

Erio Masina

Il mio travestimento 'senza trucco' Intervista di Antonio Pizzo*

Quali sono stati i tuoi esordi teatrali?

Iniziai con il GTV Gruppo Teatrale Viaggiante, a Bologna nel 1970. Il primo spettacolo fu *La comune di Parigi*, poi seguirono *Voglio dirvi di un popolo che sfida la morte* nel 1972 e poi ancora *I Pioli di Back Dang* nel 1973.

Era in gruppo diretto da Luciano Leonesi su testi di Lorian Macchiavelli che facevano teatro dichiaratamente politico. Come mai ti unisti a loro.

Fu un po' per caso. Dopo esserti diplomato in ragioneria, avevo seguito i consigli dei genitori e mi trovai un impiego. Lavorai un primo anno al «Resto del Carlino» nel settore della pubblicità editoriale. Però ero attratto dal teatro e quando una mia amica di lavoro, Ianna, mi invitò a al GTV accettai subito. Avevo circa 22 anni e lei mi descrisse il GTV come un gruppo che faceva teatro politico alla Dario Fo (con il quale avevano effettivamente collaborato). Allestivano i loro spettacoli al Teatro Sanleonardo, in una chiesa sconsacrata in via San Vitale a Bologna. Iniziai a seguire la produzione *La comune di Parigi*, e poi, un giorno, quando uno dei diciotto attori si ammalò, Leonesi e Macchiavelli, vedendomi in platea, mi chiesero di sostituirlo per le prove. Anche se il personaggio (un operaio) aveva solo due battute io ero imbarazzato, ma la mia amica mi convinse a salire sul palco. Mi divertii e anche nei giorni successivi continuai nella sostituzione. Come accade, alla fine la parte fu ufficialmente mia. Il giorno della prima, anche se solo per queste due battute, ebbi l'impressione di essere piaciuto perché molti vennero a farmi i complimenti. Fu allora che iniziai a pensare di avere una qualche dote per il teatro. Un compagno del gruppo mi prestò un quadernetto di dizione italiana. Lavorai per eliminare il mio accento bolognese, e forse fu proprio quell'applicarmi allo studio che mi diede fiducia.

Come emerse l'idea di un lavoro autonomo?

Fu un passaggio molto delicato. Ricordo che fin dai primi momenti, non ero a mio agio con la matrice non professionista di quel gruppo. I dubbi non riguardavano certo la natura politica, ma la presenza di molti attori

* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. (www.actingarchives.it).

dilettanti. A mio avviso era un ostacolo alla mia aspirazione al professionismo teatrale. Volevo cimentarmi come professionista ma solo dopo alcuni anni mi sentii pronto. Insieme ad altri colleghi del GTV, tra cui Guido Ferrarini e Renzo Dotti, affittai uno spazio per lavorare autonomamente e fondammo il Teatro Aperto. Era l'occasione sia di affrancarmi dal cliché di teatro-contenitore di messaggi politici, sia dall'approssimazione nella messa in scena. Volevo mettermi seriamente alla prova.

Come nacque l'idea di Duse Duse... Duce Duce?

Fu decisivo l'incontro con il pittore Giammarco Montesano e la sua allieva e compagna Maria Grazia Mangiotti. Fu lui a darci l'idea di uno spettacolo che facesse perno sulla figura di Eleonora Duse, della quale proprio allora cadeva il cinquantenario della morte. La proposta consisteva nel ripercorrere il periodo storico precedente all'avvento del fascismo attraverso brani letterari dell'epoca. Non ricordo chi propose il titolo, ma certo fu subito accattivante, importante, insomma perfetto: un cambio di consonante che meglio non poteva sottolineare l'emblematico passaggio da un'epoca all'altra, dalle folle plaudenti la Duse nei teatri a quelle inneggianti il Duce nelle piazze. Impiegammo circa un anno di ricerche su testi di D'Annunzio, Bolla Signorelli, Palazzeschi, De Amicis, Matilde Serao, su biografie e lettere della Duse; visitammo mostre e facemmo sopralluoghi ad Asolo. Alla fine Mangiotti compose un testo-collage con diversi personaggi, tra i quali spiccava la Duse.

È stata la prima occasione in cui hai interpretato un ruolo femminile?

Sì. Quando Montesano, che curava la scenografia, mi propose di prendere il ruolo della Duse, ricordo che la mia prima reazione fu di sorpresa. Fino ad allora avevo interpretato virili rivoluzionari (operaio comunardo, fedayn, vietnamita) usciti dalla penna dell'allora militante Lorianò Macchiavelli. Nel passare alla divina, dannunziana Duse fui preso dal timore che il piccolo mondo della sinistra che conoscevo, e che pur aveva incoraggiato i miei esordi, potesse non accettare, non capire, viziato da pregiudizi sessuofobici (complice il machismo serpeggiante anche nella sinistra). E poi pensavo che quel tipo di teatro lo facesse già Paolo Poli. Ma gli amici insistettero e mi dissero che avrei potuto essere differente, che non avremmo fatto uno spettacolo 'alla Poli', che avremmo usato solo un leggero trucco e un semplice travestimento non caricato (il famoso saio indossato in *Cenere*). Ne sarebbe emersa una figura molto androgina, con la mia stessa voce, senza camuffarla con falsetti. Immaginai così di poter interpretare un mito, senza sesso. Insomma, ho ritenuto fin dall'inizio che non avrei lavorato sul travestimento... non sarebbe stato uno spettacolo *en travesti*.

Lo spettacolo fu frutto di una creazione corale?

Quando avemmo un testo sul quale lavorare, la distribuzione degli altri ruoli fu oggetto di discussioni accese e le scelte erano frutto di una 'regia del collettivo', come si diceva in quegli anni. Gli attori (anche non professionisti) venivano per lo più nel vasto mondo dei cosiddetti 'alternativi' che all'epoca frequentavano le piazze, i circoli Arci, il DAMS. Bologna in quegli anni era affamata di novità teatrali e ciò ci permise un anno intero di repliche nella cantina del circolo Arci di Corticella.

