

In viaggio con L'Avaro delle Albe

Laura Mariani Meldolesi, Ravenna, 5 maggio 2010

Questo intervento si collega alla mia esperienza di spettatrice privilegiata, iniziata seguendo le prove dell'*Avaro* in marzo, quando la visione era già definita e si cominciava a tradurla scenicamente: "dopo una sofferta riflessione che si è svolta in ottobre", racconta Luigi Dadina, e "un percorso faticoso" che andava oltre lo spettacolo, riguardando l'identità e il futuro stesso del gruppo". "Un mese d'inferno", dice Roberto Magnani, dopo di che è scattato un clic e "non si è pensato più ma si sono seguiti i fantasmi che s'aggiravano per la scena". Il mio intervento, dunque, si basa sugli appunti presi partecipando ad alcuni pomeriggi di prove, sulle mie emozioni di spettatrice a Macerata e a Modena; su colloqui non sistematici ma illuminanti con Ermanna e Marco e su testimonianze brevi ma altrettanto illuminanti degli attori e alle altre attrici. Cioè da una documentazione incompleta, segnata da alcuni vuoti. Per ragioni di tempo non ho intervistato i creatori e i tecnici delle luci e dello spazio e non approfonditamente il musicista, che pure hanno contribuito decisamente allo spettacolo. Non ho intervistato il regista, che ha già scritto della sua visione e l'ha realizzata, perché ho pensato si dovesse aspettare che lo spettacolo visse la sua vita indipendente. Non ho intervistato l'attrice protagonista e non solo per i motivi precedenti. Mi torna in mente quello che ha scritto Roland Barthes sulla bellezza di Tokyo: una capitale che ha al suo centro un vuoto per la presenza della città imperiale¹. Per me Ermanna/Arpagone è innanzitutto questo vuoto imperiale, poi viene il resto.

Quando il viaggio dello spettacolo inizia, c'è un tempo dominato dall'attesa delle reazioni a caldo del pubblico e di quelle scritte dei critici, che se anche conservano le emozioni non possono non oggettivare, non razionalizzare. Il risultato dunque allontana il processo e chi vi ha assistito fatica a ritrovarne memoria mentre il diario con gli appunti, coi suoi punti nevralgici, non può diventare una recensione allargata perché contiene anche quello che poi non si vedrà. E cioè lo scheletro dello spettacolo, con il formarsi dei gangli vitali (quelli destinati ad indirizzare gli sguardi e ad attrarre più profondamente lo spettatore) e poi la con-fusione e la conquista della precisione. Con-fusione cioè alla lettera diversi linguaggi e elementi che si fondono tra loro – anche per dissonanze – e precisione dei tempi, dei gesti, delle intonazioni. È importante vivere il tempo delle prove: la ripetizione e la lentezza da cui nascono lampi, svolte. E dunque la virtù della pazienza, del patire insieme, e l'ondeggiamento fra il momento lampeggiante dell'invenzione e il tempo artigiano della costruzione e dell'umiltà orgogliosa. Così all'emozione di veder nascere un gesto – come dirò – e di vederlo diventare preciso si affianca quella di individuare gli attori e le attrici uno per uno, di riconoscerli. D'altro canto, mi è stata preziosa per leggere questo spettacolo la nozione di frammento legata alla teatralità nella concezione di Claudio Meldolesi. Partendo dalla scelta a suo avviso necessaria di "un'investigazione a mezza altezza, non coincidente cioè né con il livello generale delle culture (le culture dell'attore e dello spettatore non sono comunicanti) né con quello empirico degli spettacoli", scrive che la teatralità vive "di flussi individuabili come i corpi estranei nell'organismo umano, e che attraggono per il loro sottrarre frammenti di presenza alle sintesi scontate della comunicazione spettacolare; frammenti che sono intimamente diversi dagli acuti degli attori ottocenteschi, perché non corrispondono ai nodi drammatici degli spettacoli". Lo scambio avviene dunque "per forme frammentate e decentrate" e si misura in "minuti di effettiva attrazione"². Ed è questo anche il bello delle recensioni: mettono in mostra frammenti a volte coincidenti a volte divergenti fra loro e con i tuoi.

I gesti fondanti. Innanzitutto quello iniziale e finale, che creano una forte cornice allo spettacolo: il quale, va detto subito, rispetta il testo nella traduzione di Gesare Garboli, con piccoli tagli, ma ne rende attuale la durata velocizzandola con l'abolizione della divisione in atti. Si tratta dell'ingresso sul palcoscenico, appena liberato dagli arredi scenografici e pronto a divenire set di riprese, dell'attrice Ermanna Montanari, che col microfono in mano s'impadronisce dello spazio in cui diventerà Arpagone; e dell'intervento conclusivo di Marco Martinelli che prende il posto del signor Anselmo per l'agnizione e il finale trionfo della famiglia.

