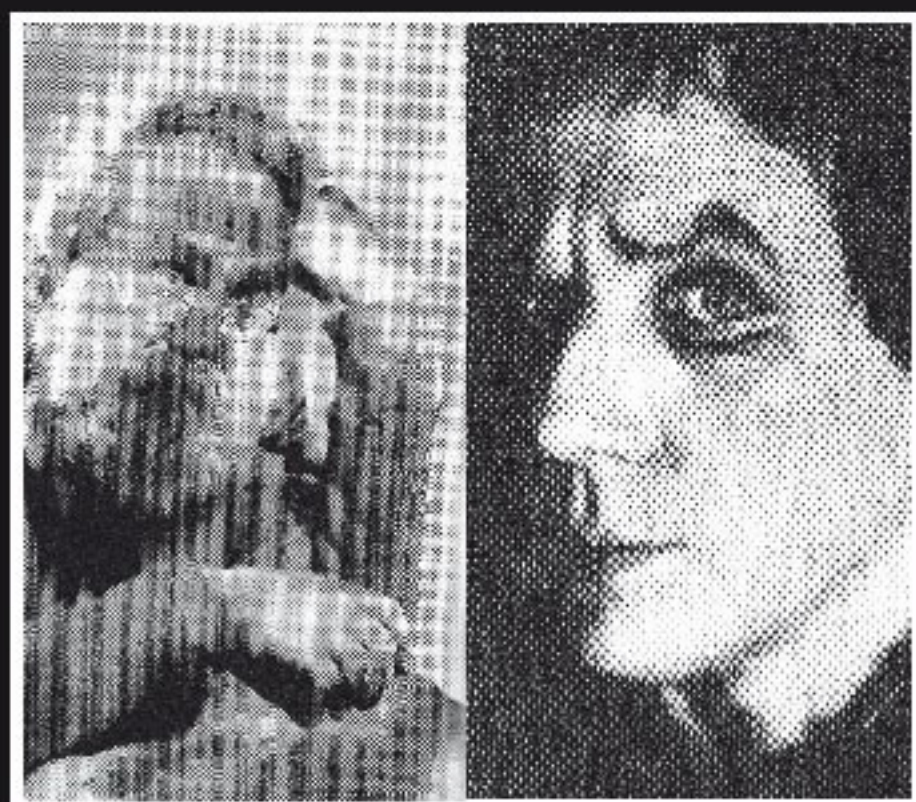


ANTONIO ATTISANI, ANNA CAIXACH, CLAUDIA D'ANGELO,
ROBERTA INDIOGLIA, TETSUO KOGAWA, LORENZO MANGO,
MARIA PIA PAGANI, GIULIA RANDONE, MARCELLA SCOPELLITI

ACTORIS STUDIUM

Album # 2

*Eredità di Stanislavskij e
attori del secolo grottesco*



Edizioni dell'Orso

Il secolo grottesco
Studi sul teatro del Novecento

Collana diretta da
ANTONIO ATTISANI

2

Antonio Attisani, Anna Caixach, Claudia D'Angelo,
Roberta Indiochia, Tetsuo Kogawa,
Lorenzo Mango, Maria Pia Pagani,
Giulia Randone, Marcella Scopelliti

Actoris Studium
Album # 2

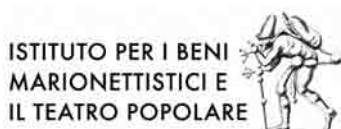
Eredità di Stanislavskij
e attori del secolo grottesco

A cura del Seminario permanente
di filosofia delle arti dinamiche "Carmelo Bene"
(SemperCB)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Questo volume è realizzato in collaborazione con



© 2012

Copyright by

Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche "Carmelo Bene" (SemperCB),

Università di Torino,

e Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione informatica a cura di Arun Maltese (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-???-?

Lo stimolo iniziale per intraprendere questo lavoro si deve al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, che coinvolge e sollecita diversi ricercatori e ne costituisce poi un interlocutore appassionato e rigoroso.

Questo volume è dedicato alla memoria
di Lisa Wolford Wylam (1964-2011)



Mario Biagini e Lisa Wolford al Caffè Florio, Torino, dicembre 2006.

Indice

Istruzioni per l'uso	p. 00
Antonio Attisani, <i>L'attore sincero nel secolo grottesco</i>	00
I) <i>Russia, America e Italia</i>	00
<i>Dalla Russia a Hollywood – Michail Čechov e George Shdanoff</i>	00
Appendice 1. Michail Čechov, <i>Il teatro del futuro</i>	00
Appendice 2. Michail Čechov, <i>Lettera ai colleghi sovietici del film Ivan il Terribile di S. M. Ejzenštein</i>	00
Konstantin Stanislavskij, <i>Lettere dall'America</i>	00
<i>Un russo a Hollywood – Vladimir Nemirovič-Dančenko</i>	00
<i>Svegliati e sogna. Celebrazione e ricordi di Harold Clurman</i>	00
Tetsuo Kogawa, <i>Il teatro che volevamo. Conversazione con Harold Clurman</i>	00
Giulia Randone, <i>Recitare per diventare esseri umani – Stella Adler</i>	00
Roberta Indiochia, <i>La rivoluzione di un'attrice – Tatiana Pavlova</i>	00
Appendice 3. <i>Tat'jana Pavlova Zeitman</i>	00
Appendice 4. <i>Tatiana Pavlova parla di sé</i>	00
Appendice 5. <i>Maria Pia Pagani, Nemirovič-Dančenko in Italia</i>	00
Appendice 6. <i>Maria Pia Pagani, Il Gruppo di Praga in Italia</i>	00
II) <i>Tra realismo e grottesco</i>	00

Giulia Randone, <i>La missione fallita di una grande attrice – Ida Kaminska</i>	00
Anna Caixach, <i>Una poesia che si fa umana – Margarida Xirgu</i>	00
Appendice 7. <i>Margarida Xirgu – Vita e carriera</i>	00
Marcella Scopelliti, <i>Aria di famiglia. Judith Malina e i teatri resistenti</i>	00
Lorenzo Mango, <i>L'attore come pittore della realtà – Sandro Lombardi</i>	00
Appendice 8. <i>Sandro Lombardi, Palcoscenico e psicoanalisi.</i>	
<i>Divagazioni tra un atto e l'altro</i>	00
Gli autori	00

Una poesia che si fa umana

Margarida Xirgu

Anna Caixach

Il capitolo su Eleonora Duse¹ ricordava le prime impressioni dello storico nordamericano William Weaver, il quale, in un pomeriggio di cineteca si era unito a tutto il pubblico in una risata di scherno alle immagini dei divi del muto che si esibivano in un repertorio di gesti e pose stereotipati. Pensosamente immersi in questa palestra egotica, quegli attori non facevano altro che mostrare azioni in effetti non realizzate appieno, e con una distanza temporale e fisica queste immagini curiose risultavano comiche, ridicole. Inaspettatamente, però, il «divertimento sadico» si convertì in un silenzio carico d'attesa quando apparvero sullo schermo le prime sequenze di *Cenere*, interpretato da Eleonora Duse.

