

Il dramma dell'umiliazione

La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano,
un successo internazionale (2010-2016)

Laura Mariani

Nota preliminare

La Merda di Cristian Ceresoli e Silvia Gallerano è forse lo spettacolo italiano più visto al mondo in questo primo squarcio di millennio: il primo frammento è stato presentato a Udine l'11 settembre 2010, la versione definitiva ha debuttato al Teatro i di Milano il 29 marzo 2012, ha attraversato innumerevoli piazze in Europa, America del Nord e del Sud, Australia (come si vede dalle cartine disegnate da Maria Vittoria Mariani) e sta per approdare a Vancouver e a Parigi. Al Festival di Edimburgo del 2012 ha fatto incetta di premi: Fringe First Award for Writing Excellence a Ceresoli, The Stage Award for Acting Excellence a Gallerano (la prima italiana a conquistarlo), Arches Brick Award for Emerging Art, Total Theatre Award for Innovation (nomination), Edinburgh Fringe Sell Out Show.¹ Il testo è stato pubblicato in doppia versione – italiana e inglese – nel 2012 (Oberon Books, London) ed è stato tradotto finora in greco, danese, ceco, spagnolo, gallego, portoghese, francese e tedesco. Silvia Gallerano lo ha interpretato in italiano e inglese e si accinge a recitarlo in francese, mentre si lavora alla versione cinematografica. L'interesse del pubblico è vivo ovunque; la critica ha risposto con entusiasmo, ma in Italia nessuna delle firme più autorevoli della stampa ha manifestato l'attenzione dovuta. Ceresoli e Gallerano parlano di «sottile e persistente censura».

La Merda tratta di questo. Una giovane donna, afflitta da problemi estetici e in attesa di un provino per una pubblicità televisiva, racconta stralci della sua vita (il verbo è di comodo), per lo più drammatici ma con aspetti buffi: il rapporto anche allegro con il padre suicida e quello di routine con la madre teledipendente; la prima esperienza sessuale con un portatore di handicap; il provino come motore scatenante di ricordi, rabbia, sogni, colloqui reali e immaginari; i rimandi patriottici, dalle camicie rosse garibaldine alla Donna nuova di primo Novecento, alla Resistenza. Non ha nome e non ha abiti: Lei sta appollaiata su uno sgabello, nuda.

¹ In Italia *La Merda* ha vinto il Premio della Critica 2012 come Miglior Spettacolo, il Premio dei Giornalisti Giovani Realtà del Teatro, il Premio del Pubblico Giovani Realtà del Teatro.



Fig. 1. Planetario

Australia (Adelaide), Brasile (São Paulo, Bela Vista, Paraguacu Paulista, Pompéia, Guáira, Barretos, Miguelópolis, Guariba, Mococa, Sao Jose dos Campos, Mogi Guacu), Canada (Vancouver), Usa (San Francisco), Svizzera (Lugano).

Ho visto per la prima volta *La Merda* (secondo studio) nello spazio raccolto del Teatrino degli Illusi di Bologna.² Non mi è piaciuto per tre motivi: mi è sembrato troppo legato alla cronaca, in quel 2011 afflitto dalle “Olgettine”; non ho capito la scelta della nudità e ho provato disagio, anche perché stavo proprio a due passi dall’attrice, che conoscevo; la vicinanza ingigantiva i movimenti del viso e amplificava la voce, causando un disagio ulteriore. Queste riserve si sono rapidamente cementate in un pregiudizio che ha condizionato tutta la visione. Una riprova, se ce ne fosse bisogno, di quanto lo sguardo possa essere influenzato da elementi in parte estrinseci allo spettacolo in sé, riguardanti l’orizzonte di attesa dello spettatore e le sue stesse fragilità: legate, nel mio caso, all’insofferenza nei confronti del berlusconismo come dell’antiberlusconismo, alla nudità e alla provocatorietà del titolo stesso. Ma non ho dimenticato lo spettacolo e sono rimasta colpita dai suoi successi: segno inequivocabile che intercettava qualcosa di molto sentito e sapeva esprimerlo. Lo studioso non può non interrogarsi: tanto più se crede nella pluralità

² Il Teatrino degli Illusi era un ex cinema a luci rosse, divenuto per un breve periodo spazio per cabaret, concerti jazz e spettacoli di giovani artisti, attualmente chiuso. *La Merda* era inserito nel programma del Festival internazionale Gender Bender.



Fig. 2. Europa, a partire da Torino

Danimarca (Copenaghen, Aalborg), Francia (Bataville), Germania (Berlin), Italia (Alba, Asti, Azzano, Bari, Belluno, Bologna, Bolzano, Brescia, Cadelbosco, Cagliari, Campobasso, Cantù, Cascina, Castrovillari, Catania, Collegno, Cosenza, Crema, Enna, Firenze, Gavorrano, Genova, Gubbio, Lecce, Lumezzane, Macerata, Massa, Milano, Montemarciano, Montescudo, Napoli, Palermo, Pergine, Pescara, Piancastagnaio, Ponteranica, Rimini, Roma, Salerno, San Lazzaro, Sassari, Scansano, Sesto Fiorentino, Soliera, Tivoli, Torino, Tortoli, Ugnano, Vasto, Venezia), Lituania (Vilnius), Portogallo (Lisbon), Scozia (Glasgow), Spagna (Madrid, Ribadavia, Ourense), Gran Bretagna (London, Edinburgh, Birmingham, Brighton, Bristol, Mancheater, Jersey Island).

dei teatri, tanto più in tempi in cui questa antica “struttura di civiltà”, offuscata da forme di comunicazione ben più imperiose, sembra destinata a rivolgersi a poche facce, sempre le stesse.

Nel febbraio 2016 ho rivisto *La Merda* al Duse di Bologna: un teatro all’italiana stracolmo in platea e in prima galleria (778 posti). Dopo cinque anni lo spettacolo era lo stesso ed era un altro: non solo perché nel frattempo Ceresoli e Gallerano hanno continuato a lavorare di cesello, ma perché nelle nuove condizioni – uno spazio che creava un tipo diverso di prossimità e l’allontanamento dalla cronaca italiana – manifestava qualcosa che prima non avevo visto: la capacità di accogliere l’umano, tutto l’umano, senza giudicarlo, e l’invenzione di un linguaggio potente, *people* e arte. Il flusso di coscienza si era accomodato in una forma quasi da

concerto rock e il senso si era spostato: in primo piano non c'era più la società dello spettacolo, con i suoi effetti perversi e scontati, e nemmeno la follia della nazione, ma la tragedia universale dell'umiliazione, grande anche quando riguarda vittime senza gloria.

Andavano analizzate le ragioni del perdurante successo come della censura sottile nei confronti dello spettacolo: uno spartiacque nel percorso di Ceresoli e Gallerano, un *unicum* nel panorama non solo italiano e, soprattutto, un esempio vigoroso di Grottesco contemporaneo: dove l'artista può essere "sincero", senza rinunciare al confronto con l'altro scenico, e coniugare «un impatto comunicativo popolare» con l'«esercizio di una "crudeltà" che ripropone e sfida i più drammatici temi» del nostro tempo.³

Ceresoli, l'arte del fare, scrittura e visione

Un autodidatta che fa il mestiere di scrivere, avendo un orizzonte letterario prima che teatrale, così si definisce Cristian Ceresoli. Nato vicino a Bergamo, in un contesto «povero di stimoli», dice di aver preso dalla provincia «una profonda tristezza, un grande disadattamento».⁴ Diplomatosi in Ragioneria, non ha frequentato l'università e ha scoperto il teatro quasi per caso, dopo anni caotici. Si è formato in un suo «particolare laboratorio» durato sei anni (2004-2010), attraverso la lettura, l'ascolto, l'esperienza fisica: autori e libri mai abbandonati (cita Pasolini, il Vecchio e il Nuovo Testamento, *Ulisse* di Joyce, *Viaggio al termine della notte* di Céline, *Ho servito il re d'Inghilterra* di Hrabal); molto studio per darsi delle basi linguistiche, metriche e non solo; ore e ore in compagnia di Bach, «soprattutto attraverso il filtro di Glenn Gould»; due anni di esperienze «folgoranti» presso il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards, a Pontedera (*training* e lavoro sui canti con Richards e Mario Biagini). Poi, i primi spettacoli in collaborazione con Antonio Pizzicato, regista, compositore e performer della voce: *Voce Sola* (dove Ceresoli dà vita a un Edipo contemporaneo, anche per il bisogno di fare i conti con la figura paterna) e *Canzoni d'amore feroci* (che spazia da Ovidio a Celentano), fino alla *Ballata dei Poveri Cristi* (premio Eti/Cei Teatri del Sacro 2009), che si chiude con il finale scioccante di un Cristo crocifisso tornato improvvisamente bambino, dove Silvia Gallerano entra da protagonista.⁵

³ Antonio Attisani, *L'attore sincero nel secolo grottesco*, in Aa Vv, *Actoris studium. Album #2*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 3-24.

