

Intervista a Federico Tiezzi e Sandro Lombardi

Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel vostro caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarvi con l'opera dello scrivano lombardo?

Dal desiderio di immergersi in una esperienza teatrale di grande vivezza, partecipe a un tempo di aspetti drammatici, lirici, comici.

I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della vostra carriera, come collocate l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?

Come un appuntamento inevitabile e irrinunciabile. Tra Genet e Pasolini non poteva non esserci per noi un momento testoriano.

Domanda per Federico Tiezzi: riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dalle opere di Testori?

Con grande libertà. Testori proprio perché in apparenza 'scrive' oltre alla drammaturgia anche la regia dei suoi testi, lascia aperta una possibilità di scatenamento della fantasia.

Domanda per Sandro Lombardi: cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione dei personaggi testoriani?

Per questo la rimando ai capitoli relativi a *Edipus* e poi *Cleopatràs* e *Due lai* presenti nel mio *Gli anni felici*, dove esamino diffusamente il percorso da me compiuto per incarnare la parola testoriana. Vi sono poi tornato anche nel volumetto *Puro teatro*.

In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda riattivazione, una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?

All'indomani della sua scomparsa Testori rischiava di venire consegnato alla storia appiattito nell'ultima fase, dolorosa e di intenso ripiegamento religioso, della sua vita e della sua opera. Si trattava di riscoprire tutte le vene di una ispirazione scenica ricchissima. Ma anche su questo aspetto troverà risposte alla sua domanda nei miei libri sopra citati.

Intervista a Roberto Magnani

Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?

Fai bene a parlare di desiderio. È sempre una questione di stampo erotico quella che mi porta a realizzare un'opera. E così è stato per Testori. Appaiono poco alla volta dei segni che mi portano ad avvicinarmi a un testo, quel testo mi indica di approfondire la conoscenza dell'autore e se le condizioni di 'Eros' sono appagate allora quel testo si fa carne, si fa materiale incandescente pronto a essere trasformato in Teatro. Ed è un corteggiamento che passa soprattutto attraverso l'orecchio, la musica delle parole: se quello che leggo acquista immediatamente una sostanza musicale dentro di me allora sono portato ad andare fino in fondo, dunque prima dell'immaginazione visiva, c'è una visione uditiva. Questo in generale. Nello specifico con Testori è avvenuta la stessa cosa. Dopo un inizio di percorso attoriale, diciamo più autonomo cioè fuori dalla regia di Marco Martinelli, in cui mi ero confrontato con il dialetto romagnolo come lingua di scena rimanendo nel solco tracciato da Ermanna Montanari all'interno del Teatro delle Albe, sentivo la necessità di abbandonare quella lingua così prossima al mio *bios* per affrontarne una nuova. Sentivo che la prosa in lingua italiana non era ciò di cui avevo il bisogno, la necessità, il desiderio appunto. La lingua testoriana possedeva quella qualità, quell'invenzione ma anche quella carnalità e poetica concretezza che cercavo.

Renato Palazzi aveva invitato in passato Ermanna e Marco a misurarsi proprio con il *Macbetto* di Testori e io per curiosità avevo ordinato il libro, quelle vecchie edizioni bellissime della Rizzoli. Ricordo perfettamente che il giorno in cui sono andato alle poste per ritirare il pacco

contenente il libro, ancora seduto in macchina, sentii forte il desiderio di aprire la confezione di cartone e letti i primissimi versi «Merda, sangue, merda» a bassa voce, mi venne dal profondo l'impulso di rileggerli ad alta voce, e subito vennero fuori già con quella qualità vocale e quella musicalità che poi è arrivata in scena. Tutto questo è successo quattro anni prima dell'effettiva realizzazione dello spettacolo.

I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?

