



VOLUPTAS DOLENDI

I gesti del Caravaggio

Incontro con i protagonisti del film della Fondazione Marco Fodella nato da un fortunato spettacolo sul pittore lombardo

di MASSIMO ROLANDO ZEGNA

Uno spettacolo che racconta l'avvincente storia di un genio della pittura, di un uomo grande e maledetto: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Uno spettacolo efficace, intelligente, mirabilmente congegnato, raccolto eppure diretto nel rievocare violente passioni, parco nei mezzi ma ugualmente capace di ridisegnare le sontuose coordinate "multimediali" di una rappresentazione barocca: miscelando recitazione, oggetti scenici, abiti, profumi, luci, gestualità, musica e danza. La recitazione di stralci di fonti d'epoca lega tra loro i momenti danzati e le immobili posture di folgoranti quadri viventi, sbalzati dal buio da studiati fasci di luce. Il tutto su un flusso continuo di musica capace di potenziare e definire il loro e il nostro sentire, di creare dei veri apici emotivi. Un atto unico, due soli interpreti: l'attrice e danzatrice Deda Cristina Colonna e l'arpista Mara Galassi.

Questo è *Voluptas Dolendi - I gesti del Caravaggio*: fortunato spettacolo prodotto dalla Fondazione Marco Fodella di Milano, presentato in occasione della stagione concertistica 2002 nella



Sagrestia Monumentale della Basilica di san Marco e poi promosso su numerose ribalte. Oggi, a sette anni di distanza, ancora per merito della stessa Fondazione, da quello spettacolo sono nati un film e un dvd (acquistabile sul sito della Libreria Pecorini di Milano, www.pecorini.com, tel. 0286460660): un'occasione per riprendere e approfondire il discorso dopo la recensione apparsa sul numero 159 di *Amadeus* (febbraio 2003). Lo abbiamo fatto con Mara Galassi, Deda Cristina Colonna e il regista Francesco Vitali.

Dal 1984 Mara Galassi si dedica all'esecuzione del repertorio barocco sull'arpa doppia, strumento di cui è una delle più importanti interpreti. All'intensa attività concertistica come solista e in collaborazione con i più affermati gruppi e direttori di musica antica (René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Pedro Memelsdorff, eccetera) affianca quella didattica: svolta all'Accademia Internazionale della Musica di Milano e all'Esmuc di Barcellona.

L'idea dello spettacolo è stata sua?

«Sì, nell'estate del 2002 avevo proposto un qualcosa di simile al Festival di Innsbruck, ma soltanto grazie alla Fondazione Marco Fodella *Voluptas dolendi* ha visto la luce nell'autunno di quello stesso anno».

Perché la scelta di un soggetto come Caravaggio?

«Fin da piccola sono spesso andata alle mostre con i miei genitori. Per me la pittura è sempre stata un motivo di grande ispirazione. Inoltre Luciana Chierici – la mia docente di arpa moderna alla Civica Scuola di Musica di Milano – da subito mi ha incitato a



non limitarmi al solo ambito musicale, a prendere spunto da tutto ciò che c'era attorno al mio mondo di bambina di 9 anni. Così quando poi in seguito mi è capitato di osservare un quadro del Caravaggio, immediatamente pensavo alla musica di Gesualdo, o a un madrigale che avevo appena suonato, o a una toccata di Mayone: vi trovavo gli stessi momenti, gli stessi slanci, le stesse figure retoriche soprattutto».

Quali spunti offre un dipinto a un musicista?

«Più ispirazione della lettera morta di un trattato didattico o di un'antica descrizione di un concerto. Un quadro è una cosa viva che è rimasta. Nonostante l'usura del tempo: c'è. La musica non c'è: è un segno grafico morto che va comunque interpretato».

Ci racconti i primi passi del vostro lavoro.

