

Photo-Drama.
Frammenti di conversazioni con Alessandro Serra

Maria Chiara Provenzano

Una stanza che ancora oggi si chiama «dei bambini»

(Anton Pavlovič Čechov, *Il giardino dei ciliegi*)

*silenzio di sprazzi d'aria tremolanti, rettangoli di luce
immersi in un loro sogno rovente sul pavimento*

(Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella*)

Di ferite e di silenzio. Silenzio denso di risate soffocate. Ferite che scoprono una costola per creare vita nello sguardo dell'altro. Carne e *pathos* sintetizzate in immagini sublimi. Il sudore colato durante il training che si tramuta in nitore nella scrittura di scena.

Nel panorama italiano Alessandro Serra – fondatore, nel 1999, della compagnia Teatropersona – tiene salde le redini del teatro di regia attestandosi tra i maggiori registi italiani dell'ultima generazione, dotato di autonomia stilistica e straordinaria solidità teorica (annovera tra i suoi maestri Grotowski, Kantor, Bergman, Brook), ha prodotto nello stesso anno (2017) due spettacoli nettamente distinti come *F R A M E* (composizione scenica ispirata alle tele di Hopper) e *Macbettu* (vincitore dei premi UBU e ANCT¹ nella categoria miglior spettacolo), con i quali ha dimostrato pari agilità di movimento tanto nella drammaturgia di scena quanto nella rivisitazione del repertorio classico. Nell'agosto 2019 la sua ultima prova, un allestimento de *Il giardino dei ciliegi* co-prodotto dal Teatro Stabile di Sardegna, ha debuttato nel cartellone della Biennale Teatro di Venezia, mentre la Triennale di Milano gli ha dedicato un focus lo scorso dicembre.

Con i suoi spettacoli Serra travalica il solco del comune concetto di regia per approdare ad una formula totalizzante che potrebbe definirsi di *assolutismo registico*, curando personalmente ogni dettaglio della messa in scena con scrupolo certosino e affidando all'occhio dello spettatore il concerto di un polistrumentista della scena¹:

Penso che il lavoro del regista è quello meno interessante per me, rispetto agli altri che faccio. Il regista deve porre rimedio ad alcuni handicap che derivano dal debutto. Tutti temono il debutto e il tempo che si accorcia. Andavo a teatro e vedevo belle scenografie, luci, bravi attori e il motivo per cui mi occupo di tutto è che ho dovuto imparare a fare tutto. Io non so fare niente, quello che ho

¹ Sul lavoro di Alessandro Serra si tengano presenti dello stesso regista *Il corpo risuonante*, in *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria & Spettacolo 2005; Id., *L'ordinaria eternità della pausa beckettiana*, in *Beckett & Puppet*, a cura di F. Marchiori, Titivillus 2007; e di F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, Titivillus, 2012.

imparato a fare è giocare con questa materia e darla in pasto agli attori².

Parlare del teatro di Alessandro Serra, ovvero delle produzioni di Teatropersona, mi conduce in un terreno prossimo più all'affinità elettiva che allo studio e mi dà occasione di ripercorrere alcune tappe fondamentali per la mia formazione di spettatrice prima e di attrice in seconda battuta.

Ho incontrato Alessandro Serra come pubblico pagante per la visione di *AURE*, spettacolo gemmato da suggestioni proustiane mescolate con quelle derivate dalle tele del pittore danese Vilhelm Hammershøi: è stato quello che si definisce un amore a prima vista. Ho poi sperimentato il *metodo* Serra come allieva durante un laboratorio residenziale presso il Centro Teatrale Umbro, che ha sede in una piccola chiesa sconosciuta tra le colline di Gubbio. Era l'estate 2015 e lavoravamo sul *canto del capro*, sull'*Edipo Re* di Sofocle e sulla funzione del coro e ho scoperto, in quella cornice più idilliaca che tragica, un maestro generoso, di quelli che raramente si incontrano nel percorso di formazione attoriale. Alessandro dirigeva il *training* per tre ore consecutive, con minuzia e dovizia simili a quelle di un amanuense – perizia ricavata, presumibilmente, dagli anni passati in collegio durante l'infanzia e prima giovinezza – per consentirci di arrivare ai testi sudati, e dunque liberi, perché il *training* è uno strumento che serve all'attore per porgere il fianco, mostrare una ferita, modellarsi sulla figura che andrà ad accogliere. In cinque giorni ho sperimentato un corso concentrato di regia, che aveva come asse portante un esercizio propedeutico alla scrittura di scena: il mimo funebre.

