

PROVE di Drammaturgia

Rivista semestrale

1/2007

Anno XIII - numero 1 - luglio 2007

Rivista di inchieste teatrali

Dedicato a Leo de Berardinis

Spedizione in abbonamento postale - legge 662/96 art. 2 - 70% DRT - DCB



TECNICI DI DIONISIO
mascherai -attori - registi
a cura di Gerardo Guccini

Primi piani sulla maschera medievale
Giorgio Strehler, Ferruccio Soleri, Enrico Bonavera, Stefano Perocco di Meduna,
Leo de Berardinis, Valentina Capone, Erhard Stiefel



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

ELENCO NUMERI PRECEDENTI PROVE DI DRAMMATURGIA:

1-2/95 (numeri progressivi 1-2): Lettera a Vanda Monaco Westerstahl sull'esperienza teatrale, di Daniele Seragnoli; UN TEATRO MULTIETNICO. Il lavoro di Vanda Monaco Westerstahl, a cura di Eleonora Fumagalli; Viaggio d'un attore nella Commedia dell'arte, di Claudia Contin.

1/96 (numero progressivo 3): A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo, con interventi di Alessandro Baricco, Laura Curino, Gerardo Guccini, Gabriele Vacis e la drammaturgia di "Affinità".

1/97 (numero progressivo 4): L'orefice del "fra", di Ferdinando Taviani; IL DRAMATURGO, di Max Herrmann-Neisse; IL "TEATRO STABILE" DI GIULIANO SCABIA, di Franco Acquaviva.

2/97 (numero progressivo 5): STANISLAVSKIJ E ARTAUD, di Franco Ruffini; DOSSIER VASIL'EV, a cura di Alessio Bergamo, con interventi di A. Vasil'ev e Jurij Alschitz (inediti per l'Italia); LA CONFERENZA AL VIEUX COLMBIER. Vita vissuta d'Artaud l'imbecille di Antonin Artaud, brani selezionati tradotti, riassettrati e adattati da Enzo Moscato.

1/98 (numero progressivo 6): LA COSTANZA DEL CORPO. Appunti su una poesia di testimonianza, di Giuliano Scabia; "CORPO ADOLESCENTE" (dedicato a Ryszard Cieslak), di Antonio Costa; Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più, di Laura Mariani; "IL MIO TEATRO" E "IL DIALOGO NEL ROMANZO", di Dacia Maraini; THIERRY SALMON E I NUOVI GRUPPI: DISCORSI NELLO SPAZIO SCENICO. Cronache del progetto "Crisalide-Eventi di Teatro", di Paolo Ruffini.

2/98 (numero progressivo 7): IL "PERHINDERION" DELLE ALBE. Storie di un teatro tra Africa e dialetto, con testi inediti di Marco Martinelli, Nevio Spadoni, Cristina Ventrucci.

1/99 (numero progressivo 8): IL "NUOVO TEATRO" E LA SVOLTA PLURALISTA. Con un primo piano di Lenz Rifrasi, di Pier Giorgio Nosari; A SUD DEL TEATRO. Colloquio con Franco Scaldati; PATRIMONIO SUD. Atti dell'incontro di Cagliari (17-10-1998); STOCOLMA 1998. Memorie dell'anno teatrale, di Daniel Andersson e Vanda Monaco Westerstahl.

2/99 (numero progressivo 9): TEATRO POPOLARE DI RICERCA di Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, con contributi di Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Franco Brambilla, Marco Baliani, Pippo Delbono; UN SI' LUTTUOSO SHOW (O SLOW?) di Enzo Moscato; CHI HA SOGNATO IL SOGNO DI STRINDBERG? Di Willmar Sauter; STAFFAN GOTHE e "EH LYSANDE ELANDE" di Vanda Monaco Westerstahl; LA STORIA IN CUCINA: IL QUARTETTO DI SPIRO GYORGY di Ilona Fried.

1/2000 (numero progressivo 10): PROMEMORIA - Quattro dossier a cura di Piergiorgio Giacchè, Gerardo Guccini, Chiara Guidi, Daniele Seragnoli.

2/2000 (numero progressivo 11): MITI - Drammaturgie intorno alla parola, testi di Fabrizio Arcuri e Elio Castellana, Mariano Dammacco, Paolo Puppa; ULTIMO INCONTRO CON GROTHOWSKI di Laura Curino; IL TEATRO KATONA JÓZSEF DI BUDAPEST di Ilona Fried.

1/2001 (numero progressivo 12): VIDEOGRAFIE - Visioni e spettacolo - Atti del Convegno; VERSO UN TEATRO DEGLI ESSERI a cura di Gerardo Guccini.

2/2001 (numero progressivo 13): Atti del Convegno ESPERIENZE DI NUOVA DRAMMATURGIA, a cura di Cristina Valenti, Introduzione di Claudio Meldolesi; SCRIVERE PER IL TEATRO di Lucia Leva; CONVERSAZIONE CON FANNY & ALEXANDER di Ilona Fried.

1/2002 (numero progressivo 14): SANDRO LOMBARDI: IL MIO TESTO a cura di Gerardo Guccini; ALTRI ANNI SETTANTA - Luoghi e figure di un teatro irregolare; ÁRPÁD SCHILLING: un teatro sulla difficoltà di esistere a cura di Ilona Fried; CONVERSAZIONE CON LAMINARIE a cura di Fabio Acca.

2/2002 (numero progressivo 15): OMAGGIO A THIERRY SALMON a cura di Renata Molinari; UN INCONTRO CON SALVADOR TÁVORA, E LA CUADRA DE SEVILLA (a cura di Cira Santoro).

1/2003 (numero progressivo 16): LA SCENA DEL DELITTO - Trame, ambienti, personaggi per un genere popolare; EMMA DANTE - Appunti sulla ricerca di un metodo con i testi di mPalermu e Carnezzaria; UNA CONVERSAZIONE CON MAURIZIO SAIU a cura di Fabio Acca.

2/2003 (numero progressivo 17): INTORNO AL TEATRO DELLA VALDOCA: PAROLE, REGIA, DESTINI a cura di Marco De Marinis; IL TEATRO/VITA DI PIPPO DELBONO a cura di Marco De Marinis; RACCONTI DELLA MEMORIA: IL TEATRO DI ASCANIO CELESTINI a cura di Gerardo Guccini;

1/2004 (numero progressivo 18): PER UNA NUOVA PERFORMANCE EPICA a cura di Gerardo Guccini, contributi di Kassim Bayatly, Gabriele Vacis, Pier Giorgio Nosari, Gerardo Guccini, Beniamino Sidoti, Simone Soriani, Silvia Bottiroli, Luigi Mastropaolo, Vanda Monaco Westerstahl, Fabio Acca, Pierpaolo Piludu.

2/2004 (numero progressivo 19): SULLA TRAGEDIA ENDOGONIDIA a cura di Adele Cacciagrano; CHIAROVEGGENZA. NAVICELLE CORSARE E ISTITUZIONI-FORTINO di Marco Martinelli; CINQUE "LIBRI" PER TORINO di Gabriele Vacis; GILGAMES DI TERESA LUDOVICO di Roberta Gandolfi; DALLE "AREE DISAGIATE" ALLA CRISI DEI TEATRI di Cira Santoro; INCONTRO CON FRANÇOIS KAHN SU BECKETT, GROTHOWSKI E IL LABORATORIO di Lorenzo Mucci.

1/2005 (numero progressivo 20): TEATRI MUSICALI - ALTRI GENERI - INTERAZIONI - RICERCA, a cura di Gerardo Guccini, con interventi di Riccardo Cocciantè, Armando Punzo, Salvatore Tramacere, di Raiz.

2/2005 (numero progressivo 21): AI CONFINI DELLA "PERFORMANCE EPICA" a cura di Gerardo Guccini.

1/2006 (numero progressivo 22): TEATRI CORSARI. PASOLINI E LAURA BETTI: parole, immagini, frammenti, atti a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti

2/2006 (numero progressivo 23): SCRITTURE NASCOSTE: NOTE DI UN DRAMATURGO; Franco Ruffini; CORPO-CHE-SCRIVE: L'ATTORE, IL RACCONTO, IL DRAMMA DI FRANCO RUFFINI; Renata Molinari; IL SENSO PRIMA DELL'OPERA: IL PROCESSO CREATIVO DEL TEATRO DE LOS ANDES di Veronica Scudato; LA SCRITTURA? INCONTRO CON MARCO PAOLINI a cura di Gerardo Guccini; LA DIDASCALIA FRA AUTORE E ATTORI di Stefano Maffei; DANZA E IL RISERBO di Roberto Frattini; Sette Laboratorio critico a cura di Fabio Acca Il corpo ottuso della

INDICE

Editoriale
Le maschere e il dialogo con se stessi.
Ragioni d'una dedica

*

LE MASCHERE E IL BUON DIO
di Sonia Maura Barillari

*

LE GENERAZIONI DI ARLECCHINO.

Interviste con Ferruccio Soleri ed Enrico Bonavera, a cura di Enoch Marrella

*

L'ARTIGIANATO RISCOPERTO DELLA MASCHERA. Colloquio con Stefano Perocco di Meduna, a cura di Gerardo Guccini

*

LEO, I COMICI, SHAKESPEARE. Sguardi dietro il King Lear N°1, a cura di Massimo Marino

*

LA SOLITUDINE DELLE MASCHERE.

Esperienze a partire dal teatro di Leo de Berardinis di Valentina Capone

*

ERHARD STIEFEL, MASCHERAIO AL THÉÂTRE DU SOLEIL, a cura di Roberta Gandolfi

*

Direttore Responsabile:
Claudio Meldolesi
Direttore Editoriale:
Gerardo Guccini

Collaborazione redazionale di
Giuseppina Ripoli

Comitato di redazione: Danjel Andersson, Willmar Sauter (Univ. di Stoccolma), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Linda Zachrisson.

Stampa: Cartografica Artigiana/Fe - Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

CIMES
Via Barberia, 4 40123 Bologna
Tel. 051/2092004 - Fax. 051/2092001

In copertina:

Leo de Berardinis in *King Lear* N°1.
Foto di Piero Casadei. La redazione ringrazia qui la famiglia de Berardinis per la collaborazione prestata alla ricerca delle immagini.

*

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista ISSN 1592-6680 (stampa) ISSN 1592-6834 (online)
www.muspe.unibo.it/period/ppd/index

PREZZO AL PUBBLICO FINO AL 2005: CIASCUNA COPIA EURO 3,58 (IVA ASSOLTA)
ABBONAMENTO 2 NUMERI 2005 : EURO 7,16 (IVA ASSOLTA)

PER I NUMERI DAL 2006 PREZZO AL PUBBLICO CIASCUNA COPIA EURO 4,50
ABBONAMENTO 2 NUMERI EURO 9,00 (IVA ASSOLTA)

SE VI INTERESSA RICEVERE LA NOSTRA PUBBLICAZIONE, VI PREGHIAMO DI INVIARE LA SOTTOSCRIZIONE A
CARATTERE, VIA B. PASSAROTTI 9/A, 40128 BOLOGNA -
C. C. POSTALE N. 31378508

VI PREGHIAMO INOLTRE DI AGGIUNGERE EURO 1,00 PER CIASCUN NUMERO SPEDITO.
PER ULTERIORI INFORMAZIONI: TEL. 051/37.43.27 caratterecomunicazione@virgilio.it



Editoriale

Le maschere e il dialogo con sé: le Ragioni di una dedica

Stefano Mazzoni, in un recente saggio sulle maschere antiche, ha osservato che gli attori greci e quelli elleistici possono venire considerati viventi “maschere di suono”. Il fattore decisivo della loro arte era infatti la voce, che doveva essere “chiara, potente, duttile”¹. Anni fa, nel primo numero della nostra rivista, Claudia Contin indicava invece una diversa connessione sensoria, motivandola con le sue esperienze d’attrice intorno alle riscoperte tecniche della Commedia dell’Arte. “La maschera – scriveva in quell’occasione – va considerata come un unico grande occhio [...] una sorta di faro luminoso che lancia luce nella direzione in cui è puntato”². Fra questi due tipi di “maschera”, quello che contribuisce a dilatare acusticamente la presenza attorica e quello che rifonda in chi agisce il modo di vedere e farsi vedere, si situano nella storia dello spettacolo rivolgenti epocali quali il dissolvimento del teatro antico e l’apparire d’un diverso tipo di attore, che, anziché tradurre i personaggi in voci d’ampiezza quasi sinfonica, arricchiva la varietà dei profili antropologici innestandovi elementi ricavati dalla deformazione grottesca del vero, dal mondo animale e da quello della raffigurazione diabolica, poiché, nel medioevo, i diavoli erano “le sole vere maschere del teatro”³.

Insomma, la maschera degli antichi indicava un’entità umana certamente diversa da quella dell’attore ma pari a questa essendo definibile “persona”, tant’è vero, che il termine latino per maschera, cioè “persona”, ha finito per significare “l’uomo come essere intelligente e consapevole di sé”; mentre la maschera dell’Arte era lo strumento che consentiva agli attori di raddoppiarsi, ricavando da sé stessi originali forme di vita scenica. Le maschere antiche, in altri termini, raffiguravano il volto del personaggio, quelle dell’Arte un “non volto” umano: il segno d’un essere ulteriore o idealmente trapassato. Così, l’iconografia dei Comici non sviluppa l’antico tema figurativo greco-romano, che mostrava gli attori in atto di contemplare la propria maschera “immers[i] in un silenzioso colloquio”⁴. Non era possibile comunicare con quel “non volto” tenendosi di fronte, come se potesse trasmettere, a somiglianza delle maschere/persona, “un modo di recitare” o “l’indole di un personaggio”⁵. Il rapporto con lui scattava piuttosto nell’atto di assumerlo, inglobandolo in un “io” temporaneamente trasformato.

Gli uomini di teatro del Novecento hanno riattivato gli organismi implicati dalle maschere “croste” dell’Arte. E, nel farlo, hanno dispiegato esperienze e relazioni che delineano un specie di grandioso *romanzo della maschera* al cui interno gli evidenti protagonisti del secolo teatrale, gli attori e i registi, si rapportano al profilo, non ancora sufficientemente indagato, del mascheraio. Il capostipite di questa rinata specializzazione, colui che ha riportato gli artefici di maschere fra i “tecnici di Dioniso”, come i greci chiamavano i professionisti della scena, è lo scultore Amleto Sartori (1915-1962). Nasceva allora, agli inizi del nostro dopoguerra, la regia italiana; e il ritrovato artigianato della maschera sostenne la rivelazione del *Servitore di due padroni* di Giorgio Strehler. Ai modelli di Amleto si rifecero poi il figlio Donato (collaboratore di Barrault, Eduardo De Filippo, Strehler, Lecoq e Dario Fo), Stefano Perocco di Meduna (di cui pubblichiamo una lunga intervista) e, pur distanziandosene, anche Erhard Stiefel, il mascheraio del Théâtre du Soleil.

La rinata cultura della maschera intreccia a metà Novecento sperimentalismo empirico e intuizione dell’assente, concretezza artigianale e aperture metafisiche; appunto ai suoi vari procedimenti, alle sue opere corporee e oggettuali, ai rapporti fra gli attori, i maschera e i registi, abbiamo voluto dedicare questo numero della nostra rivista, ponendolo in rapporto con Leo de Berardinis ché questi, da artefice teatrale e poeta pedagogo, ha saputo attivare, nella serie delle sue memorabili varianti sceniche del *King Lear*, la maggior dialettica emersa dalla nascita del teatro moderno: quella fra le maschere dell’Arte e la drammaturgia di Shakespeare. In questi eventi, infatti, la trasformazione corporea dell’attore mascherato si coniugava alla complessità del vissuto, riproponendo, in forme laceranti e segrete, l’antico dialogo fra l’interprete e la “persona” scenica. Diceva Leo ai suoi straordinari attori: “Le prove tenteranno di essere una ricerca dentro di noi per conoscere, e quindi manifestare, quei livelli di coscienza che le parole di Shakespeare solleciteranno di più in ciascuno”⁶.

1 Stefano Mazzoni, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *La maschera e l’altro*, Firenze, Alinea Editrice, 2005, p. 72.

2 Claudia Contin, *Viaggio di un attore nella Commedia dell’Arte*, in “Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali”, 1995, nn.1/2, p. 45.

3 Sonia Maura Barillari, *La maschera assente? Maschere e mascheramenti sulle scene medievali*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a cura di F. Mossetti Casaretto, Alessandria 2006, p. 346.

4 Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell’Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, p. 22.

5 Ivi, p. 12.

6 Cit. in *King Lear*, su “*King Lear* N° 1” con un’appendice di scritti inediti di Leo de Berardinis, Documenti, collana a cura di Paolo Ambrosino, Massimo Marino, Alessandra Farneti, Bologna [1997], p. 6.

LE MASCHERE E IL BUON DIO

Riflessioni sulla maschera, il diabolico e il divino

di Sonia Maura Barillari

L'uso della maschera, nel medioevo, gode di precoci attestazioni, in genere rivolte a stigmatizzare le pratiche che lo prevedevano – considerate pericoloso retaggio di credenze pagane – e quanti, con gradi diversi di consapevolezza, e in determinate circostanze, indulgevano a tale condotta 'peccaminosa'. La più antica testimonianza a noi nota risale alla seconda metà del IV secolo e reca la 'firma' prestigiosa di Paciano, vescovo di Barcellona dal 360 al 390 circa, che lamenta la perseveranza con cui i parrochiani della sua diocesi si ostinavano a mascherarsi da cervo (*cervulum facere*) nonostante le decise reprimende dei confessori. Una consuetudine dura a morire, visto che a partire da questo momento le interdizioni in merito si moltiplicano, reiterandosi quasi immutate fin'oltre le soglie dell'età moderna¹. Tutte ci parlano in prevalenza di maschere animali (cervi, giumente, vitelli, capre, cerbiatti...), talvolta dalle sembianze umane (perlopiù di vecchiaia). Sempre e comunque viene rimarcata l'ascendenza diabolica di siffatti travestimenti in cui si vedeva perpetrata la colpa sacrilega di alterare le fattezze umane, plasmate a immagine e somiglianza di Dio (*Genesi* 1, 26)².

Idea che – per quanto oggi possa urtare le nostre coscienze pasciute di laicismo – si rivela ben lungi dall'essere peregrina, appurati i forti legami che le maschere intrattengono con l'Aldilà non solo sotto il profilo antropologico ma soprattutto da un punto di vista linguistico, se si presta fede alla proposta avanzata da Mario Alinei³ sull'etimologia, tutt'ora dibattuta, di *masca*⁴. Il termine, infatti, deriverebbe dall'etnico MARSICUS, nella forma femminile MARSICA, e sarebbe motivato dal fatto che i marsi erano considerati 'maghi' per antonomasia e che, fino a un passato non molto remoto, i popoli europei – e non solo – usavano mascherarsi a fini rituali semplicemente annerendo la faccia con la fuliggine. Il nesso *masca* - 'strega, stregone', peraltro, è esplicitato con chiarezza già al primo emergere del lemma nei documenti conservati (la *Lex longobardorum*, datata 643, non ha dubbi nel chiosare «strigam, quem dicunt mascam»⁵), e ancora attualmente trova evidenti riscontri in alcuni dialetti romanzi quali il piemontese, l'occitano e il franco-provenzale.

A ogni buon conto, la comparsa di *masca* in uno scritto del VII secolo acquisisce una particolare pregnanza se la si associa a un altro fenomeno verificatosi a quella stessa altezza cronologica: dalla seconda metà del IV secolo fino a tutto il VII sul territorio un tempo soggetto all'impero romano le feste celebrate in occasione del nuovo anno si contraddistinguono per un'«innovazione sorprendente»⁶, l'apparizione cioè di cortei di maschere che andavano di casa in casa offrendo i loro *vota* e ricevendo in cambio una *strena*.

Maschere umane, maschere demoniache, maschere animalesche che evocano parentele oltremondane si rifrangono nella vivace iconografia di cui sono ornati i margini dei manoscritti miniati, lasciandoci intravedere i contorni di usanze radicate e tenaci. La stessa abbondanza di materiale – testuale e figurativo – che ci informa sull'aspetto esteriore dei mascheramenti utilizzati in occasione dei riti calendariali, purtroppo, non trova un equivalente per l'ambito teatrale: le opere medievali, così come le immagini che le illustrano, sono avare di delucidazioni sull'effettiva prassi del mestiere attoriale e sull'impiego della maschera in scena⁷. Insomma, l'adamantina certezza di Vincenzo de Bartholomaeis che, a proposito del perpetuarsi dell'istrionismo di matrice classica nell'Età di Mezzo, dichiara di non nutrire dubbi «sulla continuità ininterrotta dell'uso della maschera. Se ne hanno notizie per tutto il Medio Evo»⁸ è destinata ad infrangersi contro l'ostinata laconicità delle fonti.

Soltanto pochi autori parlano espressamente di interpreti 'mascherati'. Fra questi Isidoro di Siviglia († 636), che fornisce qualche dettaglio realistico sulle maschere in quanto manufatto⁹, e Étienne de Bourbon († 1256) che ricorda come i giullari vi ricorressero abitualmente¹⁰. Poco ci dicono al riguardo anche le scarne 'note di regia' che accompagnano i più antichi testi in volgare finalizzati alla rappresentazione scenica, e ugualmente 'opache' – a dispetto della loro rutilante apparenza – appaiono le miniature che abbelliscono i frontespizi dei codici terenziani¹¹: troppo somiglianti fra loro per non rifarsi a un modello comune, troppo pedissequamente fedeli alla definizione isidoriana di *scena*¹² per non esser debitrice a questo fantasioso fraintendimento del teatro latino.

Quello che più colpisce, tuttavia, non è tanto questo impenetrabile silenzio documentario quanto il fatto che la Chiesa, sempre sollecita a condannare, da un lato, l'uso della maschera in contesti festivi, dall'altro la professione attoriale, non annoveri fra le ragioni di biasimo per quest'ultima quella aggiuntiva della contraffazione dei connotati: stranamente, i moniti rivolti da canonisti e censori agli uomini di spettacolo rinunciano a sfruttare tale ulteriore capo d'accusa, quasi che il portare la maschera non costituisse un'aggravante.

Intanto, merita di essere sottolineato come, con tutta probabilità, l'utilizzo di maschere da parte degli attori non fosse generalizzato e pervasivo come sui palcoscenici greci e latini ma circoscritto a specifici ruoli. È scontato che la mettessero i diavoli, certo affinché il loro intervento sortisse sul pubblico un debito effetto perturbante, e fors'anche in quanto l'atto di estinguere e annullare la *similitudo* uomo-Dio era perfettamente consono, quindi tollerato, per i personaggi demoniaci.



"Il fuoco/uscirà per/qui". *Quaderno dei segreti di un regista provenzale* (inizi XVI sec.)

1 Cfr. il mio «La maschera del *cervulus*. Fonti documentarie e iconografia», *L'immagine riflessa* XI (2002), pp. 61-109.

2 Cfr. J.-Cl. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 212.

3 «Due nomi dialettali della strega: piem. *masca* e lig. *bàsura*», *Quaderni di semantica* 2 (1985), pp. 397-399.