Anche se lo spettacolo nacque da un lavoro collettivo divenne poi famoso in Italia nella versione con tre attori.

Con l'andar del tempo le repliche finirono poi per rassomigliare ad uno strano laboratorio, dove si alternavano frequenti sostituzioni di attori, aggiustamenti alla regia, e una distribuzione delle parti non sempre appropriata dovendo fare 'di necessità virtù'. Allora entrai in crisi. Non accettavo questa sorta di improvvisazione che poco c'entrava con la 'sperimentazione' e con l'ambizione al professionismo che in fondo mi motivava. Così, nonostante il successo che lo spettacolo continuava a riscuotere, mi inventai una regia di tutt'altro segno che coinvolgesse i partecipanti per virtù e non per necessità. Pensai a un ridotto numero di attori che dovevano entrare e uscire da ogni scena/quadro in un continuo avvicinarsi dei diversi ruoli, sessualità comprese. Tutto accompagnato da commenti musicali di mia scelta. Volevo che lo spettacolo acquisisse una forma professionale.

Questo causò una riconfigurazione del Teatro Aperto?

La mia nuova idea registica divenne presto una proposta operativa, ma non fu accolta esattamente di buon grado; anzi comportò la fuoriuscita dolorosa (ma non troppo) di molti che non l'accettarono. Rimase un gruppo molto coeso e riallestimmo lo spettacolo, nato per circa dieci attori, con solo tre adulti e un bambino. Io mi dividevo tra la Duse, una madre deamicisiana e Margherita Gautier; Mangiotti passava da Matile Serao a D'Annunzio e Armando Duval; Dotti era uno scariolante ma anche una dama di Palazzeschi. Infine il piccolo Cavina aveva un personaggio-simbolo in frac bianco con un pesante trucco femminile in volto.

Questa scelta fu quindi la svolta professionale alla quale aspiravi?

Lo considero il mio vero esordio da attore e da regista a teatro. Il primo a incoraggiarci fu Giuliano Scabia che, dopo aver visto una nostra prova, scrisse una lettera a diversi giornali, invitando il mondo artistico-intellettuale romano ad accogliere lo spettacolo. Quella dichiarazione di stima ci valse la presenza al Teatro Alberico di Roma e ci portò improvvisamente all'attenzione nazionale.

Scabia lodò la tua interpretazione femminile e ti descrisse come «l'attore più donna e uomo e uomo e donna che oggi calchi la scena».

Non compresi mai interamente il significato di quelle parole. E forse a quei tempi anche a me non era chiaro se l'improvviso successo fosse frutto della nostra bravura o del mio sconfinamento nel territorio femminile che, a detta di molti, mi prometteva 'un posto al sole' accanto ai mattatori del teatro *en travesti*.

Infatti la stampa cominciò a riconoscerti come un attore en travesti.

Fin da quei primi mesi mi chiesi se quella dovesse diventare la mia aspirazione, o se piuttosto dovessi problematizzare di più le ragioni del travestimento. In fondo il ruolo della Duse era nato occasionalmente, per esigenze di copione, ma ora destava molto interesse. La stampa, anche se con giudizi lusinghieri, ha tentato subito di attribuirmi etichette nelle quali non mi riconoscevo.

Come vivevi il tuo travestimento in scena?

Con la naturalezza di chi sta solo facendo piacevolmente il proprio mestiere d'attore, magari aiutato da un fisico giovane, longilineo ed efebico. Travestirmi significava soltanto indossare un abito di scena. Non volevo *entrare* nel personaggio di Eleonora Duse: nel suo famoso saio sentivo piuttosto d'impersonare l'iconografia: non la donna ma l'immagine femminile. Volevo conservare l'ambiguità sessuale dell'attore che usa l'artificio, il trucco, ma senza parrucche, seni finti, mossette o falsetti, bensì con i propri lunghi ricciuti capelli 'sessantottini' e la propria voce naturale: insomma creando un personaggio dai tratti sobri e non esagerati.

Devi riconoscere però la stampa aveva anche apprezzato le tue capacità drammatiche.

Certo. La sobrietà del personaggio non escludeva momenti di pathos più intenso, come nel caso in cui assumevo il ruolo di Margherita Gautier, in un breve estratto dal finale di *La dame aux camelias*. Era stato il cavallo battaglia della Duse e io mi ispiravo alla sua gestualità scarna ed essenziale. Proprio in quella scena di 'teatro nel teatro' cominciai ad allontanarmi dal quadro storico-letterario dello spettacolo; dimenticai le iconografie, le stilizzazioni e i simbolismi, e mi lasciai andare. Insomma mi avvicinai di più al personaggio. Mi stavo avventurando, con la sventatezza di un principiante, in una temeraria 'competizione' con la Duse-attrice che, per quei dieci minuti, dimenticavo di 'omaggiare', per interpretare corpo e anima la Margherita morente.

La stilizzazione iconografica stava lasciando il posto all'interpretazione drammatica?

Credo di sì. E me ne resi conto grazie a uno spettatore che una sera,

visitandomi in camerino dopo lo spettacolo, mi confessò la commozione che la mia Margherita gli aveva trasmesso, fino alle lacrime.

Eri riuscito ad essere un personaggio credibile travestito da donna.

Sì, e contraddicendo così l'opinione comune che intende l'attore *en travesti* sempre e solo grottesco, ironico, dissacratorio. Da quel momento ho inseguito una strada personale al travestimento mescolando il mio 'approccio' partecipato e spontaneo con l'effetto 'trasgressivo'.

Lo spettatore che si emozionò alla tua interpretazione di Margherita sembra essere, come tu racconti, lo spartiacque verso la coscienza di poter interpretare personaggi femminili al di là dei toni grotteschi o parodistici. È anche la spinta per confrontarti con il primo personaggio drammatico organicamente concepito e scritto in un testo: La Locandiera di Goldoni.

