

UNA ROSA BIANCA

Renzo¹ ci ha sempre chiesto molto, come attori. Ha voluto diventassimo padroni di svariate tecniche: l'uso del corpo, l'acrobatica, la vocalità, il canto, i trampoli, uno strumento musicale, le danze orientali. Per ciascuna di esse è stato nostro dovere raggiungere il massimo grado di abilità, senza lasciarle mai, continuando incessantemente a praticarle. Nei primi anni non ero molto soddisfatta. Mi sembrava di non essere capace in nulla perché avevo sempre troppe cose da imparare. Renzo non si è mai posto problemi di tempo. Dopo quasi trent'anni, credo di poter affermare che aveva ragione. Bisognava essere tenaci e pazienti. Come lui.

Gli attori del Teatro tascabile di Bergamo (TTB) hanno dunque passato la loro esistenza ad allenarsi, trascurando, chi più e chi meno, la dimensione concettuale e teorica. Questa era affidata, nel mio caso serenamente e completamente, a Renzo.

Ripercorrere senza di lui anche solo alcune tappe del nostro percorso (il lavoro sulla voce e più specificamente il lavoro sul testo), come farò nel mio intervento, è stato doloroso e difficile.

1. *La pronuncia*

Quando ho cominciato a lavorare al Teatro Tascabile, nel 1978, l'allenamento degli attori era prevalentemente incentrato sul corpo. Tutta la nostra concentrazione era rivolta al training, alle partiture fisiche, all'acrobatica e, peculiarità del TTB, allo studio delle danze classiche orientali. L'esigenza primaria era di formare un attore "nuovo", che potesse muoversi con maestria sulla scena, al contrario dell'attore altoparlante del teatro classico tradizionale, che, come ironizzava Grotowski, sembrava solo sapersi alzare, sedere e fumare una sigaretta.

Pur essendo la voce compresa nell'allenamento (i risuonatori, i colori, le differenti tecniche apprese dai maestri del Teatr Laboratorium e dell'Odin Teatret), eravamo ancora molto lontani dall'occuparcene in rapporto ai testi teatrali e alla creazione di partiture vocali. Fu solo in occasione della preparazione di "Esperimenti con la verità", uno spettacolo in ricordo del Mahatma Gandhi, che iniziammo ad affrontare in modo serio la questione del testo.

Ci fu subito chiaro che, se volevamo parlare in scena, dovevamo essere perlomeno al livello tecnico degli "attori veri", e che non potevamo presentarci come i fratelli minori. Per il resto era un universo tutto da scoprire. Riporto dai miei appunti di allora le parole di Renzo: "Il nostro problema è che siamo in un mare bianco senza riferimenti (nel campo del linguaggio). L'unico riferimento è l'autonomia del significante e la coscienza che si devono eliminare gli stereotipi del teatro tradizionale" (15/2/90). È su questa autonomia del significante che cominciarono le nostre interminabili sperimentazioni (il lavoro sullo spettacolo "Esperimenti con la verità" durò dieci anni!).

Sviluppammo il lavoro su diversi piani. Il primo di cui vorrei parlare, perché ha tuttora grande importanza per me, è il lavoro sulla dizione e l'ortografia, l'esatta pronuncia dei fonemi della lingua italiana. Noi tutti al Tascabile passammo moltissime ore ad allenarci alla corretta pronuncia dei suoni. Per questo prendemmo a prestito dal teatro classico tutta una serie di esercizi trasformandoli in modo che fossero meno aridi,

¹ Renzo Vescovi, fondatore e direttore del Teatro tascabile di Bergamo (15 agosto 1941 - 3 aprile 2005).

inserendo cioè nel lavoro compiti o piccole azioni fisiche che allontanassero il pericolo della noia e della meccanicità. Ricordo lunghe sedute comuni dove ci allenavamo ad articolare correttamente le consonanti e i gruppi consonantici, gli scioglilingua, il lavoro sulle finali delle parole, il problema, tutto italiano, della esatta pronuncia delle *e* e delle *o* aperte o chiuse, e delle mattinate passate a gridare o a soffiare tutti i *brrrrrrr* e *prrrrrr* e *trrrrrr*, e anche i *pappa-pioppo-pippo-peppe-pialla* e poi *pappap-oppop-ippop-eppep-iialla*, come se, con le vocali e le consonanti, giocassimo a ping-pong o saltassimo alla corda. Renzo, laureato in letteratura italiana, ci teneva affascinanti lezioni di storia della lingua, la sua nascita, le origini, l'evolversi nel tempo, i suoi padri. Imparammo a memoria il dizionario di dizione, obbligatorio per gli attori del teatro classico, e studiammo con molta cura le posizioni dei suoni nella bocca: le vocali orali e nasali, palatali o velari, le consonanti esplosive o durative. Nulla di diverso che sapere con precisione come si fa una capriola: come si mette la testa, a che distanza sono le braccia, come e in che punto si devono piegare le gambe. Premo su questo perché c'era allora una corrente di pensiero, nel "nuovo teatro" e del "nuovo attore", che rifiutava tutto ciò, ritenendo in qualche modo che in teatro, per essere se stessi, bisognasse anche parlare come si è abituati da bambini, con i difetti e le inflessioni dialettali che ci portiamo dall'infanzia.

