

C A M P O L U N G O :

O M A G G I O A V I T T O R I O M E Z Z O G I O R N O

LA PRIMA E L'ULTIMA

Due pomeriggi con Vittorio Mezzogiorno

Avevo lasciato l'università da tre anni e decisi di laurearmi solo a patto di ottenere un argomento interessante, come il teatro di Peter Brook, e la guida di un professore che mi piacesse, come Fabrizio Cruciani. Fu lui, il professor Cruciani, a suggerirmi di fare la prima e l'ultima intervista della mia vita. Accettai il suggerimento e telefonai a quella che allora si chiamava SIP per chiedere i numeri dei Mezzogiorno in varie città d'Italia. Alla fine riuscii a trovare la sorella e nel giro di pochi giorni fissai l'intervista con Vittorio Mezzogiorno. Subito dopo chiamai il professore a casa, volevo avvertirlo. Mi dissero che era sotto la doccia, solo dopo un po' sollevò la cornetta e mi spinse a cogliere al volo l'occasione di quell'incontro. Insomma, una serie di segnali.

Davanti alla porta di casa di Vittorio Mezzogiorno, mi colse la solita paura da esame. Una volta iniziata l'intervista, però, mi resi conto che non solo avrei concluso i miei studi universitari, ma mi sarei anche divertita molto. Fui subito a mio agio. Tra una domanda e l'altra, l'intervistato sgranocchiava insalata belga. La sua leggerezza aveva al tempo stesso una grande profondità e saggezza. Nonostante la lunga carriera, Mezzogiorno mostrava un entusiasmo e una gioia che in genere solo i principianti posseggono. Mi sembrava uno scugnizzo di una cinquantina d'anni. Veloce, acuto, agile, con lo sfottò sempre a fior di labbra e qualcosa negli occhi che tradiva una fragilità, umile nella sua bellezza. Di Peter Brook parlava con rispetto e gratitudine, ma pure rivelava a tratti quella tipica irriverenza da napoletano, che riconosce sì la grandezza dell'altro senza mai sminuire però la propria natura.

Per quella prima e ultima intervista, trascorsi con Vittorio Mezzogiorno due pomeriggi. Due pomeriggi soltanto, ma fu mentre dialogavo con lui che intravidi una direzione, la strada possibile per il mio cammino artistico.

*Anna Redi**

Intervista a Vittorio Mezzogiorno del 16 Giugno 1992

Come sei stato contattato?

Un giorno Peter Brook mi telefona e mi dice: "È interessato a incontrarmi?", dopodiché mi guarda, mi esamina e poi evidentemente decide che posso essere giusto, il tipo giusto per un tipo di ricerca teatrale. Quindi come si entra nel Centro di Ricerca Teatrale di Peter Brook? Si entra così.

E Brook dove ti aveva visto?

Questo lo sa lui, non lo so. Comunque si entra scelti da Brook e allora si possono fare delle ipotesi, pensare in base a che.

Secondo te?

Non lo so. Secondo me, Brook cercava degli individui prima di tutto adatti alla storia che voleva raccontare, forse cercava degli individui abbastanza puri, puliti, non condizionati dalla propria cultura, o comunque, portatori della loro cultura senza eccessivo condizionamento, con una apertura

Foto by Fabian - Archivio Saverio Ferragina



CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

quindi. In questo senso dico puri, nel senso di un po' azzerati, un po' a zero, vergini, e lì io credo che a 44 anni più o meno ero abbastanza pulito, puro, vergine e nuovo. Anche io, infatti, vado sempre cercando e quindi Brook ha trovato uno che cercava. Probabilmente è questo il tipo di interesse che qualcuno può suscitare in Brook: l'aver voglia di ricerca. Ci sono attori che si chiedono subito o sulle loro qualità o sulla loro cultura convenzionale ed altri che cercano. Probabilmente Brook cerca questo tipo di curiosità, insieme a delle qualità oggettive. Poi, infatti, devi parlare e devi agire e con Brook non è solo una questione di parlare, ma è anche una questione di servirsi del proprio corpo nella sua espressività totale. Questo è stato il tipo di lavoro che mi sono trovato di fronte. Ho incominciato ad imparare a servirmi scientificamente del mio corpo, non so poi alla fine quanto il lavoro sia stato completato in questi quattro anni... ma comunque la via era abbastanza quella.

Che cosa conoscevi di Brook e chi era per te prima di lavorarci insieme?

Niente. Questo è un criterio per farti capire come si entra a lavorare con lui. Non è certo per una cultura della ricerca teatrale! Io, infatti, ero abbastanza selvatico come credo lo siano stati la maggior parte di noi. Per quanto riguarda il *Mahabharata* eravamo venticinque attori di venticinque culture diverse: a livello di pelle, di nazionalità e di lingua. Sicuramente c'erano alcuni scientificamente preparati, ma lo erano ognuno nella propria cultura specifica. Ad esempio, c'era un attore balinese, che usava il corpo con una padronanza assoluta. C'erano attori polacchi ed americani con capacità tecniche straordinarie: come servirsi della voce o costruire un periodo. Quindi la loro preparazione era molto settoriale. Tuttavia c'erano anche attori molto acerbi, allo stato brado, un po' anche come me, nonostante la scuola di Eduardo. Quella, infatti, fu una scuola breve ed anche troppo immediata nella mia vita di attore. Io infatti ero all'inizio ed ero allo sbando totale, e forse anche lavorando con Eduardo ho capito e non ho capito.

Come si è svolto il provino e a quale tipo di sapere personale hai dovuto fare appello?