Duse Duse...Duce Duce ci aveva rassicurato sulle nostre possibilità e soprattutto sulle nostre capacità trasformistiche nel gestire repentini cambi di ruolo e costume. Mentre eravamo ancora in tournée elaborammo l'idea di uno spettacolo in cui più personaggi fossero interpretati da soli tre attori. La scelta cadde sul testo di Goldoni, *La locandiera*, che Maria Grazia Mangiotti riadattò conservando quasi integralmente le battute.

In questo caso lo spettacolo nacque da un progetto unitario e definito fin dalla sua concezione?

Sì, completammo prima il copione, pensammo la scenografia (fra cui il grande fondale di un Tiepolo ridipinto dalla Mangiotti) e poi iniziammo le prove. Avevamo bisogno di uno spazio per almeno un paio di mesi e a me tornò in mente una grande sala gestita da un ordine di suore (non ricordo quale). Fummo fortunati e ottenemmo il consenso della madre superiora, anche se dovetti omettere il particolare del travestimento.

Ma in questo spettacolo il travestimento è fondamentale, sia per te sia per gli altri interpreti, e questa volta avevi la possibilità di governare l'allestimento fin dal principio.

Potevo contare anche su due tecnici (luci e suono) che avrebbero partecipato alla produzione. Avevo la possibilità di mettere in pratica la mia idea di professionismo e mi trovai di fronte a due percorsi. Il primo metteva in evidenza il veloce cambio di costumi e caratteri, l'idea scenografica, le luci e i commenti musicali che contrappuntavano ogni scena. Il secondo percorso, più difficoltoso ma più stimolante, avrebbe dovuto misurarsi con la 'credibilità' dei personaggi (un mio chiodo fisso negli anni a venire).

Vuoi dire che volevi interpretare fedelmente il personaggio di Mirandolina?

No, non si tratta 'fedeltà' ma di un leale confronto fra elementi diversi, fra i miei intendimenti e quelli dell'autore. Ricordo che nelle mie fantasie, immaginavo Goldoni stesso occupato a distribuire i suoi ruoli scegliendo gli attori più convincenti, magari con l'ausilio di qualche maschera, e per nulla condizionato dalle loro sessualità.

Come lavorasti sulla caratterizzazione dei personaggi?

Non mi fu complicato elaborare una caratterizzazione, in qualche misura 'grottesca', del Conte d'Albafiorita, del Marchese di Forlipopoli, e delle due dame Ortensia e Dejanira, seguendo una indicazione che ritenni già presente nel testo. Però per Mirandolina volevo che il mio sesso non si sostituisse al personaggio. Non volevo fare una caricatura ma un ruolo femminile a tutto tondo, con molteplici gamme espressive. Insomma volevo restituire la comicità presente nel personaggio senza farne però il verso. Quindi mi feci guidare dalle battute, dandogli sempre credito, alternando la grazia femminile di un fare malizioso e sensuale (preso in prestito da una eccentrica suorina dell'ospizio) a una certa veemenza virile.

Un personaggio femminile che rivela alcuni tratti maschili?

Ma questa è proprio una componente del testo goldoniano. Il famoso monologo di Mirandolina rivolto al pubblico pare provenire molto più dallo spirito dell'autore che da quello femminile del personaggio. In alcuni snodi cruciali, il mio personaggio, 'ricorda' una femminilità soltanto presunta, ma che appartiene all'estro creativo dell'uomo che scava nel complesso e sconosciuto animo femminile.

Questi afflatti virili di Mirandolina hanno influenzato il modo in cui hai creato l'antagonista, il Cavaliere di Ripafratta?

Per me non si trattava di farne un misogino, bensì di attribuire un significato psicoanalitico alla sua ostinata resistenza alla seduzione femminile. Ho immaginato Ripafratta affetto da una patologica timidezza/paura di giovane imberbe, inesperto e pessimo conoscitore delle donne, maldestramente coinvolto dalla loro sessualità a cui non sa e/o non osa affidare la propria. Il conflitto tra quei due personaggi riguardava anche i loro generi differenti: una Mirandolina ora materna, ora virago, ora seducente educatrice sessuale che scopre nell'efebico Ripafratta (allora interpretato da Graziella Mangiotti) la ragione ideale di un rapporto sempre in procinto di essere consumato. Era anche uno scontro fra ambiguità sessuali: l'ambiguità 'impudica' di Mirandolina che non temeva l'accostamento alla spregiudicatezza del travestito, e quella 'pudica' di Ripafratta che induceva il sospetto di una latente omosessualità.

Però, nei successivi riallestimenti dello spettacolo, Mangiotti, che interpretava Ripafratta, è stata sostituita da un uomo.

Il motivo fu la gravidanza che impedì a Mangiotti di prendere parte a una

ripresa. Ma io colsi l'occasione per sottolineare ancor di più la 'purezza' della finzione. Mangiotti era stata in ottima sintonia con il gioco di trasformismo. Però mi sembrava che per l'attrice donna fosse più difficile sfumare il proprio genere, quasi che fosse refrattaria a fingere una sessualità/sensualità che non le fosse propria. Mi pareva che ci fosse una difficoltà maggiore a ricalcare le caratteristiche maschili (sia pur 'delicate') del Cavaliere. Avevo l'impressione che il pubblico fosse più incline a 'credere' a una Mirandolina interpretata da un uomo piuttosto che a un Cavaliere interpretato da una donna. traspariva un distonico e permanente surplus di femminilità che vanificava la fatica della brava Mangiotti. Per altro credo che nella storia non si possano ricordare attrici protagoniste in ruoli maschili, alle quali si potesse credere del tutto e non si avvertisse principalmente la qualità di 'portavoce' delle battute piuttosto che incarnazione. È come se per la donna-attrice fosse difficile superare la soglia della indefinita, tuttalpiù androgina, natura sessuale.

Lo spettacolo è stato accolto molto bene e hai potuto replicarlo per varie stagioni. Ma è stata anche l'occasione, almeno per la critica, di collocarti nel panorama del teatro en travesti o gay, per associarti a Paolo Poli o a Leopoldo Mastelloni.