¹ Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984 [1970].

² Si veda la voce *Teatralità*, stilata da Meldolesi per la prima edizione italiana del dizionario di antropologia teatrale curato da Nicola Savarese: *Anatomia del teatro*, La Casa Usher, Firenze 1983, pp. 201-203.

Il primo fa chiarezza rispetto al travestimento: l'attrice è Arpagone, l'identità sessuale del personaggio è secondaria, dunque niente travestimenti fisici né vocali. E' anche un modo di riconoscere ad Arpagone la grandezza tragica prima che comica del suo vizio; non a caso Sarah Bernhardt avrebbe voluto interpretarlo. Ed è certo Ermanna Montanari a suggerire che l'avarizia ha tratti femminili: per il modo di concepire il potere come possesso della vita altrui, come controllo sia della casa, dell'oro e degli oggetti sia delle persone: lo sottolinea il rapporto cassetta/cassetta quale radice profonda del suo stare nel mondo, vivamente rappresentata anche dal manifesto di Leila Marzocchi. Di qui la centralità dell'amore in due momenti: solitudine masturbatoria in situazione di pubbliche relazioni e vaneggiamento per la cassetta perduta, oggetto alto d'amore per quest'"uomo femminizzato" dall'innamoramento³.

Ho visto nascere il gesto della masturbazione o meglio ho avuto lo choc di vedere che il gesto dell'attrice di tenere una mano semplicemente poggiata sulla coscia si era trasformato in atti ossessivi di masturbazione mentre a rizzarsi era il braccio che teneva il microfono. Ma il pantalone stesso di Arpagone può alludere con le sue pieghe e i suoi allargamenti alla braghetta (*codpiece*) contenente il pene che, nell'abbigliamento di Gargantua descritto da Rabelais, si trasforma in utero (utero come ventre ma *cod* è sia ventre che borsa)⁴.

Quanto al finale dello spettacolo è stato a lungo cercato. Avrebbe dovuto interpretare Anselmo Luca Fagioli e questi sarebbe dovuto apparire sullo schermo o sugli schermi a destra sul proscenio, uno schermo usato anche come specchio delle vanità per Cleante e delle imitazioni di serve e servi, ma che è rimasto a lungo come un oggetto ingombrante e irrisolto su cui tornare. Poi è venuta l'immagine di qualcuno che provenisse dalla platea, dalla consolle delle luci, e si è concretizzata in Marco: che è sì il regista ma non da tutti riconoscibile come tale (si ricordi che lo spettacolo sta avendo un successo non di nicchia). Non una trovata: il livello metateatrale si gioca soprattutto sulla duplicità fra recitazione teatrale e ripresa cinematografica, come in una moltiplicazione della costrizione a guardare e farsi guardare. Si tratta invece di un esito 'naturale', dall'interno dello spettacolo: fuoriuscita necessaria dall'entropia del rapporto fra Arpagone e gli abitanti della sua casa che non ci libera dalla scomoda attualità di quelle passioni e di quelle pratiche. E neppure finale brechtiano di distanziamento: Martinelli introduce un altro livello di recitazione, distaccato nel doppio segno del buonsenso e dell'ironia, che coglie e fissa un elemento di ambiguità profonda, nascente dalla platea stessa, anche inconsapevolmente. Al pubblico abituato ai ricongiungimenti televisivi della Carrà e della De Filippi rimanifesta appunto l'ambiguità fra desiderio infantile di ricongiungimento familiare e consapevolezza della sua irrealtà e impossibilità.

D'altro canto, tutti gli attori hanno un gesto che fonda il loro personaggio, che hanno trovato individualmente a partire da una visione dell'*Avaro* condivisa e dalla creazione di un ambiente professionale e umano, ma prima di tutto professionale, pure condiviso. Dalle loro parole, anzi, emerge l'immagine della scena delle prove come una ragnatela di relazioni: relazioni non solo con l'autorevolezza indiscussa del regista e con il magnetismo della protagonista ma all'interno appunto e a partire da sé, dal lavoro sul personaggio. Perché va sottolineato che sono presenti tre generazioni di attori delle Albe e tre attrici appena arrivate dopo un provino con 250 candidate. Ed è questo l'ordine che seguono nel citare frammenti delle loro testimonianze.

Dadina-mastro Giacomo: "Tutto comincia dall'atto di portare la sedia a Ermanna-Arpagone. Marco ha detto 'partite' e io ho seguito Arpagone con la sedia". Come un servo di scena all'orientale.