Il provino è durato un sabato pomeriggio ed una domenica mattina. Io, comunque, gli avevo premesso che non ero in grado di affrontare un provino in francese; da ciò si deduce che a lui non importa affatto di quello che tu pensi che sia la tua preparazione. Mi ha fatto comunque questo provino, perché probabilmente aveva delle cose più essenziali da vedere al di là della lingua. Questo provino si è fatto su due brani vaghi di questa cosa di cui io non conoscevo niente: il *Mahabharata*. Mi ha dato il tempo di leggerlo, ma comunque l'ho fatto poco, poiché non c'era molto tempo. Stranamente con me c'era un attore che ha poi anche lavorato sul *Mahabharata*, lui era un po' la nostra guida fisica. Ha cominciato a testare a livello fisico lanciandomi delle provocazioni, come si potrebbe fare con un cavallo da comperare. Diciamo che il provino consisteva nel vedere che tipo ero, che tipo di forza avevo sia dentro che fuori. Infatti se si fa un provino veramente, l'attore ti dice chi è e che possibilità ha. Credo che questo abbia fatto Brook. Credo inoltre che servisse anche a vedere la caparbità, infatti nel provino mi sembrava di stare su un tipo di reattività fisica necessaria forse nel *Mahabharata*, dove c'erano molte scene di guerra. Tu l'hai visto?

Solo al cinema.

Peccato! Il film è come un'onda, in teatro, invece, era come un'esplosione continua di vitalità, una favola molto vitale, con molti colori. Io non sapevo niente di Brook. Avevo anche letto *Il teatro e il suo spazio*, ma non ricordavo nulla. Sapevo che era considerato un Dio, ma di lui non sapevo nulla. Tantissimi anni prima, quando avevo diciotto o diciannove anni, avevo visto *Marat-Sade* ed anche *Ubu roi*, che non mi era neanche piaciuto.

Parliamo dell'immissione nel gruppo. Hai lavorato prima solo e poi col gruppo o viceversa?

Sempre col gruppo. Sono stato buttato come in una piscina. La mia esperienza con Brook non ha niente in comune con un percorso tradizionale di prove. Non ho trovato il regista che quando arrivi ti fa il discorso perché sa tutto lui, ti dice anche cosa vuole fare e qual è l'intenzione e tu entri in un disegno chiaro ed evidente. Invece Brook mi ha buttato in una piscina e quindi ho dovuto nuotare dal primo giorno, perché nessuno mi diceva nulla di niente. Sono tutte cose che ho dovuto prendermi io, faticarmi io poco alla volta, sia per quanto riguarda il *Mahabharata*, sia su come usare il corpo. In seguito mi hanno aiutato, ma d'acchito sono stato buttato in questa roba per vedere chi ero, come lavoravo ed anche perché le prove non hanno un impianto tradizionale. Nelle prove non si facevano delle cose per poi arrivare alla prima, ogni giorno era la prima, ogni giorno era un fatto impegnativo, ogni giorno non dovevi annoiare gli altri perché l'impegno era totale. Dovevi improvvisare con tutti attorno e quindi, se non c'era vita, c'era noia. Il teatro di Brook parte dall'eliminazione della noia ad ogni istante. Le prove non servono a riempire il disegno di un regista, ma sono un crogiuolo di fatti che fermentano assieme e daranno un risultato. Tu con Brook diventi parte viva di un

C A M P O L U N G O : O M A G G I O A V I T T O R I O M E Z Z O G I O R N O

processo chimico di fermentazione, di una salsa. Quindi sei anche tu a dare ogni attimo il tuo contributo e non c'è niente di prestabilito e di previsto. La cosa straordinaria che accade è che non ti si dice niente, che vuol dire che non ti si ingabbia in un disegno di altri, tu sei invitato a fare un disegno, che non deve terminare mai. La ricerca è la tua continuamente, nessuno ti dice niente, perché tu cerchi cosa fare giorno per giorno. Nella tua volontà di ricerca, c'è la tua vitalità. Tu sarai vivo finché cerchi, quando non cerchi ti annoi tu per primo, poi il pubblico e il tutto diventa un fatto noioso. Secondo me, questa è la base vera, intima, seria del teatro di Peter Brook. L'attore è invitato a sprigionare la propria fantasia e la propria energia guidato in un disegno. Poi pian piano, c'è qualcuno che ti guarda e questa fantasia che tu tiri fuori, quando è quella che serve al disegno generale, la prende e la ferma, ma sei tu che inventi.

Il regista, allora, cerca la coerenza?

Sì, il mettere insieme tutte le fantasie, farle fermentare insieme e farle reagire. Infatti, la cosa essenziale, che ho scoperto lì, è che è il dialogo che conta. Gli attori parlano l'uno con l'altro, non sono mai dei monologhi. Anche adesso il fatto che io sia in dialogo con te, vuol dire che da quello che io dico e da come io lo dico, dipende quello che poi tu dici e come lo dici, ed anch'io ne sarò poi influenzato. In questo senso c'è vita. Perché c'è movimento, perché io sto cercando stasera, ti dico una cosa in un modo, perché sto cercando e non l'avevo mai detta così prima, tu a quel modo, se sei viva, se sei lì, reagisci in un altro modo. Quindi la vitalità interagisce e poiché l'energia è di tutti, anche la tua energia contribuisce a cambiare me. Ecco secondo me, è un po' questo l'assetto generale del teatro di Brook.

Come è stata l'esperienza nel collettivo di lavoro? Siete stati messi in condizioni di quotidianità insieme?

Vuol dire se vivevamo come monaci trappisti? No. C'era molto lavoro assieme. Ognuno aveva però i suoi usi e costumi, ma lavoravamo tanto tempo insieme. Ciò ha contribuito a far sì che ognuno di noi portasse il proprio apporto culturale profondo e che tirasse fuori il nucleo su cui si poteva intendere con l'altro. In questo modo ti accorgi veramente, che al di là di usi e costumi, tutti gli uomini sono uguali e che il razzismo è una cosa folle.

Avevi già lavorato prima sul training fisico e vocale e sull'improvvisazione?

No, mai. Ho lavorato lì, con loro, con molte difficoltà e l'improvvisazione, devo dire, non mi riesce divinamente.

Che tipo di training fisico e vocale facevate? Ne facevate uno specifico per la preparazione attoriale e un altro per l'affiatamento di gruppo?