Io avevo fatto aderire i panni settecenteschi di Mirandolina al mio corpo e non il contrario. Avevo poco trucco e mantenevo la mia capigliatura. Insomma non mi avvalevo del consueto armamentario dell'attore *en travesti*. I miei attributi maschili migravano naturalmente in una parvenza di femminilità. L'oggetto della mia interpretazione non era stata la donna ma uno spicchio dell'immaginario maschile nel quale identificarsi o almeno avvicinarsi: la mia Mirandolina non poteva che raccontarne la sua oscura e opinabile verità in scena, non ultima quella sessuale. Eppure l'auspicio di vedere non dico compresa ma almeno rispettata la mia scelta interpretativa era ben lontano dal realizzarsi. Gli articoli di stampa che leggevo l'indomani di ogni debutto lodavano la mia bravura e originalità ma i titoli gridavano «Mirandolina *en travesti*», «Locandiera gay», «Mirandolina è un uomo!».

Devi ammettere però che in quegli anni era facile inserirti nel filone en travesti.

Fin troppo facile. Questo era un problema ed anche un mio timore.

Comunque in generale è vero che negli anni Settanta la scena teatrale era intrisa di una sperimentazione in cui apparivano realtà nuove o si manifestavano modelli sociali e culturali diversi, oltre la norma quotidiana.

Ho avuto la fortuna di essere vissuto in quegli anni.

La maniera in cui quelle esperienze teatrali hanno lavorato sulla sperimentazione ha riguardato anche il genere e l'orientamento sessuale. E la questione identitaria andava anche oltre il territorio del teatro gay militante.

Quello era, ad esempio, il teatro di Alfredo Cohen.

Hai più volte ribadito che il tuo non è un teatro omosessuale, e nemmeno un teatro en travesti simile a quello di Mastelloni. Però tu hai iniziato a lavorare in un gruppo politicamente impegnato come il GTV, e proprio in anni in cui a Milano e soprattutto a Bologna si consolidava un movimento di teatro omosessuale. Hai visto i loro spettacoli?

Sì li ho visti. Ho visto Ciro Cascina, Alfredo Cohen. E naturalmente anche Mastelloni e Poli. E mi ricordo che c'era anche Michael Aspinal, che vedevo nelle cantine romane. Ma ho avuto la forza di mantenermi differente. Non sai quante proposte di partecipazione a eventi o rassegne gay o *en travesti* ho rifiutato. Per esempio, non ho mai lavorato con il Cassero. Credo fosse mio dovere rifiutare. Io avevo capito che la mi strada era di fare personaggi femminili di un certo calibro, non sul filone del teatro *en travesti*. I personaggi femminili spesso sono scritti da autori maschi, e quindi per me sono sempre proiezioni maschili. Non importa che io sia gay o non gay... resta il fatto che quella figura è un immaginario maschile. Io non recito con parrucche o seni finti, ma do al pubblico la possibilità di identificarsi con quel personaggio femminile. Però solo fino a un certo punto, perché quel personaggio è femminile solo fino a un certo punto, perché, in fin dei conti, l'autore che l'ha creato è maschio.

Hai frequentato la militanza omosessuale in quegli anni?

Non tantissimo ma certamente sì. Insieme a Renzo Dotti andai anche al Fuori di Milano quando ci fu il festival Re nudo al Parco Lambro. Ma teatralmente ero distante. Certo, ho avuto anche un articolo su «Frigidaire» e molti tra coloro che mi avevano visto mi inserivano, per così dire, nel mucchio. Ma io preferivo però che tutto il mio discorso venisse portato avanti dai critici del teatro e non quelli che si occupavano di omosessualità. Altrimenti la ricerca che stavo portando avanti sarebbe stata falsata.

Eri solidale con le istanze dei movimenti omosessuali?

Ero molto solidale. Ma la mia ricerca teatrale non era quella del teatro gay o del teatro *en travesti*. Se in uno spettacolo in cui mi travesto da donna mi si definisce gay non sono infastidito. Ma dal mio punto di vista io sto mettendo in scena un autore. Quando Paolo Poli fa la sua Santa Rita da Cascia, non mette in scena un autore, mette in scena Poli. Ecco qual è la differenza.

Quali sono stati i nomi della scena teatrale che hai apprezzato da ragazzo?

Mi piaceva Sara Ferrati. Era qualcosa di diverso e alto... la vedevi in scena e sentivi che era vera. E poi mi piaceva tanto Anna Magnani. Paola Borboni era più gionga. Come registi mi piacevano Giancarlo Cobelli, Antonio Calenda, Massimo Castri.

E della scena più giovane e sperimentale di quegli anni?

Ricordo che non mi piacevano Rosa De Lucia o Manuela Kusterman. Ma in fin dei conti io non seguivo la sperimentazione. Anche Leo de Berardinis, del quale avevo visto qualcosa al Sanleonardo, non lo amavo molto. Ma ho amato Carlo Cecchi e Piera degli Esposti.

Nella tua carriera, un posto speciale è occupato da Senza trucco tutta in nero, lo spettacolo che ti ha definitivamente lanciato sul piano nazionale. Però è anche l'occasione per proseguire la tua ricerca sul travestimento in abiti femminili.

Nell'interpretare il testo di Carlo Terron volevo dare una mia personale interpretazione di quella solitudine quotidiana, senza stravolgerlo né alterare la 'femminilità' del personaggio, e seguendo in parte il lavoro fatto da Paola Borboni e Lina Volonghi.

Però iniziavi questo spettacolo in abiti maschili.

Questa è l'originalità del mio allestimento e la devo tutta a Roberto Vernocchi, ad una sua idea geniale (peraltro condivisa con entusiasmo da Terron): far precedere il monologo da un protagonista maschile dei nostri tempi, immerso in una casalinga e realistica solitudine, fatta di gesti annoiati e ripetitivi protratti per una ventina di minuti sulla scena. Poi, in un guizzo di follia/*coup de théâtre*, il ragazzo decide di ammazzare quella noia e sostituirla con la energica vitalità di Carmen Gloria. Una solitudine che solo apparentemente sarà meno squallida.

Ma non temevi di avvalorare una lettura gay del tuo spettacolo?

