

“L'attrice e i personaggi”

Come vado incontro al personaggio? Praticamente io faccio così, prima cerco e studio la sua voce.

Per esempio, se devo dire "questa sera ceniamo in campagna da Barbara e Alice", allora io faccio un circolino sulla cosa che ritengo più importante. La campagna? "Questa sera ceniamo *in campagna* - circolino su *campagna* - con Barbara e Alice." Oppure, se sono più importanti Barbara e Alice, "questa sera ceniamo in campagna con *Barbara e Alice*" - parola unica e circolino sulle due. In questo modo andando avanti così arrivo ad avere tanti circolini in una partitura con alto sospeso, basso sottolineato, circolino; e dopo si tratta di tenerla tutta a mente e vedere se il mio punto di vista - perché non può essere che mio anche se faccio Cleopatra - mi condurrà come una raddomante a Cleopatra.

Io non credo agli attori che pensano di pensare quel che pensava Shakespeare. Con umiltà e senso della misura io non posso che partire dal mio essere personale credendo nello stato di grazia dell'intuito. Con tutto ciò lavoro con una partitura, non cerco il mio personaggio attraverso la lingua. Quando è fatto tutto di segni, sospeso circolino basso su giù, io sento mentre lo dico ad alta voce, perché non si può non dire, come la parola prende. Perché devo sentirlo sonoro, sonoro devo sentire se Barbara e Alice sono troppo piatte ed è più alta la campagna. Quando tutto questo è riempito per trenta o sessanta pagine ho già quasi in mano l'itinerario del personaggio, ho la sua sonorità.

Dopo bisogna che mi alzi in piedi e cominci a farlo camminare: come sta coi piedi, come sta con le gambe, sta con la testa giù in terra come se cercasse qualcosa, sta con la testa per aria ... Per esempio Cleopatra per me stava con le gambe larghe, un po' come quelli che hanno le gambe a x, molto più a x naturalmente, come avesse in mezzo al ventre, nel pube, l'Egitto. Dunque io non ho mai tenuto le gambe normali, ma dentro i vestiti larghi mi portavo questo pallone, il mondo dell'Egitto tra le gambe.

Cleopatra è una bambinaccia, una bambina che vuole il potere: ha amato prima Giulio Cesare, ama di vero amore Marcantonio, vorrebbe attrarre anche Ottavio ... con Ottavio non ce la fa per altre ragioni, non importa, via via ci sono in mezzo tanti altri, la sua apertura e possenza è la sotto, dunque secondo me lei cammina a scatti, le gambe molto aperte e la testa rigida. Come invece camminerà la figlia di Iorio? Sghemba, storta, testa in avanti, paura. Testa in avanti, la testa è molto importante nei personaggi. Paura testa in avanti, avvertire chi c'è, passi misteriosi, senza casa, struscianti, vicine le gambe quasi a tenerle chiuse, a difendersi.

Potrei fare esempi anche su certi personaggi di Pirandello che sembrano perdere qualcosa, cercare davanti a sé. Torna la testa in avanti, testa abbastanza piantata sul collo; sono quasi sempre personaggi di regine, quello che stanno passando in quel momento non toglie loro una certa andatura.

Tutte le persone da Casa di Bambola, tutto un certo teatro di Ibsen secondo me invece ha le mani con tutto il busto in avanti, sempre a cercare poggiosi, poltrone, cose...

Io guardo i personaggi dove sono, come si muove quel personaggio, ma chi mi guida sono sempre la campagna o Barbara e Alice, per tornare all'esempio, la sonorità e il sottotesto.

C'è una frase del coro dell'Orestide che dice ad Agamennone: "saprai più tardi se vorrai informartene chi secondo giustizia e chi oltre misura governò la città". Dice il coro: "saprai più tardi, se vorrai informartene" - se vorrai, perché sei il re graziosissima maestà - "chi secondo giustizia" - noi popolo - "e chi oltre misura" - Egisto - "governò la città".

Agamennone non sente, ma in quella battuta c'è tutta la vera, c'è già un Egisto.

Come parola e come gesto sono d'accordo con la Callas, il gesto inutile e un gesto folle, non posso vedere chi deambula sul palcoscenico, chi sta disinvolto. Il palcoscenico è un tempio e non va profanato. Oggi è profanato costantemente, vi si passeggia come su un marciapiede. In palcoscenico non si sta lì per disinvoltura, per successo televisivo; se vogliono vedere la televisione la devono vedere a casa, non portarla nel tempio. Lì si sta per delle ragioni precise, trascinati da un vento, da un'ora che cade, travolti. Altrimenti non è il palcoscenico, non è il teatro.

