



INTERVISTA AD ALESSANDRO SERRA

Dopo aver visto **Macbeth** al **Festival delle Colline Torinesi** ho incontrato **Alessandro Serra** in una lunga conversazione da cui è tratta questa intervista. Abbiamo parlato di molti aspetti di quest'opera che, al di là dei premi, convince e incontra il pubblico senza facili ammiccamenti e soprattutto salvaguardando una ricerca di linguaggio.

Enrico Pastore: *Come è nata l'idea di portare la Scozia in Sardegna?*

Alessandro Serra: *Macbeth* è un'opera che ho sempre amato per la sua forza filosofica. Trovo che *Macbeth* ci dica molto dell'epoca che stiamo vivendo, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con il soprannaturale e la nostra incapacità di una via spirituale.

Penso a una frase di **Simone Weil**, che cito a memoria: "quando un essere non è in grado di ricevere il soprannaturale lo trasforma in male". Le streghe che predicono a Macbeth un futuro di gloria, sono foriere di prosperità, ma Macbeth non sa gestire questo evento sovrumano, non è spiritualmente pronto, non sa aspettare e di conseguenza uccide. Non c'è alcun motivo per cui debba compiere questo atto orrendo e inutile e Macbeth ne è perfettamente consapevole. Il secondo aspetto è l'incapacità di vivere il presente, di essere presenti e vigili. Noi viviamo sempre costantemente proiettati nel futuro spinti dal desiderio. Consumiamo il presente in cerca di un futuro che non vivremo mai davvero. L'ultimo aspetto, e vengo alla Sardegna, è il rapporto di questo testo con gli archetipi e le forze primordiali della natura che ho in qualche modo

intravisto, più di dieci anni fa, in un viaggio fotografico che feci in Barbagia, partendo da Lula, il paese di mio padre, per vedere i carnevali. Il più impressionante di tutti fu quello di Mamoiada, dove sfilano i *Mamuthones*. In quell'occasione, come ho scritto più volte, ho avuto la visione della foresta che avanza con i campanacci che sentivo da lontano, l'incedere di un ritmo antico che incuteva terrore. Sono mille gli stimoli che ho carpito in quel viaggio, i suoni, i materiali, le sensazioni, il sangue. Nel paese di mio padre per esempio hanno ricostruito una maschera, *Su Battileddu*, è la personificazione dello scemo del villaggio che gira per il paese con questo stomaco di bue pieno di sangue. Quando viene abbattuto di fronte al pubblico, che fa cerchio intorno a lui, lo stomaco viene letteralmente strappato. Quindi gli schizzi di sangue, il sughero che scurisce i volti, una scena molto violenta, che a può sembrare lontana dallo spirito del carnevale ma che invece gli appartiene profondamente. I demoni attraversano quindi il paese ma vengono anche tenuti a bada. A Mamoiada ci sono anche le maschere degli *Issobadores*, figure molto eleganti, vestite di rosso, che danno il ritmo e tengono a bada i **Mamuthones** e che prendono al lazzo le fanciulle. Nel *Macbettu* poi ci sono le streghe, maschere comiche e grottesche. Hanno le barbe. Anche per le streghe abbiamo attinto ai carnevali sardi, in particolare al carnevale di Bosa. Sono le *Attittadoras*, uomini vestiti da vecchie che implorano *unu tikkirigheddu de latte* tra urla e sorrisi sardonici accompagnati da sconce allusioni sessuali. Ma potrei parlarti anche de *Sa Filonzana*, una vecchia orrenda che fila e minaccia con le forbici di tagliare il filo del tuo destino. I riferimenti quindi sono tantissimi e hanno costituito il materiale con cui abbiamo costruito il *Macbettu*.

Enrico Pastore: Se vogliamo poi notare una curiosa coincidenza il giardiniere de *I Simpson* in originale è scozzese e nel doppiaggio italiano parla in sardo.

Alessandro Serra: Sono stato tentato una volta in un'intervista di dirlo, poi mi sono frenato per timore di essere frainteso. Ma in questa arte antica non si può prescindere dal pubblico, dalle conoscenze collettive che spesso sono cliché o mode ma che a volte sfiorano il mito e fondano la realtà. I *Simpson* hanno più volte dimostrato di possedere una grande forza comunicativa a tratti divinatoria. Ci sono puntate memorabili, non ultima quella di 15 anni fa in cui Lisa succede a Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti. Il teatro è anche un'arte popolare e la risata può essere spesso una privilegiata chiave d'accesso al rito. A proposito di Pinocchio Elémire Zolla sosteneva che "In vernacolo, ridendo, conviene esporre le verità più segrete".