Quello scambio di sessualità era soprattutto una prova d'attore: dovevo passare, davanti agli occhi del pubblico, dall'uomo ciondolante per casa in pigiama e ciabatte alla vecchia e ciarlieria ex diva degli anni Trenta. Far dimenticare il primo per immedesimarsi nella seconda, senza soluzione di continuità, significava puntare tutto sul potere della finzione teatrale, sulla partecipazione emotiva con il personaggio. Carmen Gloria doveva apparire senza che la sua nascita interferisse con l'autenticità del suo monologo. Non si trattava di passare da uomo a travestito ma da un protagonista a un altro; la sfida era di utilizzare il potere illusionistico della scena, la capacità del teatro di farci credere in ciò che vediamo. Così, da quel corpo maschile, scialbo, magro, anonimo, con pochi frettolosi stringati ritocchi, emergeva, in un lungo abito liberty e tacchi alti, l'appariscente Carmen Gloria: una figura perfettamente capace di far sue quelle battute. Portare 'a vista' l'operazione del travestimento, evidenziarne la purezza teatrale, per me attore risentito dalle precedenti incomprensioni sul mio lavoro, rappresentava anche una specie di 'riscossa', un 'mi giuoco la reputazione', da cui il premio IDI mi fece uscire vittorioso.

È una strada che non hai proseguito.

Diciamo che fu una sorta di 'esame' a cui volli sottopormi ma non fece mai parte di un progetto drammaturgico avendo esaurito la sua funzione. Non lo ripetei infatti nel successivo *Viva la regina* di Aldo Nicolaj. In quei tre atti unici non volevo più dimostrare nulla, bensì indagare i 'comportamenti' della donna, anzi di tre moderne 'eroine'.

Ti sentivi più sicuro delle tue doti d'attore?

Avevo un controllo più sicuro della voce, della timbrica e dei toni. Ancora oggi mi sorprende la disinvoltura con cui seppi restituire le diverse sfumature e caratterizzazioni che, benché frutto di un'osservazione critica doppiamente maschile, non erano caricaturali.

Eri riuscito a far comprendere la tua ricerca teatrale sulla recitazione di ruoli femminili.

Lo spettacolo piacque al pubblico e alla critica, e mi incoraggiò a proseguire la mia ricerca, in un certo senso rivoluzionaria, che faceva riemergere, chissà da quale passato o tradizione, la figura dell'attore interprete di ruoli femminili, proprio grazie e non malgrado o nonostante la sua sessualità. Ricordo Rossella Falk che mi incoraggiò e mi volle nel suo cartellone del Piccolo Eliseo. Anzi, fu proprio lei a suggerirmi di chiamare quel mio progetto *Professione Attrice*.

Questo è stato anche il titolo di un video che hai girato.

Sì, ed è stato realizzato montando un estratto del successivo spettacolo *Maledetta fra le donne*.

Anche per questo spettacolo hai collaborato con Roberto Vernocchi, e montaste il testo a partire da un racconto epistolare di Marco Praga. E per la prima volta era un testo per due personaggi femminili.

Oltre al mio contributo di 'attrice di professione', s'imponeva anche quello di Renzo Dotti che interpretava il secondo personaggio. Mi appassionò dirigerlo e seguire la scelta anti-caricaturale anche a partire da un'altra sessualità maschile.

In che modo lavorasti sui due ruoli?

Forse con Dotti ci vollero più prove ma riuscii a far emergere al meglio la sua qualità mimica. Per quanto riguarda il mio personaggio, sviluppai particolarmente la gamma espressiva drammatico-patetica che ammantava, con disarmante assenza di ironia, la disperazione dolente della protagonista.

Ma intanto il successo del tuo primo spettacolo ti aveva procurato un'opportunità importante. Roberto De Simone ti volle per l'allestimento di L'opera buffa del giovedì santo.

De Simone aveva già capito dalle recensioni che ero diverso da Poli o Mastelloni e quindi potevo interpretare il ruolo di Eleonora Pimentel Fonseca così come lui l'aveva immaginata per l'ultimo atto della sua opera. L'invito mi arrivò inaspettato. Difficile negarmi quella opportunità nonostante comportasse l'interruzione della mia tournée. Fui accolto a braccia aperte dal regista della *Gatta cenerentola* e da una città con la quale mi imparentai (per il tempo trascorso ed i tanti interessanti incontri teatrali) e detti il meglio che potevo alla costruzione del personaggio. In fondo quella Eleonora non era tanto distante dalla mia Eleonora in *Duse Duse... Duse Duse*. Recitativo le sue battute da eroina come quelle del mio mito, e quella interpretazione semi-declamata non deluse le aspettative De Simone.

Ma, a parte le similitudini, quali furono le novità?

Per esempio dovetti 'sacrificare' per la prima volta i miei capelli sotto una parrucca a boccoli biondo cenere, ma soprattutto dovetti imparare a cantare al livello degli altri interpreti. De Simone stesso mi guidò, con lezioni al pianoforte che durarono circa una settimana a casa sua, fino ad estrarre dalle mie corde vocali note da tenore leggero. All'inizio dello spettacolo cantavo uno *Stabat Mater* e alla fine un inno rivoluzionario francese, mentre andavo al patibolo, accompagnato dal coro.

Fu anche l'occasione per entrare in contatto con l'ambiente teatrale napoletano.

Sì, durante il lavoro su *L'opera buffa del giovedì santo*, conobbi Peppe Barra, poi sostituito da Rino Marcelli nella seconda edizione. Furono anche gli anni in cui frequentai Annibale Ruccello che stava terminando la scrittura di *Ferdinando*. Ci lavorava tutte le notti.

In che modo hai conosciuto Annibale Ruccello?

Fu nel febbraio del 1980, al San Carluccio di Napoli, il piccolo teatro gestito da Pina Cipriani e Franco Nico. Annibale venne quasi tutte le sere a vedere il mio spettacolo *Senza Trucco tutta in nero*. Da allora facemmo amicizia.

Pensi di aver influito sul lavoro di Annibale Ruccello?