4 Cfr. Alessandro Zironi (che propende per un etimo germanico connesso con la dimensione oltremondana) in «*Masca e talamasca* nelle fonti germaniche antiche», *L'immagine riflessa* N. S. IX (2000): 109-140, alle pp. 113-134.

5 Si noti come «quem dicunt *masca*» (che chiamano *masca*) assuma la funzione di glossa del termine *striga*, vocabolo culto a cui è affiancato l'equivalente d'uso comune o popolare. Cfr. C. Azzara - S. Gasparri, *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Milano, La Storia, 1992, p. 56.

6 In questi termini si esprime M. Meslin, *La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain: Étude d'un rituel de Nouvel An*, Bruxelles, Latomus, 1970, p. 79.

7 Cfr. il mio «La maschera assente? Maschere e mascheramenti sulle scene medievali», in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, a c. di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 321-370.

8 *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società editrice internazionale, 1952², p. 24.

9 «Simulacra oris lineae gipsata et vario colore distincta» (figure del viso di tela di lino e gesso dipinte di vari colori). Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* X, 119 (si legge in Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a c. di A. Valastro Canale, Torino, Utet, 2004, 2 voll., I, p. 824).

10 «Ferunt facies depictas, que dicuntur artificia gallice» (portano volti dipinti, che in volgare francese son chiamati artificia). *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, éd. par A. Lecoy de la Marche, Paris, Renouard, 1877, p. 231.

11 Cfr. Paris, Bibl. de l'Arsenal lat. 664 e Paris, B. N. lat. 7907a.

12 Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* XVIII, 43 (p. 524 del II volume dell'edizione Valastro Canale sopra citata).

13 Merita di essere ricordato che il *Jeu d'Adam* (o *Ordo representationis Ade*), databile alla seconda metà del XII secolo, è scritto in antico francese (per la precisione anglo-normanno) nelle sue parti riservate agli attori e destinate alla recitazione, mentre le note di regia – della quale si sarebbe evidentemente occupato un *clericus* – sono ancora stilate in latino.

14 *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), publ. par W. Noomen, Paris, Honoré Champion, 1971, p. 26.

15 J.-Cl. Schmitt, *op. cit.* p. 213.

16 *Ibidem*.

17 A questo proposito è d'obbligo il rinvio all'esauriente saggio di Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

In questa prospettiva, i dati relativi alla scarsità di condanne ecclesiastiche rivolte ai teatranti che indossassero maschere e quelli concernenti l'elusività delle descrizioni ad esse inerenti finiscono col convergere: come avveniva per i diavoli che popolarono i coevi racconti esemplari, pare fosse stato sufficiente nominare la figura demoniaca per richiamare alla mente lineamenti e attributi ben definiti, desunti dagli affreschi e dalle sculture presenti nelle chiese. Lo si evince dalle rubriche presenti nel *Jeu d'Adam*¹³, e specialmente da quella riferita alla tentazione di Eva nel giardino edenico: «i demoni scorrazzano per la piazza, facendo gesti appropriati»¹⁴, dove la sintetica istruzione «*gestum facientes competentem*» condensa i dettami di un sapere, basato sull'esperienza, che non abbisogna di chiarimenti supplementari. Un'esperienza che allignava, e trovava uno sbocco opportuno, nelle *diableries* approntate, con un dispiego di «effetti speciali» talora imponente, in occasione dei «drammi» religiosi per la realizzazione dei quali, a quanto consta, i soli «attori professionisti» ad essere ingaggiati erano proprio quelli che ricoprivano il ruolo dei diavoli. Per le altre parti ci si affidava perlopiù ai componenti della comunità, tutta coinvolta nell'allestimento di tali spettacoli non di rado grandiosi.

Un'associazione – quella attore/diavolo – che a dire il vero, nel medioevo, non desta stupore: con il diavolo l'attore condivide sinistre potenzialità metamorfiche che gli permettono di apparire sotto sembianze diverse, un'inquietante propensione al trasformismo che trova un parallelo nell'indiscussa signoria sul sensibile accordata al demonio. Il che rinvia all'interpretazione del diavolo medievale quale «metafora della maschera»¹⁵: non essendo concepibile per lui altra maschera se non se stesso, egli non può essere mai effettivamente mascherato, né mostrare mai la sua vera sostanza. «Come il re in certe società 'primitive' egli è la maschera, non porta la maschera»¹⁶, tanto da essere raffigurato con delle riproduzioni, dei duplicati del suo volto sul bassoventre, sul deretano, sui gomiti e le ginocchia.

Non stupisce, pertanto, che quando sul finire del XVI secolo Arlecchino fa il suo debutto alla corte di Caterina de' Medici, agito – se così si può dire – dal corpo agile e muscoloso di Tristano Martinelli¹⁷, non solo assuma il nome dal Re dei diavoli *Hellequin*, signore di una tumultuosa e fantasmatica *mesnie* notturna, ma della turba di demòni di cui questi era a capo (e a cui apparteneva) conservi alcuni tratti tipici quali la barbetta 'caprina' e il bozzo in fronte – forse memore di una primigenia identità 'cornuta' – infine la motilità frenetica, la gestualità scomposta che sappiamo essere stata la caratteristica dominante della *crew* infernale nelle *diableries*.

A quest'altezza cronologica, senza dubbio, il divorzio fra i travestimenti ferini propri delle ricorrenze calendariali e le maschere teatrali era già sancito da tempo, e la presa di distanza dei professionisti della scena dalle connotazioni diaboliche in origine attribuite al travisamento era netta e risoluta: i vocaboli usati (e abusati) dai chierici – *persona*, *larva*, *masca*... – sono abbandonati a favore di altri conati a partire da termini anatomici che denotano la testa e il viso – *visers*, *faux visages*, *falsos visajes*, *grossa testa*, *careta* – in modo di marginalizzare (di esorcizzare?) i semi connotativi del soprannaturale e del mostruoso che il pensiero cristiano sentiva indissolubilmente legati alle voci latine. Tale dominanza accordata a componenti lessicali afferenti al concreto, al 'cosale', sortisce l'esito di approdare, per la maschera scenica, alla definizione di un regime semantico specifico, contrassegnato da tratti pertinenti di natura 'meccanica', piuttosto che ontologica o morale, e perciò emancipato dalla sfera del sacro, del magico, in modo da potersi radicarsi saldamente e definitivamente nei domini della *techné*.

Ciononostante, si ha come l'impressione che sia i teatranti sia gli artigiani preposti alla creazione delle maschere non abbiano mai perso del tutto il contatto con la dimensione folclorica di cui esse, per loro natura, erano espressione, né smarrita la consapevolezza dei legami di queste con un oltremondo in cui le frontiere fra divino, animalesco e spiritale si facevano sempre più labili fino a scomparire. Altrimenti non si comprenderebbe la nascita di Arlecchino. E neppure la sua longevità.

Che la maschera sia uno strumento potente, capace di trasferire a chi l'indossa le prerogative più profonde e recondite della sua intima natura demònica è risaputo. Quanta energia essa richieda, ed assorba, all'attore che la veste, però, si può comprendere pienamente soltanto standogli a fianco sul palco. Me ne sono resa conto collaborando con Felice Picco a un progetto di conferenza-spettacolo dedicato, appunto, ad approfondire le valenze folcloriche della maschera teatrale. A dispetto del taglio 'didattico' che abbiamo voluto dare alla nostra esibizione – con Serena Sartori in platea prodiga di consigli e moniti – alla fine il nostro pubblico (talvolta ristretto, talvolta assai numeroso) ha sempre mostrato un coinvolgimento tutt'altro che superficiale. In fondo, l'idea è semplice, quasi elementare: con l'ausilio di immagini tratte dai codici miniati, io illustro le diverse tipologie di maschere attestate nel medioevo evidenziando la continuità con quelle ancora attive nei carnevali europei, e di volta in volta Felice 'presenta' maschere morfologicamente affini, provenienti da tradizioni teatrali diverse. Così la *striga* prende vita nei gesti ampi e solenni della spaventosa *randa* balinese, e balinesi sono pure la 'vecchia' dall'incedere anchilosato che riecheggia le innumeri sue consorelle del ciclo slavo dei 'dodici giorni' e un minaccioso demone che arpiona le anime per trascinarle con sé. È tuttavia la maschera del diavolo a farla da padrone: nella versione catalana, in cartapesta colorata, e in quella rivisitata con un arlecchino in cuoio dell'*atelier* Sartori che si anima delle movenze energiche, eppure misurate, di un interprete capace di rendere palese – grazie alla perspicuità tutta visiva dell'azione scenica – la sua stretta parentela col Re dei morti.

LE GENERAZIONI D'ARLECCHINO

Interviste con Ferruccio Soleri ed Enrico Bonavera

a cura di Enoch Marrella

Ferruccio Soleri, storico Arlecchino dell'altrettanto storico *Servitore di due padroni* con la regia di Giorgio Strehler, ed Enrico Bonavera, che di Soleri è l'indispensabile sostituto, sono attori che hanno saputo ricreare l'antica tradizione delle maschere, testimoniando, nel presente, l'esistenza d'una "nuova tradizione" che contempla specialisti nei ruoli di Arlecchino, di Pantalone, del Capitano, contaminazioni con i teatri orientali, laboratori, spettacoli, ricerche. Oggi, l'arte della maschera è misteriosa, due secoli fa era normale. Così come il fabbro impugnava il suo martello, il comico calzava la sua maschera in cuoio prima di andare in scena. L'antropologia individua in questo oggetto un tramite fra la natura animale e quella umana. L'uomo che la indossa dà vita a strane creature archetipe, che attraversano i secoli senza smettere mai di comunicare, di parlare, di proiettarsi nell'immaginario del pubblico. Tra queste rientra a pieno titolo Arlecchino, così come, d'altra parte, Soleri e Bonavera sono fra gli attori che hanno insufflato nuova vita ai personaggi in maschera. Il luogo del loro incontro è uno spettacolo di Giorgio Strehler che, da circa sessant'anni, riscuote grandiosi successi nei teatri di tutto il mondo: *Il Servitore di due padroni*. L'autore del testo è Carlo Goldoni. Uno stesso drammaturgo, dunque, fece deflagrare la crisi delle maschere, e fornì la scialuppa su cui porle in salvo. Anche dopo che il teatro delle maschere si era ridotto a pratiche residuali, a farse, a citazioni e a esotici recuperi, questa commedia ha continuato a proteggere e a conservare il gioco scenico del servo sciocco e geniale. Nell'Ottocento, per non fare che qualche esempio, troviamo il *Servitore* nei repertori di Pino Cristomi, di Domenico Surzi, della Compagnia Veneta di Ninfa Priuli, dalla Zocchi-Benivento, della Mozzi con l'Arlecchino Armando Subotich e dell'attore Claudio Leigheb. In un certo senso, il teatro e Strehler hanno utilizzato quest'opera goldoniana in modi analoghi, facendone l'occasione di spettacoli sempre diversi al cui centro figurano le dinamiche relazionali e performative della Commedia dell'Arte. Ben dieci, fra il 1947 e il 1997, sono le versioni strehleriane. Per introdurre le interviste ai due Arlecchini, Soleri e Bonavera, e delineare al contempo la prospettiva storica del loro incontro, ho scelto di presentarle in breve, chiarendo al lettore che sotto il titolo del *Servitore* si è sviluppato, nell'ambito del Piccolo, un atelier in continuo movimento. Strehler, nel '47, circa due secoli dopo la prima stesura dell'opera, mette in scena il *Servitore* di Goldoni inserendolo all'interno della prima stagione del Piccolo di Milano come unica proposta di repertorio nazionale. Aspramente criticato dai suoi primi critici, lo spettacolo di Strehler originerà un selva di versioni che legano fra loro fenomeni culturali diversi: la riscoperta delle strutture drammaturgiche della Commedia dell'Arte, la rivalutazione del repertorio goldoniano, il nascente teatro di regia in Europa e in Italia e la scoperta di un "teatro fisico" basato sulle modalità espressive del corpo. A quest'ultimo proposito ricordiamo che Decroux, Lecoq e Barrault, vale a dire l'inventore del 'mimo corporeo' e i più importanti maestri del linguaggio pantomimico, entrano presto in contatto con Strehler e il Piccolo di Milano: Etienne Decroux viene invitato a tenere lezioni sull'arte del mimo corporeo astratto; Jacques Lecoq insieme a Strehler e allo scultore/mascheraio Amleto Sartori, approfondisce la sua personale ricerca sull'uso della maschera in cuoio; Jean Louis Barrault e Strehler intraprendono una lunga e duratura politica di scambio tra il Piccolo e il T.N.P. Lo storico allestimento di Strehler si colloca quindi in questo contesto nevralgico di tensioni culturali e rapporti diretti. La prima edizione del 1947, può essere definita uno *spettacolo-incrocio*, in seguito però il *Servitore* si trasformerà in uno *spettacolo-mondo*. E cioè in uno spettacolo in grado di rinascere dalle proprie ceneri e di rigenerarsi instancabilmente. E come il testo del *Servitore* sopravvive al suo autore, l'*Arlecchino* di Strehler sopravvive al suo regista. Nell'arco di sessant'anni, questo spettacolo è diventato un vero e proprio monumento al teatro di regia, e al contempo un museo vivente della Commedia dell'Arte. Un piccolo viaggio attraverso le sue varie edizioni ci aiuterà a comprendere, oltre alle emozionanti vicissitudini della maschera di Arlecchino, l'evolversi della poetica strehleriana. Il primo a dare vita alla maschera è stato Marcello Moretti e poi il suo posto è stato preso da Ferruccio Soleri, e accanto a loro si sono succeduti tanti altri grandissimi attori come, per non fare che alcuni nomi, Franco Parenti, Gianfranco Mauri, Gianrico Tedeschi, Checco Rissone, Tino Carraro, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini...

La prima edizione, che debutta il 24 luglio 1947 al Piccolo Teatro di Milano, nasce dalla voglia di confrontarsi con la tradizione perduta della Commedia dell'Arte. Strehler guida gli attori alla ricerca delle tecniche smarrite dei comici italiani, ritrovando sia la sincronia fra l'azione e la parola che l'espressività del gesto nei ritmi gioiosi e sfrenati della commedia. Marcello Moretti, il primo Arlecchino di Strehler,



Ferruccio Soleri

"Gli attori, nella prima edizione dell'*Arlecchino*, recitarono con povere maschere di cartone e garza, a strati sovrapposti. Le costruimmo, si può dire, con le nostre mani. Erano maschere "infernali", scomode, dolorose. Le parti in rilievo penetravano ben presto nella carne, la visibilità era relativa e distorta. Applicate com'erano strettamente al viso, con un sistema di elastici primitivo, prive di flessibilità, le maschere non permettevano alle palpebre di muoversi. Le ciglia dell'attore urtavano contro i bordi e facevano lacrimare gli occhi, in un pianto perenne e segreto". (Giorgio Strehler, *L'attore e la maschera*, in "Rivista del Piccolo Teatro di Milano", Anno II, 1979, n. 3, pp. 25-26, poi riedito col titolo *Marcello Moretti: la conquista della maschera*, in AA. VV., *Intorno a Goldoni, spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004).



Marcello Moretti nella prima edizione del *Servitore dei due padroni*

"Marcello [Moretti] in questa prima edizione dell'*Arlecchino* finì per recitare la sua parte senza maschera. Aveva brutalmente risolto il problema dipingendosi la maschera di nero sul viso. Era più comodo soprattutto per lui in eterno movimento, ma era anche il sintomo più segreto della resistenza dell'attore alla maschera". (Giorgio Strehler, *op. cit.*)

si è formato all'Accademia d'Arte Drammatica, non ha nulla a che fare con la tradizione dei figli d'arte. Gli attori della prima edizione recitarono con povere maschere di cartone e garza, a strati sovrapposti, tranne Marcello Moretti che non potendo sopportare la dolorosa maschera di cartone, risolve il problema dipingendosela sul volto. Per l'*Arlecchino* del 1947 lo scenografo Gianni Ratto crea una scena semplice, quasi minimalista: una pedana di legno sopraelevata e delle quinte mobili di tela dipinta. L'attenzione dello spettatore viene così totalmente concentrata sulla stilizzazione del gioco degli attori. Anche i costumi tendono alla stilizzazione rispetto alle edizioni successive. In questa prima edizione compaiono Franco Parenti nel ruolo di Brighella, Antonio Battistella in quello di Pantalone, Gianni Santuccio nei panni Florindo mentre Anna Maestri è Smeraldina.

La seconda edizione dello spettacolo debutta al Teatro Quirino di Roma il 17 Aprile 1952. Il problema basilare, quello della creazione di strumenti idonei, viene finalmente risolto grazie al lungo lavoro di ricerca compiuto dallo scultore Amleto Sartori con la collaborazione di Gianfranco De Bosio, dello stesso Strehler e di Marcello Moretti: gli attori del Piccolo indossano nel '52 maschere realizzate in cuoio secondo i procedimenti previsti dalle tecniche artigianali antiche, restaurate con il medesimo scrupolo filologico messo in atto dal regista nell'allestimento del primo *Arlecchino*. Moretti-Arlecchino cade nel sortilegio e indossa la maschera che Amleto Sartori gli ha preparato e non se la toglierà più: la maschera è quella dell'*Arlecchino-gatto*.

Ora le scene di Gianni Ratto definiscono con più eleganza e realismo le linee stilizzate e fantasiose del primo allestimento: il piccolo palcoscenico è quello di un teatrino di comici del '700. Anche i costumi vengono ridisegnati ancora una volta da Ebe Colciaghi. Sono iniziati i viaggi per tutto il mondo, dalla Scandinavia a Berlino quasi ripercorrendo gli itinerari degli attori italiani di un tempo. Anche la compagnia, per la quale *Arlecchino* è una vera e propria palestra, si è notevolmente rinnovata. Dopo cinque anni, *Arlecchino* (sempre Marcello Moretti) si merita un abito nuovo. Ebe Colciaghi opta per un forte cromatismo e il motivo dei piccoli triangoli.

La terza edizione debutta al festival di Edimburgo il 7 Agosto 1956. Lo spettacolo ha fatto ormai il giro di mezzo mondo. Ezio Frigerio, che ha iniziato la sua collaborazione al piccolo come costumista, inventa per questo *Arlecchino*, detto di *Edimburgo* una nuova scenografia: una piazza italiana con rovine, dove sorge una pedana con teli colorati che servono a riparare dal sole. Questa edizione segna l'inizio del teatro nel teatro, gli attori recitano nella cornice realistica della vita di una compagnia di comici con i modi della Commedia dell'Arte. Il costume di Marcello Moretti è stato rifatto sul modello di un originale del '700, confezionato con pezze giustapposte e tinte separatamente. La maschera in cuoio di Amleto Sartori ha ormai raggiunto una espressività ottimale. Tra la seconda e la terza edizione c'è la consegna del testimone da Marcello Moretti a Ferruccio Soleri. Il debutto di Ferruccio Soleri nei panni dell'*Arlecchino* strehleriano avvenne nel corso della tournée a New York, nel luglio del 1960. Soleri diventerà titolare del ruolo a partire dall'edizione del 1962/63, la quarta, che debutta all'aperto (10 luglio 1963) nel parco di Villa Litta di Affori, in provincia di Milano. Anche Soleri proviene come formazione dall'Accademia Nazionale dove Orazio Costa aveva già individuato in lui un possibile *Arlecchino* Drammatico. Da una parte Soleri osserva e imita meticolosamente l'*Arlecchino* di Moretti, dall'altra Strehler ritaglia su di lui un *Arlecchino* del tutto nuovo, soprattutto nei movimenti e per quanto riguarda l'aspetto acrobatico. La nuova regia di Strehler fissa definitivamente il teatro nel teatro come struttura portante di un allestimento che sfrutta un dispositivo scenico particolare: due carri, dai quali escono gli attori per assumere i loro ruoli e all'interno dei quali altri attori aspettano il loro turno, dando vita a un vero e proprio "dietro le quinte" che fa da contrappunto a quanto avviene in scena. L'edizione del 1963, detta *dei carri* significa un grande rinnovamento anche per gli attori. La compagnia viene ripensata per dare forza e sostegno al "debuttante" Soleri che porta una maschera, opera di Donato Sartori, assai meno "diabolica" di quella di Moretti. Valentina Cortese veste i panni di Beatrice, Checco Rissone quelli del Dottor Lombardi, Nico Pepe è Pantalone e Franco Graziosi è Florindo.

La quinta edizione debutta il 24 giugno del 1973 alla Villa Comunale di Milano. Alla ricerca di un rigore sempre maggiore, cambiano i costumi e si muta la distribuzione. Pantalone è Gianrico Tedeschi, Beatrice è Anna Saia, Smeraldina è Marisa Minelli, Silvio è Giancarlo Dettori. I colori dei nuovi costumi di Ezio Frigerio si spostano su tinte meno sgargianti, più cupe, e il materiale diventa il velluto. Ferruccio Soleri è un acclamato *Arlecchino*, giocato sull'immagine di un uomo che è veramente al servizio di due padroni, in bilico fra fisicità pura e puro calcolo, fra le strette di una condizione servile e il *savoir faire* di un nobiluomo, fra l'ineluttabile destino della vittima e gli ineffabili giochi di un maestro di imbrogli.

La sesta edizione, detta dell'*Odéon* debutta a Parigi il 4 Ottobre 1977 al Théâtre de l'Odéon di Parigi. In questo spettacolo, i comici italiani, cacciati dalla capitale

giungono stanchi e affamati, in un castello nobiliare in rovina. I muri sono decrepiti, scrostati, in un angolo un cavallo di pietra sta abbandonato come il reperto di un'antica statua equestre. Fra i comici, privati di un teatro nel quale agire, regnano il malcontento e la malinconia. Sopraggiungono dei contadini – comunque un pubblico – e subito, con i candelabri in mano, gli attori improvvisano ancora una volta una ribalta e danno inizio alla loro recita: la scena si illumina di una luce fioca che mette sapientemente in rilievo la plasticità delle maschere. Nel gioco autunnale e malinconico che pervade questo *Arlecchino*, il “testo inventato”, ovvero la storia segreta dei personaggi, ha grande importanza. Di qui il progressivo dilatarsi del “fuori”, della vita quotidiana dei comici che si svolge nei carri e ai margini del luogo delle esibizioni. Per l'edizione dell'*Odéon* Ezio Frigerio ripropone alcune suggestioni del teatro barocco. Fra le più poetiche è senza dubbio, la grande nuvola sulla quale si arrampica Arlecchino, per sfuggire ai suoi inseguitori. Una nuvola soffice, candida, che poi si apre come un ventaglio consegnando Arlecchino all'apoteosi finale.