In teatro si sta sempre in una situazione estrema, altrimenti è inutile che stiamo tutti là. Se devo vedere uno che passeggia disinvolto io mi addormento e ho ragione ad addormentarmi nel teatro del sonno, perché se non è stravolto, se non impazzisce quello che è là sopra, cosa deve interessare a me che sono qui seduto e vengo da casa; se non sono trascinato, se non sono divelto dalla sedia, cosa faccio qui, perché non vedo la televisione o non vado al cinema dove i sentimenti sono più grandi

Prendiamo un esempio da Dante o da Michelangelo, in poesia, che sono italiani. Sono arrivata a parlar toscano facendo Michelangelo, ma non è che io ho parlato toscano: io detesto chi fa come chi, nessuno deve fare come chi.

Nel caso di Michelangelo io sono stata portata a parlare toscano da lui, dal circolino, dalle sospensioni, dal mio studio, dalla partitura. In Dante sono stata portata a fare le voci perché ho fatto come i burattini; la Divina Commedia vista come i burattini mi dà un Dante bambino, che poi siamo tutti noi che da piccoli vediamo i burattini come cose che agiscono e non hanno corpo dentro, sono mossi da manine.

In questo modo anche se è sembrato audace ha resistito la tessitura della grande opera della Divina Commedia, ha resistito con queste cose che si muovevano.

Io non mi sono mai permessa di fare un Dante come senz'altro lui pensava, non mi permetto. Io mi permetto di metterci del mio, e spesso nel mio arriva il suo. Cioè nel mio arriva il loro, di Ibsen di Shakespeare di Dante, e il fatto che sia arrivato è dimostrato dal pubblico, e dal pubblico giovane che è meno abituato a commuoversi e tutte le volte con me si emoziona. Io non arrivo davanti ai fogli subito, arrivo molto più tardi: prima arrivano le partiture, le sonorità, le camminate. Naturalmente tutto questo c'è già, ci sono già io, certo. Voglio dire che non ci sono io lì con la giacca a trastullarmi, non c'è trastullo. Ci sono io. Io ricevo, studio e trasmetto, trasmetto anche me. Per esempio, quando ho fatto la Dusa che faceva Ibsen, c'era Piera, c'era la Dusa e c'era Nora.

Certo la Duse. L'abbiamo vista anche al cinema, ma non era più quella Duse che fece Casa di Bambola, la moglie ideale di Praga, Francesca da Rimini ... una poggatura, un modo di stare, l'avevano quasi tutte ma la Duse aveva anche un ansimare, un tentare di essere meno Giacinta Pezzana, cioè meno sopra le righe, e nello stesso tempo non fare Adelaide Ristori, cioè troppo dritta. La Duse è riuscita ad essere naturale. Io credo che la Duse nella sua eccezionale intelligenza - non ho mai pensato che la Duse fosse solo talento, la Duse era molto intelligente - ha avuto la forza, l'audacia, di fare una rivoluzione. Una rivoluzione che era lei. L'astuzia se vogliamo era portare se stessa meno sopra le righe di Giacinta Pezzana, e lei ha portato se stessa.

Portare se stessi è già una rivoluzione. E questo è quasi impossibile insegnarlo, perché bisognerebbe insegnare l'impudicizia, bisognerebbe dire: tu devi diventare così impudico da indagarti tanto e saperti poi vendere l'indagine che hai fatto. Questa è la rivoluzione. Invece in genere io trovo che gli attori per molto tempo si sono nascosti o si nascondono dietro il bel dire. Secondo me la cosa più importante è portare se stessi in un viaggio, una strada, che è insieme all'autore; in sostanza l'autore avrà una creatura in più che non conosce, perché è già morto magari, e sei tu quella creatura. Ma bighellonare in palcoscenico non è portare se stessi: quello è l'orgoglio della disinvoltura di chi si crede già un personaggio e si fa vedere. Farsi vedere e portare se stessi sono due cose diversissime; portare se stessi comporta le piaghe dell'analisi, dell'essere stati psicoanalizzati, indagati, appunto di aver ricevuto e di trasmettere, senza avarizia di sé. Farsi vedere e basta è il massimo dell'orgoglio, dell'avarizia: mi sono fatto vedere, questo è l'autore ... ma non è vero, questo non sei tu, non sei abbastanza tu e questo non è abbastanza l'autore, perché tu non sei diventato una sua creatura. Tu devi essere come Frankenstein, devi essere la creatura di D'Annunzio, la creatura di Ibsen, devi diventarla. L'autore ti guida; tu sei una specie di robot, lui ti spinge. In sostanza la persona, l'attrice, diventa come robotizzata, diventa come qualcuno che è spinto in avanti dopo aver studiato per essere arrivato alla porta, diciamo così, di Frankenstein.

Lo studio deve essere fortissimo su ogni parola, e il già fatto mi da ragione: nelle cose che io faccio di autori e poeti viventi e presenti, tutti si riconoscono pur diversi tra loro. Vuol dire che il mio metodo e il mio modo di studiare è giusto, ho la capacità di arrivare alla creatura in poche parole; la creatura come robot, creatura che si alza e vive.