Si può essere sicuri che se in quell'occasione si fosse proiettato anche *Bodas de sangre*, interpretato da Margarida Xirgu,² per la qualità del suo lavoro attoriale le reazioni del pubblico sarebbero state molto simili a quelle suscitate dall'attrice italiana.³

¹ A. Attisani, «Tutto è cenere», *Actoris Studium, Album # 1*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, p. 71.

² Per uno studio biografico puntuale dell'attrice catalana si vedano: Francesc Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Editorial Pòrtic, Barcelona 2002; Francesc Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Punta Ballena*, Museu de Badalona, Badalona 2010; Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, Flor del viento ediciones, Barcelona 2005.

³ I documenti audiovisivi esistenti di Margarida Xirgu ai quali si fa riferimento per questo studio sono: Federico García Lorca, *Romancero Gitano / Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, Visor Libros, De Viva Voz, vol. 23, Madrid, 2008 (registrazione delle poesie di Lorca recitate da Margarida Xirgu nel 1961); *La reina joven*, Barcelona, Spagna, 1915. Regia: Magí Murià. Produzione: Barcinógrafo. Durata: 50' (film muto); *Alma torturada*, Barcelona, Spagna, 1916. Regia: Magí Murià. Produzione: Barcinógrafo. Durata: 34' (film muto); *El beso de la muerte*, Barcelona, Spagna, 1916. Regia: Magí Murià. Produzione: Barcinógrafo. Durata: 66' (film muto); *Bodas de sangre*. Córdoba, Argentina, 1938. Adattamento e regia: Edmundo Guibourg. Produzione: CIFA. Durata: 88' (film sonoro).

Margarida Xirgu, la cui lotta è paragonabile a quella condotta della sua più famosa coetanea Eleonora Duse, trascendeva il teatro della propria epoca liberandolo dai vecchi schemi convenzionali per ricondurlo alla sua essenza poetica. Fin dai suoi esordi, la Xirgu rifiutò gli stereotipi del teatro inteso come ripetizione meccanica e superficiale di trucchi efficaci nel contesto di una società che tendeva a trasformare quest'arte "maggior" in banale spettacolo nel quale si erano perduti tutti gli indizi vitali. Con ferma convinzione e sempre fedele ai propri ideali artistici, alimentati dai numerosi contatti personali con artisti e intellettuali (molti dei quali legati alle avanguardie europee della prima metà del Novecento) l'attrice catalana sosteneva con forza, nella sua maturità, che «Il cedimento all'estrema volgarità al fine di lusingare e giocare con la sensibilità del pubblico ha sempre suscitato in me il massimo disprezzo».⁴

In un chiaro atto di rifiuto della superficialità, del sensazionalismo e degli interessi commerciali che caratterizzavano il teatro del momento, seguendo una ricerca personale di coerenza e verità, l'attrice catalana si proponeva di spogliare la scena di tutto ciò che non è essenziale, emancipando l'attore dalla sua funzione illustrativa e dandogli l'indipendenza necessaria per divenire un attore-creatore. Siamo in presenza – cosa piuttosto insolita per l'epoca – di un'attrice che si presenta senza trucchi né artifici, per portare la vita autentica sulla scena. Margarida si distaccava così da una tradizione attoriale agonizzante.

Xirgu scopre nel mondo poetico – in contrapposizione alla quotidianità rappresentata nelle scene da salotto dell'epoca, che non suscitano in lei alcun interesse – una nuova dimensione artistica in grado di accogliere le proprie intuizioni creative e così il mondo poetico diventa fonte di vita, o di "ispirazione", per l'attrice. In questo spazio la forza "misteriosa" dei versi produce una commozione profonda e Margarida instaura una viva relazione che apre a un mondo senza limiti, dove tutto è possibile, un'altra dimensione della realtà oltre il quotidiano, dove appaiono nuove possibilità, dove la bellezza non ha barriere, dove le limitazioni imposte da codici sociali stabiliti si possono abbattere: « [...] l'irreale, lo straordinario, tutto ciò che è sogno, visione, poesia, mi attrae irresistibilmente e faccio il mio lavoro senza alcuno sforzo...» dichiarava l'attrice all'età di ventuno anni.⁵ Il mondo della poesia apre

⁴ Margarida Xirgu, «De mi experiència en el teatre», conferenza inedita, Montevideo, 11 giugno 1951, p. 167. Testo integrale: <http://www.raco.cat/index.php/assagiteatre/article/viewFile/145819/249149>

⁵ Vincenç Caldés, «Com estudiava la jove Margarida Xirgu», cit. da Francesc Foguet i Boreu, «Joc de miralls. Intensitat de contrastos», nel dossier *Teatre i tradició*, «Pausa», III, 21, giugno 2005, p. 94.

un nuovo campo di esplorazione nel quale si può trovare una ricca e fino a quel momento sconosciuta musicalità del testo e delle azioni, che si distacca dalla monotona e ripetitiva esposizione degli attori del momento, e per un tempo-ritmo non condizionato da convenzioni teatrali naturaliste, trattandosi di vita organica, flusso di vita che si trova in relazione continua con una verità profonda. Infine, in una scena decadente borghese si apre uno spazio di libertà che può accogliere un mondo sconosciuto di grande ricchezza creativa.

In questa esplorazione, che comincia da un lavoro di denudamento della scena e dell'attore, Margarida elimina tutti gli elementi scenici dispensabili e punta con finezza sulla valorizzazione dei minimi dettagli: quelli che suggeriscono, con tocco poetico, la "situazione dell'azione", e quelli necessari al lavoro di un attore che, al momento di dare inizio alla propria creazione, deve essere disponibile e presente. La scenografia residua sulla scena invita lo spettatore a entrare in un mondo extra-ordinario che sarà condiviso da attore e spettatore. Tutto ciò che si trova sulla scena deve creare le condizioni necessarie per permettere il processo dell'attore e la sua trasformazione. In questa maniera, la Xirgu stabilisce forti basi attoriali in rottura con la dinamica generalizzata che vincolava l'attore a un teatro ridotto a mero intrattenimento, piatto, superficiale e molto poco accurato, aprendo le porte a una nuova dimensione di possibilità per l'attore. E ciò che diventa fondamentale nel grande rinnovamento teatrale che ha realizzato l'attrice è il fatto che si restituisce al palcoscenico la vita che era sommersa dalla ampollosità declamatoria del tempo. A quel tempo si trattava di una vera rivoluzione attoriale.

In questo spazio privilegiato, dove il processo dell'attore e non la facile soddisfazione del pubblico diventa l'asse centrale della struttura teatrale, Margarida Xirgu riscopre la relazione viva e profonda che esiste tra ciò che possiamo considerare i poli fondamentali del lavoro dell'attore: la composizione artistica e il flusso vitale che dona un senso a tale composizione.

