ha fatto sorridere vedere rinnovata in loro la paura che il suo sguardo spietato, attraverso il mio, potesse rivelare le loro presunte mancanze. L'apprezzo anche come una delle rare guerriere nemiche dell'ipocrisia.

L'apparato scenico è servito da ispirazione e sostegno anche per la drammaturgia, che di prova in prova ho migliorato, sempre passando dall'improvvisazione alla scrittura. Il testo ancora si distilla, restituendomi lampi e scoperte. Il direttore che mi propose il progetto mi propose di replicare in uno spazio molto suggestivo, ma privo di strutture teatrali. Approfittando di un balcone, di un portone, di una sedia e dell'abilità dei miei collaboratori, ho rinunciato a schermi e ombre ritrovando intatta la forza drammaturgica di un testo ormai scritto nel mio corpo, che suggeriva le emozioni anche senza effetti. Dopo avere avuto la possibilità di studiare attraverso luci, spazio, scene, ho potuto rinunciare al loro aiuto e moltiplicando lo sforzo fisico, mentale e magnetico sono diventata io stessa, attraverso il mio ricordo, schermo, luce, ombra.

*Come un'attrice del passato remoto teatrale, hai un repertorio che continuamente, sera dopo sera, alterni, sostituisci, cambi. Ora sei Medea, ora Antigone, ora Maria Stuarda, ora Duse... Entri e esci da ruoli rapidamente, convintamente, con l'agilità di una trasformista. Meldolesi ha parlato di cultura di accumulazione per gli attori in un saggio del 1989, di corpi recitanti come depositi di memorie antiche pronte a scomporsi in proiezioni per il futuro. Come gestisci e organizzi queste mutazioni*

*repentine e quale lavoro ti richiede passare in velocità da una interpretazione a un'altra?*

Vivo il mio corpo, nel suo intreccio di forze, limiti, ragione, muscoli, ricordi, immaginazione, nervi, voce, gesti, come un copione sempre in mutamento che elabora immagini, incontri, pensieri, illuminazioni e ne trae testi nuovi, ripercorre quelli già vissuti, tesse analogie, connessioni, delimita spazi. Mi domando spesso di quante memorie può essere composta la mia gamma espressiva: di certo ci sono le impronte delle persone incontrate nell'infanzia, di chi ho incontrato e incontro, anche per caso. A questo patrimonio si aggiungono i gesti e le voci che si trasmettono da persona a persona in questa arte da 'bottega'. Chissà quante attrici e attori che non ho mai visto ho assorbito dalla memoria del corpo di Leo che chissà quante memorie del passato aveva a sua volta assorbito ed elaborato attraverso i suoi incontri. È un pensiero vertiginoso che può portarci indietro di secoli. Resta il fatto che il mio corpo strumento, se allenato, ha un suo vasto repertorio sempre accessibile e in crescita.

Questo risulta molto utile alla natura indipendente della compagnia da quando la crescente pratica degli 'scambi' decide a tavolino quali spettacoli debbano girare o meno condizionando fortemente un mercato già in crisi. Noi abbiamo valorizzato la capacità di passare da un testo all'altro e da un personaggio all'altro senza mortificare la qualità del lavoro, anzi, cercando di migliorarla dando spazio alla pratica, già per noi naturale, del repertorio. Possiamo così rispondere di volta in volta alle più svariate richieste. Oltre a mantenere l'allenamento devo concedere al mio corpo e al mio spirito il tempo minimo necessario per strappare un personaggio dal centro del mio palcoscenico interiore e farne avanzare un altro. Allo stesso tempo mi rendo conto che vive in me la lezione di Virginia Woolf e Pessoa, e convivo con gratitudine con i miei molti io o 'loro'. Con il tempo queste identità diventano complici, si aiutano l'un l'altra, si alimentano vicendevolmente arricchendosi di sfumature e particolari. Devo però vivere come un'atleta, attenta a quello che bevo, che mangio, a quello che vivo, che leggo, che vedo. In queste acrobazie la tecnica è sempre più invisibile e, con piacere e con terrore, mi accorgo di diventare proprio come desideravo, sempre più trasparente. Ma proprio per questo devo sorvegliare qualità e ed essenza di tutto quanto ho in me e lascio intravedere. Sono più che mai uno strumento di me stessa e della vita che mi attraversa e non devo avere la presunzione di dimenticare di accordarmi. Si vola sull'abisso ed è facile cadere e non sempre il risultato dipende dalla volontà. Ho notato ad esempio che se non lascio decantare l'esperienza appena fatta per farne tesoro nelle repliche future, non riesco a passare ad altro con leggerezza e divertimento, rischiando di perdere il contatto con il pubblico e l'essenza stessa del nostro folle e saggio mestiere. Questa pratica di equilibrio assorbe talmente tante



energie ed è talmente gratificante che rischia di invadere ogni angolo di vita. Allora devo bilanciare di nuovo e tornare ad essere silenziosa e partecipe spettatrice dello spettacolo della vita altrui e del mondo, nutrimento di ogni creazione.