Magnani-Cleante: "Il primo atto è stato generativo, ci ha permesso di costruire il resto come emanazioni di visioni e comportamenti del primo atto appunto, che è collettivo. Siamo tutti in scena e le nostre costruzioni si mischiano fra loro". E il suo primo gesto è quello di specchiarsi su qualcosa di nero e chissà che doppio rimanda l'anomalo specchio/schermo di quel suo abito vistosamente dello stesso tessuto della tappezzeria!

Argnani-Valerio: "Da subito ho avuto questo abito da uomo, per me inusuale. Qualcosa nel sedere che lo tiene dritto. Il gesto di prendere i baveri della giacca: come un poliziotto che giudica tutti e non si fa giudicare". E inoltre il riferimento da un lato a Totò e, dall'altro, al *Misanthropo* e al fatto che nella "non scuola" si è molto usato Molière.

³ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979 [1977].

⁴ Thomas Laqueur, *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Laterza, Roma-Bari 1992 [1990], pp.123-124.

Redaelli-Elisa: “Elisa, piccola tanto che deve salire su una sedia”, “una marionetta nel vortice della casa, che sta a terra per sottomissione”. Le cadute vengono dall'improvvisazione e da una caduta accidentale da una sedia appunto, mentre i suoi ripetuti sì si relazionano al suo silenzio, conquistando una vocalità da “uccellino in gabbia”.

Marangoni-Frosina: “Nasce da un'improvvisazione nell'ultima fase dei provini, con le undici ragazze rimaste dalla selezione”. L'immagine della televendita. Il suo costume di colore celeste e rigido, in contrasto con l'involucro neutro della tuta che indossa come tecnico delle riprese.

Max Rassa-Saetta: “Saetta e Max stanno bene insieme, con naturalezza, per il rapporto con Robi [Magnani-Cleante] che è un maestro. Io ho un ruolo di discepolo.” Così da un lato sembra non esserci scarto fra scena e vita e, dall'altro, è proprio il dislivello fra l'arcaicità del testo e la macchina teatrale inaspettata a creare il contesto. Ed è notevole anche che ci sia stato prima di Max un altro Rassa nelle Albe, il fratello maggiore: i riferimenti sono qui anche orizzontali, fra quasi coetanei. Ma veniamo alle tre attrici scelte nel provino e provenienti da esperienze molto diverse: attrice appena diplomata alla Paolo Grassi Alice Proto; proveniente dalla scuola napoletana di Monetta Loredana Antonelli; performer e danzatrice di formazione Laura Dondoli.

Protto-Mariana: per questa Mariana, sospesa in un intreccio inestricabile di innocenza e menzogna, è stato di riferimento lo studio del video delle ragazze di Palazzo Grazioli ma il personaggio è nato veramente nel tableau vivant, in relazione alla musica incubotica di Davide Sacco. Lì nasce “il godimento” delle parole da dire. E in relazione allo sguardo di Arpagone: “mi sento addosso i suoi occhi”, dice.

La coppia delle serve, Felicetta e Claudia. “il personaggio non è complesso”, dice Loredana Antonelli, “è complessa la sua relazione con gli altri personaggi”; “figure neutrali sottoposte ad Arpagone”, dice Laura Dondoli. Hanno lavorato in coppia, aiutate anche dalla loro somiglianza fisica, “presenze senza espressioni”, sottotono ma con momenti di cattiveria negli intermezzi in cui vengono in primo piano.