Già a suoi inizi come attrice e in modo del tutto spontaneo, la giovane Margarida si distanzia dagli stilemi allora in voga. Una grande disciplina personale e un'etica profondamente radicata la differenziano dagli altri attori e le aprono la strada per sviluppare un lavoro profondo e accurato nel campo delle arti sceniche. In un ambiente teatrale caotico, nel quale gli attori arrivano alle prove senza conoscere i propri ruoli, che apprendono parzialmente «a forza [...] di ripetere ogni giorno come pappagalli le parole che "pescano" dal suggeritore, rapidamente e senza la minima intonazione, in modo da svolgere al più presto la *routine* giornaliera»,⁶ l'approccio radicalmente differente del-

⁶ Narcís Oller, *Memòries teatrals*, cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, cit., p. 23.



Margarida Xirgu ritratta in varie età: da ragazza, al debutto come attrice professionista, nella stagione 1928-1929, con Federico García Lorca e nei suoi ultimi anni.

la Xirgu sorprende tutti: si presenta il primo giorno delle prove con il testo memorizzato a dovere, avendo studiato l'opera e i personaggi a fondo (mentre era d'uso all'epoca consegnare agli attori soltanto un testo parziale dell'opera, contenente le sole battute corrispondenti ai loro personaggi).

La regia teatrale in quegli anni era ridotta a indicazioni tecniche generali, riferite a poco più che alle entrate e uscite di scena degli attori e alla situazione. La giovane attrice sentiva di poter utilizzare le prove per qualcosa di più: arrivava con il testo memorizzato, disposta ad andare oltre, a vivere il momento della creazione scenica con la libertà e la disponibilità che le si offrivano, senza dipendere dal testo. Anni più tardi, con la propria compagnia, abolirà la buca del suggeritore e altri artifici scenici ritenendoli non necessari. Se per altri attori le prove sono utili alla memorizzazione del testo e dei movimenti di base sul palco, la giovane Xirgu, totalmente dedicata al servizio del personaggio e dell'autore, si propone di «penetrare profondamente nel significato dell'opera», trovando le azioni utili allo sviluppo del proprio personaggio. Ha bisogno di sentirsi libera di vivere pienamente la scena, di vivere il momento presente, la creazione artistica istante per istante. Con passione e disciplina, sviluppa un metodo di composizione basato sullo studio profondo del testo, un lavoro fine ed estremamente delicato che la porta a insediarsi nelle viscere dell'opera per scoprirne i segreti nascosti. Così ne parla il drammaturgo spagnolo Jacinto Benavente: «Margarita Xirgu mette a nudo le bellezze delle opere di cui gli stessi autori non sospettavano».⁷

A detta di Federico Garcia Lorca, per la straordinaria attrice, dotata di un «raro istinto nella percezione e nell'interpretazione della bellezza drammatica», il testo diviene un ponte che le permette di immergersi in quella vita suggerita dalle parole da cui si lascia invadere, e di «catturare il volo poetico che non si trova nelle parole, che permane nell'aria, tra una frase e l'altra».⁸ Si tratta di qualcosa di sottile, che risiede nel mondo poetico, come un filo essenziale che dal profondo sostiene e dà vita alla sue parole. Questa «poesia», musica sottile capace di commuovere, si tradurrà in una grande ricchezza di toni e sfumature che inondano la voce. Simili dettagli prendono forma nell'intimità del suo lavoro e fanno parte di una partitura che, una volta completata, si fisserà definitivamente rivivendo in ogni presentazione. Su questo punto, non ci sono dubbi riguardo a come si dovrebbe lavorare in teatro secondo le sue idee acute e sorprendenti: «[...] quando si parla di teatro: nessuna improvvisazione».⁹

⁷ Cit. da A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, cit., p. 387.

⁸ M. Xirgu, «De mi experiencia en el teatro», cit., p. 166.

⁹ M. Xirgu, entrevista a Xile, 1941-1942. Testo integrale:

<http://margaritaxirgu.es/vivencia/26metxir/metxirgu.htm>

Sulla base della partitura, che ha cominciato a crearsi a partire dal testo l'attrice si immerge nelle sue profondità per scoprirne i segreti e svolge come un filo invisibile che gioca tra le parole per «captarne il volo poetico», abbeverandosi a una fonte sotterranea come fosse un albero:

L'albero fiorito non è soltanto un piacere per la vista; il profumo che addolcisce l'aria non rende la misura della sua energia; né il suono del vento dissolve il mistero della sua musica. Si deve sentire, nella sua vibrazione gioiosa, l'impercettibile suono della foglia quando incontra il sole, e l'ascensione della linfa rinnovata, e ancor più: il lavoro celato della radice invisibile, che scava in profondità e si impregna delle stesse fonti di vita.¹⁰

Per Margarida tutti gli elementi che formano la composizione artistica si nutrono di questa fonte di vita. La forma della partitura attoriale, quindi, nello stesso modo in cui l'albero fiorisce, deve essere in connessione con la vita interiore dell'attore; e questo flusso che non vediamo ma che possiamo arrivare a sentire nella «vibrazione gioiosa» dell'attore è ciò che dona vita alla forma. «Amica della verità e della bellezza», come la considerava chi l'ha conosciuta di persona, la Xirgu combina in maniera naturale queste due forze, la verità/processo interiore e la bellezza/composizione, secondo lei non esiste arte dell'attore «se non nasce naturalmente da una verità, forse inafferrabile alla ragione, che però sentiamo con profonda certezza: l'aspetto che impressiona i sensi non si concretizza se non è partecipe della sostanza della creazione».¹¹

Questa interconnessione del processo interiore – verità da cui scaturisce il lavoro creativo dell'attore – con gli elementi della composizione scenica è una relazione viva, un collegamento organico con un flusso continuo che distingue chiaramente il lavoro dell'attore-creatore. Il processo si compie nella pulsazione vitale che dona alle parole della Xirgu una musicalità speciale e accattivante, con un tempo-ritmo che proviene dalle sorgenti più profonde del suo essere. Secondo Xirgu «Il verso è di una voluttà delicata, richiede, se non lo si vuole ridurre a un discorso gradevole e vanamente misurato, una

¹⁰ "Parlament presidencial" di Margarida Xirgu in occasione della Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, Santiago de Xile, 16 maggio 1943, p. 39. Non è possibile attribuire con assoluta certezza e nella sua integrità questo testo a Margarida Xirgu, tuttavia esso contiene numerosi passaggi che si richiamano evidentemente alla ricerca artistica dell'attrice. Testo integrale:

http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/bameric/00361696599925006317857/p0000001.htm#I_8_

¹¹ Ivi, pp. 38-39.

certa unione molto intima della realtà psichica del suono e delle eccitazioni virtuose dei sensi».¹²

L'unione vita-composizione giungerà agli estremi con la fusione dell'attrice e dei suoi processi, trasformandosi ella stessa nel suono delle proprie parole: «Lei è tutta voce. Parola viva».¹³ La sua voce è una danza di parole che emanano una musica misteriosa attraverso la quale appare «tutto il mistero della natura».¹⁴ Una forma artistica che vive attraverso un ritmo organico che origina da un processo reale, che avviene qui e ora. Non si tratta di una composizione guidata meccanicamente in conseguenza del processo di prove-ripetizione, piuttosto è trasportata da un flusso, come l'«ascensione della linfa» e «il lavoro celato della radice invisibile». Ed è questa profondità del suo lavoro a renderla unica e geniale, distaccandosi, come abbiamo detto, dalle convenzioni della sua epoca.

