

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Itinerari dusiani nel teatro di Elena Bucci. *Intorno a Non sentire il male*

Dusian "routes" in Elena Bucci's theatre. Around Non sentire il male

SILVIA MEI

ABSTRACT

L'intervista a Elena Bucci ripercorre gli itinerari dusiani e le tappe creative che hanno accompagnato la scrittura scenica di Non sentire il male, spettacolo del 2000 dedicato a Eleonora Duse, di cui Bucci è autrice, attrice e regista. L'indissolubile intreccio di vita professionale, artistica e privata della Grande Attrice italiana viene qui affrontato attraverso una personale tessitura di documenti e fatti storici, che Bucci passa nel filtro di un esplicito riconoscimento autobiografico: dalla sua formazione artistica alla fondazione della compagnia Le belle bandiere passando per il Teatro di Leo, tappe in cui la figura "madrina" di Duse è sempre evocata. Nel corso dell'intervista si ricostruiscono inoltre i momenti salienti di ideazione e sviluppo dello spettacolo, non solo in relazione alla drammaturgia ma anche rispetto all'allestimento e alle sue differenti versioni (site-specific, per la sala teatrale, in forma di concerto). Accompagnano l'intervista alcuni apparati di contesto.

PAROLE CHIAVE: *Le belle bandiere; Eleonora Duse; registe; drammaturgia d'attore*

The interview with Elena Bucci retraces dusian itineraries and the creative phases that traced the scenic writing of Non sentire il male (2000), performance dedicated to Eleonora Duse, whose Bucci is the author, actress and director. The indissoluble connection of the professional, artistic and private life of the Great Italian Actress is processed here through a personal weaving of documents and historical facts, which Bucci passes through the filter of an explicit autobiographical transfer: from her artistic training to the foundation of the company Le belle bandiere through the Teatro di Leo, moments in which the figure of Duse is always invoked like a "godmother". During the interview, the salient passages of the conception and development of the performance are also reconstructed, not only in relation to the dramaturgy but also with respect to the staging and its different versions (site-specific, for black box, like a live concert). Some contextual notes support the interview.

KEYWORDS: *Le belle bandiere; Eleonora Duse; women theatre directors; actor's dramaturgy*

AUTRICE

Silvia Mei, Ph.d, è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia, dove è titolare di "Storia del teatro", "Storia e didattica della musica e della danza" e "Linguaggi del teatro europeo". Dirige «Culture Teatrali», per la quale ha curato i monografici: La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana (2015) e Donne Teatro Storiografia (2024). La sua ricerca storica verte sulle donne di palcoscenico tra Otto e Novecento e sulle forme del teatro "irregolare" nella Parigi fin de siècle. Si occupa inoltre di iconografia teatrale e fotografia per il teatro, a cui ha dedicato il volume Drammaturgie dello sguardo (2020), e di teatro argentino. silvia.mei@unifa.it

Prima ancora che un testo, prima ancora che un copione e uno spettacolo, ma soprattutto prima ancora di farsi scrittura scenica incarnata intorno al personaggio storico e leggendario, mitico e realmente esistito di Eleonora Duse, *Non sentire il male - dedicato a Eleonora Duse* di e con Elena Bucci è un viaggio nella penombra dell'immaginazione, attraverso i resti, le tracce e i tanti fantasmi documentari e mentali della grande attrice e del suo piccolo, grande mondo "all'antica italiana". Potrebbe sembrare un tributo o una celebrazione a un nume tutelare del teatro degli «attori artisti» (la formula è notoriamente di Claudio Meldolesi), un gesto di sconfinata devozione a un paradigma attorico e un omaggio a una madrina-matrice di un modo di essere «martire e distruttrice» (Mirella Schino) del teatro. È qualcosa di più, o meglio: di altro. La fascinazione nei confronti della grande attrice italiana attraversa l'intera carriera artistica di Bucci: dagli anni della sua formazione accademica bolognese per continuare a fermentare nel corso dell'apprendistato con Leo de Bernardinis, sempre a Bologna, e successivamente imporsi come un timone cui aggrapparsi quando la maturità artistica chiede indipendenza e autodeterminazione (con l'abbrivio della nuova compagnia Le belle bandiere a Russi, in Romagna).