Abbiamo fatto un gran lavoro fisico e vocale. Credo che sia stato specifico per il *Mahabharata*, poiché Brook afferma in *The theatrical casebook*, che faceva fare esercizi particolari per il *Marat-Sade*, dove serviva qualcosa di molto selvaggio agli attori. È chiaro che nel *Mahabharata* facevamo le arti marziali perché dovevamo fare una guerra.

Facevate arti marziali come l'aikido?

C'erano molte arti marziali con dei nomi che dimenticavo appena me li dicevano. Facevamo tre o quattro di quelle cose lì: tiro all'arco giapponese, varie arti marziali, esercizi per la voce, balli, danze e movimenti ritmici. C'erano inoltre esercizi di affiatamento per l'armonia e la comunicazione tra di noi.

Guidava sempre Alain Maratrat, o facevate anche a rotazione?

No, Alain era un po' la guida fisica, perché ha un grande talento e una grande sensibilità con il corpo ed inoltre è stato mandato a fare delle specializzazioni in arti marziali in Estremo Oriente. Fisicamente ci guidava soprattutto lui. La cosa bella di quel gruppo era che ognuno aveva delle cose da portare e che metteva in circolo, per cui io avevo venticinque maestri.

Cieslack che tipo di lavoro faceva fare?

Cieslack era già malato e faceva fare poco. Era un tipo particolare, un uomo molto distante, una persona dolcissima, ma che viveva in un mondo suo, assolutamente strano, per cui era uno dei più chiusi.

E tu quando guidavi cosa proponevi?

Niente. Io imparavo solo.

Con quali attori sentivi maggiore affinità?

Con Benichou, con Bruce Meyers, con Yoshi, che però è sempre un giapponese. Sono delle belle persone,

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

abituata a stare bene, ad essere serena, ad aprirsi verso gli altri, senza le piccolezze e le meschinità tipiche degli attori. Insomma erano belle persone con cui si stava bene.

Quali sono gli attori che hai osservato di più?

Tutti, perché ognuno di loro era una liberazione di energia. Come ti dicevo prima, Brook tende a quello. Ognuno di loro, o coscientemente o incoscientemente, era un maestro. Bastava osservare, mi colpivano tutti. I più bravi? Tutti, ognuno ti insegnava una cosa. C'era un ragazzo del Sudafrica che mi insegnava la libertà. Era un essere con molta indipendenza portata bene.

Che ruolo aveva nel *Mahabharata*?

Era Gathockatka nella versione teatrale inglese. Era uno zulù, si chiamava Mavuso Mavuso ed era un tipo straordinario. I giapponesi ti insegnano la scienza del corpo, un altro ti insegna un fatto umano. Ecco Mavuso Mavuso mi insegnava la libertà e la ricerca vera. Era un attore che arrivava a divertirsi, cercava con gioia. Un altro grandissimo, per me, era Andreas Katzolas, che aveva interpretato l'*Ubu*. È un attore di origine greca, che mi insegnava la totale disponibilità in scena verso il ruolo e verso i colleghi: il totale dialogo. Andreas era sempre aperto, per cui qualsiasi cosa succedeva, ci improvvisava su ed era una meraviglia! Riusciva veramente a dare gioia al pubblico, perché il pubblico vedeva la vita.

Quali erano i tuoi cliché con i quali hai dovuto combattere e quali hai sfruttato?

In generale ho capito che tutti abbiamo dei cliché. Ci presentiamo tutti con dei cliché davanti a un ruolo. Ad esempio, se pensiamo ad Amleto, subito siamo assaliti da alcune convenzioni e siamo già fregati, siamo già vecchi. Cominciamo ad essere poco interessanti, prima ancora di fare la parte, perché siamo pieni di tutti gli inevitabili cliché che ci sono attorno a un ruolo.

L'attore bravo sfoglia un cliché alla volta e si libera di tutta la cultura che ha di un fatto. Brook ti insegna questa via: di liberarti dei cliché di tutto quello che sai, della tranquillità, della non ricerca. Te ne libera ricercando una verità, perché, finché c'è un cliché, non sta accadendo niente.

Quali tratti della tua cultura d'origine hai tenuto e quali hai dovuto arginare? Hai usato la tua napoletanità?

Il lavoro consisteva soprattutto nel portare il succo vero della tua cultura, di cui non ti puoi liberare, compresa la lingua e l'accento, ma eliminando i cliché e le convenzionalità. Io credo che quello che serviva a Brook era che ognuno portasse la propria cultura, ma non i cliché della propria cultura. Personalmente ho dovuto eliminare i cliché, ma la mia cultura come faccio ad eliminarla? Io sono la mia cultura, non sono altro. Ognuno di noi lo è: si comporta secondo la propria cultura, ma quando diventa pigro, ne assume solo i cliché. Liberarsi dei cliché e portare se stessi in un modo puro, in un modo autentico è il lavoro che un attore deve sempre fare. È un lavoro difficile, perché non sa, se non è aiutato bene, qual è il cliché e qual è la sua vera cultura.

Come hai lavorato sulla parola già dal training? Come è stato il tuo rapporto con la lingua? Usavate la parola nelle improvvisazioni?

Prima di tutto, per liberarsi della parola, molto spesso le improvvisazioni erano fatte senza parole, esprimendosi nei modi più strani, proprio per evitare questo problema: la parola. Adesso non dico più che è l'arte principale, perché ho imparato lì con Brook che il corpo va tenuto tutto vivo quando sei in scena, non va dimenticato. La parola fa parte del corpo e Brook diceva che è l'unica cosa del corpo che parte da te e arriva fuori di te lontano. Ora, la parola è chiaramente fondamentale ed è una cosa che abbiamo dovuto affrontare molto seriamente, in quanto, quasi tutti, recitavamo in una lingua non propria. Così sei obbligato ad avere un approccio di base, ti devi confrontare con nuovi suoni. Mi hanno mandato a scuola di inglese, è stata una conquista per me, ed è stato bello, perché così il mio rapporto con la parola è partito da zero. Ero nella condizione di dire: "Non so niente di questa lingua" e realmente non sapevo niente. È stato così in tutto: non sapevo niente del *Mahabharata*, tranne che non era l'*Amleto*, né *Riccardo III*, non sapevo niente di Brook, tranne che con lui non si fanno prove. Questa disperazione è stata anche la forza. È stato un esperimento di quattro anni forti, perché sono stati in qualche modo anche angosciosi. Io già dopo una settimana volevo piangere.