Io fatico ad assumere posizioni definitive, ma questo studio sulla dizione, alla fine di un lungo percorso di ricerca, mi ha portato in alcuni casi particolari, soprattutto nei testi poetici, a concepire e scoprire il lavoro del testo quasi come una danza pura del suono, dove l'interesse non sta tanto nel senso di quello che si dice, ma in una buona orchestrazione degli impulsi ritmico-sonori, nella perfezione della pronuncia di una consonante o nella vibrazione di una erre eseguita con maestria².

2. Il fuco

Il problema della lingua e del suo utilizzo scenico non è stato per noi meno impegnativo che il lavoro sulle azioni fisiche.

Tornando alle sperimentazioni compiute durante la preparazione di "Esperimenti con la verità" e all'autonomia del significante, l'unica cosa che avevamo chiara era che non potevamo partire dal significato del testo o dal lavoro sul personaggio, perché questo ci avrebbe probabilmente portato ad un'esecuzione di tipo tradizionale, da cui volevamo senz'altro allontanarci.

Riporto dai miei appunti le parole di Renzo: "Probabile metodo: procedimento musicale - organizzazione dei suoni. La musica serve per eccitare, piangere, ridere ecc. - Uso psico-nervoso. Potere di organizzazione di spazi e suoni e tempi che muove l'animo umano. Dobbiamo utilizzare i testi e la voce come si utilizza la musica. Il significato della parola è uno degli ingredienti ma non l'unico. Esistono i forti, i pianissimi, le pause. Dobbiamo utilizzare uno strano miscuglio, un cocktail, una fusione tra elementi musicali e il senso di quello che si dice. Si dovrebbe riuscire a fare un misto tra intonazioni, ritmi, chiaroscuri per rendere musicalmente il significato del testo. Come se una poesia in una lingua sconosciuta fosse cantata in modo che anche senza capire il significato delle parole si potesse arrivare al suo senso" (17/2/90).

Dopo qualche tempo ci sembrò, in effetti, di aver trovato una maniera, una linea efficace di lavoro sul testo. Un approccio diviso in due fasi, che poi Renzo chiamò "il

² La distinzione fra significato e suono puro mi riporta al teatro danza classico indiano, il quale si divide in due grandi categorie: la danza recitata, dove l'attore-danzatore interpreta attraverso l'uso delle mudra (i gesti delle mani) il testo poetico cantato e suonato dall'orchestra, e la danza pura: una elaborazione di passi e movimenti senza alcun significato, per la quale, per dirla con le parole di Renzo, "bastano occhi per vedere e orecchie per sentire".

lavoro sul fuco” e “le 32 mani di lacca” (preferisco non utilizzare i termini *metodo* o *sistema*, perché ho sempre la sensazione che pongano un limite al lavoro).

Il *fuco* è una melodia formalizzata, perfettamente imparata a memoria, come una canzone, che l'attore sperimenta con tecniche e modi differenti, e che servirà in seguito a “fecondare” un testo di origine assolutamente eterogenea rispetto a questa stessa melodia. Una volta che la fecondazione è avvenuta, esattamente come accade in natura, il fuco, o motivo formalizzato, sarà destinato a morire tramite “le 32 mani di lacca”³.

Il primo problema che si pose fu: come creare queste melodie?

Provammo a tradurre i gesti di una partitura fisica in azione vocale o a mettere il testo parlato su una canzone, cercando poi di assorbire la musica, a diversi gradi fino alla sua sparizione. Tutto questo in modo il più possibile scientifico: studiando attentamente dinamica e agogica dei nostri movimenti e cercando di riprodurre suoni il più possibile fedeli, o, nel caso del canto, cercando di mantenere uguale la divisione in sillabe del testo originale della canzone, evitando con cura di far entrare dieci parole dove ce ne stavano soltanto nove, non cambiandone mai l'accento, mantenendo, una volta asciugato il canto, le differenti tonalità dell'originale e i differenti colori della voce del cantante.

Sottolineo che durante i primi quattro o cinque anni di lavoro non utilizzammo mai, per gli esperimenti, i testi che avrebbero poi fatto parte dello spettacolo, ma che i nostri tentativi vennero proposti su materiali che non avevano relazione con esso, e di cui in seguito non si fece più nulla.