Esistono chiaramente molte Duse ma quella di *Non sentire il male* precipita in uno spettacolo che è in primo luogo per Bucci processo di conoscenza di sé. Duse è come uno specchio in cui riflettersi in quanto donna e attrice, così come lo è stata per molte altre donne e attrici che nella Divina si riconoscono attraverso le tracce di una memoria filogenetica. *L'assemblage* dei vari pezzi e frammenti, che scorre lungo faglie spazio-temporali di qualità squisitamente musicale, segue la contro-logica dell'epistolografia dusiana ed è guidato dalle modalità di una scrittura che è pensiero anticonformista, rivoluzionario.

Infine *Non sentire il male* è una dedica all'attrice divina all'interno di un percorso, dall'andamento ucronico, che rievoca il teatro dei comici del passato restituendo la forza magnetica della vita a documenti, testimonianze, visioni. Parte da *Totò, Principe di Danimarca* (1990) e da *Il ritorno di Scaramouche* (1995), entrambi realizzati sotto l'egida del Teatro di Leo, e prosegue dopo con *La pazzia di Isabella. Vita e morte dei Comici Gelosi* (2004), *Bimba* (dedicato a Laura Betti, 2016), *All'antica italiana* (2020) per arrivare al più recente *Risate di gioia* (2021), co-prodotti da Le belle bandiere. Si tratta in tutti i casi di studi e ricerche che interrogano il proprio mestiere, riconoscono una genia e configurano una "costellazione familiare".

Questa intervista risulta da un montaggio di scritti, note e appunti inediti redatti da Elena Bucci in varie fasi e occasioni di debutto dello spettacolo dedicato a Eleonora Duse e che hanno costituito nel tempo un dossier *in fieri* per addetti ai lavori e una raccolta stratificata e ordinata di memorie, testimonianze, documenti ad uso interno. Ampie parti di questi contenuti sono stati qui riapprontati, in parte tagliati,

rimaneggiati, corretti e rivisti in un lavoro a quattro mani tra chi scrive e chi li ha scritti.

Silvia Mei: Partirei dall'inizio, o almeno da un inizio possibile del tuo "itinerario dusiano", che è lo spettacolo *Non sentire il male*. Come nasce ma soprattutto da cosa nasce?