⁴ Cito dall'intervista che ho fatto a Ceresoli a Roma il 25 luglio 2016: qui e per l'intero paragrafo, ove non diversamente indicato.

⁵ Lo spettacolo, dedicato «ai bambini bombardati in Palestina», ha poi preso il titolo di *Dolorosa*. Già in questi primi spettacoli Ceresoli lavora intrecciando letteratura, musica e teatro, cultura alta e cultura popolare.

Ceresoli l'ha ammirata anni prima, da spettatore, in *Assola. Elogio della solitudine* (menzione speciale del Premio Scenario 2003), uno spettacolo tutto di Silvia Gallerano, in tre movimenti. Nel primo è una single che vive in un monolocale di Milano, una figura drammatica e comica al tempo stesso, «molto tenera» anche a causa della voce strozzata, tremante, al limite del pianto. Lui è colpito dal modo in cui Silvia canta – un canto d'attrice che è anche un dire – e dalla sua «maschera vocale»: un'espressione, questa, che ritorna nel gergo teatrale dei due artisti. Dal desiderio di lui di dar vita a un'opera per quell'attrice e dal bisogno di lei di dare parole a quella voce muove il percorso che porta a *La Merda*: qui l'autore fa cominciare la sua biografia artistica.

«Si comincia a concepire la storia di un essere umano, che assume il modello televisivo di Maria De Filippi per conquistare un'identità propria e cerca di diventare adulto lottando per farcela. Lei non vuole avere successo, vuole farcela». Riuscire a fare qualcosa della propria vita: su questo nodo continuano a costruirsi tanti destini tragici, a cominciare dal commesso viaggiatore Willy Loman in uno dei classici del Novecento; e insieme c'è l'aspetto, squisitamente contemporaneo, di una celebrità da perseguire a tutti i costi, puntando sul personale e non sulle competenze.⁶ Ceresoli e Gallerano lavorano anche sulle proprie autobiografie: esperienze che riguardano «un certo processo di umiliazione, per l'impossibilità di raggiungere il modello di uomo e di donna che ti è stato proposto, un affanno dell'adolescenza e della prima età adulta». La società dello spettacolo si configura così come condizione data, una “normalità” ineludibile o quasi, mentre il contesto nazionale si dilata fino a diventare globale. D'altro canto, uno dei punti di forza del testo consiste proprio nella capacità di «avere tanti scenari problematici di riferimento senza chiudersi in essi».⁷

La Merda nasce «senza una scaletta, né un tema, nulla, ma la tecnica è chiara»: flusso di coscienza. Silvia Gallerano consegna a Cristian Ceresoli i suoi contributi come brani di diario; lui scrive, trasfigura i ricordi di entrambi e li mescola, «muove continuamente il testo e Silvia legge». I ruoli sono definiti ma il rapporto fra scrittura e recitazione, fra lavoro individuale e lavoro comune è serrato e continuo. Ceresoli produce trenta-trentacinque minuti di testo, insieme scelgono i primi dodici minuti, i meglio lavorati, e li presentano a Udine. Vincono due premi e mille

⁶ Si pensi alla mediatizzazione del privato proposta dal *Grande fratello*: a come vengono scelti i partecipanti, alla loro quotidianità in una casa dove entra solo la telecamera della Tv, al loro stato di sovrereccitazione, tra urla, entusiasmi e lacrime. Sembra un esperimento di laboratorio con cavie umane

⁷ Cito Eleonora Fuochi che nella sua tesi di laurea propone molti riferimenti: da Artaud a Barthes, da Baudrillard, Deleuze e Guattari a Debord, con un accostamento privilegiato alla *Nausea* di Sartre (*Parola nuda e parola rituale. Analisi de La Merda di Cristian Ceresoli*, relatore Marco Antonio Bazzocchi, Università di Bologna, 2014-2015). Si ricordi anche Dominique Laporte, *Storia della merda*, Multhipla, Milano 1979.

euro, che serviranno per presentare il frammento di spettacolo autoprodotta. Dagli abbondanti materiali accumulati (due ore e mezzo) nascono il Primo studio, con una struttura e una durata che si sono mantenute (cinquantacinque minuti circa), e il Secondo studio, dopo che Silvia ha lavorato autonomamente al testo.

L'intuizione estetica della nudità, avanzata dall'autore, si materializza a Udine: «mancavano pochi secondi, stavano per darci il via, Silvia aveva una maglia di Baggio, della nazionale italiana, mentre il resto del corpo era nudo, ha deciso di toglierla». È una scelta che incide sulla lettura del testo e sulla storia dello spettacolo, provoca il pubblico e non è la sola. Ci sono altri elementi potenzialmente disturbanti, come quello in cui Lei racconta di essersi sentita costretta a esaudire la richiesta sessuale di «un handicappato». Qui entra in gioco il *politically correct*, un problema legato anzitutto alla parola, anche se sono proprio i diretti interessati a metterla in crisi, usandola nella vita: «Tra noi ci prendiamo in giro: "Handicappato, ti muovi?" Ci ridiamo su. L'autoironia ci fa bene», dice Bebe Vio». ⁸

Non sempre la scena viene accolta nella sua complessità, andiamo in un terreno difficile dove si libera anche il linguaggio. Un certo tipo di sinistra ideologica è preoccupata dall'uso del termine handicappato ed è molto spaventata dal fatto che questo disabile è anche un maschio che attua un sopruso. Questo è un punto della partitura emerso in un flusso di scrittura, che è diventato un campo di battaglia per mesi: virgole, vocali, consonanti... Fino alla chiusura del testo e all'inizio del lavoro di Silvia che entra nel vivo, sostiene fino in fondo, a qualsiasi costo, quel che è scritto. Noi poi, fuori dall'opera, abbiamo un grande rispetto per questo argomento. Ci sono state molte persone vicine ai disabili, i disabili stessi che si sono molto divertiti, hanno letto in modo leggero questo momento.

Grazie allo stretto lavoro in coppia e alla bravura di Silvia Gallerano, *La Merda* è legato indissolubilmente a lei, diventa "altro" nella messinscena brasiliana e in quella danese. ⁹ E tuttavia il testo possiede una forza autonoma, che si manifesta alla sola lettura: giustamente, dunque, Ceresoli ne rivendica la qualità letteraria. Ha fatto leva sulla rabbia e su un linguaggio originale, sofisticato e popolare al tempo stesso. Ha creato una composizione in tre movimenti musicali: *Le Cosce, Il Cazzo, La Fama* e un controtipo, *L'Italia*. I primi due hanno stessa struttura e «un finale volutamente più che simile, non un ritornello ma un refrain»: lo stesso urlo – «Sono io, io, ioooooooooo» –, lo stesso tipo di crescendo, una cosa difficilissima per l'inter-

⁸ Cfr. Aldo Cazzullo, *Bebe Vio, olimpionica senza gambe e braccia: «Non chiamatemi poverina. A volte la compassione è peggio dell'indifferenza»*, «Corriere della sera», 16 ottobre 2016.

⁹ «Solo Gallerano è stata in grado, fino a oggi, di fare in autonomia», precisa Ceresoli: in Danimarca Danica Curcic è stata «brava ma era molto seguita dal regista» Simon K. Boberg (gennaio-febbraio 2015); a San Paulo del Brasile Christiane Tricerri, che si è anche diretta, ha fatto «una copia dell'interpretazione di Silvia» (luglio-agosto 2015).

prete perché al settanta per cento ci sono le stesse parole». Nel terzo movimento «c'è una ripresa che rimanda al secondo, come se fosse una scrittura musicale a ondate, tecnicamente e anche contenutisticamente». Il finale – sette minuti – è soprannominato «il calvario»: una «scrittura sincope», che crea uno scarto e insieme fa esplodere tutti gli elementi presenti nei minuti precedenti. Un monologo che Gallerano interpreta magistralmente, quello per cui nella motivazione del Premio della critica si è fatto il nome di Artaud: i frammenti della vita di Lei, gli oggetti come le emozioni, stanno nella merda, che non è peggiore dei sentimenti che prova. Scelta la forma del flusso di coscienza, Ceresoli immette nella partitura musicale un parlato assolutamente quotidiano, capace persino di accogliere l'inno di Mameli, teatralizzando con accortezze semplici il modo di comunicare contemporaneo di una giovane alfabetizzata non colta: sembra quasi la trascrizione/traduzione di una testimonianza orale. In certi momenti, quando Lei parla con qualcun altro, le parole si interrompono come accade nella vita, restano sospese, si ripetono, fanno discorso senza badare alla sintassi. Dalle parole smozzicate a quelle urlate, dalle accelerazioni ai lunghi silenzi, il flusso non prevede a capo: si cambia pagina quando si passa da un movimento all'altro e non c'è stacco per il controcanto finale. La punteggiatura si muove fra due estremi: per una pagina intera e più abbondano le virgole ma non c'è nemmeno un punto, perché Lei non riesce a fermarsi; in altre parti c'è il punto dopo ogni parola. Anche i corsivi sono «più musicali che di senso», perché il piano del narratore e quello del personaggio si intreccino in modo liquido e insieme regolato. Poche e scarse le didascalie, in modo che ogni interprete trovi le sue soluzioni originali passando attraverso la fatica. Solo la prima didascalia, più lunga, dice qualcosa dello spazio in cui si trova Lei; le successive riguardano la voce, i suoi cambiamenti, i tempi.