«Dapprima ho telefonato a Deda Cristina Colonna, che da tempo era mia amica, e assieme abbiamo congegnato uno spettacolo che non è niente ed è un po' di tutto. Non è un concerto, non è un balletto, non è propriamente neanche una rappresentazione figurativa. Infatti, più che riprodurre i quadri s'interpretano i loro soggetti, le situazioni psicologiche dei personaggi, l'azione che sta succedendo, ma anche quella che è accaduta prima e quella che potrebbe seguire poi. Ho sot-



Nelle immagini, Deda Cristina Colonna e Mara Galassi in *Voluptas Dolendi*; a sinistra, nella foto al centro, ancora Deda Cristina Colonna sul set con un operatore e il regista Francesco Vitali

toposto a Deda alcuni miei abbinamenti istintivi tra quadro e musica e da lì abbiamo costruito lo spettacolo che, grazie alla disposizione cronologica delle opere, segue il filo rosso della vita dell'artista».

E la musica?

«Segue lo stesso itinerario. Ho cercato il più possibile di utilizzare brani nati nello stesso periodo e nello stesso luogo in cui fu concepito ogni singolo dipinto. Si va da una *Fantasia* di Francesco da Milano del 1562 – una pagina rinascimentale che evoca il tessuto sonoro in cui il Caravaggio iniziò a dipingere – al *Quarto Libro d'Intavolatura di Chitarone* di Jeronimus Kapsperger del 1640».

Un conto è suonare un brano perché abbia un senso compiuto in sé, un con-

to è farlo mentre accompagna un'azione scenica.

«In questo senso, abbiamo dovuto impegnarci molto per organizzare il materiale musicale con i movimenti e i passi recitati da Deda. Ad esempio, sono molto legata alla scena dell'angelo: un momento di per sé molto statico, in cui, mentre io eseguo una pagina di Frescobaldi, pur con i piedi per terra lei assume le stranissime posizioni volanti degli angeli dipinti dal Caravaggio. Fantastico».

Attrice, regista e coreografa, Deda Cristina Colonna è particolarmente attiva nel mondo della lirica e in quello della danza storica. Docente presso la Nuova Fabbrica dell'Opera Barocca dell'Istituto Brera di Novara, è presidente dell'associazione culturale La Terza Pratica che si occupa di esecuzioni filologiche del repertorio musicale e teatrale dei secoli XVII e XVIII.

Come ha sviluppato gestualmente gli abbinamenti pittura-musica proposti da Mara Galassi?

«L'assunto di Mara era che tra il gesto scenico ritratto nei dipinti e il gesto musicale che sottende la composizione dovesse esserci una qualche forma di corrispondenza: retorica o emotiva. Ci siamo divertite a scomporre il tempo precedente e quello seguente l'immagine raffigurata nel quadro in una serie di momenti. Questi dovevano avere un'attinenza retorica anche con la scena emotiva ritratta dalla musica. Il metodo con cui costruisco i miei spettacoli è però sempre molto empirico: gli assunti di base sono razionali, ma poi la sala prove diventa un laboratorio, in cui si lavora finché non si è soddisfatti».

Lei indossa un costume scomponibile, vero?

«Su nostro suggerimento Barbara Petrecca ha realizzato un abito "a cipolla": le bucce si staccano una a una e restano in





scena. Era importante, quindi, che queste parti avessero un'evidenza materica particolare. Si comincia con un fastoso vestito secentesco per arrivare a una sottoveste e bianca: un voluto omaggio a Pina Bausch».

Alcune scene sono delle vere e proprie citazioni.

«Nello spettacolo ci sono diversi livelli. Uno di questi è costituito dalla citazione del dipinto, voluta e riconoscibile: come nel caso della *Maddalena penitente* o del *Ragazzo morso da un ramarro*. Altrove abbiamo realizzato una specie di coreografia cucendo assieme una serie di gesti tratti da diversi quadri. Ad esempio, sul finire dello spettacolo, mentre Mara esegue *Ancidetemi pur* di Trabaci, una pagina assolutamente visionaria e densa di bruschi cambi di assetto, davanti a una struttura di specchi eseguo una specie di collage di gesti estrapolati dalle ultime, drammatiche opere del Caravaggio: una sintesi dell'ultima parte dell'esistenza del pittore ottenuta attraverso l'unione degli affetti espressi dai suoi estremi dipinti. Ne è scaturito un tipo di movimento che s'ispira più a quello della danza contemporanea, proprio perché abbiamo lavorato non tanto sui passi, quanto sulla cruda evidenza espressiva dei gesti».