Elena Bucci: Questo lavoro mi accompagna da anni e cambia con me. Quando ho cominciato la ricerca intorno ad Eleonora Duse, ero appena uscita dalla compagnia del mio maestro, Leo de Berardinis. Era per me più di una compagnia, era stata una scuola, una famiglia, era stata l'occasione per essere proiettata nel mondo del teatro nazionale e internazionale guidata da una delle menti più originali, libere e allo stesso tempo rigorose che abbia mai incontrato. Leo mi aveva trasmesso la tecnica e la capacità di superarla, l'amore per gli artisti che ci hanno preceduti e il coraggio di provare a dare voce al proprio originale talento. Nei primi spettacoli ci aveva insegnato a stare fermi, negli ultimi ci incoraggiava a scrivere, a danzare, a cantare, a mescolare le arti facendo volare l'immaginazione. Eppure era giunto il doloroso momento di una prima separazione, per capire chi fossi senza di lui. Volevo allora trovare una mia strada personale, una scrittura, una visione. Mi chiusi in un palazzo abbandonato della Romagna dove feci le prime prove aperte, non immaginando che quell'esperienza diventasse uno spettacolo. E invece questo lavoro ha avuto una vita molto fortunata, dal debutto ormai lontano nei Festival di Polverigi, di Montalcino e nel progetto *Per antiche vie*, ideato da Mario Martone per il Teatro di Roma, ad una versione televisiva, realizzata proprio nel palazzo dove il lavoro è nato, al debutto parigino nel 2024. Ha replicato in molti spazi, in teatro, all'aperto, in allestimenti speciali per luoghi particolari cari a Duse: a Milano, ad Asolo, dove sognò di vivere, nelle ville del Brenta, a Chioggia dove visse la madre, a Venezia (in occasione del convegno internazionale che ne ha celebrato i 150 anni dalla nascita, grazie alla stima di Paolo Puppa che intrecciò la sua scrittura alla mia, dimostrandomi con la sua fiducia e il suo rispetto quanto sia fertile e illuminante mescolare diversi saperi e visioni), nella Biblioteca del Longhena presso la Fondazione Cini dell'Isola di San Giorgio, grazie all'entusiasmo di Maria Ida Biggi, e in molti altri spazi che ricordo tutti con intensità perché ad ogni allestimento, allora ed ora, imparo qualcosa di nuovo, di me, di lei e del teatro. Oppure è il mio sguardo che cambia? Chissà. È bello non saperlo ancora. Resta comunque per me indimenticabile la prima prova aperta, alla quale, tra pochi amici, erano presenti anche Claudio Meldolesi, Laura Mariani e i carabinieri di Russi allarmati dalle luci che vedevano muoversi nel palazzo. Appena finita, scoppiò un temporale pauroso e mi parve un bel pianto.

S.M.: Siamo nell'aprile del 2000, quando lo spettacolo debutta nella sua prima versione in un luogo abbandonato e da voi, *Le belle bandiere*, ritrovato: palazzo San Giacomo, di cui siete diventati i nuovi abitanti col *placet* delle amministrazioni locali.

E.B.: Anticamente era il sogno di un teatro in mezzo al grano, come una bevanda sotto il sole, canta Paolo Conte. Avevamo il sogno di riaprire al pubblico attraverso il teatro spazi d'arte e memoria abbandonati, dimenticati. Il mio ritorno nel paese dove sono nata, in Romagna, accompagnata da valorosi compagni di lavoro e di ideali, era una gioiosa sfida: mettevo alla prova quello che avevo imparato e, allo stesso tempo, cercavo di saldare la frattura con il passato e con le mie origini. Si generò un fortunato turbine di energie che portò alla creazione di rassegne, progetti, spettacoli e di un gruppo numeroso e variegato di artisti e cittadini di ogni età e provenienza che, con l'appoggio di istituzioni, associazioni, banche, lottò accanto a noi per la riapertura al pubblico di molti spazi tra i quali il Teatro Comunale, una chiesa settecentesca nella piazza, il vecchio macello, il palazzo della biblioteca, fabbriche dismesse, antiche dimore contadine. Tutti luoghi che ora vivono e si trasformano, anche se noi non ne abbiamo in gestione nessuno. Dopo anni di questo lavoro matto e appassionato, alternato ai tour degli spettacoli di Leo e alla produzione di spettacoli della nostra compagnia, *Le belle bandiere*, ora mi trovavo nella mia terra, nel silenzio della campagna e cercavo chi io fossi, senza l'ombra forte di un maestro padre che mi guidava. In fondo, dopo essere fuggita dalla Romagna e dalla mia famiglia di insegnanti che non avrebbero mai immaginato che la loro figlia bravissima a scuola diventasse un'attrice, ecco che ritornavo, per curarmi e conoscermi, ancora una volta, con il teatro. Mentre vivevo questo lutto, un amico più adulto di me, intelligente e intuitivo, mi consigliò di dedicarmi ad uno studio originale intorno ad Eleonora Duse, che aveva affascinato anche Leo al punto che citò la sua solitudine innovativa in un suo potente assolo, *L'uomo capovolto*, una sorta di rito collettivo e solitario illuminato soltanto da candele. All'improvviso ricordai quanto mi aveva appassionata la lettura delle lettere di Eleonora. Si erano impresse nella mia memoria più di quanto non ne fossi consapevole e ora, rileggendo la mia breve storia, immaginavo che Eleonora Duse potesse diventare la mia guida verso il futuro, lei, tanto coraggiosa, forte, fragile, appassionata, ribelle, innovativa, contraddittoria, strana, nuova e antica. Da un lato mi ricordava la forza sotterranea e inalterabile delle donne della mia terra, ben salde nelle loro radici, dall'altro evocava mondi affascinanti, eleganti, elitari. Lei era riuscita a restare autentica anche nel turbine di un successo enorme, tra le lusinghe e tra gli insulti.