*Attraverso quali chiavi di lettura un'attrice entra nel mondo di altre attrici del passato? Esiste una prospettiva di genere nel tuo approccio con le figure più iconiche del nostro teatro (l'Andreini, la Duse, la Magnani...)?*

Quello che mi guida è sempre la curiosità: verifico quanti modi diversi ci siano di vivere il teatro e quanti pensieri, considerazioni, intuizioni si assomiglino di epoca in epoca. Studiare le biografie delle donne artiste è stata un'educazione, una compagnia, un esempio. Mi aiuta a ricordare quanto siano recenti alcuni diritti che oggi mi sembrano ovvi e quanto sia ancora difficile essere libere e considerate dal punto di vista lavorativo e creativo come gli uomini. È ancora vicino il tempo nel quale le donne non avevano diritto di voto ed erano relegate a ruoli marginali e nascosti, anche quando avevano grandi capacità ed esercitavano notevole influenza intorno a loro e ancora oggi le donne registe sono rare. Certamente le donne di teatro che ho indagato sono un esempio di come si possa, in nome del talento, con testardaggine e coraggio, affermare i propri diritti, la propria visione, la propria arte. Non è mai stata mia intenzione farne un preciso ritratto, cosa che meglio di me sanno fare storici e studiosi, ma ho voluto conoscerle per rinnovarne la memoria attraverso il teatro. Lì mi sento quasi medium e non inseguo verità oggettive, ma emozioni supportate dai documenti.

Isabella Andreini è un esempio chiarissimo, con il suo ingresso nelle accademie letterarie prima esclusivamente maschili, il rifiuto del ruolo di 'honest meretrix' per assumere quello di moglie, madre e artista originale e l'invenzione di un personaggio con il suo stesso nome dalle imprevedibili gamme espressive. La Duse è leggendaria per la sua capacità di disegnare nuove traiettorie nella vita e nell'arte, per il suo coraggio di rompere legami e aprirne di nuovi basati su visioni artistiche rivoluzionarie per il suo tempo. La Magnani ha disegnato per sé un super personaggio che si intreccia a tutti i ruoli che ha interpretato e che ha la potenza di una maschera della commedia dell'arte. Mentre Andreini cammina a fianco di un marito, vedo Duse e Magnani camminare da sole, riconosciute come attrici, ma non, come credo meritino, come autrici di sé stesse.

*Hai lavorato in teatro con Raul Ruiz, Claudio Morganti, Mario Martone, Valter Malosti, in tempi recenti con Roberto Latini. Potresti descrivere il tuo lavoro con questi compagni di scena?*

Per non mortificare la complessità di questi artisti mi limito a qualche accenno.

Quando vidi Claudio Morganti in scena mi sembrò un extraterrestre e lo seguii in tutti gli spettacoli con Alfonso Santagata, spesso in sale semivuote. Mi pareva che parlasse la mia stessa lingua e facesse parte della mia tribù zingara. Mi sposta il punto di vista, mi incoraggia ad improvvisare, ad abbandonare i vezzi per andare al cuore. Alla fine dello spettacolo di Leo Totò *Principe di Danimarca* mi aspettò per dirmi, con una faccia da matto, che avremmo dovuto provare a lavorare insieme. Al debutto di *Riccardo III* alla Biennale di Venezia mi inseguiva per spettinarmi, per farmi accettare di essere sgradevole e ci tolse la paura. È sempre una prova, dice, e non dà nulla per scontato. Per *Le regine* avevamo delle pezze colorate come scenografia. Ne presi due, me le annodai addosso e fu il mio costume. Sembra una frivolezza, ma era lo spirito zingaro della libertà che vinceva sulle convenzioni.

Oltre ad essere un artista dall'immaginazione intelligente e visionaria, Roberto è come un fratello d'arte, visto che si è formato con Perla Peragallo. Noi andavamo a vedere le loro prove a scuola e loro venivano a vedere noi negli spettacoli di Leo. Con lui vado per strade che non frequenterei da sola, ma libera di essere quel che sono, ascoltata e rispettata. Ho vissuto emozioni completamente diverse da quelle abituali vivendo il mio corpo e la mia voce attraverso il suo sguardo e gliene sono grata. Ha creato un gruppo di lavoro che è anche un 'movimento di artisti' sempre in ascolto e in dialogo e legati da un patto di fiducia e di stima. È un piacere entrare nel suo mondo e nella sua immaginazione sempre in bilico tra mistero, sogno e realtà. La sua etica e la sua purezza sono doni rari e resistenti che cambiano senza violenza la politica culturale.

Mario Martone mi ha dato fiducia fin dalle prime prove con Leo creando vicinanza e complicità. Ammiro la sua capacità di creare progetti, relazioni, dirigere teatri e compagnie, dirimere questioni politiche e culturali, passare dal teatro al cinema alla scrittura, sostenere gli altri artisti con grande generosità. Così fece con noi, senza alcun clientelismo. Purtroppo abbiamo lavorato insieme solo una volta, in *Edipo a Colono*, spettacolo epico che abitò per diverse stagioni quel luogo di utopia reale che fu il Teatro India da lui creato. Per essere davvero Antigone in quello spazio, abbandonai una modalità astratta e musicale di recitazione alla quale ero abituata per avvicinarmi al cinema, fino a non recitare affatto. Tra le sculture di Pomodoro, le vasche, le auto in corsa, gli artisti di Roma si sedevano ai tavoloni di legno senza alcuna formalità, discutendo d'arte e progetti. Era una rivoluzione.

Raoul Ruiz era una creatura di grande cultura e umanità che di fronte alla violenza di alcune modalità teatrali reagiva facendo festa, moltiplicando gli spettacoli, fuggendo a piedi nelle colline deserte di Gibellina vecchia. Attorno a lui, nell'intimità delle prove, si collaborava nello studio, nella

traduzione, nella creazione, sia a teatro che al cinema. Era visionario e ci raccontava fatti incredibili con enorme serietà, come ad esempio delle migliaia di pappagalli che cantavano l'*Ave Maria* di Schubert perché vivevano accanto ad una chiesa. La sensazione era quella di vivere accanto ad un genio visionario di dolente sensibilità che costruiva storie incastrate l'una nell'altra senza fermarsi mai. Era il comandante di un esercito anarchico e surreale che teneva sempre in movimento. Diceva che le creature più pericolose del mondo sono gli attori che si annoiano.