La settima edizione debutta il 14 maggio 1987 al Piccolo Teatro di Milano. Dopo quarant'anni di vita e circa millecinquecento repliche, l'*Arlecchino* torna sul palcoscenico di via Rovello con l'edizione emblematicamente intitolata dell'*Addio*, che Strehler allestisce appositamente per celebrare l'evento. L'idea è quella di mostrare in questo spettacolo un filo rosso che passa idealmente attraverso gli anni e gli spettacoli, i volti e le voci diverse di una ricerca estetica e teatrale. La scena di Ezio Frigerio diventa ancora più nuda, più spoglia. Qui, in uno spazio fiocamente illuminato da alcuni candelabri, fra pochi oggetti, qualche tavolo, qualche paravento e il celebre baule, si rappresenta un teatro che è allo stesso tempo vita e mondo. Nel nuovo cast Giulia Lazzarini è Clarice, Giancarlo Dettori è Silvio, Gianfranco Mauri è Brighella, Ettore Conti è Pantalone, Enzo Tarascio è il Dottor Lombardi e Andrea Jonasson è Beatrice. L'ottava edizione, chiamata del *Buongiorno* debutta sempre al Piccolo Teatro di Milano il 26 Ottobre 1990, è uno spettacolo radicalmente diverso da quello del 1987. Dopo un finto addio ecco di nuovo in scena i giovani del I corso della scuola di teatro del Piccolo intitolato a J. Coupeau. Tre attori per dieci ruoli; tre, talvolta quattro compagnie raccolte intorno a un solo Arlecchino, Ferruccio Soleri. Un gruppo che recita in scena mentre gli altri scaldano i muscoli preparandosi ad assumere i loro ruoli in una confusione vitale e allegra. La regia di Strehler nasce, dunque, da un'esigenza di distribuzione ma la trasforma in segno teatrale, in chiave interpretativa. La IX edizione, detta del *Bicentenario*, debutta il 26 gennaio 1993 al Teatro Studio di Milano. Anche questo *Arlecchino* gioca sulla duplicazione dei ruoli che era stata l'invenzione dell'*Edizione del Buongiorno*. Succede allora che di fronte alla sola luce dei doppiieri più di un Silvio giuri eterno amore a una Clarice, più di una Beatrice si travesta con abiti maschili, per andare in cerca dell'uomo amato... Il gran finale dell'*Arlecchino del Bicentenario* vede il protagonista sfuggire all'inseguimento degli altri personaggi e rifugiarsi su di un trapezio di ferro, dal quale guarda, finalmente sicuro, quello che avviene sotto di lui. Soleri, pur trovandosi in uno spazio che certo non gli semplifica la parte, crea anche in questo caso un Arlecchino straordinario per vitalità e concretezza grazie anche a una preparazione fisica curata nei minimi particolari.

La decima edizione, l'*Edizione del cinquantesimo*, debutta il 14 maggio 1997 al Piccolo Teatro di Milano. Una nuova edizione di *Arlecchino* per festeggiare il primo mezzo secolo di vita e avventure del Piccolo Teatro di Milano. In scena una compagnia tutta di giovani – gli ex allievi della scuola del Piccolo – che, rispetto all'edizione del *Buongiorno* hanno trovato, spettacolo dopo spettacolo, replica dopo replica, al Piccolo e su altri palcoscenici italiani, la maturità della scena. A reggere le fila di questa nuova famiglia, sorvegliando l'esecuzione del piano strehleriano, due grandi attori, due amici, Ferruccio Soleri e Gianfranco Mauri, segni viventi di un testimone passato.

“L'attore scrive sulla sabbia” dice il Pantalone in una scena dell'*Arlecchino*... ma in realtà, dopo oltre mezzo secolo dalla I edizione, lo spettacolo di Strehler è ancora impresso nella memoria degli interpreti, e quindi in un certo senso “scritto”. Il depositario di questa memoria e della complessa regia strehleriana è Ferruccio Soleri: attuale interprete di Arlecchino e meticoloso garante dello spettacolo. Ancora oggi è lui l'anima dello spettacolo; oltre ad essere un grande interprete è una pietra di paragone di ineguagliabile perfezione per tutti gli altri attori. Così lo definisce durante l'intervista Enrico Bonavera, suo allievo, titolare nel ruolo di Brighella dal 2001 e sostituto di Soleri in alcune repliche del *Servitore*.

I due protagonisti, allievo e maestro, perni di questo prezioso ingranaggio, sono stati intervistati alla fine di una prova generale. La prima, quella del 16 Ottobre 2005, con Soleri nei panni di Arlecchino e la seconda, quella del 17, con Bonavera che indossava gli stessi panni.

Enoch Marrella



Marcello Moretti

Nota bibliografica

Sulla fortuna storica del *Servitore* cfr. Luigi Ferrante, *Note per la storia di un personaggio*, in “Quaderni del Piccolo Teatro”, 1962, n. 4; altri contributi sono in “*Arlecchino servitore di due padroni*”, fasc. allegato a “Sipario”, nn. 518-519, febbraio-marzo 1992. Per un inquadramento storico dello spettacolo di Strehler cfr. Lia Lapini, *Commedia dell'Arte e teatro di regia: i primi allestimenti di Giorgio Strehler*, in “Quaderni di Teatro”, 1984, n. 24. Sulle versioni strehleriane cfr. AA. VV., *Goldoni e il Piccolo Teatro (1947-1993)*, Milano, Electa, 1993, e i programmi di sala dello spettacolo editi dal Piccolo Teatro di Milano per l'edizione “dell'Addio”, 1987, per le stagioni 1997/1998, 2000/2001, 2002/2003, e in occasione della tournée negli Stati Uniti, 2005. Sui rapporti fra lo spettacolo, Goldoni, gli attori e la maschera cfr. Paolo Grassi - Giorgio Strehler - Ruggero Jacobbi (a cura di), *Marcello Moretti*, in “Quaderni del Piccolo Teatro”, 1962, n. 4; Giorgio Strehler - Amleto Sartori, *Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze, 1983; Giorgio Strehler, *Intorno a Goldoni - spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004.

INTERVISTA CON FERRUCCIO SOLERI



Soleri e Strehler durante le prove

Quali sono stati i tuoi modelli?

Il primo anno in Accademia d'Arte drammatica Silvio D'Amico a Roma, Orazio Costa dopo due mesi di corso dice "tu Soleri sei un Arlecchino"... "ma io sono fiorentino, non sono mai stato a Venezia, non so nulla", così il secondo anno mi fa fare in un saggio un piccolo Arlecchino, un Arlecchino minore, nella commedia di Goldoni *La figlia obbediente*, "ma come - faccio io - per il dialetto c'è Gastone Moschin - compagno di Accademia - per quanto riguarda il personaggio arriverà Marcello Moretti, l'Arlecchino di Strehler"... ma Moretti non è mai venuto perché era sempre occupato alle prove con Strehler; ci buttiamo avanti noi a cercare nelle biblioteche, nelle librerie, foto, immagini, documenti, perché c'è poca roba; la Commedia dell'Arte per due secoli si è interrotta; è Strehler che la riprende; è stato Goldoni che l'ha uccisa, aveva visto in una sua commedia recitare degli attori cani, terribili, perché i bravi Arlecchini una volta andavano all'estero, come gli sportivi oggi vengono comprati... è la famosa riforma per cui dalla Commedia dell'Arte si passa alla commedia di carattere; Arlecchino, Brighella vengono trasformati in Servi, Pantalone e il Dottore in Vecchi; studi, ricerche, eccetera... alla prova generale venne Moretti all'Accademia.

Prima che venisse Moretti avevi trovato una tua codificazione fisica?

No, andavo così, a occhio e croce; c'era la posizione perché l'avevamo copiata dall'iconografia, le stampe; erano delle posizioni così a vanvera, ipotizzate, e quando alla fine alla prova generale venne Moretti, gli dissi "mi dica cosa devo cambiare...", mi rispose "Non cambi nulla". Io rimasi male "sono talmente tanti - dico - gli errori, che non me ne dice nemmeno uno"; e si vede che rimase bene impressionato perché Strehler, quando ebbe bisogno del sostituto per gli Stati Uniti; mi scritturò per un Goldoni, per un Pirandello e così stetti lì, due anni a Milano.

L'Accademia non l'hai finita?

No, perché ero all'ultimo anno, fu proprio Orazio Costa a dire "che vieni a fare a fare l'esame? Ormai stai lavorando..." e non presi mai il diploma dell'Accademia, e naturalmente quando nel 1960 dovetti sostituire Moretti in America provai 15 giorni con Moretti; prima andai in tourné con lui come comparsa, facevo il "camerierino", lanciavo i piatti per seguirlo, per vederlo; Moretti non era un gran maestro, era un bravissimo attore, ma francamente non posso dire se era un bravo maestro, perché io chiedevo "perché devo fare così?" "Non si preoccupi, faccia come ho fatto io!" non mi ha mai dato spiegazioni, io dovevo essere una sua copia, non potevamo cambiare lo spettacolo..

A quel punto com'era la codificazione fisica del personaggio?

Ero una copia di Moretti, a quel punto non si poteva cambiare niente, Strehler alle prove generali diceva "fai così, fai così..." poi diceva "fai come dice Marcello" poi quando morì Marcello dopo due anni, Strehler riprese l'Arlecchino con me e venne fuori un Arlecchino molto diverso... sfruttò la mia agilità, la mia vivacità, allora lì cominciai le ricerche mie, un po' andai avanti, seguendo i suggerimenti di Strehler, la voce ad esempio me l'ha imposta Strehler; mi disse "guarda, non puoi recitare Arlecchino con la tua voce" e allora ricerche, studi...

Il primo esempio forte per te è Moretti, ma lui da chi ha preso la sua codificazione fisica?

Da nessuno. Io, per il mio Arlecchino, devo il 70 % a Strehler, non a Moretti... Strehler, quando un attore veniva sostituito, non cercava di fare una copia di quello prima; manteneva il personaggio, le caratteristiche principali, fondamentali, però non mi faceva fare una copia... la "copia" l'ho dovuta fare solo per gli Stati Uniti.

Quindi all'origine ci sono solamente Strehler e Moretti, i quali reinventano questo personaggio, nessun modello vivente?

Non lo so... i grandi attori della Commedia dell'Arte sono scomparsi da secoli, poi, non ci sono stati dei grandi Arlecchini, Pantaloni, Dottori.

Quindi la riscoperta di Arlecchino, di come lo si interpreta è cominciata con Strehler e Moretti?
Sì.

Quali altre maschere oltre ad Arlecchino? Quali altre produzioni?

Tutte; per studiare la Commedia dell'Arte mi sono divertito a studiare tutti i personaggi...

Per gli altri personaggi hai avuto dei maestri?

La tecnica che io insegno, la tecnica che io indico, è una tecnica mia, non posso dire "i Comici dell'Arte recitavano così", ma erano sicuramente non lontano da così, non erano molto diversi. Poiché c'erano appunto gli esempi delle iconografie e degli scritti, sono andato a vedere... ho visto i Comici dell'Arte, ho visto Arlecchino che faceva così e così, erano cose che potevano servire per avere un'idea, non esisteva la televisione, i comici dell'Arte erano analfabeti... è stato Strehler a voler riprendere la Commedia dell'Arte...

E queste altre produzioni: "Arlecchino fame fame fame", "Arlecchino e gli altri"...

Le ho scritte io, ho fatto tutto io. Li ho scritti alcuni con Luigi Lunari, i testi sono miei, la regia è mia, e il modo di recitare è dovuto al fatto che per insegnare alla scuola del Piccolo Commedia dell'Arte ho dovuto studiare tutti i personaggi e li ho dovuti imparare...

Strehler in queste produzioni non c'entrava niente?

Lui non si interessava, perché infatti lui amava ma anche odiava l'Arlecchino, lui diceva "tutti mi conoscono per l'Arlecchino, io ho fatto anche spettacoli più importanti, dell'Arlecchino". Infatti è vero, ma lui come genio ha ritrovato e ha rispettato i modi della Commedia dell'Arte come la facevano nei tempi dei tempi, in cui non c'erano le comunicazioni, e i dialetti erano come oggi le lingue, era difficile capirsi tra un dialetto e l'altro, mentre i Comici dell'Arte giravano il mondo e l'Europa, e riuscivano a farsi capire da tutti, e abbiamo ritrovato questa forma per quello, tutti vogliono vedere Arlecchino perché tutti possono capire Arlecchino... infatti è solo da quattro anni che ci sono le didascalie, i sottotitoli.

Prima si faceva senza?

Come no! In Cina, in Giappone siamo arrivati, in Giappone mi ricordo a una prima, questa è una cosa divertente, tragica ma divertente, andiamo lì... il teatro giapponese, famoso teatro Nō, Kabuki, teatro di tradizione, fa "vedrai vedrai l'Arlecchino... tutti sti giapponesi... vedrai quando c'è il lazzo di... vedrai quando entri tu Arlecchino". Entro io: niente. "Come si fa?" Quando, dopo 45 minuti, c'è il lazzo della mosca – oggi io non l'ho fatto – no, quello della lettera, ho sbagliato – mi si attacca al sedere, mi rivolgo al pubblico, e da questo momento, abbiamo visto i visi dei giapponesi che si sono distesi, e da questo momento in avanti a ridere, a divertirsi, applausi, cose incredibili, che roba ragazzi, quasi 50 minuti, il primo sorriso dopo 50 minuti. "Questo ce lo dovete spiegare" c'hanno detto "noi siamo abituati al nostro teatro che è codificato: ogni gestualità ha un significato... così è la casa, così è la porta, così è il cane, tutto codificato... e così cercavamo di capire ogni gesto di Arlecchino cosa significa, ma quando abbiamo visto Arlecchino che si è rivolto a noi, con una gestualità quotidiana, normale, noi abbiamo capito che non si doveva andare alla ricerca di un significato, di niente di particolare".

La questione dell'improvvisazione?

I Comici dell'Arte improvvisavano perché non avevano una commedia, l'improvvisazione è fondamentale, il capocomico arrivava coi comici in un paese e diceva "oggi facciamo La sedia rotta, tu sei il figlio di Pantalone, tu sei la figlia del dottore, tu sei quell'altro, la storia di questi due innamorati, ecco, qui facciamo così, qui facciamo una scena di gelosia", e quelli nel repertorio naturalmente avevano varie scene, e un attore diceva "forse farò un'improvvisazione"... funzionava così, si raccontavano la storia dopo di che ognuno di loro, nel momento che pensava più opportuno faceva un'improvvisazione, il famoso lazzo, un'improvvisazione che poteva essere utile allo spettacolo.

Queste dinamiche improvvistiche sono mai emerse durante le prove del "Servitore" con Strehler?

Come no! Tante delle cose che noi facciamo, sono state scritte da noi in base all'improvvisazione... mi ricordo quella del baule quando io parlo con tutti i vestiti, mi ricordo che io dovevo prendere il primo vestito che era il vestito verde... li avevo messi male e ho detto "gioletto vai via te!" E Strehler disse "cos'hai detto?" "no, niente". È nato lì il lazzo. E Giorgio disse "no, no, vai avanti".

E quindi erano improvvisazioni spontanee oppure Strehler diceva improvvisiamo qualcosa di nuovo...?

Mai!! Non lo facevano nemmeno i comici, lo fanno i cabarettisti, che non sono attori, non sono comici, chi fa cabaret ha lingua sciolta... io no, noi no, noi che facciamo Commedia dell'Arte, se c'è un problema di oggi non lo possiamo affrontare, perché la Commedia dell'Arte viveva in quell'epoca là, oggi bisogna accettare dei compromessi, senza compromessi non si può andare avanti, anche l'Arlecchino morirebbe... se qualche volta è successo è per incidente. Non so se avete visto quello che sbagliava a dire la battuta col suggeritore, questa cosa è nata in prova veramente, perché quello doveva dire "non mi meraviglio, mi meraviglio, non mi meraviglio"... e lui invece aveva attaccato con "mi meraviglio" e diceva "la so!!" questo era incazzato perché era un attore importante, e Strehler l'ha presa e ne ha fatto parte dello spettacolo... ma non ha mai detto: ora si improvvisa!

Non c'è mai stato un momento laboratoriale?

Nooo!! L'improvvisazione va fatta con il pubblico, non va fatta tra di noi, tra di noi è capitata per caso... se durante lo spettacolo c'è un rumore, Arlecchino si volta...

Non si è mai verificato che durante uno spettacolo col pubblico nascesse qualcosa di

nuovo, di non programmato?

Sì... nasceva, ma come una battuta, voglio dire come una battuta, poi si andava via, poi o la sentiva Strehler o gli era stata raccontata... oppure diceva: "Ferruccio fai questo, questo e questo... no questa è una cazzata" – oppure – "sì sì fai così!". Mai che dicesse "oggi si improvvisa!" Uno si fa gli spinelli o si droga per poter improvvisare... non sono comici della Commedia dell'Arte...

Da quando non c'è Strehler hai rinnovato in qualche modo lo spettacolo?

Guai, siamo matti, oh, ma allora non hai capito, questo spettacolo meno si cambia meglio è, insisteva oggi su alcune cose... questo spettacolo è un gioiello, se tu leggi le critiche che sono state fatte in tutto il mondo su quest'uomo che era un genio, perché vuoi cambiarlo, per fare lo chic, il gagà, guai guai non mi permetterei mai – si cerca di rispettare il più possibile le indicazioni lasciate da Strehler... certo, è uno spettacolo che è un capolavoro, perché lo vuoi cambiare? Perché lo si deve cambiare? Per farne un altro, magari farlo peggio...

Perché finisce un'edizione e ne comincia un'altra?

Lui ogni volta diceva che doveva essere l'ultima, poi però lo volevano lo volevano, si stava tre anni senza farlo, poi Grassi diceva "dobbiamo rifarlo" e allora diceva "va beh, però lo facciamo in modo diverso..." ecco perché 10-11 edizioni diverse, infatti ad un certo punto dice "quella dell'addio, l'ultima" e invece no..

Era Strehler che cambiava regia e scenografia, i lazzi, le gags?

Quelle si tenevano, alcune non si potevano più fare, quando andavo via camminando sulle mani ora non lo posso più fare, ora c'è la pedana, da un anno e mezzo, lo spazio è più piccolo per portare in giro lo spettacolo...

Come hai cominciato ad occuparti della didattica?

Quando io ho fatto questo *Arlecchino* e gli altri, *Arlecchino l'amore e la fame*, ho dovuto fare tutti i personaggi della Commedia dell'Arte, allora mi sono messo a studiare tutti i personaggi... dopo lo spettacolo ormai ero diventato un maestro e quindi potevo insegnare questa mia tecnica sulla Commedia dell'Arte.

Tu adesso sei insegnante alla scuola del Piccolo?

Adesso io purtroppo non ho tanto tempo, adesso vedremo l'anno prossimo, se ci sono troppi impegni è chiaro che...

E gli allievi come reagiscono... piace?

Sì piace, c'è chi è bravo e chi è meno bravo... dipende dalle capacità, bisogna avere il corpo libero sciolto... una voce adatta a qualsiasi tipo di sonorità.

E tutti gli attori che vengono inseriti nello spettacolo vengono pescati dalla scuola del Piccolo?

In questo caso sì, perché così hanno lavorato con Strehler, hanno seguito prove e recite... l'unico che non ha lavorato con Strehler è il Brighella, il mio sostituto Bonavera che ho tirato su io... per il mio spettacolo, *Arlecchino e gli altri*, gli ho insegnato come fare lo zanni e siccome Arlecchino è uno zanni il passaggio è semplice..

La collaborazione con Bonavera è cominciata con questa produzione?

No è diverso, lui venne e disse "io voglio fare Arlecchino"... pevvò pavlava così con la evve, non aveva la evve... no? quindi io lo scartavo sempre, poi un giorno mi disse "pev favove..." mi becca che ero lì "mi scusi mi faccia fave l'audizione" e quando faceva Arlecchino recitava con la erre normale... allora ho parlato a Strehler... no no, non l'ha voluto, poi alla fine l'ha accettato come capocameriere.

Quindi Bonavera l'ha conosciuto Strehler...

Sì ma non ha mai recitato con Strehler, è da quando è morto Strehler che ha recitato... l'ho proposto io, è un mio allievo...

In Italia è rinato l'interesse per la Commedia dell'Arte?

Sì, l'interesse sì, ma gli spettacoli no, io ne ho visti certi...

Qual'è la forza, l'attualità della Commedia dell'Arte?

La genuinità, la freschezza, la gioia di vivere, tutto è chiaro e tondo... e viene spiegato senza sottintesi, se non proprio quelli classici magari popolareschi, è un teatro molto semplice.

Oltre al "Servitore" tu ti occupi... di insegnamento, di regia? Di Goldoni? E per quanto riguarda la regia ti è rimasto qualcosa dell'esperienza con Strehler?

Ho fatto più regie di opere liriche... e certo, io ho fatto anche l'assistente a Strehler alla Scala, cioè, io gli devo tutto... il 70 % di quello che io sono, sì avrò delle qualità individuali, ogni attore le ha, ma il 70% è sicuramente merito di Strehler, quello che ho imparato da lui... andavo a vedere tutte le prove, anche quelle tecniche, tutte, tutte...

Per imparare anche la regia?

La regia, sono stato costretto a farla, non è che volessi... andavamo in tournèe con

l'Arlecchino in Germania, e un regista tedesco disse "so che venite qui, potrebbe dare un'occhiata a un Carlo Gozzi, il *Re Cervo*... lavorare un po' sulle maschere" - dopo due tre giorni che lavoravo, disse "perché non si ferma e firmiamo la regia insieme?" E poi "io vado via una settimana, la lavori un po' lei, intervenga sulle maschere ma anche sugli altri personaggi" poi disse "perché non ti fermi e facciamo la regia insieme?" Quindi la prima regia l'abbiamo firmata in due, e poi ho avuto talmente tanto successo che allora m'hanno chiesto: "verrebbe a fare la regia?"

Sempre in Germania?

Sì, sì, io sono nato come regista in Germania, ad Amburgo... mi ricordo, dissi: "ma io non sono... - stavo per dire regista, l'avevo appena firmato -... io non sono abituato a lavorare con attori che non conosco" e loro hanno detto "venga al nostro teatro, fa una settimana, un mese di stage ai nostri attori, dopo di che..." dopo un mese non sapevo che fare... erano bravi però, c'erano degli attori molto bravi.

Però loro volevano fare la Commedia dell'Arte?

No, no! Volevano... Nooo! volevano che io facessi della regia, allora io dissi "*avevo capito maschere*" Sì! No, no! Attenzione! ... mi hanno chiamato per fare il lavoro sulle maschere del *Re Cervo* di Carlo Gozzi, c'è Pantalone, c'è Arlecchino, ci sono delle maschere, capito? Mi hanno detto "lavora sulle maschere... in questa commedia, sui personaggi-maschera", capì? ... poi dice "lavora sugli altri attori, sugli altri personaggi" poi mi chiamano a fare questo ad Amburgo, ad Amburgo faccio un mese, dopo un mese... c'era anche la... attrice cantante, era mia allieva, e poi alla fine del corso dico... io ero terrorizzato, "io non ne ho mai fatte regie", e fanno "ma noi pensavamo a un Goldoni", quando ho sentito Goldoni ho tirato un sospiro di sollievo, dico, Goldoni lo conoscevo meglio... "ma noi vorremo una commedia che sfruttasse, usasse questa attrice..." un'attrice straordinaria, quindi io dissi "*La cameriera brillante* o la... - come si chiama? - la *Castalda*", io avrei preferito *La cameriera brillante*, invece loro hanno scelto la *Castalda*... non ci sono maschere eh? È uno spettacolo senza maschere... la *Castalda* eheh... ha avuto successo, poi m'hanno cominciato a chiamare per l'opera lirica, regia, poi ho fatto i *Gemelli veneziani*, sempre in Germania...