S.M.: Da come ne parli, ma soprattutto pensando allo spettacolo che le hai dedicato, il tuo "rapporto" con Eleonora Duse ha i tratti di un vero e proprio dialogo: intenso, accordato, maturato nel tempo attraverso la tua consapevolezza artistica, ma anche affascinato dalle profondità esistenziali di una donna e attrice smisurata,

che diventa in *Non sentire il male* monologo interiore, tra sé e gli altri sé-personaggi, che aggettano, premono, si impongono come presenze a volte ineludibili, altre volte salvifiche. Quando hai incontrato Duse e cosa ti affascina ancora oggi di lei?

E.B.: C'è un tempo della vita in cui non basta più continuare ad affinare tecnica e mestiere perché siano sempre più strettamente congiunti all'ispirazione, non basta più spaziare dalla scrittura alla regia all'interpretazione, non basta più godere di un lavoro che appassiona, ma ci si domanda dove ci porti questo processo infinito e cosa ci può essere oltre e altrove. Io ero proprio lì, quando ho misurato la potenza di trasformazione che potevano avere su di me e sul mio cammino gli scritti e il pensiero della Duse che mi avevano accompagnato per tutta la mia vita teatrale. Attraverso Eleonora sono passate tante donne, nascoste in chissà quali pieghe della mia memoria e dopo di lei, tanto autorevole, ascoltata e documentata, anch'esse hanno cominciato a parlare, offrendosi al mio desiderio di dare voce a chi non l'ha mai avuta. La mia fascinazione, come andavo scoprendo, non nasceva però da quella del mio maestro, Leo de Berardinis. Veniva dalle inquietudini dell'adolescenza, dagli anni della scuola di teatro di Bologna, dalle mie letture, dalla mia ossessione per le biografie e le vite altrui, dal mio amore per quella scrittura strappata, quasi disegnata, quasi sonora, dalla suggestione intensa di quei primi anni nei quali, complici gli studi universitari, finalmente uscivo dalla realtà di paese e di provincia per trovarmi nella accogliente e controversa Bologna, ambiziosa e democratica, provinciale e all'avanguardia. Nasceva da quel tempo misterioso e sospeso tra caso e destino nel quale prendono forma i diversi talenti, le vite, le scelte, quando condividevo pensieri, amicizia e casa con Lucia Ferrati, che aveva una biblioteca straordinaria per quanto riguardava la nostra Duse. Allora le sottrassi un libro dichiarando che non lo avrebbe mai più riavuto e ancora, ad ogni allestimento e ripresa dello spettacolo, lo tengo accanto. Cominciai a leggere e rileggere lettere, biografie, pensieri, e sentii subito crescere la mia empatia e la mia simpatia verso questa donna coraggiosa, anticonformista e rivoluzionaria che troppo spesso veniva identificata come eroina di un teatro ormai sorpassato e come musa e amante di Gabriele D'Annunzio. Durante il progetto di trasmissione di esperienze teatrali ideato da Gerardo Guccini per l'Università di Bologna chiesi agli studenti se la conoscessero. Mi guardarono attoniti. Fu per me un potente incoraggiamento a vincere timori e paure e ad affrontare il mio lavoro su di lei. Sapevo che era rischioso e che avrei potuto sembrare presuntuosa, se non velleitaria. Ma sapevo anche quanto fosse sincero il mio desiderio di raccontarla al presente facendomi strumento trasparente e invisibile. Mai avrei immaginato, quando cominciai a scrivere, che sarei arrivata tanto vicino a i suoi documenti, ai suoi luoghi, alle fonti delle sue suggestioni.

