

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 1 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

L'isola di Alcina

Vicenza, 24 novembre 2011

di *Leili Galehdaran*

Testo poetico e memoriale

L'isola di Alcina è una poesia scritta destinata a diventare un'opera teatrale. Nevio Spadoni, poeta che scrive in dialetto romagnolo, l'ha composta per Ermanna Montanari, sulla base di un racconto dell'infanzia dell'attrice creando un abbinamento con l'Alcina dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto¹. Il primo passo dell'analisi del testo scenico consiste pertanto in un confronto testuale: nel *L'isola di Alcina* di Nevio Spadoni incontriamo infatti un testo che ne contiene perlomeno altri due: il testo della memoria di Montanari e quello dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Il primo testo esistente è un "Memory Test", ovvero un'analisi della memoria dell'infanzia dell'attrice, il motivo principale che ha dato origine allo sviluppo dell'opera teatrale. La memoria è un testo chiuso, determinato e solido, con dettagli specifici, alcuni dei quali sono presenti nel testo di Spadoni. Montanari racconta così la storia:

«In un villaggio della campagna romagnola, poco distante da Ravenna, sono vissute due sorelle. La più giovane, la prediletta dal padre, era da lui chiamata "la principessa". La più grande si chiamava Alcina (il padre, appassionato lettore dell'*Orlando furioso*, l'aveva chiamata come la maga di Ariosto). Un giorno il padre le abbandonò: non lo videro più, di lui non seppero più nulla. Ereditarono il suo mestiere, diventando le custodi del grande canile situato nel cuore di quel villaggio romagnolo. Un giorno arrivò in paese un giovane straniero, si dice fosse bellissimo. Iniziò a frequentare la casa delle due sorelle, la principessa se ne innamorò perdutamente. Dopo pochi mesi, così come era arrivato, all'improvviso, il bel giovane se ne andò. Abbandonò la ragazza senza avvertirla e lei diventò matta, incapace di badare a se stessa. Alcina decise di accudire la sorella nei suoi bisogni quotidiani e di tenerla con sé nella grande casa. Le due si vedevano spesso passeggiare a piedi per la strada principale del villaggio, una a fianco all'altra, con le mani allacciate, arrivavano fino al canile, sostavano un poco davanti al cancello d'entrata e poi tornavano a casa. Alcina aveva una voce profonda e roca, gesti autorevoli, incuteva timore, salutava solo con un cenno degli occhi. Ora le due sorelle sono molto vecchie, alla principessa è rimasta la voce acuta da adolescente, ride senza motivo, saluta i passanti cantando. La gente racconta che Alcina, all'insaputa della sorella, «si era presa piacere anch'saa alo givane straniero».²

Il testo di Spadoni basato su questo testo memoriale è diviso in sette sezioni, come se fossero sette scene teatrali: 1^a) un prologo in ottave, 2^a) il sogno e invettiva contro la sorella, 3^a) lo straniero, 4^a) l'invettiva contro gli uomini, 5^a) l'invettiva contro i cani, 6^a) l'amore di Alcina, 7^a) finale con l'istupidimento.

Intreccio di lingue

Il testo si snoda in tre lingue diverse: una "lingua didascalica", neutra e priva di elementi poetici, una seconda che si può definire una "lingua classica", quella poetica secentesca italiana e, infine, una terza lingua poetica moderna in dialetto. Le brevi didascalie tra parentesi, che indicano le risate di Alcina e/o della sorella, i versi dei cani e i gemiti, non sono scritte che sono state aggiunte dopo alla poesia. Si tratta di parti integranti che non sono separabili dal corpo della poesia. Infatti, oltre ad avere una funzione drammaturgica, queste ultime hanno anche una funzione più strettamente linguistica e tecnica, in quanto mutano e rovesciano completamente la direzione narrativa e alle volte la lingua; inoltre l'importanza di queste didascalie consiste nella dimostrazione della capacità di ascolto del poeta. Le risate, i gemiti, non sono indicazioni aggiunte successivamente alla scrittura poetica, ma sono piuttosto forme di un "ascolto mentale e interno" che dirige la scrittura del poeta. Così la poesia de *L'isola di Alcina* può essere considerata come un genere di poesia contemporanea che è alla ricerca di nuove forme. Spadoni, scrive la poesia come un testo teatrale e vi introduce un testo poetico classico in versi, invade così il campo della narrazione con l'intertertestualità, aggiungendo altre dimensioni drammaturgiche indirette. In questo modo il poeta crea una dialettica tra due mondi, luoghi e tempi diversi. L'uso di diverse lingue poetiche con strutture e linguaggi diversi e lo scopo di conciliarle, dimostra la presenza di un conflitto linguistico. Penetrando la poesia in versi si produce una rotazione di narrazione dalla terza persona alla prima, creando un labirinto linguistico – psicologico.

Intreccio di Storie

¹ Nevio Spadoni, nato a San Pietro di Vincoli nel 1949. Nel 1992 ha ottenuto il "Premio Lanciano" per la poesia inedita e nel 1995 il "Tratti Poetry Prize" per *E' còr int j oc*; inoltre nel 2000 il testo *L'isola di Alcina* ha ricevuto due nomination al "Premio Ubu" come "migliore novità italiana" e "miglior spettacolo dell'anno". Nel 2012, Nevio Spadoni ha poi ottenuto il "Premio speciale Via Francigena", grazie al successo di *Cal paròl fati in ca*, ed è risultato terzo classificato al premio nazionale "Versante-poesia onesta" di Falconara Marittima per una silloge poetica in dialetto. Alcuni lavori teatrali sono stati rappresentati in numerosi teatri italiani e stranieri, tra i quali New York, Berlino, Limoges, Mosca, e trasmessi su Radio Tre.

