

La stanza del tramonto

Dialogo con

Laura Mariani

Docente di Teatro Moderno e Contemporaneo, DAMS Università di Bologna

Laura Caretti

Docente di Antropologia della Performance, Università di Siena

Gerardo Guccini

Docente di Drammaturgia, DAMS Università di Bologna

Simone Brunetti

Operatore teatrale e docente di Latino nei Licei a Bologna

Bologna, Teatri di Vita

Domenica 28 febbraio 2016

Laura Mariani E' difficile dire qualcosa a caldo, subito dopo aver assistito ad uno spettacolo così intenso. Ho letto in questi giorni il testo di Lina Prosa; come tutti qui saprete è una delle autrici teatrali più importanti oggi in Italia, tradotta e conosciuta all'estero, rappresentata dalla Sicilia – dalla sua Palermo - fino al Piccolo Teatro di Milano, poi a Parigi e in altre parti del mondo.

Ora quelle parole a cui avevo dato corpo mentalmente sono diventate corpi veri, luci vere, spazi veri... non è facile seguire la scaletta degli appunti, tutto si è scompaginato.

Devo dire a caldo che la cosa che mi ha più colpito è stata la questione del colore. Dalla lettura del testo alla visione dello spettacolo ho avvertito un cambiamento, non solo della scena e dell'aspetto sonoro, ma anche della recitazione, delle parole; perché leggendo il testo, su questo tema così difficile da trattare – la morte, della madre e propria, della madre e dei figli – avevo davanti l'immagine del titolo: *La stanza del tramonto – Appunti sulla vita ordinaria di un mammifero*. Pensavo cioè che il colore che Lina Prosa voleva dare al tema della morte che si avvicina, di come la viviamo e l'accompagnamo, fosse quello del tramonto. Mi risuonava l'immagine della fine come "sfondamento del tramonto".

Poi ho sentito l'intervista di Giorgio Zorcù a una televisione bolognese, in cui parlava del tramonto come momento magico in cui il giorno finisce ma noi percepiamo la rotondità della terra e insieme il ciclo vitale, la vita ordinaria dei mammiferi e la vita ordinaria della Terra e dell'universo. Quindi mi ero fatta l'idea che non fosse un testo in cui si impara il buio della morte, il nero della notte, perché pensavo ai colori dominanti nel momento del tramonto, alla luce anche della scelta drammaturgica di concepire la fine come un processo: qualche cosa che ha bisogno di una stanza, che ha bisogno di un tempo, perché ci sono delle porte e il passaggio di queste porte chiede un suo tempo.

Oggi invece, vedendo lo spettacolo, è venuta in primo piano la presenza del nero, perché la morte della madre rimane dietro la parete, è un'assenza. Avete scritto "mamma" per sottolineare una vicinanza e una confidenza – "padre" e "mamma" c'è scritto su quella porta – ma è qualcosa che avviene dietro, in assenza, ed è un respiro, il respiro della vita, di una vita che finisce. Quando invece si vede la malattia del figlio, si tratta di detriti,

qualche cosa che si è rotto, che si è frantumato. Quindi la presenza del buio e poi l'accecamento finale, questa immagine molto bella in cui torna il tema del tramonto. Il tema della fine viene attraversato dal fatto che gli individui morendo hanno bisogno di famiglia, quindi la morte può diventare un momento di ricongiungimento e anche di risoluzione dei conflitti familiari. La scrittura di Lina Prosa ha uno spessore speciale, perché affronta temi grandi, che riguardano la vita di tutti, con un linguaggio sapiente, nutrito di classicità. Alcune parole le ho cercate nel vocabolario della Crusca, come "parpaglione", è intervenuta poi "Vermona", però tutto presentato anche giocosamente, con ironia.

Non ci sono i nomi dei personaggi, ci sono un fratello e una sorella, una mamma e un padre, e poi c'è il dialogo. Sono pochissime le battute più lunghe di poche parole, si contano sulla punta delle dita, frammenti di monologhi in cui c'è un respiro più ampio anche a livello narrativo e poetico. La poesia nasce dal ritmo del dialogo. E questa è una cosa molto bella, che oggi funziona molto: i grandi temi non ci arrivano dalla costruzione di psicologie complesse ma direttamente attraverso le parole che vengono dette e le azioni piccole o grandi che vengono fatte.

Mi ha colpito anche la delicatezza del nudo e del travestimento, perché la messinscena fa 'vedere' senza che venga meno il pudore che domina all'interno del testo.

Voglio dire altre cose ma mi fermo qui, per chiedere a Lina Prosa di parlare di questa sua cifra di delicatezza nel trattare temi come la morte o il naufragio – lei è autrice dell'importante *Trilogia del Naufragio*. Che è un modo anche per portare lo spettatore ad affrontare bene questi grandi temi: non c'è 'messaggio', ma accompagnamento. Poi magari parliamo anche del maschile e del femminile, ma il tema centrale per me è la morte, la morte come passaggio interiore oltre che come fatto tragico.

Lina Prosa Più che parlare di morte io parlerei di fine. La sento più mia in senso drammaturgico, ma anche in senso esistenziale. La morte è un'esperienza individuale, eccezionale e non è raccontabile, così come non lo è la nascita. La fine è qualcosa che tutti abbiamo dentro, è una percezione costante della nostra condizione di finitezza. La fine la possiamo pensare. La morte no. Ognuno di noi ha un rapporto con la fine che è uguale alla propria identità, alla visione del mondo, alla capacità di costruire la relazione con il reale. Potrei dire che da come percepiamo la *fine* creiamo *il durante*. Spesso esperienze fisiche estreme, come la malattia, un incidente, ne sono la manifestazione più eclatante in quanto mettono in evidenza il luogo della fine: il corpo. In fondo è il corpo stesso che custodisce la memoria di ciò che finisce, e se il corpo è l'"incidente" dominante del teatro, l'atto teatrale avviene in una condizione disperatamente drammaturgica. Quindi: il tema della fine è dentro le nostre stesse parole, e la paura di morire è forse data dal timore di non potere dare in tempo valenza poetica alla verità del finire. Attraverso la parola poetica, che è quella che io amo, il teatro ci porta sia al di là che al di qua del confine, perché ciò che non può il linguaggio quotidiano, lo può quello teatrale capace di dare un paesaggio alla fine, sia esso dell'anima che del corpo.