Poi, un giorno, Renzo ci portò la registrazione sonora di alcuni grandi attori: Carmelo Bene, Toni Comello, Lawrence Oliver, e di certi poeti italiani che leggevano le loro poesie (Ungaretti, Zanzotto), e chiese di studiare e copiare perfettamente quelle esecuzioni. La cosa non fece scandalo (così credo di ricordare). Eravamo oramai abituati da tempo a riprodurre esattamente le espressioni del viso e le danze dei nostri maestri indiani, e la pratica delle sostituzioni degli attori negli spettacoli, che imparavano la parte di un altro riproducendola fedelmente come se loro stessi l'avessero creata, era ugualmente consolidata. Quale miglior modo per capire come lavoravano i grandi attori se non provando a imitarli? Io mi ci buttai a capofitto, perché, a parte il grande divertimento di poter diventare Carmelo Bene o Eduardo De Filippo, avevo notato che i tentativi di assorbimento del canto fino a farlo diventare testo parlato portavano pressoché sempre alla stessa melodia e che il lavoro di traduzione delle partiture fisiche era molto complicato e soprattutto lunghissimo. Con questo non voglio in nessun modo negare la possibilità di uno sviluppo più approfondito e positivo di questi due modi di creare delle partiture vocali, ma probabilmente intuimmo che la strada della imitazione poteva portare a risultati più efficaci.

Sì, perché il passaggio successivo fu di sovrapporre i nostri testi sperimentali alle registrazioni che avevamo imparato a memoria, mettendo dunque le intonazioni casuali del fuco-modello prescelto sul testo da preparare. Anche qui, nel modo più preciso possibile, con scientificità, cercando cioè di rispettare, oltre alle intonazioni, anche la divisione in sillabe delle parole. Solo alcune concessioni, poche, dopo mesi di ripetizione, per non spezzare troppo le parole ed eliminare le eventuali bizzarrie.

Prenderò un esempio dal mio primo testo per lo spettacolo su Gandhi:

Il modello, in quel caso inglese, diceva:

That Herr Hitler / has a plan for invading the British Isles /

³ La metafora fa riferimento alla tecnica della verniciatura delle ceramiche cinesi. Ora non ricordo più se sono effettivamente 32 o se questo è un numero scelto a caso per rendere la complessità del lavoro, comunque: le ceramiche cinesi vengono dipinte con speciali lacche un numero molto alto di volte, e impiegano parecchio ad asciugarsi. Occorre perciò che passi un certo tempo tra una mano di vernice e l'altra.

“Fecondando” con questo modello il mio testo di spettacolo, il risultato era:
Sostengono / che queste due civiltà non possono stare /

La prima caratteristica positiva di questo procedimento è che porta ad avere nel testo pause del tutto casuali⁴. Renzo ci aveva già messo in guardia chiedendo, come regola generale, di non rispettare la punteggiatura dello scritto, perché il linguaggio umano non segue rigidamente i segni di interpunzione segnati sulla carta, e soprattutto di evitare il punto.

Dunque fu necessario trovare un modo, la prima mano di lacca cinese, per fissare e formalizzare le pause. Per semplicità le divido qui in due ordini: quelle di respirazione, in cui si respira prima di continuare il testo, e le pause senza respiro.

Se il testo dice: *L'Inghilterra è l'esempio tipico della civiltà occidentale mentre l'India è il centro della cultura orientale*, è un periodo troppo lungo e devo inserire pause. Posso allora dire: *L'Inghilterra è l'esempio tipico della civiltà occidentale mentre // l'India è il centro della cultura orientale*. Metto cioè una pausa di respirazione dopo la parola *mentre*, non seguendo la punteggiatura scritta che mi avrebbe fatto respirare in questo modo: *L'Inghilterra è l'esempio tipico della civiltà occidentale // mentre l'India è il centro della cultura orientale*. Posso poi suddividere ulteriormente questi due segmenti e inserire delle pause senza respiro: *L'Inghilterra / è l'esempio tipico della / civiltà occidentale mentre // l'India è il centro della cultura orientale*.

Anche per la scelta di dove posizzarle, non cedemmo alla tentazione di farci guidare dal senso del testo, e decidemmo che le pause di respirazione andavano segnate sulla carta solo dove l'attore, leggendo di filato senza segni di interpunzione, non aveva più fiato per continuare la lettura. Per quelle senza respiro invece, di seguire le pause casuali forniteci dal nostro fuco.

3. La pertinenza

Accanto al lavoro sulla voce, i testi, le improvvisazioni fisiche e alle lunghissime discussioni sui temi gandhiani, ci dedicammo a molte letture, tra le quali una biografia di Winston Churchill.

Oltre ad essere stato un grande statista e un grande aristocratico, Churchill fu uno dei più accaniti avversari della libertà dell'India. Definì Gandhi “un fachiro seminudo che osa salire le scale del palazzo di Sua Maestà”, e difese il diritto quasi divino dell'Inghilterra di soggiogare e governare i popoli inferiori per il loro stesso interesse.

Leggendone la biografia però, cominciai a scoprire caratteristiche che me lo fecero sembrare efficace dal punto di vista teatrale.

Churchill preparava minuziosamente i suoi discorsi, quasi sempre incendiari e pieni di metafore abbaglianti, imparandoli con infinite ripetizioni davanti allo specchio. Viene definito un personaggio assetato di pubblicità, impulsivo, impaziente, ambizioso, amante della guerra. E ancora, gran mangiatore, gran bevitore, gran fumatore di sigari. Vengono descritti certi dettagli delle sue apparizioni tra la folla, il segno a V con le dita, la bombetta troppo piccola e le cravatte enormi, il cappello in cima al bastone da passeggio, da agitare in aria per salutare o incitare le masse.

