

## Come prende forma il teatro

Alessandro Toppi

Dal carteggio di lettere tra Chiara Guidi ed Ermanna Montanari.

“Vedo il peso di una questione: testimoniare fino alla fine. Sento che, insieme, questo potrà riguardarci. Non per dare voce a una storia vera, ma per trovare una forma che prima ancora dei significati possa mettere a nudo la nostra voce quando le parole si accostano al dolore” (Chiara).

“Questo che andremo a fare ha bisogno ora di una fondazione forte, che siamo tu e io. Dobbiamo avere fede nel combattimento, stanare la ‘timidezza’ delle nostre voci a confronto. Questo esige coraggio per proteggere e smembrare” (Ermanna).

“Ci si deve sporcare! Sarebbe bello se riuscissimo a sporcarci in un luogo pulito... tutto deve essere perfettamente lindo e netto” (Chiara).

“Cosa abbiamo? La tortura della nostra voce-contafavole; la nostra carne spossata; il nostro corpo che sviene; il rumore dei massacri; la spudoratezza degli idoletti; e la capacità di soffrire [...]. Insieme e in solitudine: due donne, due artiste torturate dal loro ingombro vocale, che si sono promesse di saltare il fosso verso l'altra riva, che sono due rive” (Ermanna).

“Riusciremo a trovare un unico punto di vista? Come accosteremo materie così diverse? Ci serve un'idea compositiva che non risolva le differenze e che tuttavia crei unità, una coesistenza carica di tensioni... Sarà arduo, forse sarà una lotta corpo a corpo tra noi e l'opera che verrà” (Chiara).

“Noi siamo, facciamo teatro. Qui dobbiamo trovarla, la forma giusta. Ora ci sentiamo abbandonate, il nostro fare non trova spiragli, siamo in un bozzolo di carta, annichilite... Sono qui a testa bassa, vari libri sul pavimento, mi sembrano opachi. Una voce dice ‘scappa’, un'altra dice ‘resta’” (Ermanna).

“Come se usassimo noi stesse come materia nella materia non per mimare o recitare, o compiere nuovi movimenti, ma per sperimentare il vivere... E pensare che tutti attendono da noi prove di recitazione. Li deluderemo!” (Chiara).



*Poco lontano da qui* compone la sua parte finale incastonando, di seguito, due monologhi: una lettera che Rosa Luxemburg, ingabbiata a Breslavia, invia all'amica Sonja Liebknecht nel dicembre del 1917 e la missiva che *Die Fackel* (la rivista, diretta da Karl Kraus, che pubblica lo scritto nel 1920) riceve da un'anonima lettrice indignata (“Frau von X-Y”). Qualche giorno fa arrivò dunque un carro pieno di sacchi, accatastati a una tale altezza che i bufali non riuscivano a varcare la soglia della porta carraia. Il soldato che li accompagnava, un tipo brutale, prese allora a batterli con il grosso manico della frusta in modo così violento... Gli animali infine si mossero e superarono l'ostacolo, ma uno di loro sanguinava... Sonicka, la pelle del bufalo è famosa per essere dura e resistente, ma quella era lacerata. Durante le operazioni di scarico gli animali se ne stavano esausti, completamente in silenzio, e uno, quello che sanguinava, guardava avanti a sé e aveva nel viso nero, negli occhi scuri e mansueti, un'espressione simile a quella di un bambino che abbia pianto a lungo. Era davvero l'espressione di un bambino... Gli stavo davanti e l'animale mi guardava, mi scesero le lacrime: erano le sue lacrime” (dalla lettera di Rosa Luxemburg).