Enrico Pastore: *Mi ha molto colpito la tensione tua e degli attori nell'evitare ogni affettazione nella recitazione. La ricerca di una spontaneità che sottragga la parola all'artificio, affinché sia viva, più assimilabile al canto che allo scritto. Come avete proceduto per rivitalizzare la lingua scritta, il morto orale come lo chiamava Carmelo Bene?*

Alessandro Serra: Questa per me è una domanda cruciale. Soprattutto in questi giorni in cui sono reduce dalla prima settimana di prove su *Il giardino dei ciliegi*. In Cechov il problema è ancora più presente, direi quasi più grave perché la lingua sembra parlata ma il risultato è spesso enfatico e, per quanto mi riguarda, sgradevole e noioso.

Shakespeare ha un problema analogo che contrariamente a Cechov però può essere risolto con il canto. Con Cechov bisognerebbe semplicemente dire, nel senso più profondo del termine. L'attore deve manifestare nella parola il senso di ciò che dice, così come si fa nella vita. Fare questo in teatro richiede una grande tecnica e un grande sforzo

fisico. Questo perché per dire una frase e dirla davvero, portando con sé il senso, l'emotività e la logica delle conseguenze, e nello stesso tempo farla arrivare a quaranta metri di distanza è un'impresa quasi impossibile. E lì si cade.

In Shakespeare la musica ti può aiutare, perché non essendo un teatro naturalistico, in qualche modo si può attingere al canto.

Esistono tre livelli di comunicazione: il primo è quello del significato. Il secondo è quello musicale, attraverso il suono io posso raccontare e incantare. Questo è credo ciò che siamo riusciti a fare usando il sardo. In *Macbettu* credo che ci sia anche il terzo livello, quello magico, in cui la parola diviene mantra, non significa più, semplicemente è, agisce come una forza e non come un significato. Questo sarebbe stato impossibile usando l'italiano, soprattutto quello delle traduzioni letterarie.

I testi di Shakespeare devono essere trattati come dei copioni. Non bisogna aver paura di smembrarli, dilaniarli, perché sono talmente grandi che restano sempre integri. Anche perché c'è una drammaturgia perfetta e sublime che è talmente oltre il luogo comune che non ce la fai a distruggerli. Tutto ciò a patto che la scrittura di scena sia alleata del testo, ne al servizio né contro. Il testo è materia.

Per quello che ci riguarda abbiamo distrutto *Macbeth* ma con un grande amore, fedeltà e rispetto. Grazie a questo amore e rispetto per l'opera ho cercato non di raccontare o recitare ma di evocare una immagine che sta oltre e dietro il testo.

Questo si può fare in Shakespeare grazie alla lingua. Grazie al fatto che lui, essendo un attore, è sempre riuscito all'interno delle sue opere, a fornirti le chiavi d'accesso. E gli strumenti della scrittura di scena sono proprio nelle parole, in quelle particolari formule magiche che **Peter Brook** chiama *Parole radianti*.

Tornando al sardo, quando ho riascoltato quella lingua con la quale avevo un conto in sospeso, una lingua che da bambino mi faceva molta paura perché mi ricordava una certa brutalità barbaricina. Quando l'ho riascoltata dopo tanto tempo ho pensato che fosse la lingua giusta per *Macbeth*. In sardo non esiste la parola Ti amo, una lingua in cui, come dice **Angelo Pira**, la parola è la cosa. In questo è unica.

In *Macbeth* non potevo usare l'italiano, che è una lingua letteraria, costruita a tavolino. Con questo non voglio dire che non si possa recitare in italiano. L'ho fatto e continuerò a farlo, ma ci vuole un lavoro enorme che non possono fare i letterati. Devono farlo gli attori perché bisogna sempre porsi il problema di trasformare le parole scritte in parole parlanti e parlabili, perché altrimenti ci si limita a ri-ferire un testo, il che il più delle volte, diventa di una noia mortale.

Enrico Pastore: *La recitazione di Macbettu è molto fisica, il corpo dell'attore è potente, presente e altamente significante. Mi piacerebbe sapere come è stato il lavoro in prova con l'attore, come avete costruito la partitura gestuale?*

Alessandro Serra: In *Macbettu* c'è stato un lungo periodo di preparazione perché nessuno degli attori aveva mai lavorato con me, anche se fortunatamente avevano avuto

precedenti esperienze di teatro fisico e lavoro con il corpo.