² Cfr. Ermanna Montanari, Marco Martinelli, *L'istupidimento di Alcina*, nella pagina web del Teatro delle Albe, all'indirizzo web: www.teatrodellealbe.com

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

Il testo di Spadoni non è totalmente fedele alla memoria di Montanari. Per esempio, non vi si dice mai chiaramente che il padre aveva chiamato "principessa" la sorella, anzi l'autore, modificando lievemente il verso di Ariosto, crea un dubbio geniale in contrasto col testo di Montanari, sul rapporto tra Alcina e la Sorella. Nel canto VI di *Orlando Furioso* c'è scritto:

«con la fata Morgan, Alcina naque/ io non so dir s'è un parto o dopo o inanti». Spadoni cancella la parola Morgan e riscrive il verso così:

«con la fata sorella, alcina naque...» e dà così l'idea di due figure femminili gemelle e/o sorelle maghe. Il poeta, con piccole indicazioni in penombra, evoca altri personaggi di altri testi nella sua poesia e costruisce un testo che segue i parametri relativi alla letteratura postmoderna. Quest'ultima si basa sull'intertestualità, la polifonia, il policentrismo, la forma post-genere (scrittura poetica e quella teatrale), focalizzandosi sulla questione linguistica intesa come materiale problematico della poesia stessa e sul labirintismo linguistico, interrogando la natura propria della lingua, l'oggettivismo e la narrazione non lineare. I binari narrativi si intrecciano, creando una struttura polinarrativa in cui appaiono altri testi e storie³.

Queste sono le storie che si intrecciano ne L'isola di Alcina:

- Storia di un padre che ha due figlie; è un lettore appassionato dell'*Orlando Furioso* e non a caso ha chiamato una delle sue figlie, Alcina, con il nome della strega nel testo di Ariosto. Un giorno il padre sparisce, lasciando il canile alle sue figlie;

- Storia di una (o forse due) donne innamorate di uno straniero che un giorno sparisce e va via senza avvisarle;
- Storia di una strega in competizione con una principessa;
- Storia di una società fanatica che scaglia contro due donne sole tutti i pettegolezzi;
- Storia di una vendetta e di un'invettiva contro la famiglia/società;
- Storia di un amore che metaforicamente è rappresentato da un muro alto, d'oro, che costeggia quindi una via blindata;

- Storia di una maga incantatrice capace di trasformare tutti;
- Storia del destino, dell'eternità e del peso della tragedia della vita;
- Storia di un complesso linguistico di un personaggio schizoferenico;

E tante altre storie. Inoltre c'è una storia di ribellione e disubbidienza contro tutte queste storie citate prima, che anche con la *Storia* stessa.

Intreccio di personaggi

Alcina è un personaggio composto da personaggi preesistenti. Un personaggio composto da protagonisti e antagonisti. È una reincarnazione e metempsicosi di personaggi mitici, reali o immaginari, contemporanei o antichi, in un personaggio oscuro e ambiguo che si ribella, come tutti gli eroi, contro il destino, la storia, la religione, la società dittatoriale e patriarcale, che combatte per l'identità profanata. Una somma della dualità infinita di ogni caratteristica umana. L'intertestualità in *L'isola di Alcina* non si racchiude nel riferimento al solo testo letterario dell'*Orlando furioso*; ci sono altri collegamenti con i testi orali della cultura folklorica, con le favole, la mitologia ed anche la tragedia greca antica in particolare. Alcina di Spadoni soffre di una *hybris* fatale come tutti i protagonisti del teatro antico greco, e ciò che la fa consanguinea con loro è il rivoltarsi contro il destino. Il destino è inseparabile dalla loro identità, il loro confronto fatale con il concetto della morte, con la loro mortalità o immortalità. Alcina di Spadoni come quella di Ariosto piange e soffre la sua immortalità dolorosa.

La funzione del dialetto è di compattare tutti questi parametri, come fa il cemento con i mattoni. Il dialetto come luogo, come ideologia e come punto di vista, omogenizza tutti questi parametri e crea un'unità, uno spazio interno, vicino allo spirito e libero dalla struttura rigida della grammatica della lingua.

2.2 Infanticidio e parricidio verbale

«E' tutta colpa del tuo nome/ del nome che ti hanno dato»⁴. Nel testo di Spadoni, il padre di Alcina, scegliendo il nome della strega dal testo di Ariosto, disegna il destino di sua figlia, la sua identità dannata e inaccettata sia da lei stessa che dagli altri. L'infanticidio in Alcina è avvenuto nel nominarla, cioè nel momento in cui il potere della parola l'ha incatenata per sempre al suo destino catastrofico. Nel testo poetico c'è un'ellissi: non si dice che il padre nomina la sorella di Alcina, "Principessa", però Alcina, chiamandola così, lascia in sospeso il fatto che ci sia stato un motivo, sia ironico, sia reale, perché la sorella sia chiamata la *Principessa*.

Nella mitologia il motivo dell'infanticidio è sempre stato un questione di potere. Urano, il primo padre, incatena tutti i suoi figli per stabilire il suo eterno potere, fin quando uno dei figli, Crono, con l'aiuto della madre lo uccide. Crono, dopo il parricidio, viene a sapere di avere lo stesso destino del padre, ovvero di dover essere ucciso da uno dei suoi figli, per cui decide di ammazzare ogni suo neonato. Sua moglie fa salvare Zeus, il quale, quando arriva alla maturità, sconfigge suo padre.

³ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, sulle mille storie dentro una stessa storia.

⁴ Cfr. N. Spadoni, *Sogno e invettiva contro la sorella*, in *L'isola di Alcina*.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

L'infanticidio, il parricidio, l'istanza del padre e l'identità dipendente e inseparabile da lui, sono archetipi fondamentali che sono presenti nell'intimo della psiche di ognuno e rappresentano i motivi principali delle tragedie greche. Agamennone sacrifica sua figlia, Ifigenia, per procacciarsi la vittoria nella guerra, ma in seguito paga la sua colpa con la morte. I presagi del tempio di Delfi dicono a Laio, il re del Tebe, che suo figlio lo ammazzerà e sposerà sua madre. Laio, subito dopo la nascita di Edipo lo abbandona sulla montagna per farlo morire. Il re Creonte trova il bambino e lo adotta. Edipo quando cresce e viene a conoscenza del suo destino, per sfuggire da esso, ritorna a Tebe e non conoscendolo, ammazza il suo vero padre. L'importanza dell'infanticidio consiste nel fatto che esso abbia come conseguenza il parricidio. E' notevole che nella mitologia e nella tragedia greca il potere stabilito nella figura del padre, con la sua morte e la sua sconfitta, non venga mai eliminato né eclissato.