Tu parli di delicatezza. Per me la delicatezza viene dalla parola poetica. Significa avere la memoria di quello che noi siamo, avere la memoria del Classico, dei mille e mille anni che ci precedono. Significa sentirci ed essere poetici in quanto punta di una processione di umanità che sta dietro di noi, cominciata migliaia e migliaia di anni fa. Se tu non dimentichi di essere la punta di questo processo antidiluviano, automaticamente ti presenti dinanzi al mistero, all'incertezza e all'ignoto come una presenza poetica, e tutto diventa delicato e molto umano. Umano: io non credo che ci sia un'altra parola che possa spiegare questo di cui tu parli. E per me scrivere significa riuscire ogni volta a fondarla la dimensione umana. Perché non è data per scontata mai. Sento che ogni volta che scrivo

debba reinventarla, ritrovarla e riscoprirla, perché essere umani non significa vivere ogni giorno, significa avere la coscienza di “essere” ogni momento.

Laura Mariani Una domanda per Giorgio Zorcù. Una delle cose che mi ha colpito è il tuo modo di praticare la regia: il fatto che anche Gotti è regista, anche Prosa è regista, e poi il ricorso a un giovane gruppo di sperimentazione come i Muta Imago, che però sono affini per sensibilità nella ricerca di grandi temi da affrontare con un linguaggio teatrale nuovo. Mi sembra che sia stato importante il loro apporto per la costruzione dello spazio e dell'ambiente sonoro. Dunque, in sintonia con i tempi, mi pare che tu non ti consideri regista in senso maieutico, ma operi come qualcuno che si mette a disposizione dell'opera, perché l'energia scorra in tutte le dimensioni dello spettacolo. Qui, per di più, il tema della cura è stato suggerito inizialmente dall'attrice e poi si è avviato il processo di lavoro in dialettica con la scrittura del testo. Dal punto di vista registico, come ti sei rapportato al mondo poetico di Lina Prosa, che scrive col teatro nella testa e nel cuore certo, ma produce scrittura e poesia *tout-court*, autonoma. E poi come ti sei rapportato ai linguaggi poetici che gli attori in qualche modo sono costretti ad assumere, perché questo è il linguaggio del testo. Da una parte l'autrice e dall'altra attori dalle identità artistiche ben definite, il rapporto con i Muta Imago e tu dentro tutti questi mondi poetici, a dirigerne la fusione.

Giorgio Zorcù In effetti è stato un processo molto lungo. Mi sono sempre detto che è stato così per problemi di economie; in realtà guardandomi indietro realizzo che è stata una necessità di elaborazione e sedimentazione artistica. Noi siamo normalmente piuttosto lunghi nei processi creativi: si sceglie un tema di lavoro che ci è urgente esplorare nella vita - questa volta Sara ha scelto con grande determinazione il tema della cura - poi cerchiamo un autore con cui fare un viaggio insieme, per avere la materia prima della parola, della scrittura. Quello che si chiese a Lina, ormai cinque anni fa. Poi procediamo per prove e studi scenici, prima di arrivare alla versione definitiva di uno spettacolo.

Questa volta il processo di lavoro è stato costellato da vari *Laboratori dell'incontro*: incontri sulla scena per annusarci artisticamente con gli interlocutori scelti, prima di decidere se e come continuare insieme. Il primo è stato proprio con Lina, Anna Barbera e gli attori: una settimana in residenza al Teatro Montevergini di Palermo. Gli attori avevano portato alcuni materiali scenici che attenevano al tema, io alcune suggestioni di pensieri, musiche e film. Lina osservava, si facevano discussioni con lei e Anna, ci scambiavamo opinioni. Il tema della cura portava con sé il tema della malattia, e del sintomo come linguaggio del corpo, materia molto teatrale; si affacciò lì per la prima volta il lavaggio dei corpi, compito che ognuno aveva svolto sui genitori nelle ultime fasi di vita. Siamo andati avanti, con incontri periodici, per circa un paio di anni. Poi, a un certo punto, si è resa necessaria una cesura, una dimensione autorale che si fa carico della scrittura con una sua autonomia. Lina si è presa il suo tempo - normalmente quando ha elaborato interiormente è piuttosto veloce a scrivere - e ci ha restituito un testo compiuto.

Per noi è stato da subito un mistero, un enigma. La parola “enigma” ci ha accompagnato spesso nel processo artistico, e anche ora, che vedo l'opera compiuta. Un giornalista che è venuto a vedere un'anteprima a Castiglioncello, nell'ottobre scorso, ne è stato contagiato, perché ha scritto un articolo dal titolo “Enigma in hora mortis”.

Insomma ci siamo messi a lavoro sul testo a modo nostro, partendo dall'analisi condivisa con gli attori. Sia Sara che Giampaolo sono attori - autori, hanno un grande affiatamento e un linguaggio attorale comune, e restituiscono sempre materiali scenici assolutamente

sorprendenti. Tutti e due appartengono alla scuola che deriva dalla linea Stanislavskij - Maria Knebel - Anatolij Vassiliev - Jurij Alschitz. Però - nonostante i tanti frammenti anche molto interessanti trovati - non si riusciva a trovare un'arcata drammaturgica generale, una dinamica scenica complessiva soddisfacente. I testi di Lina sono molto evocativi ma non ti danno degli appigli scenici immediati, un contesto che scenicamente ti muove. E' una parola poetica, e anche stralunata rispetto al linguaggio quotidiano; compaiono improvvisamente un'ortensia o il desiderio di fontana, che richiedono un approccio particolare per essere "creduti", anche in senso antinaturalistico e poetico. Però sono straordinari, perché questo linguaggio e queste parole stralunate ti riportano ad un'essenza. Il dialogo tra i due fratelli è assolutamente fantastico ma assolutamente vero. Nel periodo di lavorazione di questo spettacolo c'è stata la morte di mia madre, e mi sono trovato con mia sorella davanti alla porta d'ospedale; il succo del dialogo tra noi era quello; le parole - di fronte alla morte - sono inverosimili.