Credo di avere in parte già risposto, ma rispetto ai contenuti del *Macbetto* posso dire questo. C'è un episodio della mia adolescenza che ha segnato fortemente la mia scelta di dedicare la mia vita al Teatro. Frequentavo da ripetente il quarto anno di Chimica all'istituto tecnico industriale 'Nullo Baldini' di Ravenna e avevo già incontrato il Teatro delle Albe, prima con la *non-scuola* e poi con la fondamentale esperienza de *I Polacchi*, lo spettacolo che in un qualche modo mi ha cambiato la vita. L'interesse per le materie scientifiche si era sgonfiato presto e il mio desiderio si era concentrato su altre letture. Se da par mio adoravo le biografie di Sid Vicious e Marylin Manson, il dialogo con i miei maestri Marco Martinelli e Ermanna Montanari mi portava ad affrontare testi più impegnati come *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e *La nascita della tragedia* di Nietzsche. Durante un'ora di religione che in realtà era un'ora buca, cioè in assenza di un professore (da notare anche questa coincidenza, l'ora di religione svolta in assenza dell'autorità professorale...), non so bene perché ma spinto da un senso di sfida e ribellione, decisi di dare fuoco al crocifisso appeso al muro dietro la cattedra. Meglio: con l'accendino sfigurai il volto del Cristo di plastica e una volta rimesso al suo posto attaccai un foglio proprio sotto il crocifisso con la scritta 'Kill your Idol'. Una volta scoperto venni espulso da scuola. Questa mia azione da ribelle, da iconoclasta, mi ha lavorato dentro a lungo e per molto tempo sentivo il desiderio di tradurre in scena quel sentimento di sfida, l'urgenza della bestemmia, legato al sentimento disperato per una verticale religiosità che il Teatro aveva certamente riempito, dandomi gli strumenti per elaborare quel rovello che metteva insieme il senso di incarnazione proprio dell'attore e il fascino per l'assenza, per il vuoto,

la voragine buia che è del Teatro. L'incontro con il *Macbetto* di Testori ha in qualche modo soddisfatto questo mio desiderio e dato parole a quell'inesplicabile sentimento.

Riguardo alle operazioni registiche, in particolare alla scrittura dei codici scenici e alla relazione con gli attori, come ha svolto il suo lavoro di messa in scena a partire dall'opera di Testori?

Le scelte registiche sono state principalmente queste: riduzione drastica del testo eliminando coro e ambientazione, dunque riconducendo l'azione scenica a solo tre figure, Macbetto, la Ledi e la strega; poi eludere l'indicazione della chiesa sconsecrata (tenendo conto che ho pensato e costruito lo spettacolo all'interno dell'abside presente sul palco del Teatro Rasi, che è di fatto una chiesa sconsecrata, la Chiesa di Santa Chiara costruita nel 1250), per ambientare il tutto in uno spazio che mi piace definire tra il teatrino scarrozzante di periferia e un 'Sacro Macello', dove al posto del fondale dipinto c'è un enorme telo di plastica a mo' di «orribolo, rossissimo velario».

Fin da subito mi è stata chiara l'esigenza di mostrare e rendere evidenti gli elementi materici contenuti nel testo, da qui il lavoro con l'argilla mutuato dalle performance di Olivier de Sagazan e il ricorso abbondante al sangue come effetto scenico.

Il fatto di mostrare e rendere tutto sempre visibile è in un certo senso il tentativo di mettere al centro il Teatro e la figura dell'attore. Macbetto recita parte del testo originariamente affidato al coro, apre e chiude la tragedia rivolgendosi direttamente al pubblico e dando indicazioni di spazio e di tempo.

Fondamentale per il lavoro scenico e attoriale è stata la lettura de *Il gran teatro montano* e *La cappella della strage* e la conseguente visita al Sacro Monte di Varallo, luogo dell'anima di Testori, e scoprire che lì in quella cappella stava il germoglio del *Macbetto*.

Da queste letture e visioni è nata una certa idea di statuaria e plasticità dei corpi degli attori, mentre per la 'stria' ci siamo ispirati a un'altra opera di Testori, la sequenza pittorica *Erodiade e la testa del profeta*. Altri due campi di ricerca fondamentali sono stati lo studio dell'estetica del ventennio fascista, soprattutto per quel che riguarda certe pose e molto per il lavoro sui costumi (altro libro decisivo: *Una giornata moderna*). L'idea del fascismo, seppur contenuta espressamente in molti

riferimenti all'interno del testo, mi è arrivata mettendo in collegamento il *Macbetto* con *Eros e Priapo* di Gadda.

