

Dal programma di sala dello spettacolo IL TESTAMENTO DI MARIA

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 Colm 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! Lo scandaglio con cui scende nelle 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 irrimediabile 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 culturale, 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. Rifiutando 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/fantasma – 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, adattarle 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».