Spadoni usa questo conflitto archetipico originale ne *l'Isola di Alcina*. L'infanticidio compare, come si è visto, mediante l'atto di nominare la figlia. Il padre ammazza Alcina dandole un'identità rovinosa mediante un infanticidio verbale, basato sull'idea del potere della parola, della lingua, del pensiero, del logos e della fatalità linguistica. Il parricidio, di conseguenza, viene realizzato con la stessa attrezzatura mortale, ossia con la parola. L'Alcina di Spadoni, come l'Alcina di Ariosto, ha il potere di trasformare gli uomini. Ma se in *Orlando Furioso*, la maga Alcina trasforma gli uomini in rocce e alberi, nel *l'Isola di Alcina*, invece, sembra che essa li trasformi in cani. Un'idea pallida che, invece, trova sviluppo nel lavoro di Ermanna Montanari.

Alcina, rappresentata e interpretata da Ermanna Montanari, toglie al padre/uomo la lingua, agli uomini il potere delle parole e il *logos*, lasciandogli solo la *phonè* e il *mèlos*. Il canile che si trova sotto la poltrona dove siede Alcina, e cioè sotto il trono del potere, è pieno di uomini-cani che abbaiano o gemono. Alcina li fa mutare facendoli diventare impotenti nel parlare e nel pensare, incarcerandoli nella gabbia in modo da non potersi più rivolgere la parola. Li sottomette, privandoli del *logos*. L'attrice vendica l'infanticidio con la propria voce. Usa il proprio potere verbale e vocale contro il destino imposto. Alcina è sovrana e padrona di tutte le parole che ha udito nei dintorni e del peso delle parole che ha assorbito come una spugna. Alcina ha succhiato tutte le parole, lasciando tutti muti e oppressi. Usa le sue stesse parole contro di loro. Cambia la loro identità, privandoli del *logos* e facendoli ritornare alla fase prelinguistica, alla fase animalesca.

L'uomo che cantava i versi di Ariosto è sparito e la sua scomparsa è sinonimo di assenza di voce. Alcina è rimasta l'unica proprietaria della voce, è l'unica parola e l'unico potere, anche se lei soffre della sostanza boia e malinconica della lingua: «*Suda anche la lingua*»⁵. Alcina desidera la fine di questa sofferenza, si auspica la morte, ma «*le fate morir sempre non ponno*»⁶. Quindi la sua pena tragica, come per tutti i personaggi tragici e mitologici, è quella di sopportare la sua identità, determinata e destinata dal padre. Ella combatte inutilmente il suo destino, ma alla fine non potrà far altro che accettare la fatalità e capitolare di fronte alla morte (mortalità e immortalità).

La voce di Alcina-Montanari

Alcina di Montanari ha assorbito tutte le voci della società lungo i diversi tempi e dimostra una società vocale, una sorta di comunismo verbale, dove la singolarità di ogni voce, di ogni parola, è parzialmente se stessa, perché fa parte di una comunità, è la coscienza collettiva piuttosto che quella personale⁷.

Se Alcina di Spadoni toglie il logos ad altri personaggi, Alcina di Montanari va oltre il palcoscenico e toglie il logos anche agli spettatori. Gli spettatori vivono lo spettacolo allo stesso modo della sorella o come gli uomini-cani, e non sanno come ragionare, non possono avere opinioni chiare riguardo a quello che sentono e sono oppressi dalla vertigine delle parole e dalle voci che li trascinano nell'abisso del sentire senza capire. Alcina fa un forte affronto critico e una protesta anche verso la società osservatrice seduta in platea. Il Lavoro di Montanari sul copione è quello di mettere in dubbio e di interrogarsi sul fatto che le parole generano realtà. La sua voce scurisce il significato chiaro delle battute e il messaggio diretto. Lei genera l'ambiguità del linguaggio. Con il suo lavoro profondo sulla voce, scientifico e preciso come quello di un musicista, Montanari dimostra la labirinticità della lingua e quella forma di dualità che crea interpretazioni totalmente diverse. La voce di Montanari raddoppia l'ambiguità delle parole e aumenta ancora di più il dubbio nel trasmettere e generare la verità. La voce sta sempre in mezzo tra lo smascherare e il mascherare la realtà.

Uno dei parametri notevoli nascosti nella voce di Ermanna Montanari è il gemito incessantissimo. Ne *l'Isola di Alcina* il gemito della sorella è evidente, però il gemito continuo che viene sempre mascherato e coperto è quello di Alcina, antico e profondo come quello dei greci della tragedia antica che si chiamava "*ai ai*". *Aiai* o il lamento tragico si coniugava sempre all'avverbio *aei*: in un saggio di Emile Benveniste, *aei* corrisponde all'espressione indoeuropea "*dell'eternità*"⁸. «L'avverbio *aei* sembra però trovare una sorta di doppione nell'interiezione *ai ai*, con cui si pensa che il dolore si esprima con immediatezza assoluta, senza l'intermediazione del linguaggio articolato»⁹. La diade di *ai ai* e *aei* non è altro che un gemito eterno, un dolore

⁵ Cfr, L'isola di Alcina, in *Invettiva contro i cani*.

⁶ L. Ariosto, *Orlando furioso*, Einaudi, Torino, 1966.

⁷ Il termine *comunismo vocale* è preso dal *comunismo letterario* di J.L.Nancy in *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 1995, pp.129-191.

⁸ Cfr. Benveniste, "*Bulletin de la société de linguistique*", 1937, p.109, III.

⁹ N.Loroux, *La voce addolorata*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, p.61.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

incessante. Alcina di Montanari tenta di nascondere *aei* della sua voce con le parole. Le parole di Alcina sono le maschere utilizzate per non mostrare la voce addolorata, la voce sofferente del dolore dell'eternità. C'è un continuo cambiamento vocale e tonale che nasconde quell' *aiai* tragico. Un continuo lamento in un'emissione vocale che racchiude in sé tutto il registro espressivo del dolore, che viene percepito solamente con un ascolto esperto e acuto, simile a quello che Diego Lanza definiva come la "tonalità d'ascolto della tragedia, il quale è caratterizzata con l'alternanza tra un malessere crescente e il suo sollievo"¹⁰. Questo lamento tragico non è solamente un basso continuo che caratterizza l'impianto vocale di Alcina, perché anche nella musica, Ceccarelli mantiene un incessante gemito con gli strumenti. Il suono del corno è simile ad un urlo che colpisce il cranio dell'ascoltatore e le percussioni come un gemito che tocca la pelle e le viscere. Quando Alcina cessa il gemito, la musica la recupera e viceversa, con lo scopo di mantenere sempre questo *aiai* tragico per tutto spettacolo.