S.M.: A questo proposito, rispetto alle fonti scelte e ai materiali utilizzati, come hai lavorato?

E.B.: Ho cominciato a raccogliere tutti i testi intorno ad Eleonora sui quali ho potuto mettere le mani, sia quelli di grande levatura, come quelli di Mirella Schino, Cesare Molinari e di molti altri, sia quelli di minor peso e rigore critico e intellettuale, ma per me molto utili, come quelli dei suoi contemporanei, spesso aneddotici, agiografici e parziali, ma ricchi di particolari e dettagli che hanno alimentato la mia immaginazione. Ho consultato i documenti che non potevo portare con me con emozione. Quando entrai nella stanza dusiana ospitata dalla Fondazione Cini e presi in mano un suo copione, una foglia scivolò via. La rimisi a posto subito, quasi fosse un segno. Come avrei voluto tenerla per me. Ho immagazzinato nei miei scaffali, ma soprattutto nella mia memoria tutte le lettere, gli scritti, le testimonianze che ho potuto trovare e le ho analizzate con tutto l'ascolto e l'immaginazione a me possibili, cercando di immedesimarmi quasi medianicamente in lei. Il criterio di scelta dei materiali e il loro accostamento è stato assolutamente personale, pur nel tentativo di comprendere e rispettare. Ho cercato di liberarmi da immagini indotte, stereotipi affascinanti, tentazioni estetiche, desiderio di imitazione e credo di avere trovato, nel coraggio e nella assoluta libertà di lei, tanto vicini seppur diversi da quelli del mio maestro, una forza preziosa nell'accantonare regole e convenzioni. Allo stesso tempo, ho lavorato perché fosse possibile attingere a qualcosa di lei e del suo fascino anche a chi non ne avesse mai sentito parlare o la conoscesse solo in superficie. Pur dopo tante dolorose scelte, la massa dei materiali era ancora enorme e cominciai a selezionare attraverso la pratica parallela della scrittura a tavolino e dell'improvvisazione in scena. Era facile perdersi, con terrore ed emozione, ma non volevo cedere imboccando una via dettata dalla paura. E allora assecondavo le intuizioni, gli accostamenti e gli snodi suggeriti dall'improvvisazione, ma sempre confrontandoli con i documenti, con i fatti, con le date. Percorrevo in alternanza due strade parallele senza mai abbandonarle: quella della creazione a partire dalle suggestioni e quella del continuo confronto con la storia, pur nella sua mutevole forma filtrata dalla mia percezione. Mi divertivo a sentire piano piano come riuscissi a prevedere le virate della biografia personale e artistica attraverso un processo di empatia ed immedesimazione. Il copione si andava formando con fisici copia e incolla a suon di carta, forbici e, appunto, colla. Ritagliavo, montavo, cambiavo. Poi facevo le prove nello spazio che avevo disegnato, improvvisando a partire dai materiali drammaturgici e mi rendevo conto che avrei dovuto di nuovo spostare, mutare, trasformare. La scrittura, la scena, i passaggi da una stanza all'altra, le mie emozioni, la fisicità del palazzo erano una cosa sola e l'esperienza nutriva il pensiero, come la concentrazione a tavolino offriva materiali all'esperienza.

S.M.: Mi richiamo a questo tuo ultimo passaggio, quando parli di «fisicità» del palazzo San Giacomo, per rilevare come la tua scrittura scenica non sia passata, almeno in questa circostanza, unicamente dal corpo e non si sia trattato, nel corso dell'improvvisazione e della sua formalizzazione in una partitura, di sola memoria incarnata. L'ambiente in cui hai concepito *Non sentire il male* pare abbia impresso un'andatura tematica oltre che ritmica e determinato il clima, nel suo senso etimologico, dello spettacolo. In che modo le stanze attraversate nella fase di gestazione e poi scelte per il debutto si sono fatte spazio *nella e della* drammaturgia?