La parte musicale è stata realizzata da Simone Marzocchi con cui avevo collaborato già in precedenza e che ha saputo tradurre perfettamente le mie oscure intenzioni, creando due piani musicali paralleli: da una parte l'uso del clavicembalo per segnare il passaggio da una scena all'altra e per disegnare l'impianto operistico, esteriore, il trucco del teatro; e dall'altra l'anima, ovvero le viscere (perché l'anima in Testori è quanto più di concreto e corporale ci sia), 'manifestate' registrando e rendendo tappeto sonoro rantoli, gorgoglii e tutto un infinito e complesso repertorio di versi gutturali, trasformando il corpo di Simone in uno strumento prestato alla musica informale.

Ma tutti questi linguaggi, e questo l'ho imparato in venti anni di bottega all'interno del Teatro delle Albe, devono accordarsi alchemicamente in musica, dialogare fra di loro, come anche la scena e le luci, fondamentali, ma tutto deve procedere per impasto, sporco e grezzo all'inizio e poi nel fare concreto delle prove i codici e i linguaggi si smusseranno, si amalgameranno fino a diventare opera unica e cristallina.

Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?

Ho seguito la musica di quelle parole potentissime e ho seguito le visioni oscure che mi affollavano la mente all'inizio e che piano piano si sono diradate. Anche l'attore è all'interno dell'opera un linguaggio che si deve mescolare agli altri. È l'incessabile 'fare, disfare, rifare' che ti conduce lungo il cammino, senza dimenticare che 'il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio'. Fermo restando che all'interno del Mistero che per me è il Teatro, il mestiere dell'attore è forse quello più misterioso.

Questo testo parlava di me, parlava a me, in maniera profonda ed esplicita, non ho fatto altro che farmi servitore di quelle parole.

In che misura le nuove forme di espressione della scena contemporanea possono compiere oggi una feconda riattivazione, una nuova esperienza per gli artisti e per il pubblico, del teatro testoriano?

Credo che il teatro testoriano venga fuori da quel grumo di sangue, da quella melma primordiale che ha visto nascere quel rito antico di cui oggi noi sentiamo solo lontani e indistinti echi. Testori ha saputo con la sua poesia, con la sua radicalità, far riemergere quella forza che tanto bene viene raccontata ne *Il ventre del teatro*.

Ecco basterebbe questo per dire che qualsiasi forma, apparato, strumento della modernità potrà essere im-piegato per conservare quell'indicibile forza, a patto che si resti legati a quel rito, a quella assoluta verticalità, a quella domanda di impossibile.

Intervista a Consuelo Battiston

Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrittore lombardo?

Ho incontrato l'opera di Giovanni Testori grazie a Roberto Magnani, che mi ha proposto di partecipare alla realizzazione del *Macbetto* nel ruolo di Ledi Macbet. È stato un incontro inaspettato, giunto in un momento particolare. Il mio desiderio di confrontarmi con lo scrittore lombardo è nato dunque da un desiderio altrui, a cui ho aderito. Le motivazioni iniziali per entrare nel testo erano slegate dall'opera in sé.

L'imparare a memoria le sue parole è stata per me un'occasione di purificazione da un'ossessione, una mano tesa su un precipizio personale, per questo motivo mi sono care.

All'inizio del percorso di lettura del *Macbetto* ero diffidente, non capivo. Poi ho iniziato a leggere ad alta voce ed è cambiato subito il rapporto con il testo. Quello che leggevo era fatto per essere detto e non letto con i soli occhi, il desiderio principale consisteva nell'entrare in una nuova lingua, farla mia, parlarla da sempre. Così, ripetendo infinite volte, mi addentravo in quel modo/mondo scoprendo anche un po' del mio dialetto dentro quelle parole.

I contenuti e le forme delle opere di Testori, forti di una carica 'reale', provocatoria, scandalosa, rappresentano una sfida di lettura e di comunicazione per gli artisti. Nell'orizzonte della sua carriera, come colloca l'incontro con i temi e il linguaggio della poetica testoriana?

Affrontare Testori è stato come scalare una montagna; sentivo di dover mettere in campo tutta me stessa per non deludere l'autore, che percepivo vivo e vicino nel tempo delle prove.

La morte non lo separa dall'opera, la sua presenza è tangibile, forse perché il richiamo allo 'scrivano' è contenuto nel testo. Roberto si rivolgeva a lui, guardando in alto, e quest'atto diventava molto evocativo nel silenzio e nel buio del teatro vuoto, durante le prove, quando sei intento a capire come poter essere un tramite altrettanto autentico. Sentivo di dovergli – in quanto interprete – la stessa sincerità cruda delle sue parole.