Vidi per la prima volta Valter Malosti nella sua interpretazione di *Ella* di Achternbusch e mi domandai da dove venisse quel coraggioso pazzo pieno di talento. Ora dirige Emilia Romagna Teatro con la stessa generosa passione. Quando mi chiese di interpretare Liubov ne *Il giardino dei ciliegi* prodotto dal Teatro Stabile di Torino accettai subito, chiedendo la complicità dei miei. Creò una variopinta compagnia dove si incontrarono Balasso e Abbiati, Fausto Russo Alessi ed Eva Robin's. Entrai nel suo lavoro senza fatica e con il piacere di dialogare con artisti generosi e originali, in una scena ardita dove i mobili erano poggiati sull'erba tra le rovine del passato, immagini molto congeniali alla mia poetica. Gianluca Sbicca, geniale costumista, aveva pensato per me abiti bellissimi ma io, abituata a sceglierli come fossero parte di me, ebbi paura di non saperli usare. Ancora mi vergogno a pensarci, ma almeno ho imparato a lasciarmi andare alle visioni altrui.

*Sei riuscita a far rivivere il Teatro di Russi, a strapparlo all'oblio della storia, a farlo abitare da nuove voci. Aprire uno spazio è come realizzare la più grande utopia per ciascuna attrice: il sogno della casa, dello spazio metafora stessa dell'arte... Il Teatro di Russi è divenuto per te materia epica di narrazione biografica e teatrale. La tua personale mitopoiesi si struttura intorno alla restituzione di questo spazio agli attori, al pubblico e alla comunità.*

Questa riflessione mi fa intravedere l'organicità di un percorso che il ricordo spesso rende frammentario. Nella mia vita nomade e inquieta mi sono abituata presto all'idea di non avere una casa, lasciando spesso che l'auto diventasse armadio, ufficio, studio. Non ho mai trovato tanta pace come in un camerino di teatro, in un albergo o nei luoghi che, seguendo un'intuizione, un innamoramento e un'utopia, ho restituito al pubblico attraverso il teatro.

Pur essendo immersa come tutti nella cultura e nella pratica del consumismo che mi circonda di inutili oggetti dalla vita breve, ho sempre respirato una grande libertà quando mi sono trovata intorno soltanto l'essenziale per fare rivivere luoghi d'arte, di memoria, di lavoro dimenticati, la cui bellezza muta è spesso resa invisibile dall'abitudine, proprio come accade con le persone. Mi sono sentita chiamata a fondare città di sogno dalla durata breve che

potessero fare scivolare il tempo avanti e indietro e rivelare un patrimonio di voci, vite, racconti, visioni di altri mondi possibili, nascosti nei luoghi della vita di ogni giorno. Ritrovo la mia fiducia nel teatro come strumento per comprendere e migliorare la vita di ognuno e l'istinto pioniere che mi ha portato, insieme a gruppi di amici, artisti di esperienza e giovani in formazione, ad affrontare grandi fatiche pur di creare quella magia destinata ad essere distrutta. Nonostante la creazione di molti progetti, spettacoli ed eventi e l'incontro sempre felice con il pubblico, mi accorgo di non avere costruito imperi con solide basi economiche e politiche, di non avere pubblicato libri che magnificassero il percorso della mia compagnia, «Le belle bandiere», ma di avere lavorato soltanto per generare emozioni e memoria, per studiare e trasmettere la capacità di vedere la bellezza, rendere teatro ogni luogo, portare avanti la propria arte in qualsiasi condizione, riuscire a sentirsi a casa ovunque, amando ogni luogo come la propria casa. Fu elettrizzante trasformare in teatro, sotto la guida di Leo, una sala sopra una carrozzeria nella periferica zona Fiera di Bologna, dipingendo muri, sistemando luci, sedie, creando i camerini. Salire le anonime e strette scale e aprire la porta era come tornare in una casa dove Leo ospitava tanti grandi artisti perché mescolassero vite e saperi. In quel luogo feci prove notturne che finivano con il canto degli uccellini all'alba creando con Marco Sgrosso *L'amore delle pietre*, il primo spettacolo della mia compagnia.

Al tempo de *L'amore delle pietre* divenne assessore alla cultura a Russi Emilio Vita, che aveva studiato al Dams e pubblicato libri sul circo e il teatro di figura. Ci invitò a replicare lì. Voleva ridare vita al paese con spettacoli, progetti e riscoperta di arti e mestieri. Rilanciai proponendo l'apertura di un laboratorio e una rassegna, alla quale demmo il nome di «Le belle bandiere», che diventò il nostro nome. Ci fu affidata una sala in un palazzo antico e noi ci allargammo, fino ad occupare tutto un piano. Si iscrissero al nostro Laboratorio Teatrale Permanente decine di persone di tutte le età, mentre le associazioni e le istituzioni collaboravano con noi in un vortice di entusiasmo. Nel piccolo e umido Cinema Teatro Jolly della parrocchia, proprio davanti al Teatro Comunale chiuso, ospitammo per la prima volta in Romagna Enzo Moscato, Claudio Morganti, Francesca Mazza, Vetrano e Randisi, Marco Manchisi e molti altri. Lì replicammo *L'amore delle pietre*, fantasia su due potenti sovrani, tiranni senza più anima scossi dal canto di un prigioniero, dove si prefigurava la poetica che ci portò ad affrontare la questione della funzione dell'arte come antidoto contro le tirannie. Provammo e debuttammo con gli spettacoli *Cavalieri erranti*, ispirato ad una nostra personale visione della storia di Don Chisciotte con musica dal vivo, che metteva in scena la disperata e felice storia di Otte e Dulcinea, teatranti con il naso rosso da clown, calzamaglia rossa e tutù pieno di fiori - rubato ad un'attrice del laboratorio - che partono in viaggio alla ventura verso i loro