Scrivono Jean Genet di aver letto a Roma dell'esistenza di un *mimo funebre*, «Il suo ruolo? Precedendo il corteo, aveva l'incarico di mimare i fatti più importanti di cui si componeva la vita del morto quando questi - il morto - era vivo»³. Da questa suggestione nasce la pratica adottata da Serra di «estrarre dal testo le azioni dei personaggi e insieme agli attori comporre una partitura fisica»⁴, una coreografia che avrà «valenza narrativa ed evocativa ma altresì emozionale poiché essendo anche una danza si manifesta come tale quando viene animata dall'attore o dal danzatore». Altra peculiarità della composizione scenica di Serra è quella di arrivare in sala per le prove con tutti gli oggetti di scena a disposizione, oggetti di uso comune ai quali dare vita nuova attraverso la scrittura di scena, elevandoli a simboli:

Faccio un lavoro di settimane, mesi, prima di arrivare alle prove. La scrittura di scena non è lavorare con l'attore, io compongo e scrivo *attraverso* gli attori. L'anticamera dell'atto è data dalla domestichezza con cui si compiono i gesti, quella che ha l'attore con la scena e con gli oggetti di scena: tutto è materia, anche io sono materia. Se dai

² Dichiarazione estrapolata dalla videoregistrazione di un incontro con Alessandro Serra tenutosi l'11 novembre 2017 presso l'Università del Salento, all'interno della rassegna Palchetti Laterali, curata da chi scrive. Il video, registrato a cura del Teatro Koreja, fa parte dei materiali d'archivio dell'Ente.

³ J. Genet, *Il teatro e i cimiteri*, in "L'Unità", 21 feb. 1979.

⁴ Frammento estrapolato da un'intervista gentilmente rilasciatami da Alessandro Serra. Ove non diversamente specificato, tutte le citazioni del regista presenti in questo articolo sono tratte dalla medesima fonte.

primi giorni è tutto a disposizione dell'attore, tutto è un gioco. Tutto è materia, anche io sono materia⁵.

Avvicinatosi al teatro attraverso la passione per la fotografia – linguaggio che segna l'α e l'ω delle sue produzioni, delle quali è l'*unico* fotografo di scena – e portatore di un integralismo estetico coniugato a maturità drammaturgica, Serra si dichiara fortunato per aver amato la fotografia e il cinema prima del teatro: «quando andavo a teatro facevo dei sogni pazzeschi ma le poche volte in cui mi sono profondamente emozionato mi sono reso conto che la cosa che mi seduceva del teatro era l'attore, non lo spettacolo, la regia»⁶. Serra si dice *caduto* nel teatro perché *folgorato* da questa possibilità di incontrare l'altro, un incontro *lacerante*:

Il teatro è l'attore, io lo devo mettere in condizione di danzare, muoversi, l'attore deve potersi sentir libero di esporre una ferita. La mia scrittura di scena, le mie luci, sono al servizio dell'attore, non del suo ego che può lasciare nel camerino ma di questa ferita. Della possibilità che questa ferita possa essere condivisa con quella che ha ciascuno di noi⁷.

Le sue immagini incise e incisive (seppur patinate) ri-evocano l'arte dei miniaturisti medievali. Tagli di luce che ri-feriscono la carne dell'attore con un codice che coniuga eco caravaggesche (penso a Georges de la Tour e a Gerrit van Honthorst) e canoviane, di una perfezione vibrante. È bizzarro che – alle volte – la critica mossa nei confronti delle produzioni di Serra sia relativa all'assenza di *drama*, d'azione, quando nei fatti il suo metodo compositivo sia basato proprio sulla *dinamizzazione* di immagini *pre-testo*.

L'opera teatrale di Serra offre allo sguardo della mente la possibilità della *definizione*, di utilizzare parole piene, dense di significato, per ri-proporre quello che è – spesso – una scena dall'*imago muta* ma eloquente. A partire dal *Trilogia del silenzio*, avviata nel 2006 con *Beckett Box* e proseguita con il *Trattato dei manichini* (2009) e con *AURE* (2011), Serra si è imposto nel circuito contemporaneo con una cifra afasica:

In *Beckett Box* ho tolto le parole e operato una scrittura di scena a partire dalle partiture gestuali indicate dall'autore. [...]

È stupefacente la coesione tra azione e reazione, come se la figura potesse realmente respirare in quel rigoroso spartito di movimenti, senza l'intervento dell'autore e senza l'ausilio della voce.