Alcina di Ermanna Montanari lascia gli spettatori nell' incertezza dell'ascolto. Non si riesce a capire né quando c'è il dialogo, né quando c'è il monologo, né quando c'è l'assolo. Lo spettatore sempre si perde tra racconto e verità, non sa quali parole dovrebbe considerare realtà della vita di Alcina, e quali sono quelle che derivano da un racconto fantastico, che non si sa perché si raccontano. Lo spettatore non può in nessun modo distinguere i discorsi. La voce di Ermanna Montanari crea un paradigma dell'ascolto che raddoppia il paradigma della lettura della poesia di Spadoni.

2.3 Marionettizzazione

Il burattino senza logos

Se è vero che Alcina toglie il *logos* a tutti quanti, allora è anche vero che non può esistere nessun tipo di dialogo nell'opera. Perché il dia-logo non accade mai senza la possibilità di pensare, avere opinioni e scambiare i pensieri. Alcina toglie il *logos* anche agli spettatori, nel senso che lo spettatore per tutto il tempo vive uno stato di sospensione ed indecisione. Non sa come dovrebbe reagire nei confronti della voce e del racconto labirintico. Sta tra il delirio e la rappresentazione di un corpo che finge e di una voce che recita.

Recitare, imitare e fingere sono sempre stati concetti problematici in campo teatrale, sin dall'origine. Ogni artista ha tentato di affrontarli con diversi approcci. Nel lavoro di Stanislavskij, osserva Fabrizio Cruciani, c'è l'indicazione di come «gli opposti principi di finzione e realtà possono congiungersi perché "l'obbiettivo è l'esperienza dell'animo umano" secondo cui "la falsità" del teatro si muta in verità»¹¹. Secondo Valentina Valentini «il teatro è sinonimo di cliché, convenzione, imitazione esteriore, mentre la verità è la capacità di reagire con impulsi e desideri, creare quel sottotesto di motivazioni che guidano le azioni dell'attore in scena»¹². Per Grotowski recitare è uscire da sé, è un "atto d'umiltà", di "santità secolare" e "purificazione"¹³, l'atto di " un attore sacro", una "santità laica"¹⁴.

Mentre Stanislavskij con il suo metodo di recitazione cercava gli strumenti tramite i quali l'attore deve scoprire se stesso, Grotowski si impegna con "l'atto totale" dell'attore, cioè " con un atto di denudamento, laceramento della propria maschera d'ogni giorno, l'esternamento del proprio essere, non allo scopo di "mostrare se stessi" [...]"¹⁵. Invece per Richard Schechner l'attore in scena: «non è un 'io', ma è un 'non non io'»¹⁶, dove l'attore si muove fra la negazione di se stesso in favore della realtà sociale, dello script in favore di se stesso.

La recitazione di Montanari nel ruolo di Alcina si ricorda con l'idea principale della sua compagnia teatrale: «le Albe sono i figli di Aristofane e Jarry[...] non c'è traccia di psicologismo nel nostro operare, non mi sembra, siamo più vicini a un teatro di burattini, di essere artificiali[...] la capacità da un lato di rimanere straniati rispetto alla logica del personaggio, di guardarlo sempre un po' dal di fuori, dall'altra l'essere in grado di stare e muoversi a proprio agio dentro il tessuto del dialogo»¹⁷.

Ne L'isola di Alcina, l'attrice finge di essere un fantoccio, con i suoi movimenti stilizzati, robotici. I minimi movimenti nello spazio quasi bidimensionale, indicano la posizione di immobilità della scena come tableau e creano un'unità. Nella recitazione di Montanari viene reso evidente il suo atteggiamento di considerare il suo corpo come un oggetto, un pupazzo; invece la sua voce è come se fosse un 'master of puppet'. È la voce che dirige il corpo- oggetto e lo fa muovere come se fosse le corde di un burattino. La voce come un manovratore e il corpo come un burattino manovrato.

Il lavoro di Ermanna Montanari come attrice è basato sull'idea della scomposizione del corpo, attraverso l'immobilizzazione di esso che viene declinato come un oggetto e la sua ricomposizione nella voce. «Togliere l'umanità

¹⁰ N.Loroux, *La voce addolorata*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2001, p.38.

¹¹ Cfr, C. Cruciani, 1985:102.

¹² V. Valentini, *La forma nasce dal bisogno di comunicare*, in (a cura di L. Bernazza e V. Valentini), *Compagnia della Fortezza*, Rubbettino ed. Soveria Mannelli (Cz), 1999 p.1.

¹³ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma, 1970, p.127.

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Ivi, p.240.

¹⁶ Cfr, R. Schechner, 1984:292

¹⁷ M. Martinelli, *Il principio della forma, conversazione con Marco Martinelli e Ermanna Montanari* di Enrico Pitozzi, P.50.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

nell'attore, assottigliandone il confine con il non umano, facendo quasi un oggetto o un pupazzo meccanico»¹⁸. Alcina di Montanari è un corpo- pupazzo, con la voce staccata dal corpo, è una ricerca di un "corpo altrove" o di "corpo immagine"¹⁹.

L'attore- marionetta

In Alcina esiste un attore-umano che si pone come attore-marionetta il quale a sua volta si pone come un personaggio. In questo caso non c'è recitazione e imitazione perchè un oggetto non può imitare. " Tale fingimento al quadrato esalta la verità del fantoccio e per così dire ne estrae una presenza inattesa"²⁰. Montanari con l'atto del raddoppiare l'artificialità, affronta uno degli argomenti più problematici e dialettici del teatro: la rappresentazione, sorpassando la finzione teatrale, e attraverso la trasformazione in materialità, essa tenta di avvicinarsi alla materialità del personaggio.

Ne *L'Isola di Alcina* in realtà non c'è una vera marionetta o un burattino, però c'è la "marionettizzazione" o "burattinizzazione" dell'attore²¹. Ermanna Montanari con questo approccio si avvicina alla recitazione del teatro orientale, dove l'attore non si rappresenta come un essere umano e nemmeno come un presentatore di sé.