mulini a vento con due cerchioni d'auto per scudi e uno scolapasta in testa. A ripensarci oggi, erano il prototipo delle molte coppie create poi da Marco e da me negli anni. Il secondo spettacolo fu *Gli occhi dei matti*. Ero talmente innamorata de *L'idiota* di Dostoevskij che trascinai Marco nell'impossibile impresa di narrarlo in due. Riuscimmo a delineare una drammaturgia potente a partire da Myskin Rogozin, Nastassja Filippovna e Aglaja e avendo in scena soltanto due sedie e un abito da sposa. Entrambi questi lavori furono replicati a lungo in un circuito di teatranti del quale non rimane più traccia. Contemporaneamente realizzammo spettacoli ovunque, nella chiesa settecentesca bombardata che riuscimmo a fare ristrutturare recuperando fondi inutilizzati dalla Regione, nell'ex macello, da noi riaperto al pubblico e ora diventato la biblioteca, nel Palazzo di San Giacomo, residenza estiva seicentesca abbandonata e punto di riferimento per spacciatori e delinquenti ora trasformata in luogo di spettacoli e mostre, in case di campagna di cittadini che ci mettevano a disposizione quello che avevano, divertiti dalla rivoluzione che portavamo con noi, nelle piazze, nella Torre dell'orologio, nelle strade. Il Teatro Comunale ci guardava muto, finché, durante una delle rassegne durante le quali vivevo nel Teatro Jolly, chiesi al sindaco la chiave, visto che ormai le avevo tutte. E lui rischiò. Era giovane e guerrigliero come noi, tanto che ci permise di fare spettacolo nel Palazzo di San Giacomo nascondendo nel cassetto l'odioso telegramma della Sovrintendenza con il suo arrogante e ritardatario 'no' e rischiando la carriera politica. Entrai in teatro e mi si rivelò la meraviglia che ancora ispira i miei spettacoli, da *Non sentire il male - dedicato a Eleonora Duse a Risate di gioia. Storie di gente di teatro*. Ecco la magia del teatro abbandonato, dove il tempo ha disegnato una bellezza che nessun umano può imitare, con i suoi colori smarriti, i teli cadenti, la testa del monumento a Luigi Carlo Farini, che tutti cercavano ed era lì dimenticata, il sipario blu, i manifesti del cinema, le fotografie buttate a terra, la polvere e il sussurro e le risate di fantasmi in fuga che ci prendevano in giro. Fu un attimo e subito mi procurai dei proiettori di diapositive che collocai nel Teatro Jolly con l'immagine del dipinto del vecchio sipario. Facemmo correre una prolunga che passava sulla testa della gente e vestimmo da Rigoletto un vecchio manichino preso da un negozio di abbigliamento, che scoprimmo poi di grande valore, e diffondemmo la musica, come fosse tornata la serata di fine Ottocento dell'inaugurazione. Uno passò in bicicletta e cominciò a gridare per il paese «I à avert e teatar! Hanno aperto il teatro!» E non sapevamo nemmeno noi quanto fosse vero. Da allora cominciò la nostra mite guerra con le sue 'False aperture', spettacoli realizzati nel teatro distrutto in occasione della sagra del paese fino ad arrivare a *Mattoni: requiem per la nascita di un teatro*, evento che ci procurò il sostegno di artisti e teatri da tutta Italia e per il quale organizzammo un funerale con stendardi, maschere, striscioni, processioni fino ad arrivare ai

giornali e alla presa di posizione del sindaco che decretò la ristrutturazione. All'apertura, non avemmo alcun riconoscimento se non una replica del nostro spettacolo e una cascata di petali di rosa lanciati dai cittadini. La direzione del teatro fu affidata ad altri. A noi, per volontà dell'amministrazione e dei cittadini, è concesso per prove e spettacoli. Abbiamo realizzato lì le nostre più belle produzioni, facendone di volta in volta sempre più la nostra casa, anche se non abbiamo nessuna convenzione o diritto che ne sancisca l'uso. Da lì sono passati tanti artisti ora famosi, che si sono formati con noi e che hanno condiviso il nostro percorso. Lì stiamo realizzando ogni anno progetti di promozione delle arti e della cultura che mettono in dialogo artisti di varie discipline, studiosi e giovani in formazione che ci paiono innovativi e importanti, come *Archivio Vivo* e *Il circolo delle arti*. È una casa di tutti e di nessuno che forse necessita ora di un progetto più vasto che ne valorizzi a tutti gli effetti l'esistenza come luogo di produzione e diffusione di arte e cultura, come in realtà è stato in tutti questi anni. Sarebbe bello che vi restasse traccia di tutte le prove, gli spettacoli e gli eventi che lì sono nati, ricordando che esiste anche per la passione di un gruppo di matti di tanti anni fa.

Allestire ogni volta il teatro, smontare e ricostruire è una fatica, ma mi ricorda ogni volta che nessun teatro è di una persona sola e che ogni teatro che abito devo viverlo come fosse casa mia. Essere in parte stanziale e in parte nomade, mi allena a conquistare sempre ogni cosa e a non abituarci al potere. Non ho lusinghe intorno a me. Avrei potuto fare molto, avendo come sede quel teatro tanto amato, ma forse mi sarei abituata a ritenerlo mio, e invece resta un luogo di desiderio che anima ancora la mia immaginazione e il sogno.