Davanti a queste difficoltà mi sono venuti in mente i Muta Imago. Avevo visto - molto tempo prima - il loro spettacolo "Lev"; quando ero uscito, mi sembrava che non mi fosse piaciuto molto, però è stata una di quelle cose che ti si stampano nell'inconscio, e ora riaffiorava. Era uno spettacolo sulla solitudine nello spazio, ricordo grandi tabelloni sospesi che si schiantavano sul palco, sollevando nuvole di polvere; questi movimenti nello spazio erano davvero straordinari. Chiesi un incontro e mi presentai (non li conoscevo personalmente); dissi che avevo pensato a una loro collaborazione perché avevo avuto un'intuizione, che è stata per me l'intuizione registica fondamentale per tutto il lavoro: Lina ci aveva consegnato un testo, che necessitava di una drammaturgia scenica, e questa drammaturgia doveva avere a che fare con una trasfigurazione dello spazio; la parola poetica doveva diventare materia, spazi, oggetti che "lavorassero" con gli attori, e la cifra stilistica necessaria era la loro, quella dei Muta Imago.

Loro mi risposero che non avevano mai fatto una cosa del genere, e che facevano solo spettacoli di cui gli autori erano loro stessi. Però c'era stata un'intesa nell'aria; Claudia aveva fatto la Paolo Grassi come regista, quando io ero appena uscito come docente e coordinatore di quel corso, e ricordo che fu colpita dal fatto che avevo lavorato tanto a fianco di Leo, e mi considerò come una sorta di memoria vivente. Riccardo si comportò subito da drammaturgo, dando indicazioni di libri e film che si rivelarono preziosi. Insomma nacque lì, in un bar romano, il secondo Laboratorio dell'incontro: troviamoci tre giorni in scena, mostrateci quello che avete fatto, lavoriamo insieme su questi temi, e vediamo cosa succede. Cosa successe? Tre giorni straordinari, intensissimi. Nacquero nuovi suoni, luci, invenzione di oggetti e nuove relazioni tra gli attori e lo spazio, che diventò un altro personaggio che interagiva e improvvisava insieme agli attori. Mi sono visto davanti in modo molto concreto tre corpi diversi, che agivano per contrasti, sorprese e improvvise armonie: uno era il testo, cioè tutto il portato di Lina; uno erano i due attori, con tutto quello che avevano fatto fino allora; l'altro erano Claudia e Riccardo, e la loro capacità di gioco tra proiettori, suoni, oggetti, immagini e attori. E' lì che ho fatto un passo indietro, e mi sono messo ad osservare semplicemente quello che succedeva. Ci sono dei momenti in cui le relazioni che hai messo in gioco prendono vita autonoma e lavorano da sole.

Claudia è molto brava a lavorare con gli attori, si metteva lì con loro e dava delle indicazioni nuove e preziose; Riccardo mi sorprendevo con la sua drammaturgia sonora, impostata a partire dalle stesse musiche con cui avevamo lavorato allora ma mixandole, distorcendole, con pause e rilanci improvvisi, e l'introduzione di nuovi suoni materici e concreti. Gli attori reagivano e uscivano delle cose di rara bellezza, tutto brillava di luce nuova. In quei giorni è cominciato il cammino con loro; io ho fatto l'osservatore, il primo spettatore, e più o meno dicevo "questo sì, questo no, qui ancora non ci siamo...". Poi, dopo questa prima impronta loro, siamo andati avanti con Sara e Giampaolo, e successivamente, da incontri via skype o telefono, nascevano i primi elementi strutturali

della scena, con cui ci saremmo incontrati di nuovo alcuni giorni tra marzo e aprile 2014, prima della presentazione pubblica del primo studio a Lecce e Roma.

Ecco, in questo periodo c'è stato un momento importante. Il testo continuava a metterci in crisi, anche se io e gli attori avevamo ormai una certa familiarità, e scorgevamo il mistero poetico che nascondevano queste parole. Anche il primo approccio di Claudia e Riccardo era stato di distanza, ma a un certo punto hanno cominciato ad entrare anche loro, e di fronte ad una delle tante discussioni che si fanno in prova c'è stata una sorta di decisione comune, un vero e proprio atto di fede: basta, dobbiamo avere fiducia fino in fondo nel testo e andare avanti. Da lì, da quel momento è nato lo spettacolo. La cosa sorprendente è che questo atto di fede è stato fatto anche dai nostri "ragazzi" trentenni, e Claudia alla fine del lavoro ha detto che un lavoro così, dove il testo pre-esiste fortemente a tutti gli altri elementi della drammaturgia scenica e viene utilizzato fedelmente come guida, nel suo percorso di ricerca era stato messo da parte, negli ultimi anni.

Quando Lina ce lo ha consegnato ci ha lasciato piena libertà, e subito ci tuffammo in mille ipotesi di modifica. Alla fine non si è toccata nemmeno una virgola, è rimasto tale e quale quello consegnatoci.

Laura Mariani E' bella questa capacità di Lina Prosa di comporre un testo poetico con la necessaria solitudine e poi di farlo 'incontrare: la capacità di ritrarsi, di aprire e incontrarsi, di definire ognuno i propri spazi... E' anche bello sentire il regista dire che ha fatto due passi indietro. Io però, prima di passare la parola agli attori, che sono i veri protagonisti, vorrei ricordare un fatto che ritengo importante. Questo testo parla della fine – è significativa la distinzione dalla morte che fa Lina Prosa – e parla della cura, di cosa significa questa attività riferita tradizionalmente al femminile. Siccome c'è un breve accenno alla fine del testo – io continuo a pensare a delicatezza, non so se è qualcosa in cui lei si riconosca, ma a me piace molto questo tocco profondo e lieve al tempo stesso – alla condizione ospedaliera, dove si parla di "reparti divisi" e di aspetti disumanizzanti delle specializzazioni, vorrei ricordare che Lina Prosa e Anna Barbera hanno dato vita a Palermo a un'esperienza molto importante, il Progetto Amazzone. Si tratta di un centro che ha affrontato il tema del tumore al seno come malattia, e quindi molto seriamente dal punto di vista scientifico e medico, ma anche come esperienza drammatica che può diventare un'opportunità, perché ti devi dare degli strumenti, che sono anche gli strumenti del teatro, gli strumenti della poesia. Vorrei ricordare anche un centro di eccellenza, che ha sede a Bologna e nelle vicinanze, il Centro Seragnoli per i malati terminali: c'è un modo davvero straordinario di affrontare certe tragedie, che dimostra come non sempre la specializzazione sia disumanità. Un altro tema forte e originale del testo è la solitudine, il modo di affrontarla a partire dalla condizione dei mammiferi: cioè il bisogno di comunità ma anche il fatto che ogni individuo è solo.