Nell'arte della Xirgu le parole smettono di essere semplici parole e i movimenti vanno molto più in là rispetto ai semplici gesti, essendo connessi a un impulso interno, alla «forza di un seme» da cui sono alimentati:

Si deve sentire tale forza [di un seme] nella trama delle apparenze in cui si muovono corpi gentili e parole alate. Le danze non saranno così solo semplici gesti. Fede e Amore [...] non saranno semplici parole. Saranno sempre la Parola, impulso creatore, germinazione feconda, vibrante attualità di un divenire.¹⁵

Per la creazione plastica della sua partitura si è ugualmente ispirata alla bellezza delle grandi opere della pittura. Erano lunghe ore di osservazione dei quadri esposti al museo del Prado durante i suoi soggiorni a Madrid, un'abitudine che condivideva con la Duse, la quale le ricorda il grande impatto ricevuto dalla sua visita al museo della capitale spagnola.¹⁶ Secondo i critici era come se le sue braccia diventassero pennelli, disegnava nell'aria trascen-

¹² Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, cit., p. 130.

¹³ Ivi, p. 92.

¹⁴ Cfr. la registrazione audio dei poemi lorchi recitati da Margarida Xirgu: Federico García Lorca, *Romancero Gitano / Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, cit. La musicalità della voce di Xirgu, molto ricca di movimenti e intensità, trasmette la sensazione di essere traversati profondamente dal suono e di essere trasportati in un volo che tiene sospesi quanto la recitazione stessa.

¹⁵ M. Xirgu, parlament presidencial a la Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, cit., p. 43.

¹⁶ Duse e Xirgu si conobbero a Cuba, tra la fine del 1923 e l'inizio del 1924. Nell'occasione la Duse concesse alla Xirgu una breve intervista.

dente il mondo visibile: «Le braccia di Margarida Xirgu sono uniche nell'espressione, descrivendo armoniche curve che rimangono alla vista come quei dormiveglia fosforici che talvolta sopravvivono al pennello [...] che li sta tracciando».¹⁷

Come s'è detto l'attrice comincia la partitura attoriale dalla creazione della forma e poi raggiunge il processo che invade e inonda il suo corpo conferendo vita ai movimenti.

Domènec Guansé (*La Publicitat*) ha evidenziato la flessibilità del corpo della Xirgu, ispirato da quel vento di passione che era Elettra: gli ammirevoli steli delle braccia che hanno talvolta qualcosa delle ali; le mani che si agganciano minacciose o si contraggono impotenti; le labbra tremule di rabbia o nella smorfia del dolore; gli occhi che si riempiono di paura o che, sinistramente, trafiggono; i capelli come l'aureola tremenda delle Meduse; il movimento che diviene danza e il grido che assume ritmo musicale.¹⁸

Per questo la sua composizione è considerata un «dono della natura», una composizione «senza artificio» intrisa dell'organicità. Nello stesso tempo in cui esiste una partitura totalmente determinata, c'è un fiume sotterraneo che scorre attraverso di essa in ogni momento. Così, la composizione sarà sempre alimentata dal processo intero proveniente dal seme, che dà vita alla forma e la mantiene in costante trasformazione. La connessione con il processo affiora nella continuità e scorrevolezza della composizione: nelle braccia che parlano, la totale implicazione del corpo, la duttilità, la flessibilità... O la «plasticità esuberante» che percepì il poliedrico artista modernista catalano Santiago Rusiñol: «Vita negli occhi, [...] vita nelle mani, vita nei movimenti del corpo».¹⁹ Se questa connessione interiore è debole, l'azione cessa di essere azione e diventa un semplice gesto: falso, morto e rigido. Di conseguenza, la connessione interiore dovrà verificarsi nella verità dell'azione da riscoprire, nuovamente, in ogni esecuzione. Questa ricerca consente a Margarida di mantenersi in uno stato di creazione permanente, di costante rinnovamento, senza mai cadere nella tanto temuta ripetizione meccanica: «Ho avuto paura di cadere nei manierismi, di lasciarmi prendere dalla facilità e dalla routine».²⁰

Così, anche se il lavoro della Xirgu è basato sulla composizione, si deve aggiungere che l'attrice utilizza la creazione della partitura per iniziare un

¹⁷ Cit. da A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografía*, p. 389.

¹⁸ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografía d'un mite*, cit., p. 166.

¹⁹ Cit. da A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografía*, cit., p. 390.

²⁰ M. Xirgu, «De mi experiencia en el teatro», cit., p. 163.

percorso interiore indispensabile a un teatro «della verità». A parere della Xirgu, si può raggiungere la verità più profonda soltanto attraverso la forma artistica – lei la chiama «finzione» – una finzione proveniente però dalla verità più pura, dalla vita organica che a sua volta ci riporta alla forma con «un movimento semplice e naturale».

«La sua arte è della sincerità e della naturalità, sempre punteggiata dalla poesia».²¹

Assieme al senso di un profondo bisogno di vivere appieno l'esperienza teatrale, Margarida utilizza sempre la perfezione tecnica come trampolino di lancio per sperimentare tale esperienza, rinascendo a una vita poetica autentica dove la concentrazione sui dettagli della partitura permette alla vita di fluire in modo naturale. La struttura delle azioni totalmente fissata e memorizzata delimiterà il letto e le sponde del fiume interiore creando le condizioni necessarie al processo, ovvero la forma creerà «un passaggio che limita, al fine di rivelarla, l'infinita aspirazione delle anime».²² Il testo, intrecciato alle azioni e alla verità interiore, si è trasformato in una partitura che proviene dalle viscere, come se fosse attinto dal più profondo del proprio essere.

«L'arte della Xirgu è arte d'espressione. Di espressione interiore e di espressione plastica».²³

Nel suo lavoro c'è una interazione costante tra questi due poli. Così appare una tensione naturale tra i due aspetti, la forma artistica e un lasciarsi andare al suo interno che si materializzerà in un ascolto profondo e attento a se stessa e all'ambiente. Situata in questo spazio, che è creato dalla presenza delle due forze, Xirgu realizza un lavoro attoriale con due dimensioni chiaramente differenziate e intrecciate: la dimensione tecnica, o lavoro sulla partitura, e, oltre la tecnica, una dimensione che si inserisce in un campo relativo all'umano. Perciò il lavoro tecnico dovrà sempre essere accompagnato dall'atto di offrirsi a se stessi completamente, permettendo che il processo si compia. L'attore, in questa ricerca, è considerato nella sua totalità, come un essere umano completo. La ricerca in entrambe le direzioni, interiore-estriore, dicotomia analoga alla relazione processo-composizione, sarà una costante nelle dichiarazioni di Xirgu e di molti tra coloro che l'hanno vista recitare dal vivo. Possiamo citare in proposito il testo di una conferenza dell'anno 1943 riferita all'arte catalana in esilio, dove Xirgu chiarisce i fondamenti e i princi-

²¹ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 37.