Quindi ti sei appassionato anche a Goldoni oltre che alla Commedia Dell'Arte?

A me appassiona tutto il teatro, a me piace il teatro, non esiste solo la Commedia dell'Arte, non esiste solo Goldoni, io ho fatto Brecht, ad!

Dicevo come regia.

Ah come regia... va bene, Brecht come regia non l'ho fatto... però come opera lirica ho fatto la *Traviata* che non c'entra proprio nulla con la Commedia dell'Arte...

INTERVISTA CON ENRICO BONAVERA

Come è nata la tua passione per la Commedia dell'Arte?

Prima cosa, in casa mia c'era mio nonno che scriveva commedie, aveva passato la sua adolescenza, dai 16 anni ai 21-22 a Venezia, lui era mantovano, era dell'82, lui aveva attraversato il secolo a Venezia, fine '800 primi '900, si era appassionato al teatro, a Goldoni in particolare, poi era venuto a Genova e si è sposato con mia nonna, toscana, poi aveva cominciato con questa passione di scrivere commedie, ha scritto anche per Govi, prima in italiano poi gli venivano tradotte, poi ha imparato in genovese, le scriveva direttamente in genovese, e anche in italiano, per cui la passione del teatro c'era in casa per cui quando ero piccolino la televisione non c'era, quando è arrivata io non potevo vederla, se non quando c'era De Filippo e Baseggio, per cui io son cresciuto con questa storia qua, tanto che a dieci anni io ho ancora delle commedie scritte per Arlecchino e Brighella probabilmente da mio nonno, in veneziano... io volevo far geologia, non volevo far teatro, poi al liceo, all'ultimo anno del liceo mi hanno coinvolto, mi sono appassionato e ho cominciato a litigare, mi sono interessato a tutt'altro tipo di teatro: teatro politico soprattutto, Dario Fo, Living, Open Theatre, e poi sperimentale... Grotowski, Barba, cominciai a frequentare laboratori, eravamo un gruppo, un collettivo teatrale, avevamo questa specie di autopedagogia interna, noi eravamo assolutamente contro i teatri stabili, ognuno leggeva un libro, faceva degli esercizi...

Poi approfondivate andando a seguire un maestro?

Certo... e poi allestivamo le nostre piccole cose, eravamo abbastanza ambiziosi.

Mai toccata la Commedia dell'Arte?

No, no... gli unici erano degli amici che avevano fatto un seminario con Ferruccio e con Sartori, tra l'altro parlando anche abbastanza male della questione... io comunque per la Commedia dell'Arte non avevo nessun interesse, mi interessai e andai all'Odin,



Enrico Bonavera

scrissi a Eugenio Barba, tornai e il collettivo si era sciolto, formai un altro gruppo, inizialmente da solo e poi con altri ragazzi, poi con uno dei membri del centro di Pontedera [Luca Dini *ndr*], che adesso è produttore del centro, che faceva il regista.

Sei stato a Hostelbro?

Tre volte, un mese una volta, un mese un'altra volta... facevamo training, training, training, una pedagogia di questo tipo, volevamo una nostra identità... preparazione fisica, poi abbiamo continuato con il nostro gruppo agendo in una maniera affascinante perché da una parte c'era tutta l'attività interna training, prove, dall'altra, il rapporto con l'ospedale psichiatrico dove avevamo la sede, però facevamo attività, di organizzazione...

Teatro sociale con i malati?

No, eravamo giovani di 21-22 anni non eravamo all'altezza, però eravamo una presenza forte all'interno dell'ospedale, poi c'era la scuola di jazz, danza, si sono formate delle professionalità che ancora adesso ci sono... maestri di conservatorio, ballerini, formati lì dentro, burattinai, è rimasta l'unica esperienza genovese di questo tipo.

Come ti mantenevi?

Seminari e spettacoli di clownerie, vivevo coi miei, ero deciso di fare solo quello, poi è successa una cosa... nel 1980, puoi immaginare che dinamiche c'erano in una compagnia del genere: tensione di regole, di morale, moralismo di etica, di sfide, sfide fisiche, poi che ne so, a un certo punto facciamo uno spettacolo...

Politico? Artistico?

Artistico, ma a livello di laboratorio, teatro povero... Grotowski... la cosa veramente impressionante era che a te come persona si chiedeva di essere testimone delle tue scelte, era un modo di pensare il teatro come una specie di darma, di viaggio di conoscenza, di bellezza... la compagnia funzionava all'interno di questa situazione. Era un anno che provavamo lo spettacolo su Dostoevskij, dico: "ragazzi, io vi sto mantenendo con i miei spettacoli di clown", avevo questo spettacolo da solo di clownerie che mi permetteva di mantenermi un pochino e mantenere parte del gruppo... In teatro, capita una cosa, un amico, del Cut, uscito dalla scuola dello Stabile mi dice "sai che tu faresti bene Arlecchino, io vorrei fare uno spettacolo sulla Commedia dell'Arte per le scuole, c'è un buon mercato..." dico "la Commedia dell'Arte non mi interessa proprio, però mi interessa come dinamica per questi qua del mio gruppo che non quaglia".

Tu avevi già una tua idea di Commedia dell'Arte?

Per me era teatro del nonno e non mi interessava, l'idea della maschera mi inquietava abbastanza, ma non l'avevo approfondita, tant'è che cominciamo a provare le solite cose, che a me sembravano delle grandi balle, cioè il Dottore che si muove in un certo modo, il Pantalone... per la codificazione fisica che avevano, mi sembravano un teatro dei burattini, insopportabile, poi dicevo "io lo so fare, l'ho visto fare dagli attori del nonno..." un po' filodrammatico, inizio i passi da Arlecchino e non capisco che senso hanno, però succede una cosa, mi arriva la maschera dell'*Amante militare*, di Amleto Sartori, quella che aveva fatto per Moretti, loro avevano investito dei soldi sulle maschere.

Era uno spettacolo di una certa professionalità?

Assolutamente, eravamo in due, Mimmo Chianese ed io, adesso lui lavora qui a Milano per il Teatro dell'Olmetto... prendo questa maschera, me la metto sul volto, e comincia ad andarmi, e stato veramente qualcosa... come qualcosa che conoscevi, per cui sono andato in scena con questa maschera, e improvvisamente tutto il lavoro di training era come lì dentro, cioè, io sapevo cosa fare... senza aver fissato tanto, mi rendevo conto che facevo i tic-tac, i tempi... una cosa la sapevo, la maschera mi guidava, mi dava un'energia micidiale, tanto che quando abbiamo fatto la prima, una domenica di Carnevale, in un oratorio del '600, fu un successo clamoroso...

Dove hai studiato?

Io non avevo studiato niente, questo mi ha inquietato molto.

Che spettacolo era?

Si chiamava *All'improvviso la commedia*, uno spettacolo didattico, facevamo dei brani, ci divertivamo un mondo... a me questa sensazione di trance mi ha lasciato molto... l'idea che era la maschera che mi portava... era come una cosa che conoscevo, che parlava dentro di me, una sensazione...

Scoprire qualcosa che già sai!

Scoprire è un altro discorso, prima è nata un'angoscia perché mi chiedevo cosa facevo veramente... Cioè, io non fissavo nulla, ma dopo un po' la cosa ha cominciato a esaurirsi... io voglio conoscere cosa succede, e perché, i principi... e così ho cominciato lo

"La maschera è strumento misterioso, terribile. A me ha sempre dato e continua a dare un senso di sgomento. Con la maschera siamo alle soglie di un mistero teatrale, riaffiorano i demoni, i visi immutabili, immobili, estatici, che stanno alle radici del teatro. Ci si accorse, per esempio, ben presto, che l'attore, sulla scena, non può toccare la maschera con un gesto consunto (mano sulla fronte, dito sugli occhi, coprirsi il viso con le mani). Il gesto diventa assurdo inumano, sbagliato. Per ritrovare la sua espressione l'attore deve indicare il gesto con la mano, non compierlo *realisticamente* sulla maschera. La maschera insomma non sopporta la concretezza del gesto reale. La maschera è rituale". (Giorgio Strehler, *op.cit.*).

studio per voler in qualche modo controllare, conoscere i meccanismi che facevano sì che quella maschera su di me avesse quell'effetto, cioè, non volevo essere schiavo della maschera... il lavoro con la maschera, specialmente quello di Arlecchino, richiede microcomposizioni, micromontaggi, e comunque la conoscenza di una serie di regole micidiali che tu devi applicare con grande rapidità...

Tu non dicevi: questo è un colpo di maschera?

Noo! Che ne so! Tutto mi veniva come... come quando prendi una palla e cominci a tirar due calci, allora ho cominciato a pormi il problema del *perché* quella cosa con la maschera mi avesse inquietato, e da lì è iniziata l'idea che dovevo approfondirla sta' cosa, tant'è vero che il gruppo s'è sciolto, siamo rimasti in tre, ho detto "io con questa maschera devo fare qualcosa", prima di tutto ho creato uno spettacolo: *Dalla Commedia dell'Arte ai Cartoons, ai Blues Brothers*. Eravamo in tre, sempre nell'ambito del terzo teatro, avevamo un camioncino, facevamo per strada con il cappello, ed era un delirio.. anche questi sono attori che poi hanno continuato... eravamo un trio... dopo un po' comunque ho detto "no ragazzi, qui c'è qualcosa che non funziona... c'è un mondo che ancora io devo esplorare... ognuno per la sua strada".

Eri sempre tu a staccarti per qualcos'altro...

Andiamo per la nostra strada, ognuno ha una strada diversa, chi più chi meno... io ho fatto due cose, ho preso la maschera e sono andato a cercar lavoro. Sono andato dalle compagnie che facevano Commedia dell'Arte, a Vicenza, dai Carrara, una delle ultime famiglia d'Arte, e poi al TAG di Carlo Boso, dove - combinazione - cercavano un Arlecchino perché Eugenio Allegri se ne era andato... mi hanno fatto un'audizione, mi hanno preso, io non sapevo di Carlo Boso, mi sono presentato mi hanno detto "guarda, ti facciamo sapere".

Facevi vedere dei tuoi pezzi?

Esatto. Hanno preso me, Marco Paolini faceva il Capitano, eravamo una compagnia niente male. Non sapevo che Carlo Boso, per molti anni, era stato un sostituto possibile di Ferruccio Soleri al Piccolo.

In che senso?

Strehler voleva che ci fosse uno che lo sostituisse, ma che ci fosse sempre, ed era stato lì lì per sostituirlo con Boso quando Ferruccio s'era rotto un braccio, una gamba... qui entriamo nel mito, qualcuno dice che Carlo aveva fatto un gran casino, lui dice che aveva fatto ridere tutti, era stato troppo bravo e l'avevano cacciato via.

Aveva esagerato un po', si era lasciato un po' prendere?

Sì, sì, conoscendolo sono convinto che avesse fatto un gran casino, è una persona molto spiritosa, ma lo spettacolo deve funzionare in quel determinato modo, ed è inutile entrare in competizione con Ferruccio, né adesso, né tantomeno prima, non ha senso... comunque, io facevo Arlecchino in questa compagnia e sostituiivo Eugenio Allegri in uno spettacolo bellissimo, con la regia di Carlo Boso che era *Il falso Magnifico* (1983), e lì feci lo sfacciamento, come si dice, con un anno e mezzo di tournèe, nello stesso tempo però ho chiamato Ferruccio, per telefono, gli ho detto "guardi - era il 1983 - io sto lavorando con la maschera e vorrei studiare con l'Arlecchino più bravo del mondo, lei è il più bravo del mondo..." lui è stato molto gentile.

Fino a quel momento il tuo maestro era stato Boso?

No, io non avevo maestri, ho chiamato Ferruccio e sono andato a Venezia, in parallelo, capito? Ferruccio mi vide, mi parlò, ma io avevo la evve moscia, parlavo così, tanto che non ebbe nessuna voglia di vedermi fare Arlecchino, io insistetti parecchio fin quando mi fece un'audizione, effettivamente con la maschera la mia lingua vibrava per cui non avevo più l'erre moscia, quindi con la maschera parlavo normalmente, questa cosa lo impressionò moltissimo, poi io ero fresco di acrobazia, giocoleria, non avevo 50 anni come adesso, ne avevo 28-29 e lui rimase molto soddisfatto, e nel giro di 4 anni, mi fece altre 2 audizioni, fin quando mi presero al Piccolo, infatti mentre io facevo il Tag, ogni tanto mi allontanavo per studiare, chiedevo "se è possibile seguire le prove io la guardo", ogni tanto chiamavo, "posso venire a vedere le prove?"... e poi, siccome ci fu la partenza per l'*Edizione dell'Addio*, e c'era la possibilità di assumere alcuni nuovi, mi contattarono ed ebbi la fortuna di avere il ruolo di capocameriere, non del camerierino... insomma avevo già 30 anni, e la fortuna doppia fu che Strehler mi diede il capocameriere e me lo fece fare in genovese... alla fine creammo il personaggio, fu una cosa nuova e bellissima.

Quindi hai lavorato con Strehler?

Alla fine nacque un personaggio che lui in fondo conosceva... in quel periodo Strehler aveva casa a Sestri Levante... e lì, in qualche modo, sono diventato allievo di Ferruccio, ma non è mai stato chiaro, è una cosa strana... nel senso che lui ha accettato il fatto che io fossi suo allievo, ma è una dinamica complicata, perché... io ho scelto lui come maestro,

Carlo Boso è nato a Vicenza nel 1946 e si è formato alla scuola del Piccolo Teatro di Milano col quale ha lavorato dal 1978 al 1982 come attore. È stato fra i fondatori del Teatro di Porta Romana di Milano e direttore artistico del TAG - Teatro di Venezia dal 1983 al 1992. Con questa formazione ha realizzato numerosi e importanti spettacoli ispirati alle modalità della Commedia dell'Arte. Dal 1992 vive a Parigi e lavora fra Francia, Italia e diversi altri paesi, in qualità di regista e direttore di stage dedicati alle maschere e all'improvvisazione.

non so se lui ha scelto me come allievo, da un lato, io credo di essergli andato molto bene per un motivo... gli han rotto le balle spesso... "ma qual'è il tuo sostituto". Sono 20 anni che dicono che è anziano, allora, a 50 a 55 anni, grazie al fatto che ci fossi io, poteva dire "beh c'è lui"... di fatto non m'ha mai preso, detto "adesso ti insegno". Mai! Mi ha insegnato delle tecniche, delle cose, perché gli andavo bene per alcune produzioni, lui aveva uno spettacolo che era *Arlecchino e gli altri*, in cui c'erano scoperti i ruoli di Zanni e Pantalone, "benissimo allora io ti insegno a fare Zanni e Pantalone", in realtà mi ha insegnato le cose che voleva insegnarmi... di Arlecchino non ne abbiamo mai parlato, me lo sono trovato un'altra volta su un set di un film in cui dovevo fare Arlecchino e lì mi ha dovuto dare delle dritte su Arlecchino perché doveva gestire la pantomima, mi ha scritturato un'altra volta come Arlecchino in una commedia sua, *Arlecchino fame fame fame*.

Arlecchino come lo facevi tu non necessariamente andava bene a lui?

Io andavo abbastanza bene, lui mi aveva visto e io ero attendibile, "sì sì tu fai un Arlecchino diverso dal mio, ma è un bell'Arlecchino, ci sta", mi ha confortato su questo, anche se sono sempre stato in dubbio se andavo bene per il ruolo o no, mi sento molto diverso da lui, fisicamente, psicologicamente, però... io l'ho scelto come maestro, lui non so se mi ha scelto.

La questione dell'improvvisazione?

Questa non è Commedia dell'Arte; questa è la reinvenzione formale, secondo i modi della Commedia dell'Arte, di un testo di Goldoni, basta. La Commedia dell'Arte è un'altra cosa.

Come vivi questa totale assenza di un margine di creatività?

Non mi riguarda, io sono qui per fare il mio lavoro, se accadono situazioni che mi costringono a mutare qualcosa, nel gioco coi miei compagni... può succedere, ma sono piccole cose.

Quante volte l'hai sostituito fino adesso nel "Servitore"?

Una sessantina. La sfida è riuscire a trovare una mia identità, perché io sono un attore molto diverso da lui.

E invece con la sua incombenza?

Non è incombenza, è che lui è il regista... Ferruccio, se avverte che quello che viene fatto da qualcun'altro è un attentato allo spettacolo e alla sua regia, lui colpisce, ma se vede qualcosa che ha senso, la rispetta... la prima sfida però è di riuscire a recitarlo bene, la cosa più bella che ha sedimentato è che, all'interno della precisione micidiale di quello che fa, lui è riuscito a ringiovanire il suo Arlecchino, a renderlo bambino, e ha una visione che sta seguendo... che a me non appartiene ancora, non lo so... io sono più dinamico, a tratti potente, lui è più economico, io sono uno che esploderebbe. Sono un altro carattere... ho un modo diverso di accostarmi, meno muscolare ormai, prima lo era probabilmente di più. Io l'ho sostituito poco, l'Arlecchino l'ho fatto poco, e non so quanto lo farò ancora, per cui cerco di farlo al meglio e mi costa ancora fatica... io sono il titolare di Brighella, non mi ritengo il suo sostituto, io sostituisco Ferruccio in alcune repliche per le scuole, che mi consentono di mantenere lo spettacolo in tiro... ma la mia storia viene da altre cose, faccio l'attore in altre situazioni, non ho la storia di Ferruccio che è entrato in questo spettacolo a 28 anni, io ci sono entrato a 45.

Qual è, secondo te, l'edizione più significativa?

L'Edizione dell'Addio per me era di una bellezza straordinaria... non c'era niente, c'erano solo dei separè, che diventavano locanda, casa, e il suggeritore diceva al pubblico "casa di... locanda di..." questa di adesso è una riedizione *dei Carri*, era particolare... era messa in scena l'ombra della Commedia dell'Arte, di Goldoni, era struggente: penombra malinconica, l'ombra dei comici, distanza, illusione, come fantasmi, era pieno di ombre, bellissimo, bellissimo...

Dove sta, secondo te, il valore di questo spettacolo?

Questo è uno spettacolo perfetto, con una regia perfetta, con una pietra di paragone come Ferruccio... quello che fa è perfetto, quindi in qualche modo è trasmissibile, c'è un'anima dentro, una specie di fiato creativo, che lo rende incredibilmente efficace, vivo ed è arrivato fino a qua... io, allora, direi che il valore è in tre cose: la prima è la presenza di Strehler; la seconda è Goldoni con i suoi testi, che sono comunque un'architettura ben congegnata; la terza cosa sono gli elementi segreti di questo spettacolo, che Goldoni, attraverso la Commedia dell'Arte, eredita dal medioevo e forse da prima ancora: ci sono degli elementi rituali qui dentro, degli archetipi forti, che riguardano probabilmente la Pasqua, la morte e resurrezione, la visione del vangelo fatta dai buffoni, ci sono degli elementi esoterici, come gli amanti che si ritrovano grazie a questo trickster che è Arlecchino...

L'ARTIGIANATO RISCOPERTO DELLA MASCHERA

Colloquio con Stefano Perocco di Meduna

a cura di Gerardo Guccini

Stefano Perocco di Meduna nasce a Mirano nel 1954. Il suo avvicinamento all'artigianato dalla maschera è stato graduale e mediato da un'attività di ricerca estesa ai campi della scultura, del mimo e della performance. La riscoperta della Commedia dell'Arte, ha significato per lui la possibilità di realizzare sintesi in continua evoluzione fra l'attività laboratoriale e seminariale, gli spettacoli, il lavoro dell'attore e la realizzazione materiale delle maschere.

Stefano Perocco di Meduna ha realizzato maschere per molti attori e compagnie, ideato e costruito scenografie e macchine teatrali, tenuto corsi in Accademie, Scuole e Università. In particolare, ha collaborato con il Teatro di Leo diretto da Leo de Berardinis, con il TAG e l'Academie Albatros diretti da Carlo Boso, con la compagnia dell'Improviso diretta da Luca Franceschi, il Théâtre de l'Évil diretto da Guy Pion, le Théâtre du Centaure diretto da Camille e Manolo, la compagnia Faux Magnifico diretta da Toni Cafiero, la scuola Veneziainscena diretta da Adriano Jurisovich, la scuola Kiklos diretta da Giovanni Fusetti. Seguire passo dopo passo il suo percorso, come faremo nel colloquio che segue, equivale ad esplorare dall'interno le tensioni che hanno animato la generazione teatrale nata alla metà del secolo scorso, portandola, fra l'altro, a rinnovare il teatro con l'ardita riscoperta delle sue pratiche arcaiche e delle sue funzioni fondamentali.

Gerardo Guccini

Che cosa sapevi delle maschere prima di intraprendere il tuo apprendistato artigianale con Donato Sartori?

Assolutamente nulla, per me la maschera era qualcosa che avevo visto in un'illustrazione o durante il carnevale dei bambini, ma forse neanche questo. In quegli anni a Venezia non era ancora scoppiata la moda delle maschere, è venuta dopo, alla fine degli anni Settanta. All'inizio di quel decennio, quando ho cominciato a frequentare gli ambienti "culturali" di Venezia, non si facevano maschere. Non c'era neanche nessuna bottega dove poterle comprare, si vendevano gondole di plastica e altri mille souvenir, ma non le maschere. La gente ha cominciato a interessarsi nuovamente alle maschere solo alla fine degli anni Settanta, soprattutto grazie ai carnevali di Scaparro. Quando la Biennale ha rilanciato il Carnevale, è rinata la curiosità per il fenomeno della Commedia dell'Arte.

Per me, l'occasione che mi ha permesso di avvicinarmi all'artigianato della maschera, è stato il decentramento della Biennale. All'epoca io abitavo a Milano e in quel periodo, dopo i disastri e le contestazioni, la Biennale aveva ripreso vita, dedicando un'edizione al decentramento e alla sua teorizzazione. Era un decentramento legato ai campi della Biennale: il cinema, il teatro e le arti visive. Un giorno, fatalità vuole che io venga casualmente coinvolto nelle attività cinematografiche. Il laboratorio dell'Unità produttiva del gruppo NK, legato all'Unitefilm, e quindi a Roma, era diretto da Sdonda. Mentre questi intervengono nel milanese, io li incontro per caso e risolvo un loro problema di corrente elettrica. Non avevano un carico sufficiente, io, che me ne intendevo un po', li ho collegati piratescamente a una linea che passava lì vicino. Abbiamo rubato della corrente all'Enel per finire le riprese di uno spettacolo legato al progetto cinematografico della Biennale. Entusiasti della mia opera di salvataggio, i responsabili di questo progetto mi propongono di lavorare con loro e io incomincio subito, impegnandomi nella sezione cinematografica. Nel contempo, incontro personaggi che lavorano ad altri progetti. Il progetto cinematografico si chiude con la Biennale del decentramento '76; nel '77 si riprende con altri laboratori teatrali, per esempio con i laboratori del mimo giapponese Kuniaki Ida, che veniva dalla Francia e in quegli anni s'era stabilito a Milano dove lavorava con "Quelli di grock". Con lui comincio a lavorare utilizzando la maschera, e sono maschere di Donato Sartori, che stava contemporaneamente facendo una mostra e un laboratorio.