Eccoci agli attori, a questo punto. Non ho formulato domande precise, tutto qui mi sembra molto fluido, come è stato fluido il vostro processo di lavoro quinquennale. E' molto interessante il modo in cui voi due avete costruito dei personaggi senza fare dei personaggi; e non solo perché era l'indicazione dell'autrice e sicuramente è stata anche quella del regista, o perché Muta Imago ha favorito la costruzione di un livello astratto, non naturalistico. Mantenete questo equilibrio paradossale tra il dialogo, che ha anche a che fare con la quotidianità, con il naturalismo – il fatto che siete una sorella un po' petulante, un po' ingombrante, e un fratello che sebbene abbia fatto il militare arranca un po' dietro a lei – e il permanere del gioco che c'è fra di voi, il gioco di dialogo, di ritmi, fino all'inversione finale dell'attività di cura. Che passa dall'una all'altro, dall'uomo alla donna, dal maschile al femminile, mostrando anche che la cura ha una sua 'bellezza', non è solo un dovere attribuito a un sesso. Come mantenete l'equilibrio tra un dialogo, fatto anche di

battute che potremmo dire tutti noi, e il fatto che questo dialogo, come diceva prima Zorcù, è paradossale, perché non solo certe parole sono 'peregrine' ma riflettono il linguaggio speciale che noi abbiamo con i malati: il dialogo tra i sani e i malati cambia i suoi codici, tanto più verso la fine, allontanandosi dalla quotidianità del tempo normale. Come vi siete mossi dentro questi personaggi senza nome proprio, aventi una connotazione psicologica senza che essa diventi mai dominante, messi di faccia alla morte, tra un passato che è restato per brandelli e un presente che costringe e trasforma, dovendo dire parole così forti dal punto di vista poetico in una struttura dialogica che rimanda alla quotidianità? Come vi siete mossi cioè in questo territorio fluido, tra personaggio e non personaggio, testo e non testo, interpretazione e improvvisazione?

Sara Donzelli Hai colto bene. E' stata proprio questa la difficoltà incontrata nel lavoro attorale. Anche nell'ultima fase di prove a Castiglioncello (che è stata l'ultima fase produttiva) c'era ancora l'interrogativo su come, se e quanto disegnare i personaggi. Devo qui fare un preambolo, un cenno alla scuola in cui io e Giampaolo ci siamo incontrati e di cui abbiamo condiviso il metodo di approccio sul personaggio. Io provengo originariamente da una formazione all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, abbastanza classica. Ma ho avuto una seconda fase formativa importante, quella cui accennava Giorgio, svoltasi soprattutto al GITIS di Mosca, dove mi sono trovata ad affrontare un cambiamento fondamentale di definizione da "personaggio" a "ruolo". Il ruolo che tu (tu attore) *giochi* in scena, costruisci tramite la scena, fino a diventarne autore. Per cui già da quindici anni ho modificato il mio "metodo". Un'altra cosa che abbiamo avuto in comune con Giampaolo è stato il lavoro sul dialogo, un allenamento che si usa molto in questo tipo di scuola; lui in particolare è molto esperto del dialogo platonico, e ne parlerà meglio.

Nella prima fase di lavoro attorale abbiamo cercato di appropriarci della logicità del dialogo, nonostante apparentemente ci fossero pochi appigli; spesso chiedevamo delucidazioni a Lina e per lei era tutto semplice, chiaro... "ma come" diceva, "metti l'ortensia alla finestra"... "sono due fratelli, no? Entrambi vogliono portare la madre malata con sé per motivi diversi...". Però nonostante questo lavoro centrato sulla logicità del dialogo, in me in particolare, nel ruolo che cercavo di disegnare, uscivano dei cliché. Ad esempio la sorella "tutta di un pezzo", "un po' antipatica", "pedante" ma giocata senza contatto con le parole che diceva e la scena in cui era inserita. Ero preoccupata di costruire il ruolo. Ma chi è, da dove viene? E' sposata? Non è sposata? Ha curato la madre per tutta una vita! Perché? Qual è la sua trasformazione dall'inizio alla fine nel testo e nel lavoro scenico? Domande importanti, ma non potevi ricadere nel naturalismo, non funzionava né col testo di Lina né con la scrittura scenica creata... è stata una discussione veramente fortissima all'interno di noi tre, fino a ottobre... Dentro di me è come se rifiutassi totalmente la costruzione di un personaggio "naturalista", ma doveva uscire "vivo" il personaggio! Anche lì: "naturalista" tra virgolette, non sto parlando "del naturalismo"... ormai ci siamo allontanati da "quel naturalismo" ... chiamiamolo iperrealismo... che ne so...

Laura Mariani Naturalità, potremmo dire...

Sara Donzelli Ecco, naturalità. Anche quella non bastava! Ad un certo punto (magia) il testo è diventato "organico" in noi, ma non il testo naturalistico, il testo poetico. Non pensavamo più, e riemergeva da solo. Nel momento in cui ti riemerge, tu ti affidi

come se fosse un testo del quotidiano, ma poetico. Ecco anche qui un atto di fiducia, di fede. L'abbandono, alle parole e al resto della scena che parla (molto strutturata dai Muta Imago); anche il mio apparato si è affidato...