²² M. Xirgu, parlament presidencial a la Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, cit., p. 38.

²³ Cit. da A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, cit., p. 390.

pi dell'opera d'arte nel seguente modo: «[...] assolviamo il compito della ricerca di noi stessi attingendo dall'anima interna e ci esprimiamo attraverso l'anima esterna».²⁴

L'invisibile si rivela dunque nel visibile, e il visibile allo stesso tempo ci trasporta verso l'invisibile, in una reciprocità organica: «Questo aspetto, in effetti, non può separarsi da ciò che rivela. Perché [...] il Verbo è il nucleo irriducibile, l'essenza intima e suprema – nostra creazione e al contempo nostro creatore».²⁵

I confini tra la creazione e il creatore si confondono: «siamo così uniti, attore e creazione poetica», dice l'attrice, che non è possibile stabilire dove finisca la creazione artistica e dove cominci la dimensione umana.

Spiritualizzare la materia per renderla invisibile, materializzare lo spirituale, per renderlo palpabile; questo è il segreto dell'arte. Margarida Xirgu, come poche altre attrici, fonde lo spirituale in quell'espressione perfetta dell'arte che, pur essendo sempre vita, è soprattutto anima.²⁶

In questo lavoro fine e delicato al quale la Xirgu ci accosta, la qualità intima e sottile del lavoro interiore dell'attore trova un canale d'espressione attraverso la composizione. La forma, aspetto visibile, è diventata l'espressione della vita interiore dell'attore e, in questo modo, i processi rendono possibile la struttura. Non potrebbe essere altrimenti, l'invisibile permea il visibile dandogli un'autenticità e una continuità affascinanti. E in questa fusione, l'attore si sente guidato dal proprio processo: l'interiore guida l'esteriore e al tempo stesso l'esteriore delimita il cammino.

In ogni caso, il mistero dell'ispirazione è condiviso. Non voglio contare su di esso e non lascio nulla al caso, cercando di prevedere tutto. Nelle rappresentazioni successive diremo versi o frasi della stessa forma, faremo le stesse pause, daremo alla voce una simile intonazione e intensità. Però la rappresentazione non sarà sempre uguale. Improvvisamente si accende la fiamma dell'ispirazione e tutto cambia. Se la compagnia è buona e ben preparata, la fiamma passa velocemente da un attore all'altro. Il silenzio diventa attesa, un'aura speciale aleggia nel teatro. Per l'interprete diventa tutto più facile, divinamente facile. Parla, si muove come se uno spirito protettore gli dettasse le inflessioni della voce, lo spingesse in ogni gesto.²⁷

²⁴ M. Xirgu, parlament presidencial a la Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, cit., p. 38.

²⁵ Ivi, p. 43.

²⁶ Cit. da A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografía*, cit., p. 103.

²⁷ Cit. da Domènec Guansé, «Toda una vida», dins *Margarita Xirgu. Crónica de una pasión*, «Cuadernos El Público», 36, Madrid, ottobre 1988, p. 53.

Condividendo l'enorme passione per il teatro e la poesia con il grande amico Federico García Lorca, Margarida realizza il sogno dell'amico e trasforma la poesia che emerge dalle pagine dei libri per farsi umana, in teatro. Il processo reale che sostiene la struttura delle azioni, che proviene dalla sincera emozione risvegliata dalla forza poetica del testo – uno «stato di grazia» che può essere suscitato dal lavoro profondo dell'attore – è la perla presente in tutta la ricerca dell'attrice. Così, Margarida Xirgu crede nella composizione dettagliata di partiture attoriali, create, come abbiamo detto, partendo dallo studio profondo dell'opera, del personaggio e della natura umana, capaci di muovere e risvegliare la vera emozione nell'attore. La Xirgu intuisce chiaramente quello che sarà conosciuto come un punto-chiave della ricerca dell'ultimo Stanislavskij: sono le azioni a creare il campo che rende possibile la comparsa delle emozioni. Rifiutando tutte le falsità nel lavoro dell'attore, si accorge che l'unica vera emozione può verificarsi in maniera organica e naturale partendo dalla precisione della partitura, poiché solo questa e non l'emozione è soggetta alla nostra volontà.

Nella sua grande opera di insegnamento, Margarida si propone di trasmettere un'etica personale agli studenti, per risvegliare in loro la dimensione umana del lavoro attoriale e permettere l'apertura del processo interiore, senza il quale «l'attore rimane un mero trasmettitore di messaggi, "brillante all'esterno e freddo all'interno"». ²⁸ Instancabilmente esige la perfezione, ma senza mai perdere la sensibilità necessaria per una connessione con la «fiamma» interiore. Così insegna al suo interlocutore: «Per trasformare il suo corpo in una macchina perfetta e sensibile l'attore deve studiare duramente». ²⁹

Tale sensibilità, che Xirgu considera una condizione naturale indispensabile per l'attore, è necessaria per consentire il fluire delle emozioni che affiorano dalla struttura delle azioni. Tanta più precisione c'è nei dettagli della partitura, tanta più libertà consente di vivere la corrente interiore. La tecnica e il dono, ovvero «[...] tutto ciò che formerà la sua [dell'attore] grandezza futura, tutto ciò che raggiungerà un'unità nella perfezione, ciò che era innato e ciò che si è acquisito». ³⁰ Restando sempre all'interno di questa grande tensione creata dai poli della sua ricerca, passione-rigore, allo stesso modo cerca la precisione nell'azione e desidera disperatamente vivere il processo che darà vita all'azione. Vivere sulla scena è per lei un bisogno essenziale.

²⁸ A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, cit., p. 351.

²⁹ Ivi, p. 365.

³⁰ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, cit., p. 128.

³¹ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 166.

«Solo l'attore conosce l'ebbrezza dell'affrontare il pubblico, di sentirsi tutt'uno con la tragedia. [...] È in quei momento che vivo la mia vita vera».³¹ In questa «vita vera», più reale e umana della propria vita, non c'è posto per il gioco banale della rappresentazione superficiale. Xirgu si avvicina al personaggio per mezzo di una osservazione profonda e dettagliata, quasi «disumanizzata», delle reazioni umane fino ad arrivare a una comprensione piena degli stati d'animo dei suoi personaggi.