Osservando i cinque Pandavas, si vede che eravate molto uniti. Lavoravate già nel training assieme? Tu lavoravi solo con Bruce Meyers o con Benicheu?

Sì, forse avremmo dovuto farlo. Io non l'ho fatto, infatti non è che perché uno fa tuo fratello, è l'attore che più ti piace vedere al mondo. Forse ti è più simpatico un altro! Quindi in questo c'era molto pragmatismo,

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

perché è chiaro che si sarebbe dovuto e si lavorava anche in quella direzione, ma i fatti andavano da animale. Ecco, io ho preso questa esperienza di Brook in questo modo: il grandissimo, altissimo Maestro mi ha scelto. Mi ha scelto come un animale? E io l'animale faccio: se non mi va, non mi va; se mi va, mi va. Faccio come sento e come voglio, vivo. Solo in questo modo cerco veramente. Cerco di adeguarmi il meno possibile, solo quando lo sento giusto, altrimenti rigetto.

Avete fatto un viaggio in India. Mi puoi dire un'immagine emblematica che ti ha colpito e sulla quale hai supportato il tuo lavoro?

Io credo che l'India è stata un bagno di mille impressioni.

Era la prima volta che andavi in India?

Sì. È strana l'India. Io mi ricordo che una volta, mentre stavamo lì, ognuno di noi fu invitato a dire una parola sull'India ed io dissi: "grazia", perché è molto gentile, ti colpisce molto. Un altro disse "merda", perché ti colpisce pure e spesso ci stai a contatto. In quel lavoro, mi si chiedeva, ed io il più grosso patrimonio che avevo, non era tanto l'India, di cui non ne sai niente, anche se ci vai dodici giorni, come sono andato con loro. Certo saperne così ti informa, ti permea, ti bagna in qualche modo, ma io credo che ho portato più che altro la mia natura, che è il patrimonio dell'attore, la capacità, la disponibilità, l'apertura verso il ruolo, l'India, i colleghi, il lavoro. Ma soprattutto la mia natura, la mia energia, la mia fantasia su un ruolo che poi sono le qualità e il capitale di un attore.

Ne parlavate dichiaratamente di questi principi con Brook? Della qualità dell'attore, dell'apertura e del rispetto?

No, a me non è mai capitato di parlarne così.

Qual è stato per te il problema principale, la linea d'azione, la missione di Arjuna? Qual era per te la sua meta?

Arjuna è nato per vincere. È un essere irresistibile per uomo e donna.

Parlami della vostra preparazione culturale. Avete letto qualcosa in particolare?

Non ci ha chiesto nulla, mai. Ognuno secondo il proprio temperamento, la propria attitudine, la propria disposizione e disponibilità fa la preparazione che crede. Chi è di tipo intellettuale, se la fa intellettuale; chi è di tipo pragmatico, se la fa in un altro modo.

Tu hai scelto quella pragmatica?

Perché mi hai già messo tra gli ignoranti? No, ho mischiato un po' di tutto, di tutto un po'. Io sono un po' così, ho anche tutti i libri di Brook. Brook non ti chiede nulla, si suppone che tu hai una natura, un'indole e che la usi. Ecco, l'attore, per lui, è buono quando lavora, quando ricerca, quando s'impegna nella ricerca. Nel momento in cui si addormenta, si siede o pensa che una cosa la sa fare e non cerca più, è un attore morto. Detto questo, poi cerchi come ti pare.

E tu hai fatto particolari letture? Ho letto ad esempio, che Carrière...

Carrière fa un altro mestiere, però. Carrière ha lavorato una cosa come quattordici anni sul *Mahabharata*, ma nessuno di noi l'ha letto, credo che neanche Brook l'abbia letto tutto. Forse, sì.

Esiste solo una traduzione in inglese ed è il libro più lungo mai scritto dall'uomo. Figurati!

Se io mi volevo leggere tutto il *Mahabharata*, lo spettacolo lo facevamo tra altri quattro anni. Ho letto dei brani, dei pezzi, delle versioni ridotte, ma non l'originale. Tra l'altro esiste solo una traduzione dal sanscrito all'inglese e ci sono dei caratteri che sono dei flash, dei significati, che a seconda della traduzione, variano completamente il senso di una frase. Quindi chi sa il *Mahabharata*? Boh! Ho letto un po' di *Mahabharata*, un po' di altre cose. Mi sono preoccupato di sapere almeno com'è una pagina originale, una pagina non tradotta da Carrière. È una strana storia, lunghissima ed intrecciata come una cosa infinita. Se ci entri e lo leggi tutto, credo che sia assolutamente fantastico. Conosci quella frase: "*Tutto quello che è nel Mahabharata esiste, tutto quello che non c'è non esiste*"? Effettivamente, tutto quello che c'è nell'animo umano è nel *Mahabharata*. Non credo che noi ne sappiamo molto di più di quello che, in quell'epoca, hanno messo nel *Mahabharata*. Per venire ad Arjuna, Arjuna è l'azione, Arjuna è skill, Arjuna è l'azione fisica, non è altro. È l'incarnazione di queste qualità. Arjuna il guerriero, nato per conquistare, colui al quale né uomo né donna resiste. Arjuna è straordinario e in questo senso dicevo che l'uomo difficilmente è riuscito ad andare oltre, come indagine sull'animo umano. Il guerriero si trasforma, però in donna, in eunuco. Secondo me (perché lì non si davano mai spiegazioni intellettualistiche), lavorando su Arjuna, ho pensato che l'eunuco è l'altra

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

faccia del guerriero, la femminilità, la dolcezza, la non violenza e quello di cui lui ha, probabilmente, nostalgia. Quest'uomo, nato per uccidere, appena può, si trasforma in donna. C'è, infatti: "Trasformatevi in quello che è il vostro desiderio più nascosto", e lui si trasforma in donna.

