

di **Colm Tóibín**

adattamento e traduzione

Marco Tullio Giordana

e **Marco Perisse**

con **Michela Cescon**

regia **Marco Tullio Giordana**

scene, costumi, luci *Gianni Carluccio*

responsabile area produzione, programmazione e sviluppo *Barbara Ferrato*

responsabile ufficio produzione *Salvo Caldarella*

direttore degli allestimenti scenici *Claudio Cantele*

responsabile ufficio allestimenti *Gianni Murru*

responsabile reparto direzione di scena *Marco Albertano*

responsabile reparto macchinisti *Vincenzo Cutrupi*

responsabile reparto elettricisti-fonici *Franco Gaydou*

direttore di scena *Marco Albertano* capo macchinista *Florin Spiridon*

capo elettricista *Fabrizio Bono* scenografo realizzatore *Ermes Pancaldi*

costruzione scene *Open Door s.a.s. - Rivoli*

e *Laboratorio del Teatro Stabile di Torino*

foto di scena *Fabio Lovino*

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

Teatro Stabile del Veneto - Teatro Nazionale

in collaborazione con Zachar Produzioni

ORIGINALLY PRODUCED ON BROADWAY BY SCOTT RUDIN PRODUCTIONS

COMMISSIONED BY DUBLIN THEATRE FESTIVAL AND LANDMARK PRODUCTIONS WITH THE SUPPORT OF IRISH THEATRE TRUST



Teatro Gobetti | 17 - 29 novembre 2015 | Prima Nazionale

La Madre evoca il Corpo, la nutrizione, la dipendenza assoluta del figlio nei primi mesi: esprime quanto di carnale, corporale, fisico, ci sia nel rapporto.



Il segreto di Maria

Colloquio con Marco Tullio Giordana

di **Andrea Porcheddu**

C'è un segreto, alla base di questo spettacolo. Un non detto che può diventare una sorprendente e spiazzante verità. Partendo dal romanzo di Tóibín, il regista - Marco Tullio Giordana - e l'attrice - Michela Cescon - si sono spinti molto oltre, fino a svelare qualcosa di inedito, di inatteso. Il fatto è, almeno così sembra, che questa Maria, questa Madre di Gesù, non è quella che abbiamo sempre conosciuto, quella figura venerata in tutto il mondo. Sembra, o forse è, un'altra donna. Una figura da tragedia greca, o una donna di oggi - che poi non sono mai, davvero, così distanti. Dunque, il segreto di *Il Testamento di Maria* potrebbe essere quello di non parlare solo di Maria.

Marco Tullio Giordana ha il sorriso garbato del gentiluomo, parla a voce bassa, suggerisce più che affermare. A lui dobbiamo film che hanno segnato il cinema italiano - basti citare *I cento passi*, *La meglio gioventù*, *Romanzo di una strage*: pellicole di grande impegno sociale, civile, politico. E con Michela Cescon ha realizzato a teatro, nel 2012, uno degli spettacoli-evento della prima decade del nuovo secolo: *The Coast of Utopia*, testo di Tom Stoppard che vide la fattiva partecipazione di oltre sessanta persone.

Mentre è in prova *Il Testamento di Maria*, con la Cescon assoluta protagonista, Marco Tullio Giordana sta per presentare in televisione un film dedicato a un'altra figura femminile, Lea Garofalo, vittima della 'Ndrangheta. Sono dunque strade che s'intrecciano, temi che si rilanciano l'un l'altro: la passione politica e l'impegno civile, l'indagine intima e personale, il ruolo della donna nella società, la fede e la violenza. Non ci sono dunque cambiamenti di rotta: il personale diventa sociale, il ritratto di una figura storica come Maria si muta in indagine sul contemporaneo.

Ma viene da chiedere al regista - che con Marco Perisse ha firmato anche l'adattamento del romanzo di Colm Tóibín - il perché di questa scelta.

«La figura di Maria non evoca solo le Scritture ma fa pensare immediatamente al suo essere madre del Redentore, tanto da aver creato un culto proprio - il culto mariano, appunto - ed essere diventata una delle principali figure di riferimento del cattolicesimo. È dunque un personaggio che evoca di per sé un contesto, che riassume vari archetipi. Il testo di Tóibín mi colpì sin dalla prima lettura anche se non era nato per il teatro, non proponeva con evidenza una drammaturgia. Mi offriva però la possibilità di sperimentare con Michela Cescon qualcosa che nelle mie rare incursioni teatrali non avevo ancora toccato: il monologo. La domanda di fondo è sempre la stessa: può un attore da solo, reggere la scena? Evocare il Teatro nella sua splendida solitudine? O ha bisogno invece di dialoghi, di spazio/tempo dilatato, di macchina scenica complessa? Michela Cescon ed io cercavamo qualcosa da fare assieme dopo l'avventura di *The Coast of Utopia*, dove Michela - proprio perché produceva lo spettacolo - decise di non recitarvi. Preferì dedicarsi alla complicata macchina organizzativa piuttosto che ritagliarsi un ruolo, spendendosi per quell'impresa in un modo che s'è rivelato insostituibile. Per quanto mi dispiacesse perderla come attrice, ho compreso e rispettato questa sua decisione. Avevamo lavorato già insieme in due film: nel 2005, con *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, e nel 2012, con *Romanzo di una strage* (dove ha interpretato mirabilmente Licia Pinelli) e volevamo proseguire anche sulle scene questa collaborazione. In questa prospettiva abbiamo letto e studiato un'infinità di testi e quando ci siamo finalmente imbattuti nel romanzo di Tóibín abbiamo avuto la stessa reazione: questo è quello che dobbiamo fare! Tóibín è uno scrittore eccezionale, libri come *Storia della notte*, *The Master*, *Madri e figli*, *La famiglia vuota* mi avevano molto colpito per la capacità di descrivere l'inferno familiare e la sua dissipazione. Ma in *Testament of Mary* la famiglia che descrive è molto speciale; non stiamo parlando di una madre e di un figlio qualsiasi ma di *quella* madre e di *quel* figlio! La profondità della loro relazione è qualcosa che rischia continuamente lo scandalo, sfiora la blasfemia. La lingua che

impiega, da un lato evoca le Scritture, il loro tono aulico, pieno di parole preziose, di metafore, di immagini, dall'altro si avvicina ai modelli del *volgar eloquio*, la lingua del popolo, delle persone semplici. Ne deriva una sorta di schizofrenia, di dialettica continua fra alto/basso, che forse è la chiave della visione che Tóibín ha di Maria. Come se la sua Maria volesse metterci in allarme, come se affermasse: «il ritratto con il quale sono consegnata alla storia non mi corrisponde, non sono io. Io sono un'altra e ora ve lo racconto». E questo racconto, tutto al contrario della bestemmia, più che demolire la tradizione creatasi attorno a lei, è per dire quanto profonda è la ferita, quanto irredimibile il suo dolore. Nel testo è chiaro e fortissimo soprattutto questo aspetto umano».