«Non è la caricatura che ride né la tragedia che ruggisce; è l'insieme di tutte le passioni, di tutti gli stati d'animo e della natura».³² Questa comprensione non è data a livello intellettuale, ma pervade tutto il corpo di Margarida con un forza sorprendentemente intensa, mentre rivive il personaggio a partire da una memoria corporale interna che sembra non esaurirsi mai. Nulla resterebbe dell'emozione se non si articolasse attraverso la partitura e – secondo il suo discorso del 1943 – occorre evitare che l'emozione evapori «nella dolcezza dell'immagine evocata. L'emozione deve ritirarsi, portandosi intorno a un nucleo ancora più intimo; in ogni momento si ricrea il calore, di ansia, di orgoglio e di speranza, che la nostra volontà di essere può trasformare nella fede di una fiamma immortale».³³

Considerata dalla critica come una grande attrice emotiva in possesso di «tutti i segreti del naturale»,³⁴ per il drammaturgo francese Henri-René Lenormand vederla nella versione tradotta in spagnolo di una sua opera è una rivelazione: «È tutto temperamento, intuizione naturale e forza drammatica; in lei il mestiere non esercita alcuna influenza. È talmente umana, talmente espressiva, talmente vibrante che il personaggio sembra estratto dalla realtà stessa e come tale lo si percepisce».³⁵ Tale connessione con il reale trasmessa allo spettatore non può provenire che dalla verità del suo lavoro. Il processo del personaggio si converte nel suo proprio processo. Offrendo la sua vita, il suo sangue, il suo corpo sono stati creati e resi umani i personaggi, «dandogli il nostro sangue, i nostri nervi. Una volta compreso questo, il personaggio teatrale acquisisce quindi la nostra stessa realtà e si fa umano».³⁶ L'attrice dona vita al suo personaggio e lo trasforma in un essere vivente, ma al tempo stesso vive pienamente attraverso i suoi personaggi. «Tutto è già

³² Ivi, p. 99.

³³ M. Xirgu, parlament presidencial a la Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, cit., p. 39.

³⁴ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 107.

³⁵ Ivi, p. 115.

³⁶ M. Xirgu, «De mi experiència en el teatro», cit., p. 165.

realtà. Margarida adesso è Valentina, soffre del suo stesso dolore, in quell'istante crede che la sua vita si sia spezzata per sempre». ³⁷ Dunque, è il personaggio che si trova nell'attore o è l'attore a entrare nel personaggio? «Finzione? Realtà?» domanda l'attrice. In questo delicato confine si muove la Xirgu; sapendo che la donna e la sua creazione sono unite nel formare una totalità. E in tutto questo complesso processo dove le delimitazioni tra finzione e realtà si dissolvono ci ricorda che l'attore deve restare vigile per riprodurre con precisione la partitura fissata: «Con la nostra intelligenza dobbiamo condurre il personaggio, [...] ci lasciamo trasportare dal fascino della poesia e la nostra attenzione deve essere sempre in funzione per non uscire dal personaggio [...] Siamo sempre noi a guidarlo». ³⁸

Questo processo permette a Margarida di concedersi completamente, abbandonandosi, e al contempo seguire la sua struttura con precisione. Un corpo *trasparente* che permette al proprio mondo interiore di manifestarsi, di essere «penetrata» dall'opera, ma al tempo stesso di manifestarsi in modo chiaro e pulito per la sua capacità di condurre la partitura. Vivere pienamente, per lei, significa fare dono di sé e al tempo stesso osservarsi con uno sguardo calmo. In questo stato di equilibrio tra le due forze il suo corpo è al servizio di qualcosa che è oltre, più in là delle forme, per abbandonarsi finalmente a qualcosa di superiore che lo guida: «E si lasciò trascinare da questo ritmo sotto il dominio di una forza superiore che la spingeva e la guidava». ³⁹ E in questo atto di auto-abbandono trova l'autentica gioia: «Il successo, [...], è donarsi; perché solo nel generoso dono di sé si trova la gioia delle acquisizioni supreme». ⁴⁰

Una simile generosità la porta fino ad annullare se stessa per diventare il veicolo tramite il quale le parole dell'autore affiorano. Un chiaro esempio delle sue finalità si può vedere nel riferimento a García Lorca:

[...] fino a quando finalmente non ho incontrato il mio autore. Si è realizzato il sogno di tutta la mia vita artistica: il teatro spagnolo si arricchì di un valore nuovo; con un poeta brillante e meraviglioso, che in pochissimi anni si è fatto conoscere e ammirare da tanta gente. Da allora la mia personalità non mi ha più interessato, erano i suoi versi a rapire il pubblico, era lui, solo lui. ⁴¹

³⁷ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 105.

³⁸ M. Xirgu, «De mi experiència en el teatro», cit., p. 165.

³⁹ D. Guansé, «Toda una vida», in *Margarita Xirgu Crónica de una pasión*, cit., p. 36.

⁴⁰ M. Xirgu, parlament presidencial a la Festa dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, cit., pp. 41-42.

⁴¹ M. Xirgu, «De mi experiència en el teatro», cit., p. 168.

Margarida scopre attraverso il teatro una «vita autentica» nella quale è possibile essere un tutt'uno con il suo processo. Si parla di uno stato di trasparenza in cui cessa di essere se stessa per permettere la manifestazione di qualcosa di più grande. Ci si lascia andare, si tratta di essere permeabili, flessibili, di non imporre ma di permettere, in definitiva di non intralciare il proprio processo. L'ascolto e la sensibilità saranno fondamentali in questo lavoro. Perciò gli stereotipi esibizionisti dell'epoca non le erano utili, le occorreva ascoltare il suo processo e seguirlo. Bisognava liberare l'attore delle vesti narcisistiche che lo ricoprivano per offrire alla percezione un corpo che scompare e riappare al servizio della creazione poetica.

Come abbiamo detto, tuttavia, questa frontiera dove si colloca la ricerca della Xirgu è delicata e implica persino alcuni rischi: l'equilibrio tra le forze composizione-processo potrebbe sbilanciarsi facilmente da una parte o dall'altra, la tecnica impeccabile potrebbe sovrastare il flusso bloccando gli impulsi, oppure, al contrario, il flusso interiore potrebbe, arrivando a un eccesso, sopraffare la partitura. È in quest'ultimo campo che potremmo inserire la performance di Margarida a Salto, Uruguay, all'inaugurazione di un monumento in memoria di Federico Garcia Lorca. L'attrice e alcuni membri della sua compagnia partecipano all'evento proponendo tre frammenti di *Bodas de sangre*. Quella sera l'emozione di Margarida, significativamente appesantita anche da diverse connotazioni politiche, era incontenibile. Per la prima volta, i suoi compagni videro «come il pianto dell'attrice continuasse nella donna al termine della rappresentazione». ⁴² Alla comune esperienza di quella sera si riferisce l'attrice Concepción Zorrilla:

Chi pensava che fosse imbattibile deve ricredersi. Quando l'attrice scomparve dietro la donna. Era Margarida, era qualcosa che io non ho mai visto. [...] Quando Margarida concluse quella sorta di lamento viscerale calò un silenzio mortale. Chi avrebbe potuto applaudire qualcosa di simile? Chi avrebbe potuto congratularsi con Margarida per la sua performance? Nessuno. Tutti perplessi [...]. Poi alcuni cominciarono a muoversi [...], spettatori attenti, [...], e cominciarono a stringersi tra loro e passo per passo arrivarono alla madre, Margarida. [...] tutti facendole le condoglianze. [...] tuttavia, che teatro è questo? [...]. Ciò che era apparso era una madre che piange il figlio morto [...]. Io credo che quel giorno Margarida stesse sotterrando Federico, poiché non era l'attrice, era la madre, nemmeno l'amica, proprio la madre con la sua disperazione. Era come una specie di accumulo del dolore di tutta la vita e che di colpo raggiunse un canale dove sfogare quella sofferenza e ne pianse e lo gridò e lo urlò, e