Il primo *step* è stato quello di suggerirgli un modo di ripensarsi in scena attraverso il corpo e questo non poteva che avvenire attraverso il training. Non riesco ad immaginare una messa in scena che non parta dal corpo dell'attore. Occorre arrivare al testo con il corpo presente e vigile, attivo, pronto ad accogliere e a trasformare la poesia scritta in immagini, danza e canto. Rispetto a questo aspetto i miei punti cardinali sono **Grotowski, Mejerchol'd, Decroux**. Grandi maestri di cui oggi, ahimè, non si sente più parlare. Rilke parlava di un'umanità come alberi che hanno dimenticato di avere radici e credono che il frusciare dei rami sia la loro vita.

Mi pare impossibile praticare un'arte millenaria prescindendo da ciò che è stato. Ciò che resta sono i testi, la letteratura. Ma l'essenziale non si può trascrivere, si può solo trasmettere. Oppure cercare di ripensarlo, scoprirlo di nuovo. Il teatro è un'incessante ricerca di qualcosa di dimenticato.

Il training è per me l'unica via possibile per accedere all'impossibile. Con *Macbettu* si iniziava la mattina con il training, il mio, ma anche e soprattutto quello guidato da **Chiara Michelini**, finché abbiamo trovato una pratica nuova, semplice ma funzionale a questa specifica messa in scena. Ogni nuova creazione impone un nuovo training. Nel corso delle prime settimane abbiamo affrontato anche alcuni principi delle arti marziali cinesi. La fortuna con la produzione di **Sardegna Teatro** è stato avere dei periodi di prova lunghi e distribuiti nel tempo. Non si provava mai per più di una settimana di seguito, ma per 10 ore al giorno, producendo una quantità di materiali, azioni, immagini, suoni, sensi talmente densi che al settimo giorno si era completamente spossati. A questo punto occorre allontanarsi e lasciare decantare ciò che si è manifestato davanti ai miei occhi ma soprattutto nei corpi degli attori.

Le prime settimane sono state senza testo che, benché fosse già stato riscritto da me e studiato dagli attori, è stato messo da parte. Si lavorava soltanto sull'immagine. Il compito era: raccontare senza recitare. Questo ci ha consentito di togliere verbosità. Se una scena la vivi, non c'è molto altro da dire. La parola diventa quasi superflua.

Decroux diceva: "io non sono contro le parole, ma devono essere necessarie" oppure devono essere un suono. Se non sono necessarie e non sono suono, sono inutili. Ed essendo inutili diventano anche dannose.

Enrico Pastore: *In questo periodo nel teatro italiano sta ritornando prepotente la tendenza a fare del testo il centro della rappresentazione verso cui si piegano tutti gli elementi della scena. Nel caso di Macbettu invece sembra avvenire proprio il contrario dove il teatro flette il testo alle sue esigenze e così facendo lo esalta e gli ridà nuova vita. È nata da questa esigenza la volontà di far tradurre il testo a un attore? Per trovare una forma del dire che fosse agli attori congeniale e più veritiera possibile? In parte hai già risposto affermativamente ma magari vuoi precisare*

Alessandro Serra: Ho studiato sempre e solo con gli attori, non solo con quelli che sono stati i miei maestri, ma soprattutto con coloro che hanno avuto la forza di seguirmi nelle mie scritture di scena. Spesso mi capita di passare moltissimo tempo per ricomporre una frase perché suoni e significhi col minor sforzo possibile ma quando poi

l'attore finalmente la dice, mi accorgo che ci sono ancora blocchi... e insomma... bisogna scrivere, tradurre e comporre da attori, inscrivendo nei corpi ogni fase della creazione. Il fatto che oggi non si scriva più con la penna è una grave mutilazione al gesto creativo della scrittura. **Simone Weil** diceva ai suoi allievi che il greco si impara con il corpo... ripetere il gesto grafico della lettera alfa è una danza. Nell'atto stesso dello scrivere in fondo, si danza.

Quando lavoro sui testi, il lavoro di riscrittura lo faccio a casa, parola per parola... ma ad alta voce, spesso i piedi, sussurrando e gridando... Vedo dunque il teatro con occhi d'attore, e questo benché io non sia tale anche se ho studiato per esserlo.