Spesso in teatro le cose avvengono per caso, e molto spesso per casi di fortuna. In quel periodo Renzo mi chiese di preparare un monologo per una scena in cui venivano messe a confronto le due civiltà, quella occidentale e quella orientale.

⁴ Il problema delle pause è molto complesso, e necessiterebbe di un capitolo a parte. Vale forse solo la pena di citare una frase che Renzo utilizzava spesso, tratta da una sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), una frase riferita al lavoro corporeo ma che può ben essere applicata alla voce: “outside stop-inside no stop”.

Protagonisti erano da una parte Gandhi e dall'altra il generale Smuts, rappresentante del governo inglese in Sud Africa al tempo in cui Gandhi vi lavorava. A me venne affidato il ruolo del generale Smuts. Cercai quindi le registrazioni dei discorsi di Churchill. Il meccanico che riparava la mia auto (ecco il caso) mi fornì una serie di dischi con i discorsi degli statisti, i re e le regine, i dittatori, i generali protagonisti della seconda guerra mondiale. Ero stata fortunata; Churchill "cantava" i suoi discorsi e le melodie che usava erano veramente affascinanti anche per chi, come me, non capiva granché di inglese. Così li imparai a memoria, imitandoli. Erano tanto interessanti che Renzo per alcune prove mi chiese di dire quelli, che con lo spettacolo non c'entravano nulla, al posto del monologo di Smuts. Solo in un secondo tempo cominciai la trasposizione dei testi secondo la tecnica del fuco.

Perché questo lunga digressione su Churchill? Perché uno dei primi problemi che si pose quando "inventammo" il fuco fu quello di come sceglierlo. Se dovesse cioè essere in qualche modo coerente e aderente al suo esito finale o potesse essere scelto del tutto casualmente.

Si sollevava dunque una questione di pertinenza.

Riporto alcune frasi dal mio diario di lavoro: "Mi pare sempre più chiaro che la scelta del fuco deve essere condizionata dal significato del testo e da chi lo dice. Ciò non significa che non ci sia possibilità di cose fuori dall'ordinario; può essere folle, ma deve essere coerente." (21/3/91) Questa tesi mi ha sempre guidato nel corso degli anni. Se, mettiamo il caso, io avessi scelto per Smuts un pezzo di una registrazione di Paperino (che ho utilizzato in effetti per un'altra occasione) probabilmente non ne sarei venuta a capo. Churchill invece poteva far da modello perché era uno dei massimi rappresentanti della cultura occidentale che Smuts difendeva nel suo discorso. C'era, nei due *temi*, una somiglianza che rendeva plausibile l'operazione di sovrapposizione delle intonazioni⁵. Pur non escludendo possibilità differenti, io non scelgo quasi mai modelli che non abbiano una qualche relazione, anche solo di affinità di sentimento (gioia, malinconia, rabbia), o di ritmo (una parlata lenta o molto veloce), o di colore, col testo che devo preparare.

Una volta chiesi al mio maestro di canto classico indostano, il Pandit Amarnath, fino a che punto ci si potesse spingere nell'improvvisazione sulla parola (è una tecnica specifica del canto indostano); fino a che punto potesse essere rasentata la bizzarria. Come sempre, mi diede una risposta straordinaria: "Sai, se vuoi fare qualche avventura puoi farla, ma l'avventura non deve essere differente dalle cose normali".

4. I compiti

Dopo aver creato il fuco occorre elaborarlo.

Una possibilità è quella di cominciare a mettere alcuni compiti o immagini che possono guidare la voce durante l'esecuzione.

Prendendo ancora ad esempio il monologo di Smuts, il testo dice: "*Hanno versato fiumi di sangue per la sua salvezza*". Renzo mi chiese di dire la parola *fiumi* come se la mia voce fosse il vapore che si alza dall'acqua sotto una grande cascata; "*che queste due civiltà non possono stare insieme*", di dirla come se io fossi un monsignore che parla lentamente, accarezzandosi le mani.

Abbiamo poi classificato vari tipi di compito: "*Se / le nazioni che rappresentano queste culture rivali si incontrano / anche in piccoli gruppi il risultato / sarà solo / un'esplosione*". In questo caso la frase contiene già il suo compito, cioè *l'esplosione*

⁵ Al TTB abbiamo sostituito la parola "personaggio" con "tema", che ci è sembrata meno riconducibile ad una caratterizzazione di tipo psicologico.

finale. L'immagine che Renzo mi chiese di seguire era che durante la lenta esecuzione della prima parte io dovevo essere un terrorista che stendeva a terra, tra i piedi degli spettatori, una miccia (compito spaziale), poi le davo fuoco per far esplodere una bomba (compito visivo). Così facemmo, ma l'esplosione la spostammo sulle parole "sarà solo" in modo da evitare l'illustrazione pedissequa delle parole del testo, ciò che in seguito chiamammo "compiti onomatopeici", l'amplificazione con la voce del significato della parola (ci sono occasioni in cui lo si può fare; in genere però, il trucco è di spostare l'illustrazione sulla parola prima o su quella dopo).