*Il tuo istinto da pioniera ti ha spinto poi da Russi a Ravenna, dove hai restituito altri spazi alle arti della scena.*

Ho sempre avuto la sensazione di poter afferrare l'anima e la storia dei luoghi abitandoli con il teatro. Nel corso delle mie partecipazioni a Ravenna Festival ho riscoperto con due spettacoli, con testo di Nevio Spadoni e musiche di Luigi Ceccarelli, il segreto giardino della Biblioteca Classense, inventando una pedana per il pubblico che dopo vent'anni ancora si usa e sfruttando un'acustica e una luce rare. Con gli stessi ho abitato la Basilica di San Vitale interpretando Galla Placidia, mimetizzandomi con i mosaici, ho riaperto la storica Rocca Brancaleone con uno spettacolo sull'*Apocalisse* trasformando il palco distrutto in una zattera dove le ringhiere di sicurezza erano pontili tra i quali erano disseminate le arpe in pietra di Pietro Pirelli, ho innestato una fantasia shakespeariana, insieme a Chiara Muti, nella struttura possente del Mausoleo di Teodorico. Con lo spettacolo itinerante *Bambini*, con la mia drammaturgia e le opere di Davide Revati e Claudio

Ballestracci, abbiamo trasformato in teatro vecchie colonie abbandonate, filande, vecchi palazzi e teatri, da Ravenna alla Puglia alla Giudecca. Era un lavoro folle di trasformazione degli spazi che mi consentiva di accompagnare le persone verso la loro infanzia, facendoli ricordare, buttandoli tra le grinfie di una maestra burbera e comica che li iniziava al volo, dividendoli in buoni e cattivi fino ad arrivare con lo spirito aperto dei bambini ai possenti ritratti di infanti di Reviati, guidati dai quaderni luminosi di Ballestracci animati da piante che vi crescevano dentro e foto di bambini retroilluminate. Avevo realizzato il sogno di un museo vivo dove le arti potessero dialogare insieme. Abbiamo ambientato spettacoli nella piazza di Cremona, negli spazi ritrovati di Matera, nelle gravine in Puglia e in molti altri luoghi. Ogni spazio ritrovato è un'avventura dell'anima. Il valore di questa azione è percepita con forza da tutti coloro che collaborano agli allestimenti e dal pubblico e si traduce in un'energia elettrizzata ed allegra che comprende anche la commozione. E non si dimentica.

*La scoperta e la riapertura di spazi hanno coinciso con il tuo impegno precoce in ambito pedagogico. Quale significato ha per te la conduzione di molteplici laboratori in contesti istituzionali o meno, dentro e fuori le scuole e le accademie di teatro? E come orienti la tua azione pedagogica?*

Ho cominciato a creare gruppi di lavoro, sia di professionisti che di appassionati, per istinto, per entusiasmo. È stato come buttarsi a mare senza sapere di poter nuotare. Sentivo di avere accumulato in me un tesoro di esperienze e di saperi dei quali volevo sperimentare il potere di trasformazione e conoscenza trasmettendoli ad altri, ma non avevo idea di come avrei potuto farlo. E ancora non lo so. Ogni volta che mi trovo davanti un gruppo di persone mi sembra di cominciare da zero e, pur praticando in apparenza percorsi simili, nessun viaggio assomiglia a un altro, perché si basa sulle nature irripetibili di coloro che cerco di guidare alla scoperta della loro vocazione. La mia curiosità verso le vite altrui si traduce in un ascolto che mi porta a leggere nei corpi, nelle voci, nei movimenti storie, traumi, blocchi, potenzialità, talenti.

Se creo le condizioni giuste, se innesco un movimento fisico che crea relazione e ascolto reciproco e di sé stessi, comincio ad individuare le voci vere, nascoste sotto le inconsapevoli imitazioni cominciate nell'infanzia, vedo le linee inimitabili tracciate dal movimento dei corpi, i volti cominciano a splendere, ogni esercizio diventa una creazione e io mi sento la prima spettatrice meravigliata e privilegiata di questo spettacolo unico.

So che l'esperienza ora mi aiuta a trovare con più velocità la strada, ma so anche che di essa non posso fidarmi del tutto perché la trasmissione di saperi funziona solo se quel patrimonio di memoria viene ogni volta riorganizzato e ricreato, come se fosse ogni volta del tutto nuovo.

La formazione e la creazione di una compagnia pronta a realizzare uno spettacolo sono per me un unico gesto nel quale i processi e le strategie coincidono. Se penso a regie realizzate su richiesta per gruppi già esistenti come *Heroides* da Ovidio, o *Un curioso accidente* di Goldoni, ho la sensazione che le prove siano state un lungo laboratorio dove il processo di creazione dello spettacolo si collegava alla curiosità che provavo per le attrici e gli attori e il desiderio di mettere la mia esperienza al loro servizio per renderli sempre più liberi, coraggiosi, bravi e autori di sé stessi. Nel corso di vari laboratori, con lo stesso tipo di cura, ho potuto aiutare attrici e attori a realizzare i loro spettacoli. La stessa forza maieutica di questo lavoro si manifesta anche nei progetti di Russi, nei quali musicisti attori e registi di cinema collaborano insieme alla creazione della drammaturgia. Insieme a Nicoletta Fabbri partecipano ormai da anni Francesca Pica, Valerio Pietrovita, Agata Marchi, Simona Campisi. Anche se mi trovo dirigere un laboratorio di pochi giorni, i partecipanti sono per me i miei attori, gli unici al mondo e li devo preparare per lo spettacolo più urgente e necessario che ci sia. Attraverso improvvisazioni guidate singole e collettive e alcune precise e chiare indicazioni li alleno alla libertà creativa e al rigore. Cominciamo a creare un alfabeto comune fatto di gesti, velocità, lentezze, stop, sospensioni, canto, movimenti, testi teatrali e autobiografici. Li induco a prendere coscienza dello spazio, a decidere dove collocare sé stessi e i loro compagni quando si assumono il compito di diventare un pubblico vigile e partecipe. Cerco di fargli percepire il teatro in tutta la sua complessità, prima di sezionare i diversi aspetti per studiarli. Questo permette loro di abbracciarne anche la forza e la magia, di innamorarsene, che è poi la via più breve per impadronirsi della tecnica. Non si tratta più di noiose pratiche polverose, ma di vie per acquisire gli strumenti che conducono alla libertà dalle abitudini, dalle paure, dalle imitazioni inconsapevoli di altre voci, altri modi di pensare o di muoversi. Comincia la vertiginosa scoperta del proprio talento creativo e degli strumenti che la natura ci ha dato.