Quasi un desiderio di desacralizzare la figura di Maria. È così?

«Tóibín la stacca dal cielo e la riporta a terra. Non vorrei evocare il solito abusato Pasolini, ma quando nel *Vangelo secondo Matteo* fa interpretare la Madonna a sua madre Susanna, anziché una diminuzione, compie la massima sacralizzazione possibile. Perché la Madre in Pasolini è l'unica figura spogliata dall'elemento perturbante del desiderio, cancellato in lei qualsiasi riferimento all'Eros. La madre è agli occhi di ogni figlio la femminilità resa sacra, quella femminilità che magari la cultura corrente, l'abitudine, la tradizione, umilia ogni giorno, deprezza, stravolge. Al tempo stesso la Madre evoca il Corpo, la nutrizione, la dipendenza assoluta del figlio almeno nei primi mesi (la psicanalisi suggerisce addirittura fin dai primi istanti di vita) e dunque esprime quanto di carnale, corporale, fisico, ci sia nel rapporto con il figlio. Pasolini evoca e rimuove la sessualità, contemporaneamente».

Una piccola parentesi: nel 1995 lei ha realizzato Pasolini, un delitto italiano, forse il miglior film sulla vicenda umana e artistica del poeta di Casarsa. Oggi, quarant'anni dopo la sua morte, siamo in piena celebrazione pasoliniana: che ne pensa?

«Penso sia sempre bene che si parli di Pasolini, soprattutto che si alimenti il desiderio di conoscere direttamente la sua opera, i suoi libri, le poesie, i film. Rifutando qualsiasi mediazione, scavalcando il turbamento che ancora produce, le fisime dei detrattori e degli apologeti. Per questo evito accuratamente di partecipare alle commemorazioni. Per fortuna l'opera di Pasolini è più forte delle celebrazioni che lo riguardano, parla da sola. Pasolini sarà sempre nella cultura italiana una figura ingombrante come la statua del Commendatore nel *Don Giovanni*, qualcosa con cui ogni generazione deve fare i conti. Ma sono conti per ciascuno molto diversi».

Tornando alla figura della madre, possiamo definire il testo di Tóibín “pasoliniano”?

«Non so se Tóibín ha avuto come riferimento Pasolini, per quanto l'immagine della Madonna di Pasolini sia diversa dall'immagine controriformista, esattamente come nel *Testamento di Maria*. C'è la Maria della passione di Cristo, una donna già molto anziana, e la Maria dell'annunciazione, praticamente una fanciulla. In Pasolini questa differenza è evidenziata con forza: un'attrice quindicenne e l'ormai anziana Susanna Pasolini. In teoria ci sarebbero solo trentatré anni di differenza, ma nel film sembrano molti di più. Tuttavia nessuno sta lì a fare i conti con l'anagrafe, accettiamo questo paradosso senza alcuna difficoltà.

La Maria di Tóibín non mi sembra propriamente pasoliniana. Pasolini è, per sua stessa ammissione, un autore *religioso* (un “cattolico andato a male” lo definiva Orson Welles). I riferimenti a Masaccio e Pontormo, lo sguardo frontale - mai obliquo - che affronta nella sua pienezza la figura umana, è il suo modo di dare dignità alla creatura che descrive, quasi sempre un



debole, un perdente sotto ogni cielo. Si può dire - almeno per i primi film - che potrebbero essere tutti personaggi della Passione. I romanzi di Tóibín toccano il tema dei rapporti familiari, delle tensioni private, compreso il tema molto forte della omosessualità. Non certo in questo testo, dove non c'è traccia di tutto ciò. Qui il conflitto di Maria è con se stessa e col ruolo che le vogliono affibbiare, il continuo ribadire che le cose non sono andate come vogliono raccontarle i suoi due interlocutori/fantasi - Paolo e Giovanni, l'evangelista - che lei descrive come custodi, ma anche come guardiani. Che registrano la sua memoria per contraffarla. Per renderla epica, per costruire il *mythos*, anche se Maria non vuole nulla di tutto questo».

Torna alla mente il “principio femminile del diritto”, una visione più “umana”, femminile appunto, della Legge, che ha in Antigone un archetipo. La Maria di Tóibín porta la legge dell’Oikos, anche non consolatoria, allo scontro con la legge ufficiale che si stava scrivendo, che sarebbe diventata Sacra Scrittura...

«È una strana Maria-Antigone, in effetti. La grande intuizione della tragedia greca è stata di pensare la figura femminile in opposizione al *Nòmos*. C'è una Legge, ma è incompleta. La donna lo sa, lo rivela. Anche se non vuole essere ribelle lo diventa per natura stessa. Il fatto di procreare, essere cioè generatrice di realtà nuove, successive, la rende naturalmente portatrice di cambiamento, di rivoluzione. Discorso che vale anche per la madre del Redentore».



Quanto sono vicine la Maria di Tóibín e Lea Garofalo, l'eroina del suo ultimo film? Mi chiedo se ci siano rimandi con la donna coraggiosa che si è opposta alla cosca di famiglia (e per questo è stata uccisa nel 2009), tra l'altro interpretata da una bravissima Vanessa Scalera.