Arpagone interpretato da una donna “è un'immagine tanto forte che arricchisce Molière”, mostrando che *L'avarò* è “un testo capace di trasformazione”, dice Loredana Antonelli. Da un'asserzione dello stesso tipo nascono la recensione della Gregori e di Palazzi⁵. Da qui ripartiamo. A segnare il personaggio è la distanza/assenza e, dunque, dal punto di vista del lavoro d'attrice, il lavoro sull'immobilità del corpo/pieghe del volto e sulla voce. Da qui nasce la dialettica del “non personaggio” esemplificata da Sergio Colomba nella scena in cui Arpagone appronta la cena e se ne sente solo la voce, ma tutta da ripensare per conclusioni di segno opposto rispetto a quelle di Colomba⁶. A mio avviso questo *Avaro* è qualcosa su cui riflettere ancora molto. Innanzitutto per le modalità in cui scena e platea si fronteggiano e si relazionano, oltre gli sconfinamenti fisici e spaziali; infatti, la scena-platea teatrale fronteggia e si relaziona alla scena-platea televisiva in un rimescolamento di pubblico e privato, di intimo ed esteriore, di reale e artificiale nel segno dell'ambiguità e dell'interiorizzazione di quelle stesse categorie divenute prassi di vita e mutamento dello sguardo. E inoltre c'è questo stare dell'Arpagone di Ermanna Montanari tra non personaggio e personaggio. Perché se è vero che l'attrice diventa anche personaggio a tutti gli effetti, sciogliendosi in forme di recitazione estroverse (si pensi alle varie posture definibili maschili, come lo star seduto a gambe larghe e comunque saldamente piantato nello spazio, in contrasto con le modalità femminili, oblique e mobili), la sua sostanza è di segno negativo. E d'altro canto questa negatività poggia su concrete esperienze del corpo: la sua immobilità ricorda quella di Giacinta Pezzana nella *Teresa Raquin* di Emile Zola – ma Ermanna ne ha fatto più volte esperienza in altri suoi spettacoli – mentre le smorfie sul viso da maschera orientale si collegano a una costrizione ulteriore, imposta dalle luci accecanti o dal nero del buio. A lungo sta seduta, immobile, poggiando sugli inguini; e agisce il suo sguardo pure sofferente per le luci puntate sugli occhi appunto. E la voce? Tutte le recensioni ne sottolineano la centralità: “esplora con l'amplificazione toni rauchi e bassi, irosi e suadenti, in una economia di gesti che denota la padronanza del suo ruolo” (Manzella); “anche la voce, abbassata nelle regioni gutturali, arriva all'esterno solo tramite un microfono”, viene “rattenuta (Marino); “un'interprete insuperabile nel rivelare le modulazioni più segrete del suono vocale” (Alberti); Palazzi parla di “effetti vocali sinistri,

⁵ Maria Grazia Gregori, delteatro.it; Renato Palazzi, *L'avarò coi tacchi a spillo*, “Il Sole 24 ore”, 25 aprile 2010.

⁶ Sergio Colomba, *Molière virato nell'horror*, “il resto del carlino”, 22 aprile 2010.

spettrali”, di attitudine a “frenare, prosciugare le intonazioni, e quanto più frena, quanto più raffredda le parole, tanto più ne accentua la perfidia, la cruda violenza interiore”⁷.

Ricordo l’emozione provata quando Arpagone pronuncia le sue prime parole: “fuori fuori di qui”. Ma rifacendomi alla mia esperienza di spettatrice alle prove non posso non segnalare le difficoltà del mio sguardo, che a lungo ha osservato uno spettacolo alla volta: o Arpagone o il mondo formicolante attorno a lui. Credo per il fatto di avere io stessa assunto il punto di vista di Arpagone, dato il suo magnetismo. C’è voluto che lo spettacolo intorno a lui fiorisse per rientrare in modalità di montaggio meno schizofreniche.

Resterebbe da dire delle modalità di lavoro. Di quell’alchimia mai scontata che si crea e si ricrea fra i ruoli, che pure restano ben definiti, in primis e in modo sostanziale fra Marco Martinelli e Ermanna Montanari, straordinaria “coppia d’arte” come ripeteva spesso Claudio Meldolesi, ma sarebbe necessario scendere anche nei dettagli per dire di Martinelli, regista-scrittore-pedagogocapocomico insieme e talora attore, e di Montanari regista di se stessa insieme a Marco, al suo fianco nell’ideazione e nel seguire tutto il complesso, decisiva per manifesto, luci e costumi. E a proposito dei costumi, firmati da Paola Giorgi, non posso fare a meno di ricordare la perizia di Ermanna rispetto a tessuti, taglio e correzione dei difetti: uno sguardo acuto da direttore di scena quello della brava sarta, una buona pratica in cui riversare le fantasie femminili eccedenti, scrive Colette⁸. Ma c’è anche Dadina che, se non ho capito male, tiene i cordoni della borsa.

Preferisco dunque chiudere con un ringraziamento per quanto mi è stato donato e con una definizione assertiva. Ciò che ci dona Ermanna in questo spettacolo è la voce della carne dell’avarò. Io l’ho sentita stando in “uno di quei posti scelti dai quali lo spettatore, se s’inebria, ha il diritto di slanciarsi per partecipare, debitamente vacillante, alla rappresentazione in corso”. Sto citando ancora Colette, *Il puro e l’impuro*.

⁷ Gianni Manzella, *Arpagone e il potere tirchio dei sentimenti*, “il manifesto”, 25 aprile 2010; Massimo Marino, *Gli artigli dell’Avaro delle Albe*, controcene. corrieredibologna.corriere.it; Carmelo Alberti, *Come fare per impadronirsi della “voce del padrone”*, drammaturgia.it; Renato Palazzi, cit.

⁸ Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1997, p.226.