Dopo tanti anni ancora mi stupisco di quanti divieti ci si imponga da soli, senza che nessuno ce li prescriva, di quanti gesti ci si precluda, di quante scoperte si possano rifiutare a priori, senza rendersene conto.

Gran parte del lavoro consiste nell'individuare e allentare la morsa delle abitudini del corpo e della mente per scoprire quali pensieri e gesti vi si nascondano sotto. Esistono poi i pregiudizi, che per essere scoperti ed aggirati chiedono un grande allenamento nella già invocata danza dei punti di vista.

Chiedo a tutti di portarsi sempre un quaderno sul quale annotare immediatamente sensazioni e testi perché quello che si scopre durante questi percorsi ha la natura del sogno che è tanto vivida e potente quanto facile da rimuovere. Se invece si comincia a scrivere, si aprono una dopo l'altra porte e visioni.



Appena si possiede una traccia di alfabeto comune e si comincia ad ascoltare, reagire, osare, rilanciare si innesca una stupefacente capacità di creazione collettiva che di solito si ignora nella vita quotidiana. Il gruppo gestisce movimento, ritmo, canto, in una coreografia composita che da sola già racconta relazioni e mondi.

Lo spettacolo comincia a vivere e sta a me indirizzare e guidare la scrittura, le improvvisazioni, la costruzione di una sequenza che ci permetta di orientarci, ma che allo stesso tempo resti aperta ai cambiamenti. Se tutto funziona l'organismo sarà vivo e ognuno potrà trovare il ruolo più adatto.

Ogni prova aperta è per me uno spettacolo e la vivo con la stessa aspettativa di una prima importante, perché il contatto con il pubblico, specialmente per chi è in formazione, può essere vivificante o letale, può rivelare o chiudere. Devo difendere i miei attori e allo stesso tempo spingerli al salto nel vuoto dopo averli dotati delle adeguate misure di sicurezza. Devo allenarli a non cercare il facile consenso, ma il mistero della relazione.

È necessario creare una piccola opera che funzioni e sia bella, perché il teatro brutto fa sempre male e non ha giustificazioni.

Sarebbe interessante riuscire a realizzare questi percorsi di formazione anche all'interno di un mondo teatrale diverso, nuovo e antico, fatto di compagnie numerose di attori di ogni età aperte all'ingresso dei non professionisti e del pubblico, con calendari fitti di date di spettacoli che si susseguono a ritmo serrato, di tournée di mesi che passano da una città all'altra e permettono di incontrare pubblico di ogni genere.

Per gli operatori sarebbe assai importante essere inseriti nel percorso di prove e di spettacolo della compagnia, così da rendersi conto della materia fragile ed esplosiva che devono trattare. Allo stesso tempo anche il pubblico potrebbe, come a volte mi è capitato di fare e sempre con ottimi esiti, partecipare per alcuni tratti e in tempi stabiliti alla creazione, un mistero da attraversare insieme almeno una volta, con ruoli e saperi diversi. Continuo a credere che la formazione, accanto alla trasmissione di tutto quello che si sa e si ha, sia una delle poche vie verso l'uguaglianza, la fratellanza e la libertà.

*Con l'immaginario cinematografico hai un rapporto speciale e forse esclusivo. Figlia di un cultore e proprietario di cinema, il tuo romanzo di formazione artistica probabilmente è sbocciato in forma filmica o ne è stato profondamente influenzato. In breve, cosa devi al cinema?*

Il cinema è entrato nelle nostre case e le ha invase, mentre le regie televisive di qualità dedicate al teatro ci hanno rivelato la potenza di tutto ciò che da lontano non si poteva vedere e si percepiva soltanto attraverso il magnetismo dei grandi attori.

Il cinema era la magia delle sale dallo schermo enorme stipate di gente, dove si poteva entrare a qualsiasi ora, tanto poi si vedeva l'inizio alla proiezione

successiva, dove ci si incontrava, si fumava, si parlava. Il cinema di mio padre, chimico industriale insegnante e farmacista che decise di portare i film dei grandi registi in Romagna creando il primo cineforum, era una sala parrocchiale di provincia che sembrava un set, con i suoi vecchi arredi, il bar con i lupini, le poltrone (le stesse che ora sono a casa mia), i manifesti. Mio padre andava al Festival di Venezia a vedere i film e poi a Roma a prendere le pellicole a casa dei registi. Da Antonioni si presentò con due damigiane di vino per ringraziamento, come lui stesso aveva chiesto, visto che i film li teneva in cantina, e vide scendere dalle scale Monica Vitti. Quando si proiettava il film c'era gente dappertutto, seduta per terra, arrampicata intorno al palco. Era una febbre, un desiderio di sapere, di capire, di cambiare il mondo che mi incantava anche se ancora non ne capivo la rivoluzionaria e a volte devastante portata. In un cinema di campagna dove si poteva fumare vidi *Fame* e piansi tutto il tempo mentre decidevo di fare il teatro. Anche il Cinema Teatro Jolly della parrocchia fu un luogo di rivelazione. Accanto ai film dei cantanti e ai cartoni animati capitò forse per sbaglio *Lenny Bruce* con Dustin Hoffman e non uscì finché non terminarono tutte le proiezioni che allora erano almeno tre. La stessa cosa accadde a Bologna al cinema Lumière della Cineteca, che sia benedetto. Ne feci spesso indigestione, ma nutrii la mia immaginazione per sempre.