«Anche Lea è una donna che rompe gli automatismi della cultura della 'Ndrangheta, una cultura criminale-familiare che prescrive alla donna non solo l'appartenenza ma addirittura la custodia e la trasmissione dei suoi valori: tu farai parte di questo sistema, dovrai anzi contribuire a proteggerlo, a inocularlo nei figli. Lea Garofalo ha detto di no, anzi ha addirittura inoculato nella figlia anticorpi che contrastano quella mentalità, che rompono con quella cultura. Qualcosa di simile a quello che era successo a Peppino Impastato, la cui storia avevo raccontato ne *I cento passi*, film che tra l'altro - come mi ha raccontato don Luigi Ciotti - Lea Garofalo aveva visto e fatto vedere alla figlia. Il film *Lea* non è un poliziesco, un film di detection, ma semmai un tentativo di raccontare quasi antropologicamente la mentalità e il sistema di valori della criminalità calabrese e spiegarne l'impenetrabilità dovuta proprio al fatto che i clan sono costituiti su base familiare. È importante dire che il caso di Lea Garofalo non è più isolato e il suo esempio ha fatto scuola; oggi sono molte le donne che si ribellano e vogliono cambiare vita, soprattutto cambiarla ai loro figli. La ribellione di questa donna è la prima crepa dell'ecosistema criminale, una crepa destinata a scompigliare e distruggere l'omertà familiare. Ovviamente nel caso di Maria siamo lontanissimi da tutto questo. È solo per dire come la donna sia l'elemento culturale centrale sia per la conservazione di una tradizione, sia per la sua distruzione».

Con Marco Perisse avete lavorato alla traduzione e all'adattamento del romanzo di Tóibín. Come avete proceduto per renderlo un monologo?

«Il testo non escludeva la possibilità di ulteriori personaggi: ad esempio Paolo e Giovanni, così come Marta, Myriam, Lazzaro, Marco di Cana o altre figure evocate da Maria. Molti altri ruoli avrebbero potuto prendere voce. Però,



anche se non c'era il partito preso del monologo, ci siamo resi conto che quei personaggi esistevano solo perché visti e "raccontati" da Maria e non aveva dunque senso renderli oggettivi. Ci è sembrato insomma che il monologo fosse il modo migliore di dar corpo a un unico punto di vista».

Cinematograficamente parlando: una lunghissima soggettiva...

«Infatti! Anziché difendersene, si trattava di accettare la vocazione al monologo implicita nel testo. Mi sono reso conto che i tentativi di scomporlo in ruoli per più personaggi fosse in realtà una forma d'insicurezza, il timore fiducia di caricare tutto sulle spalle di un solo attore. Invece il teatro non solo lo permette; qualche volta addirittura lo reclama! L'attore, il suo magnetismo, è la cosa che davvero si manifesta sulla scena, la cosa che "accade". Per carità, tutto serve: le luci, la scena, il costume, la macchina che si muove intorno, ma... se mancasse tutto questo basterebbe il corpo dell'attore, la sua voce, per ripetere il rito, l'incantesimo».

Dunque che "corpo" avrà la Maria di Michela Cescon? Al momento di registrare questa conversazione siete ancora in prova, ma quali sono le linee su cui state lavorando?

«Con Michela ci siamo sempre trovati nel lavoro come strumenti musicali all'unisono, due legni intonati allo stesso modo. Vengono in mente idee, suggerimenti, cose su cui ci troviamo abbastanza naturalmente d'accordo, magari per cambiarle subito dopo e prendere un'altra direzione. Anche quando c'è da buttarsi, Michela è attrice che segue senza timore, non ha paura di farsi male. Per spiegare meglio cosa intendo dovrei fare un altro esempio di tipo musicale: immaginate un soprano alle prese con una partitura difficile, registri sovracuti, scale, legati, trilli. Qualcosa che mette a repentaglio la tua sicurezza perché è facilissimo sbagliare. Queste zone di pericolo ci sono anche in teatro. Magari sono poco evidenti addirittura al regista, magari il pubblico nemmeno se ne accorge (anche se percepisce

che qualcosa non va) ma un attore le intuisce, le avverte d'istinto. Michela invece sembra non rendersi conto del pericolo, è come se fosse completamente priva di sistema immunitario. Quale altra attrice avrebbe perso quindici/venti chili come nel film di Matteo Garrone *Primo amore*? Questa spericolatezza mi piace, fa venire in mente le trasformazioni - ma le chiamerei piuttosto trasfigurazioni - per cui abbiamo giustamente sempre ammirato Robert De Niro in *Raging Bull* o *Cape Fear*. Bene, Michela ha fatto altrettanto. Una disponibilità avventurosa, ai limiti dell'incoscienza, di cui peraltro è bene non approfittare.

Il corpo di Maria è qui, molto semplicemente, quello di Michela. Nel testo Maria ci parla da Efeso, è vecchia, quasi sul punto di morire. Una chiave realistica suggerirebbe di mettere in scena una donna anziana. Io però non riesco a vederla come una donna anziana. Nell'iconografia classica, Maria non è mai vecchia, nemmeno giovane, semmai è senza età. Una specie di madre ideale collocata nell'altare privato che ciascuno di noi ha dedicato alla propria madre, soprattutto se l'ha perduta. Che immagini abbiamo di nostra madre, come la ricordiamo? Come ci appare? Con le ultime immagini, da vecchia, oppure da giovane come quando eravamo bambini? Per esperienza personale, mi accorgo di pensare a mia madre in una indefinita età intermedia, in un'epoca ancora possente, in cui si occupa di te, ti contiene, ti rassicura. Non tu che ti occupi di lei, come succede quando i genitori invecchiano e i ruoli s'invertono, che è sempre uno shock per entrambe le parti. Perdere la protezione dei genitori ci sembra innaturale, bisogna fare uno sforzo per rendersi conto che a un certo momento sei tu che li devi proteggere, devi perdonarli perché ti si invecchiano tra le braccia, perché si avviano verso il destino e stanno per lasciarti solo. La Maria di Tóibín è un personaggio che mette in moto queste riflessioni. La sua storia è molto conosciuta, abbiamo il vantaggio che il nostro spettatore "sa", è informato degli antefatti, non ha bisogno che il coro glielo spieghi. La sorpresa sarà scoprire che le cose non sono andate esattamente come sappiamo...»