Altro tipo di compito che classificammo è il "sottotesto", usato anche nel teatro classico. Dico: *"La civiltà occidentale può essere buona o meno, ma gli occidentali desiderano restarle attaccati"*. Sottotesto: *"E allora? Qualcosa non va? Io sono fatta così caro mio, che ti piaccia o no"*, magari aggiungendo, solo mentalmente, *"sporco negro"*, invadendo così la pausa, che si riempie di senso.

I compiti servono a tenere l'attore lontano dallo psicologismo, da una parte, e dalla vaghezza o dal vuoto, dall'altra.

Un'ulteriore possibilità di lavoro è quella della sottolineatura mirata di alcune parole specifiche. Uso la stessa frase citata prima: *"Che queste due civiltà non possono stare insieme"*. Sottolineo per esempio la parola *non* facendo una micro-pausa prima e dopo la parola. Il testo comincia ad acquistare un senso che il fuco da solo non era riuscito a suggerire. Posso anche sottolineare le parole che ritengo più rilevanti del testo accentuando o diminuendo il loro volume, rallentando l'esecuzione e lavorando quindi sul ritmo, oppure cambiando il colore della voce.

Anche la partitura fisica, ovvio, entra poi come elemento fondamentale di elaborazione del fuco, dando un differente piano di lettura al pezzo che si sta preparando, ma questo sarebbe un capitolo davvero molto impegnativo, non affrontabile in questa sede.

Più complesso il lavoro ad un testo poetico, perché ogni singola parola è qui più densa di significato, e schiude a un lavoro approfondito su ciascuna.

Posso partire, dopo aver imparato il fuco, dal significato della parola, cercandone il senso, la storia, la radice latina, i sinonimi e i contrari, gli aggettivi possibili, scollegandola, per così dire, dal contesto dove è posta.

"E tuttavia avevano recato una strana e deliziosa melodia dalle loro arcane foreste".⁶

Prendo la parola *recato*. Tra le tante definizioni, il vocabolario dà anche questa: portare presso, vicino; detto specifico di cose leggere. Allora posso "recare un dono leggero": portare un uccellino tra le mani e metterlo a terra con un sorriso. La provo per qualche giorno con questo compito. Poi ve ne aggiungo un altro: che succede se la *r* chiama la *t* finale per invitarla a danzare? O se la *c* sorride alla *a*, o se improvviso tutta una danza delle consonanti? E se poi, dopo qualche giorno io coloro la parola di giallo? Come cambia la parola se io la dipingo di giallo invece che di nero? Prendiamo la parola *arcane*. Significa misterioso, deriva da arca che è una cassa, ma anche uno scrigno, cioè una cassetta che contiene cose preziose: quante immagini posso trovare, e poi cambiare, nel momento in cui le sento sbiadire! *"Partendo però lascia sulla trama scialba del vivere un orlo di fiori ricamati e le notti e i giorni ne sono impreziositi per sempre"*. E' possibile, da *arcane*, lanciare un ponte di immagini che arrivi fino alle preziose notti finali?

Negli anni abbiamo scoperto che tutti questi compiti sovrapposti non si escludono a vicenda, ma che, lasciati depositare uno ad uno per qualche tempo, si

⁶ R. Tagore, *My Boyhood Days*, Vīśva Bhāratī, 1940, Calcutta.

stratificano, come le lacche cinesi, come il colore dei pittori, rendendo l'esecuzione densa e, per dirla con un termine che Renzo amava molto, ritorta.⁷

5. *Il caso e i cambiamenti*

Alcuni spettacoli del TTB sono stati concepiti come un montaggio di attrazioni. Così il lavoro sul testo.

Nel corso degli anni, gli attori hanno formalizzato una sequenza di risate, pianti, colpi di tosse, borbottii, gorgoglii, balbuzie, che vengono utilizzati nella composizione del testo. L'immissione nel fuco di questi "abbellimenti" può essere scelta dall'attore o accadere del tutto casualmente. Può derivare da un inciampo, una dimenticanza, oppure, quando si sta lavorando con il registratore per esempio, dall'incisione fortuita di altre voci (un collega è entrato per sbaglio in sala o qualcuno grida nella strada). A me è capitato spesso di sbagliare a schiacciare i tasti del registratore mentre preparavo un fuco, per cui una parola restava tagliata o si raddoppiava nella riproduzione, e scoprire poi che quell'errore tecnico era stato una grande fortuna.

Una rigida regola che ci siamo sempre dati è che il fuco non deve cambiare mai, che dovere dell'attore è starci sempre saldamente attaccato, senza variarlo. Gli eventuali cambiamenti avvengono in modo naturale, organico, per una necessità del compito oppure per l'intervento diretto del regista.