Penso che *Macbetto* sia un testo infinito, sia perché la storia del mondo si riproduce sempre – con l'ostinata lotta di prevaricazione di un uomo sull'altro («la vita è come l'onda: se a galla sopra gli alteri / non sai stare / giù, in del fondo, insieme ai vermeni, / ti dovrai fogare»), e l'uomo poco impara dalla storia, dai propri errori –, sia perché le parole di quest'opera sono ogni volta potenti e prismatiche, capaci di generare sempre nuove prospettive.

Lo stupore consisteva anche nell'attraversare una scrittura cucita con precisione sulla pelle degli attori che, come 'povere cose' sulle assi del palcoscenico e della vita, cercano di ricondurre attraverso la loro presenza l'umanità intera riesumata in figure iconiche.

Cosa significa per un attore 'incarnare' la parola di Testori? A livello tecnico, esteriore, ma anche interiore ed emotivo, come ha costruito la sua interpretazione del personaggio testoriano?

Tecnicamente incarnare la parola di Testori esige la capacità di orchestrare vari strumenti attoriali. Anche altri autori lo richiedono, mi sembra però che per affrontare Testori sia necessario un ulteriore sforzo poiché si avverte la necessità di un'intensità affilata, scoperta, energica.

Ho costruito in più fasi la partitura vocale, approfondendo l'analisi e aggiungendo variazioni e dettagli replica dopo replica. All'inizio ho cercato di 'cantare' il testo, ma ho capito che questo approccio andava continuamente contraddetto, altrimenti la prosodia risultava monotona; le parole dovevano essere riportate in un piano concreto, partendo in slanci aerei solo in alcuni punti.

Ho utilizzato un tono della voce greve, trovato posture nelle immagini delle modelle del ventennio fascista, sviluppando un percorso che

andava dalla *femme fatale* al mascolino. Lo scheletro umano è stato un'immagine che ho evocato per individuare le movenze delle mani e delle braccia; il cadavere lo è stato per il biancore della pelle e degli occhi iscritti dentro due cerchi neri, alterazione macabra del trucco degli anni Venti.

Ho composto lo stato di presenza giocando con qualità come algido/beffardo, viscido/elegante, tragico/sfuggente. Nel rapporto con il pubblico ho cercato intimità nelle fasi descrittive dell'azione per mezzo del microfono e invece un'esposizione da varietà durante i dialoghi, seguendo le indicazioni della regia.

Mi sono ritrovata a interpretare un ruolo di persona potente, forte, estremamente determinata, brutale, cinica e calcolatrice, mentre attraversavo un momento di fragilità. Mi chiedevo come poter essere credibile. Se mi guardavo allo specchio con il viso rilassato, senza espressioni, vedevo il volto giusto per il mio compito. Volevo essere forte ma eccedevo in dimostrazioni. Ho capito che avrei dovuto essere più essenziale; una volta trovato l'equilibrio e la sicurezza infusa dal fare ostinato mi sono data la possibilità di eccedere in attimi di follia esaltata.

Intervista a Roberto Trifirò

Dopo la scomparsa di Giovanni Testori, e in modo crescente negli ultimi anni, è emersa una grande fortuna della sua drammaturgia nel teatro italiano contemporaneo. Nel suo caso, da cosa nasce il desiderio di confrontarsi con l'opera dello scrivano lombardo?

È molto importante riferirsi anche al passato. Direi che anche prima della scomparsa di Testori ci sono state delle messe in scena storiche, ad esempio *La Maria Brasca* al Piccolo di Strehler con la regia di Missiroli, *L'Arialda* diretta da Visconti (quello tra Testori e Visconti fu un incontro molto importante, anche per la collaborazione al film *Rocco e i suoi fratelli*). Quindi la sua scoperta non è emersa solo dopo la sua morte, anche prima Testori è stato una figura fondamentale, unica, per la sua rottura di certi schemi di conformismo, per la sua capacità di portare un linguaggio 'altro'. Pensiamo anche alla sua famosa *Trilogia degli Scarrozzanti*, di cui Testori era entusiasta, e poi all'incontro con Branciaroli e all'eccezionale *In exitu*, rappresentato alla Stazione