Comunque già all'inizio delle prove noi siamo partiti, come primo contatto con il tema e il materiale testuale, da nostre fantasie, da nostri vissuti, da nostre immagini sceniche, in maniera poetica. Perché un'altra cosa che il nostro metodo ci ha insegnato è di prendere poche parole e di immaginare una scena, un quadro poetico. E' uscito veramente un sacco di materiale, come se potessero essere tanti spettacoli. La difficoltà è stata mantenere questo materiale a livello di immagini; di immagini, non di psicologia del personaggio, e incanalarlo nella strada del testo, della messa in scena.

Per me è stata la prima volta, in maniera così chiara, di un'esperienza di lavoro che sta avendo un nuovo risultato rispetto alla mia professione, e l'avrà sempre di più. Un nuovo modo di stare in scena: io dialogo con "naturalità" e il personaggio viene cesellato abbandonandosi alla strada delle parole del dialogo stesso. Non preoccupandosi troppo di cosa stai costruendo come ruolo o come personaggio. Insieme a un percorso molto forte nello spazio scenico e sonoro. Invece laddove io mi preoccupavo maggiormente del disegno del ruolo, a scapito dell'ascolto, il risultato scenico era che lo imbalsamavo troppo, non lo liberavo, non gli davo energia, vitalità e verità.

Una nuova scoperta professionale per me! In effetti un altro insegnamento della nostra scuola è che ogni nuovo materiale, testo, autore, spettacolo dovrebbe essere un espediente per scoprire, aprire un nuovo *acting*, cioè un nuovo modo di agire in scena.

Una nuova strada. Devo dire che l'inizio più consapevole del cammino su questa nuova strada è arrivato (grazie ovviamente a tutto il lavoro accumulato prima) ad ottobre a Castiglioncello, nella fase finale molto intensa delle prove.

Che cosa ha portato quella tappa, cosa è stato il suo risultato? Quello che è avvenuto oggi, al debutto. Dopo due mesi e mezzo che non ci siamo visti - da fine ottobre a metà febbraio - ho ripetuto il testo da sola, e c'era, era dentro di me! Non mi aveva mai abbandonato. Questo mi ha dato fiducia. Poi, comunque, come si diceva prima, farlo farlo, ripeterlo, riviverlo, ridirlo, farlo dialogare con tutta la scrittura scenica dello spettacolo. Stasera, nella terza replica bolognese, ho sentito un altro scarto ancora. Ma un altro scarto nel nome di non aver paura, di rendere viva un'opera. Finalmente libera perché hai trovato un modo, una strada, non hai paura di andare fuori dal binario, perché i binari ci sono già nelle parole, nelle immagini, nella musica, nell'opera stessa. Ecco, ho vissuto con "La stanza del tramonto" la mia esperienza più forte di attrice che crea un'opera; un'opera che supera la nostra consapevolezza di attori. Io, Giampaolo e Giorgio dobbiamo con grande contatto camminare su questa strada trovata, e l'opera può superare noi stessi (la nostra consapevolezza) ogni giorno di più.

Giampaolo Gotti Sara ha parlato del nostro lavoro sui dialoghi di Platone: di cosa si tratta? Gli attori del dialogo platonico (che interpretano generalmente Socrate e il suo antagonista) sono due persone che sono d'accordo nell'essere in disaccordo perché il terzo, in questo caso il pubblico, cada nella trappola tesa. Come nel gioco delle tre carte: tutti i partecipanti concorrono, tutti puntano, qualcuno vince... In realtà c'è un unico obiettivo: trascinare te, che arrivi da fuori, a puntare (e perdere). Se il dialogo ludico è organizzato bene, lo spettatore perde i suoi riferimenti comuni, le conoscenze acquisite sul giusto e l'ingiusto, sul vero e il falso, sul bene e il male... è perso, reso vulnerabile e in tale situazione di stupore (situazione per eccellenza della domanda filosofica) spesso si apre ad accogliere un nuovo modo di guardare alla realtà.

Di questo approccio noi avevamo una certa dimestichezza. Il lavoro più difficile, io trovo, è stato quando si è reso necessario far esistere non solo il pubblico, ma quello che c'era al

di là del muro. Per noi è stato difficile far esistere tutta la parte che non si vede, non intendo concettualmente ma nella situazione, fare esistere la madre nella sua stanza di rianimazione da cui la parete ci separava. Non era quindi solo un dialogo tra noi due, e non solo tra noi due per il pubblico, ma tra noi due, per il pubblico, in presenza/assenza di questa madre. Per questo abbiamo dovuto interrogarci a lungo su cosa fosse questa madre per noi.

La scrittura di Lina è stato un enigma fin dall'inizio perché sfuggiva a tutti gli strumenti di analisi, perché il filo concettuale si spezzava continuamente. Come ha accennato Giorgio, all'inizio del nostro lavoro abbiamo smontato e rimontato tutto il testo, cercavamo di mettere un po' d'ordine in questa scrittura. Per poi alla fine ritornare al testo originario, perché altrimenti non funzionava nulla!

Finalmente: il disordine bisognava assumerlo, e trovarne la cifra poetica. Non era un dialogo platonico, non era filosofia, era una poesia. Uscire dal nostro concetto, entrare in quella cifra lì, questo ci ha richiesto molto tempo. E non è ancora finito, a volte ci sfugge ancora qualcosa.