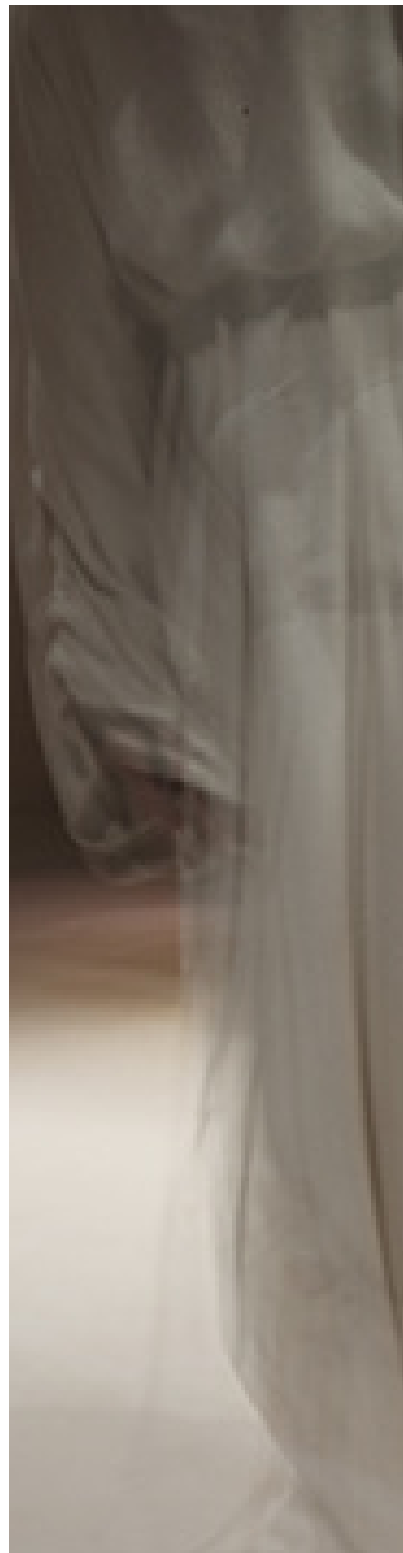


Sfidare la tradizione può essere un vantaggio, ma anche un rischio in un paese (semi)confessionale come l'Italia...

«Ha detto bene, semi-confessionale, inosservante. Addirittura irreligioso, mi viene da pensare. Trovo nel romanzo di Tóibín lo stesso tipo di religiosità che si trova in Pasolini, uno stesso sguardo che abbiamo cercato di conservare nell'adattamento teatrale. Quella compassione e ammirazione della natura e le sue creature. In questo senso Tóibín è molto più religioso dei baciapile tutti ossequio e ipocrisia. Maria non vuole far parte del progetto di salvezza del genere umano concepito dal figlio ed enfatizzato dai suoi discepoli, pensa che non ne vale la pena. Tóibín ci rivela: tutta questa sofferenza non valeva la pena. E dato che sono del parere che un regista debba seguire scrupolosamente quel che pensa l'autore ho voluto rispettare questa visione, per quanto "forte" e sconcertante. Ai tempi di *The Coast of Utopia*, una delle condizioni chieste da Stoppard fu di non fare tagli al suo testo. Cosa che mi è risultata facilissima, perché mi sembrava necessaria ogni virgola, ogni parola. Tóibín ci ha dato invece la massima libertà: tagliate, spostate, aggiungete... infatti era un testo non nato per il teatro, la libertà era condizione necessaria quanto il rigore che chiedeva Stoppard. Questa libertà però non può spingersi a cambiare il pensiero dell'Autore, nemmeno a "ritoccarlo" secondo me. Se non ne condividiamo la tesi, possiamo sempre cercare un testo che ci corrisponda di più. Se prendo in mano un testo, voglio esserne un interprete fedele».

Questo mi porta a chiederle una sua definizione di regia: nel cinema certo più "autorale", nel teatro invece più "interpretativa". È così?

«Il regista nel cinema lavora su un pre-testo, la sceneggiatura non è che uno schema utile a fare i piani di lavorazione, a pianificare il necessario. Naturalmente la sceneggiatura è importante, le battute sono importanti, ma ancora più importante è la naturalezza, la colloquialità con cui vengono dette, e questo significa spesso cambiarle, modificarle all'ultimo momento, adattare agli attori. Il vero testo è il film, la pellicola che viene impressionata,





quello che succede *hic et nunc* e che non si ripeterà mai più. In teatro invece il testo è sacro - parlo sempre secondo la mia modesta opinione -, ha una sua forza letteraria autonoma dalla rappresentazione, soprattutto se proviene dai classici, dalla tradizione. Questo ti mette in una posizione di servizio: si tratta di eseguire fedelmente il testo, come si farebbe con una partitura musicale. I musicisti eseguono la partitura, ovviamente ognuno a suo modo. Frugandola, portando in evidenza cose diverse, ma insomma quelle sono le note, quelli i tempi, il solfeggio, la dinamica e l'agogica volute dal compositore. Lo stesso a teatro: penso di dover eseguire una partitura, condiziono tutte le mie idee al raggiungimento di questo obiettivo. Ripeto: parlo per me, non è che voglio stigmatizzare i modi degli altri, le libertà che si prendono eccetera, ma la *Traviata* coi nazisti o *Romeo e Giulietta* in fabbrica non è cosa che fa per me. Non sento questa fedeltà come un'oppressione; al contrario la vivo come uno stimolo a trovare entro una forma data tutte le libertà possibili».

Ha evocato la "tradizione". Cosa significa, per lei, questo termine-mondo?

«La tradizione è il pregresso, quello che c'è stato prima, magari anche scaduto, anche ridotto a concime. Nessun gesto creativo può esistere senza la tradizione, intesa anche solo come "patrimonio genetico". Possiamo anche non sapere tutto quel che c'è stato nella storia della nostra famiglia, ma quel sapere è contenuto, anche inconsapevolmente, nel seme che ci ha generato e prima o poi viene il momento in cui hai voglia di conoscerlo, di studiarlo, di capirlo. Per me, sin da ragazzo, l'idea d'impadronirmi della tradizione, non è mai stata fatica ma gioia immensa. Da ragazzo volevo dipingere e me ne stavo ore nei musei a guardare, a cercare di capire cosa avevano combinato, e come, i Maestri del passato. Ancora oggi mi piace entrare in un museo e girare per le sale, magari entrarvi anche solo per vedere un quadro, *quel* quadro».