Se non fossero stati tanto separati i mondi, forse avrei fatto molto più cinema. Mi sento molto a mio agio nel set, dove si cerca di rubare la vita dell'attimo presente. Mi piace poter dialogare con lo sguardo, con il corpo, con il silenzio e anche l'attesa. Mi sembra ancora una magia che la mia immagine se ne vada in giro senza che io debba stare alla catena della ripetizione alla quale mi condanna il teatro. Sono innamorata del cinema e mi pare di comprenderlo: proprio per questo temevo di precipitare nell'incubo dell'attesa di una chiamata. Se ho fondato una compagnia è stato anche per provare a tenere tra le mani il mio destino, anche se non è mai così. Ancora oggi il cinema chiede di annullare gli impegni teatrali e tutti lo fanno. Io non me la sento e ho rinunciato a occasioni importanti, nonostante le insistenze di produzioni e registi di genio che per fortuna mi hanno cercato, come Luca Guadagnino, Matteo Rovere, Davide Iodice (*Chiamami con il tuo nome*, *Romulus*, *Il cattivo poeta*, *NdC*). Quando ho potuto ho fatto del mio meglio e con grande soddisfazione, nonostante la mia scarsa pratica del set, ma nonostante l'incanto del cinema, non ho voluto annullare gli impegni teatrali quando i piani di lavorazione sono slittati. Ora vedo le stagioni di teatro traboccare di volti cinematografici e televisivi, e nei miei pensieri notturni mi domando se non fosse stato meglio rinunciare a qualche impegno teatrale minore per fare più prove con Rovere, ad esempio. Il mio rapporto con il cinema è tutto intessuto di sbagli e di contraddizioni che mi spingono a creare quando posso cortometraggi ed esperimenti in compagnia di amici cineasti bravissimi e schivi come Stefano Bisulli, che segue anche tutta la

documentazione audio video della compagnia. E del cinema leggo tutto, del teatro no.

*Con questo tuo speciale bagaglio formativo, con quali registi cinematografici hai lavorato? E cosa hai portato sui set della tua ultradecennale esperienza sui palcoscenici?*  
Ho già accennato ad alcuni e ce ne sono altri con minor fortuna produttiva che mi cercano per alcuni progetti interessanti che svaniscono spesso nel nulla. Ricordo Raoul Ruiz che girava con testardaggine in una casa siciliana volendo rubare quella luce e quella scena nonostante fossero rimasti ormai pochi metri di pellicola. Ricordo le improvvisazioni con Corrado Guzzanti e Tilda Swinton nel giardino della casa di Pantelleria mentre il sole tramontava e si aggiravano gli stranissimi ragazzi degli effetti speciali. Restavo incantata a guardare quella gigantesca macchina folle che rubava la vita. Davide Iodice urla nel gelo del Vittoriale pur avendo la febbre a quaranta indicando dove deve andare la telecamera e mi sussurra: «non fare come in teatro, il teatro ti rovina, ti rovina!». Mi emoziono se penso alla stanza del Vittoriale quasi buia dove ho recitato il monologo di Luisa Baccara come se fosse detto da un'altra ed è stata buona la prima. Ricordo anche un gruppo di coraggiosi matti romagnoli che volevano fare il cinema fuori da Roma e per i quali ho fatto la protagonista prestandomi a ogni fatica.

Ho portato tutta me nel cinema, anche se ogni volta che vi sono ritornata ho dovuto tradurre tutto il mio modo di agire, parlare, emozionarmi in un altro linguaggio. Il senso non cambia, ma la strada sì. Anche la preparazione deve essere adattata. Il teatro mi porta ad aumentare l'energia e l'agitazione, mentre il cinema mi chiede calma, concentrazione, vibrante stasi. Anche in questo campo la Duse aveva capito molte cose.

*In tanti anni di lavoro teatrale, in contesti produttivi vari, che rapporto hai sviluppato con la critica?*

Ho sempre avuto una forma di adorazione per chi scrive. Avevo un'altissima considerazione dei critici e del loro sapere. Lavorando con Leo, molti accorrevano alle prime, ma io non li conoscevo e non li incontravo. Pensavo che non andassero disturbati, per non inquinare la loro imparzialità e il loro sguardo. Avevo paura del giudizio di tutti, e ancora di più del loro, nascosti come erano nel buio della platea, senza volto, solo un nome. Si aspettava che uscissero i giornali facendo tardi la notte. Io avrei preferito che non esistessero. Le critiche sfavorevoli che se la prendevano con la nuova compagnia giovane di Leo non furono molte, ma restano incise nella mia memoria e nel cuore. Piansi come una bambina davanti a tutti quando un critico bolognese ci insultò al nostro debutto. I miei sentimenti sono sempre gli stessi, infantili e disarmati, anche se ora comprendo le difficoltà del loro mestiere ingrato che fatica oggi a trovare uno spazio e uno stipendio