Scrivo ad alta voce e cerco di dire le parole. Ma non solo. Quando lavoriamo sul testo se una frase o una parola non funziona, non risuona, si cambia. La parola deve essere organica al corpo dell'attore.

Enrico Pastore: Esatto. O la parola diventa qualcosa di vivo e organico alla scena oppure se resta un elemento puramente letterario si riduce a un elemento esterno noioso e sterile. Per usare le parole del mio maestro Antonio Attisani, diventa il teatro per chi non legge.

Alessandro Serra: oppure, peggio ancora, diventa un teatro per chi vuole sentirsi dire delle cose e si compiace nel sentirle. Non si racconta ma si informa su qualcosa che già si conosce tra l'altro. Anche **Milo Rau** informa, ma nello stesso tempo racconta. Ho visto per esempio *Five easy pieces* e in questo lui è straordinario.

*Enrico Pastore: Milo Rau è molto ancorato all'idea di un teatro, come quello greco antico, luogo dove la comunità affronta e dibatte le crisi che la attraversano. E in questo senso sonda la scena nei suoi limiti, prova a capire cosa si possa fare o meno con la scena per poter essere efficace e significativo nel trattare il reale. Ti mette sempre nella condizione scomoda di essere giudice e imputato. Pensa proprio a *Five easy pieces* dove nel terzo capitolo in cui ti senti di essere *Dutroux*.*

Alessandro Serra: Quello che dici di **Milo Rau** è giustissimo. Io non ho quella profondità politica, antropologica. Non riuscirei a toccare un fatto del tempo presente senza cadere. Nel mio piccolo sondo gli archetipi e questo anche nel teatro di prosa. Con archetipi intendo anche quei meccanismi della natura umana che sono sempre presenti nelle fiabe e in tutte le opere di Shakespeare. Pensa a *Otello*: si parla di femmicidio e di gelosia. Ma il vero geloso è Jago, non *Otello*. *Otello* non uccide per gelosia ma perché ama a tal punto *Desdemona* da non poter concepire che lei possa vivere nel peccato. È un pensiero contraddittorio, doloroso, fastidioso, eppure è così. Inoltre si tratta di un islamico convertito al cristianesimo. Se si parlasse di gelosia sarebbe una telenovela e non un capolavoro dell'umanità. In Shakespeare i meccanismi dell'essere umano sono puri e distillati in forma di simbolo, e in quanto tali non si può che contemplarli, non si possono volgere in prosa. In Shakespeare non è ammessa parafrasi. Sono contraddittori, e inafferrabili. Il lavoro di **Milo Rau** è stupendo perché guarda al tempo presente. In quella scena che hai appena ricordato sei lì che guardi e i tuoi occhi si contaminano, prendi coscienza di quanto sono contaminati, perché in fondo se fai finta di niente sei complice di quanto avviene nel mondo. Nei grandi testi della tradizione o nelle fiabe sono presenti gli stessi meccanismi che sono poi quelli che mi interessano.

Enrico Pastore: *Pensi che ci possa essere un'evoluzione alla ricerca che avete compiuto con Macbettu, oppure è un esito in qualche modo irripetibile? Mi spiego meglio che non vorrei la domanda sia interpretata come provocatoria o maliziosa. In Macbettu siete riusciti a risvegliare le forze antiche del teatro, quelle che animavano l'antica tragedia, e ci siete riusciti abbinandola a un elemento etnografico di grande potenza come la tradizione popolare sarda ancora molto legata a qualcosa di ancestrale. Pensi che questa ricerca che avete avviato possa in qualche modo continuare senza produrre un clone o un doppione?*

Alessandro Serra: Ti rispondo molto semplicemente. Per me quel luogo è come tornare alle mie origini. È casa. Ma dopo *Macbettu* ho necessità di allontanarmi per un po'. È per me molto faticoso emotivamente, quindi per il momento ho bisogno di andare da un'altra parte. Ci tornerò. Mi piacerebbe completare una trilogia di Shakespeare sul potere e anche affrontare la tragedia greca alla quale mi sto avvicinando da anni a partire dallo studio del coro e della maschera. E non è un caso forse che dopo il coro greco abbia sentito il bisogno di tornare a Cechov, che resta l'autore che più amo, proprio perché credo che *Il giardino dei ciliegi* sia la più grande partitura sinfonica per anime mai scritta. Un'opera priva di centro in cui i gesti e le parole dei personaggi che agiscono e parlano si nutrono degli altri. Un coro e una moltitudine, come nella vita.