Come nasce un'immagine? Cos'è un'immagine?

«Qualcosa che deve farti vibrare, colpire la tua immaginazione, suggerire cose, farti volare. La fatica di trovarla è fortunatamente condivisa con altri artisti: lo scenografo, il *light designer*, il costumista... nel caso di questo spettacolo tutte figure riassunte da Gianni Carluccio, che cura scene, luci e costumi. Anche al cinema ti aiutano il direttore della fotografia, l'operatore, lo scenografo, il costumista, ma l'elemento realistico è già un'opzione forte, un vincolo, una specie di co-autore, a meno di non fare un film di *fantasy*... il teatro ti lascia infinitamente più libero. Il fatto di lavorare in gruppo, di poterti continuamente confrontare, è un grande vantaggio rispetto alla solitudine dello scrittore, del pittore, degli artisti che lavorano da soli. Lo spettacolo ti permette la grande forza collettiva della "bottega", di un organismo complesso. Anche se qualche immagine può formarsi per una folgorazione, un ricordo o una suggestione lontana, più spesso arriva grazie ad aggiunte successive, per sovrapposizioni continue, un po' come le velature per strati della pittura a olio. Magari si parte da un'intuizione, da una visione che ti ha colpito. Come il particolare della *Morte della Vergine* del Caravaggio che compare sulla locandina: una donna piegata su una sedia, il volto tra le mani, illuminata dal tipico taglio di luce laterale. È un'immagine che magari nemmeno si ritroverà nello spettacolo, ma che mi ha suggerito il momento psicologico in cui Maria comincia a raccontare la sua storia. È seduta, sta pensando, forse si lamenta. Nell'immagine sembra che sia sola, che stia comprimendo il dolore. In realtà si prepara ad "allargarlo" verso il fuori, si prepara a esprimerlo, a trasformarlo in gesto teatrale».

Che risposta si aspetta dal pubblico?

«Il consenso, spero, la condivisione, l'aver passato insieme un tempo bello e denso. In questa fase del lavoro è difficile immaginarsi una reazione. Per ora siamo noi gli spettatori e stiamo cercando di... convincerci, di tenerci incollati. Non cerchiamo la *performance* sbalorditiva; anche l'enorme sforzo fisico e vocale di Michela non è a vantaggio dell'esibizione virtuosistica o atletica, ma cerca di creare un ponte con l'attenzione dello spettatore, col suo coinvolgimento emotivo, perché, in effetti, le parole di Tóibín sono molto belle. E il teatro è rimasto l'unico luogo per le belle e buone parole. Anche se stiamo parlando di una vicenda straordinaria, i motivi per identificarsi con Maria sono tanti. Il dolore, il lutto, la felicità perduta... sono cose che ognuno ha provato, che conosce bene. Penso anche che quel dolore - senza accendere la miccia di una religione - si consuma ogni giorno nei luoghi della guerra e della fame, e perfino nel nostro mondo di privilegi per pochi. Questo è tempo di conflitti feroci, il sacrificio è ancora all'ordine del giorno, l'umanità è sottoposta alle convulsioni di qualcosa più grande di lei e di cui cerca disperatamente il senso. Anche se non c'è. La religione, tutte le religioni, cercano di esorcizzare il terrore della morte, sperare che qualcosa venga, dopo, in cui tutto sarà redento. È una magnifica illusione, un'illusione necessaria. Personalmente sono agnostico, incredulo, pur senza sentirmi per questo meglio dotato di chi crede. Sento anzi che qualcosa manca e vorrei nutrirmi anch'io della magnifica illusione. La Maria di Tóibín, che continua a interrogarsi, a cercare, a chiedere, credo non possa lasciarci indifferenti».



Ritratto di donna nella Storia

Conversazione con Michela Cescon

di **Andrea Porcheddu**

Michela Cescon è un'attrice che difficilmente un critico può collocare in una casella predefinita. È complicato inquadrarla, inserirla in una categoria. Protagonista, certo, e spesso solista, ha dalla sua la capacità indubbia di attraversare personaggi diversi rimanendo se stessa: facendo vibrare, sempre, un nucleo incandescente - intimo, personalissimo - che di volta in volta declina nei ruoli affrontati. Affascinante e modesta, volitiva e timida, coraggiosa e consapevole: possiede una rara determinazione, che si muta in garbata, avvolgente forza. Lontanissima dai cliché della "primattrice", Cescon è manager di se stessa. Sembra sempre che non abbia tempo da perdere: sceglie i progetti cui dedicarsi, e lo fa con sapienza e convinzione. Come interprete non segue scelte facili: amata dal teatro e dal cinema italiano, non esita a mettersi in difficoltà. Insomma, fregandosene - generosamente e intelligentemente - di tutte le possibili, borghesi, "tutele" che un'attrice del suo rango potrebbe avere, lei si lancia, si slancia, si butta con passione nei progetti artistici. E sa colpire, sa lasciare un segno forte, autorale. Quasi che il suo essere interprete non possa non declinarsi (e mescolarsi) anche con la dinamica ideativa, progettuale, organizzativa - e forse proto-registica - di ciascun lavoro.

La dialettica con il regista oscilla così tra una dedizione-fiducia totale e un paritario concorso creativo in vista della messinscena. Abbiamo a che fare, allora, con una "attrice-autrice", indubbiamente capace di tessere una drammaturgia scenica che è al tempo stesso "funzionale", ossia di servizio, e innovativa, propositiva, alternativa. Stavolta, per il nuovo lavoro realizzato assieme a Marco Tullio Giordana - dopo il complesso, imponente e bellissimo *The Coast of Utopia*, del 2012 - veste i panni di una donna quanto meno speciale: Maria, la madre di Gesù.

Naturale chiederle, dunque, come abbia affrontato questo difficile “personaggio”, che è ed accoglie in sé una visione del mondo e del femminile.