adeguato. Ho sempre trovato difficile giudicare, per questo ogni volta che vengo invitata a partecipare a una giuria tergilverso e scappo, quindi ammiro chi si prende la responsabilità di farlo. Allo stesso tempo mi rendo conto di come, nel tempo, sia accaduto uno strano fenomeno: nonostante il proliferare di corsi universitari, il Dams, i laboratori di critica, mi pare si siano perse una sapienza e un alfabeto comune. Per questo invoco nuovi tipi di collaborazione e vicinanza tra studiosi, artisti, giovani in formazione. Riscontro una dolorosa separazione tra saperi diversi che pure hanno lo stesso fine: promuovere arte e cultura. Credo che il compito di chiunque si avvicini alle arti e ai saperi sia ora di ritrovare un linguaggio comune, mettere al servizio gli uni degli altri la propria esperienza, cercare di costruire movimenti, luoghi di incontro e condivisione dal vivo. Nonostante i molti mezzi di apparente comunicazione, ho la sensazione che la solitudine di critici, studiosi e artisti sia grande e che sia invece necessario discutere, confrontarsi, lottare perché cultura e arte non diventino solo mercato, pubblicità, pretesti per una carriera, ma possano conservare il loro mistero e il loro incanto che sono patrimonio di tutti pur non appartenendo a nessuno.

*Risulta sempre difficile formulare una definizione critica per gli artisti viventi, risulta difficile e talvolta dannoso, perché significa incasellarli, valorizzarne qualche aspetto per sacrificarne e metterne in ombra altri emersi o addirittura in fieri. Tu sei artefice di forme e linguaggi sempre originali. Come auto-definiresti il tuo lavoro artistico?*

Come tanti compagni di strada, temo le definizioni come le fotografie, perché il teatro è movimento. Ad ogni replica, ad ogni progetto scopro come si evolvono i desideri, il corpo, la voce, l'immaginazione, i miei compagni sul palco. Ci alleniamo ad adeguare i nostri strumenti al fluttuare misterioso della vita, perché la musica sia sempre vibrante e autentica. Ho attraversato i più diversi generi, ho lavorato su riscritture di testi classici, su drammaturgie contemporanee, ho realizzato spettacoli in grandi teatri ottocenteschi, in spazi innovativi, in luoghi d'arte, palazzi abbandonati, campi e case, itineranti attraverso ville e musei, con impianti scenici molto complessi e semplicissimi. Ho voluto intrecciare il mio teatro con la danza, la musica, le arti visive, dal fumetto alla pittura, dal video alle installazioni, assecondando il mio desiderio di dialogare con artisti di tutte le discipline, ho scritto testi, realizzato regie, progetti di improvvisazione, esperimenti, fin dai tempi della scuola di teatro.

In questo iridescente laboratorio che è il mio percorso, ho incontrato studiosi e critici attenti, consapevoli e rispettosi e ne ho incontrati altri che, nell'urgenza di catalogare il nostro operato, lo hanno impoverito o umiliato causando sconcerto, senso di solitudine e, nei casi peggiori, una chiusura

dettata dalla necessità di proteggere il proprio mondo creativo, tanto resistente quanto sensibile.

Avendo subito questa violenza, a volte inconsapevole, a volte colpevole, a volte soltanto capricciosa, trovo sempre più difficile definire il mio lavoro e quello altrui, perché sento come anche io stessa desidererei classificare, nell'illusione di controllare e comprendere. Mi alleno quindi, ora più che mai, a sospendere il giudizio e ad ascoltare.

E se proprio mi si chiede di auto-definirmi, mi piace parlare di arte dell'errore e dell'errare. Dopo molte lotte con un desiderio di perfezione che spesso ha bloccato i miei progetti più cari, che mi ha impedito di consegnare i miei testi agli editori, che frena la conclusione di questa intervista, mi accorgo che i miei spettacoli, i testi, le creazioni nascono appunto da errori di ogni genere nati dal mio errare. Solo per questo esistono e sono usciti dal regno delle pericolose fantasticherie. Il mio agire è costellato di errori che colleziono con maniacale piacere e che mi servono a tenere la rotta con una serenità nuova e un nuovo coraggio che mi spingono verso la scrittura delle vite infinite senza voce che mi circondano. Non riuscirò mai a scriverle tutte, ma qualche parte si dovrà pure incominciare.

**Autrice**

*Elena Bucci* è attrice, autrice, regista. Si forma nella compagnia di Leo de Berardinis dove resta quattordici anni, fonda e guida con Marco Sgrosso la compagnia *Le belle bandiere*. Dirige e interpreta testi classici e contemporanei, scrive drammaturgie originali spesso in musica, crea progetti e spettacoli dove dialogano artisti di diverse discipline e vengono restituiti al pubblico spazi della memoria, luoghi d'arte e teatri. Fra i riconoscimenti: Premio Ubu per le interpretazioni di sue drammaturgie e regie, Premio Ubu per il lavoro con Claudio Morganti, Premio Duse, Premio Hystrio - ANCT Associazione Nazionale Critici Teatrali, Premio Hystrio Altre Muse, Premio Eti Gli Olimpici del Teatro ora *Le Maschere del Teatro*, Premio Viviani, Premio Scenari Pagani, Premio ERF alla carriera. Collabora con artisti, musicisti, scrittori, danzatori, studiosi. Lavora per il cinema d'autore e scrive e interpreta testi per radio e televisione. Ha collaborazioni artistiche e produttive con teatri nazionali, festival, compagnie, teatri di tradizione e innovazione, in Italia e all'estero. Si occupa di alta formazione presso università e accademie e pubblica su volumi e riviste.