[...] Per rifare la vita e preservarla, occorre giocare e manipolare cose morte, esoscheletri vuoti e risonanti, trasparenti, come quelli che si trovano attaccati alle foglie dopo che gli insetti hanno mutato il corpo.

Compito dell'attore è costruire l'involucro dell'emozione e una volta creato, mantenerlo vuoto.

[...] In *Beckett Box* per la prima volta ci siamo emancipati dal personaggio e abbiamo provato la vertigine della figura.

La figura è una forma fisica emancipata dal personaggio [...].

⁵ Vedi nota 2.

⁶*Ibidem.*

⁷*Ibidem.*

Una volta creata la forma (superficie esterna dell'esperienza) inizia il vero lavoro dell'attore, il suo sacrificio, il suo talento: creare e sostenere il vuoto.

[...]

Ancor più che in *Beckett Box*, nel *Trattato dei manichini* l'omissione della parola è stata per noi un'esperienza fondamentale per accedere, senza mediazioni letterarie, a ciò che Proust chiamava *memoria involontaria delle membra* [...].

Rimembranza, diremmo forzando beniamamente l'etimologia del termine. Quella che mostrano i corpi in scena nella camera oscura di *F R A M E*, spettacolo che ha debuttato al Napoli Teatro Festival nel 2017 (produzione Teatro Koreja, Lecce) e nato da suggestioni derivate dalle tele di Hopper, declinate in negativo (quanto ai cromatismi adottati). Qui trasuda la stessa sensazione che qualcosa (di sinistro?) stia per accadere – ma non ancora – che ingenerano le tele di Hopper, analoga a quella del tempo paralitico nel quale sono immersi i protagonisti cechoviani, e difatti il primo studio dello spettacolo aveva per titolo quello di un atto unico di Čechov, *Sulla strada maestra*. E ancora nel foglio di sala è precisato che, proprio come direbbe Čechov trattasi di «una novella visiva, senza trama e senza finale», senza intento morale o pedagogico. Una porta che si apre per poi richiudersi, senza attenzione voyeuristica o perversione. Solo un *frame*, un frammento di vita che passa, ai margini della vita visibile: la finestra, la strada, il cinematografo. Il tentativo reiterato di abbraccio che si inceppa, *rimembranza* del *Café Müller* di Pina Bausch. Ricompaiono, in tralice, le parole di Schulz nella composizione della scena e nell'illuminotecnica (entrambe a firma dello stesso Serra): «la stanza si riempiva d'ombra, quasi fosse immersa nella luce di profondità marine»⁸.

Scriva Sergio Lo Gatto che con questo spettacolo Serra «si conferma un grande artista dello spazio e della luce». E più avanti

Frame è una sinfonia per sguardo, posa, mimo e movimento in cui riverbera la radice impressionista del realismo hopperiano, dove ogni cosa è lì perché l'occhio umano la guardi e, al contempo, fatalmente la fraintenda e la smarrisca [...]. E così questa opera tenacemente artistica giustifica, con la macchina della precisione, ogni deriva estetizzante, usando la pittura come trampolino per un salto squisitamente teatrale. A capofitto nel buco nero dell'anima⁹.

«Il silenzio è l'araldo più perfetto della gioia» dice Claudio nel II atto di *Molto rumore per nulla*, e proprio con un'opera shakespeariana Alessandro Serra è ritornato alla parola dopo la *Trilogia del silenzio*, realizzando il capolavoro *Macbettu*, versione del *Macbeth* in sardo barbaricino. Lingua ascoltata in casa (il padre di Serra è sardo, ndr.), compresa sin dalla prima infanzia seppur non parlata. Un silenzio maturo cui dar voce. Una riconciliazione con la figura paterna che ha avuto gestazione lunga un decennio, generata dalla visione dei rituali del carnevale sardo per un reportage fotografico. I *mamuthones* (omaccioni con pelli, campanacci e maschere di legno), i *Issobadores* (un

⁸ B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 4.