Va sottolineato il fatto che la traduzione inglese (nonché la registrazione video di un frammento) è iniziata in una fase di lavoro del tutto aperta, avvalorando il carattere transitivo della scrittura teatrale e il suo potenziale metamorfico.¹⁰ «Con Silvia abbiamo deciso di azzardare una traduzione basata sulla metrica e sulla musicalità italiana», dice Ceresoli, che parte dall'americano «introiettato negli anni Ottanta in provincia». Qualunque linguista li avrebbe sconsigliati, invece proprio questa scelta ha permesso di «costruire una lingua altra, come l'inglese permette spesso di fare», creando «una struttura del verso» che ha facilitato l'interpretazione. Le frasi dunque sono un po' più lunghe di quanto consentirebbe una traduzione ortodossa, tornano alcune parole italiane, si conservano gli errori presenti nella versione originale: «come se ci fosse una mappa sotto il primo livello di scrittura», fatta di

¹⁰ Si potrebbe dire che il testo è nato muovendosi sulle ruote, riprendendo il titolo di un libro di Claudio Meldolesi e Renata M. Molinari: *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007. Nella versione inglese manca il pezzo dedicato alla madre.

immagini oltre che di suoni, tesa fra essenzialità e ricchezza formale. Una struttura stratificata che si ispira ai Vangeli, alla loro capacità di parlare a tutti in modo incisivo: «una forma di lallazione, questo è molto importante non perderlo nella traduzione».

La prima traduzione non funziona. Ceresoli chiede a un'attrice italiana che lavora da anni a Londra di leggere il testo ad alta voce, interpella anche un'insegnante italiana e infine un attore italiano che vive a New York da vent'anni. Lui e Silvia Gallerano fanno una settimana di residenza a Brighton per testare la traduzione, prima di andare a Edimburgo: lei recita davanti a spettatori di madre lingua che non conoscono il testo (compresi alcuni artisti come Tim Crouch, spinto dalla curiosità e dal desiderio di conoscere *La Merda* dopo averne visto un frammento video). Nel frattempo Ceresoli continua a fare «interventi sostanziali di affinamento. Un processo lungo, articolato, meticoloso che si ripete a ogni traduzione: vengono avanzate richieste precise e dettagliate e il risultato viene attentamente controllato e verificato, l'obiettivo prioritario è mantenere la stessa musicalità». Alla fine con Ceresoli, che pure conosce bene l'inglese, lavorano alla traduzione in cinque: «una fatica immane», sempre col pensiero all'interprete e all'originale, per salvare la metrica insieme ai vari «cioè, ecco, ma...».

«Niente può essere fatto come se fosse stato già fatto», il tempo del teatro è il presente. Il confronto con altre lingue, con pubblici tanto diversi, tiene vivo il carattere evenemenziale dello spettacolo: «Il testo già dal primo studio era quello, le luci erano quelle e così il resto» dice Ceresoli, eppure è «cambiato tanto; era molto dialogico, adesso ha bisogno di distacco». La questione riguarda soprattutto l'attrice ma coinvolge anche l'autore: sia per la maniacalità con cui continua a interrogarsi sull'opera – adesso, per esempio, in relazione alla traduzione francese¹¹ – sia per l'attitudine intensamente partecipativa con cui segue lo spettacolo.

C'è il perfezionismo insieme al godimento della propria produzione. E c'è l'eco incredibile di un'esperienza giovanile: l'esercizio che ho fatto, credo al Workcenter, in cui viene chiesto di perdere l'equilibrio, arrivando fino a un attimo prima di cadere, un esercizio molto semplice. Credo ci sia questo quando scrivo, nel senso di forzare i linguaggi, le strutture, i sistemi letterari e andare a vedere fino a che punto posso spingermi per poi rialzarmi e riprendermi e non cadere. Siccome per me è un'esperienza fisica scrivere, questo esercizio lo ricordo molto bene. Avviene anche in Silvia, tantissimo, io la vedo risucchiare, prendere una pausa più lunga del solito, complicarsi la vita, accentuare una cosa che forse non le permetterà di avere la forza di fare quella che viene dopo, e dire: ma come fa adesso? E poi invece trova la forza per fare il passaggio successivo, magari un altro tipo di forza, in minore, o che nemmeno lei conosceva, come se ci fosse un continuo tentativo di mettersi in disequilibrio; in termini romantici, fino ad andare quasi

¹¹ «Fa la traduzione in francese Rossana Gemma, con noi che interveniamo sul significato di alcune parole e sulla musicalità, come per l'inglese. Il francese per ora è stato più facile», dice Gallerano.

a morire... quando avrebbe potuto stare su dei punti fermi. Certo dei macropunti fermi vi sono ma, dati quelli, vai continuamente a cercare... Mi ricordo dei momenti in cui Silvia mi ha anche spaventato, mi stressa tantissimo vedere lei e vedere esposte le parole che ho scritto. Una volta si bloccò ferma, a lungo, pensai che avesse avuto un colpo. La pausa invece aveva una funzione estetica, funzionò pienamente.

Nella locandina manca la voce Regia. Guardo sempre con curiosità a come le compagnie o i gruppi definiscono i vari ruoli in un processo come quello teatrale, dove la divisione del lavoro è necessaria e produce gerarchie, ma il processo comporta sconfinamenti continui e procedure collettive variamente declinate, non sempre definibili: in particolare in questa fase storica, che molti chiamano postregistica per la crisi del regista demiurgo.¹² Nel nostro caso, il fatto che la voce manchi conferma che l'hanno assunta entrambi: «un modo per presentarci era di mettere “Silvia Gallerano in *La Merda* di Cristian Ceresoli”, per dire: ci sono due artisti che collaborano a un progetto con la stessa importanza, uno è interprete uno è scrittore, non c'è un regista maschio che ha scelto un'attrice femmina. Dato il tema bisognava prestare grande attenzione. La voce non c'è, ma senza nessuna polemica né la presunzione di essere arditi». Così Ceresoli, mentre Silvia Gallerano segnala un dato curioso: all'estero attribuiscono la regia a lei, in Italia a lui.

La funzione registica viene così divisa. Gallerano dirige se stessa: lei è «un'artista totale e fa parte di questo processo prendersi cura della propria presenza in scena». Per quanto riguarda «gli altri elementi che si ascrivono alla regia – dice Ceresoli – l'aspetto estetico, tutto quello che si vede, che riguarda il quadro, il paesaggio, è nella scrittura. Ci sono pochissime parole extra partitura vera e propria, che poi sono state tradotte con la collaborazione di eccellenti tecnici e di questo mi sono preso cura io». Lui lavora immaginando, scrive vedendo «la nudità, l'alto sgabello circense, quel determinato colore delle luci che usano pochissimi teatri, il 117»¹³ e cerca «spazi il più possibile lontani dai teatri, disperatamente», oppure sventra quelli tradizionali, facendo togliere tutto il possibile. Vuole «un paesaggio in cui c'è solo questo corpo nudo, precisamente schiantato, bruciato dalle luci. Un paesaggio che è un retrobottega, un hangar, un garage».

Dato che il flusso di coscienza si configura come partitura musicale «c'è un lavoro sofisticato, molto preciso, molto lungo per creare una chiave in senso rock», vera e propria ingegneria del suono per «presentare a un volume molto consistente certe sonorità, che possano arrivare anche alla pancia», come se la partitura

¹² Su questa questione fa il punto il n. 25 di «Culture teatrali», dedicato alla *Regia teatrale in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, in corso di stampa.