«Dopo la bella esperienza di *The Coast of Utopia*, volevo lavorare ancora con Marco Tullio. Abbiamo cercato a lungo un testo contemporaneo, d’oggi, come era quello di Stoppard. Mi piace lavorare, ormai, solo su drammaturgie del nostro tempo, ma che abbiano una valenza, uno sguardo classico. Penso, infatti, che simili caratteristiche siano ideali per il lavoro registico di Marco Tullio, vista la sua capacità di decifrare in maniera “leggera” il classico. Dopo due anni di ricerche, quando ho letto *Il testamento di Maria* di Colm Tóibín, ne ho apprezzato subito il linguaggio, chiaro e diretto, eppure alto. Abbiamo deciso insieme che quello fosse il nostro nuovo testo, quello su cui avremmo lavorato. Ho ritrovato in quella figura di donna e madre - che conosciamo così bene - la forza del mito. Indipendentemente dal credere o meno nel Cristianesimo, la donna raccontata da Tóibín aveva, ed ha, la forza di una Medea, di una Antigone, scritta, però, nel 2005.

In questa prospettiva, non mi sono mai posta il problema simbolico del fatto che, in scena, sarei andata come la madre di Gesù: naturalmente, ci siamo confrontati con l’iconografia classica, con la tradizione ma, grazie al romanzo di Tóibín, tutto il nostro immaginario collettivo, tutto ciò che siamo abituati a pensare, viene superato, abbandonato, scardinato. Una volta letto *Il testamento di Maria*, ho pensato che non avrei mai più pensato alla figura della Madonna così come l’abbiamo conosciuta, come è stata rappresentata in questi duemila anni. Anche l’iconografia, l’immaginario comune, mi dava fastidio: non coincideva più con quella donna di cui avevo letto la storia. Mi ritrovavo, semmai, solo in alcune immagini: quelle più cupe, dove la struttura del viso di Maria era quasi “maschile”, indurita. Penso a un viso non addolorato, ma duro, chiuso, coperto. Nulla di luminoso, celeste, rappacificato. Allora ho capito che come attrice - al di là di quel che posso personalmente credere in termini religiosi - avrei avuto a che fare con un bel “nucleo”, una grande materia interpretativa».

Quale?

«In scena non farò nulla di particolarmente eclatante: dopo aver detto a tutti che “sono” Maria, *quella* Maria, si stabilisce un patto con lo spettatore. Non devo dimostrare di esserlo: come avviene per Antigone o per Giocasta. Il mito, condiviso, aiuta la comprensione collettiva. Così come mi sta aiutando la lingua elaborata nel lavoro di traduzione e adattamento fatto da Marco Tullio e Marco Perisse: crea un personaggio che parla a volte con tono alto, addirittura evangelico, altre in modo piano, veloce, in un italiano che suona immediato. Eppure si avverte che non è una popolana a parlare: anzi ciascuno di noi può riconoscere qualcosa che ha già sentito da bambino. Certe parole sono già nostre. La sensazione è di un ricordare, di un ritrovare qualcosa che si è già ascoltato, che ci appartiene. Come il mito, appunto».

Il confronto con l'immaginario collettivo, importante e consolidato, sembra certo complesso. Nell'arco dello spettacolo dovete far riconoscere la figura di Maria, per poi in qualche modo “smontare” e ricostruire un nuovo personaggio...

«Sì, è vero. Ma senza stranezze. L'idea è di non cercare facili attualizzazioni: non presentiamo una Maria “moderna” o “modernizzata”. Pensiamo semmai a un'immagine, forse pasoliniana, antica e presentissima, sicuramente contemporanea nei processi mentali che dipana nel suo discorso. Quello che evochiamo in scena è un femminile legato alla maternità. I riferimenti di Tóibín rimandano alla parte finale della vita di Cristo, ovvero alla Passione. Ma quello della maternità è un discorso ancora troppo spesso frainteso nel nostro Paese: pensiamo o fingiamo che sia legato solo a immagini “belle”. Tutto ciò che ha a che fare con una relazione con un figlio è narrato all'insegna della gioia, della speranza, dell'amore. Siamo sempre pronti a santificare la “madre”. Qui, invece, abbiamo a che fare con una madre che è rabbiosa, che ha altri progetti: che è infastidita da come si muove il

Mi dedico solo a quello
che ho voglia di dire. Mi sono
assunta la responsabilità di
scegliere, di suscitare.





figlio, infastidita da coloro che la circondano. Maria si protegge: non che sia è blasfema, ovviamente, ma certo è disturbante. Racconta di essere scappata dall'orrore, di aver voluto salvarsi, dice di non aver avuto il coraggio di aiutare suo figlio...

Quando una donna diventa madre, vive spesso sentimenti altalenanti, grandi ambivalenze. C'è l'amore sconfinato, certo, ma anche tensione, paura...posso dirlo? Perfino odio e, dunque, sensi di colpa. Questa Maria teme il destino del figlio, non lo accetta. Allora, mi sono ritrovata, mi sono riconosciuta, proprio sul fatto che potrebbe succedere a ciascuno di noi sentire i nostri figli dirci qualcosa che non ci saremmo mai aspettati. Qualcosa di clamoroso, anche stupendo, ma che tu, come madre, non vuoi o non avresti voluto...».

Il lavoro verte più sull'aspetto umano, che non su quello spirituale, religioso, di Maria?

«È un aspetto fortissimo. Vogliamo però evitare immagini stereotipate, la forza dello spettacolo - almeno speriamo - è che lo spettatore ci ritrovi anche aspetti, immagini o visioni che già conosce; che possa riascoltare frasi o parole che ha già sentito e risuonino dentro di lui, ma ogni passaggio, ogni silenzio, ogni virgola di questo testo deve allo stesso tempo spiazzare, sorprendere, essere una novità. C'è un radicale cambio di prospettiva. Maria, nella narrazione tradizionale, è spesso considerata una "coprotagonista", viene letteralmente spalmata su altarini che possono anche urtare un certo femminile, ridotta a una convenzione, a uno stereotipo elementare, basso: il manto, il colore "azzurro", l'abbiamo sempre vista nella serena attesa dell'Annunciazione, composta fra il bue e l'asinello, piangere a ridosso della croce. Madre "soave" oppure "addolorata". Con Tóibín questa figura si stacca, viene in primo piano, parla lei. Mi sembra un taglio interessante e importante, in un momento storico in cui tutto ciò che attiene al femminile è sempre problematico».