⁹ S. Lo Gatto, *Frame. Da Hopper a Serra, nel buco nero dell'anima*, in «Teatro e Critica», <https://www.teatrocritica.net/2018/03/frame-hopper-serra-nel-buco-nero-dellanima/>.

bambino incoronato), le *attitadoras* (anziane donne in costumi tradizionali): tutte figure che ritornano nella composizione scenica della trasposizione sarda di una Scozia atemporale e mitica per il connubio di teatro di ricerca e di prosa:

Morte, tempo e natura si fondono nel *Macbeth*, nell'oscura notte che sembra aver usurpato il giorno in una Scozia che è più archetipo mitologico che terra d'ambientazione realistica; allo stesso modo – e nello stesso tempo sospeso – l'oscura notte usurpa il giorno anche nel *Macbettu* di Alessandro Serra, spostandosi in una Sardegna che diventa anch'essa archetipo mitologico, col suo sostrato di riti lontani che fanno di paganesimo e nei quali pulsa il battito ferace di una storia conclusa nei confini di un'isola; anche qui morte tempo e natura si fondono. È una Sardegna, quella che fornisce l'apparato ambientale, che s'evoca attraverso il proprio patrimonio memoriale; [...] Alessandro Serra riprende e riutilizza un apparato simbolico, ricalibrato per evocare lo spirito endemico di una terra con la dionisiaca potenza dei riti [...]. Sicché *Macbettu* è *Macbeth*; lo è *mutatis mutandis*, è un archetipo spostato di luogo ma non svuotato del proprio originario senso¹⁰.

Se nel teatro di Shakespeare le didascalie sono rare, è pur vero che la funzione scenografica è svolta dal linguaggio¹¹, quindi non basta dire le parole del testo ma occorre renderne le immagini: «Bisogna vedere la morte del re e sentire la morte del sonno. [...] Noi dobbiamo trovare l'equivalente visivo ed emozionale delle parole così che gli spettatori possano guardare in silenzio l'oscuro fatto», scrive Serra.

Ho visto *Macbettu* tre volte, da posizioni differenti, in teatri differenti, ma sempre colmi. E ogni volta ho sentito vibrare la scena di un fragore tellurico e soprannaturale. Ho introdotto alla visione dello spettacolo ad Arezzo, durante il Festival dello Spettatore (ed. 2018) dove accompagnavo 16 studenti dall'Università del Salento, ho dialogato con Alessandro e i suoi attori in occasione della replica leccese dello scorso anno, ma nonostante la vicinanza *amicale* ogni volta che ho visto il *Macbettu* ho avuto la percezione di essere di fronte a un *Ur-Macbeth*, ambientato in un tempo in cui siamo catapultati, per dirla con Bloom¹².

La sapienza che regola il meccanismo di questo allestimento ne fa un'opera assoluta, che comunica per immagini. Immagini sedimentate nella nostra memoria, sotto la nostra pelle, che Serra con perizia di archeologo recupera e restituisce, con tutta la patina che il tempo vi ha depositato e che le rende esteticamente ineccepibili, oltre che affabulanti. *Pathosformeln*, le direbbe Aby Warburg¹³. Immagini che hanno radice negli archetipi e, pertanto, sembrano addirittura precedere la vicenda storica dalla quale Shakespeare ha tratto ispirazione per il suo dramma più breve.

¹⁰ M. Di Donato, *Impressioni sparse sul Macbettu*, in "Il Pickwick", <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/3542-impresioni-sparse-sul-%E2%80%9Cmacbettu%E2%80%9D>.

¹¹ Cfr. M. D'Amico, *La scenografia verbale e William Shakespeare*, in "Paragone", n. 68, 1963, pp. 44-74.

¹² H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, tr. it., BUR, Milano 2003, p. 442.

¹³ Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, tr.it., La nuova Italia, Firenze 1966.

Un cast tutto maschile, anche per i personaggi femminili, com'era nel teatro elisabettiano, per nulla effeminati. Si perde la sensualità sanguigna e putrescente di Lady Macbeth, ma non il suo vigore che sopravanza quello del protagonista, e per ruolo e per dimensioni: l'attore che la interpreta, Fulvio Accogli, è il più giovane della compagnia ma si staglia sugli altri di almeno una spanna, e la sua altezza è viepiù sottolineata dalla secchezza del fisico, affatto femminile, e dalla chioma che scenda fluente incorniciando un volto barbuto. È la *grandezza* condivisa per soddisfare una mancanza (di parità? di potenza? di maternità?), sulla quale scrive Bloom¹⁴, quella che informa questa figura (non personaggio), ci troviamo davanti una Lady *genderless* che potrebbe esser più facilmente antagonista che complice. È la sua *persona* che lo esprime, ancor prima dei gesti e delle parole, la sua sveltante presenza che sovrasta quella del marito dall'aria gretta; la *dramatis persona* ci dice della frustrazione di non avere un marito alla sua altezza e della conseguente ambizione a colmare quella distanza con una corona. Il suo potenziale di brutalità è reso massimamente nella scena in cui si erige al centro del palco e, con richiamo ferino, da maga Circe di mitologica stirpe, sparge in terra vino come fosse mangime per richiamare i servi/porci – che l'occhio del pubblico percepisce, senza trucco, come tali. La Lady di Serra è *virgo fortis* anche nella morte che – stranamente – è mostrata, inscenata: nuda, le carni macilente di chi attraversa l'inferno, viene fatta pendere, issata come un quarto di bue, ad una quinta mobile, di profilo. Una silfide da macello.