Donato Sartori aveva fatto le maschere per Kuniaki ?

Kuniaki usava le maschere di Donato Sartori ovvero le maschere della scuola di Lecoq, il quale utilizzava a sua volta le maschere che Amleto Sartori aveva fatto per la sua scuola. La famosa maschera neutra alla Lecoq, le maschere espressive, le maschere da commedia oltre che la maschera bianca, quella da Lecoq chiamata maschera larvale, ovvero la maschera del carnevale di Basilea fatta dagli artigiani svizzeri, venivano quindi dall'artigianato di Amleto Sartori.

Mi sembra che la maschera neutra fatta da Amleto Sartori per Lecoq sia stata una vera e

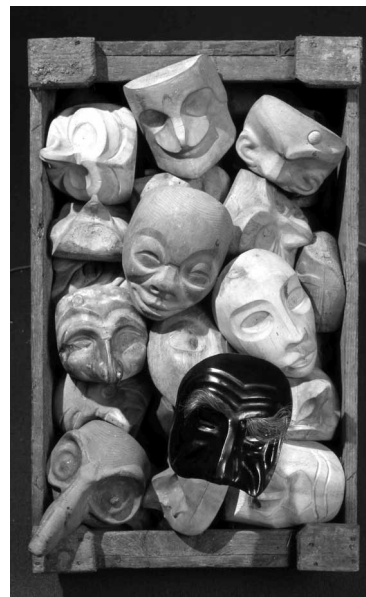


Foto per il manifesto della mostra di maschere "Stefano Perocco" al Musée Chateaux di Annecy, 1987

propria commissione.

Sì, proprio una vera commissione. Lecoq voleva lavorare sul neutro, come faceva Etienne Decroux, con la calza calata sul viso, però probabilmente aveva un senso estetico più sviluppato. Io ho conosciuto Decroux e, molti anni fa, ho anche visto i suoi lavori sul mimo corporeo... effettivamente, quella calza sul viso neutralizza sì l'espressione facciale, ma era proprio brutta da vedere, faceva venire in mente un assalto alla banca! Lecoq aveva conosciuto una compagnia di attori giapponesi nell'ambito di uno scambio culturale a Grenoble, e forte di questa esperienza, unita alla conoscenza della maschera neutra giapponese, chiese ad Amleto Sartori di costruirgli una maschera neutra per la scuola. Così i Sartori hanno fatto quella che oggi tutti riconoscono come maschera neutra.

Partendo dall'incontro con le maschere fatto durante il seminario di Kuniaki, sei passato a lavorare con Donato Sartori o ci sono state altre fasi?

Sono passato direttamente a lavorare con Donato. Il suo seminario, infatti, cominciava subito dopo o, forse, addirittura si incrociava con quello del maestro giapponese, e io seguivo entrambi. Ho continuato anche in seguito a frequentare il laboratorio diretto da Donato, che non si occupava di trasmetterci le tecniche artigianali della maschera, ma faceva attività di ricerca sulle strutture gestuali. A Mirano abbiamo formato un gruppo che si chiamava, per l'appunto, "Gruppo delle strutture gestuali" o "Gruppo di Scaltenigo", visto che la maggior parte di noi veniva da quella frazione milanese. C'era, in questo gruppo, una zona di attività che svolgevamo con un insegnante scultore. Allora abbiamo cominciato a lavorare su un progetto che Donato aveva già cominciato a Pontedera l'anno prima. Si trattava di costruire una larva o meglio l'ipotetico fossile d'un uomo del ventesimo secolo. Cosa avrebbero trovato i ricercatori del futuro? Avrebbero trovato le maschere del giorno d'oggi: le maschere antigas, tutte le protezioni per lavorare dentro le fabbriche. In quegli anni si parlava molto dell'avvelenamento da cloruro di vinile a Porto Marghera. Gran parte dei ragazzi della scuola media, che era stata coinvolta nel progetto, avevano genitori che lavoravano a Marghera. Il tema dell'uomo fossile era dunque diventato quello della maschera antigas; facendo dei calchi in gesso poi modellando il gesso abbiamo realizzato delle strutture che si sarebbero dovute teatralizzare, rendendole drammatiche in qualche maniera. Cosa non siamo arrivati a fare, anche se quella era l'epoca degli happening, delle situazioni a metà tra le arti visive e il teatro. Donato, poi, in quel periodo ha incominciato a lavorare con una struttura a ragnatela con la quale ricoprire e rendere scenografici gli ambienti urbani, un po' alla maniera di Christo.

Donato Sartori, allora, si era proprio specializzato in forme di land art urbana e fortemente teatralizzata.

Esatto, quello era il suo campo d'indagine privilegiato. Io, con lui, ho cominciato a lavorare su queste cose, ma naturalmente, frequentando l'atelier di Abano, avevo anche la possibilità di vedere le maschere, inoltre conoscevo bene le ragazze che, in questo stesso atelier, lavoravano sui vecchi calchi di Amleto.

Un giorno Donato ci disse che chi voleva sarebbe potuto andare con lui a Venezia, dove si sarebbe lavorato all'aperto con degli attori di Milano: avremmo fatto delle costruzioni con maschere e anche elaborato delle strutture gestuali. In questo spettacolo ci sarebbe stato un Ruzante mescolato con la tematica di Porto Marghera: l'inquinamento eccetera. Il protagonista era un soldato reduce non solo dalla guerra, ma anche dalla fabbrica: aveva indossato delle corazze in cuoio. Cominciammo a lavorare all'aperto in un campo veneziano, tutto andava bene: dopo qualche giorno uscirono le prime strutture, poi, cominciammo ad occuparci delle maschere... e qui ci fu il colpo di scena: il Comune di Venezia ci comunicò di aver ricevuto delle pressioni da altri gruppi, così che i soldi che aveva promesso a questo laboratorio, che era già cominciato, non c'erano più. Tenemmo una grande riunione per decidere cosa fare. L'ideatore-regista di tutta questa situazione, Carlo Boso, disse che avrebbe comunque portato a termine il progetto, mettendoci dei propri soldi. Per risollevare la situazione, nella parte finale, gli spettacoli sarebbero stati a pagamento e non gratuiti, come avevamo previsto inizialmente.

C'era, quindi, una stretta collaborazione fra Donato Sartori e Boso, il fondatore del TAG teatro?

Sì, e il loro progetto, secondo me, era bellissimo. Anche se è durato poco, parteciparvi mi ha appassionato: c'era, appunto, la costruzione delle maschere fatta in pubblico e si era anche cominciato a provare spettacolo con tanto di costumi. Il pubblico era variegatissimo, questo mi stupì: quando facevamo le prove all'aperto, gli abitanti del campo e delle zone vicine scendevano con le proprie sedie per assistere al nostro lavoro. Così si formava una platea di sedie con spettatori di tutti i tipi: dal turista al lavoratore. Gli abitanti partecipavano al lavoro del teatro, osservando come si costruiva lo spettacolo.

Era già uno spettacolo alla maniera della Commedia dell'Arte?

Sì. C'era qualche lazzo preso da Ferruccio Soleri, *Arlecchino l'amore e la fame*. Recitavano Carlo Boso e Graziella Galvani. Lo spettacolo era abbastanza didattico, si intitolava *Maschere, cronache di servitori e padroni nella Commedia dell'Arte*.

Era un excursus che prendeva pezzi un po' qua e là: dalla commedia degli zanni di Poli, dall'*Arlecchino* di Strehler e da Ruzante... si voleva dimostrare che la vera struttura della commedia era il contrasto tra padroni e servitori. Lo spettacolo rispondeva a una specie di matrice politica e cercava la contaminazione col moderno, lavorando sulle strutture gestuali. Qui, subentrava Donato con le sue ricerche sulle materie, sul cuoio... Il vero problema fu che, a un certo punto, il Comune, non solo fece mancare il finanziamento, ma negò anche il patrocinio. Così, Donato Sartori, che già a quei tempi stava mettendo in piedi il suo Centro di maschere e strutture gestuali [fondato nel 1979, ndr], e aveva bisogno del sostegno pubblico, si ritirò dal progetto, lasciando però liberi allievi e assistenti di continuare il lavoro. Io decisi di restare, era la prima volta che vedevo sfociare il nostro lavoro in un esito teatrale. Nei laboratori che facevamo ci si limitava in genere alla scultura, alla strutturazione dei materiali e all'allestimento, mentre mancava l'aspetto recitativo. Lì, con Carlo Boso, vidi per la prima volta le maschere in movimento. Anche Kuniaki utilizzava le maschere, ma il suo era un lavoro pedagogico, sulla pantomima, alla Lecoq. È con Carlo che, per la prima volta, vedo recitare le maschere... strani animali che diventano attori e personaggi, è lì che il lavoro della maschera mi ha affascinato.

Si può quindi dire che, paradossalmente, tu hai incominciato il tuo artigianato sulla maschera distaccandoti dalla collaborazione con Donato, che, a dir la verità, credevo fosse stato l'anello di congiunzione fra Amleto Sartori e te.

Alle origini del mio lavoro sulla maschera si intrecciano diverse esperienze. Per esempio, il progetto veneziano poté continuare grazie a Donato, che ci lasciò i calchi per fare le maschere e altro materiale. Logico che, poi, quando Carlo mi propose di continuare a lavorare con lui, soprattutto in Francia, dove teneva laboratori e corsi, io risposi immediatamente di sì. Contemporaneamente, nacque la mia collaborazione con Vittorio Basaglia. Mi trovai quindi a lavorare alternativamente con Vittorio e con Carlo: con il primo arricchivo la mia manualità e le mie capacità di scultore, con Carlo, invece, sviluppavo la conoscenza delle tecniche teatrali, del rapporto fra le maschere e i personaggi.

Vittorio, da pittore quale era, aveva lavorato molto sui temi mitologici e le metamorfosi: entrambi coltivavamo passioni simili. In quel periodo, aveva lavorato intorno alla *Pentesilea* e ad altre cose di carattere mitologico.

Per chiarirci, a questo punto della tua storia si delineano due filoni: quello con Basaglia, che raccoglie certi aspetti artistici e sperimentali del lavoro con Donato, e quello con Boso, concentrato sulle maschere e sulla Commedia dell'Arte. Ho l'impressione che, lavorando al crocicchio di diverse esperienze, tu sia diventato allievo di un maestro assente. Visto ora, il tuo artigianato sembra infatti sviluppare quello di Amleto Sartori: ciò che lui ha fatto per l'arte della maschera collaborando con Strehler e Lecoq, tu l'hai fatto collaborando con il TAG, con Leo de Berardinis e tanti altri. Eppure fra il tuo lavoro e quello Amleto non c'è continuità diretta. Cos'è stato, allora, che, partendo dalla manualità espansa di un'artista come Donato Sartori, attratto dalle metamorfosi urbane e dagli happening scultorei, ti ha portato a concentrarti sulle maschere dell'Arte, sulle facce scolpite degli attori?

Mi stai ponendo una questione che non avevo mai affrontato: è vero, c'è una grande differenza fra i due. Amleto Sartori è uno scultore soprattutto figurativo, classico. Donato invece è uno scultore materico, quindi, arte astratta, installazioni, happening. Rispetto a quella del padre, la sua visione di scultura è tutta proiettata sul futuro. Secondo me, però, non c'è antagonismo fra i due, anche se le loro ricerche molto diverse. In ogni caso, è indubbio che far maschere per il teatro ha più a che fare con un tipo di scultura figurativa, quindi con Amleto.

È vero che, forse, mi sono rifugiato nell'arte di Vittorio, che, anche se un po' astratto, picassiano, resta un figurativo. In lui c'è la figura, invece in Donato no, ed è difficile immaginare una maschera senza la figura. Entrambi mi hanno senz'altro dato molto e molto arricchito. La parte figurativa la devo più a Vittorio: guardando come lavorava. E naturalmente vedevo anche tutte le maschere di Amleto, che, secondo me, rimangono dei capolavori. Comunque, è vero, io sono allievo di un maestro morto e di Carlo Boso, che, più di tutti, mi ha insegnato il teatro delle maschere; solo una volta Carlo ha tentato di fare una maschera. È stato tanti anni fa, in un laboratorio al Teatro di Porta Romana, a Milano: abbozzò una maschera, che è poi rimasta per anni sopra la cassa del teatro e tutti ne ridevano. Era assolutamente impedito a livello manuale, ma è stato comunque con lui che ho capito come funzionano le maschere, poi, naturalmente, ho seguito le lezioni di Lecoq per capire altre cose. Però il rapporto tra maschera e pubblico è con Carlo che l'ho visto per davvero.

Vittorio Basaglia nasce a Venezia nel 1936 e muore a Valeriano nel 2005. Pittore, scultore, incisore e artista sempre impegnato nel sociale, è cugino di Franco Basaglia, il 'padre' della riforma dei manicomi. Si forma a Brera dove ha per insegnante Marino Marini. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Urbino e a quella di Venezia. Nel 1973, collaborando con Giuliano Scabia, crea a Trieste 'Marco Cavallo', una statua mobile divenuta simbolo della fine dell'isolamento dei malati di mente. Sue opere dal chiaro contenuto sociale sono esposte in alcune piazze italiane, tra cui il monumento alla Resistenza di Matera e quello alla Pace di Montemassia.

È stato con Carlo che hai incominciato ad assimilare le memorie storiche della Commedia dell'Arte?

Certo, anche se, molte volte, intorno al teatro delle maschere, abbiamo capito cose che non ci siamo detti. Altre volte, invece, ci siamo carpitati le idee l'un l'altro, perché anche Carlo ha senz'altro preso alcune cose dai nostri ragionamenti a volte strampalati. Lavorando con lui, ho avuto inoltre l'enorme vantaggio di fare, non solo spettacoli, ma una quantità spaventosa di laboratori. Quelli sono stati il mio vero arricchimento. Io ho avuto sottomano migliaia di maschere fatte dagli allievi e poi le ho viste in scena; per cui, dagli errori commessi da chi imparava a costruire maschere, io ho imparato molto più che non leggendo dei libri o parlando con altri mascherai. È stata questo, secondo me, il tipo di esperienza che più mi ha arricchito.

Questa tua osservazione conferma una mia vecchia idea, secondo la quale il laboratorio è uno strumento formativo straordinario, ancor più che per chi vi partecipa, per il pedagogo. Per chi lo conduce, il laboratorio è, per eccellenza, il luogo della formazione.

A questo proposito mi viene in mente il lavoro di Leo de Berardinis. Leo lasciava gli attori liberi di improvvisare, liberi di costruirsi il personaggio, di scegliersi il costume, la maschera, ma era logico che queste aperture arricchissero lui per primo, oltre che gli attori. Peter Brook, con cui ho lavorato alla *Conferenza degli uccelli* (1979), faceva la stessa identica cosa, diceva: "Fatemi vedere cosa avete preparato, cosa pensate... Fate". Anche se si lavorava sul testo, il testo era un pretesto perché gli autori lavorassero autonomamente e improvvisassero. Con Peter Brook la cosa era ancora più evidente. Nonostante desse solo delle minime indicazioni il lavoro andava dove lui voleva, però gli attori erano tutti intimamente convinti di avere inventato loro stessi tutto quel che facevano, mentre, in verità, più della metà era frutto dei suggerimenti che dava Brook. Questo far diventare i propri attori co-autori dello spettacolo attraverso il lavoro teatrale, è, per me, una tecnica molto interessante.

Ad averti introdotto nel mondo della Commedia dell'Arte sono stati, da un alto, i laboratori sulle maschere, dall'altro, i colloqui strampalati, ma straordinariamente fertili, con Carlo Boso. Se dovessimo distillare da queste fonti una specie summa quali potrebbero essere i capitoli? Quale la griglia? Ci sarebbe, ad esempio, una parte sulle maschere di tradizione e una parte maschere di innovazione?

Io mi sono sempre chiesto quali potessero essere le "maschere della tradizione". Essendo molto curioso, penso di aver guardato quasi tutta l'iconografia sulla Commedia dell'Arte. C'è un'enorme quantità di materiale. Per esempio, l'altro giorno mi trovavo a Bruxelles; nel tempo libero sono andato al Musée royal des beaux arts e, in tre quadri di paesaggi urbani, ho notato sullo sfondo la raffigurazione di palchetti con dei comici che recitano commedie. Era come se fossero stati intercettati per caso dallo sguardo del pittore: un'ennesima prova di quanto fosse incredibilmente diffusa la Commedia dell'Arte. D'altra parte, è anche vero invece che, per quanto si osservi attentamente, si vedono poche maschere e quasi mai raffigurate in maniera dettagliata di modo che è difficile, mediante quei pochi segni, ricrearne una tradizione.

L'unica maschera veramente di tradizione che sia giunta fino a noi è quella di Pulcinella, l'unica a non essere mai veramente morta. Però, se si guarda la maschera di Pulcinella che ormai consideriamo come "classica", e cioè la maschera ottocentesca di Petit, che ci è pervenuta integra, si può tranquillamente affermare che non è neanche lontana parente della maschera degli affreschi veneziani. Consultando le immagini del Tiepolo o vedendo le vecchie incisioni del '600 dove è raffigurato Pulcinella, si trovano maschere con un naso lunghissimo, maschere che non hanno, quindi, niente a che vedere con quella di Petit che ha un naso da pappagallo.

Allora, qual'è la maschera della tradizione?

La leggenda dice che la maschera di Arlecchino fosse nera con due occhi microscopici, però, quella che si è diffusa nel Novecento, non è nera ma marrone, tinta bitume con degli occhi grandissimi, anche perché pare che Moretti non potesse soffrire le piccole fessure, e avesse chiesto di fare delle aperture enormi per vederci meglio. In tutte le incisioni antiche non esiste, però, quella maschera felina, da gatto, ne ho dedotto che è una pura invenzione, però oggi è considerata la maschera classica d'Arlecchino, pur se datata 1948!

Quindi la maschera classica d'Arlecchino è un'invenzione di Amleto Sartori?

Sì, è diventata la maschera della tradizione perché è stata un'invenzione geniale, funziona benissimo. È quella che poi prese Dario Fo per la storia della tigre, la fece tingere con dei colori diversi ma è la stessa maschera: la maschera di Marcello Moretti nella seconda edizione dell'*Arlecchino* di Strehler.

Nel passaggio tra Moretti e Soleri, i due storici Arlecchini di Strehler, la maschera ha subito modifiche?

La maschera è la stessa, ma non del tutto uguale, c'è qualche variante. E così vale per

le altre maschere, per tutte... non si hanno maschere della tradizione dalle quali partire per inventarne di nuove. Secondo me, le maschere sono organismi aperti. Di conseguenza, l'artigiano che le lavora si può permettere un'estrema libertà: quando le scelte funzionano, quando hanno una loro forza, tutto diventa giustificabile e giustificato. Quindi ben vengano le diverse letture del personaggio di Arlecchino: l'Arlecchino arabo con la tuta da lavoratore che vediamo nell'*Age d'Or* (1975) di Ariane Mnouchkine, è assolutamente motivato perché funziona. Lo stesso possiamo dire anche di altri arlecchini moderni.

Non sappiamo bene cosa fosse l'Arlecchino antico; guardando le incisioni possiamo però dire, data la barba, il pelo e le sopracciglia molto folte, che aveva un'accentuata connotazione selvatica, quasi da animale, caratteristica che nella nostra tradizione si è persa.

Nella nostra epoca il rapporto con il mondo animale è drasticamente mutato. Questo limita l'approccio alla maschera, dato che essa è assolutamente legata alla fauna e alle sue diverse espressioni. Il mondo animale, comunque, continua ad essere un riferimento per l'invenzione artigianale, anche se l'uomo contemporaneo tende a negare la sua parte selvatica.

Si pensi al mondo della nostra politica: essa trae i suoi simboli dal mondo vegetale. C'è la quercia, l'ulivo, la margherita... non abbiamo invece alcun simbolo dal mondo animale, l'unico è l'asinello che, però, non fa che riprendere il simbolo dei Democratici statunitensi. Gli americani, a differenza nostra, sfoggiano diversi animali: l'aquila è il simbolo della nazione, l'orso figura sulla bandiera californiana, il simbolo della crescita della borsa è il toro, quello del calo l'orso. Mussolini aveva rimesso in auge l'antica aquila imperiale, per indicare il ritorno all'aggressività e al valore della forza fisica, 'animale'. I nostri partiti preferiscono invece affidarsi alla flora, che è molto più tranquillizzante e, se si vuole, anche molto più intellettuale. Mi piace riflettere sul perché scegliamo un simbolo invece che un altro... un altro mio campo d'interesse sono le metamorfosi: trovo la mescolanza fra uomo e animale assolutamente affascinante. Qualche mese fa ho lavorato ad uno spettacolo di teatro-circo. Il circo è proprio il trionfo della metamorfosi: si ammaestrano gli animali per farli diventare simili all'uomo e l'uomo, volteggiano o contorcendosi, tenta di assomigliare agli animali. Il circo esprime una specie di anelito alla metamorfosi.

Ma questo anelito è una delle energie che presiedono all'invenzione delle maschere. Anche la maschera, come il circo, esprime un anelito alla metamorfosi. In particolare, ho presenti due tue maschere che fanno riferimento al mondo animale: la maschera della strega, che s'ispira alla civetta, e la maschera a muso di squalo.

Certo, è dall'animale che estraiamo i caratteri di queste bestie della commedia che sono le maschere. Bestie in totale antitesi con qualsiasi intellettualismo e vicinissime invece all'attore, che cerca naturalmente l'animale nella maschera. Una delle maschere che ricordi è quella della strega. L'ho fatta per Eleonora Fuser, che l'ha indossata per la prima volta nel *Falso Magnifico*, uno spettacolo nato nell'ambito del laboratorio tenuto dal TAG teatro durante il Carnevale della Biennale di Venezia nel 1983.

È stato uno dei più bei laboratori del TAG. Chiedemmo a Venezia un posto dove lavorare, ma ricevemmo una risposta negativa che indicava come unica possibilità la Chiesa di San Stae. Il presidente del TAG di quei tempi, Sandro Bressonello, scrisse alla Curia e, in risposta, ricevette una bellissima lettera del Patriarca, che ci spiegava come la Commedia dell'Arte non fosse consona a uno spazio religioso! La Biennale, sponsor del Carnevale, ci consigliò di chiedere alle varie nazioni. Finì così che, gentilmente, il Belgio ci prestò il suo padiglione. Quindi ci stabilimmo nei giardini della Biennale, in uno spazio predisposto per esposizioni estive, non mi dilungo per dire il freddo che prendemmo e le difficoltà per riscaldare!