Hai avuto delle immagini interiori alle quali ti sei ispirato per la qualità?

No, avrei dovuto. Ora non ti saprei dire il lavoro che ho fatto. È stato molto elementare. Non credo di avere mai raggiunto Arjuna, perché Arjuna è qualcosa di assoluto, è una divinità. Quindi puoi cercare di arrivarci: prima sei lontanissimo, poi ti avvicini un po', poi una sera senti che qualcosa hai fatto. Quello che ho fatto per Arjuna, ma credo che valga per l'attore in assoluto, è di cercare un centro dentro di me per essere libero nell'azione. Mi spiego meglio? Se tu hai un centro su cui ti appoggi, su cui ruoti, le estremità diventano libere. Se il tuo centro non è in centro, ma fuori, ad esempio nelle spalle, blocchi tutto e ti tendi dove metti il centro. Quindi ho fatto questo tipo di lavoro elementarissimo, nei miei limiti. Ero invitato a cercare questo. La mia ricerca era: "Cosa significa essere l'azione?". Significa avere questo centro in cui sei pronto, aperto, disponibile, ma significa anche essere vivo. L'azione è questo: la rapidità, l'essere vivo, chi è più lento è meno vivo, è meno attivo. L'azione indica la rapidità assoluta ed infatti nel film tu vedi che Arjuna chiude gli occhi, si concentra ed agisce, come nella scena con il ragazzino rivale, perché più rapido di lui.

Per me è stato un arricchimento continuo, perché essere vivo, essere ben piazzato al centro, significa anche essere libero, non essere teso, essere aperto per mantenere l'attenzione, essere quindi reattivo. Così, le esigenze di Arjuna combaciavano completamente con le esigenze dell'attore Arjuna.

Arjuna agisce velocemente e si vede bene quando, ad esempio, Krishna gli dice di scoccare la freccia e lui lo fa e uccide Karna. Però, quando qualcuno degli altri Pandavas è in primo piano, si vedono delle tue microreazioni alle battute. Come hai lavorato invece sul lavoro mentale?

Ti dicevo prima che Arjuna è azione. Tutti i personaggi del *Mahabharata* sono aspetti dell'animo umano: l'azione, il potere, la cupidigia, la forza, la saggezza, la pazienza. Tutto è portato ad alti livelli. Per quanto riguarda la cupidigia, c'è stato Shakespeare che è andato verso certe profondità, ma il *Mahabharata* è un pozzo profondo. L'azione di Arjuna è talmente profonda che non è un brutto; c'è una grande ricerca di cosa è l'uomo che agisce. Il pensiero e l'azione coincidono ed è questa la meraviglia del percorso di Arjuna. Infatti arriva il momento in cui, pur essendo nato con questo Karma, con questa impronta, la mette in discussione. Non è comandato da Krishna, ma è un uomo che è nato con una missione e ci lavora per tutta la vita, ma se ne interroga anche e questo è fantastico. Poi la sua angoscia lo assale di colpo.

Hai dovuto combinare due modi di lavorare?

Io credo che non sono due modi di lavorare. È il lavoro che l'attore deve sempre fare: agire ed essere presente nell'azione. Questo è il traguardo a cui l'attore deve arrivare.

Mi vuoi raccontare come è nata una scena in particolare? Come si è sviluppata?

Le scene erano sempre in movimento. Con Brook la ricerca non si ferma il giorno della prima. Si parte dalle prove, che non sono mai tranquille, non devi annoiare e l'impegno è sempre totale per creare un giorno di teatro. Questo è durato per quattro anni e il successo non ha mai impedito di trovare cose nuove ogni giorno. Brook ha visto lo spettacolo ogni sera.

Come si arriva a una scena? Col contributo totale dell'attore. Non c'è il mago Brook che arriva e ti porta la soluzione ad una scena, ma sono gli attori che con i loro esperimenti in scena danno a Brook la via. Lui trova lì in mezzo le soluzioni. Questo rende il suo teatro più vivo, perché è fatto dal rapporto vivo degli attori, non è lui a portarti delle cose, ma è lui che prende dagli attori.

La mia impressione è che tu hai fatto un lavoro di sottrazione: la natura di Arjuna viene fuori da quello che fa, non da come si atteggia. All'inizio, tu sei solo uno dei cinque Pandavas, poi, a mano a mano che si va avanti, le tue azioni svelano l'importanza di Arjuna. Nelle scene in cui si svela l'altra faccia, come ad esempio quando muore Abhimanyu, c'è come una compressione di emozioni, una implosione più che una esplosione esterna. Puoi parlarmi di questo?

E cosa dovevo fare? Dovevo saltare?

Sì, indubbiamente è una cosa che ho cercato di fare. L'indicazione che ho cercato di seguire è che un attore riesce ad essere efficace quando, dentro a quello che fa e che dice, c'è un pensiero, una motivazione. Quando enfatizza troppo, la porta fuori in maniera automatica, non è più efficace. Detto terra terra è sempre la stessa storia: l'attore cerca la verità. Si può esemplificare in questa battuta: "Ti ammazzo". Te lo posso urlare o dirtelo semplicemente e la forza non dipende da quanto mi sgolo. Dipende da quanto io penso, se c'è il

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

pensiero efficace. Questa indicazione mi è parsa arrivare da Brook.

Infatti quando dici: "Karna io ti ammazzerò!", la battuta è quasi sussurrata.

Parliamo del rapporto con Brook. Mi vuoi dire due o tre indicazioni specifiche che ti sono state utili in scene difficili?

Brook ti indirizza in ogni scena secondo quello che tu trovi. Ogni tanto ti dice una parolina, ti indirizza, ti dà dei piccolissimi suggerimenti sulla tua ricerca.

Nell'intervista a Vito De Bernardi hai parlato della parola "fascista" che, detta in un determinato momento, ti ha aperto nuove possibilità.