¹³ Cristian Ceresoli ha poi scritto un libretto d'opera intitolato *Othello Sex Machine*, su commissione dell'Arena di Verona; e sta lavorando a un'altra “opera del disgusto”, ispirata a tragedie politiche contemporanee.

dovesse essere gettata in pasto a un'umanità «il più possibile diversa, brulicante, in un rituale orgiastico». L'attrice «può lavorare in grandissima libertà, può avere un'immediatezza, un'intimità, perché la tecnica la sostiene». Ceresoli richiama la sua esperienza di spettatore di Vinicio Capossela all'ex ippodromo di Capannelle a Roma: «mille persone che saltavano alla ricelebrazione di Cristo» ascoltando *L'uomo Vivo (Inno al Gioia)*. Gli piacerebbe fare *La Merda* in uno stadio o in un palazzetto dello sport. Al teatro Duse di Bologna, però, chi sedeva nelle ultime file non vedeva l'attrice, le sue espressioni erano «illeggibili». «Diventava un'esperienza rituale, perché eri insieme a tante persone che la vedevano», dice Ceresoli; «Un ascolto radiofonico a occhi chiusi», dico io; e lui: «Come in Galizia, dove ci fu un bellissimo incontro nella notte dove scoprimmo che c'era chi aveva deciso di leggere le scritte e chi aveva preferito perdersi nell'ascolto».¹⁴

Silvia Gallerano, performer/interprete, e Lei

Avevo già intervistato Silvia Gallerano insieme a Maria Nadotti, il 5 novembre 2010 a Milano. Era un momento per lei significativo, perché era cominciata una nuova fase dopo un anno di crisi. Aveva lasciato I Dionisi, la compagnia fondata dieci anni prima insieme ad altri sette diplomati della Scuola Paolo Grassi (fra cui la drammaturga Renata Ciaravino), dove aveva recitato con continuità e si era distinta per «le scene forti, sia comiche che drammatiche». «La vena della miniera [le] sembrava in esaurimento» al pari dell'«energia adolescenziale», voleva sperimentare «le tinte medie» e scegliere i personaggi da interpretare. Come se dovesse ripartire «dall'abc», si era rimessa a studiare, frequentando a Roma il Centro internazionale di cinema e teatro di Francesca De Sapia, già membro dell'Actors Studio. E aveva cominciato, quasi per caso, una collaborazione con Ceresoli sfociata nella *Ballata dei Poveri Cristi*. «Sto cercando di uscire dalla negazione del corpo», diceva: «per fare bene questo mestiere è necessario uno sguardo senza veli su come si è fatti dentro e fuori. [...] Ti devi misurare con l'invidia, con le cose che non hai, con quel che non puoi migliorare. E questo ti dà una direzione». Ripensando alla sua scoperta del teatro a diciott'anni, quando si era innamorata del metodo di Hal Yamanouchi partecipando a un laboratorio,¹⁵ concludeva l'incontro con queste parole: «Il corpo è il veicolo che porta al personaggio. È la postura che ti cambia il ritmo e con il ritmo i pensieri».

¹⁴ Si tratta di un numero di «Prove di drammaturgia» sulla *Spettatrice attratta. Dialoghi e testimonianze* (2, dicembre 2010): oltre a lei intervistammo Maria Luisa Abate, Anna Bonaiuto, Sandro Lombardi, Licia Maglietta, Ida Marinelli e la fotografa Lisetta Carmi.

¹⁵ Attore di cinema e di teatro, danzatore e coreografo, celebre doppiatore di attori giapponesi, Hal Yamanouchi esplora le potenzialità espressive a partire dalla ricerca su di sé, legando benessere e creatività, interessandosi a forme non solo umane, nate dai fumetti come dal mondo animale.

Ho intervistato di nuovo Silvia Gallerano il 25 luglio 2016, a casa sua, a Roma. Abbiamo parlato dello spettacolo a partire da alcune idee che mi ero fatta rivedendolo a Bologna e in video. E cioè che *La Merda* – piaccia o meno – mostri cosa può essere il teatro *oggi*, se non si limita a usare e mescolare vari linguaggi, ma si misura davvero con i media dominanti e trova così un linguaggio ancor più comunicativo: capace di affascinare un pubblico non di nicchia con una storia “ordinaria” e un personaggio dall’identità ambigua. Un teatro che collega la vita di un individuo – quella fallimentare di una potenziale “velina” – alle grandi tragedie della contemporaneità – dalle migrazioni di massa alle guerre, ai genocidi – perché mette al centro la violenza dell’umiliazione in qualunque condizione, seppure a diversi gradi d’intensità. Niente di intimistico: il dramma viene vissuto individualmente ma è condiviso e viene rappresentato assestando colpi precisi. Su questa sapienza si è concentrata l’attenzione durante l’intervista, puntando soprattutto su due temi: la maschera vocale e la nudità, a partire dalla genesi dello spettacolo. Il lettore noterà qui un uso maggiore delle citazioni: infatti, quando a essere intervistato è un attore, è particolarmente importante proporre le sue parole, che spesso, più che svelare segreti del mestiere, ne manifestano echi difficilmente raccontabili.

Tutto è avvenuto in maniera molto istintiva e in corso d’opera. Credo che lo spettacolo sia scaturito da una necessità e dallo stato in cui eravamo, in cui entravano anche i nostri vissuti, qualcosa di più antico, però in maniera molto poco ragionata nella costruzione dell’oggetto artistico. Sicuramente abbiamo ragionato di più su come questo oggetto potesse rimanere in vita, quando abbiamo visto che faticava a nascere e poi a sopravvivere all’interno del sistema teatrale italiano. Lì c’è stato più ragionamento, per cercare di capire perché ci tenevamo, ed era sia una difesa molto viscerale del lavoro fatto sia la sensazione che avevamo in mano qualcosa che avesse un valore. La genesi invece è stata molto legata a una necessità, lo stato in cui eravamo: frustrazione, fatica, rabbia, desiderio di esporre il nostro stato.

Quanto al personaggio, era “comparso” a Silvia Gallerano nei panni di una ragazza sola alla ricerca disperata d’amore, in uno studio per lo spettacolo *Molti Amori (diversi odii)*,¹⁶ si era materializzato intensamente nel suo *Assola*, come abbiamo visto, e si era riaffacciato nella *Ballata dei Poveri Cristi*.

Non riesco a ricordarmi come Lei è arrivata [...], questa presenza così vulnerabile, sempre sull’orlo del pianto, sempre in richiesta, anche in maniera molto tenera, non fastidiosa. La genialità di Cristian è stata di dare a questa ragazza delle parole feroci e un obiettivo non buono nei confronti dell’umanità: è diventata individualista, narcisi-

¹⁶ Lo spettacolo, ispirato ai *Comizi d’amore* pasoliniani del 1965, si basava su interviste: autrice Renata Ciaravino. Ove non diversamente indicato, le parole di Silvia Gallerano qui citate si riferiscono all’intervista romana.

sta, aggressiva contro tutti gli altri per emergere. Così ha acquisito una profondità, una tridimensionalità che non aveva come figura; è diventato un essere umano molto più sfaccettato, perché non perde la vulnerabilità e la tenerezza, però contemporaneamente tira fuori una ferocia verso l'autoaffermazione, che è tanto del nostro tempo [...] e] nasce da una forte umiliazione. Questa parola sono felice che tu la dica perché è stata fondamentale, è stato un nucleo da cui siamo partiti. A un certo punto con Cristian ci siamo immaginati questa ragazza e ci siamo chiesti vicendevolmente di raccontarci episodi di umiliazione, subita o anche autoinflitta, ci siamo concentrati sull'adolescenza, quando si infliggono tante cose soprattutto al proprio corpo, per entrare dentro ai parametri della società riguardo ai quali sei vulnerabile, perché non ti sei ancora formato pienamente come individuo, non hai assunto un punto di vista, [...] sei un po' un ibrido anche a livello di genere, non hai capito bene quanto hai di maschio e quanto di femmina. Anche per questo Lei è un personaggio femminile ma non solo, è un essere umano, infatti fra le cose che ci sono dentro non riconosceresti mai quali sono successe a me e quali a Cristian. Questo grande desiderio di apparire, di emergere, che ci circonda è figlio tantissimo di un senso di umiliazione, che è anche umiliazione del proprio corpo. Questo corpo, che non va mai bene così com'è, che deve essere sempre trasformato, deve diventare immortale, non può sentire su di sé il peso della gravità, deve essere sempre un po' più di plastica, finto. Una cosa che fa impazzire, io e Cristian in questo siamo proprio di quella generazione che ha vissuto lo scaturire del senso di inadeguatezza nell'adolescenza, siamo nati io nel 1974, lui nel 1975. Per questo dico che tante cose sono state per noi istintive, casuali, perché ce l'abbiamo incise nel corpo, nel nostro vissuto più antico di bambini e adolescenti. Magari in un'altra opera lavoreremo in maniera più razionale, qui è venuto fuori un elemento estremamente viscerale.