Vogliamo parlare? Cosa vuol dire essere “attrice” oggi in Italia?

«Ognuno dà una propria risposta a questa domanda, e se lo spiega come vuole. Ciascuna di noi trova la sua forma. La mia è che da alcuni anni - anche grazie ai miei figli che mi hanno creato, fortunatamente, dei limiti - ho deciso di fondare la Zachar Produzioni e di spingere ancora di più nella direzione che da sempre ha caratterizzato il mio percorso artistico, ovvero che i progetti ai quali avrei lavorato sarebbero stati miei, sarebbero partiti da me. Avrei lavorato solo a ciò che mi faceva scattare curiosità o voglia di fare, mettendomi al servizio dell'idea e del progetto stesso. Mi dedico solo a quello che ho voglia di dire. Mi sono assunta la responsabilità di scegliere, di suscitare. Non è facile scegliere, si può venir fraintesi: un'attrice sceglie un testo, perché vuol affrontare certi argomenti, ma non scrive direttamente, però può dare un'interpretazione, può svelare certe angolature. Per quel che riguarda *Il testamento di Maria*, comunque, vi trovo una visione del mondo e del femminile che mi incuriosisce, che mi interessa e che comprendo».

Mi sembra di registrare, passando da *The Coast of Utopia* al romanzo di Tóibín, anche un passaggio simbolico dal “politico” al “privato”. In quel lavoro era forte l'elemento collettivo, storico, conflittuale. Qui prevale, pur nel quadro storico-mitico, un'analisi più intima, personale. È così?

«No, non c'è una volontà in questo senso. Va detto, poi, che un lavoro come *The Coast of Utopia* oggi forse non si potrebbe più fare. Mettere assieme sessantotto persone, fare cinque mesi di prova... non sarebbe possibile, non ci sarebbero le risorse: nel giro di tre anni sono cambiati i tempi. In quell'occasione mi ero tolta dalla scena, proprio per seguire al meglio la produzione esecutiva. Eravamo solo in tre donne a occuparcene - di cui una ha partorito appena prima del debutto! - e da subito capii che non avrei potuto partecipare allo spettacolo anche come attrice. È stato bellissimo, invece, seguire tutta l'enorme macchina organizzativa. Tornando a oggi, trovo più di un legame tra il lavoro su Stoppard e *Il testamento di Maria*, non

è stata una scelta di pensare più "in piccolo", anzi un testo ha portato all'altro. Ho sentito che era il passaggio giusto. Avverto un legame nell'altezza della scrittura, in quel binomio classicocontemporaneo, di cui si diceva; nelle tematiche profonde che toccano i grandi temi e passaggi dell'umanità; nell'approfondire periodi storici dove ci sono stati avvenimenti che hanno cambiato il modo di stare al mondo; e infine nello sguardo cristallino di Marco Tullio. Non lo sento distante, pur essendoci un rapporto di 1:68. Qui, da sola in scena, là sessantotto persone coinvolte. Lo spettacolo dura circa un'ora e mezza, richiede un impegno mnemonico notevole, quasi performativo. Vorrei che il pubblico provasse quel che ho provato io leggendo il testo: ho rivisto tutta me stessa, la mia infanzia, tutto quello che mi hanno fatto credere e tutto quello in cui credo. Vi ho trovato tanto di me, non solo come madre, ma come persona: per il mio passato, per l'educazione con cui sono stata formata. È un racconto fluido, veloce, non ci sono verità o presunte sacralità. È una lettura che mi ha profondamente commossa: spero di riuscire a dare agli spettatori la stessa emozione».

L'arte è sempre stata, storicamente, molto attenta al "sacro". Ultimamente la scena italiana si sta dedicando sempre più a temi "spirituali", legati alla fede, al mistero, alla religione. Perché?

«Il teatro negli ultimi anni è diventato troppo di nicchia, si è ristretto. Fatica a comunicare con un pubblico più vasto - colpa anche nostra, del mondo teatrale. Si deve invece osare, affrontare temi importanti, per ritornare a comunicare con la gente, creare pensieri e discussioni su ciò che ci interessa profondamente, abbattere la quarta parete che ci tiene rinchiusi su quel palco a parlare ai nostri piedi. Il Sacro, i temi sacri, toccano qualcosa di popolare - nel significato più alto del termine - e credo sia per questo che si sta diffondendo un rinnovato "teatro del sacro". Perché affronta qualcosa che ci riguarda intimamente. Non penso che sia solo la crisi economica a farci ravvicinare alla famiglia, alla religiosità, alla fede... Quanto un desiderio di ritrovare dentro alla frammentazione in cui viviamo dei passaggi comuni che danno un senso al nostro pensiero».



Note di scenografia

di **Gianni Carluccio**



Sono partito dalla suggestione di un'immagine: il pranzo di matrimonio di *Mamma Roma*, nell'omonimo film di Pasolini del 1962. Una stanza bianca priva di decorazioni, una parete che la macchina da presa inquadra frontalmente evocando le proporzioni e le armonie della pittura quattrocentesca, Masaccio soprattutto. Ci sono poi un tavolo, un semplice piano appoggiato su cavalletti, e un paio di sedie. Nient'altro. Nessun elemento realistico tipo arredi, piatti, nemmeno quando potrebbero "rinforzare" le azioni suggerite dal testo. Il luogo da dove ci parla Maria è un "altrove" evocato dalla sua memoria, uno spazio astratto come quello dei sogni e si vuole lasciarlo sullo sfondo quasi stilizzato, riassunto in poche linee. Inizialmente si pensava di consumare l'azione dentro questo spazio/contenitore senza attuare cambi di scena, lasciando alla luce di sottolineare le "svolte" drammaturgiche, il cambiamento degli stati d'animo, i passaggi temporali. C'è stata poi l'idea di utilizzare le tre nicchie ad arco che movimentano il prospetto del muro per "sfondare" in uno spazio ulteriore; un esterno, vale a dire la piazza dove Pilato interroga il Messia per consegnarlo poi al linciaggio. Anche qui si tratta di una piazza "virtuale", citazione di elementi costruttivi a metà fra De Chirico e il videogioco.