Se pensi al giovane guerriero purissimo, che può essere anche il mito del guerriero, l'ideale, l'ariano puro, l'ideale della razza e ti arriva una parola come quella, prendi subito le distanze da quello che stai facendo e cominci a vederlo obiettivamente. Ti rendi conto che Arjuna, visto dall'altra parte, dal nemico, può anche essere uno stronzo. Parti dall'idea che Arjuna è meraviglioso e ti dicono: "No, guarda che è un guerriero, con la fissazione del guerriero".

Quali suggerimenti preziosi ti sono rimasti per il tuo lavoro?

Tutto quello che abbiamo detto. Il rapporto con lui, che è lì ad osservarti, a condurti non per mano, ma per essere guida di un percorso che si fa insieme. È chiaro che lui ha un ruolo esterno, è il fomentatore dell'operazione. Ha un ruolo di intervento guida, interviene solo per darti una mano a trovare la strada su cui continuare a cercare, ma la ricerca la fai tu. Da questo rapporto con un maestro autentico, sono escluse antipatia e simpatia. Questa serie di problematiche inutili, che normalmente vigono nei rapporti umani, sono complicazioni sentimentali che con Brook non esistono. "Gli sono simpatico o gli sono antipatico? Ma io gli sono antipatico" ed allora ti arrotoli in fatti strani, da cui non ne esci. Brook approva o disapprova un'azione, ma ciò non comporta strascichi emotivi. È freddo, giusto, così è un Maestro-guida. Sei condotto su una strada e quando sbagli, non c'è la reazione di tipo emotivo, che potrebbe avere un tuo equivalente. Le situazioni fastidiose, le insofferenze, le antipatie e le simpatie (perché sei delizioso, bravo ecc.ecc.) via! Tutto questo via! Quando la tua ricerca è seria, il tuo lavoro è forte e dà dei frutti, Brook te lo dice. Quando sei pigro, non lavori, manchi di fantasia, Brook te lo dice, ma questo non comporta strascichi.

Che temi di improvvisazione vi dava?

Di tutti i generi, ma io non le sapevo fare. Avevo resistenza, questo è il mio problema e credo che lo abbiano molti attori. Io invidio molto gli attori liberi, disponibili, aperti, che riescono a stare in scena e a muoversi improvvisando, tenendo conto di quello che succede. Io non sono capace, solo una volta mi è riuscita un'improvvisazione ed ho fatto ridere molte persone, in un teatro in Giappone. Ho una specie di blocco nelle improvvisazioni, devo sempre lavorare su una trama e allora improvviso molto.

Visto che tu ti occupi di queste cose, cosa ne pensi del fatto che nello spettacolo improvviso molto, ma se mi metti un fazzoletto al collo, io rimango imbarazzatissimo e non so cosa fare?

Secondo me, il tuo percorso di attore ti porta in questa direzione. È un po' dovuto alla natura delle persone: il tuo talento si esprime con le battute, quello di un altro con l'improvvisazione ed è solo questione di differenze.

Quindi tu non vedi una categoria inferiore, ma soltanto una differenza.

Sì.

No, io invece ho una grande invidia, nel senso buono, per quelli che sono liberi, io non sono capace. Una volta, Brook mi disse all'improvviso che tra i jazzisti esistono gli improvvisatori e quelli che suonano con lo spartito e nell'ambito dello spartito sono musicisti. Questo mi ha in qualche modo pacificato, perché io, effettivamente, mi muovo molto all'interno delle scene. Ci sono scene intere che io cambiavo: una sera le facevo completamente fuori in aggressività e la sera dopo ero dentro. Cambiavo e fisicamente e vocalmente e come intenzioni, non sapevo mai dove andavo a parare all'interno di una scena.

È soprattutto quella di Abhimanyu che hai cambiato molto.

Sicuramente, perché richiedeva un forte impatto emotivo.

Ti ho già detto che Brook non dava suggerimenti, tutto nasceva da te. Se per caso eri in crisi, lui si metteva a lavorare con te. Ma aiuta te, sempre te ad uscirne. E non è che con Brook non si provano le scene: provavamo, e come! Da soli con gli attori, ma sempre con la ricerca tua. Non è che lui dice un cosa e tu non sei d'accordo. Mai.

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

Avevate la possibilità di avere incontri individuali, dove parlavate di quello che non era chiaro?

Noi stavamo lì per lavorare. Brook è un guru, ma non ha nulla del santone. Si scherza e si ride soprattutto al lavoro, se poi hai delle questioni, ti pare che Brook non risponda? Sta lì apposta, a meno che non veda dopo due o tre volte che sei fesso e gli fai perdere tempo, ma quello è un altro discorso.

Come lavoravate al montaggio dei materiali?

E adesso dovresti intervistare Peter Brook! Io che ne so? C'erano dei blocchi di scene. Il *Mahabharata* è una materia viva, delle scene sono scomparse ed altre hanno preso corpo, dipendeva dalle situazioni che trovavano gli attori. Il montaggio dipendeva dalle trovate sia di narrazione che di recitazione. Per esempio, c'era la scena al primo tempo in cui io colpisco l'avvoltoio e la scena finisce con Drona che dice: "Arjuna io farò di te il più grande guerriero" ecc.ecc. Dopo di che c'è la scena Ekalavia e lì si inventò una cosa stranissima: l'attore giapponese faceva un giro e diventava statua, il ragazzino partiva con il suo pezzo e poi entravo io di corsa e dicevo: "Drona, mi hai mentito" questo è un montaggio trovato naturalmente. Mi pare di poter dire che il segno distintivo del teatro di Brook è la leggerezza: niente di pesante, tutto rapido, tutto quello che è inutile via. Gli attori non devono stare lì a bearsi di quello che dicono, il pensiero deve essere rapido nelle battute. Reciti velocemente, ma non a pappardella, ma con il pensiero dentro e quindi anche il corpo deve essere sveglio per mettere il pubblico davanti a un fatto vivo. Il teatro di Brook è la ricerca continua di questa leggerezza. Le improvvisazioni servivano a tenere sempre gli attori abituati a vivere e reagire. Credo che sia un grosso limite non saper fare le improvvisazioni, ma non sono nato così in teatro. Sono nato con l'atteggiamento di metterti davanti alla parte e di dire: "Mi dica dottore" questo tipo di atteggiamento è quello fomentato dalla nostra tradizione teatrale, che è deleteria. La tradizione non ti crea i presupposti per l'improvvisazione c'è sempre quello che arriva e ti dice la verità, e questo è negativo.