E.B.: Non è stato per amor di stravaganza che ho cominciato questo lavoro in un luogo pieno di memorie storiche e personali. Qui avevo scoperto quanto la drammaturgia e la regia potessero nutrirsi del fascino degli spazi. Dovevo creare tutte le condizioni perché fosse possibile l'intensa trasformazione che avevo in mente. Individuare come luogo palazzo San Giacomo è stata anche una scelta drammaturgica: volevo che questo lavoro avesse una forma itinerante e che il pubblico mi seguisse da vicino sperimentando con me la scoperta dei diversi spazi. Solo in due punti avrebbe avuto la possibilità di sedersi e di abbandonarsi unicamente al buio e all'ascolto: in una sala centrale, dove il racconto si faceva più denso intrecciando biografia e carriera artistica, e in quella finale, dove tutto precipita verso un'apparente dissoluzione. Per il resto ognuno avrebbe potuto scegliere dove sostare, che andatura tenere, come ascoltare e guardare. Ho immaginato un percorso fisico nel quale ogni passaggio da una stanza devastata all'altra, con le loro tracce di affreschi, di passati abitanti, di furti, di sfregi alla memoria, fosse anche un addentrarsi sempre più in profondità nella biografia personale e artistica di Duse e un processo di consapevolezza dei miei intenti, della mia memoria e sensibilità, fino ad arrivare ad un nodo per me fondamentale, il cuore del lavoro. È il momento in cui Eleonora viene sostituita – momento temuto da ogni artista – con un'attrice più giovane, Irma Gramatica, nell'opera *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, che, dopo avere da lei tanto avuto, è ormai impaziente nei confronti della sua malattia, delle sue fughe, dei suoi ritardi, delle sue sapienti elusioni. Proprio quando viene considerata intercambiabile e non più unica, la Duse, attraverso il dolore, ancora una volta si trasforma, trascende la realtà, rilancia, sostenuta dalla sua arte. Nel passaggio da una camera all'altra risulta sempre più nuda, semplice, quasi trasparente, fino ad arrivare in una stanza nera, davanti a piccole luci che sembrano una città lontana, i piedi nell'acqua, forse in America. Lo spirito del luogo, la fisionomia delle stanze, i colori, le finestre, la forma, hanno contribuito anche alla definizione delle scansioni drammaturgiche. Quando nel percorso ho dovuto attraversare una grande stanza sfondata da una bomba nel corso dell'ultima guerra mi è venuto naturale raccontare l'esperienza al fronte della Duse elaborando i passaggi necessari alla coerenza del racconto. Non lo avrei immaginato a tavolino, ma ho accolto il caso ed è stato sorprendente verificare come, nel

passaggio alla versione per il teatro, le scelte di montaggio siano comunque rimaste le stesse, anche in uno spazio unico, astratto e sintetico.

S.M.: Chiaramente lo spazio del palazzo ha richiesto una trasformazione teatrale. Come l'hai immaginata e realizzata?