Marionetta e danza Butoh

Lo stile della recitazione di Ermanna Montanari è influenzato dalla danza contemporanea giapponese *Butoh*, il suo volto bianco, la sua mimica e i movimenti lenti e spaccati sono presi da questa danza. *Butoh* è una danza moderna inventata negli anni 50 da Tatsumi Hajikata e Kazu Ohno. Le caratteristiche di questa danza sono: il corpo nudo, il volto e corpo dipinto di bianco, le smorfie grottesche prese dal teatro classico giapponese, l'alternarsi di movimenti estremamente lenti. «Al movimento ci arrivo attraverso la danza Butoh, che per me è una guida fondamentale. L'immobilità è teatro puro nel senso di un allontanamento totale dallo spettacolo: è un atto radicalissimo di visione»²². Montanari con la "marionettizzazione" crea una figura sospesa tra due mondi, reale e artificiale, vivo e morto; lo stato dell'attore è tra questi due opposti. La marionetta è priva di genere, d'identità, di consapevolezza e di opinione. Non è essa che fa le azioni. La marionetta è inconsapevole e irresponsabile degli atti che compie. È un oggetto che non può agire, non può fingere, non può dire, non ha voce; il personaggio, invece, «non è completamente privo di consapevolezza[...] ma siamo indotti a mettere in discussione la sostanza di quella figura: è un'ombra, un manichino, un essere vivente?»²³. Il personaggio è un qualcosa tra marionetta ed essere umano, ma è un personaggio che non c'è, perciò Montanari cerca di vivere come un personaggio, cioè tra l'essere oggetto e l'essere umano, tra consapevole e non consapevole, tra virtuale e reale, tra illusione e immagine.

Gordon Craig diceva che la divina marionetta deve ritornare sul palco e che l'attore vivente doveva sparire. Egli pensava che l'uomo fosse un'ingerenza estranea nella struttura astratta di un' opera d'arte. «La supermarionetta, non si comprometterà con la vita, ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue, ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita»²⁴. Anche Eleonora Duse dichiarava che " per salvare il teatro, bisogna distruggerlo, bisogna che tutti gli attori e attrici muoiono di peste[...] sono loro che ostacolano l'arte».

Alcina e altre voci

Il teatro contemporaneo che si preoccupa di vocalità e sonorità è stato sempre alla ricerca di come dovrebbe essere il nuovo attore in rapporto con la voce. Cesare Ronconi in *Chioma* crea una statua-corpo-voce con l'unicità irripetibile. Chiara Guidi con l'immobilizzazione dei corpi sul palco e spostando la recitazione dal corpo alla voce, suono e rumore e dando la posizione di musicisti e strumentisti di un' orchestra ai suoi attori, in *Madrigale appena narrabile* affronta diversamente la fenomenologia basilare del teatro : attore e recitazione. In queste due opere ciò che è diverso rispetto all'Isola di Alcina è che lì ci sono gli attori non professionisti sul palco, nel caso de *L'isola di Alcina* invece c'è un'attrice professionista che dagli anni '80 lavora incessantemente e professionalmente come l'attrice della compagnia teatrale Albe; un'attrice che ha stabilito un suo proprio stile vocale , un'attrice che non è un semplice portatrice di un testo, così come definiva Kantor gli attori che rappresentano un testo e che si fanno «un mulino che macina il testo»²⁵. La drammaturgia vocale di Ermanna Montanari distrugge tutti testi preesistenti. Lei come attrice di Alcina, per usare ancora le parole di Kantor, «paralizza la realtà del testo»²⁶ e decostruisce tutte le azioni dei testi già compiuti, chiusi e definitivi, cambiandoli trasferendoli sulla voce, cioè mutando il testo scritto in quello orale e rendendolo totalmente diverso.

¹⁸ F. Marchiori, *Figure Beckettiane e beckettismo delle figure*, in *Beckett & Puppet*, Titivillus Edizioni, Pisa, 2007, p.24.i

¹⁹ Ivi, p.27.

²⁰ Ivi, p. 36

²¹ I termini di "marionettizzazione" e "Burattinizzazione" sono presi dal F. Marchiori, *Beckett & Puppet*, Edizioni, Pisa, 2007,p. 37.

²² E. Montanari, *conversazione con Daniela Visione*, p. 291.

²³ F. Marchiori, *Figure Beckettiane e beckettismo delle figure*, in *Beckett & Puppet*, Titivillus Edizioni, Pisa, 2007, p.25.

²⁴ E. G. Craig, *Il mio teatro*, introduzione e cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, P.54.

²⁵ T. Kantor, *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, 1977, P.91.

²⁶ Ivi, p.115.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 6 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

Il suo tentativo di mostrarsi come marionetta è una strategia per non recitare e non imitare perché una marionetta è un oggetto, un'icona priva dalla capacità di recitare, imitare, agire e reagire, fare e dire. È possibile non recitare sulla scena?

Per Ermanna Montanari, il corpo (sia quello suo che quello immaginario del personaggio) è come il testo. Lei paralizza la realtà del suo corpo e l'illusione del corpo del personaggio. Nel teatro, nessun attore mai può diventare un personaggio; questo è una realtà sempre accolta, sia dagli artisti teatrali che dagli spettatori, però l'attore fa credere allo spettatore quello che non è.

Lo spettatore è ben consapevole che sta vedendo un attore che recita un personaggio, ma allo stesso tempo riesce pure a dimenticare questa realtà e credere in quello che non è. Questo è l'enigma misterioso del teatro, non essere se stessi e non non se stessi, "non io" e "non non io", sia per l'attore che per lo spettatore. Come può un attore vivere questa situazione complicata? Ermanna Montanari prende la strada della dissociazione e della decostruzione dell'unità, del non essere se stessa e neanche essere l'attrice che recita.

Stacca la voce dal corpo, spezza l'unicità del corpo e lo divide in due parti: natura viva e natura morta (quello che Husserl definiva: corpo cadavere: *korper* e corpo vivente: *Leib*)²⁷. Prova lo stato di oggetto di un corpo, cioè la morte. Stacca il senso della vista per avvicinarsi di più ad un fantoccio; lei con un minuscolo gesto, quando apre le pieghe del metro piegabile dà l'espressione di una cieca che apre il suo bastone bianco. Con questo atto Montanari trasmette il suo messaggio fondamentale allo spettatore di " non vedo" e così crea una dialettica, una controversia tra un corpo-fantoccio che non vede e una voce che descrive delle cose viste. La voce può vedere? Chi c'è dietro questa voce? " Sono un oggetto, mi do a vedere. È molto importante essere dentro e fuori continuamente, far percepire che il dettato che ti sei dato non è sempre un dettato"²⁸. Il lavoro arduo, enorme e difficile di Montanari come attrice consiste nel poter staccare sé stessa dalla sua stessa voce, essere " non io" e "non non io" anche con la voce. Essere musicista e lo strumento allo stesso tempo che crea un suono, una musica che è creatrice di sé. «L'attore se non è un musicista non può essere attore»²⁹. «La mia voce non è mai la mia voce»³⁰.