Nonostante ciò, il fuco cambia.

Riprendo l'esempio del compito sulla parola *fiumi* nella frase di Smuts. "*Hanno versato fiumi di sangue per la sua salvezza*". Eseguendo il compito del vapore sotto la cascata è probabile che sia la parola che precede sia quella che segue ne vengano coinvolte, che il ritmo e la velocità dell'esecuzione si rallenti, che il colore della voce diventi più scuro e così via. Sono di questa natura i cambiamenti che a poco a poco, nel lento processo di asciugatura delle vernici, modificano il fuco fino, in certe occasioni e dove è necessario, a farlo sparire anche del tutto.

6. *Il senso*

Dopo mesi di lavoro su Smuts insieme a Renzo, avevamo creato tutta una rete di agganci che, da una parte, mi permettevano di ripetere l'esecuzione del testo sempre allo stesso modo, come una partitura musicale scritta, e dall'altra, mi impedivano di cadere nello psicologismo. Ma c'era un problema. Era un testo lungo, di elevato spessore concettuale, e io, mentre lo eseguivo, non capivo niente di ciò che dicevo, impegnata com'ero a inseguire tutti i miei compiti e la complessa partitura fisica formalizzata. Allo stesso modo, chi mi ascoltava non afferrava nulla.

Da un problema di pertinenza e di elaborazione del fuco, eravamo ormai a un problema di *senso*. Del senso di quello che un attore dice in scena. Non che questo

⁷ Una esperienza fondamentale per me fu quella del canto classico indostano. Durante l'esecuzione e l'elaborazione di un *raga* (*Raga* is a musical scheme of five, six or seven notes composed logically, the layout of the notes developing into a significant form) ad un certo punto il cantante si ferma su alcune parole del testo, quelle più fitte di significato. I testi sono sempre poesie in lingua urdu o sanscrito. Il cantante incontra, ad esempio, la parola "cuore" e per molti minuti resta su quella singola parola inserendo nel canto decine di variazioni, di note, di tempo, di colore, di intensità, a seconda del grado di conoscenza o intuizione o fantasia propria. Il grande cantante si riconosce dal grado di conoscenza della lingua e dal grado di maestria nell'improvvisazione sulla parola.

problema fondamentale ci fosse ignoto, fin dall'inizio degli esperimenti. Semplicemente avevamo deciso di non occuparcene, per imboccare strade meno battute dalla tradizione.

In questa fase di lavoro, Renzo mi interrompeva spesso e chiedeva di ridire con parole mie, sviluppandolo ulteriormente, il concetto che avevo appena espresso. Io possiedo ancora un quaderno dove la sera riscrivevo a mio modo le parole di Smuts, a volte partendo dalla fine, a volte dal centro, a volte prendendo una sola frase ed elaborando il ragionamento con altre argomentazioni. Sempre difendendo al massimo grado il *tema*, anche dove mi trovavo del tutto in disaccordo.

Così, poco a poco, cominciai a dimenticare il fuco con le sue mani di lacca. Ero, nell'assoluta rigidità della forma, libera di poter pensare a quello che dicevo, e potevo anche tornare al fuco e ai suoi compiti ogniqualevolta ne sentivo l'esigenza.

Per esplicitare ulteriormente il concetto, io considero questo lavoro sul senso come una ulteriore mano di lacca. Operando alla forma invece che al contenuto, quello che faccio durante lo spettacolo è semplicemente eseguire la partitura stando ben attenta a non sbagliare le note. Il resto sono impulsi del profondo difficili, per me, da definire. A mio parere il senso al testo lo dà lo spettatore. È, per così dire, il lavoro dello spettatore.

Come in India: il fine ultimo della danza recitata è quello di diventare essa stessa danza pura.

7. Il furto

Quando si intraprende una strada senza sapere dove porti, si fanno molti errori di rotta, e si gira spesso in tondo impiegando parecchio tempo. Dopo dieci-dodici anni, il percorso di cui in queste pagine sto ripercorrendo le tappe, lungo e complicato all'apparenza, diventa in realtà veloce. Molte delle mani di lacca non servono più. Restano il fuco, la dizione, le pause, gli "abbellimenti", e l'esperienza.

Gli attori del TTB hanno costruito un archivio, oggi molto vasto, di possibili fuchi: grandi attori classici, uomini politici, i recitativi delle opere liriche, i melologi italiani, lo sprechgesang tedesco, voci tratte dai film ecc. Quando devo preparare un testo, immediatamente il pensiero va al mio archivio: voglio usare quel tipo di voce, quella melodia, quel canto; comincio il lavoro quasi sempre così. Quasi sempre, perché ora, dopo tanti anni, posso anche fare a meno di un modello, sebbene non abbia alcun dubbio che se lavorassi sempre senza nuovi o vecchi fuchi (uno stesso fuco può essere usato per diverse occasioni o da più attori raggiungendo risultati del tutto eterogenei), perderei quella straordinaria possibilità di utilizzare nuove melodie, nuovi colori e nuove intonazioni. Grazie al mio archivio, ho sempre la certezza che Ofelia non parlerà come Giulietta dello spettacolo precedente.