Sì. A partire da quando vide il mio spettacolo, mi ha sempre chiesto consigli. Non che il suo lavoro si basasse sul mio, ma in parte ne fu influenzato. A lui interessava il mio modo di interpretare ruoli femminili, anche se in generale propendeva verso il teatro *en travesti*. Quando tornai a Napoli, chiamato da De Simone per *L'opera buffa*, tra prove e spettacoli ci restai due anni; e lì ci siamo frequentati molto. Allora ero uno stacanovista: provavo tutto il giorno con De Simone e la sera prendevo Annibale e Renzo

e li portavo al teatro Pacuvio a fare *Bella, se mi vuoi bene*. Era uno spettacolo che avevo scritto e ideato per tutti e due.

Il sottotitolo di quello spettacolo era Sindacato hardcore?

Sì. Sulle orme del 'teatro dell'assurdo' avevo fotografato una realtà (quella del dibattito sindacale) spesso inascoltabile nei suoi aspetti lessicali, minacciata da un atto destabilizzante di trasgressione sessuale in grado di scalfire lo strapotere e la noia di quel parlare inarrestabile e inconcludente. Per questo avevo immaginato due sindacalisti in una di quelle estenuanti riunioni ai tavoli di contrattazione.

Fu un testo che scrivesti proprio per Rucello e Dotti

Sì. Nello spettacolo, per i primi dieci minuti si parlava di economia, politica. Annibale interpretava il più logorroico dei due, quello più convinto del proprio ruolo di sindacalista, mentre il personaggio di Renzo era un po' più remissivo. Quando Renzo tentava di opporsi ad alcune scelte del compagno, allora Rucello, un po' all'improvviso, faceva un gesto come per sciogliersi i capelli (Annibale aveva capelli lunghi). Non era un gesto gay ma molto femminile. Questo improvviso cambiamento disarmava e confondeva Renzo. Annibale poi, come se nulla fosse, andava avanti: tirava fuori dalla tasca una forcina e se la sistema mentre parlavano di questioni sindacali. Erano proprio questi gesti destabilizzanti di Annibale a indurre Renzo a convincersi delle argomentazioni del compagno. L'azione proseguiva fino al travestimento completo di Annibale. Renzo veniva come fagocitato da tutte queste manovre di travestimento, come avvolto nelle spire del compagno... sembrava quasi un sogno ...

Da dove deriva il titolo?

È tratto da un verso della canzone *Signora fortuna* (cantata da Claudio Villa). Era la canzone che mettevamo in un momento in cui Annibale scendeva tra il pubblico a distribuire alcuni volantini sindacali.

E come terminava lo spettacolo?

Alla fine Renzo è come addormentato e Annibale rientra nelle vesti di sindacalista che ricomincia il suo parlare sindacale d'inizio spettacolo; a un certo punto Renzo si ritrova in tasca una forcina... quella del sogno.

Come fu accolto lo spettacolo?

Fu apprezzato dal «Messaggero» a Roma. Ma a Napoli ho avuto l'impressione che a Umberto Serra ed Enrico Fiore non piacesse Rucello come attore.

Hai visto anche gli spettacoli di Rucello?

Ho visto la versione di *Ferdinando* con Isa Danieli. Con Annibale ho visto *Le cinque rose di Jennifer* e *L'ereditiera* che però non mi aveva convito fino in fondo. Lo raccomandai comunque agli amici del Piccolo di Milano che lo inserirono nel cartellone del Teatro Quartiere di Piazzale Cuoco dove io l'anno prima avevo debuttato. Molti suoi spettacoli li ho visti dopo la sua morte, fatti da altri, ma della sua compagnia (*Il carro*) non ho visto molto. E poi in verità ero molto indaffarato. Lui però non perdeva l'occasione di incontrarmi, durante quei due anni che stetti a Napoli, vuoi alle prove con De Simone, vuoi invitandomi nel suo piccolo monolocale in centro dove aveva appena terminato il suo *Ferdinando*. Ricordo la notte che me lo lesse per intero ansioso di avere una mia opinione e testare il mio nordico grado di comprensione del suo testo in napoletano: in verità non compresi molto da quella lettura tutta in un fiato ma che le ali per volare lontano ce le avesse quello sì, sicuramente come autore. Quel che però resta impresso nella mia mente non è il secondo Eduardo di cui oggi si parla, bensì è l'ironia che ci accomunava nell'osservare il mondo (il suo per lui era sovente diviso fra desimoniani e antidesimoniani), il nostro lessico familiare, le sue stranezze non dissimili dalle mie: una su tutte, quella di noi seduti sui gradini d'una chiesa, mescolando fra loro argomenti futili e importanti di conversazione mentre lui su un quadernetto appuntava un voto per tutti i maschi che passavano.

La tua collaborazione con gli autori napoletani comprende anche Enzo Moscato, con cui lavorasti in Pièce Noire.

Diversamente dalla felice esperienza con De Simone, quella di *Pièce noire*, sollecitata e incoraggiata da Franco Quadri, non si rivelò altrettanto soddisfacente.

Anche lì però la collaborazione fu motivata dalla tua personale ricerca attoriale. Quali furono i motivi di insoddisfazione?

L'inconsueto approccio di Moscato con il ruolo di un femminiello napoletano. Ero stato scritturato per interpretare Desiderio, ma quel personaggio vestiva abiti femminili per confrontarsi con la matrigna, la Signora, interpretata con toni stranianti da Marisa Fabbri. Insomma tutto ciò andava oltre non solo il mio stile ma anche le mie possibilità. Purtroppo me ne accorsi solo in corso d'opera (tardi per dare forfait). Mi ritrovai alle prese con un autore concettualmente ermetico ed un regista (Cherif) interessato più alla tecnica e all'estetica che all'anima del personaggio. Il Desiderio che ne uscì fuori non credo riproducesse l'esperimento immaginato dall'autore ma un ibrido e probabilmente un fallimento della mia creazione. Eppure l'intellettualismo di certa critica ed un pubblico ben selezionato non se ne accorse neppure, anzi si arrampicò in tali e tante 'letture' che mi sovrastimarono, e addirittura apprezzarono la mia interpretazione... mah, così va il mondo.

