



Sandro Lombardi, I Promessi Sposi alla prova

In coincidenza con le repliche ravennati dei Promessi Sposi alla prova abbiamo incontrato Sandro Lombardi, figura tra le poche in Italia da osservare e ascoltare per una riflessione odierna sulla parola attore. I Promessi Sposi alla Prova di Giovanni Testori, con la regia di Federico Tiezzi, è un'intensa "recita" di attori che interpretano se stessi e Manzoni, mentre s'interrogano sul passato sul presente e sul futuro della recitazione. Come i maestri, Lombardi preferisce "dire" sul palcoscenico, lungo il corso di una densa esperienza di compagnia iniziata negli anni '70 con Tiezzi. Come i maestri, Lombardi quando parla sceglie con minuzia il lessico che più s'avvicina a "dire" il suo lavoro, materia che come il teatro difficilmente può essere rinchiusa in griglie definitorie (a cura di Lorenzo Donati).

L'attore di Giovanni Testori

Tutto il teatro di Testori, superata la prima fase delle commedie, un "naturalismo" che preferirei definire "realismo" legato agli ambienti della periferia milanese – come *L'Arialdia* o *La Maria Brasca* – è una riflessione sull'attore e sul teatro. In particolare dalla *Trilogia degli Scarrozzanti* in avanti, quindi dall'inizio degli anni '70, i personaggi dei suoi testi sono e si dichiarano attori. Questo scarto avviene in maniera inoppugnabile nella presentazione dei personaggi dei *Promessi Sposi alla prova*, che non vengono definiti Renzo, Lucia o Gertrude, ma *l'attore che fa Renzo*, *l'attore che fa Don Rodrigo* e così via. Questo gioco parte dai *Sei personaggi* di Pirandello, ma anche dai *Giganti*, da *Questa sera si recita a soggetto*: un gioco di teatro nel teatro che Testori spinge però su un piano di scavo diverso da quello di Pirandello. Pirandello è comunque sempre più attento al personaggio che non all'attore che lo interpreta, diversamente da Testori. Del resto tutti i testi dello scrittore milanese sono stati pensati per attori specifici, fin dall'inizio. *La Maria Brasca* è stato scritto per Franca Valeri, *L'Arialdia* per Rina Morelli e Paolo Stoppa. In seguito venne la stagione dei testi scritti per Franco Parenti, per Franco Branciaroli, per Andrea Soffiantini... e, anche se lui non lo sapeva, la stagione dei testi scritti per me. *Tre lai* Testori lo ha scritto per me, pur non sapendolo.

I Promessi Sposi alla prova e la meraviglia di un teatro perduto



La meraviglia di un teatro “perduto”, per Testori ma anche per me e per Federico Tiezzi, non prevarica mai un aspetto puramente fattuale. Si tratta di una riflessione che s'intreccia coi “fatti”, con la realtà del *recitare*, parola che non amo. Mi piacerebbe si potesse usare anche in italiano un lemma come *giocare*, come avviene in inglese, in francese, in spagnolo, in tedesco e perfino in russo. La riflessione dell'attore su se stesso non è mai separata dalla richiesta che Testori fa all'attore: nella sua poetica si domanda sempre a chi recita un coinvolgimento totale, che io ho sperimentato anche prima di approdare a Testori. Non intendo tanto “calarsi nel personaggio”, quanto fare tutt'uno tra se stessi e il personaggio, trovare quel punto d'equilibrio, quel camminare sul filo, quel luogo geometrico in cui convivono le ragioni del personaggio e le ragioni dell'attore. E lì sprofondare, lasciarsi sprofondare in una realtà che chiede di essere vissuta e restituita attraverso le viscere, la carne, le ossa, il sangue, come dice Testori stesso. Parole che usava anche Antonin Artaud o, in chiave poetica, Arthur Rimbaud, uno dei miei punti di riferimento.

Forse si potrebbe rievocare la parola nostalgia, concetto che ha goduto di cattiva fama, per esempio nelle avanguardie poetiche (penso al Gruppo '63). Lo trovo un bellissimo sentimento, che fa parte di tutti noi. Allo stesso tempo è un sentimento del quale non bisogna compiacersi. Si potrebbe forse pensare a una *nostalgia del futuro*: il desiderio di ritrovare, ricostruire, riformulare una realtà che è perduta ma che può essere di nuovo realizzata.

Realtà e finzione, la responsabilità

Il teatro, se è fatto come si deve, non appartiene al regno della finzione ma a quello della realtà. Oggi, e da parecchio tempo, viviamo in un mondo che ha elevato a valore massimo l'irreale, o la virtualità (i mezzi di comunicazione di massa). La realtà ce la stiamo dimenticando. A teatro, invece, si ha a che fare necessariamente e nonostante tutto con la realtà. Con la carne, con i sentimenti, con le emozioni legate al *vero*. Ovviamente esiste anche un teatro che gioca sull'irreale. Quello che conta è riconoscere nella realtà la propria vocazione. Si tratta di due vettori apparentemente opposti: trarre dalla realtà gli elementi su cui fondare il proprio lavoro e restituire all'eventuale spettatore la propria realtà di attore, ma anche di uomo, di essere umano.

Quello dell'attore è un atto civile ma anche religioso, nel senso antico. C'è una dimensione di sacralità perché ci si espone come oggetto di un sacrificio. La responsabilità di chi si definisce attore oggi aumenta, diventa più stringente e pressante, perché il mondo ha intrapreso un'altra direzione. Siamo una piccola minoranza, che deve tenere duro per continuare.