Il Calvario e la deposizione avvengono invece su uno sfondo astratto, un tulle o panno che scende come l'addensarsi di una nebbia, qualcosa che scombinare la percezione dei piani di distanza e stacchi la figura di Maria portandola in primo piano. Su questo panno si riconoscono appena macchie che intendono evocare la Sindone, custodita proprio a Torino. Nel finale si ritorna allo spazio iniziale, la casupola di Maria a Efeso, in una sorta di circolarità, quasi che tutto lo spettacolo ci venisse raccontato da Maria in flash-back.

Il silenzio di Maria nelle fonti non è assenza di parole, ma piuttosto riserva di eventi futuri.



L'io narrante è la Madre di Gesù

di **Marco Tullio Giordana** e
Marco Perisse

Nei paesi di lingua inglese la fama e il prestigio di Colm Tóibín sono indiscussi. Scrittore, drammaturgo, critico letterario, docente di Scienze Umane alla Columbia University e di Scrittura Creativa all'Università di Manchester, l'irlandese Tóibín nel romanzo breve *Il testamento di Maria* differisce decisamente dallo stile delle altre sue opere nelle quali, solitamente, narra in terza persona. In *The Testament of Mary* l'io narrante è invece la Madre di Gesù, che riflette sulla propria esistenza irrimediabilmente segnata dall'uccisione del Figlio, l'elemento centrale - e sul quale tutto converge e ritorna ossessivamente - della sua narrazione. È una riflessione che cade al termine della sua esistenza, quando Maria ormai anziana è in esilio a Efeso, condottavi probabilmente da Giovanni, l'Evangelista. Maria parla infatti dei suoi "custodi" (l'altro - anche lui mai chiamato per nome - è probabilmente Shaulo, ovvero Paolo di Tarso) impegnati nel lavoro di mettere in forma gli episodi che hanno marcato la vita di colui che essi chiamano il Redentore. Messa in forma che richiede continui aggiustamenti, variazioni, iperboli, che va redatta in una lingua aulica ed espressiva allo scopo di potenziarne la capacità suggestiva, di creare una Scrittura e, di conseguenza, una Tradizione. Nascono qui i primi contrasti. Maria - che pure si esprime in una lingua ricca di immagini e metafore, una lingua a suo modo già aulica - non accetta di "correggere" i propri ricordi. Vuole essere una testimone attendibile e quindi dire solo di ciò che ha toccato con mano, che ha visto con i suoi occhi, rifiutando l'enfasi con cui i discepoli raccontano i miracoli e alimentano la leggenda. Maria infatti è la madre, "non una sua seguace", come tiene a precisare.

La redazione in prima persona del romanzo invita perentoriamente al monologo, allo spartito per voce sola. Si è ritenuto di conservare la coerenza dell'impianto e la successione degli eventi, anche perché universalmente conosciuti. I fatti vengono narrati da Maria non troppo diversamente da come ce li tramandano le Scritture, ma continuamente cercando il confine tra verità e leggenda, non rassegnandosi ad accettarli per partito preso. Maria non smentisce né conferma, insinua dubbi, protesta - almeno in ciò che la riguarda direttamente - che le cose non sono andate come tutti dicono. Paradossalmente con l'effetto di rendere ancora più efficace la tradizione, anziché suonare come contraddittorio o bestemmia. I dubbi non sono quelli dell'agnostico o dell'incredulo ma di qualcuno che vuole a tutti i costi credere e trovare un senso al dolore sofferto e pretende perciò prove incontrovertibili.

Un romanzo nasce per esser letto, un testo teatrale per esser detto. Assieme al pathos e alle immagini diventa necessaria anche la "musica" delle parole, ordinarle in metrica sia pure libera. La scelta della lingua, se alta o bassa, se plebea o letteraria, se poetica o notarile, diventa di importanza assoluta. Colm Tóibín ha dedicato a questo molta cura, ispirandosi a Giovanni, a Paolo e ai Vangeli apocrifi, similmente a quanto compiuto da Emmanuel Carrère nel quasi contemporaneo *Le royaume*. La lingua di Maria è evocativa, piena di immagini, di flash-back e flash-forward che mischiano in continuazione i piani temporali, il passato e il presente, addirittura il futuro quando si spinge a pensare alla propria morte come unica possibilità di pacificazione. Questo stile, abbiamo cercato di rispettarlo alla lettera. Qualche libertà giusto nel tradurre vocaboli che oggi hanno assunto una valenza assai dissimile; per questo abbiamo preferito tradurre l'originale *misfits* con la parola "disadattati" anziché quella più letterale di "spostati" (così il titolo italiano del film di John Huston con Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift), "pazzi", "fuori di testa". Ci è sembrato che, per quanto

moderna, la parola esprimesse meglio la percezione che Maria ha dei discepoli di suo figlio, del loro rivolgersi a lui spinti da una sospetta facilità a infiammarsi e trasformarsi in facinorosi. Tanto da voler sovvertire il mondo gridando sotto il naso del governo e dei suoi collaborazionisti parole d'ordine che saranno per suo figlio altrettanti capi d'imputazione.

Tradizionalmente nella cultura occidentale parlare è più valutato che tacere, essendo il silenzio accostato alla subalternità. Nelle culture orientali o antiche, invece, il silenzio era apprezzato come indizio di saggezza superiore, strumento di elevazione. Il silenzio di Maria nelle fonti non è dunque assenza di parole, ma piuttosto riserva di eventi futuri. Maria sarebbe colei che porta in sé - come ogni donna - il mistero del non ancora accaduto. Partorire un bambino divino significa portare alla luce una nuova epoca della storia dell'umanità. Un salto di paradigma, si direbbe oggi. Ma chi narrò la storia dell'infanzia di Gesù? Come abbiamo potuto conoscere notizie così lontane, custodite soltanto nella memoria di Maria? Per rispondere a queste domande, Tóibín entra - e ci conduce - nel cuore di Maria.