Da allora non accettasti più scritte?

Ho preferito lavorare a progetti in cui avevo più controllo, in produzioni della mia compagnia Teatro Aperto.

E sempre in ruoli femminili.

Certo. Magari con qualche piccolo cambiamento. In *Amore di tabacco*, addomesticai i miei capelli con gel e brillantina, li tirati all'indietro raccogliendoli in un piccolo chignon come l'ultima Mina alla quale 'rubai' pure la famosa minigonna nera.

Era un testo di Cocteau.

Fu un'altra sfida. Riuscii ad ottenere i diritti di traduzione del testo francese *Le bel indifférent* da Jean Marais che me li concesse dopo aver esaminato la mia proposta di rivisitazione. E ciò anche se mi allontanavo dalla versione originale interpretata da Edith Piaf, non perché cambiassi le parole, ma perché eseguivo tutto il testo due volte, in due versioni diverse (sempre con la partecipazione di Dotti). Questa duplicazione mostrava un secondo possibile, ma opposto, volto della protagonista.

E per finire ti sei confrontato con il teatro dialettale.

Per *La Fleppa lavandara*, in dialetto bolognese, tornai ai capelli sciolti. Il testo ricorda il Ruzante, e fu scovato in un Archivio bolognese, tramandato da un Anonimo del Settecento. E così non solo ero diventato il più famoso interprete maschio di ruoli femminili ma anche il solo rappresentante del teatro in dialetto bolognese che conquistò spazio e credito oltre i confini della regione. Grazie ad Ugo Gregoretti che mi volle a Benevento, ho avuto la fortuna di far sentire all'Italia di quegli anni il sapore del mio dialetto, impregnato d'ogni gamma espressiva. Era la lingua appresa da mia madre, imbevuta di sentimenti ed emozioni d'ogni caratura, non solo comica o ridanciana. E fu l'occasione per chiudere in bellezza la mia carriera teatrale. Bellezza si fa per dire, perché fu proprio in quella Milano del Teatro Litta, che tanto ci applaudì, che Renzo avvertì i primi sintomi della sua malattia e recitò, nonostante la febbre alta, fino all'ultima replica.

Cosa è successo dopo?

Nulla, una settimana di repliche al Litta di Milano poi più nulla.

Da allora ti sei ritirato dalle scene?

Ho lasciato il teatro, mi sono messo a scrivere un testo che non ho ancora completato. Sentivo che ero arrivato a un buon livello di successo. E poi, quando Renzo morì di AIDS non solo mi mancò il compagno di vita ma anche il braccio destro teatrale. Avevo sempre diviso il lavoro con lui: era il mio angelo custode. Però se avessi avuto un teatro per continuare la ricerca,

con la mia compagnia... se mi avessero dato un qualsiasi teatro, come a tanti altri a Bologna... sarebbe stato diverso. In fin dei conti nessuna compagnia bolognese allora aveva raggiunto il mio livello di notorietà sul piano nazionale. Le mie richieste alla politica non ebbero risposte serie ma solo promesse non mantenute. Tante promesse e pochi fatti. Non volevo essere più costretto a cercare disperatamente una sala prove per ogni nuova produzione, e non volevo neanche lavorare come scritturato: non era il mio mestiere. Forse avrei potuto insistere di più. Le idee non mi mancavano. Forse anche per elaborare il lutto della morte di Renzo, mi sono chiuso in casa un mese, e dopo ho preso la decisione. Sono decisioni esistenziali e una volta che le hai prese non torni indietro.

Cosa hai fatto dopo aver smesso di fare teatro?

Ho viaggiato. Sai, il viaggio 'da soli' che ti permette di vedere e scoprire le cose, le persone, come mai era successo nelle tournée che mi avevano portato in tanti posti, dalla Palestina al Messico ma con gli occhi e la mente incollati all'entourage dello spettacolo. Prendevo la macchina e viaggiavo. Sono andato in Marocco per tre mesi, a Parigi, a Cuba, dappertutto. Ed è stata un'esperienza meravigliosa. Negli anni della mia vita teatrale avevo patito molto il ruolo del capocomico. Fu una scoperta incredibile quella di poter buttare via l'agenda e svegliarsi al mattino senza avere impegni. Avevo sempre sognato quella libertà. La fatica del teatro mi stremava. Avevo circa quarant'anni o poco più... cosa avrei potuto fare nei successivi vent'anni che mi mancavano per la pensione? Quindi ho usato il mio diploma di ragioniere e feci i conti di tutto quello che avevo guadagnato, e anche di ciò che mi aveva lasciato Renzo. Visto che non spendevo molto, capii che potevo vivere con questa piccola rendita. E potevo anche viaggiare. Ho viaggiato per dieci o quindici anni, partendo senza sapere quando sarei tornato...

Teatrografia

1970

La Comune di Parigi

Compagnia del collettivo bolognese GTV Gruppo Teatrale Viaggiante

Regia: Luciano Leonesi

Testo: Lorian Macchiavelli

24 Novembre 1970, Cortile del Palazzo Comunale (Bologna)

1972

Voglio dirvi di un popolo che sfida la morte

Compagnia del collettivo bolognese GTV Gruppo Teatrale Viaggiante

Regia: Luciano Leonesi

Testo: Lorian Macchiavelli
21 aprile 1972 al teatro Sanleonardo di Bologna

1973

I Pioli di Bach - Dang

Testo di Lorian Macchiavelli

Attori: Graziella Baldrighi, Angela Bassi, Paolo Bondioli, Walter Busiello, Giuseppe Casini, Guido Ferrarini, Erio Masina, Franco Roselli, Mariapia Schiavina, Anna Selva.

Regia: Luciano Leonesi

Scene e Costumi: Virgilio Jatosti

Musiche: Luigi Beccafichi

Prima rappresentazione inverno 1973 al teatro Sanleonardo di Bologna.