Su cosa hai basato il tuo rapporto di fiducia con Brook? Il tuo affidamento?

Su niente. Sono andato come chiunque sarebbe andato sapendo qualcosa di lui. Il grande Brook ti chiama, tu vai pensando di fare un'esperienza viva e poi lui la fiducia se la conquista subito: perché è quello che è. Con quello che ti fa vedere la fiducia se la conquista ogni attimo.

Ci sono stati momenti di sconforto di gruppo o individuali?

I momenti di sconforto sono stati tanti, perché sempre quando si prepara una messinscena ci sono fasi di esaltazione, di sofferenza, di sconforto ecc. Di gruppo no, non credo. C'era sempre la sua guida calma e serena, se lui aveva degli sconforti non lo so, sembrava una macchina costruita poco alla volta, i pezzi si aggiungevano e poi andava. Non credo che il suo lavoro sia basato sulla possibilità di esaltarsi o di sconfortarsi. Dello sconforto individuale, sì lui lo provoca, perché ci devi passare dentro, ma lui ti sostiene sempre per fartelo superare. È sempre vigile e pronto.

Ti sei mai rivolto a Carrière per tuoi materiali?

Carrière era sempre disponibile: ti raccontava tutti i fatterelli, le parentele e le storie di Arjuna. Era bellissimo farsi narrare le storie da lui.

Hai avuto problemi nella traduzione in inglese. È stata cambiata?

No, era la stessa, ma in una lingua che io ignoravo completamente. Ho scoperto di avere un feeling con questa lingua. Da sempre è una lingua che avrei voluto studiare ed ho scoperto che sembra fatta apposta per recitare. Ci sono parole come pietre, con delle cadenze fermissime, dove sono molto forti le consonanti, mentre in italiano sono più forti le vocali. Nella versione inglese si apriva un altro campo ed è stato molto interessante.

Quando hai finito il *Mahabharata* cosa ti sei portato dietro? E come ti è stato possibile ritornare alla normalità?

Che cosa mi sono portato dietro? Dai non fare domande di m... la normalità? Io ero normale! Stavo lavorando in un modo molto intenso, molto scientifico, molto profondo. Questo ho portato. Ho avuto un momento di grande intensità nel mio lavoro d'attore, con un grande maestro. Non è che per gli altri lavori mi metto le braghette corte e scarpette da tennis. È un lavoro e non è che tu vai più a fondo nel *Mahabharata* e meno a fondo nella *Piovra* o nel doppiaggio o alla radio. Se hai l'impegno lo porti là, là, e là. È faticoso tutto a farlo bene perché lo sforzo è sempre quello. A volte hai la fortuna di avere un buon testo come il *Mahabharata* o la *Piovra*, a volte è cattivo. A volte hai la fortuna di avere un buon maestro come Brook a volte no. E poi vedi che i maestri buoni sono pochi, rari e chissà dove sono, e allora arriva il momento che dici: "calma, forse comincio a fare qualcosa da me".

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

Intervista a Vittorio Mezzogiorno del 18 Novembre 1992

Mi hai detto che nel provino ti hanno lanciato delle provocazioni a livello fisico. Puoi farmi qualche esempio specifico?

Ad un certo momento per esempio c'era una lunga pertica con la quale inavvertitamente Alain Maratrat mi ha minacciato come se mi colpisse. Poi mi ha invitato a prenderne un'altra e abbiamo fatto un duello figurato per vedere la prontezza di reazione allo stimolo dell'altro, senza naturalmente colpirci. Erano delle provocazioni fisiche, per vedere che tipo di possibilità avevo di fare un ruolo che era fisico oltre che molto parlato come Arjuna. Nel teatro di Peter Brook c'è bisogno di avere un fisico sveglio.

Puoi dirmi come si svolgeva una prova?

Le prove non avevano una forma, si svolgevano in mille modi e duravano dalla mattina alla sera. La mattina facevamo allenamento del corpo: tiro con l'arco, arti marziali, cose del genere. Il pomeriggio si facevano improvvisazioni attorno a delle scene del *Mahabharata*.

Quindi improvvisavamo non tanto su quello che avveniva in una scena sulle parole ecc.ecc., ma su quello che avveniva prima e dopo, sui personaggi prima di entrare in scena. Altre volte, a seconda del periodo di lavoro, si provava più specificamente sulla scena senza improvvisazione, sul personaggio. È stato un lavoro molto diversificato.

Puoi dirmi un tema di improvvisazione specifico?

I temi di improvvisazione molto spesso venivano dagli attori. A volte si improvvisava sul testo, con i propri personaggi in una situazione non prevista dal copione, altre volte dovevamo immaginarci una situazione e viverla, poi si chiamava anche un altro attore con il quale si veniva a creare una terza situazione. Si cercava quello che poteva venir fuori tra due attori che improvvisavano insieme.

Mi hai detto che ti trovavi bene con Benichou, con Oida e con Meyers, perché erano persone serene. Questa serenità, questo far sentire gli altri a proprio agio, come lo creavano? Cosa vi facevano fare?

Niente. Sono persone abituate a lavorare con Brook da quindici anni ed hanno assunto una specie di sapienza dello stare in scena e dello stare con i colleghi e quindi erano liberi dai piccoli vezzi e vizi, i fatti psicologici tipici degli attori. Erano abituati ad essere sereni con i loro partner e a non portare una serie di cariche negative che possono essere la rivalità, l'invidia ecc. Erano abituati a sentirsi bene con dei partner in scena liberi, e bravi non a voler primeggiare sugli altri. Questo è il senso molto importante del teatro di Brook.

Mi hai detto che Mavuso Mavuso ti ha colpito per la libertà che aveva. Che cosa faceva praticamente?