E.B.: Gli spazi abbandonati hanno un grande fascino per me e spesso mi piace lasciarli parlare così come sono. Altri hanno detto meglio di me quanto le rovine possano muovere l'immaginazione. Volevo però creare l'illusione che quello spazio vuoto fosse abitato, valorizzando il contrasto tra elementi quotidiani e devastazione, come accade dopo un terremoto o una guerra. Ho chiesto al mio amico pittore e scenografo Carluccio Rossi di creare gli elementi di scena. Mi ha proposto una serie di bozzetti per visualizzare le stanze che fino a quel momento erano solo dell'anima. Sono apparsi un tavolino scrittoio, un divano, dei teli dipinti, una camera finale con un tappeto di plastica nera che si allagava diventando il selciato di una città sotto la pioggia. Alle mie spalle avevo un telo nero con tanti piccoli buchi che, illuminandosi, diventava un cielo notturno pieno di lontanissime luci. Era evidente l'artificio eppure mi emozionava. L'immagine era di una solitudine totale. Fu lui ad accompagnarmi in scena con la chitarra. Chiesi a Loredana Oddone di occuparsi delle luci: costruì un sistema ingegnoso per potermi seguire con la consolle camminando in mezzo al pubblico di stanza in stanza. Con la sua geniale sensibilità, molto difficile da descrivere a parole, creò con pochissimi fari un ambiente magico e misterioso. Il fonico Nico Carrieri, pur con mezzi rudimentali, riuscì a realizzare le registrazioni della mia voce che si sovrappongono a tratti alle parole dal vivo, come un'anima contro l'altra. E sono ancora quelle che utilizzo, trasportate su altri supporti e gestite con sapienza da Raffaele Bassetti.

S.M.: Com'è avvenuta, successivamente, la "sintesi" nella scatola scenica?

E.B.: Cominciai ad immaginare una traduzione delle mie "stanze" in un solo spazio molto più astratto e duttile, che potesse ospitare le tante anime di Eleonora, il mio racconto, le evocazioni degli altri personaggi. Prima di tutto fu necessario elaborare un doloroso e rigoroso pensiero che diventò una rinuncia: nella sintesi del palco, nel vuoto della scena nera, non si riuscì a trovare un posto per gli oggetti preziosi di Carluccio, per i suoi teli dipinti, per tutte quelle scene che erano state pensate per dialogare con la verità concreta del palazzo abbandonato e che ora risultavano superflue e minavano la siderale solitudine di cui aveva bisogno la figura Duse in teatro. Chiesi inoltre a Loredana di collaborare con Maurizio Viani per creare un nuovo piano luci. Lei, giovanissima, fu felice di condividere questo progetto con un maestro come lui. Pensando all'isolamento dusiano, alle stanze d'albergo da lei spesso citate, alla dimensione di ricerca interiore inseguita nel corso del lavoro, Maurizio Viani immaginò un'unica mutevole stanza costruita dalle quinte nere e con

una porta alta e stretta sul fondo, in centro, dalla quale entravano fasci di luce che nascondevano e rivelavano, raccontando l'apparizione di Eleonora attraverso ombre e controluce. In scena restavano pochi oggetti, anche se molto vissuti: una sedia nera di legno comprata da un robivecchi, una stufa antica con la sua serpentina rossa e un piccolo tavolino di legno, di quelli che servono nei circoli e nei bar della Romagna per tenere le tessere del mahjong, un bicchiere di cristallo pieno di vino rosso per brindare con i fantasmi. Ma gli oggetti mi sembravano ancora troppo materiali, non armonici, poco misteriosi. Mentre la nudità scrostata del palazzo non aveva bisogno di essere trasformata se non attraverso le poche e sapienti luci di Loredana. La scena, per vivere e parlare, aveva bisogno che qualcosa mutasse, che lo spazio fosse velato, invecchiato, impolverato, proprio come quelle stanze abbandonate. Allora coprii gli oggetti con teli di garza lunghi e stretti, bianchi e trasparenti, come se Duse entrasse in una villa abbandonata per una partenza improvvisa e poi dimenticata, in una camera d'albergo non ancora preparata, in un teatro addormentato, nello spazio misterioso della sua scrittura, con i suoi esclamativi, lineette, a capo, tutti segni e disegni di emozioni dell'anima tracciati su carta bianca come i miei teli. I teli coprono ciò che vuole stare nascosto, ma che, nascosto, sussurra continuamente per essere svelato. Quindi uno dei gesti più forti, insieme a quello della svestizione, che avveniva di spalle mentre la mia voce registrata recitava le maledizioni e le benedizioni di Duse verso il teatro, è diventato quello di sollevare i teli, quando lei decide di abbandonare la scena per cercare la vita semplice e vera, la sua casa, la pace. Ma ancora una volta il demone del teatro la insegue. I suoi sogni non si realizzano, si frantumano e l'inquietudine la spinge a tornare alla sua vita nomade che è l'unica che la calma e la fa sentire del tutto viva.