Così la vita privata può entrare nello spettacolo, o meglio nutrirlo, sottoponendo gli elementi autobiografici a un lungo processo di elaborazione e metamorfosi. Ma anche per questo Lei è uno di quei personaggi che restano dentro l'interprete per sempre, più o meno attivi, più o meno visibili. Ne ho avuto conferma indiretta la prima volta che ho visto lo spettacolo. Come ero stata turbata dalla nudità così rimasi sorpresa dopo la caduta del sipario, quasi non ritrovando la Silvia che conoscevo nella figura elegante che salutava e ascoltava. Pensai che dovesse allontanare da sé la fisionomia prepotente del personaggio e risentii l'eco di antiche battaglie delle attrici: combattute per salvare il proprio onore, certo, ma anche per aiutare lo spettatore a capire il gioco del teatro e per rispetto del personaggio stesso, che – a differenza dell'attore – non sempre è preparato agli applausi.

«Quella presenza continua ad accompagnarmi, è un alter ego. [...] Ha una grande libertà Lei, più di me, quindi mi aiuta. Mi faccio leggere un paio di battute per sentire le intonazioni non scontate, che voglio rubarle», dice Gallerano. La voce, sempre la voce come embrione e come custode del personaggio: i muscoli del viso non possono che andarle dietro e forzarsi al massimo per farla uscire e darle una forma visibile, mentre il corpo assume le posture che creano un certo ritmo, che le è necessario. Dunque le chiedo di parlare della maschera vocale/facciale/fisica, e lei:

Mi sono messa al servizio del testo, che è una partitura musicale, con un suo ritmo, con le tonalità segnalate all'interno;¹⁷ ascoltandomi, cercavo di capire quello che funzionava meglio per far uscire l'arco di suoni di cui aveva bisogno quella parola, quella frase. Le voci sono nate facendo incontrare l'immagine che avevo di chi stava parlando – per esempio il regista televisivo – con le parole che diceva, cercavo la tonalità che poteva suonare meglio con quel ritmo e quel modo di parlare, con la sicurezza che quell'immagine aveva o con l'antipatia che poteva suscitare. Non è stato un lavoro di sovrapposizione, ho provato a cogliere ciò che veniva suggerito dalle parole per farlo diventare carne, voce, suono; e partendo da quello che questa bocca dice, far sì che l'elemento portante fosse la voce, come se tutto si irradiasse da lì, la bocca, il viso. La cifra diventa automaticamente grottesca, le espressioni facciali sono estremizzate, la voce è estremizzata e il corpo di conseguenza. Le posizioni che io assumo e si sono codificate, perché continuo a ripeterle, sono scaturite dalle necessità vocali. Il padre di Lei è così, perché io in quel momento ho bisogno di avere quel canale, quella posizione per far uscire quella voce così profonda. In questo senso sento la voce come motore iniziale, come quando vado a vedere Ascanio Celestini, per esempio: per un po' vedo la sua faccia poi, a un certo punto, vedo le immagini che evoca e lui scompare. Credo che succeda per l'importanza che hanno le parole e le immagini che chiamano, vai nei luoghi evocati e scompare la persona che fa da megafono.

Nello spettacolo Gallerano dà voce a dieci personaggi: il padre, la madre, la segretaria, il regista, i due tecnici, la telefonista, l'estetista, l'handicappato e Lei. Cerca la voce che suona meglio per ognuno di loro mentre per Lei si muove tra due estremi – una voce nasale, esitante, a fior di lacrima e una voce urlata, feroce – che si mescolano soprattutto nel finale, quando mangia la sua merda, e ancor più nell'inno di chiusura (il cosiddetto calvario). Qui costruisce una struttura in cui si alternano Lei e l'altra voce che ha dentro di sé. Altre parti invece fluiscono più facilmente, ad esempio la telefonata: sono più chiacchierate, anche se la scrittura è semplice solo in apparenza, «con tutti quei voli e quelle frasi arzigogolate». La parte del “disabile” può essere «meravigliosa come faticosissima», dipende dalla relazione che si instaura col pubblico, che delle volte sta fin troppo al gioco, ridendo fino a creare disagio, altre volte si gela. D'altro canto, il risultato dipende anche dalla lingua: nella versione inglese mi sembra emerga una sfumatura ulteriore, che richiama la rabbia dei neri, il loro urlo capace di esprimere un concentrato di spiritualità.

¹⁷ Dopo l'intervista, Silvia Gallerano mi ha scritto una lettera, per ribadire questo punto: «È come se io fossi lo *strumento* che suona la partitura (o, se vuoi, io una musicista e il mio corpo lo strumento). Tutto ciò che vedi e senti è l'effetto delle note suonate. In questo senso anche la griglia rimane la stessa, ma l'ambiente e lo stato dell'attore e dello strumento (come un violino e le sue corde che suonano diversamente a seconda che faccia caldo o freddo) suonano ogni volta diversamente. Per la scrittura di Cristian credo che questa sia l'immagine più calzante. Le parole hanno già la loro voce, la loro musica e io, come dicevamo l'altro giorno, devo solo accordarmi per risuonarla. E l'amplificazione in questo gioco è come se fosse pura “amplificazione”, ingrandimento, “gigantificazione” di questa voce».

Nella versione inglese succede una cosa che ho scoperto facendola, la tonalità della lingua è più bassa. È faticosissimo mantenere i toni nasali da alto palato che ha Lei nel parlare, in inglese è più difficile, mentre viene più facile la gradazione bassa, per questo motivo però tutte le parti forti, tutti i finali sono molto più potenti, per questo fatto della tonalità e quindi della profondità... il blues come dici tu, e anche perché la lingua ha una bellezza molto secca. Il finale a me piace molto di più in inglese che in italiano, è molto più tagliente.

Come sappiamo, il lavoro di Silvia Gallerano consisteva nel dire la frase in inglese «ripercorrendo la stessa musica italiana per vedere se corrispondeva», mettendo continuamente in crisi la traduzione; ma già la versione originale in italiano aveva comportato un lungo lavoro in condizioni difficili, senza sala prove né microfono né amplificazione né sala. L'attrice provava nel bagno di casa che «essendo piccolo, rimbombava bene»: poteva così sentire il riverbero e lavorarci sopra, aiutata anche da un piccolo amplificatore inventato da Ceresoli. Ha imparato facendo, con l'aiuto di lui e poi di un tecnico, per trovare il tipo di amplificazione adatto alla voce di Lei, al fatto che è Lei «la fonte»:

Devi avere sempre presente che è da lì che io sto parlando, non che io sono lì e dico qualcosa, poi tu senti la voce che arriva dalle casse, da un'altra parte. C'è un grande lavoro fonico, come se ci fosse un megafono, come se semplicemente desse più decibel, più volume a quello che io faccio. Quando arrivano le parti forti, c'è sotto un effetto di riverbero, che ingigantisce quello che faccio, ma parte da lì. Un intervento ostetrico, non sovrapposto, volto a dare più grana, a ingigantire la voce come io ingigantisco i gesti del volto, che diventa grottesco. Diventa grottesca anche la voce.

Pure la nudità contribuisce a trasformare un personaggio sostanzialmente comico in figura grottescamente tragica: il corpo si presenta come un groviglio, una massa da cui a tratti si staccano dei “pezzi”. Come spiega Gallerano, «la difficoltà di trovarle un vestito è stato il motivo per cui alla fine abbiamo deciso di non darglielo, perché non ci fosse nulla che la riducesse a qualcuno o qualcosa di identificabile»: dunque, «la nudità dell'essere umano, la nudità di un animale, che quando lo guardi non pensi che è nudo. Non c'è nessun richiamo sessuale, erotico, è semplicemente l'esposizione di un corpo umano». L'attrice la fa dimenticare con la forza della sua recitazione e grazie ad alcuni accorgimenti, volti soprattutto a isolare il *suo* luogo. Infatti, anche se i grandi spazi creano distanza per la maggioranza del pubblico, resta il fatto che la performance si svolge in mezzo al pubblico, in stato di assedio. Diventa essenziale la maggiore precisione estetica raggiunta, alla quale concorrono le luci e il ricorso allo sgabello da bar, che sembra quello di una tigre nel circo. «Cristian sentiva il bisogno di un'altezza, anche perché Lei è piccola – racconta l'attrice. Alle prime prove io ero in piedi ma sentivo che non funzionava, ci voleva questo stato che mi permette più cose e che Lei fosse rilassata, ci doveva essere uno

sgabello rialzato. Un amico ha disegnato una struttura e con i soldi vinti a Udine abbiamo fatto costruire da un fabbro di Bergamo questo sgabello, che fosse molto alto e che io fossi lì sopra».