Questo grosso laboratorio-seminario sfociò in tre gruppi che realizzarono ognuno uno spettacolo diverso: una commedia, una tragicommedia e una tragedia con maschere alla maniera della Commedia dell'Arte. Li portammo in giro per i campi di Venezia, e fu un grosso successo; nella tragicommedia, che divenne il *Falso magnifico* erano coinvolti tutti gli attori del TAG. In questo laboratorio si parlava tanto di maschere, di commedia e di attori che Nora disse di voler lavorare con la maschera: avrebbe rivestito volentieri il ruolo di una servetta o di un'innamorata, che però non portano maschera, piuttosto che quello di un Pantalone o di un Arlecchino. Nora, insomma, voleva fare una donna che indossasse la maschera a pieno titolo; era il periodo del femminismo e c'erano slogan come "tremate, tremate le streghe son tornate", decidemmo, quindi, che la sua maschera sarebbe stata quella della strega, che s'imponesse per la forza della sua identità e anche perché depositaria di un sapere rifiutato dalla cultura maschile e quindi dal potere. Cercammo però di allontanarci dal canone della strega classica, disneyana, simile a una befana con il naso bitorzolo e il cappuccio nero. Andammo a vedere a quali animali avrebbe potuto associarsi,



Diavolo Alichino per la Associazione Presacco, Udine 2000.

"La teoria, poi, di Sartori, circa l'Arlecchino che può avere la maschera tipo "gatto", tipo "volpe", tipo "toro" (sue definizioni di comodo per diverse espressioni fondamentali delle maschere) interessò, infantilmente, Marcello che la volle (la sua prima) da "gato" perché "el xe più agile!". Come non intenerirsi nel ricordare questo gioco, sul filo del grande teatro, sul filo della grande vita! Così Marcello si coprì per la prima volta con la maschera bruna "tipo gato" per poi passare al tipo volpe, e per finire (conquista!) ad un tipo fondamentale originale, di zanni primitivo, addolcito naturalmente dalla cadenza stilistica del *Servitore di due padroni* di Goldoni". (Strehler, op. cit.)

optando per la famiglia dei rapaci notturni, gli strigiformi. Fra questi considerammo soprattutto il barbagianni e la civetta, ritenendoli i più rappresentativi. Questi uccelli vengono infatti tradizionalmente abbinati all'idea di saggezza e al mondo dell'occulto. Costruendo questa maschera nacque poi il problema colore: all'inizio l'avevamo fatta nera, ma pareva un Pantalone con gli occhi troppo aperti, poi, seguendo le orme degli antichi Greci, decidemmo di farla bianca e si rivelò la soluzione migliore.

Nora ha continuato a riproporre questo personaggio anche nei tre spettacoli successivi. La maschera che assomiglia a uno squalo appartiene invece a uno spettacolo molto più recente, realizzato verso la metà anni Ottanta da "Pantakin", che può considerarsi un erede del TAG. La regia era di Eugenio Allegri, bravissimo come attore e regista. Eugenio mi disse che voleva una maschera molto animale e che non fosse riconoscibile, quindi non un Pantalone, né un servo, né un capitano; voleva fosse un ammiraglio; giungemmo alla conclusione che lo squalo per la sua forza e maestosità fosse la scelta più consona. E così nacque la cattivissima maschera dello squalo.

Il tuo artigianato percorre un cammino creativo le cui origini nascono nella notte dei tempi, visto che, anche adesso, fra le tue mani, continua a compiersi l'antichissima ibridazione fra l'animale e l'umano che è all'origine di tante maschere. Come possiamo definire quello strano animale che è l'attore mascherato? Uno dei suoi punti di riferimento è, come si diceva, il mondo animale. Un altro, del quale non abbiamo ancora parlato, è costituito dalle tipologie caratteriali dell'essere umano.

Più che i caratteri in sé, per me sono importanti i tratti fisici che li comunicano con immediatezza. L'arte del mascheraio ha molti punti in contatto con la fisionomica, a partire da Della Porta e dallo svizzero Lavater fino agli studi più recenti sull'espressione del viso. È strana la voglia di far diventare tutto il più scientifico possibile, ma è anche vero che per quasi tutto esiste una ragione, un motivo. Uno studioso austriaco del quale non ricordo il nome ha inventato la psico non so che: una disciplina strana che mi ha subito affascinato per come trattava la struttura del viso, dimostrando che se noi alteriamo l'equilibrio del viso perfetto otteniamo varie soluzioni. Fra queste quelle che hanno attirato la mia attenzione sono il tipo digestivo e quello respiratorio. Hanno una loro genialità perché includono quasi tutti i personaggi grotteschi, dividendoli in due grandi famiglie: i personaggi che hanno come elementi fondamentali la bocca, lo stomaco, l'apparato sessuale e quello digestivo, e i personaggi che hanno il baricentro più in alto, all'altezza del cuore e dei polmoni. Tutti conosciamo il digestivo simpatico che ride grasso, a volte troppo pesante, ma che può permettersi di essere volgare perché in ogni caso risulta simpatico, aperto, estroverso, mentre il suo opposto, il tipo respiratorio, se dice qualcosa di male lo fa con cattiveria perché si esprime a freddo, in maniera sottile, e non con lo stomaco. Trovo che questa distinzione riassume tutto il nostro patrimonio comico: Don Chisciotte e Sancho Panza, Stanlio e Ollio ma anche Gianni e Pinotto o Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Non ultimo il circo, dove c'è il clown bianco, secco con la bocca piccola piccola, quindi respiratorio puro, e l'altro, l'Augusto, con la bocca grande, le scarpe sfondate e il corpo tracagnotto, che è un digestivo puro. Arlecchino, poi, è la classicissima maschera digestiva, infatti ha il naso rincagnato e penso non sia un caso che Moretti, quando si truccava, accentuasse la grandezza della bocca mettendo del rosso sulle labbra e una calza intorno alla maschera. Lo stomaco è il motore di Arlecchino, il suo baricentro è il sesso, quindi rimane molto basso. Tutto all'opposto un innamorato o un capitano sono assolutamente respiratori, in loro, per come tengono la postura, è il petto la parte più importante, è il cuore il motore del movimento. Queste sono cose che ho letto qua e là ma *in primis* le ho imparate da Carlo, che, inconsciamente, questo discorso l'ha sempre fatto. È lui che mi ha insegnato la dinamica degli spostamenti dei personaggi, l'andare avanti ed indietro verso il pubblico, l'effetto di lontananza che fa al pubblico una maschera messa di profilo. Cosa che non si può fare con una maschera "digestiva" come quella di Arlecchino, calzandola, è obbligatorio parlare frontalmente perché è priva di profilo e la sua forza drammatica, se ti metti di lato, ne morirebbe.

"[Moretti] scoprì che la bocca, con la maschera, diventava assai più importante che a faccia nuda. Appena sottolineata da una riga bianca, la bocca che usciva dalla parte inferiore del viso mascherato, mobile e viva, acquistava un valore espressivo incredibile". (Strehler, *op. cit.*)

Tu hai avuto incontri importanti con i registi. Quello con Leo de Berardinis è stato particolarmente ricco di conseguenze. Puoi parlarcene?

È stato un incontro importantissimo e non costruito, avvenuto per caso. Ho conosciuto Leo all'inizio degli anni Novanta. Me l'ha presentato Bobette Levesque, attrice che aveva recitato col TAG, e che allora recitava in *Metamorfosi* (1990) con la regia di Leo. Naturalmente parlammo di maschere e del loro ruolo nel teatro italiano. Leo, in passato, aveva già lavorato con maschere di plastica e con quella di Pulcinella, ma, poi, quando incominciò a lavorare al *Ritorno di Scaramouche* (1994), non era nei suoi programmi usare la maschera. Questo spettacolo avrebbe dovuto essere una commedia, dove però la Commedia dell'Arte c'entrava sì e no. D'altra parte, parlando di Scaramuccia e quindi di Tiberio Fiorilli, l'incontro con le maschere dell'Arte era inevitabile. Leo, quindi, decise di chiamare Eugenio Allegri, attore con cui aveva già

lavorato e che sapeva recitare in maschera. Ed Eugenio gli portò alcune mie maschere che gli aveva dato Carlo Boso. Francesca Mazza fu affascinata dalla maschera della strega. Si decise così che l'attrice sarebbe stata l'unica a indossare una maschera. Finita la maschera per Francesca, la portai a Bologna; fatalità volle che mi presentassi da Leo con un mucchio di maschere appena recuperate da una mostra. Mentre provavo la maschera a Francesca mi girai e vidi che tutti gli attori stavano sbirciando dentro lo scatolone, tra loro c'era anche Leo: cominciarono a provarle e, a questo punto, mi chiesero di lasciargliele per qualche giorno. Così le maschere entrarono nel *Ritorno di Scaramouche*, tutti alla fine vollero indossarne una, alcune le feci ex novo, in altri casi ne riutilizzammo di vecchie; per esempio abbiamo trasformato una maschera già esistente per Marco Marchisi invece ho fatto ex novo la maschera di Pantalone per Leo, quella di Beatrice la nutrice per Pupetto [Donato Castellaneta, ndr] e quella del dottore della peste per Elena Bucci.

Hai avuto delle indicazioni dagli attori?

Dipende dai casi, Marco Sgroso, non appena si è messo addosso una delle maschere che avevo recuperato dalla mostra, ha trovato quasi subito il movimento serpeggiante del suo Vongola: un Arlecchino guappo. Abbiamo lavorato di più sulla maschera di Leo e, per trovare la grandezza esatta, su quella del dottore della peste. Le maschere per *Il ritorno di Scaramouche* furono abbastanza semplici da costruire. Sono state molto più complicate quelle per *King Lear* N°1 (1996) e N°2, spettacoli nati da un laboratorio fatto a Salerno e coordinato da tre registi: Capucci, Leo e Santagata. È stato un lavoro difficile. Leo voleva che nella maschera di Lear i tratti del suo viso si mescolassero a quelli di Beckett, quindi si è lavorato sulle immagini delle due fisionomie cercando di ricrearle, di fonderle. Leo ha voluto che, per la sua prima uscita, la maschera fosse al naturale, quindi cuoio e basta, cuoio senza tessuto. Per il *King Lear* N°2 l'ho fatta in oro e una terza volta nera, quasi si trattasse di un Pantalone.

Tu hai fatto maschere per moltissime compagnie, soprattutto francesi e belghe, fra queste ce n'è stata qualcuna che, per te, sia stata importante come il gruppo di Leo o il TAG?

Dal punto di vista della continuità del lavoro e della professionalità, metterei senz'altro il Théâtre de l'Eveil di Bruxelles dove, però, in un certo senso gioco in casa perché le regie con maschere le ha sempre fatte Caro Boso. Con loro ho fatto anche alcune scenografie e un interessante Arlecchino. Poi ricorderei la compagnia spagnola del Teatro del Finikito con cui lavoro da molti anni. Inoltre c'è la Compagnia dell'Improviso di Montpellier diretta da Luca Franceschi, un regista italiano con cui ho fatto lavori interessanti con maschera e senza maschera. Un'altra esperienza che mi ha affascinato molto è stata quella con il Théâtre du Centaure, dove si è rivelato indispensabile il lavoro fatto sulle armature in cuoio e sulle strutture gestuali ai tempi dei laboratori con Donato; ho rispolverato le tecniche assimilate per costruire strani animali in cuoio. Nel Théâtre du Centaure gli attori recitano a cavallo facendo dei loro personaggi dei veri e propri centauri; il cavallo è considerato come parte del corpo di questi attori-fantini, che non sono mascherati ma si fondono sia per colore del costume che per movenze con il cavallo; quando questa comunione riesce l'effetto è incredibile. Più che dai costumi questo effetto dipende dalle capacità dell'attore. Manolo, il coregista con Camille, quando è a cavallo e afferma di essere un centauro tu, spettatore, sei portato a credergli. Dirige il cavallo con i piedi, riuscendo così ad avere le mani libere, con le quali suona o tiene l'arco; il suo corpo sembra fondersi veramente con l'animale in questi numeri di alta equitazione. Io ho potuto assistere ad una loro performance a Verona, durante la serata di gala della Fiera Cavalli, dove quasi tutti gli spettacoli o presentavano temi da Buffalo Bill, indiani che scappano e i cow boy dietro, oppure presentavano numeri, che non mi attirano molto, di alta equitazione alla viennese. Ma quando sono entrati in scena da soli Manolo e Camille in groppa ai loro due cavalli frisoni, neri ed enormi, maestosi, e hanno cominciato a recitare parti del *Cantico dei cantici* vi è stato un vero momento magico. In uno spazio enorme come quello della Fiera Cavalli, migliaia di persone in assoluto silenzio, lo sguardo e i sensi rapiti dalla forza drammatica che solo un animale come il cavallo può avere quando si fonde con la parola e la scena.

In questo contesto particolarissimo tu hai avuto modo di riprendere il discorso sulle strutture e sulle culture in cuoio?

Certo, perché i personaggi del *Macbeth* (2002) che ho fatto con il Théâtre du Centaure erano vestiti di cuoio, e questo cuoio si fondeva con l'animale.

Abbiamo lasciato finora da parte il lavoro di carattere scultoreo fatto con Basaglia. Potremmo parlare adesso di questo altro filone che, comunque, riemerge nelle scenografie che nelle realizzazioni teatrali?

La collaborazione con Vittorio è stata senz'altro l'esperienza che più ha arricchito le mie conoscenze intorno alla scultura; Vittorio, oltre ad essere un magnifico pittore,



Re Lear per *King Lear* N. 2 di Leo de Berardinis, Bologna 1996

è anche un magnifico scultore. Io ho lavorato con lui per venti anni, ogni volta che gli veniva commissionata una grande opera scultorea mi chiamava e lavoravamo assieme; il mio aiuto è sempre stato più che altro tecnico, per esempio, lo aiutavo a fare a stare in piedi due strutture. Vittorio è molto impegnato politicamente, la sua scultura e anche la sua pittura sono stati sempre sociali, per esempio, abbiamo fatto molte opere monumentali come una enorme statua di bronzo a Matera sulla guerra partigiana o un monumento ai minatori in Toscana. La sua è un'arte impegnata nel sociale, che, però, fa sempre riferimento alla nostra cultura e soprattutto ai classici, come il lavoro *Filo di Arianna* svolto con la Scuola del mosaico di Spilimbergo, un percorso di sculture e mosaici con riferimenti al minotauro e a tutta la mitologia antica.

Forse anche per questo parli delle scenografie come di grandi strutture scultoree...

Parlo di scenografie scultoree e anche no. Amando tantissimo i materiali naturali uso il cuoio per le maschere e il legno per le scenografie, difatti i maligni dicono che le mie scenografie sono "scenografie foppapedretti". Mi piace che si veda il legno, quindi preferisco mostrare nudo un praticabile piuttosto che coprirlo con una tela o un'altra cosa. Mi piace anche montare le scene alla rovescia così che il pubblico veda il traliccio, la nervatura in legno che sostiene il pannello, che è molto più bella del pannello stesso. Voglio che si veda come vive la scenografia, qual'è lo scheletro che la tiene in piedi, dove si scarica la struttura.

Le tue scenografie sono un po' antropomorfe e un po' animali.

Sono organismi. Quando incontrai Vittorio siamo stati subito d'accordo in questo, perché anche le sue sculture erano così. Quando lui aveva problemi tecnici e non riusciva a fare a stare in piedi qualcosa, io intervenivo perché a me piace sfidare certi equilibri della materia.

Tornando al nostro filo conduttore. Puoi parlare del modo in cui nasce una maschera?

In genere, intorno alla costruzione d'una maschera si svolge un discorso a tre che riguarda il mascheraio, l'attore e il regista. Con Carlo ormai ci conosciamo da tantissimi anni e mi dà subito indicazioni precise; dagli attori invece è più difficile cavare fuori suggerimenti, specie se non sono abituati a lavorare mascherati e non capiscono subito dove vogliono arrivare. Così, il percorso diventa così difficile, anche perché quando iniziano le prove la maggior parte delle compagnie vorrebbe le maschere già pronte, invece dovrebbe essere il contrario, quando iniziano le prove si dovrebbe iniziare a pensare alle maschere. Questo lusso, per esempio, Leo se lo è sempre permesso, le sue prove sono sempre state a misura d'uomo: prove lunghe, con periodi di lavoro nei quali le maschere venivano preparate, si provavano, e magari si modificavano in vista della luce e dei suoi giochi. Non ho mai visto il tecnico delle luci lavorare, come con Leo, dal primo giorno di prove, per forza i risultati erano così magnifici, luci coprotagoniste e perfettamente iscritte nel tessuto drammatico. Con la compagnia di Leo si riusciva a fare tutto con il giusto tempo: si arrivava in un posto, si montava la scena, si riposava e il giorno dopo c'era lo spettacolo. Vi era indubbiamente la possibilità economica di far ciò, ma anche un grosso rispetto per il lavoro di tutti.

Mi sembra un bel modo per ricordare Leo.

Questo rispetto per il lavoratore teatrale si rispecchiava nello spettacolo, trasformandosi in una forma di rispetto verso il pubblico. Con Leo, tutti si sentivano rispettati, anche se alla fine, quello, era indubbiamente il teatro di Leo.

Al di là delle indicazioni e dei suggerimenti, la costruzione della maschera consta però di operazioni materiali delle quali non ci hai ancora parlato.

Devi tenere presente che dagli incontri/scontri fra gli artigiani e gli attori sono scaturite nel corso della storia alcune idee che, in qualche modo, fondano la tradizione delle maschere. Mi riferisco alle tipologie psico/morfologiche del digestivo e del respiratorio e al rapporto con l'animale. Sono queste le idee che continuano a ripresentarsi quando lavoro a una maschera.

Anni fa, per fare una maschera difficile usavo modellare bozzetti di creta, invece adesso faccio qualche schizzo su carta e poi passo direttamente al legno. Il metodo più classico sarebbe quello di fare prima un positivo in materiale modellabile, plastilina o creta. Invece uso direttamente legni facili da scolpire come il cirmolo. Finito il modello di legno incomincio la lavorazione del cuoio. Un cuoio un po' speciale di fianco di vacchetta vegetale. Vegetale è la concia. Il fianco è quella parte bassa della pancia che, avendo più fibre elastiche, si lavora meglio. Questo cuoio viene trattato con tannini di castagno o altro. È un cuoio che assorbe molto l'acqua, per questo non lo si usa molto, si continuano giusto a fare cinghie e selle per cavalli; è difficile da trovare in Italia ma, per esempio, viene conciato a Santa Croce sull'Arno, patria dei cuoi duri e dei cuoi vegetali. Questa pelle va sezionata in modo che abbia uno spessore intorno ai due millimetri e poi viene immersa e malmenata nell'acqua per pochi minuti. Infine,

viene stropicciata finché riprende la stessa morbidezza che aveva nel corpo dell'animale. Si passa poi ad inchiodare questo cuoio su una forma di legno. La cosa più difficile è capire quando arriva al punto giusto di umidità, un momento magico in cui il cuoio umido, ma già abbastanza rinsecchito, si deve battere con un martello di corno di vacca. Lo si martella prima con la parte appuntita e poi con quella piatta per spianarlo per bene. La battitura fatta con la punta comprime con gran forza le fibre una contro l'altra, e, una volta che il cuoio è asciugato, lo rende stabile, ormai formato. Di seguito avviene la rifinitura, il taglio degli occhi viene limato e abbassato, il bordo viene raffinato per poi poterlo rivoltare all'interno e metterci dentro una piccola anima di metallo incollata. Per l'anima io prediligo l'uso dell'acciaio inossidabile. Donato, invece, usava il rame rivestito. L'acciaio inossidabile rende la maschera rigida anche quando è bagnata di sudore. Presumibilmente questa tecnica è quella che si usava anticamente; persa del tutto per almeno un secolo e anche più, è stata riscoperta alla fine degli anni Quaranta da Amleto Sartori a partire dal magico padovano con Lecoq e De Bosio. Da lì nacque un fruttuoso interesse per la maschera. Studiando le maschere e i calchi di legno che si trovano a Venezia, al Museo della Scala a Milano o al Museo dell'Opéra a Parigi, Amleto Sartori ha scoperto come i calchi erano stati inchiodati e la tecnica della battitura, ma, naturalmente, ha osservato anche gli artigiani che lavoravano il cuoio a sbalzo. Lecoq è stato il vero artefice dell'invenzione novecentesca della maschera, se non ci fosse stata la sua scuola la maschera sicuramente non avrebbe rivissuto, in teatro, la fase importante in questi ultimi quarant'anni. Tutte le scuole di teatro dove si studiano le maschere hanno un insegnante ex-allievo di Lecoq, Sartori è stato portato dalle esperienze con lui e con Strehler alla sua avventura parigina e quindi a Barrault, all'*Oresteia* con maschere e, poi, indubbiamente all'*Age d'Or* del Théâtre du Soleil.

È curioso come il teatro delle maschere tenda sempre a prendere, prima o poi, la via di Parigi. Di Parigi ma non solo. Quando il TAG si è sciolto negli anni Novanta a Venezia i suoi attori si sono dispersi un po' ovunque: Eugenio Allegri era già emigrato a Teatro Settimo con Vacis, Nora e Giorgio sono entrati allo Stabile e quasi tutti gli stranieri sono tornati a casa e hanno fatto grandi carriere: il messicano Antonio Serrano adesso è proprietario di teatri, è un grande impresario in Messico. Carlo Boso e io abbiamo fatto il percorso antico, quello che porta a Parigi.

Prima ho tralasciato di dire come sono entrato in contatto con il TAG nei lontani anni Settanta: tutto nacque dall'incontro con Nuova Scena. Questo gruppo stava facendo a Bologna uno spettacolo di Vittorio Franceschi chiamato *L'Amleto non si può fare* (1976): in scena, c'erano attori che avrebbero dovuto recitare l'*Amleto* ma che, essendo impossibilitati a farlo, finivano per recitare altri ruoli, altre parti. La compagnia chiese al veneziano Giorgio Bertan di fare il Pantalone, così nacque la necessità di fare una maschera per lui. Dopo un po' Giorgio mi venne a chiedere maschere per uno spettacolo del TAG. Io mi recai al loro teatro a Venezia e lì incontrai Nora, Sandro e Eugenio, che stavano lavorando ad uno spettacolo, *L'orco delle Scuasere*, feci tre o quattro maschere per loro, questo fu il mio primo rapporto con il TAG.

LEO, I COMICI, SHAKESPEARE

Sguardi dietro il *King Lear* N°1

a cura di Massimo Marino



@ Piero Casadei

Leo de Berardinis in *King Lear* N° 1

I frammenti di descrizione delle prove del *King Lear* N° 1 (1996) di Leo de Berardinis pubblicati in questo numero di "Prove di Drammaturgia" sono estratti dai diari dell'organizzatrice Chiara Ferrè (C.F.), dell'assistente alla regia Licia Navarrini (L.N.), dell'attrice Valentina Capone (V.C.). Tali sprazzi di testimonianze del lavoro di composizione dello spettacolo erano parti di una più lunga cronaca, contenuta in un libricino stampato nel febbraio del 1997 in occasione delle repliche al Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna, allora sede del Teatro di Leo (*King Lear. Su King Lear N° 1, con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, Bologna, Edizioni della Memoria, s.d., ma 1997). Era appena passato un mese dalla contrastata prima al Teatro della Pergola di Firenze. Il *King Lear* N° 1, creato in un momento di passaggio nella vita dell'artista e di trasformazione della Compagnia, proseguiva sulla strada tracciata dal *Ritorno di Scaramouche*, anche per quanto riguardava l'uso delle maschere. Si affidava, in alcune sue parti, all'improvvisazione; si svolgeva, oltre che sul palchetto dei comici dell'Arte, intorno al tavolino di un bar Mexico di periferia, sotto uno squallido neon. Il pubblico degli abbonati fiorentini delle prime recite non gradì; la critica avanzò numerose riserve.