⁴² A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, cit., p. 359.

quelle persone, e quegli attori furono privilegiati per essere stati testimoni di quello spettacolo unico nel quale il teatro si era confuso con la realtà senza alcuna linea di demarcazione: «Stava recitando o non stava recitando?».⁴³

Margarida Xirgu... Chi era questa attrice sorprendente e straordinaria che ha indotto moltissimi osservatori a sostenere che era «indubbiamente la miglior l'attrice spagnola e una delle migliori del mondo»?⁴⁴ Era una lavoratrice instancabile, stremata dopo gli spettacoli, che ha sempre anteposto il lavoro artistico a qualunque manifestazione di ordine narcisistico.

«[...]», che l'artista abbia una missione dovrebbe significare qualcosa di più che soddisfare con il successo il suo egoismo». ⁴⁵ È in questo delicato contesto che la Xirgu crea e appare come una sensibilità straordinaria. E questa sensibilità, affacciata, come abbiamo visto, verso l'interno, deve necessariamente essere proiettata verso l'esterno. Questa è la natura dell'attore, non si tratta di una meditazione che taglia tutte le connessioni con l'esterno, isolandosi da ciò che la circonda, piuttosto il contrario, qui il processo dell'attore è alimentato anche da quel che si trova intorno a lui. Così, la struttura attoriale si forma in base ad azioni e relazioni. È una struttura viva, che ritrova la sua vita adattandosi ai cambiamenti del contesto. Altrimenti la struttura muore.

Interrompendo l'inerzia di una tradizione recitativa piatta e superficiale, rifiutando le pose statiche e i gesti morti, Margarida sostituisce la rigidità della scena con la duttilità dell'attore. Propone una modalità di lavoro dove gli attori formano un tutto in movimento continuo. Abbatte le possibili barriere che la meccanicità erige tra gli attori esigendo un lavoro basato sul dettaglio, in contrapposizione al lavoro eseguito in maniera generica. Trascende gli stereotipi attoriali che inducono a guardare senza vedere davvero, ripetendo superficialmente un gesto e non portando l'azione – con le interconnessioni interne ed esterne – realmente fino in fondo. Ascoltare davvero e adattarsi, invece di riprodurre il gesto stereotipato dell'ascolto, rispondendo momento per momento a un presente unico e irripetibile, che rinasce continuamente in ogni istante. Scoprire volta per volta. Cercare il nuovo ogni volta. In una connessione viva tra l'attore e la sua partitura, tra l'attore e la sua compagnia, tra l'attore e il pubblico, permettendo che gli eventi dell'ambiente circostante influenzino il suo processo interiore e chiariscano la sua struttura. Di questo adattamento della partitura agli eventi del contesto si dà testimonianza in una cronaca della sua *Medea* al teatro romano di Mèrida:

⁴³ Ivi, p. 361.

⁴⁴ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 105.

⁴⁵ M. Xirgu, «De mi experiència en el teatro», cit., p. 168.

Verso il finale della tragedia si è verificato un fenomeno che ha del prodigioso. Il bagliore dell'incendio aveva attirato alcune cicogne che avevano fatto il nido sul ponte romano, non distante dal teatro. Sembrava fossero stati gli incantesimi e i segni magici disegnati da Medea ad attirarle. L'attrice, pur se disturbata, non si deconcentrava. Si accorse che il volo circolare degli enormi uccelli sopra di sé aumentava la bellezza dello spettacolo e si sforzò di dirigere i circoli che tracciavano armonizzandoli con i propri movimenti.⁴⁶

L'unico documento con immagine e suono esistente del lavoro attoriale di Margarida Xirgu è una pellicola del 1938. Il film ci mostra una recitazione della Xirgu vistosamente differente da quella degli altri attori. Sappiamo che la Xirgu si sentiva frustrata dal non poter adattare il suo processo di creazione attoriale a quel mezzo, sappiamo dei suoi dubbi derivanti dalla mancata percezione della «vibrazione» del pubblico e dalla mancanza di «unità d'azione» nel cinema. Tuttavia, essendo l'unico documento con queste caratteristiche,⁴⁷ è diventato una fonte essenziale per una migliore comprensione del suo lavoro, dove si apprezzano i dettagli che mostrano la sua maestria nell'arte della composizione organica.

Bodas de sangre. Jesús María, Córdoba, Argentina, 1938. Adattamento e regia: Edmundo Guibourg. Basato sull'opera omonima (1931) di Federico García Lorca. Scenografia di Rodolfo Franco. Luci e fotografia: Roque Funes. Interpreti: Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Enrique Álvarez Diosdado, Amalia Sánchez Ariño, Amelia de la Torre, Helena Cortesina, Alberto Contreras, José Navarro, Eloisa Vigo, Cándida Losada. Musiche: Juan José Castro. Produzione: CIFA Durata: 88' Prima: Buenos Aires, 1 gennaio 1938.

Le immagini della Xirgu nel film ci aiutano a seguire il processo dell'attrice, ma è la sua voce a collegarci direttamente con il suo mondo interiore. Nelle scene dove appare la Xirgu si percepisce un movimento interno continuo, che risalta rispetto alla forzata staticità molto evidente in alcuni suoi colleghi. C'è sempre nelle sue azioni, come in forma subliminale, la ricerca di una qualità. Questo flusso interno permette che le azioni siano vive: iniziano, si sviluppano e finiscono. Si vede il suo processo interno. Il regista del film sembra percepire questa transizione dentro le azioni della Xirgu, e mentre il tempo delle riprese dedicate alle scene degli altri attori è appena sufficiente a

⁴⁶ D. Guansé, «Toda una vida», in *Margarita Xirgu Crónica de una pasión*, cit., p. 58.

⁴⁷ Xirgu, parlando della qualità effimera del lavoro attoriale, arriva alla conclusione che è la voce dell'attore la forza che affascina il pubblico, tanto che «vedendo vecchi film, le immagini vive [ma mute] dinanzi ai nostri occhi non permettono di comprendere il senso di ciò che accade» («De mi experiencia en el teatro», p. 164). La voce in effetti era la forza poetica che univa in modo inimitabile tecnica e vita nel lavoro della Xirgu.

intravedere la rappresentazione di un'azione, ovvero l'illustrazione di un'azione non basata su un vero processo, all'attrice catalana è dedicato il tempo necessario per registrare tutto il suo processo, vale a dire lo sviluppo delle sue azioni, l'effettiva esperienza di azioni che sono realmente portate a termine con il ritmo dato dal suo processo e dalle circostanze. Nel lavoro di Margarida c'è sempre una parte invisibile che si manifesta in azioni visibili. Ciò che non si mostra è l'alimento, la base, la fonte, ed è ciò che conferisce alle sue azioni un peso, una forza e una intensità.