Laura Caretti Sono un po' sorpresa e anche molto incuriosita da quello che avete detto, e cioè che avete sentito una distanza tra questo testo e il vostro lavoro di messinscena, che a me sembra come generato direttamente dalla scrittura scenica di Lina. Parlo da spettatrice, ma ho anche letto il testo e ho 'visto' immediatamente quella porta dietro alla quale noi immaginiamo la madre. E soprattutto ho 'visto' il dialogo come un dialogo di separazione e ricongiungimento. Tutta la prima parte parla di separazione e di esclusione. Esclusione anche dal contatto con il corpo della madre. E separazione in tutti i sensi tra fratello e sorella, maschile e femminile: il padre, orgoglioso di avere un maschio, lo ha portato via con sé, mentre la sorella è rimasta con la madre. Nel segno della separazione appare anche la differenza di linguaggio, concreto e fattivo quello della sorella, immaginario, simbolico quello del fratello. E capisco Sara, mi piace quello che ha detto, sul rischio che per la parte della sorella possa esserci un cliché. Rischio che lei ha perfettamente evitato. Nel caso del fratello, tutto è più sorprendente. Basterebbe quell'azione surreale, che è nel testo ed è bellissima in scena, di arrivare volando dalla madre. Noi vediamo le ali con cui ha tentato, ma non l'ha raggiunta. L'esclusione è anche della malattia, cioè del contatto con la malattia in quel nudo corridoio di ospedale. La seconda parte, è invece tutta calata nella congiunzione, non è solo la riunione dei due fratelli, ma un loro ritorno all'infanzia. A questo punto la sorella diventa la regista di quel teatro della cura, dove non c'è soltanto la vasca da bagno, ma c'è la luce di un candelabro, c'è il desiderio della fontana, e c'è la finestra che guarda il tramonto. Tutto questo, anche per quanto riguarda gli oggetti, è parte della scenografia implicita nel testo di Lina, e voi siete stati bravissimi nel farla vivere in scena con tutta la ricchezza dei suoi significati esistenziali e simbolici. Io avevo un po' tremato per questa seconda parte. La prima parte mi pareva meno complessa: c'era la condizione di attesa, il sentirsi esclusi e costretti ad accettare il silenzio, il silenzio dei medici, il silenzio degli infermieri che invece sono a contatto col corpo della madre. Il secondo tempo lo vedevo - non so perché - più difficile. E invece qui nella resa scenica siete stati formidabili. Sicuramente siete riusciti a superare quella distanza, perché in realtà è il testo che prende forma e teatralità. Veramente, bravi. Però ho una domanda: è vero che il fratello ha una partitura più facile nella prima parte?

Laura Mariani Perché nel testo il dialogo è sostenuto tutto dalla sorella, è lei che ne tiene le redini.

Sara Donzelli Nella prima parte ho dovuto lottare molto contro la mia natura “tragica”, perché mi rendeva imbalsamata.

Giampaolo Gotti E’ l’arco della trasformazione dei due ad essere diverso: il mio è più evidente, il suo è più da...

Laura Caretti Mi pare che la sorella le redini le tenga più nella seconda parte. E qui è bellissimo come avete reso, ad esempio, il gioco dei costumi. Perché nel testo ci sono anche i costumi. Insomma si tratta sì di poesia, ma di poesia drammaturgica, e anche registica. La sorella tira fuori la vestaglia, perché è necessaria anche quella, ma non solo, c’è anche l’abito elegante della festa, sognata dal fratello. Tutto si congiunge anche in quei costumi che voi alla fine indossate.

Laura Mariani E c’è anche l’odore del borotalco!

Laura Caretti La battaglia col borotalco è sublime.

Simone Brunetti Io non avevo letto il testo, quindi ho solo la percezione di quello che abbiamo visto tutti insieme a teatro. Concordo pienamente con quanto ha detto Laura Caretti. Tanto più che, avendo avuto di recente un’esperienza simile, confesso che non riesco ad immaginare una scrittura naturalistica in senso stretto per una cosa come la fine, il *finis vitae*. Oggi, invece, ho inaspettatamente trovato una lingua straordinariamente efficace. Permettetemi una piccola parentesi personale: se penso alle parole, agli oggetti di quegli ultimi momenti di mio padre, penso a cose iperrealistiche nel senso letterale del termine. La “porta” è un’esperienza indimenticabile: quando ero dietro quella porta vi assicuro che si finivano col perdere le coordinate del luogo, lo spazio fisico diventava qualcosa di indefinito. C’erano oggetti stranissimi e inaspettati nell’hospice per malati terminali che è scolpito nella mia memoria, e l’ortensia magari poteva essere qualcos’altro: un pettine, una bottiglietta di acqua di lavanda... Ma, più del resto, ricordo il *mingle mangle* sonoro di linguaggi diversi. Si spaziava dalle formule chimiche di medicinali, tipo alfa-ossipropionato di alluminio, ai lessici famigliari distinti e ben riconoscibili - parole, sintassi, accenti - delle persone che assistevano i loro malati, fino alle voci dialettali delle infermiere che parlavano di tutto, dalla morte alla spesa al mercato, con parole spesso incomprensibili che rimandavano leopardianamente a idee “vaste, indefinite, non determinabili e confuse” e quindi in sé “poeticissime”. Ma non cadiamo, per cortesia, nella semplificazione di ridurre tutto a poesia... Questo testo è drammaturgicamente potentissimo, non poetico ma *poietico* nel senso radicale ed etimologico del termine, perché non va alla ricerca di un facile naturalismo ortodosso e non teme di presentarci quella strana e frequentissima regressione, quel tornare bambini nel rapporto con gli altri e con la persona che si ama, prossima alla morte, che è una strategia di difesa contro la frustrazione, il senso d’impotenza e la vergogna... la vergogna di vedere la persona che ami vulnerabilissima e nuda. Ecco, Lina Prosa rappresenta efficacemente questo meccanismo al punto che ho sentito questa sua opera non tanto come una riflessione sulla fine, quanto invece sulla delicatezza e sul pudore. Una forza propulsiva meravigliosa nasce dall’evidente necessità del contatto fisico e della nudità, resa benissimo nella

seconda parte: quando si sta di fronte a una persona particolarmente malata e che in qualche modo vive la sua solitaria esperienza della fine - perché noi siamo lì, ma la fine è un'esperienza personale - c'è un contatto, anche fisico, fuori dal comune come il dover accudire, lavare o, semplicemente, l'accarezzare seguendo un qualche impulso di tenerezza.

Nella seconda parte è come se i due fratelli imparassero un nuovo modo di vivere insieme, con un pudore straordinariamente consapevole e un'intimità riconquistata.

Questa disamina, dell'intimità e della percezione del pudore, a tratti spietata, rimanda per certi versi ad "Affabulazione" o a "Teorema", ma con un esito diverso, felice e liberatorio, che come in Pasolini, però, ha radici lontanissime. Sempre nella seconda parte, infatti, diventa immediata la percezione di strutture drammatiche tipiche del teatro greco. Quelli che sono stati evocati come elementi di dialettica platonica, mi sembrano invece meccanismi eminentemente drammatici. In fondo i due fratelli è come se conquistassero una conoscenza di sé e fra sé, recuperando la loro identità per se stessi e nella relazione con l'altro. Come Oreste e Ifigenia nell'"Ifigenia in Tauride"; i due si riconoscono attraverso i fatti dell'azione drammatica, *ex autōn tōn pragmatōn*, ovvero la forma di *anagnōrisis* più bella, che porta a un ribaltamento - e siamo alla *peripeteia* - della stessa prossemica, nel loro modo di rivolgersi, avvicinarsi, toccarsi, con una fisicità via via sempre più forte.

