

Titolo || Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore

Autore || Sandro Lombardi

Pubblicato || Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004, pp. 170-174

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore

di Sandro Lombardi

All'interno della dimensione di gruppo, che aveva caratterizzato i nostri inizi, stavano enucleandosi vocazioni diverse e si mettevano a fuoco attitudini individuali. Di lì a poco, Federico avrebbe progressivamente ridotto, fino al completo abbandono, la sua presenza in scena, dedicandosi sempre più totalmente alla regia. Marion e io, invece, prendevamo con crescente consapevolezza la strada dell'attore. Con qualche anticipo rispetto a me, proprio nello spettacolo genetiano Marion metteva a fuoco con coerenza il suo modo d'essere attrice, interpretando con ieratica compostezza e sublime equilibrio tra distacco e partecipazione (e sarebbe stato uno dei suoi capolavori) il ruolo dello scrittore francese: cranio rasato, maniche di camicia e pantaloni da uomo, sulle spalle una coperta militare. Seguiva un percorso molto diverso dal mio. Quanto lei era istintiva, tanto io ero analitico, quanto lei amava improvvisare, tanto più avevo bisogno di definire anticipatamente una griglia, il più possibile rigida e dettagliata, per trovare una libertà d'espressione. Marion tendeva a stabilire anzitutto il colore e il tono generale e solo in seguito lavorava i dettagli, subordinandoli al quadro d'insieme. Io invece arrivavo all'insieme attraverso la puntualizzazione preventiva dei particolari. Federico seppe cogliere queste differenze e, all'indomani di *Genet a Tangeri*, scrisse un testo che consisteva di due monologhi, uno per Marion e l'altro per me.

L'immagine del Tempo come simbolo della Morte, ricorrente nella ritrattistica di ogni epoca, permea il secondo testo della trilogia. Se *Genet a Tangeri* ipotizzava uno spazio scenico che fosse metafora della separazione tra i vivi e i morti (lasciando il dubbio su chi, tra gli attori da un lato gli spettatori dall'altro, separati da un diaframma di filo spinato, fossero i vivi e chi i morti), *Ritratto dell'attore da giovane* strappava quella separazione per definire un luogo della memoria dove i vivi potessero incontrare i morti, dove i fantasmi del passato potessero affiorare alla soglia incerta del ricordo, tremolanti immagini confuse oppure fulminei, vivi, brucianti sussurri, sussulti ardenti, intermittenze del cuore... Questa dimensione da inconscio profondo s'incarnava nella presenza dell'acqua: la scena prevedeva una piscina la quale, più che alludere ai fasti hollywoodiani, ricordava la vasca in disuso di un ospedale psichiatrico. Sul suo bordo si consumava, nella sospensione notturna degli eventi, il duplice dramma di un'attrice e poi di un attore alle prese con le loro memorie: due sradicati, due nomadi, due attori giovani già un po' invecchiati, stretti tra l'abisso della memoria e quello della sua perdita. Senza patria, quindi senza lingua propria: condannati, perciò, ma anche liberi di crearsi il proprio linguaggio.

Per quanta costituito di due soliloqui, *Ritratto* era meno monologico di *Genet*, e la sua diminuita saturazione testuale si risolveva in maggiore aderenza scenica. I riferimenti letterari cambiavano: scomparsi Pascoli e Carducci, Saba e Penna, apparivano Montale, Pasolini, Tessa. Meno lirica che non in *Genet a Tangeri*, la parola di *Ritratto* tendeva a ritrovare una forza magica: nell'uso surrealistico e onirico dei dialetti, nella visionarietà allucinata delle situazioni. Dovevo cercare una musicalità spezzata e franta nella recitazione, un'irregolarità metrica spinta fino al singulto, fino ai ritmi del jazz. Il riferimento a Pasolini cadeva sotto il segno dell'urlo: «E il grido mi resta dai cartelloni / della Magnani a strappare il telone / del cinema: mio porto è questo teatro cinema / morto marcito».¹ Volutamente sliricati, questi versi di *Ritratto* anticipavano *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, unico dei tre testi riferibile al concetto, elaborato da Pasolini, di teatro di parola come teatro d'idee: «Tu sanguini e sanguini, o Paolo Infinito, / come il Cristo Passo di Grünwald a Colmar / da ferite squarciate che il mio sguardo non contiene e già / più trattiene la notte, l'Oscura, che stelle e strillio di iene / e sanguini nei secondi d'ombra dei tuoi quadri di battaglie / la mutazione della luce i colori degli alberi, / il vento che rimbomba, l'odore d'erba e la voce / della vespa che produce nella notte incandescente / l'impollinar dell'orchidea...», dove, oltre a un ricordo proustiano (la vespa e l'orchidea di *Sodoma e Gomorra*) ritorna la realtà di un quadro e di un pittore (Grünwald) nel cui segno di scandalo, così come l'ha individuato Testori, mi parve riassumersi il senso della *Perdita di memoria* immaginata e messa in atto da Federico: la bestemmia, il rischio mortale, l'angoscioso irrisolversi della carne nello spirito e viceversa...