Allora cos'è la voce di Montanari, cosa c'è in questa voce e cosa c'è dietro? Dietro la voce di Montanari non esiste e/o esistono le persone. Montanari esattamente segue lo stesso comportamento che ha con il suo corpo anche con la sua voce. Se il corpo diventa un oggetto privo di identità e proprietà dell'attore, anche la voce è un oggetto come il registratore che trasmette le voci registrate. Nella voce di Ermanna Montanari esistono solamente altre voci e sarà in questo l'illusione e lo spettro dello spettatore che immagina dei personaggi e trova corpi diversi per queste voci, " una marionetta con mille bocche"³¹. L'idea di "mille bocche" in Alcina crea una sorta di "funambulismo verbale"³², cioè crea un contrasto forte tra immobilità del corpo- fantoccio immutabile che è privo di ogni azione con "una voce di voci" iper-mobile e mutabile in azioni continue. Le voci come segni dell' esistenza sono in contrasto con il corpo inanimato e scarnato, come la presenza dell'assenza. Una reciprocità e l'incontro duplicato tra la presenza e l'assenza. Questi ultimi, insieme, delineano e si dimostrano sia nel corpo che nella voce, una condizione della prova di ciò che Kantor chiamava "la condizione della morte"³³.

«La sensazione confusa e inspiegabile che, per il tramite di questo essere umano che somiglia all'uomo vivo ma è privo di conoscenza e di destino, si muove verso di noi il messaggio terribile della Morte e del Nulla è, simultaneamente, all'origine del superamento, del rifiuto e dell'attrazione.[...] L'apparizione del manichino concorda con la convenzione sempre più radicata che la vita non si lascia sperimentare in arte che attraverso l'assenza di vita, in riferimento alla morte.[...] ciò che è più essenziale : il manichino[...] deve diventare un modello attraverso il quale passa il sentimento vivo della morte e della condizioni dei morti. Un modello per l'attore vivo»³⁴.

L'attore-marionetta di Montanari è molto vicino al concetto di attore- manichino di Kantor; tutti e due non vogliono sostituire un fantoccio all'attore, come volevano invece Craig e Kleist, non pensano alla scomparsa dell'attore vivo e alla comparsa, al suo posto, di una super marionetta sul palco. Per Montanari e per Kantor l'attore, provando a essere un oggetto staccato dalla sua propria realtà ed esistenza, si confronta con la condizione della morte e prova la finzione di essere morto per poter affrontare la realtà, che è sempre, non è stata mai altro che l'ombra dell' illusione della realtà, magari per potersi avvicinarsi alla sostanza inarrivabile della realtà. «Nella mia condizione del teatro, invece, rifiuto l'illusione in nome della

²⁷ Il termine *Körper* è la parola che Husserl utilizza nella quinta delle sue *Meditazione Cartesiane* per indicare una modalità di essere (il corpo in quanto *soma*) da contrapporre al *Leib* ovvero al corpo-soggetto. A differenza del *Leib* il *Körper* non è il corpo vivente vissuto come corpo proprio e nella sua interezza, cioè il corpo che io sono, ma il corpo che io ho e di cui posso dare una dimostrazione puramente anatomica e filosofica. Come esempi possiamo citare il caso del cadavere oppure quello del corpo che quando viene osservato allo specchio viene percepito come oggetto estraneo.

²⁸ E. Montanari, *Conversazione con Daniela Visione*, P.294.

²⁹ Ivi, p.294.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. S. Beckett, in *Beckett & Puppet*, Titivillus Edizioni, Pisa, 2007, P. 25.

³² Il termine preso dal descrizione di F. Marchiori " funambulismo verbale" riguarda di Beckett in *Beckett & Puppet*, Titivillus Edizioni, Pisa, 2007.

³³ T. Kantor, *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, 1977, P.218.

³⁴ T. Kantor, *Conversazione di K. Miklaszewski e T. Kantor*, in *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, 1977, p.236.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 7 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

realtà, che esalto e accetto: la realtà, cui da secoli una convenzione intransigente ha negato il dritto a divenire un fattore reale dell'opera d'arte, ammettendone solamente la FINZIONE e la RIPRODUZIONE, naturalmente fedeli»³⁵.

Il lavoro di Montanari sulla vocalità e il suo comportamento con la voce in rapporto al suo atteggiamento del corpo è mirato a cancellare l'identità, la personalità e l'individualità della sorgente della voce, ovvero del soggetto che la emette. Levare il corpo sia da sé stessa, sia dal personaggio di Alcina e sia anche dalla voce. Montanari compie la sua sfida per cercare un corpo-voce, come nel caso di *Chioma*, tuttavia il suo interesse principale consiste nello sfuggire da questo corpo-voce, per dirigere i suoi sforzi verso un obiettivo più difficile da raggiungere, ovvero la costruzione di una società vocale in cui dietro ogni voce ci sono altre voci che non vengono "portate" per il tramite dell'imitazione; l'attrice non compie nemmeno il tentativo di imitare le voci di altri personaggi presenti o assenti. La sua non è affatto un'imitazione vocale dei personaggi, ma piuttosto una polifonia di una società, dove l'attrice non individua un corpo o dei corpi specifici per gli individui o personaggi. Rimane sempre una voce senza corpo, come un oracolo, la voce di una coscienza collettiva senza un corpo umano determinato, e il motivo consiste nel fatto che si tratta di un corpo che è plurale, variabile e mutabile, come la somma di diversi opposti. Appunto, per creare non uno solo corpo-voce ma un corpo-voce sociale. Decidendo di togliere l'anima al corpo, utilizzando il microfono l'attrice tenta di staccare la sua voce dalla vita. Un corpo morto e una voce senza corpo in contrasto con l'immortalità di Alcina. In realtà non è più un contrasto, ma la conferma che eternità significa morire come un vivente e diventare un oggetto, un'icona. Dunque la forma giusta e adatta per mostrare l'immortalità è la forma di una natura morta, la forma privata dalla vita biologica umana.