Tre momenti di *Bodas de sangre* sono particolarmente significativi di questa connessione speciale realizzata dall'attrice nel vibrante personaggio della Madre nell'opera lorchiiana.

Sequenza 1:

È il momento in cui portano a Margarida il cadavere del marito, ucciso da un colpo di arma da fuoco a causa di una disputa con un'altra famiglia per la proprietà di un terreno. Si tratta di un'azione breve, nella quale l'attrice si inginocchia e accarezza il capo del marito, sino a lasciarsi mancare sopra di lui. L'azione con cui l'attrice si avvicina al volto dell'uomo – come trascinata da una forza esterna – rivela in pochissimi secondi tutta la sensualità di una unione fortemente viscerale tra loro e sbocca in un pianto di Margarida che non è in alcun modo la riproduzione di uno stereotipo ma qualcosa di molto particolare, che proviene chiaramente dalla relazione con il proprio corpo. L'azione non è lineare, si può seguire facilmente l'attrice in un percorso ricco di sfumature e transizioni.

Sequenza 2:

La Madre di fronte al figlio morto. Qui il pianto della Xirgu sorprende per la furia animale che scaturisce dall'impotenza, in una reazione profondamente istintiva di protezione materna. Ancora una volta si percepisce appieno e in pochi secondi il rapporto tra madre e figlio. Il modo in cui solleva il figlio, piegandosi, non ripropone uno standard attoriale memorizzato; il ritmo dell'azione nasce dall'esperienza di vita dell'attrice ed è completamente diverso rispetto all'azione della sequenza precedente. Segue un cambio di ritmo nei piccoli gesti delle mani che accarezzano il petto del figlio. Il testo, con la sua forza, conferma il vincolo che lega madre e figlio. L'eloquio scaturisce da tutto ciò che lo precede, dalle piccole azioni, dalle mani che lo esprimono prima che l'attrice parli. Le mani affermano il suo legame di sangue. Infine l'attenzione torna al figlio, l'azione non termina con il finale della sequenza, viene lasciata continuare. È evidente come la forza delle azioni provenga da un centro interno, non dalla periferia. Si percepisce il suo attingere da un centro profondo che alimenta tutte le azioni.

Sequenza 3:

L'agonia della Madre dopo la perdita del secondo figlio. La scena è importante per la vicinanza del punto di ripresa al viso di Margarida, la quale soste-



Bodas de sangre, l'attrice in alcuni momenti tipici del film: il presagio della disgrazia, sul corpo del marito assassinato, la scoperta del cadavere del figlio.

neva che il testo prosegue con l'esperienza del processo, affiorando dalle microespressioni del volto.

Quando era molto giovane, Margarida era affascinata dalle possibilità sconosciute che intuiva nel lavoro dell'attore. Voleva scoprire «quale forza misteriosa rapisse il pubblico». Nello stesso modo in cui si commuoveva per la forza poetica dei testi, tale commozione doveva arrivare anche al pubblico. Il dolore del personaggio doveva essere anche il dolore dello spettatore. Intendeva far vibrare il pubblico con se stessa. Sentiva la necessità di vivere la comunione con lo spettatore e insieme intraprendere un cammino. E così, è nel momento della comunione con il pubblico che finalmente porta a termine la sua missione. È il culmine del suo lavoro, dell'affidamento di se stessa al personaggio, all'opera e al pubblico: nel momento in cui «la tecnica cessa di essere tecnica»:

Una volta studiato a fondo il personaggio, cominciano nuove difficoltà. Dobbiamo trasmettere a tutto il pubblico ciò che abbiamo studiato e renderlo in forma semplice e spontanea. La tecnica che possediamo deve essere nascosta, non dobbiamo mostrare al pubblico il nostro mestiere di commedianti. Come se interpretando il personaggio lo stessero creando per la prima volta. Senza fare ciò, non si realizza l'emozione che unisce nel silenzio di una sala persone tanto diverse.⁴⁸

La dimensione umana del suo lavoro le permette di creare un ponte con il pubblico, intrappolato dall'intensità delle azioni dell'attrice catalana: «Quando sono davanti al pubblico, gli attori formano con il pubblico un tutt'uno, che vibra all'impulso della stessa emozione che sono riusciti a trasmettere loro».⁴⁹ Questo magnetismo è chiaramente percepito dagli spettatori ed è spesso testimoniato dai critici del tempo:

Nessuno come lei sa raggiungere la viva incarnazione del dolore. Nessuno come lei riempie la scena di un'emozione intensa e talvolta tanto sottile, tanto delicata e tanto duttile. Emozione che si diffonde anzitutto nello spazio della scena e arriva presto alla più intima sensibilità dello spettatore.⁵⁰

Margarida raggiunge il suo traguardo ottenendo un connubio unico tra la sua arte e la sua umanità: «[...] Margarita Xirgu, senza il minimo sforzo, susci-

⁴⁸ M. Xirgu, «De mi experiència en el teatre», cit., p. 165.

⁴⁹ Cit. da F. Foguet i Boreu, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite*, cit., p. 131.

⁵⁰ Ivi, p. 162.

ta permanentemente un'atmosfera intorno a sé. Questa tipo di persone sono decisamente rare».⁵¹

Con la sua visione rivoluzionaria del teatro, Margarida Xirgu abbandona palesemente il teatro di rappresentazione immergendosi nel campo del teatro di creazione, dove scena e poesia sono unite in un atto di sincerità totale. «Originale e creativa, molto creativa», libera il teatro e l'attore di tutto ciò che li limita, scopre nuove possibilità e apre nuovi percorsi alla ricerca della qualità e della comunità. Nemica di una società frivola e materialista, che ha fatto del teatro uno spettacolo volgare e banale, l'attrice giunge ad affermare che «il teatro non è un divertimento, ma un sacrificio».⁵²

Il percorso teatrale della Xirgu è parte di un filo sottile, l'essenza del quale è la ricerca della verità. Non si tratta di una Verità assoluta ma di quelle piccole verità che danno senso alla vita. In questo teatro «della verità» è possibile una trasformazione profonda dell'attore. Un teatro che abbandona le dimensioni del divertimento e dell'evasione. Questa è la trasformazione, la rottura introdotta nel XX secolo, ed è a partire da questa rottura che l'uomo può stabilire un contatto reale con l'altro e con l'ambiente. Il teatro smette di essere solo un intrattenimento per divenire una necessità del divenire umano, luogo del lavoro dell'attore su se stesso che apre una nuova dimensione alle potenzialità artistiche.

La testimonianza della Xirgu è la prova di una connessione artistica profonda, che supera le barriere del tempo e persino quelle convenzioni che con il passare degli anni non comprendiamo più e che possono suscitare un sorriso di scherno.

Traduzione di Samuele Rupo

⁵¹ A. Rodrigo, *Margarita Xirgu. Una biografia*, cit., p. 390.

⁵² Ivi, p. 351.