Vale forse la pena spendere qualche parola sul "furto" del fuco quando questo avviene nei confronti di altri attori. *Come rubare, e a chi.*

Come fare perché il furto non venga riconosciuto? Prima di tutto bisogna saper individuare le caratteristiche peculiari dell'esecutore, per esempio, per Carmelo Bene, la nasalità. Toglierla, ed eliminare anche gli eventuali difetti: cedimento di birignao o leggero gigionismo. Poi, amplificarne le qualità.

Per *Valse*, uno spettacolo in spazi aperti del TTB, io preparai un breve testo tratto dal IV canto dell'Eneide, prendendo come modello un frammento di uno spettacolo di Bene. Nella sua interpretazione, Bene utilizzava degli straordinari vibrati. Con Renzo pensammo di sviluppare al massimo, nella mia esecuzione, la tecnica del

vibrato. In *Valse* io sono sui trampoli, all'aperto, devo tenere un volume altissimo per farmi sentire...

Tolte le caratteristiche particolari dell'esecutore, collocato il testo in contesti del tutto differenti e con parole del tutto diverse, le melodie originarie finiscono per nascondere la loro provenienza.

Qualche anno fa, quattro giorni prima della prima di “E d’ammuri t’arricuordi” (lo spettacolo del TTB sui canti della tradizione popolare italiana), Renzo mi chiese di preparare un frammento tratto dal delirio di Ermengarda nell’*Adelchi* di Alessandro Manzoni. Quattro giorni! Corsi al mio archivio e scelsi una registrazione di una giovane attrice classica italiana amica di Beppe Chierichetti. Lavorai due giorni per mio conto, poi venne Renzo. Il fuco funzionava bene. Dato il pochissimo tempo a disposizione, Renzo operò al testo con mano ben più pesante di quanto non fosse abituato ad intervenire nel lavoro dei suoi attori, sistemando lui stesso le parti meno pronte (Renzo era un attore molto bravo). Ci fu la prima, andò tutto bene. Poi ripresero le prove. Il lavoro su Ermengarda, nonostante il buon esito, era ancora troppo fresco, e durante una prova ritornai per qualche istante alla melodia del fuco. Allora Beppe, correndomi vicino e puntando il dito contro disse: “Ti ho scoperto!” Ridemmo. Sapevamo entrambi che di lì a qualche giorno nessuno avrebbe mai più riconosciuto il bellissimo lavoro della sua amica attrice.

Il secondo problema è: a *chi* ispirarsi?

Renzo, quando eravamo più giovani, ci vietava categoricamente di andare a vedere spettacoli di teatro tradizionale o di ascoltarli per radio. Pochi mesi fa, gli dissi che avevo sentito alla radio uno spettacolo di un attore del teatro italiano e che non mi era sembrato male. Ricordo che, senza nemmeno ascoltare il mio giudizio, Renzo disse: “Tu non devi ascoltare queste cose”. Io ridendo gli risposi: “Renzo, sono passati trent’anni!” Ciò per dire di quanto fosse violentemente contro lo stile degli attori tradizionali e quanto temesse che, anche dopo tanto tempo, quel tipo di intonazioni, di birignao, di affettazione, di stereotipi e di cliché lasciasse anche delle minime ombre lontane nel nostro parlato. Al contrario, nei primi anni di lavoro, ci chiedeva di andare ai mercati e registrare le conversazioni delle persone, per capire come parlava la gente, in modo da affinare il nostro orecchio al massimo grado. Al TTB non sono mai entrati giovani attori che avevano frequentato scuole tradizionali. Questo perché è estremamente difficile, quasi impossibile, togliere i difetti che in modo rapido e definitivo si imparano in quelle scuole.

Nel teatro classico esistono però delle eccezioni e solo queste vanno prese a modello: Carmelo Bene, Memo Benassi, Eduardo De Filippo, Toni Comello, Pupella Maggio, per esempio.

8. *Reviviscenza? Un ultimo ricordo*

Nel 2004 il comune di Lecco ci affidò la regia del “Corteo Manzoniano”, un corteo storico-tradizionale la cui ultima esecuzione era avvenuta nel 1965. A Lecco Alessandro Manzoni ambientò la vicenda di Renzo e Lucia, una giovane coppia seicentesca protagonista del romanzo *I Promessi Sposi*. Questo testo è considerato tra i più importanti della letteratura italiana e viene studiato in tutte le scuole.

Io sono nata a Lecco. La prima cosa che i bambini lecchesi imparano quando vengono al mondo è la storia di Renzo e Lucia. Già dalle scuole elementari si studiano alcuni brani del romanzo e le gite scolastiche dei giovani studenti lecchesi si effettuano, con grande disappunto degli stessi, nei “luoghi manzoniani”, i luoghi cioè dove si immagina si siano svolti i fatti narrati.

Fin dall'infanzia conosco a memoria i pezzi più celebri.