Arte dello spostamento, dunque. Nei laboratori legati allo spettacolo e rivolti alle donne Silvia Gallerano chiede di lavorare su un frammento e sulla nudità, per fare scaturire la vulnerabilità anche dal modo di dire il testo. «Funzionava quando una di loro trovava quell'alter ego dentro di sé, quella voce feroce e candida insieme. Io sono partita che Lei l'avevo già e poi ci sono anch'io e ci mettiamo in relazione. Il testo funziona quando c'è il dialogo tra due opposti, forse perché Lei è così estrema: qualcuna, ad esempio, trovava un elemento infantile, diventava una bambina, e poi una pornstar, dialogava fra queste due possibilità».

D'altro canto, non si può pensare che la scelta della nudità sia neutrale: il gesto quotidiano di spogliarci e restare nudi possiede «un'assurda complessità», che ci rende imparagonabili agli animali, “naturalmente” nudi. Essendo materialmente biologica e profondamente culturale, la nudità «è potente come una calamita».¹⁸ Lo è per chi guarda – come ho provato io stessa da spettatrice – e lo è per l'attrice che recita, tanto più con un testo come *La Merda*, dove la parola trionfa. Credo anzi che ogni replica sia un evento anche per questo scoglio che l'attrice deve superare: offrire il proprio corpo nudo – non come oggetto del desiderio ma come luogo di svelamento dell'anima – a sguardi sempre nuovi che lo scrutano e reagiscono variamente.

L'ingresso del pubblico richiede vari minuti. Mentre alcuni continuano ad affluire altri sono già seduti e si volgono verso lo spazio dell'evento. L'attrice è sul suo sgabello, attende, si prepara, osserva, interagisce, canticchia piano fra sé e sé, mostra qualche imbarazzo, dice qualche parola... È spettacolo e non lo è, questo tempo serve a lei e serve agli spettatori e alle spettatrici per elaborare (differentemente) la nudità. È come se si mettesse allo scoperto l'intimità del camerino, un'altra forma di nudità; ma così anche il pubblico ha un suo camerino per predisporre all'ascolto e alla storia.

Quello per me è un momento importantissimo, a volte è troppo lungo a volte troppo breve, è il momento in cui mi incontro con Lei e Lei arriva, mi possiede e poi si parte. L'abbiamo introdotto molto presto. Prima, c'era buio in sala, io entravo, luce, lo choc della nudità ti coglieva nel momento in cui cominciava il testo e il tempo di cui avevi bisogno per abituarti al rapporto con un corpo nudo davanti a te, veramente nudo, andava a discapito delle parole, perché ci impiegavi quei cinque minuti e quando ti agganciavi a quello che stavo dicendo ti eri perso un pezzo. Allora abbiamo capito che dovevamo lasciare la possibilità a questo incontro di avvenire prima che arrivasse l'elemento ulteriore, il flusso delle parole.

¹⁸ Anna Meldolesi, *Elogio della nudità*, Bompiani, Milano 2015, pp. 129-130.

Io parto da una posizione di spalle e da qui ogni tanto, piano piano, quando sento che la sala è quasi piena, comincia una lenta torsione, per girarmi e cominciare a essere lì. Poi cerco un po' di relazione con quelli più vicini, provo a vedere che succede se li guardo. È molto divertente perché ci sono persone che mi salutano, altre che si imbarazzano, di solito le donne mi guardano. Però faccio delle prove, delle volte mi muovo molto di più, delle volte mi sdraio, con la testa in giù, altre volte faccio gesti di esaltazione [da stadio], che poi rifaccio più avanti. Dipende molto anche da come sta Lei quella sera, delle volte piango, perché ci entro dentro, altre invece sono più nel gioco. Adesso lo faccio molto di meno, però delle volte parlavo alle persone che entravano, dicendo che non dovevano scattare fotografie, o dicevo «parlate fra di voi», se c'era uno carino dicevo « approfittatene»; quando ero incinta, dicevo due battute sul fatto che è una cosa che capita alle donne, che non è contagioso. Adesso non lo faccio più, penso sia più bello che la voce arrivi poi, con le parole del testo.

Come è difficile entrare nello spettacolo, così è difficile uscirne. Alla fine l'attrice sta in piedi, avvolta dentro il tricolore, ma non riesce ad abbandonare repentinamente il personaggio: solo ora ha cominciato a «godere un po' gli applausi».

«Ciò che resta di un dramma è l'immagine centrale, il suo profilo», ha scritto Peter Brook: «due vagabondi sotto un albero, una vecchia che trascina una carretta, un sergente che danza, tre persone all'inferno sedute su un divano» o immagini più profonde, in apparenza scollegate dal significato, da cui si può ripartire per provare a ricordare.¹⁹ Poco altro è possibile senza essere indispensabile, chi guarda il teatro (più di chi lo fa) deve fare i conti con questa materia volatile e con l'inevitabilità dell'oblio. Dello spettacolo di Ceresoli e Gallerano mi sono restate impresse una faccia capace di risucchiare l'intero corpo, la mostruosità della bocca che si storce verso le orecchie, la bestialità della rabbia e la tenerezza del rossetto sbavato e della pettinatura infantile.²⁰ L'immagine contiene in sé la potenza della voce: il tremito dell'animale ferito oltre all'urlo di chi lotta con armi spuntate ma riprovevoli.

Silvia Gallerano è un'artista particolare nel nostro panorama: è una performer capace di tenere inchiodate grandi platee – lanciando un grido da happening: Svegliati!²¹ – e di fissarsi nella memoria come le star della canzone; ed è un'attrice che interpreta un testo. Penso che *La Merda* debba restare nel suo repertorio (come è stato di *Teresa Raquin* per Giacinta Pezzana o di *Arlecchino servitore di due padroni* per Ferruccio Soleri), ma è sintomatico che si sia aperte vie d'uscita interpretando *Mirandolina* in una *Locandiera* adattata e diretta da Stefano Sabelli

¹⁹ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998 [1968], p. 143.

²⁰ «Ci volevano dei codini ma i codini non erano belli, sembravano un po' le orecchie della tigre», così Gallerano ha raccolto i capelli in due crocchie strette in alto. E per il trucco si è ispirata a una rivista di moda: «Gli occhi sono segnati dalla matita nera solo a metà, con un po' di riccioli in fondo, il rossetto è di un rosso molto forte».

²¹ P. Brook, *Lo spazio vuoto* cit., p. 65.

(sottotitolata *L'Arte per Vincere*) e una delle *Regine* nella rilettura di *Riccardo III* proposta da Oscar De Summa.

Attisani ha definito il Novecento «secolo grottesco», una cifra che è andata cronologicamente oltre, potenziandosi.²² È innegabile che la recitazione di Gallerano ci sia dentro, per la commistione di tragico e ridicolo, di pathos e sgradevolezza in un canto che parte dall'enfatizzazione dell'elemento basso: la smorfia e l'urlo, quasi accogliendo il bisogno odierno di esprimersi con *Faccine* ed Emoji e di agitarsi per essere visti, anche se poi nella memoria resta soprattutto la verità della voce, il suo tremore. E, in sintonia con il bisogno di incisività e di sintesi, la ricostruzione di un vissuto, di una sensibilità più che di una psicologia: non «il personaggio come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, [fa] risonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti», come vuole Leo de Berardinis.²³ Il personaggio come «portatore di passioni senza mediazioni psicologiche», per usare le parole di Ermanna Montanari.²⁴ Per questo Lei è nuda. Risveglia in noi un immaginario antitetico a quello erotico e altrettanto radicato – la nudità come rappresentazione estrema dell'annichilimento prodotto dai poteri totalitari, in primis il lager – e crea un disagio che resta. «Provo un gran senso di libertà perché spogliarsi di tutto è il massimo che si può dare», dice Silvia Gallerano: ma non è facile come vuole farci credere, è *il massimo* appunto, «è quasi un elemento in più perché mette l'attore in relazione con il pudore del pubblico oltre che con il proprio».²⁵ Nella tensione tra esposizione e pudore, ben oltre la difesa offerta dal mestiere, spetta alla voce vestire questa nudità.

«It's hard to take your eyes off Gallerano's large, mobile mouth, but it's her vulnerable naked body that becomes a map of the character's emotional pain», scrive Lyn Gardner.²⁶ «Rich, absorbing worlds that suck you in and shake you up, leaving you disorientated, disturbed and exhilarated» (Sam Marlowe); «A theatre of unease» (Tim Lloyd); «Single handedly nails all the images of distressed 21st Century

²² Si veda anche l'utilizzo di questa categoria da parte di Oliviero Ponte di Pino per evidenziare «cosa hanno in comune Emma Dante e Daniele Timpano, Babilonia Teatri e astorritintinelli, Fibre parallele e riciccforte» e, naturalmente, Ceresoli e Gallerano (*Il morbo italiano: paranoia nazionale, blocco cognitivo e Nuovo Teatro del Grottesco*, <www.ateatro.it>, n. 146).