Debbo dire che, grazie anche al lavoro di Sara e Giampaolo, questa forza incredibile del testo l'abbiamo sentita chiaramente. Lina ha davvero trovato la vena dell'unico realismo possibile e, dietro a quelli che solo superficialmente sembrano slanci lirici, vi è l'impronta di una rappresentazione mimetica potente, perché il linguaggio naturalistico è per se stesso incapace di descrivere quella esperienza in cui parole, cose e tempi non sono affatto quelli della realtà "che si vede".

Gerardo Guccini Capisco le difficoltà provate da Giorgio e dagli attori nel lavorare su questo testo, che mi sembra basarsi sull'applicazione d'uno spirito di contraddizione tutt'altro che plateale e provocatorio, ma proprio perciò insidioso, sottile, tagliente. D'altra parte, se non si comprende come e dove rendere evidenti e quasi plastici gli attriti (fra situazioni e parole, fra parole e personaggio, fra personaggio e personaggio, fra realtà diegetica e mondo reale), si corre il rischio di snaturare la scrittura di Lina Prosa, che, in questo lavoro, afferma l'unità di senso del dramma, non già attraverso sviluppi puramente narrativi, ma abbracciando e riunendo sul piano dei significati elementi contraddittori e attriti.

Penso che dal punto di vista degli attori e del regista sia difficilissimo gestire una drammaturgia che coniuga spirito di contraddizione e ricerca del senso. Lina Prosa sembra dirci che l'essere umano è una creatura contraddittoria e che il mostrarne le contraddizioni è, dunque, un modo per coglierne la vocazione alla fraternità.

La pièce si apre con una situazione insolita e spiazzante. C'è un'anziana madre malata (anzi, si dice che ci sia, in realtà non la si vede mai) e ci sono due fratelli (una donna e un uomo), che lottano e litigano fra di loro per poterla ospitare, accudire, curare. È l'esatto contrario di quello che ci si aspetta. Non ricordo di aver mai visto nascere dissapori e tensioni perché un ammalato - fragile, gravoso, vicino alla fine - ha deciso di appoggiarsi all'assistenza d'un congiunto piuttosto che di un altro. Oppure sì, una volta, una volta soltanto, ho assistito ad una situazione del genere, che però non riguardava due fratelli. Fratelli/coltelli, dice la saggezza popolare. E niente rende più affilato il conflitto fra fratelli della necessità di doversi occupare d'un genitore non più autonomo, non più presente a se stesso: la lotta per non accaparrarsi il malato può essere micidiale. Qui invece accade il contrario. Le relazioni si sviluppano in controtendenza. Però, il dialogo rende credibile la

lotta fra i due fratelli. Lina Prosa non fa nascere il conflitto da sentimenti “buoni”, pietosi e gratificanti, ma da radicati attriti personali, che abbinano l'ospitalità alla madre allo status di figlio preferito.

La pièce è tutt'altro che realistica; una fantasia animatrice muove agilmente i dialoghi e le azioni intorno ad un'ipotesi di realtà verosimile (il triangolo madre, figlia e figlio) che, pur contraddetta da rituali e immagini, orienta le psicologie d'invenzione dei due protagonisti, che coniugano archetipi, fatti del passato, giochi di ruolo e cambiamenti di status drammatico: dal realismo screziato dell'inizio al vitale sprofondare nel senso delle parti successive. L'arte di accarezzare contropelo situazioni e riferimenti simbolici percorre tutto il lavoro. L'immagine drammatica del tramonto, ad esempio, acquista un significato particolare e strettamente irrelato alla vicenda, eludendo ciò che sembrerebbe essere il suo naturale complemento: l'alba. Quello della pièce è un mondo pieno tramonto, 24 ore di tramonto. Il sole è seguito lungo la sua fase discendente attraverso l'uno e l'altro emisfero. L'alba non arriva mai, anzi, in questa prospettiva, è sempre alle nostre spalle, non ci riguarda. L'esclusione dell'alba e l'invadente onnipresenza del tramonto comunica che il rapporto fra i due fratelli e la madre morente esclude l'idea del ciclo vitale. Si compie al suo esterno. I due fratelli sono attirati come gigantesche falene dalla luce del tramonto perché non possono generare figli: hanno linguaggi da adulti, ma le loro pulsioni sono quelle d'un bambino di cinque o sei anni, non di più. Per esistere hanno ancora bisogno della presenza del genitore, per questo si disputano l'ammalata. Sono capaci di ragionamenti adulti, e, come adulti, dialogano con ricchezza di argomenti; però continuano ad essere figli, al punto da non potersi nemmeno concepire in quanto madre o padre. Possono travestirsi da madre, non esserlo. Il loro bacio incestuoso - “ti posso baciare orfana...” - li sigilla all'ombra della madre, per sempre. Alla mancanza del genitore, al suo sparire, non subentra una nuova leva di figli, ma il proseguire degli orfani nella luce del tramonto. L'incesto non procede verso la generazione di “altri” esseri, piuttosto la esclude. Equivale a dire: noi siamo tutto e non c'è bisogno di nient'altro. Questa pièce ci parla del nostro rapporto con la morte dei genitori in una chiave antropologica che si caratterizza per la sospensione del ciclo naturale, non c'è più un rinnovo di persone... il che è il problema centrale dell'occidente. Anche più del terrorismo e della mancanza di lavoro. Incastonata nell'ultima parte della pièce c'è la narrazione dei mammiferi che una volta si lavavano da soli e poi, poco a poco, si sono fatti lavare da altri mammiferi, perdendo (come gli ammalati e i vecchi) la necessaria autosufficienza. Finché il mammifero si leccava il ciclo era assicurato, l'animale, bastando a se stesso, spuntava le armi dell'estinzione; quando, però, il mammifero smette di leccarsi da solo, si dà la possibilità che, mancando aiuti esterni, il ciclo si interrompa. Quindi anche questi mammiferi, resi inadatti e inabili, sigillano, come il bacio incestuoso, l'immagine del tramonto, rendendola, in qualche modo, definitiva.