Io non resto tra le pagine, mi alzo e vivo. Nessuno mi ha detto come cammina, come si muove, io provo; ma dico la verità, in una lunga carriera qualche volta posso non essere riuscita, qualche volta posso non essere andata completamente dentro all'essere, ma sono quasi sempre arrivata. E questo comporta tantissimo studio, contrariamente a quel che crede la gente che dice lei è così perché è già costituita così, perché lei porta se stessa... cosa vuol dire, certo che io porto me stessa, ma c'è tanto lavoro prima. Lavoro moltissimo sulla parola, sui suoni, sulla sonorità. Riconosco le voci, tanto che mi dispiacerebbe che arrivasse magari un buon respiro, perché io sono abituata a delle voci estreme. Ecco perché penso che la lirica mi si sia avvicinata, perché io sono un po' un soprano mancato. Non è così vicina la lirica alla prosa, eppure c'è questo venirmi a vedere, starmi a sentire, consigliarmi, questa grande adesione. Certamente non sono una cantante, non ho come loro il tesoro degli Incas ma ho un piccolo tesorino anch'io che comunque spingo fino all'estremo, fin dove i polmoni mi consentono, perché lo studio è stato fatto per questo. Ecco perché ci tengo, contrariamente ad altre persone, a dire che ho un metodo e posso insegnare: le sciocchezze, le perdite di tempo, lo straparlare sono tutte un chiacchericcio, io non faccio chiacchericcio, io insegno un metodo di cui sono padrona. Ho potuto fare la regia degli altri perché so fare la regia su di me, so contenermi, so tenermi, so misurarmi; io posso passare subito dal parlato al recitato, che è stato studiato.

Io ho sempre interpretato personaggi di autori scomparsi, Tarantino è il primo vivente che faccio e ho sentito una differenza perché entrando lui nel sociale, nel vivo della cronaca, mi ha portato a un attaccamento al personaggio più forte di quello che di solito provo.

Nessuno chiede mai a un attore quanto si soffre a staccarsi da un personaggio da un giorno all'altro. Una sera all'improvviso quell'amico che avevi non l'hai più, quel compagno che era tutte le sere con te non c'è più, questo è un dolore; allora facendo un vivente questo stacco non vuoi che avvenga, e come mi capita per esempio adesso con Maria di Stabat Mater, spingerei in qualsiasi modo perché lei continuasse come un caso di cronaca. In verità il mio è un problema di difficoltà di distacco dal personaggio, dopo averlo tanto studiato mi dispiace lasciarlo a meno che non sia, facciamo un esempio, Nannina della musica dei ciechi. Io l'ho studiata in quella lingua che non è la mia che è la lingua napoletana, il mio studio è stato profondo ma breve e non le sono abbastanza legata, diciamo che è come una bimba settimana. In fondo io ho sempre fatto dei miei personaggi delle figlie, ho sempre avuto delle figlie, figlie le considero e fare il viaggio di una voce è un po' come cercare di non perderle. Io sono un pò lumaca in questo e vorrei sempre delle casarelle dietro ... certo non si possono avere tante case quanti personaggi, ma la cosa che prediligo è il piacere di vedere sempre che dove vado già c'è la caserella pronta: io giro e raggiungo la mia caserella, e che un giorno mi sfondino tutto è un dispiacere. E' ingiusto, certo non posso tenere tutti i palcoscenici, tutte le case con tutte le signore, vorrei almeno tenere i loro vestitini ma quelli appartengono ai teatri e non mi rimane proprio niente di loro da toccare - di Mollie ho qualcosa, il cappello - perché è un grande legame alla fine, le rifarei tutte e tutte uguali. Non sono cresciuta se non perché sono diventata più svelta nei miei circolini, nei miei alto e sospeso, ma non cambierei una virgola di quello che senza scuole, senza niente, ero già pronta a fare.

I personaggi sono piccole creature figlie dell'autore, anch'io spero sempre di diventare questa creatura...

Da una lettera di Eleonora Duse

*Recitare? Che brutta parola! Se Si trattasse di recitare soltanto, io sento che non ho mai saputo né saprò mai recitare! Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e nella testa che mentre io mi ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle, sono loro che, adagio adagio, hanno finito per confortare me! Come mi sia successo questo "ricambio" affettuoso inesplicabile e innegabile tra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo e difficile a raccontare. Il fatto sta che, mentre tutti diffidano delle donne io me la intendo benissimo con loro! Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito, se hanno peccato, se nacquero perverse; purché io senta che esse hanno pianto, hanno sofferto o per mentire o per tradire o per amare... io mi metto con loro, e le frugo non per mania di sofferenza ma perché il compianto femminile è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo di quello che ne accordano gli uomini.*