²³ Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da «cento» testimoni, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 248-252.

²⁴ In Laura Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, pp. 181-182.

²⁵ Angela Matassa, *Gallerano: "Con la nudità un urlo contro il maschilismo"*, «Il Mattino», 2014, Archivio Frida Kahlo Productions.

²⁶ Lyn Gardner, *Extraordinary, terrifying and hard to ignore*, «The Guardian», aprile 2014, Archivio Frida Kahlo Productions. Gardner parla di «mesmerising bravery» dell'attrice.

young woman» (Joyce McMillan); «You'll leave feeling Italy's anger in your bones» (Lauren Pawman) e così via.²⁷ Decine e decine di recensioni, consultabili nel sito di Cristian Ceresoli.

Così Silvia Gallerano usa il mestiere, appreso alla Paolo Grassi e nutrito di esperienze con altri maestri, e ne fa altro. Suoi attori di riferimento sono in particolare Franca Valeri (soprattutto lei), Danio Manfredini e Antonio Rezza: «di Manfredini i personaggi così grotteschi e così umani; questo mio personaggio, questa voce sono nati quando lavoravo a Milano, l'attore che mi prefiggevo come meta era lui. Danio e Rezza, entrano in relazione con chi è di fronte». Quanto a Franca Valeri «la folgorazione che ci fosse questa vicinanza è arrivata da alcuni spettatori»: un'attrice che aveva visto molto da bambina, quando la televisione le era pressoché vietata, che ironizza conservando un rapporto affettuoso con i suoi personaggi. «Sono come delle altre tue anime» commenta Silvia Gallerano e, insieme a loro, David Bowie, che «vince su tutti i cantanti, anche per il suo essere al di là dei generi, tragico e comico, estremamente costruito e al tempo stesso verissimo, completamente mascherato e col cuore in piazza. Un attore strepitoso».

L'invenzione di buone pratiche

Quest'ultimo paragrafo è dedicato alle “buone pratiche” che hanno fatto emergere *La Merda*, di contro ad alcune “cattive pratiche” del teatro italiano.²⁸ Un tema che ha occupato uno spazio considerevole nell'intervista a Ceresoli e che Gallerano sintetizza così: «Siamo la generazione dei quarantenni, quella che i padri del potere hanno tenuto fuori. Non si può sempre aspettare: siamo passati all'azione».²⁹ Proprio questo passaggio è il nocciolo che ora ci interessa: rifiuto di elemosinare-lamentarsi-vivacchiare, decisione di tradurre il testo in inglese, pubblicizzazione di un frammento su YouTube, soggiorno di avanscoperta a Edimburgo nel 2011, partecipazione al Fringe Festival nel 2012, scelta di puntare in alto, «andare alle persone». E poi lui, che ha «sempre rischiato rischiato rischiato».

Dall'inizio i due artisti condividono obiettivi, scelte, modalità a tutti i livelli: percorsi individuati fra mille difficoltà, spesso da inventare, in un confronto serrato e paritario quanto quello artistico. D'altro canto, la divisione dei compiti è inevita-

²⁷ Sam Marlowe, *Extraordinary, uncompromising and unforgettable*, «The Times», 23 aprile 2014; Tim Lloyd, *It is anti fascist as well as anti abuse; against people who play for power over others*, «The Advertiser» (Australia), 7 marzo 2015; Joyce McMillan, *Devastating stream of consciousness*, «The Scotsman», 15 agosto 2012; Lauren Paxman, *Gallerano's performance will stay with you for years*, «The Stage», 14 agosto 2012.

²⁸ La dicitura si deve a Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, che dal 2004 organizzano incontri volti al confronto e alla condivisione di formule organizzative innovative. Si veda il loro libro, *Le Buone Pratiche del Teatro*, Franco Angeli, Milano 2014.

²⁹ Dall'articolo citato di Angela Matassa.

bile: Ceresoli segue gli aspetti produttivi, tecnici e “politici”, rifacendosi all’esperienza dei gruppi (in particolare a Marco Martinelli), senza volerne costituire uno. Arriva a seguire i dettagli, avendo inizialmente al fianco per gli aspetti amministrativi e di produzione esecutiva la giovane Marta Ceresoli.³⁰ Ad avviare la macchina è la piccola cifra vinta a Udine mentre a fornire la benzina necessaria per procedere è il pubblico dal vivo e in rete con la sua risposta immediata ed entusiasta. Ma sia i gruppi e i festival del teatro di ricerca sia le realtà più istituzionali chiudono le porte, spesso a priori: «a tante persone ho detto: “sto facendo una cosa nuova, cerco uno spazio, un’apertura, una residenza: vi interessa?”. C’è stata una grande chiusura, comunque troppa fatica per ottenere qualcosa, che erano delle briciole». Un lavoro estenuante: «Forse sbagliando, infestiamo di e-mail e telefonate tutte le persone, parenti, amici colleghi, volutamente con un po’ di sfida alla Jarry: Bottirotti, Martone, Vacis, Nanni...». Un vero e proprio «processo di umiliazione». «Avevamo abbastanza esperienza da capire che c’era una paralisi, oggi lo posso dire chiaramente, c’era un sistema», «un teatro del consenso». «Si cerca il consenso degli operatori e si è vigliacchi nella proposta artistica, perché a quel punto devi fare qualcosa che va bene al sistema che ti ha dato il consenso». Magari accetti di essere sottopagato, dovendo pure dire grazie, e fai una produzione raffazzonata a ritmi insostenibili. Meglio andarsene e accettare i rischi del mercato. Nel 2011 Cristian e Marta Ceresoli partono per Edimburgo, Silvia li raggiungerà in un secondo momento.

Prendiamo una casa in affitto, per pagarcela condividiamo i costi con quelli che hanno voglia di farsi una vacanza a Edimburgo. Ci facciamo trascinare completamente dal Festival, andiamo a vedere tutto, parliamo con tutti, andiamo negli uffici, anche se Marta in quel periodo non parlava bene l’inglese. Un lavoro immane, perché il festival è un’esplosione, una delle cose più belle che abbia visto, un posto dove tutto è possibile con un minimo di investimento. Ci dicono di provare a contattare un producer, ci risponde un certo Frodo... entriamo in contatto con il gruppo che fa una *Medea*³¹ che dura tutta la notte coinvolgendo gli spettatori, in una sede della Facoltà di Veterinaria che si chiama Summerhall, perché non ci sono teatri, ma grandi strutture con dentro trenta, quaranta sale per spettacoli teatrali, concerti... Anche noi siamo poi andati in questa sala in legno, sembrava di essere in una scenografia del *Galileo*, sul soffitto c’era una catena dove attaccavano i capi di bestiame, era stata appena pulita dal sangue! Capiamo che un modo per preservare e valorizzare il nostro lavoro è venire al Fringe, gli operatori vedono quel pezzettino di video e dicono sì. Sarebbe bello se in Italia i direttori artistici si lasciassero contaminare... anche perché il direttore artistico non è il principino di una contea che fa quello che gli pare. A Edimburgo c’è un interesse reciproco, una forma di investimento, non passi attraverso qualcuno che decide cosa è buono e cosa è sbagliato... e poi devono

³⁰ E ora Marco Pavanelli, che qui ringrazio per avermi fornito materiali e supporto.

³¹ Riscrittura di Stella Duffy, regia di Sarah Chew, performer Nadira Janikova.

programmare tante di quelle cose! Noi, facendo una grande fatica, nel 2011 e per tutti i mesi, deliranti, che precedono l'agosto del 2012, ci siamo conquistati la possibilità di andare lì l'anno dopo. Ma la fatica è continuata, in termini di disperato investimento, anche su tutto il 2013.

Lì c'è gente che dice: «vado a mangiare la pizza così come vado a vedere *La Merda*, se mi interessa», questa elementarità che noi abbiamo cercato tantissimo. A teatro ci va l'umanità, non solo gli addetti ai lavori.