Nella pièce, questo orizzonte di senso non viene veicolato da un taglio concettuale e filosofico, non si presenta come ragionamento (piuttosto lo diventa nelle nostre parole); il suo scopo drammatico è accordare attriti, conflitti, relazioni. Dal tranquillo istinto di contraddizione di Lina Prosa scaturiscono verità poetiche, che si aggiungono alle esperienze del vivere. I fratelli vogliono assicurarsi la vecchiaia della madre... il tramonto si espande in assenza dell'alba... i figli si esauriscono nello status di figli... alla morte non si abbina la nascita... anche il ciclo può morire... non ci sono più giovani... La scrittura persegue lo schiudersi di sensi che, nel momento in cui si verificano, si trasmettono alle battute, alle situazioni, ai personaggi. La pagina, per così dire, li accoglie in tempo reale. È forse questo l'aspetto della drammaturgia di Lina Prosa che maggiormente giustifica e rende possibile, come dice Zorcù, un “atto di fede” nei riguardi del testo. In tal modo, il regista e gli attori si pongono nei riguardi delle parole da dire nello stato di fiduciosa attesa che ha accompagnato il loro processo di scrittura.

Vorrei anche dire che mi ha molto colpito la felice collaborazione con Muta Imago. Riunire diverse leve generazionali del teatro è anche un atto di pedagogia reciproca. Non si tratta tanto di trasmettere, di insegnare, di formare, e nemmeno di prendere e di dare, ma di accogliere e di consegnare.

Laura Mariani Un altro tema forte è quello del genere. In armonia con gli interventi così ricchi che si sono succeduti, anche il tema del maschile e del femminile mi sembra venga trattato nel testo come un gioco sottile, delicato, pudico... mettiamoci tutti gli aggettivi che sono stati fin qui detti. La realtà nel tempo della fine. Non siamo più in tempi di "ismo", neanche di femminismo come l'abbiamo praticato in passato. Il modo in cui viene trattato qui il rapporto tra femminile e maschile mi fa venire in mente una frase che ho sempre considerato di riferimento. E' di Marina Cvetaeva, che si chiede cos'è la differenza sessuale, e più o meno risponde: "E' qualche cosa che tutti noi percepiamo, che sappiamo che c'è, però non sappiamo esattamente cos'è", e forse è meglio non definirla. Mi sembra che anche da questo punto di vista il testo sia felice, perché si percepisce, viene mostrata la differenza tra maschile e femminile, ma sempre tenuta a questo livello non ideologico: qualcosa che l'attore e l'attrice, l'autrice, il regista e gli artefici tutti, il pubblico percepiscono ma che non viene irrigidita. E lascia una frase folgorante come "Le donne muoiono di meno", che non va spiegata, non deve essere spiegata, e rimane come un lascito di questa differenza, declinata nel modo in cui ci suggerisce Marina Cvetaeva. Cioè di non spiegarla, sennò muore, ma tenerla. Il testo è pieno di tutte queste differenze, è pieno di questi scatti: realtà pensiero poesia filosofia...

Lina Prosa Io voglio aggiungere - a parte il fatto di non spiegare, quello no - ma di andare a chiarire, ma lasciamo da parte questo argomento. Io vorrei ringraziare loro perché in un contesto come il nostro, parlo del contesto del teatro italiano, è così difficile riuscire a fare dei percorsi di incontro e di valore, con compagnie teatrali, con attori, per cui quello che abbiamo fatto noi è stata secondo me una cosa preziosissima e rara nella realtà di oggi, e di grande coraggio e di scommessa da parte loro. Io veramente ogni giorno prego per questo lavoro, voi non lo sapete ma prego perché questo vostro lavoro sia ricompensato. Diciamo da Dio. E' anche un modo per andare nell'astratto...

Anna Barbera Da Dio vuol dire anche in abbondanza...

Lina Prosa Certo! Perché è anche una modalità di lavoro che se praticata a più ampio raggio secondo me farebbe bene a tanti teatri italiani, che non fanno altro che mettere assieme un catalogo di spettacoli dettato da logiche di mercato manipolate dalla "cosiddetta" crisi. Fare conoscere un lavoro del genere, così come noi l'abbiamo fatto: in segreto, con molta fiducia e anche attesa, senza avere l'ansia di arrivare subito a qualcosa, potrebbe essere molto utile per nutrire la realtà teatrale di oggi. Anche perché, come tutti voi sapete, gli autori possono metterci una vita ad incontrare l'attore, e può anche darsi che non si incontrino mai. Proprio con Laura oggi dicevamo che la creazione nasce dal desiderio, cioè dal desiderio di avere l'autore o di avere l'attore. La scrittura costituisce l'impronta di questa furiosa attrazione. Se il desiderio non viene sentito e vissuto, dentro il sistema produttivo, il teatro muore. In questo gioco delle necessità c'è anche una potenza del pudore che a sua volta nasce dalla potenza del desiderio. Il desiderio/teatro va protetto, non va sciupato, non va buttato al vento e quindi è giusto che

sia sorvegliato dal pudore. Concludo con un mio profondo ringraziamento alla compagnia che ha potuto rendere tutto questo vero e realizzabile, oltre a tutti voi che avete avuto la pazienza di vedere lo spettacolo e di restare con noi fino ad ora.

Laura Mariani Aggiungo un altro complimento al complimento... è importantissimo il percorso e il processo che avete fatto, ma è altrettanto importante il risultato, lo spettacolo. Perché il teatro può contrarre due diverse malattie: una è quella di tendere sbrigativamente al prodotto, ma c'è anche l'altra opposta, che pure non va bene, quella dei processi infiniti che non approdano mai a un oggetto, a uno spettacolo, che giri e abbia vita propria. Molto concretamente. Quindi grazie a voi.