1975

Duse Duse... Duce Duce (versione collettiva)

Compagnia: Teatro Aperto

Testo: Collettivo (montaggio di testi letterari - D'Annunzio, Signorelli, Palazzeschi).

Attori: (lista non completa) Walter Busiello, Claudio Cavina, Renzo Dotti, Guido Ferrarini, Simona Gruppi, Erio Masina, Maria Grazia Mangiotti, Mara Menegatti.

Regia: Collettiva.

Prima rappresentazione: Circolo Arci Bertolt Brecht, Via Genuzio Bentini 20, Quartiere Corticella, Bologna, dicembre 1975.

1977

Duse Duse... Duce Duce

Compagnia: Teatro Aperto di Erio Masina

Testo: Montaggio di Maria Grazia Mangiotti di testi letterari da De Amicis, D'Annunzio, Signorelli, Palazzeschi.

Attori: Claudio Cavina (bambino), Renzo Dotti, Erio Masina (Duse), Maria Grazia Mangiotti.

Regia: Erio Masina.

Prima rappresentazione: Circolo Arci Bertolt Brecht, Via Genuzio Bentini 20, Quartiere Corticella, Bologna, primavera 1977.

1978

La Locandiera

Compagnia: Teatro Aperto

Testo: Carlo Goldoni. Riduzione (tre attori per nove personaggi) di Maria Grazia Mangiotti.

Attori: Erio Masina, Renzo Dotti, Maria Grazia Mangiotti (e poi Nino Campisi quest'ultimo poi sostituito da Gianni De Feo).

Regia: Erio Masina
Scene e costumi: Maria Grazia Mangiotti
Prima rappresentazione 20 maggio 1978 Teatro Comunale di Crevalcore (BO), poi dal 23 al 28 al maggio Teatro dell'Archivolto di Genova.

1979

Senza trucco, tutta in nero
Compagnia: Teatro Aperto
Testo tratto da *Colloquio col tango* di Carlo Terron (e da un'idea di R. Vernocchi).
Compagnia Teatro Aperto
Attori: Erio Masina, Renzo Dotti.
Regia: Erio Masina
Prima rappresentazione: Teatro Comunale, Crevalcore (Bologna) 11 maggio 1979
Vincitore premio IDI Saint Vincent 1980.

1980

Bella, se mi vuoi bene
Testo: Erio Masina
Compagnia Teatro Aperto
Regia: Erio Masina
Attori: Annibale Ruccello, Renzo Dotti
Costumi: Magda Bava
Prima rappresentazione: Napoli, Teatro Pacuvio, 21 ottobre 1980

L'opera buffa del giovedì santo
Testo di Roberto De Simone
Compagnia: Ente Teatro Cronaca
Regia: Roberto De Simone
Attori: Annamaria Ackermann, Giuseppe De Vittorio, Nunzio Gallo, Peppe Barra/Rino Marcelli, Graziella Marino, Erio Masina, Piero Pepe, Virgilio Villani, Calogero Buttà, Imma Cozzolino, Gian Franco Gallo, Lello Giulivo, Ernesto Lama, Gianni Lamagna, Margherita Ricciardelli, Anna Grazia Spagnuolo, Aida Sparano, Patrizia Spinosi.
Scene: Mauro Carosi
Costumi: Odette Nicoletti
Prima rappresentazione: Prato, Teatro Metastasio 28 ottobre 1980

1982

Viva la regina
Testo Aldo Nicolaj (tre atti unici *Una voglia d'angelo*, *Passaggio a livello*, *Viva la Regina*)
Compagnia Teatro Aperto

Attori: Erio Masina, Renzo Dotti.
Regia, scene e costumi Erio Masina, (Renzo Dotti)
Prima rappresentazione: Bologna, Teatro San Felice, 13 aprile 1982.
Imola, Teatro Lolli, 21 maggio 1982.
Bologna, Teatro Comunale di Crevalcore, 22 maggio 1982.

1984

Maledetta fra le donne

Testo: Erio Masina, Roberto Vernocchi (elaborazione de *Il figlio del reggimento* dai racconti epistolari *Anime a nudo* di Marco Praga)
Compagnia Teatro Aperto
Regia e scelte musicali: Erio Masina
Attori: Erio Masina, Renzo Dotti
Scene: Koki Fregni
Luci e Suono: Alfredo Zeccoli
Prima rappresentazione, Teatro Comunale, Imola, 11 dicembre 1984

1987

Amore di tabacco

Testo tratto da *Le bel indifferent* di Jean Cocteau
Compagnia: Teatro Aperto
Regia e scelte musicali: Erio Masina
Scene e costumi: Roberto Vernocchi
Assistenza alla regia: Eva Robin's
Attori: Erio Masina, Renzo Dotti.
Prima rappresentazione: 3 febbraio 1987 Teatro Duse Bologna

La Fleppa lavandara

Testo di Anonimo bolognese del 1741; elaborazione di Fabio Foresti e Mariarosa Damiani.
Riduzione e adattamento di Erio Masina
Compagnia Teatro Aperto
Regia: Boris Stetka e Gianfranco De Bosio
Attori. Erio Masina, Claudia Benuzzi, Uliana Cevenini, Massimo Madrigali, Claudio Cavina, Massimiliano Sassi, Renzo Dotti.
Prima rappresentazione: 12 settembre 1987 Benevento Città Spettacolo (VIII rassegna 'Il teatro delle lingue sconfitte' diretta da Ugo Gregoretti)

Pièce Noire

Testo di Enzo Moscato
Compagnia Nuova Scena
Regia: Cherif

Attori: Marisa Fabbri, Erio Masina, Walter Da Pozzo, Mario Toccacelli, Marina Pitta, Umberto Raho, Franco di Francescoantonio, Gea Martire, Carlo di Rosa, Carlo di Maio.

Prima rappresentazione: Cesena Teatro Bonci, 20 novembre 1987.

Filmografia

1980

Si salvi chi vuole

Regia Roberto Faenza

Sono fotogenico

Regia Dino Risi

1986

Professione attrice

video

(tratto da *Maledetta fra le donne*)

Regia di Carla Baroncelli e Erio Masina