“Ci sono davvero troppe donne isteriche che vengono ascoltate dalle masse e che seminano sciagura. Non ci si può stupire che chi ha predicato tanto la violenza la trova, poi, una morte violenta. Non lo pensa anche lei signor Kraus?” (dalla lettera anonima). I due monologhi sono l'approdo, sono l'altra riva (le “due rive”, dal carteggio) ma ciò che davvero si fissa, fermandosi agli occhi e alla mente di chi scrive, è la resa (teatrale) del salto del fosso: *Poco lontano da qui* non è l'offerta poetica dei due scritti, distinti e contrapposibili, ma lo svelamento di tutte le incertezze, le paure, le sconfitte e le perdite che determinano la fragile conquista possibile, momentanea ed incerta, che poi si offre sul palco. Dal carteggio: “Sento che tra il suono – o il rumore – della mia voce e le parole si insinua spesso una grande menzogna”. In scena: un ronzio fastidioso è percepibile, tocca l'orecchio, si rende assordante, masticando ai suoi lembi le frasi che dovrebbero udirsi pulite. Dal carteggio: “Ricordati che io devo sempre passare attraverso una disfatta per attendere l'intonazione di una parola e accogliere la stonatura che mi è propria”. In scena: l'eco alla voce rende la voce medesima un'eco. Brandelli di pagine stazionano all'aria come pulviscolo sonoro e insistente. Un urlo non è un urlo ma la sua detonazione sopita e lontana. Farfugliamenti che svolazzano, udibili, tentano di essere presi e posti in silenzio e in riserbo, nel fondo di una tasca, di lato a una gonna. Dal carteggio: “Non sono ancora pronta a tutte quelle parole, a quella radicale crudeltà”. In scena: la lettura di Rosa Luxemburg è cercata, ricercata, annunciata, rimandata, cercata e ricercata poi ancora, desiderata come si desidera l'acqua quando si ha la gola che brucia di secchezza o calore. “Mi leggi la lettera di Rosa Luxemburg?”. “Quella non è la lettera di Rosa Luxemburg, è una lettera anonima”. “Avvicinati, guarda, vieni a vedere, avvicinati. È la lettera di Rosa Luxemburg?”. La storia è già fissa, il nero è stato messo su pagina, il foglio è a disposizione, tangibile, ma come rendere ciò che sopra vi è scritto? “Quale deve essere la sostanza della nostra voce per poter cogliere il vivo della sua vibrante scrittura?”.

Dal carteggio: “Igor mi ha inviato i suoi *Quaderni russi*, in cui sono testimoniati i massacri in Cecenia”. “Stanotte mi sono svegliata di soprassalto e le parole che avevo in testa erano: 'Passo passo la segui'. Stamattina, quando mi sono

definitivamente alzata, ho cominciato a sfogliare le poesie della Cvetaeva e ho scoperto che quelle parole non me le ero inventate, sono sue! Sono in *C'è una certa ora*". "Ho preso in mano *Un piccolo angolo d'inferno* della nostra Politkovskaja". "Čechov che si interroga sull'arte attraverso un gabbiano che sono due gabbiani". "Il gabbiano di Čechov in mano a Nina". "Le parole sotto tortura di Mejerchol'd". "Che rabbia ho in corpo oggi, che rabbia! Tremo



tutto'. Appena ho letto queste frasi dai *33 svenimenti* ho pensato che fossero il suono del nostro orecchio". In scena: i *Quaderni russi* di Igort, le cronache cecene della Politkovskaja, il frammento di una poesia della Cvetaeva; *Il gabbiano* di Čechov, Nina ne *Il gabbiano* di Čechov, Mejerchol'd sul teatro di Čechov. Non sono persistenze evidenti ma piccoli scorci della durata di un attimo, radi frammenti, minuscole porzioni a stento visibili. La panca del giardino cechoviano; la ritmicità con cui batte la testa di una sul petto dell'altra; la reiterazione vocale di una frase. Quest'insieme di lembi drammaturgici emergono come emergono gli spigoli, gli angoli, i lati che galleggiano al sole dopo un naufragio. "Sembra quasi che abbiamo scritto cancellando": perché ciò che compone i primi quaranta minuti di *Poco lontano da qui* è l'insieme di tentativi, di prove, di acquisizioni e rinunce, di fraintendimenti, di risultati ottenuti e poi rifiutati, di risultati imprevisi e poi conservati, di opere lette per intero ma di cui non resta che una sola parola, una sola immagine, un'ombra sola. A suggello, dal carteggio: "Anche oggi, dopo otto ore, va ad aggiungersi al copione solo una manciata di pochi minuti

che forse domani metteremo di nuovo in crisi". A suggello ancora: "In fondo il nostro procedere è un lavorare per le nuvole, per la sparizione, dove a tratti, per chi è fortunato, si ode un trillo".