Nell'occasione del corteo del 2004 gli "attori-anziani" del Tascabile sono stati impegnati prevalentemente nell'organizzazione tecnica (io mi sono occupata dei costumi), riservandosi però la parte dei testi, incisi su disco e mandati in play back durante lo spettacolo, agito da circa 200 attori.

Alle prime riunioni, distribuendoci incarichi e ruoli, io dissi a Renzo in tono scherzoso: "Va bene, io trovo e preparo i costumi, tu però mi fai fare *Addio monti*".

Addio monti è uno dei brani più belli: un monologo di Lucia piangente che, causa le angherie di un presuntuoso signorotto, è costretta ad abbandonare il paese e la casa natale per rifugiarsi in un convento vicino a Milano.

Quando ho cominciato a lavorare al TTB avevo diciassette anni e per farlo mi sono trasferita da Lecco a Bergamo lasciando la scuola e la famiglia. Mio padre era morto da quindici giorni. Ricordo sempre, dei primi anni di lavoro, la solitudine, il dolore del distacco, la fine, in parte voluta in parte forzata, della mia adolescenza. Appena possibile, nei giorni liberi tornavo a Lecco, nella casa di mio padre. Poi la mattina riprendevo il treno, sempre con i versi di *Addio monti* sulle labbra.

Insomma, a parer mio, quel pezzo, ora che sono attrice adulta, mi spettava in qualche modo di diritto, ma non sembrava lo stesso per Renzo.

Renzo si è laureato con una tesi sui Promessi Sposi. Questo romanzo era parte fondante di tutta la sua vita artistica. Penso che lui considerasse molto difficile o addirittura impossibile, per un attore, interpretare *Addio monti* senza sciuparlo, e che avesse perciò pensato di affidarlo a una o più bambine piccole, che non avevano ancora imparato a leggere rispettando la punteggiatura, oppure di dirlo lui stesso, che lo aveva ripetuto decine e decine di volte nella vita (come me, ma Renzo questo non lo sapeva). Eravamo dunque in conflitto. Io insistevo, lui, delicatamente, negava.

Intanto però io lavoravo al testo. Avevo fissato le pause in modo molto preciso, ma non avevo usato alcun modello per il fucò. Semplicemente ripetendo e ripetendo, le intonazioni si erano formalizzate, da sole.

Vennero i giorni delle registrazioni. Renzo non ne voleva proprio sapere. Dopo varie schermaglie in qualche modo lo costrinsi almeno a sentire quello che avevo preparato. Andammo in sala dove era allestito l'impianto tecnico e io, con enorme difficoltà date le premesse, dissi il testo. Dopo l'esecuzione Renzo commentò: "Il lavoro è buono" - cominciava quasi sempre così anche quando non era vero - "ma questa Lucia è un po' troppo vigorosa. Rileggi un po' qui, quello che c'è scritto prima dell'inizio di *Addio monti*". Lo lesse lui stesso: "*E, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente.*" - "Ecco, così deve essere", e si appoggiò alla spalliera della tribuna dove era seduto. Già. Era molto chiaro: così doveva essere.

Avevo fretta, dopo pochi minuti sarebbero arrivate le bambine per la prova e c'era ancora una sola occasione.

Mi sedetti su una sedia davanti ai microfoni, appoggiai la mano sulla guancia, piegai la testa e cominciai.

Bastarono poche parole e un dolore grande, antico, mai dimenticato, mi riempì tutta. Quelle parole, così conosciute, così cariche di contenuto, così imbarazzanti perché così aderenti alla mia vita personale, si fecero strada a un tratto nei ricordi, innescando un'acuta nostalgia. Le lacrime mi scesero nel palmo della mano, lungo l'avambraccio. Caddero sulla gonna. Sentii anche, in modo molto preciso, che se non avessi attentamente vigilato, avrei finito per lasciarmi sopraffare dall'emozione, per cedere ai singhiozzi e poi interrompermi.

In modo altrettanto preciso percepii che la forza di dominio e di argine, di elaborazione e controllo, era la tecnica, quella pura della dizione, raffinata negli anni di lavoro.

Terminai il pezzo. Renzo ne fu molto felice. E io assai turbata.

Cosa era successo? Cos'era tutta quella invasione di significato, di sentimento, di contenuto, di psicologia? Come mi sarei dovuta comportare d'ora in poi? Che insegnamento avrei potuto trarne?

Non ho più avuto modo di parlargli di questa esperienza. Lo avremmo certamente fatto quando ci fossimo trovati di nuovo in sala. Solo una volta, nei mesi scorsi, si accennò a *Addio monti*, e io ridendo dissi: "Renzo, lì era tutto Stanislavskij!"

Lui esclamò solo: "Ma va'!"

Il TTB aveva in animo di lavorare nei prossimi anni alla preparazione di *Otello*. Noi abbiamo sempre avuto tempi estremamente lunghi. E' probabile che negli anni futuri avremmo affrontato il complesso e affascinante problema dei dialoghi fra gli attori. E l'avremmo iniziato con nuovi esperimenti...