2.4 Martellare il testo

Riguardo al corpo, Montanari cerca di eliminare i sentimenti e le espressioni sentimentali dalla sua voce; e poiché è impossibile diventare veramente un burattino, può dare solo l'idea di essere un fantoccio, quindi con la voce tenta di nascondere i sentimenti, evitando di trasmettere un puro, preciso, chiaro, sentimento o emozione. Così fugge dal pathos attraverso una voce isterica e fuori di sé, mutabile e istantanea. Una voce dominata e calcolata scientificamente per non creare omopatia. Infatti nei momenti in cui ci sono frasi e parole dette con forte intensità, espressive ed emotive, Montanari usa una voce- burla e va verso il burlesco. Blocca i sentimenti utilizzando una tonalità nasale. Quando invece sente una profonda vicinanza o consanguineità con gli altri e un senso di empatia che deriva dalla sensazione di avere un destino collettivo, in comune, usa invece una tonalità grave e una voce oscura che ottiene però l'effetto opposto, cioè fa allontanare piuttosto che avvicinare. Ermanna Montanari a volte contrappone la voce al testo e lo martella con la voce. Oltre ad applicare contrasti e opposizioni tra il testo e la voce e a martellare il testo con essa, Montanari usa una tecnica vocale che fa pensare alla tecnica attoriale biomeccanica di Mejerchol'd.

2.5 Biomeccanica vocale

«Nella teoria di Mejerchol'd è posta in risalto la complessità delle correlazioni fra reviviscenza del personaggio ed emozioni dell'attore che interpreta il personaggio. Esso sono diverse per natura e sostituire le una con le altre non è opportuno né possibile»³⁶.

Né Montanari e né Mejerchol'd sono contro la recitazione emotiva, però tutti due sono ben consapevoli che, siccome non si può mai diventare un personaggio, è impossibile anche avere e trasmettere le emozioni proprie dei personaggi. Mejerchol'd infatti era convinto di intervenire sulle emozioni immediate nel processo creativo e pensava che nel personaggio «non potessero esistere emozioni prive di espressione formale»³⁷.

Mejerchol'd contrappone la "verosimiglianza dei sentimenti" in " circostanze ipotizzate" ai sentimenti 'autentici' in circostanze 'autentiche', proprie dell'ode o dell'elegia³⁸ e così andava verso la forma, «il compito degli attori intenti a perseguire una bella forma è di non dimenticare che, sotto questa forma elaborata, dovevano imperversare le passioni»³⁹. Mejerchol'd anche prima della sua teoria della biomeccanica dirigeva i suoi attori verso una recitazione esteriore, formale. «Mejerchol'd sosteneva l'indissolubilità del contatto emotivo dell'attore con gli altri attori e con gli spettatori»⁴⁰. Montanari, consapevole di possedere una voce potentemente evocativa, non tenta affatto di avere un contatto emotivo con i suoi spettatori e suscitare in loro emozioni riconoscibili e vissute. Evita di trasmettere emozioni dirette e chiare, e l'emotività, complicata e inquadrata di un attore che non si identifica né con sé né con il personaggio; usando una voce che non è più sua, neanche dell'attore e nemmeno si può dire che sia del personaggio; esattamente come avviene con il suo corpo e con la sua presenza scenica.

³⁵ Ivi, p. 253.

³⁶ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, (a cura di) F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, P.22.

³⁷ Ivi, p.21.

³⁸ V. Mejerchol'd, *Benuarezisser*, 1915, Vol.1, p.279, p.281.

³⁹ V. Mejerchol'd, *Maskarad* (Pervaja sceniceskaja), 1911, Vol.I, P.297.

⁴⁰ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, (a cura di) F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, P.22.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 8 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

Mejerchol'd in una conferenza intitolata «per una esposizione della biomeccanica "esprimeva" l'interrelazione del conscio e dell'inconscio nella creazione dell'attore, senza propendere né per l'uno né per l'altro»⁴¹, per questo nella biomeccanica dà tanta importanza alla prerecitazione che è un confronto diverso con l'ordine del pensiero – movimento – emozione – parola. «la prerecitazione è estremamente significativa. Spesso è un trampolino, determina quella tensione che viene poi annullata nella recitazione. La recitazione è il finale, la prerecitazione è la preparazione che si accumula, cresce e aspetta la propria risoluzione»⁴². Nella prerecitazione «l'attore mostra il nucleo della situazione scenica, penetra, per così dire, nella radice della battuta»⁴³.

La prerecitazione de *L'isola di Alcina* rappresenta il preciso lavoro sulla voce, sulle parole e sulla musica con il compositore esattamente come un musicista⁴⁴.

Ne *L'isola di Alcina*, le emozioni sono caricate nelle pause e nella musica. La voce extraquotidiana di Montanari non permette agli spettatori di ricevere emozioni, che i lettori dello stesso testo ricevono attraverso le parole. La voce emotiva di Montanari non crea un contatto emotivo chiaro, perciò il suo lavoro complicatissimo sulla voce è di non eccitare i neuroni specchi degli spettatori, come il suo corpo- oggetto. Gli spettatori provano una totale sospensione sia emotiva, sia mentale, sia razionale. Alcina è la dimostrazione di una voce di voci, essa stessa è composta dalle voci emotive impresse della tragedia antica, della sofferenza del principio, alla ricerca di una risposta alla loro esistenza, alla loro identità, all'istanza dell'essere.

La voce ha accumulato tutti i tempi, tutte le storie e tutti i conflitti fondamentali umani e tutti i desideri sbalorditi e smarriti nel miraggio di avere la risposta di Edipo alla domanda della Sfinge. Una voce mutilata dal corpo, che gira, entra e sosta per un poco di tempo nei corpi e continua ad avere destino in comune con il vento, ovvero ad avere lo stesso destino di vivere senza luogo, in eterno.

Ritmo vocale, immobilità del corpo

Montanari domina consapevolmente la forza espressiva della parola. Invece di prendere la via facile della recitazione e imitazione delle voci, lavora sulla melodia e sul ritmo di ogni frase per trovare le melodie particolari esattamente come un musicista; ricostruisce le frasi manipolandole in modo di farle risuonare in modo innaturale rispetto a quelle scritte.

«La peculiarità di maggior rilievo nella formazione dell'arte Mejerchol'diano è lo sviluppo dell'orecchio musicale, sensibile alla melodia e al ritmo di uno spettacolo»⁴⁵.