Il libretto, autoprodotto dal Teatro di Leo all'interno di una collana, da me diretta, che accompagnava gli spettacoli della stagione del San Leonardo, voleva testimoniare un processo complesso. Riprendeva la lunga riflessione scenica dell'artista su Shakespeare e raccontava le più recenti ricerche con la Compagnia sulla Commedia dell'Arte. Cercava di indagare il complesso viaggio di Leo alla ricerca di un attore sciamano, capace di rivelare il tempo e l'uomo diventando, attraverso le profondità che la creazione rivela, agente di nuova socialità. Per questo nel volume si ripercorrevano passati allestimenti shakespeariani di de Berardinis e si pubblicavano alcuni suoi interventi di riflessione artistica, culturale e politica. Si cercava anche di raccontare lo spettacolo come il pubblico delle prime non lo aveva visto e come i critici, nei risicati spazi dei quotidiani, non lo avevano descritto.

Il volumetto si apriva con un lungo saggio analitico e si chiudeva con i diari delle prove, che rivelavano il travaglio della creazione, con i suoi presupposti che si mutano per strada, i dubbi, i silenzi, gli entusiasmi, le certezze che poi si smontano, le lente, difficili conquiste che si sedimentano, le folgorazioni, i pensieri, i ripensamenti. Scritti servili, per provare a ricostruire le complessità del "prima", evocare la magia del "durante", propiziare il "dopo" di quell'atto ogni volta unico, per ogni spettatore, che è lo spettacolo.

A Firenze, dopo aver fatto il vuoto di abbonati nelle prime repliche, mentre Leo stava per cadere in uno stato di prostrazione contrastato solo parzialmente dalle sue sicurezze e da una forte voglia di combattere, si diffuse la voce di uno spettacolo anomalo, fuori dai canoni proposti nelle sonnolenti stagioni della Pergola. E le ultime repliche si riempirono di un "altro pubblico", attento, partecipe, entusiasta: quello che l'artista aveva desiderato (e previsto) di incontrare.

Massimo Marino

Appunti raccolti durante le prove a Bologna - 14 ottobre 1996

(C.F.) Leo: "Non andiamo a cercare il significato di "contemporaneità" di Shakespeare, ma analizziamo la sintesi effettuata da Shakespeare, che ci ha insegnato la libertà della poesia teatrale, la responsabilità dell'attore, il teatro in mezzo alla gente. [...]"

Recitare significa vivere intensamente, fino in fondo, un'esperienza per sfuggire alla maledizione di ripeterla. Vivere intensamente la passione di Macbeth, cadere per poi non cadere più. Vivere tutte le passioni, sapendo che non siamo solo quello che crediamo di essere. Partecipare al mondo delle azioni senza essere coinvolti.

E *Lear* è l'esempio.

Affrontiamo il tempo del bene e del male. Il male è necessario per il bene, per permettere a *Lear* di entrare in sé.

Nel teatro non parliamo di personaggi ma di stati di coscienza.

Viviamo nell'universo della polarità.

Il *Lear* è un corpo unico, un io che forma un organismo. Alcune parti devono scontrarsi. Alcune vincono, altre perdono. Tutti i finali di Shakespeare, pieni di morti, sono le storie che uno si lascia dietro.

Non mettiamo in scena. Vogliamo vivere un'esperienza, mettere in discussione noi stessi in relazione con gli altri. Non è dunque un lavoro alienato.

Lear è il mondo. Il mio rapporto con *Lear* è trentennale, e più lo rileggo più vi trovo dentro tutto, come in Amleto, dove Amleto è un principio, una potenzialità. Arriva alle soglie della coscienza, "il resto è silenzio".

Il principio diventa re in *Lear*, che cade.

Tutte le tragedie di Shakespeare sono cadute e rinasce.

La prigionia è la caverna, la caverna di Platone. Prospero diventa l'uomo completato, che vive il mondo dell'azione disinteressatamente. Per questo può tornare nudo.

Questo è l'attore, colui che è nudo, a mani nude, senza protesi tecnologiche.

Nudo come? Nudo come l'attore della commedia dell'arte. Tutto è in suo potere. Non è quindi bizzarra ricorrere alla commedia dell'arte.

"Questa lunga immersione nel *Lear*, scandita in cinque movimenti, nasce dalle suggestioni avute dall'uso della mezza maschera e dal palchetto della Commedia dell'Arte - utilizzati nel mio recente lavoro *Il ritorno di Scaramouche* - e dal collegamento tra la mia concezione dell'arte scenica come arte dell'attore che è analoga ai suoi Comici. [...] *King Lear* N°1 nasce tangibilmente da questo collegamento, con la presenza delle maschere che agivano ne *Il ritorno di Scaramouche*, per intraprendere un viaggio in alcune parti del *Lear* di Shakespeare. Affinché questo viaggio all'interno dell'opera sia tale, ho pensato di non assegnare a priori le parti agli attori, e, per la formazione della compagnia, mi sono basato più su criteri di mentalità che non su scontate e devianti ipotesi di aderenza ai personaggi".

Leo de Berardinis

Con *Scaramouche* si è compiuto un passo molto importante. Alcuni di noi lavorano insieme da dodici anni; abbiamo affrontato anche Shakespeare. Poi abbiamo fatto entrare le mezze maschere... la maschera svela, è un mezzo conoscitivo. La maschera si magnetizza, diventa un violino. Per questo partiremo dalla maschera. [...]

(V.C.) Uso delle maschere: non è un incontro filologico. La maschera aiuta a svelare, a togliere l'ego per trovare l'Altro. Più che comunicare un'idea, comunicare un'essenza.

(L.N.) *Lear* è non un altro testo di scrittura collettiva come *Scaramouche*. *Scaramouche* era un'apertura e uno stimolo verso un pubblico da emozionare, *King Lear N°1* è una "scrittura scenica" da una tragedia shakespeariana che con le medesime intenzioni di *Scaramouche* intende superare la tragedia: "lo spettacolo è una prova per affrontare la vita". *Lear* è la tragedia della parola, è il racconto della pericolosità e della debolezza della comunicazione umana. L'indecifrabilità della vita. La pazzia di *Lear* è un cortocircuito interiore che lo porta al ricongiungimento della parte esiliata del sé. I testi shakespeariani sono una sintesi formidabile di tutto il teatro e ci insegnano la libertà della poesia teatrale connessa alla responsabilità dell'attore. Le parole devono essere senza psicologia, il pubblico deve decifrare. Il teatro come tecnica di conoscenza". Leo parlando ai suoi attori chiede di non parlare di "personaggi", ma di "stati di coscienza". A questo proposito chiede agli attori di *Scaramouche* di parlare della loro esperienza con la maschera. Ritengo importante riportare alcune impressioni che mi pare spieghino bene il senso dell'uso della maschera in questo spettacolo. Elena Bucci: "Con la maschera sento di avere più libertà ma anche la responsabilità e il bisogno di maggiore "pulizia", indossando la maschera dimentico la preoccupazione di me stessa".

Donato Castellaneta: "Senza maschera mi vergogno sempre un po', con la maschera perdo il pudore perché abbiamo un'altra faccia, abbiamo la faccia che ci siamo scelti." Marco Sgroso: "Io mi sono sentito dominato dalla maschera, spesso era la maschera anche mi "portava". La maschera ti dà una grande libertà, ma una libertà vigilata, perché senti anche che certe cose che fai la maschera le rifiuta".

Gino Paccagnella: "E' come se la maschera ti desse l'inizio di un processo. Quando si indossa la maschera si deve agire subito, è necessario essere più diretti, più concentrati verso gli stimoli esterni ed interni. Direi che la maschera è più veloce del pensiero. E' un qualcosa che dà la scintilla per indurre un cambiamento".

(C.F.) Leo: "Si può ripartire da *Scaramouche*. Io partirò da *Pantalone*.

Elena porterà avanti l'associazione "Morte" - Cornovaglia.

Le esperienze si costruiranno sul campo.

Metteremo in scena cinque *Lear* in due anni. Il secondo sarà con la danzatrice Teri Weikel e con Steve Lacy; il terzo la solitudine, *Lear* e Cordelia; il quarto è da inventare, potrebbe essere lo sgarrupamento totale; il quinto sarà la ripresa del *Lear* che si fece molti anni fa".

15 ottobre

(V.C.) Ascolto dell'*Otello* di Verdi ("Beva beva").

Ricapitolazione per vedere cosa accade ai personaggi di *Scaramouche*, vedere se possono restare in *Lear*.

Esempio n°1: Elena (la "Morte" in *Scaramouche*) sale sul palchetto, cerca di leggere alcuni versi di Shakespeare come avrebbe fatto da "Morte". Poi sale sul palchetto piccolo, resta immobile ed all'improvviso salta sul palchetto 4x3. *Lear* è fermo su questo palchetto a testa bassa, nell'angolo sinistro (avanti). Elena si avvicina a *Lear*, fa una lunga pausa, poi lo spinge giù. Resta sola e fa un balletto, scatenandosi per la gioia.

Leo: "Menzogna assoluta, coabitazione di sensi diversi, assurdo totale.

Sincerità assoluta per dire grandi falsità, e dunque è il meccanismo ad essere sbagliato. Uomo ingabbiato dalle circostanze sulla ruota della vita.

In questo "la natura supera L'Arte".

Esempio n°2: Marco Sgroso ("Vongola" in *Scaramouche*) usa due maschere: una è quella di "Vongola", l'altra è quella di Edgar.

Leo suggerisce di utilizzare la maschera di Vongola per Tom (Edgar travestito).

Marco cambia completamente il modo di muoversi, i timbri della voce, cambia il modo di rapportarsi al pubblico a seconda delle due diverse maschere.

In Edgar c'è timidezza, Edgar cade dal palchetto, avanza, arretra, ed inciampa quando dice "Scappo". Cammina come se fosse incatenato.

In Tom si ritrova Vongola che salta, parla con voce roca, è violento e sfrontato.

Esempio n°3: Antonio Alveario era "Lallo". Antonio si avvicina al personaggio di Oswald conservando le movenze di Lallo, il modo di parlare, il timbro vocale...

Durante l'improvvisazione, non conoscendo le battute a memoria si interrompe.

Leo gli suggerisce di riempire queste pause danzando.

All'improvviso Antonio si interrompe, si toglie la maschera e torna ad essere se stesso.

Leo: "E' importante, in questo spettacolo, vedersi recitare, raggiungere uno stato in cui si possa dare l'idea della distanza tra la vita e la rappresentazione. L'attore può prendere in giro la Storia. Questo *Lear* deve confermare una gioia di esistere pur nella tragedia. Superamento della tragedia nel nome di una Vita che così doveva essere".

LA SOLITUDINE DELLE MASCHERE

Esperienze a partire dal teatro di Leo de Bernardinis

di Valentina Capone



Valentina Capone in *Sole*

Sole (2002) è stato il mio primo spettacolo, il primo cioè, dopo tanti anni, senza la regia di Leo de Bernardinis. Parlarne adesso, a distanza di qualche tempo, significa, per me, riflettere su un momento di passaggio delicatissimo, che può forse interessare anche altri attori ed appassionati di teatro, perché mostra come le esperienze si possano trasformare, e come tutto quello che viviamo possa diventare lavoro scenico.

Le componenti di *Sole* sono apparentemente diverse. Ci sono le *Troiane* di Euripide. Ci sono le maschere di Stefano Perocco di Meduna. C'è Sarah Kane. Ci sono anche parole mie e personaggi che ho inventato. Però tutto sta insieme in modo molto lineare. Sgorga da una stessa fonte.

Io ho sempre cercato di seguire le parole di Leo, che ci diceva di non parlare che di se stessi. Questo non significa mostrare il proprio ego ed i propri narcisismi, ma portare in scena solo ciò che si ha l'urgenza di dire. E sottolineo *urgenza*.

In quel momento c'era una perfetta corrispondenza fra le parole delle *Troiane* e il mio stato d'animo, il mio modo di essere, il periodo che stavo attraversando.

Quando mi è capitato in mano il testo delle *Troiane* ho sentito immediatamente che erano proprio quelle le parole che avevo intenzione di dire, quelle erano le emozioni e le idee che avrei voluto esprimere. Con me avevo un cd con i *Preludi* di Chopin: ascoltandolo mentre leggevo, automaticamente mi veniva di sottolineare alcune parole, di eliminarne altre, di cambiarne il suono.

La mia prima lettura è stata una lettura musicale.

Altre parole sono arrivate molto tempo dopo, aggregandosi piano piano come i tasselli di un mosaico. Per mesi, ho lavorato esclusivamente sul nucleo delle *Troiane*; è stata una preparazione lunga anche perché era la prima volta che lavoravo da sola, oltretutto nel doppio ruolo di regista e attrice.

Mi sono concessa un lungo periodo di ricerca, nel quale è nato il personaggio un po' paradossale di Etorà, che funge da filo conduttore della vicenda. Etorà parla con tonalità farsesche ed usa parole mie, che, però, quando provo, mi sembra sempre appartengano ad Euripide, talmente sono impregnata del suo testo.

Il substrato più antico di *Sole* era tutto tragico. Mi ricordo che iniziava con la scena finale delle *Troiane*, quando le donne sono costrette ad imbarcarsi e partono verso un destino di schiavitù. C'erano pochissimo movimenti; una vita concentrata in una mobilità ridotta, essenziale. Aprivo in questo modo e poi continuavo con un susseguirsi di emozioni cupe e dolorose. Ad un certo punto ho sentito che il lavoro non mi corrispondeva, che stavo andando solo in una direzione; allora ho introdotto altri dinamismi, altre tinte ed ho incominciato a lavorare sull'ironia.

La drammaturgia teatrale consiste in questo: oggettivare le proprie urgenze dando loro una forma precisa che riesca ad incontrare il pubblico.

Anche nelle prime versioni, le maschere di Stefano Perocco di Meduna erano già presenti: mi sono arrivate in sogni che custodisco dentro di me da tanto tempo... mi svegliai all'improvviso – sul comodino ho sempre un notes ed una penna – scrivo ciò che ho visto e provo a dormire di nuovo.

Oppure ho letteralmente delle visioni ad occhi aperti... ad esempio, la maschera che io chiamo "Il becco", e che, ad essere precisi, è la maschera del dottore della peste, l'ho incontrata grazie a Leo in *King Lear N°1*. Elena Bucci l'aveva già indossata nel *Ritorno di Scaramouche*, e fin da allora, dietro le quinte, fra me e questa maschera era nato un grande amore.

Un giorno, in macchina, ho immaginato che questa maschera fosse un avvoltoio che scavava nella terra per dissotterrare un corpo. Ho trattenuto l'immagine per tanto tempo, finché non si è riprodotta in scena.

All'inizio del lavoro mettevo la maschera sul viso e provavo gestualità e movimenti. Siccome lavoravo da sola usavo una telecamera per riprendermi e, poi, analizzavo l'azione come se fossi stato uno spettatore estremamente esigente. Questo per cercare un punto di vista obiettivo, per non cadere nell'errore di credere che, anche in assenza d'una efficace espressione scenica, il pubblico dovesse provare quello che sentivo dentro di me. Ricordo che quella scena non funzionava, non funzionava mai, finché un bel giorno, così per caso, ho provato a girare la maschera.

Il lungo becco del dottore della peste mi fuoriusciva dalla nuca, facendo della mia schiena e delle mie braccia nude il corpo agghiacciante di un uccello implume...

Avrei voluto che le mie *Troiane* fossero un'opera collettiva, con più personaggi. Non le immaginavo con me sola in scena ma, poiché avevo tempi di prova molto lunghi, non potevo affiancare altre persone al mio lavoro. Così, ho cercato di mostrarmi in



Dottore della peste per *Il ritorno di Scaramouche* di Leo de Bernardinis

continuo mutamento, usando a questo scopo le maschere di Stefano e tutto quanto era possibile: diversi modi di muovermi e voci sia umane che animali, come il lugubre verso dell'avvoltoio.

Gli elementi dello spettacolo si sono presentati da soli nel corso delle prove. Nessuno di questi, all'inizio, aveva il significato drammatico che avrebbero ricoperto dopo: non lo scudo di Ettore, non il personaggio e il nome di Etor, non il mio muovermi sempre in senso orario, non il titolo dello spettacolo, *Sole*.

Quando ho inventato Etor mi è piaciuto attribuirle la custodia dello scudo di Ettore, senza pensare minimamente al fatto che, nelle *Troiane*, lo scudo diventa la bara di Astianatte. L'emblema d'un combattente imbattibile come Ettore avrebbe dovuto essere un'arma d'attacco, una lancia o una spada, e invece ho scelto lo scudo... si vede che già dentro di me, inconsciamente, avevo già stabilito un nesso fra la bara e lo scudo, che è così diventato un oggetto importantissimo.

Etor, come ho già detto, non è un personaggio di Euripide. Fra i suoi compiti c'è anche quello di riassumere la vicenda. Infatti, qualche sua frase l'ho presa dalla battuta iniziale di Atena, quando parla delle minacce, dei fuochi e delle piogge che avrebbero rovesciato le navi achee lungo la via del ritorno. In un primo momento, Etor è diversa da tutte le altre, poi, col ripetersi delle apparizioni, diviene anch'essa una testimone dolorosa. Pur non rendendosi conto fino in fondo di quel che è successo, avverte l'assenza di Ettore, capisce di essere per sempre sola, e ne soffre. Tuttavia, la sua ingenuità, la sua innocenza, le consentono di muoversi lungo il sottile confine tra il comico e il tragico. In alcuni momenti la sua percezione dell'assenza fa quasi ridere. Con un particolare accento tra il dialetto bergamasco e il veneto, io ripeto spesso "Ettore (anzi, "Etor") Ettore caro, dov'è che sei? Etor caro son io, dai, la tua Etor", e tutto il pubblico sa benissimo che fine ha fatto Ettore... però il modo in cui lei lo chiama fa diventare ironico e buffo questo continuo lamento.

Il confine fra i generi è davvero sottilissimo. Infatti, nella scena che io chiamo "della distruzione", Etor, pur diventando anch'ella tragica, introduce nel suo grido disperato un equivoco abbastanza comico. Dice: "E che cos'è Troia?"... e poi: "Chi è? Com'è? È bella?" Nel suo delirio, pensa che Troia sia una donna..

Queste ambivalenze, queste mescolanze di farsa e tragedia, sono già tutte presenti nel nome "Etor", che ho trovato cercando tutt'altro che un analogo verbale del personaggio vivo. Non ci sarei mai riuscita. Più semplicemente, volevo una caratterizzazione ironica, che staccasse Etor dal contesto tragico. Così, invece di scegliere un nome femminile, ho deformato quello maschile di Ettore, creando, almeno al livello dei nomi, una specie di coppia comica, dove, come in Don Chisciotte e Sancho Panza, si fronteggiano l'elemento aulico, eroico, intellettuale e quello basso, realistico, comico. Per l'appunto: Ettore ed Etor.

Poi, mentre vi lavoravo, Etor ha assunto una diversa densità. Anche lei, in un certo senso, è un'ombra. Non solo porta il nome contraffatto d'un morto, ma, ad un certo punto, "Etor" suona quasi come "etere". E poi c'è quella battuta che dice "Etor caro, essere vivi o essere morti è un po' la stessa cosa". Mi è venuta mentre provavo, e ho subito deciso d'inserirla. Recitandola ho sentito che, forse, anche Etor poteva già essere morta, anche se al pubblico sembra l'unica superstite.

Etor è un personaggio ignaro della situazione, però non lo si può definire un personaggio puramente comico perché, quando incomincia a comprendere, viene pervaso e sopraffatto dalla tragedia. Quando appare per l'ultima volta, Etor indossa l'abito nero di Cassandra. Anche lei è diventata come le altre troiane. Dice: "Etor, Etor caro... ovunque sei, Etor caro, son io, dai, sarò sempre io, la tua..." Poi basta, non pronuncia il nome, non chiude la frase.

Potremmo ripetere il discorso sull'iniziale mancanza di significati (consapevoli), anche a proposito del senso orario dei miei movimenti scenici. In un primo momento, avevo preso l'abitudine di andare sempre da destra verso sinistra per seguire un criterio, per dare ordine al lavoro. Nello spettacolo, però, il mio spostarmi in senso orario fra i quattro luoghi scenici – tre sedie e uno spazio centrale – si può leggere come il movimento d'un orologio, per cui io esco continuamente da una situazione per entrare in un'altra, pur restando nel flusso del tempo.

Il titolo *Sole* è arrivato dopo la scelta di muovermi seguendo il senso orario.

Anch'esso, come lo scudo ed il nome "Etor", ha una natura ambivalente. Il sole, infatti, è un'energia fortissima che, così come scalda, può anche bruciare. Io ho scelto di conoscere fino in fondo l'energia del "mio sole", di cui ho sentito e sento tuttora la forza, anche in assenza.

E nello stesso tempo ho voluto staccarmene, per non rimanere bruciata. Nel finale dello spettacolo, infatti, volgo le spalle al sole.

Oltre al testo delle *Troiane*, la prima cosa che sapevo avrebbe fatto parte dello spettacolo era il gong che ho collocato al centro dello spazio.

Questo gong me lo aveva regalato Leo, dicendomi che sarebbe servito per il suo prossimo lavoro: *Farsa nera*. Era un'eredità che dovevo assolutamente mettere in scena, e che in scena è diventato sia il sole che lo scudo di Etor, così dorato e lucente sotto la splendida luce consigliatami da Maurizio Viani, storico collaboratore di Leo, per valorizzarlo al meglio. Sempre più mi rendo conto che le cose si scelgono da sole, da sé. Il pensiero raziocinante arriva dopo, e serve per cogliere altri aspetti, altre cose. Leo diceva che, nel lavoro, ad un certo punto bisogna fare un salto nella smemoratezza e mettersi di fronte al vuoto: l'attore non è Shakespeare allorché sceglie di rappresentarlo, ma lo è quando Shakespeare si risveglia nella sua anima.

Non è dunque un caso che, in *Sole*, l'elemento rituale non sia stato svegliato dalle parole di Euripide, ma dalle parti aggiunte. E cioè dai contrappesi ironici, dai personaggi e dai nomi inventati, dagli oggetti che ho portato dalla mia vita allo spettacolo. Insomma, il mio rito di rielaborazione non è nato dagli elementi della tragedia, ma dai diversivi coi quali, in un primo momento, ho semplicemente cercato di evitare la monotonia e l'uniformità della *tinta* tragica.

Dopo aver visto una prova dello spettacolo, il regista Davide Iodice mi ha suggerito di leggere i testi di Sarah Kane. Così ho fatto e, subito dopo, ho deciso che le parole della drammaturga inglese mi appartenevano. Le ho dovute modificare per renderle coerenti alla narrazione, ma l'impianto ritmico del brano è rimasto sostanzialmente lo stesso, perché la Kane era una grande tragica contemporanea, vicinissima al mondo della tragedia greca. Così è nato il monologo che rivolgo direttamente al pubblico. È un pezzo che può sembrare confessionale, e che in un certo senso lo è, ma anche in questo caso si tratta di parole *mie, per me*.