S.M.: Al di là delle versioni in cui hai declinato questo lavoro (per il teatro; in forma concerto con musiche dal vivo; itinerante con allestimenti speciali per spazi non deputati), al di là dei vari spazi di allestimento e della spazialità che può ritrovare nella pagina scritta e stampata, *Non sentire il male* esiste prima di tutto in un luogo interiore, profondo ma sempre attingibile, cui puoi dare ogni volta corpo e corpi diversi...

E.B.: Senza saperlo, avevo dato spazio in me a un tesoro: avevo creato una struttura tenace ed elastica che in seguito riuscii ad adattare e trasformare assecondando spazi, scorrere del tempo, occasioni, ispirazioni. Lo spettacolo era scritto per sempre dentro di me. Avevo negli scaffali della memoria una serie di cassette traboccanti di materiali drammaturgici e immagini che, pur non entrati nello spettacolo allora, erano pronti ad affacciarsi in futuro, come sorprese, nuove illuminazioni, nuove comprensioni arrivate con l'esperienza e il tempo che passa e insegna. Lo spettacolo è davvero scritto nel corpo, senza retorica, ed è questo che cercavo. E questo è il

cuore del mio lavoro su Eleonora Duse, immaginata nel momento in cui, malata e sostituita da Gabriele D'Annunzio nella *Figlia di Iorio*, prende il copione e recita tutte le parti, tutte le scene, tutte le figure, davanti allo sguardo allucinato di Matilde Serao, puntuale e, pur affettuosa, quasi invadente osservatrice e testimone. Forse in quel momento la Duse, che recitando guariva dai danni della vita, provava a liberarsi e a vedere oltre la materia necessaria, odiata e amata, del teatro: le scene, i costumi, gli attori, il suo stesso corpo, la sua iconica immagine, la sua voce. Forse sognava di poter volare per un attimo, come le altre arti tentavano, in uno spazio dove fosse possibile il teatro senza corpo e senza voce, libero dalla poesia inevitabile della sua continua distruzione nel qui e ora. Liberandosi della materia del teatro, forse si rinnova il contatto con la vita, da lei sempre inseguito e sfuggito e forse proprio da qui il suo teatro, il teatro rinasce.

Lo spettacolo ha debuttato il 28 aprile 2000 presso palazzo San Giacomo a Russi (Ravenna). La prima per la sala teatrale si è svolta presso il Teatro Arsenale di Milano il 22 maggio 2001. La versione concerto è nata in occasione della registrazione del lavoro per Rai Radio3, all'interno del ciclo *Il terzo orecchio - I teatri alla radio* di Mario Martone, e trasmessa il 3 maggio 2002. Nel 2012 per Rai2, con la regia di Simonetta Aicardi, è stata realizzata una regia televisiva di alcuni brani dello spettacolo all'interno del palazzo dove il lavoro è nato. La prima edizione del testo dello spettacolo è stata pubblicata nel 2008 da Ennepilibri (collana NPL Teatro). Due scritti di Elena Bucci sullo spettacolo sono disponibili sul sito della compagnia Le belle bandiere (<https://bellebandiere.blogspot.com/>) nella pagina dedicata allo spettacolo, dove sono raccolti e accessibili alcuni dei materiali audiovisivi, paratesti e fonti bibliografiche. Diversi video integrali, realizzati a cura di Stefano Bisulli e di Nicoletta Fabbri, scritti, documenti e recensioni sono conservati nell'archivio della Compagnia e disponibili su richiesta.