Dal carteggio: "È davvero una lotta! Una davanti all'altra, pronte a scorticare, prima l'una poi l'altra, le idee che ciascuna propone mentre altre forze si fanno la guerra dentro di noi [...]. In realtà non sono io a fare la guerra a te o tu a me, ma quando tu guardi me e io te qualcosa dentro di noi si ribella". In scena: l'una impugna e tira i capelli all'altra. L'una sovrappone il proprio tono al tono dell'altra. Una s'arrampica sulla schiena dell'altra. Una guarda l'altra ora furtiva, ora infastidita, ora perplessa. Un testo è conteso: a quali labbra spetta o appartiene? "Questa bocca è mia". "No, è mia". "No, questa bocca è mia". "Questa bocca è mia". Il testo (metafora che solo il teatro può consentirsi) è una piccola tavoletta nera sulla quale salire, imponendo la conquista ottenuta. Ancora: ultimi istanti, dopo i due monologhi. Le interpreti si aggirano sul palco, setacciando ogni asse, pilastro o struttura che la scena propone: il retro delle cornici vuotate, il retro della grande arcata ferrosa; il retro degli angoli in basso, delle pareti di lato, delle quinte inclinate: lì ritrovano, per adagiarli in accumulo al centro del palco, una trentina di coltelli. Ecco il segno evidente della "battaglia" intercorsa tra Chiara ed Ermanna. Ecco il segno di questa voluta e complessa condivisione di uno spazio, di un progetto, di uno spettacolo che ha pure la natura di un campo di guerra (com'è per ogni spazio condiviso tra due o più esseri umani). Dal carteggio e in scena: "Insieme alle colonne, ai tendaggi annodati, agli strati di carta bianca, alla ruggine, alle cornici vuote" ed ai tavolini piccoli, alla panca di legno, alla tanica di plastica quale *forma* dà forma ai due monologhi? Nel tenue tepore di luci assai tenui Chiara Guidi, in sottoveste (la nudità abbigliata di chi oramai è una defunta), è cosparsa di liquido nero. Inchiostro. Un foglio di carta velina, bianchissimo, le ricopre il volto, le spalle, le braccia ed il seno, il ventre, la schiena. "Cara Sonicka...". Su *quel* foglio *quell'* inchiostro da *quel* corpo. La traccia nera è il testo di Rosa Luxemburg poiché il contenuto del testo di Rosa Luxemburg è avvalorato e onorato dall'offerta in sacrificio del proprio corpo.

Poi Ermanna Montanari. Solleva il foglio di carta, bada all'inchiostro, lo respinge con astio. "Luce dalla regia; 'luce' ho detto. E voi, dalla regia, portate via questi sipari. Sporczia... Portami il mio leggio, allontana il corpo... La mia pelliccia. La tanica, via". Dal carteggio: "la figura-maschera di X-Y, la sua irritazione, la sua arroganza di possidente, la sua 'stonatura' esposta mi fa venire i brividi: la voce le diventa animalesca, sporca, ambivalente, una macchia d'inchiostro appena versata sul corpo di Rosa. È una pozza scivolosa, armata di una vellutata verde pelliccia". Così la vediamo (la vellutata verde pelliccia), così la sentiamo (la voce animalesca, sporca, ambivalente): "Caro signor Kraus...". Le luci sono alte in platea, lo sguardo è diretto, ogni separazione tra ribalta e poltrone è annullata: solo il leggio separa chi osserva da chi è osservato (ma chi osserva davvero, chi davvero è osservato?). È l'altra *forma* con cui rendere una lettera. Potremmo continuare, preferiamo invece fare ancora un riporto: "Perché non è l'argomento che ci chiama (Rosa? Karl Kraus?) ma la prova di qualcosa che è avvenuto e che, se riprende, continua ad avvenire". Ogni sera di ogni replica *Poco lontano da qui* continua ad avvenire. A chi vi assiste potrà sembrare la messa in palco di due monologhi formati da due scritti, distinti e contrapponibili. A chi firma l'articolo, invece, è parso la confessione e la condivisione (per allusione, metafora, iconicità distintiva) di come un'idea possa prendere *forma*.

Di come un incontro possa prendere *forma*.

Di come possa prendere *forma* il teatro.