Per il debutto italiano (Teatro i), i due Ceresoli fanno un gran lavoro di promozione, attirando nel piccolo spazio milanese un pubblico abbondante e composito, ma vanno in perdita, perché devono pagare un tecnico, l'affitto delle luci e varie spese di produzione. Prima ci sono state «repliche sghembe a Roma, senza fonico e senza tecnico, con Silvia all'inizio del suo percorso, ma il rito c'era già. Poi, a Milano, la prossimità ha creato una straordinaria intimità, toni molto più tragici, non c'era risata in quelle prime date». Comincia anche il rapporto d'«amore» con gli «alleati» del Teatro Valle Occupato.³²

Inviano al Soho Theatre di Londra il testo, che viene letto e apprezzato; con il testo e il frammento video sottotitolato in inglese conquistano una residenza a Brighton, che prepara la partecipazione al Fringe, a proprie spese.³³ Silvia Gallerano lavora a percentuale sugli incassi (poi, quando arriveranno «i soldi giusti», lei avrà «un fisso più una percentuale sugli utili»). Partono in macchina, offrono le loro abitazioni per averne una a Edimburgo; non hanno apparecchiature né tecnici professionisti, solo un diciannovenne «meraviglioso» senza esperienza. Usano quello che il festival mette a disposizione, come può: «Ho sofferto – racconta Ceresoli – ma poi mi sono andati via quei capelli bianchi. Vedevo il mixer, doveva essere digitale, invece era analogico, e veniva tolto prima perché serviva in un altro spettacolo... La fonica le prime tre sere fu terribile, con un'altra compagnia italiana andammo nelle cantine del Festival a prendere dei rotoli di moquette nera, ricoprìmo il teatro per attutire il riverbero terribile che c'era». Anche Lyn Gardner del «Guardian» rilevò questo problema alla fine dell'articolo citato, dal titolo *Extraordinary, terrifying and hard to ignore*.

«*La Merda* è un'opera artistica fatta e prodotta con artisti e tecnici pagati il giusto, con la dovuta cura di tutti gli aspetti. Un investimento». Ceresoli e Gallerano, tra

³² Anche altri teatri si sono mostrati aperti: grazie a Stefano Cenci, ad esempio, il primo studio è stato presentato ad Arti Vive Festival di Soliera (Modena) nel 2011 e poi, nel 2016, lo spettacolo ha fatto tre repliche al Nuovo Teatro Italia di Soliera.

³³ Come spiega Ceresoli: «Qui gli artisti o la produzione o l'impresario trovano una soluzione contrattuale per coprire i costi e suddividersi gli utili, mentre chi usa il Fringe come luogo di scoperta e apertura al mondo non riesce a rientrare delle spese – stiamo parlando di cifre risibili per qualsiasi Stabile nostrano, a noi sarebbero bastati diecimila euro – ma ha senso come investimento e consolidamento del tuo percorso artistico e ti salva dal “suicidio” come nel nostro caso».

debiti e fidi, creano la Frida Kahlo Productions che, dopo i trionfi al Fringe, attira l'interesse di un grande producer, Richard Jordan: inizia così una stretta collaborazione, legata alla produzione originale in inglese, italiano e francese, oltre che alla tutela e gestione dei diritti dell'opera in tutto il mondo. Il producer mette a disposizione il suo tempo, come fosse denaro; apre con l'artista una collaborazione che riguarda il suo percorso e le sue visioni; procura e concretizza possibilità e si prende cura di tutta l'attività. «È colui che ti rappresenta, ha quel ruolo anche con la stampa, lo fa nel tempo e con una certa eleganza, non lo devi fare tu artista. Invece, in un sistema corrotto come quello italiano, anche la pratica comprensibile di cercare i critici diventa un sistema clientelare di corruzione», precisa Ceresoli. A Edimburgo succede questo.

Nello spirito del mercato del Fringe, l'unica cosa per portare gente è far uscire le stelle, siamo stati a quel gioco. Escono le recensioni, se tu hai quattro, cinque stelle vuol dire che val la pena di vedere lo spettacolo. [...] Ti iscrivi ad alcuni premi, per altri vengono alcuni giornalisti, guardano tutto il possibile, soprattutto gli spettacoli internazionali; quando entri in questa prima lista, viene un altro critico; quando sei tra i candidati vengono tutti. Non conosci nessuno di loro, sai che scelgono l'opera che pensano sia più degna. Grazie ai premi vinti, abbiamo creato la relazione con Richard Jordan. Noi gli avevamo scritto, quando non eravamo nessuno, ci hanno risposto: «Grazie molto della vostra proposta, purtroppo Richard è molto impegnato, ha bisogno di vedere lo spettacolo, però teniamoci in contatto». Un anno dopo io gli ho scritto: «Siamo quelli che hanno vinto tutto». E lui due notti dopo mi risponde, senza conoscermi di persona, decide di cominciare a lavorare con noi. A quello i premi sono serviti, per il lavoro d'artista no. I premi si danno ai cavalli, concorda Béla Bartók.

La ricaduta in Italia non è quella che ci si aspetterebbe. Saverio La Ruina, dopo un rifiuto iniziale, invita *La Merda* in un'edizione particolare del festival Primavera dei teatri, nel dicembre 2013. È lo spettacolo di richiamo, la partecipazione del pubblico è «spontanea, straordinaria», ma Ceresoli deve fare anche il tecnico (sono «scopertissimi»), mentre la stampa viene indirizzata sugli spettacoli degli amici. «Non è solo piccola corruzione – dice – perché ha a che fare con le voci che potrebbero emergere e invece vengono soffocate; [riguarda] il pensiero, l'immaginazione, l'espressione... Tu conformi tutta una serie di artisti, che devono necessariamente conformarsi». Però non tutti i critici lo fanno, precisa.

Silvia Gallerano ha dedicato il premio come migliore attrice al Teatro Valle Occupato. Qui lo spettacolo torna più volte «facendo numeri spaventosi e incassi che vanno direttamente alla struttura», tenendo basso il prezzo dei biglietti e pagando tutti coloro che prestano la loro opera. Si continua a «lavorare sulle persone» (ma non su chi ha chiuso le porte in passato), anzi «il lavoro lo fa l'opera» secondo Ceresoli, che si definisce per metà un emigrato, diviso fra Roma e Londra, e si sente

vicino ad altri scontenti come Antonio Rezza.³⁴ Sembra il trionfo dei paradossi: un teatro occupato e un grande producer, la ricerca di correttezza politica e d'indipendenza e l'accettazione delle regole del mercato. Dopo essersi legata alla Richard Jordan Productions, Frida Kahlo Productions entra in relazione con Produzioni Fuorivia della «travolgente» Paola Farinetti (Alba), che distribuisce *La Merda* e partecipa ad alcuni aspetti della produzione per quanto riguarda l'Italia.

Ci siamo detti: «Per entrare nei grandi circuiti e andare nel campo della musica e delle altre discipline, abbiamo bisogno di una grande agenzia. Io credo che anche Fuorivia, che ha fatto conoscere in Italia un poeta come Testa,³⁵ abbia fatto un percorso a partire dalle nostre idee. Sono stati fondamentali... Come arriviamo noi all'Auditorium della musica a Roma? Era andato tutto esaurito un mese prima, una sala da settecento persone, ma il contatto è avvenuto grazie a Paola... Riusciamo a entrare in un tempio internazionale, abbassiamo i prezzi, lo riempiamo all'infinito, sono costretti a farci fare un'altra replica. Al Duse di Bologna siamo andati allo stesso modo, invece altri teatri come l'Elfo Puccini ci hanno cercati (Ceresoli).

Nel 2013 Silvia Gallerano recita incinta e Jordan li vuole di nuovo al Fringe.³⁶ Portano il loro lavoro «con leggerezza» persino a Londra nel West End, per un mese al Soho Theatre, dove sono stati invitati i maggiori drammaturghi contemporanei: «Una cosa che in Italia nessuno ha colto, una cosa grandiosa anche per un artista inglese essere programmato lì» (Gallerano). «Si apre il mondo». In marzo *La Merda* tornerà a Roma, al Teatro Due: quasi tre settimane di repliche e un incontro, il 18, per riflettere ancora su questo spettacolo e sulla sua storia.

³⁴ Così Ceresoli: «Rezza dice: "Voi stabili mi dovete programmare, è la vostra funzione". Lo stesso fa con i giornalisti: "Voi dovete scrivere di me, perché settecento persone hanno visto per un mese il mio spettacolo, la vostra è omissione di notizia". Lui è un genio, un istrionico, mentre io mi sento profondamente timido». Ed effettivamente Antonio Rezza è un artista unico nel nostro panorama, spericolato, travolgente, raffinato, a tutto campo, in collaborazione da sempre con Flavia Mastrella.

³⁵ Gianmaria Testa (1958-2016), cantante e musicista jazz e folk si è affermato in Italia dopo aver trionfato a Parigi. Ultimo disco in studio *Vitania*, che riprende lo spettacolo *18mila giorni – il Pitone* (in scena con Giuseppe Battiston, testo di Andrea Bajani, regia di Alfonso Santagata).

³⁶ Decidono di fare solo dodici repliche delle ventitré richieste, per ragioni economiche.