La verità, il naturalismo, il realismo

Parlare di realtà, per me, non significa scegliere l'opzione del naturalismo o del realismo. Tutt'altro: sono questioni diverse. Naturalismo o realismo sono due fenomeni storicizzati e storicizzabili in varie discipline (pittura, scultura, drammaturgia ecc). Soprattutto nel caso del naturalismo, credo che ci si dimenticasse della realtà vera e propria e si costruisse un suo analogo che aveva tutti gli elementi per sembrare reale, ma che in realtà era una formalizzazione. Non mi interessa il teatro naturalistico, ma un linguaggio della scena dove attore e regista si mettono in gioco totalmente. Per me questa è la realtà di tutti i giorni. Parlare degli *accadimenti* significa ovviamente tenere presente ciò che avviene nel mondo, ma a mio modo di vedere quelli che chiamiamo *accadimenti* sono prima di tutto interiori. Non mi sembra che il teatro che proponiamo io e Federico Tiezzi possa essere definito naturalista, verista o realista. Però abbiamo il desiderio, la volontà di fare presa sul reale.

Il disegno registico e l'autonomia

La dialettica col regista è imprescindibile nel rispetto delle reciproche specificità. Nel mio rapporto con Federico Tiezzi si tratta di una libertà all'interno di un disegno di regia, che io rispetto, libertà che il regista mi concede nel declinare le sue indicazioni nel percorso di una mia drammaturgia. Uno spazio che mi permette di *tirare a me il testo* nello stesso tempo in cui *io vado verso il testo*, per farlo mio. Certamente non mi voglio paragonare agli esempi straordinari che farò. Ci sono stati alcuni esecutori e interpreti che sono divenuti veri e propri coautori. Quando Carlos Kleiber dirige Verdi, o Wagner, o Strauss, la sua forza interpretativa è tale che diviene autore. Quando Mina canta – anche le canzonette più sciocche – la sua forza interpretativa è tale che diventa autrice. Maria Callas! Maria Callas ha reinventato il melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento: Donizetti, Bellini, la Medea di Cherubini non possono prescindere dalla sua interpretazione. È questo che bisogna provare a fare. Carmelo Bene diceva «Io sono Maria Callas». Io potrei dire che sono Mina!

Gli altri attori



Ogni attore ha il suo personale rapporto col regista, ma il dialogo fra i componenti della compagnia punta a creare una sorta di unitarietà nella differenziazione. Ci sono registi che spingono i loro attori a recitare in maniera simile, per ottenere quella che loro definiscono un'unità stilistica. Federico Tiezzi non è di questo parere. Certamente si tende a un'armonia, evitando stridori eccessivi. Tiezzi trova però più interessante concedere a ciascuno la libertà di porsi, di darsi, a seconda delle proprie inclinazioni, della propria *vocazione*.

Abbandonarsi e stare in un ritmo poetico

È come quando si recita Dante o Leopardi. Occorre stare dentro le regole, questo è il segreto. Troppo facile è rompere le regole e affermare «Questa è la mia libera e stravolgente interpretazione». No, le regole non possono essere rotte. È da dentro le regole che si trova la propria libertà. Come raggiungere una libertà recitando in versi, e quindi rispettando la rima, la struttura, il ritmo? Prendiamo il primo verso dell'*Inferno* di Dante. Endecasillabo classico, con quattro accenti regolari. Dove sta la libertà nel recitare *Nel mezzo del cammin di nostra vita*? La libertà risiede nella scelta di privilegiare leggermente un solo accento, pur segnandoli tutti e quattro. Scegliendo il primo si accentua il fatto che tutto accadrà all'inizio della vita. Se scelgo *cammin* sottolineo il movimento. La poesia italiana, partendo da Petrarca fino a Montale (e oltre) è sostanzialmente statica. L'io lirico è fermo, immobile a contemplare il mondo. Sono pochissimi i poeti immersi nel movimento del mondo. Pasolini è il primo esempio, i suoi poemetti sono sempre in movimento, è lui che cammina, che viaggia, in macchina o in treno. Tornando a Dante, se l'accento cadesse su *nostra* si sottolineerebbe il destino comune che ci fa uomini. Se invece l'accento cade su *vita* è evidente che di questa in primo luogo si vuol parlare. Ecco una possibile risposta a come si possa riuscire ad abbandonarsi pur restando dentro a una griglia definita. Non credo a chi afferma di volere solo sovvertire, né a chi sostiene di volersi unicamente attenere alle regole, procedimento che in genere porta a un declamato esteriore. Fra i due opposti, Carmelo Bene e Vittorio Gassman, ci può essere una via di mezzo che a mio parere è carica di possibilità.

L'attore oggi e domani



La cosa più importante è non vivere isolati in una torre d'avorio ma essere nella vita, vivere dentro la vita. Vivere nel mondo non significa leggere i giornali ogni mattina, perché anche dai giornali ci arriva solo irrealtà. Ma vivere nel dolore, nella sofferenza, nella felicità degli altri. Vivere con gli altri. E non aver paura. Del male, del dolore, della sofferenza. Coniugare una dimensione orizzontale di impegno costante e quotidiano nella realtà e nella società (ma non nella politica, perché solo a nominare questa parola lo scenario che si apre è disgustoso. In Italia non c'è più politica). Coniugare tale dimensione orizzontale con una verticale, che è l'aspirazione dell'uomo alla divinità. Sono due aspetti fra loro non contraddittori, introdotti da Mario Luzi a proposito di Dante.

L'arte è un fatto semplice, quotidiano. Non si tratta di fare la rivoluzione o di cambiare il mondo. Il mondo va avanti da sé. Però il mondo ha bisogno di noi. Non ci si deve compiacere nel pensare che tutto sia in mano ai potenti. Il mondo ha bisogno di noi nelle piccole cose quotidiane che possiamo fare.