Inventava! Era bravo perché riusciva a creare il suo personaggio sera per sera arricchendolo e di piccoli personaggi riusciva a fare dei personaggi grandi. Questo è quello che dovrebbe fare ogni attore ed è quello che mi piacerebbe saper fare anche a me.

Puoi dirmi almeno un cliché che con Brook hai dovuto eliminare? Una cosa che non dovevi fare?

Beh, ero pieno di cliché, tutti gli attori lo sono.

Mi puoi indicare una tua sicurezza che hai maturato lavorando in un certo modo e che lì hai dovuto togliere?

Sicurezze che sono difetti in definitiva. Per esempio io sono uno che tendeva ad usare un'aggressività fisica, quindi una tensione del corpo che ho imparato che va assolutamente eliminata. Imparato non lo so, ma so che va eliminata.

Nella scena dell'eunuco, mi è sembrato che hai lavorato sull'immagine del tipico "femminiello napoletano". Hai fatto riferimento a questo personaggio e come hai costruito fisicamente e con la voce l'eunuco?

È inevitabilmente venuto fuori un tipo di personaggio o di cultura. L'Arjuna o l'eunuco di tremila anni fa sicuramente non sono quelli che ho fatto io. Io mi sono impegnato a non tradirmi e a portare me stesso, che è poi quello che ogni attore dovrebbe fare. Non sarei mai diventato come un danzatore balinese perché non lo sono, e allora ho usato delle cose che fanno parte di me, che ho visto intorno a me e che mi sono entrate dentro, ma un attore non può mai evitare di fare questo.

Mi hai detto che dopo una settimana volevi piangere. Perché?

Per il fatto che per la prima volta non ero messo di fronte ad un regista che ti impone delle cose, ma che ti chiede delle cose: ti chiede di proporre e quindi, questa libertà assoluta ti dà un'angoscia, perché non sai

CAMPO LUNGO: OMAGGIO A VITTORIO MEZZOGIORNO

cosa fare. Quel momento difficile è stato per me come un passaggio fondamentale, una sorta di battesimo, come attraversare un muro che una volta sfondato, capisci che andava sfondato.

Invece nei lavori precedenti non ti succedeva...

Non è che negli altri lavori stessi bene, perché questo è un lavoro che faccio sempre con molto travaglio. Diciamo che con Brook è stato particolarmente chiaro, subito. È un regista che ti chiede di tirar fuori la tua natura nell'ambito di un personaggio. Questa è una cosa alla quale non si è abituati normalmente dal teatro di regia.

Che ti pacifica.

Sì, ti dà delle certezze, ti dà dei canoni, ti dà delle indicazioni, ti dice chi è il personaggio. Questo personaggio profondissimo di Arjuna, che è uno dei pilastri del *Mahabharata*, non mi è stato mai spiegato da Peter Brook. Questa è la ricerca che devi fare, questa è l'angoscia che ti viene, perché allora sei responsabilizzato.

Dov'è che ti figuri il centro fisicamente?

Il centro è quando sei in equilibrio, è quando ti puoi muovere con le parti esterne con leggerezza. Quindi non c'è un posto dov'è, ma gli orientali lo chiamano "hara" e lo figurano quattro dita sotto l'ombelico.

Già nel pugilato avevi trovato il centro?

Beh, per forza, perché il pugile è assolutamente perdente irrigidito. Un pugile deve essere elastico, mi diceva un mio maestro: "il pugile è come una canna". Deve essere mobile come una canna, pronto a muoversi e ad oscillare nel vento. E per essere mobile e libero devi avere un centro.

Quindi, in un certo senso già nel pugilato avevi cominciato questa ricerca?

Sì, ma è una ricerca che perdi sempre. Devi sapere che va cercato e con l'esperienza con Brook ho imparato che va cercato. Prima lo fai inconsciamente, adesso lo cerchi.

Come si produceva il clima di apertura e distensione tra voi? Questa trasparenza?

Nel momento in cui ti poni disponibile verso il prossimo, con una serie di esercizi, tantissimi, che tendeva a creare il dialogo. Un esempio? Toccarsi le mani tutti in cerchio e fare passare un movimento, oppure una nota, oppure dirsi le battute guardandosi negli occhi. Una serie di cose per abituarsi alla relazione col partner, che è la cosa fondamentale in scena. Per avere vita: cioè reagire. Se io ti faccio così (avvicina la mano destra più volte), tu non puoi abituarti che ti faccio sempre così. Un giorno dovrò farti così (avvicina di scatto la sinistra), per tenerti viva, altrimenti diventiamo macchiette e non sappiamo più neanche che facciamo così, ma mi accorgo che lo stesso tipo di scuola la faceva Eduardo. Me ne rendo sempre più conto col passare degli anni e che io allora non realizzavo, perché Eduardo non si preoccupava di insegnarti nulla. Quando Eduardo trattava male gli attori in scena, le sue famose improvvisate, evidentemente faceva una prova a teatro. Era vivo e teneva l'altro in vita. Ecco per esempio, una volta mi ricordo che lui diceva una frase sorprendente e allora una sera in scena io gli dissi: "Ah!" e lui mi rispose: "Eh!" e il pubblico rise. Una sera non me lo disse più questo "Eh!", perché evidentemente io avevo meccanizzato questo "Ah!" e non era più vivo allora lui si rifiutò di rispondermi.

Quando eri giovane c'era qualche attore che hai osservato di più? Qualcuno che ti piaceva tantissimo?

Totò.

* **Anna Redi.** Laureata DAMS. Ha una formazione di danza contemporanea. Lavora in teatro dal 1989. Ha lavorato con Pippo Delbono, Wim Vandekeybus, Enzo Moscato, Alfonso Santagata, Arturo Cirillo, Mario Martone ed altri registi. Vince il Premio Scenario come attrice ed autrice con *Bagaria* e dal 1995 inizia il suo lavoro come regista teatrale. Nel 2003 all'interno della rassegna *Petrolia* diretta da Mario Martone, debutta con *Pà*.