E trovo bellissimo che il loro messaggero sia stato un caro amico.

La prima volta che sono andata in scena ero terrorizzata perché era il mio primo lavoro da sola e non sapevo se sarei riuscita o meno a continuare a cercare di *essere teatro*. Ho avuto un maestro come Leo; con lui ho passato sette anni di lavoro intensissimo, notte e giorno, una frequentazione assidua sempre al massimo dell'impegno.

A volte immaginavo una vecchiaia serena da trascorrere assieme. Era uno strano volo dell'immaginazione: lui ottantenne e io cinquantenne, ancora sua allieva, che prendevo appunti mentre lui si godeva tranquillo la vecchiaia.

Ad un certo punto ho perso tutto questo, e mi sono sentita smarrita, mi sono chiesta dove sarei potuta andare, e se era il caso di continuare, se ne avessi avute le capacità e la forza. Per reagire dovevo trovare, dentro di me uno stato d'*urgenza*, parole e frasi che mi fosse necessario dire.

Come ho detto, la prima volta che sono andata in scena ero terrorizzata, temevo un esito disastroso, temevo di non riuscire a dire neanche una parola, ma poi il movimento delle luci, all'inizio, mi ha dato coraggio: un riflettore si accendeva e piano piano, in dissolvenza, illuminava il gong.

Per me quello è un monologo di Leo; ogni volta che si accende quella luce penso di non essere io ad iniziare lo spettacolo, ma un insostituibile compagno di scena. Così sento di non essere sola, avverto altre presenze e lo spettacolo diventa corale.

Penso che la lezione più grande di Leo sia stata quella di insegnare a noi, suoi attori, a coltivare, assieme alla sapienza del corpo e della voce, anche la propria natura, che deve poter emergere liberamente. Molti Maestri della regia del '900 hanno messo se stessi fra l'attore e le parole che questi può dire; Leo no, non l'ha mai fatto, perché Leo era un Attore. Per esempio, quando noi della sua Compagnia non riuscivamo a capire come affrontare un determinato momento scenico, non capitava quasi mai che Leo ci mostrasse come fare... preferiva cambiare direzione, cambiare immagine per trovare la condizione più adatta a noi, al nostro modo di essere in quel preciso momento della nostra vita di attori e di persone.

Non forzava nulla e se la *cosa* accadeva, era perché ci sentiva pronti per quel salto... Leo, attore poeta, ci ha insegnato che *il teatro è l'attore*, che *l'attore è un poeta* e che ciascuno reinventa a suo modo lo spettacolo esercitando, nel rispetto del disegno registico, la propria libertà creativa ogni volta: questo non significa essere pretenziosamente "creativi", ma utilizzare il proprio bagaglio tecnico ed emotivo per far sì che le emozioni, le parole, i gesti siano in ogni istante vergini, puri, mai ripetitivi... e infine... *nostri*. Da sola, passo dopo passo, muovendomi tanto lentamente che in certi momenti mi sembrava di restare ferma, ho percorso la strada che va dalla persona all'attore e allo spettacolo, in condivisione con gli spettatori.

È questo il tragitto di *Sole*.

ERHARD STIEFEL, MASCHERAIO AL THÉÂTRE DU SOLEIL

a cura di Roberta Gandolfi

Dal 1973 Erhard Stiefel è l'artigiano creatore delle splendide maschere che nutrono i mondi scenici del Théâtre du Soleil. Nato in Svizzera nel 1940, ha studiato disegno e pittura nella scuola di Arti Applicate di Zurigo e poi all'Accademia di Belle Arti a Parigi; fortemente attratto dal teatro e dal mimo come arte visiva e dello spazio, ha anche frequentato la scuola di Lecoq, chiarendo poi la sua vocazione come scultore e non come attore. Già negli anni sessanta si qualifica come realizzatore di maschere per importanti produzioni dei teatri parigini (con il Théâtre du Châtelet e con Jean-Louis Barrault), mentre nutre ininterrottamente formazione e apprendistato lungo un percorso autodidatta che lo porta ad incontrare le grandi tradizioni delle maschere europee e asiatiche. Grazie ai profondi legami professionali, Stiefel è ambasciatore dei teatri orientali a Parigi: nel 1997 ha portato al Festival d'automne uno dei più grandi maestri di Nō, Kiokazu Kanze, e la sua troupe. La prima collaborazione con l'ensemble guidato da Ariane Mnouchkine ha luogo per *L'Age d'Or* (1975), una creazione collettiva, una commedia contemporanea centrata intorno a un Pantalone imprenditore e un Arlecchino operaio immigrato, per la quale Stiefel crea varie maschere ispirate alla Commedia dell'Arte. Di qui una collaborazione ininterrotta: da molto tempo ormai l'atelier di Stiefel ha sede proprio alla Cartoucherie, la casa del Soleil, che è anche straordinario luogo di incontro di plurali linguaggi della scena (accanto agli attori, ai tecnici e alla regista qui lavora il musicista e compositore Jean-Jaques Lemêtre). Erhard Stiefel è Professeur conferencier all'Ecole du Louvre, e nel 2000 ha ricevuto il titolo di Maestro d'Arte dal Ministero della Cultura francese. Ha scritto e parlato del suo lavoro e delle culture delle maschere in più occasioni. Una bibliografia di base si può reperire all'ottimo sito www.lebuacausoleil.com che pubblica anche una lunga intervista con il mascherai e con Ariane Mnouchkine, realizzata da Béatrice Picon-Vallin nel 2004, dal titolo: *Un vrai masque ne cache pas, il rend visible*. Quanto segue è un sunto di quell'intervista: ne ho selezionato e tradotto alcuni passaggi, tratti dalle risposte di Stiefel, organizzandoli secondo tre aree tematiche, che mi sono sembrate di particolare interesse.

Apprendistato, tecnica, iniziazione

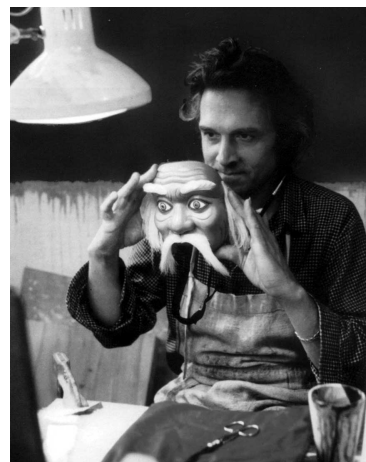
"Per quel che mi risulta, negli anni sessanta nessuno ad eccezione di Sartori fabbricava maschere. Non avevo voglia di copiarle, volevo crearle io stesso, reinventarle, partendo dai visi e trasponendoli. All'epoca mi interessavo soprattutto al mimo, al lavoro di Pierre Byland, di Sami Molcho in Austria, del clown Dimitri in Svizzera, per il quale avevo fatto alcune maschere. Ma mi sono inizialmente interessato alle maschere come artista plastico prima che come uomo di teatro. Mi è stato detto spesso che ho inventato un nuovo mestiere. Jacques Lecoq mi ha incoraggiato a seguire questa strada e gli mostravo regolarmente le maschere che realizzavo, ma solo qualche anno dopo la sua morte le mie maschere sono state utilizzate nella sua scuola.

[Ai tempi dell'*Age d'Or* e delle maschere ispirate alla Commedia dell'Arte] iniziai a lavorare con il cuoio, una tecnica molto difficile [...]: l'ho imparata da solo facendo prove su prove, procedevo a tentoni. Oggi la domino perfettamente, so come dar forma al cuoio e so come fare perché esso non si sciupi, ma ciò ha richiesto anni di lavoro. Gli apprendisti che lavorano con me sono smarriti davanti a un pezzo di cuoio che oppone loro resistenza: dico loro di essere pazienti, che dopo una dozzina d'anni faranno progressi".

Erhard Stiefel racconta poi come, negli anni settanta, l'amicizia con due attori balinesi di stanza a Parigi sia alle radici di un personale e lungo percorso iniziatico dentro al teatro e alle maschere asiatiche: "Sono loro che mi hanno iniziato. Mi hanno raccontato cose magnifiche, di cui non sapevo niente. Durante le loro rappresentazioni, ho potuto recarmi fra le quinte, e per la prima volta ho visto un attore lavarsi il viso prima di entrare in scena e di indossare la maschera, e il suo rituale di fiori e offerte: gesti simbolici che mi hanno profondamente segnato. Anni più tardi ho incontrato un altro grande attore balinese, I Made Djimat, che ha accettato di mostrarmi delle maschere e che ha continuato la mia iniziazione".

Da allora Stiefel inizia una sua collezione personale: "Mi sono intestardito a fare copie di maschere che avevo trovato, che erano in cattivo stato ma la cui forma era buona. Così mi sono avvicinato al lavoro delle maschere in legno, una tecnica diversa, più dolce del cuoio: è come scolpire la carne... Ho anche domandato agli attori balinesi e poi a I Made Djimat se mi prestavano le loro maschere per copiarle. Ho dovuto guadagnarli la loro fiducia, senza la quale non mi avrebbero nemmeno autorizzato a toccarle. Ho avuto la stessa esperienza in Giappone, dove sicuramente sono fra i pochissimi autorizzati a copiare certe maschere. Alcune di queste non le ho neanche mostrate ad Ariane, perché sicuramente avrebbe voglia di provarle, mentre io ho quasi un patto con l'attore, che è il solo a poterle indossare. È così insomma che ho fatto il mio apprendistato, copiando maschere straordinarie. Ce ne sono tre o quattro che sono state per me uno choc rivelatore".

"In Giappone, grazie al grande sarto Isse Miyake ho potuto incontrare la famiglia Kanze, con la quale Miyake aveva relazioni privilegiate. Come straniero non avrei mai potuto



@ Michèle Laurent

Erhard Stiefel con le maschere del re defunto, Narodom Suramarit, fabbricata per *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985)

recarmi da loro autonomamente e domandare di vedere le maschere. [...]. Ho sentito che potevo intrecciare una legame con Hideo Kanze; all'epoca era uno dei pochi attori giapponesi aperti all'occidente, aveva già incontrato Jean-Louis Barrault, e ho potuto profittare di quest'apertura. A poco a poco, nel corso di diversi viaggi, ho potuto vedere tutte le maschere originali del Giappone. [...] Ogni famiglia d'attori recita con le proprie maschere, trasmesse di generazione in generazione. I miei maestri dunque sono degli attori, sono loro che mi hanno mostrato dei tesori".

Incontri di maschere europee e asiatiche

"Senza l'incontro con le maschere asiatiche, non credo che sarei oggi mascheraio... Durante le prove di *L'Age d'Or*, una compagnia balinese si preparava a recitare a Parigi con un attore straordinario, Purga, che è un mito a Bali. Un amico conosceva la compagnia e ci ha proposto di incontrarli. Ci siamo andati tutti, portando con noi una valigia piena di maschere che avevo fabbricato. Purga le ha guardate, ha preso quella di Pantalone, l'ha indossata e ha cominciato a recitare con l'andatura di questo personaggio, pur non conoscendo per niente questa maschera né tantomeno niente della nostra civilizzazione. Era straordinario. Degli attori della sua compagnia hanno indossato le loro maschere, altri hanno preso le mie, e si sono lanciati in una improvvisazione impressionante. [...] Le loro maschere mi affascinarono talmente che rubai loro delle idee. La maschera di Max, realizzata per *L'Age d'Or*, era un po' ispirata da una maschera balinese che mi ricordo ancora molto bene, con occhi profondi e grosse gote rosse. Non avevo ancora mai utilizzato questo colore, e quella maschera mi spinse a farlo. [...] [Comunque] osservavo tutto questo da lontano, e anche Ariane all'inizio era pudica. Ho iniziato a interessarmi alle maschere balinesi in quanto documenti, a collezionarle... Ma pensavo che non avevamo il diritto di portarle, in ragione della loro appartenenza a un teatro sacro che non era il nostro. Ma un giorno ho osato portarne qualcuna a teatro, perché gli attori potessero lavorarvi. E presto abbiamo capito che non potevamo manipolarle in maniera indifferenziata, che bisognava portar loro rispetto. Più o meno alla stessa epoca, al festival di Avignone, mi hanno domandato di partecipare a un incontro riguardante maschere di origini diverse. Ho accettato a condizione che venissero anche i miei amici balinesi con le loro maschere. Era la prima volta che in uno stage degli attori francesi lavoravano contemporaneamente con maschere della commedia dell'arte e maschere balinesi, ancor prima che lo facesse il Soleil."

Il lavoro al Soleil

"Al Soleil, per il ciclo degli Shakespeare [*Richard II*, 1981, *La Nuits des Rois*, 1982, *Henry IV*, 1984] ho fatto delle maschere ispirate al Giappone. All'epoca cercavamo il nostro Oriente, che si trova da qualche parte fra Bali e il Giappone: ho rubato certi tratti delle maschere giapponesi, ma non si trattava di fare maschere No. Ho realizzato delle maschere articolate [con giunture a livello della bocca, ndr]. Lecoq diceva che non bisognava parlare con una maschera completa, perché la voce non si sente. Ma in Giappone mi sono reso conto che tutti parlavano dietro a una maschera chiusa. Noi al Théâtre du Soleil volevamo che il testo si udisse. Non volevamo lavorare né con maschere complete né con mezze maschere. Così ho deciso di rendere articolate delle maschere intere, le ho tagliate in due parti poi collegate con degli elastici".

"Ho fabbricato maschere balinesi per *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (1985), ma non si trattava di copie esatte perché a Bali esistono personaggi-tipo, ma poi ogni scultore propone una propria versione di maschera. A differenza delle maschere giapponesi, che devono essere copie conformi, quelle di Bali sono in costante evoluzione, e non sempre in senso buono: credo che la loro tradizione rischi di perdersi..."

"Per tornare al Soleil, va precisato che anch'esse a volte sono in scena poche maschere e non ve ne sono affatto, tutti gli attori lavorano con maschere durante le prove. Se una maschera non è giustificata, non resta poi nello spettacolo ma se è necessaria la si tiene. Ad esempio negli Shakespeare, il giovane attore che faceva Enrico IV, quindi il ruolo di un vecchio, aveva bisogno della maschera. In *Sihanouk*, il padre era uno spettro. E come fare in scena qualcuno dell'al di là? La maschera ci sembrava assolutamente necessaria".

"Ho poi realizzato delle maschere totali, come l'orso Moona nell'*Indiade* (1987) o lo yak in *Et soudain des nuits d'éveils* (spettacolo sul Tibet, 1997). In Africa, la parola maschera designa contemporaneamente ciò che porti sul viso e sul corpo, i due sono inseparabili".

"Da molto tempo Ariane si domanda come continuare la ricerca fra maschere e trucco [di cui Stiefel dichiara di non occuparsi, considerando il trucco altra cosa dalla maschera, ndr.] Ariane pensa a una maschera *souple* (flessuosa, docile, arrendevole), che rappresenterebbe un viso vero, vicino alla realtà, senza trasposizione. Per *Tambours sur la digue* (1999), ci siamo avventurati in questa direzione, ma io vi ho partecipato solo in parte, per l'istante non domino questa pista. Come ottenere tale flessuosità, *souplesse*? Per me una maschera è rigida e ciò è formidabile, perché quando funziona sul viso dell'attore, perde la rigidità e si anima; per me insomma la maschera è un oggetto a sé, e sono tutt'ora su questa posizione. Ma amerei intraprendere la direzione proposta da Ariane, perché è una sorta di sfida. Ho provato a realizzare dei frammenti di viso, di fronte, di naso, di mento... frammenti che trasformino ma che siano anatomicamente giusti, in armonia con il resto del viso, che siano una sorta d'aggiunta quasi invisibile. In questo momento faccio degli esercizi di *souplesse* con un giovane attore che costruisce nasi finti per *Le Dernier Caravanserrail* (2003). È l'inizio di una maschera *souple*: cerco una maschera che sia come un guanto, ma ancora non l'ho trovata..."

"Pur non incorporandosi ancora con la pelle umana [le maschere] tuttavia aderivano più dolcemente, erano consistenti ed abbastanza lievi. "La ga da esser come un guanto!" diceva Amleto, ma il guanto era ancora lontano da venire". (Strehler, op. cit.)

PREMIO RICCIONE PER IL TEATRO

49ª EDIZIONE 2007



REGOLAMENTO

- art. 1)** Il Premio Riccione per il Teatro viene attribuito ogni due anni a un'opera originale in lingua italiana di autore vivente, mai rappresentata come spettacolo in luogo pubblico, come contributo allo sviluppo della drammaturgia contemporanea.
- art. 2)** Il Premio è aperto a tutte le forme di drammaturgia teatrale e non esclusivamente al teatro di parola. Sono liberi il numero dei personaggi e le durate dei testi. Non sono ammesse opere tradotte da altre lingue, né adattamenti e trasposizioni da testi narrativi o drammaturgici, salvo il caso che la Giuria ne riconosca l'assoluta autonomia creativa.
- art. 3)** La partecipazione al concorso prevede una quota di iscrizione per spese di segreteria pari a € 30,00 da versare sul c/c postale n° 60670460 intestato a Associazione Riccione Teatro, indicando nella causale il titolo dell'opera.
- art. 4)** Il concorso è aperto per l'edizione 2007 ai testi spediti (o consegnati direttamente) alla segreteria entro il 05 febbraio 2007. Fa fede il timbro postale.
- art. 5)** La Giuria per il 2007 è così composta: Franco Quadri (presidente), Roberto Andò, Anna Bonaiuto, Sergio Colomba, Luca Doninelli, Edoardo Erba, Maria Grazia Gregori, Renata Molinari, Renato Palazzi, Ottavia Piccolo, Giorgio Pressburger, Luca Ronconi, Renzo Tian; Segretaria Francesca Airaud.
- La Giuria si avvarrà della collaborazione di una Commissione di selezione preliminare - proposta, coordinata e presieduta dal Presidente della stessa Giuria.*
- art. 6)** Al testo prescelto dalla Giuria sarà assegnato un premio indivisibile di 7.500 euro; sono dunque esclusi gli ex-aequo.
- art. 7)** La Giuria inoltre attribuirà:
il Premio Pier Vittorio Tondelli, di 2.500 euro, al testo di un giovane autore nato dopo il 31 dicembre 1976;
il Premio speciale della Giuria intitolato a Paolo Bignami e a Gianni Quondamatteo, ideatori del Premio Riccione;
il Premio Marisa Fabbri, istituito per ricordare una grande attrice e un'amica, destinato a indicare un'opera particolarmente impegnata nella ricerca di un linguaggio aperto e poetico.
- art. 8)** Eventuali segnalazioni possono venire conferite ad altri lavori presentati, con apposite motivazioni.
- art. 9)** Non verrà accettato più di un testo da parte di ciascun concorrente.
- art. 10)** *Data la ricorrenza del 60° anniversario del Premio, a questa edizione possono partecipare anche autori che abbiano già conseguito il primo premio in precedenti edizioni. Restano escluse dalla selezione le opere già inviate dagli autori a precedenti edizioni del Premio o che abbiano conseguito il primo premio in altri concorsi. Non sono ammessi testi anonimi ovvero sotto pseudonimo. Gli autori dovranno dichiarare sotto la loro responsabilità che il loro testo non sia stato inviato a precedenti edizioni del premio e che non abbia conseguito il 1° premio in altri concorsi; qualora, successivamente all'iscrizione del testo, consegua il 1° premio in altri concorsi l'autore si impegna a comunicarlo immediatamente alla segreteria del Premio Riccione.*
- art. 11)** Il premio di produzione di 30.000 euro per concorso alle spese di allestimento sarà assegnato al progetto indicato dall'autore vincitore. Il progetto di messinscena dovrà ottenere l'approvazione di una Commissione formata dal Presidente di Riccione Teatro, il Direttore di Riccione Teatro, il Presidente della Giuria e un altro giurato indicato dal Presidente della Giuria (in caso di parità prevale il voto del Presidente di Riccione Teatro), tenendo conto dei requisiti artistici della proposta, della sua realizzabilità, delle possibilità di diffusione, al fine di ottenere la più efficace promozione della nuova drammaturgia.
Il progetto di produzione dovrà essere presentato a Riccione Teatro improrogabilmente entro il 31 dicembre 2007, pena la decadenza del premio di produzione. Il premio di produzione di 30.000 euro verrà conferito all'atto della prima rappresentazione pubblica. Il produttore del testo premiato si impegna a citare il Premio Riccione per il Teatro nei comunicati e in tutto il materiale di pubblicità e informazione sia a stampa che su altri media, nulla escluso. Si impegna inoltre a comunicare prima del debutto ogni eventuale e successiva modifica del progetto inviando tempestivamente e comunque prima del debutto a Riccione Teatro copia di tutto il materiale a stampa e su altri supporti o formati (siti web ecc.) recante la menzione "testo vincitore della 49ª edizione del Premio Riccione per il Teatro" oltre al logo di Riccione Teatro. In accordo con gli autori premiati e segnalati e nel rispetto della legislazione vigente sul diritto d'autore, Riccione Teatro provvederà alla massima diffusione dei testi vincitori o segnalati.
- art. 12)** I copioni (in dieci esemplari dattiloscritti, numerati e uniti nelle pagine), la scheda di partecipazione, compilata in maniera leggibile in ogni sua parte in carattere stampatello maiuscolo e la prova dell'avvenuto versamento della quota di partecipazione, dovranno essere indirizzati alla segreteria del Premio Riccione per il Teatro, presso il Municipio di Riccione, V.le Vittorio Emanuele II, 2 - 47838 Riccione RN, tel. 0541 694425, oppure consegnati direttamente presso Villa Lodi Fè in Viale delle Magnolie, 2 - Riccione (davanti alla stazione ferroviaria). I copioni inviati non verranno restituiti. La segreteria declina ogni responsabilità per disguidi o smarrimenti. Gli autori autorizzano Riccione Teatro a conservare presso i propri archivi copia del testo inviato, per finalità di consultazione, per motivi di studio senza scopo di lucro.
- art. 13)** *La Giuria attribuirà inoltre - fuori concorso - il "Premio Speciale Aldo Trionfo" a quei teatranti - artisti della scena o della pagina, singoli o gruppi, studiosi o tecnici - che si siano distinti nel conciliare gli opposti, coniugando la tradizione con la ricerca. La scelta sarà fatta dalla Giuria, integrata per l'occasione da Fabio Bruschi, Direttore di Riccione Teatro, da Giorgio Panni, Tonino Conte e Emanuele Luzzati per il Teatro della Tosse di Genova.*
- art. 14)** La premiazione avrà luogo a Riccione a fine giugno 2007.
I partecipanti con la sottoscrizione della scheda di partecipazione* debitamente compilata e firmata, dichiarano di accettare integralmente le sopradescritte condizioni del bando e autorizzano l'utilizzo dei dati personali ai sensi del Codice della Privacy (D. LGS. N. 196/2003).
In aggiunta ai dieci copioni si invitano i concorrenti ad inviare il testo in CD ROM formato rtf.

* la scheda di partecipazione è allegata al bando. Potrà inoltre essere scaricata dal sito www.riccioneteatro.it oppure richiesta alla segreteria del premio.