Bambini invecchiati che tornano a casa sono, invece, i protagonisti de *Il giardino dei ciliegi*, con la sua atmosfera di sonnacchiosa dissolvenza. Sono ormai trascorsi più di quindici anni da una delle prime prove registiche di Alessandro Serra, *Cechov non ha dimenticato* (2004), messa in scena ispirata all'epistolario dello scrittore russo. A quel tempo alla domanda se non fosse più semplice allestire un testo teatrale dell'autore, come ad esempio *Il giardino dei ciliegi*, invece delle lettere, il regista rispondeva sprezzante che non gli interessavano le *recite*, «l'asfissiante arte del re-citare un testo, leggerlo, ri-ferirlo per l'ennesima volta»¹⁵.

Qui Serra torna davvero nella stanza dei bambini, ma ci torna da grande. Ha affinato gli utili, appuntito la mina per i suoi bozzetti. Il color cannella di Bruno Schulz torna dal passato del *Trattato dei manichini*, giovinezza teatrale del regista che sui racconti dell'autore polacco aveva lavorato per la seconda parte della citata *Trilogia del silenzio*, di ormai un decennio fa (2009). Torna la camera oscura della *rimembranza* già adottata per *F R A M E*, che delle trame cecoviane, si è detto, rivelava l'ordito.

Alte pareti, alte non so neanche quanto, sorgono imponendo ovunque un nero-grigio schiarito dalla polvere, adagiatasi come un velo negli anni: antro concavo in forma squadrata, buca geometrica scavata a parte dal mondo, la stanza di Serra mi sembra sia l'alveo in

¹⁴«La passione reciproca tra lei e Macbeth dipende dal sogno di una “grandezza” condivisa, la cui promessa sembra aver fatto parte del corteggiamento di Macbeth, perché la moglie gliela ricorda quando lui vacilla. Il potere che esercita su di lui, con i rabbiosi dubbi sulla sua virilità, scaturisce dall'evidente frustrazione di Lady Macbeth, che si sente insoddisfatta nell'ambizione, nella maternità e forse anche nell'appagamento sessuale», H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 431.

¹⁵ In F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, cit., p.13.

cui si produce o si manifesta l'eco della vita; la camera oscura in cui si sviluppano in ritardo o di nuovo le diapositive dei giorni trascorsi; la sala in cui si manifesta il film ombratile di noi stessi; la sede e la circostanza in cui a tornare non sono i ricordi (e dunque un freddo inventario di eventi trascorsi e di occasioni rimestate) ma la memoria¹⁶.

E torna il silenzio. Nelle pause, quelle rare ma fondamentali che lo stesso Čechov suggerisce nel testo, puntellando tutto il IV e ultimo atto:

Čechov costruisce momenti di prezioso silenzio, e questo è un esempio mirabile. C'è una pausa che interrompe bruscamente le parole e questa pausa diviene il silenzio su cui si staglia il suono metallico di un mazzo di chiavi gettato in terra, presagio delle scuri che presto si abatteranno sui ciliegi.

Ignorare le pause, ignorare i silenzi, ignorare il ritmo equivale a ignorare il testo.

Dobbiamo scolpire l'aria, rendere sensibile il tempo, lasciare scorrere le parole come una musica, senza fingere pensieri, appoggi.

Nella vita non si pensa: si parla, si agisce, si sbaglia...

Compito della scrittura di scena è ricostruire lo spazio e il tempo plasmando la materia tutta:

luce, danza, oggetti, suoni ...

Compito della scrittura di scena è edificare il silenzio.

Poiché è nel silenzio che si compie l'indicibile.

¹⁶ A. Toppi, *Guardando questo giardino dei ciliegi*, in "Il Pickwick", <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/4024-guardando-questo-giardino-dei-ciliegi?fbclid=IwAR0V50t20eFdEIjITTuUrLhbrpXcLNhoIiTXgcLGGUpFIYhn0EnHtcHqi>
A