Gli attori, nel metodo della biomeccanica, sviluppano la loro mentalità musicale per trovare i ritmi a collocare nel personaggio una specie di somma sinfonica. «L'attore otteneva ritmi complessi, imparava a trascrivere le parole con i segni delle note musicali, riconosceva la relazione tra lunghezza delle pause e espressività»⁴⁶. Il lavoro di Montanari sulla propria voce è concentrato e calcolato sulle pause, sui ritmi e sulle melodie come quello di un musicista, vicino al pensiero di Mejerchol'd: «Percepire la lunghezza della pausa grazie a un automatismo musicale, senza ricorrere al calcolo»⁴⁷ è una legge del processo creativo biomeccanico.

Per gli attori di Mejerchol'd la struttura dei personaggi non ripeteva la struttura di una persona vera. «I tratti e le caratteristiche oscuri, vaghi, neutri, presenti nelle persone reali venivano scartati. Il materiale tratto dalla vita veniva rielaborato, esaminato e ponderato»⁴⁸.

Montanari, come gli attori di Mejerchol'd, affronta il personaggio di Alcina, attraverso il suo corpo e la sua voce. Non si può analizzare Alcina che lei rappresenta sul palco come una persona viva che risiede nella sua memoria.

Per Mejerchol'd erano importanti "l'esistenza scenica" e la "vita dell'immagine", lui teneva «l'arte stessa dell'attore, la creazione del personaggio- allo scoperto, sotto gli occhi degli spettatori- deve diventare un momento significativo dello spettacolo»⁴⁹.

Così Montanari davanti agli occhi degli spettatori dimostra di uscire da sé, dalla sua persona, dalla sua memoria, dalla sua esistenza viva e mortale, per diventare un oggetto immortale che interpreta un personaggio immortale. Una prova significativa del suo giocare con la morte, del suo essere attrice con un doppio mondo.

«Sulla scena l'attore vive attraverso un doppio mondo, in due mondi: nel mondo del personaggio da lui costruito e nel mondo del proprio "io"»⁵⁰. L'attore in questo caso prova un atto che si fa metafora dell'essere vivo e morto nello stesso tempo, una condizione dell'essere difficile da provare nella vita normale e quotidiana.

⁴¹ Ivi, p.24.

⁴² V. Mejerchol'd, *Stat'i...*, cit., Vol.11. P.58, P.90.

⁴³ Mokul'skij, s., *Pereocenka tradiciji, "Teatral'nyi otkjubar"*, P.28.

⁴⁴ Il compositore de *L'isola di Alcina* è Luigi Ceccarelli.

⁴⁵ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, (a cura di) F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, p. 26.

⁴⁶ Ivi,p.27.

⁴⁷ *Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di S.M.Ejenstejn, 1921-22, CGALI, 1923, op.1, ed.chr.895, 1.51.*

⁴⁸ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, (a cura di) F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, p. 28.

⁴⁹ Ivi, p. 29.

⁵⁰ V. Mejerchol'd, *Relazione sulla sistema e i metodi della recitazione attorica*, 1925, CGALI, f.998, op.1, ed.chr.507, 1.11.

Titolo || L'isola di Alcina

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 9 di 9

Lingua || ITA

DOI ||

«Secondo Mejerchol'd la riviviscenza dell'attore non coincide con la riviviscenza del personaggio. Dal pari, la psicologia dell'attore durante l'interpretazione del personaggio non deve diventare la psicologia del personaggio, né il suo stato emotivo deve adeguarsi ai sentimenti del personaggio»⁵¹. Infatti, l'unica possibilità per l'attore di adeguarsi al personaggio attraverso il ritmo e la danza è di trasformare la recitazione attoriale in una specie di danza; due questioni ben affrontate da Montanari nel corpo e nella voce.

«L'idea principale di Mejerchol'd è di sostituire la rappresentazione con l'espressione metaforica dell'essenza dei fatti e dei tipi umani. L'imitazione del quotidiano va sostituita con la realizzazione metaforica della struttura interiore dell'uomo e della sua vita»⁵², seguendo questa opinione Mejerchol'd arriva all'idea dell'attore eccentrico nel suo modo, che la dichiara «in generale l'eccentrico è un acrobata, un arlecchino»⁵³.

Montanari, attraverso la marionettizzazione, rappresenta il tipo del fantoccio, e con la voce eccentrica e acrobatica staccata dal corpo immobile crea due tempi, due ritmi e due movimenti (o danze) diversi e opposti che creano una complicità di sincronizzazione. Mentre nella vocalità c'è un funambolismo, un'acrobazia vocale, una rapida trasformazione tra le sfere satiriche a tragiche, liriche, burlesche che creano una grottesca conciliazione degli opposti, d'altra parte c'è un'immobilità corporea tipica di una marionetta con minuscoli movimenti influenzati dalla danza lenta del Butoh.

Se il primo principio della biomeccanica è : «il corpo è la macchina e l'attore è il meccanico»⁵⁴, per Montanari l'attore è anche il meccanico della voce, nel senso che il lavoro sulla macchina vocale è molto più complicato rispetto a quello corporale, dove il movimento vocale è il motore dell'interpretazione e dove la voce non è lo scopo finale, ma piuttosto un elemento primario per il lavoro che segue. L'interpretazione non è nelle parole che trasmette, bensì è nel dimostrare, manipolare e lavorare la voce, nell'idea di che cosa è la voce: cosa e come dovrebbe essere la voce dell'attore, esattamente come avviene con il suo lavoro filosofico sul corpo.

Montanari, come gli attori della biomeccanica, non vuole far credere agli spettatori che quella che vedono e sentono sul palco è Alcina. Tutto il suo impegno è di mostrare un "io" che mostra un "non io", con l'obiettivo di "non non io"; un punto che contiene tutta la storia della filosofia e dell'arte: provare a concepire la morte, la cosa più significativa, in negativo, dell'esistenza e dell'identità umana.

⁵¹ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, (a cura di) F. Malcovati, Ubulibri, Milano, 1993, p. 35.

⁵² Ivi, p.37.

⁵³ V. Mejerchol'd, *Conversazione sul metodo artistico del TIM nel 1936*, P.48.

⁵⁴ V. Mejerchol'd, *Corso di biomeccanica*, 1921-22, materiale raccolto da M. Korenev.