Scenicamente si trattava di tradurre in realtà fisica le dimensioni onirico-visionarie di una drammaturgia che aveva l'ambizione di resuscitare l'assunto genetiano: un teatro pensato come zona franca d'incontro tra i vivi e i morti. Questa era, d'altra parte, il vero filo rosso che teneva insieme, sia dal punto di vista della scrittura sia da quello della realizzazione spettacolare, tre tematiche in apparenza così disomogenee. Mi ripetevo sempre, usandola come un talismano, una delle mie poesie preferite di Montale («Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento. / Mi provo a modularlo nella speranza / che tutti siamo già morti senza saperlo»).

Ci sono, nella carriera di un artista, momenti diversi, tutti necessari. Alcuni sono felici, segnati dalla grazia. Altri sono fangosi, oscuri, di doloroso brancolare nel buio. Sono utili anche questi: in genere preparano il ritorno della luce, quando il diaframma tra i desideri espressivi e la loro realizzazione sembra farsi sottilissimo. Anche nei lavori di gruppo si danno alternanze di questo genere: il periodo tra la preparazione di *Genet a Tangeri* e quella di *Ritratto* fu un momento toccato dalla grazia. La fantasia di Federico si orientava in modo parallelo e ugualmente felice sia verso il lavoro di scrittura sia su quello d'immaginazione scenico-spettacolare. Cosa sarebbe stata la «lingua universale dei morti» senza quello spazio arabo-andaluso o forse anche egizio-indiano tra i drappi rosso sangue e le cascate di lame dorato, mentre i fantasmi e i corpi di vita

¹ F. Tiezzi, *Ritratto dell'attore da giovane*, in F. Tiezzi, *Perdita di memoria, una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1986, p. 73

Titolo || Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore

Autore || Sandro Lombardi

Pubblicato || Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004, pp. 170-174

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

s'incontravano tra le stuoie di paglia arabesche e sorvegliate da quattro paralumi rivestiti di seta rosa, quasi angeli non proprio innocenti? Scorreva fruscando un sipario e dalla stanza delle cerimonie ci si ritrovava nell'andito desolato di un cinema tangerino, dove brulicavano i morti, pascolianamente divorati dal desiderio di incarnarsi ancora, almeno nella parola. E al centro di tutto, ieratica, dall'inizio alla fine, la presenza del Genet di Marion, che non faceva nulla per fingere di essere un uomo, limitandosi a stemperare i segni più evidenti della sua femminilità.

Questa, invece, sarebbe tornata prepotentemente alla ribalta nello spettacolo successivo dove, accanto all'attrice con la A maiuscola interpretata da Marion, si affiancava la figurina androgina della Muta, dalla lingua regredita a un quasi afasico borborigmo, cui dette corpo, con dedizione assoluta, Julie Ann Anzilotti. Nel secondo atto, a mo' di dittico, prendevano campo i tormenti e le estasi della dimensione maschile dell'Attore, che Federico aveva dedicato, in modo speculare, a me e alla leggerezza senza età, quasi folletto shakespeariano, del Muto di Rolando Mugnai. Anche in questo caso, cosa sarebbe stato il contrasto linguistico tra la parola sofisticata dei due Attori e quella schizofrenica dei Muti, senza la soluzione scenica della piscina? dove l'acqua si faceva ricettacolo delle luci per restituirle cangianti, in movimento di fluttuazione, in gioco di riflessi mobili, quasi a farsi espressione delle inafferrabili sintesi della memoria che vaga alla ricerca di sé stessa...