Lei recita anche dei testi.

«Io arrivo dalla danza e dalla prosa. Il fatto di non poter parlare rendeva lo spettacolo monco. Ho così selezionato alcune pagine secondo un criterio di affinità di affetti: si va dagli atti del processo del sovrano ordine di Malta a due straordinarie



Dicerie del Marino dedicate alla pittura e alla musica, e poi Eraclito da Efeso e Galileo Galilei. È giusto ricordare, però, che alla natura drammaticamente "caravaggesca" della rappresentazione hanno contribuito in maniera fondamentale le luci di Francesco Vitali».

Scenografo, lighting designer, regista e fotografo, Francesco Vitali opera nel mondo della prosa, della moda, della fotografia e del teatro musicale, collaborando anche con il Teatro alla Scala di Milano. Dello spettacolo *Voluptas dolendi* ha curato le luci, del film che ne è derivato l'adattamento cinematografico, la regia e la fotografia.

Come ha impostato il suo lavoro?

«Il mio compito è stato quello di tradurre in immagini cinematografiche un pensiero che già esisteva e di farlo evolvere: io considero il film un proseguimento del percorso iniziato nel 2002. Ad esempio, nello spettacolo Deda Cristina Colonna agiva sempre alla presenza di Mara Galassi. Nel film questo non accade».

Dove lo ha girato?

«In vari ambienti della basilica di San Marco a Milano. Volevo che il film non fosse solo una semplice ripresa dello spettacolo teatrale e, d'altra parte, l'arpa di Mara non poteva seguire Deda nei suoi spostamenti, perché il suono dello strumento avrebbe risposto in maniera differente da spazio a spazio. Così, ho deciso di affidare a Mara e alla musica che interpreta una postazione fissa nella Sagrestia Monumentale – un luogo in tal senso ideale – e di far seguire a Deda un percorso all'interno dell'antica architettura della Basilica che, all'inizio del film, ho voluto che fosse chiaramente riconoscibile. Poi progressivamente ho prosciugato il contesto e mi sono concentrato sulla gestualità, costruendo una ben precisa drammaturgia dell'immagine».

Quali sono i vantaggi di un film?

«Nel cinema la camera indaga, si avvicina, fa in modo che tutto ciò a cui lo spettatore è estraneo nel corso della rappresentazione teatrale possa essere visto non solo più da vicino, ma anche in modo emotivamente più prorompente».

Quale tecnica di ripresa ha deciso di utilizzare?

«Per ragioni di tempo e costi non abbiamo usato l'alta definizione ma il digitale. Inoltre, ho deciso che il 60% del film fosse girato in steadycam. Si tratta di una camera che viene applicata al corpo dell'operatore, di cui diventa quasi una parte anatomica, e che grazie a un sistema di contrappesi permette degli



andamenti morbidi, senza bruschi stacchi. L'operatore è facilitato nel seguire i movimenti della danzatrice e lo spettatore entra all'interno del mondo del film in maniera molto più empatica. Nella *Pavana* danzata dell'inizio, ad esempio, Deda è la dama, mentre il cavaliere è lo stesso spettatore».

Come agisce la musica nel film?

«All'inizio entra in modo etereo e impalpabile all'interno della basilica. Lo fa attraverso un artificio, una dissolvenza incrociata. Proseguendo ti conduce in un limbo sospeso, che quasi ipnotizza. È una presenza continua: c'è, è presente, ma è solo un suono. Finché alla fine della scena degli specchi – che ho voluto più grandi, per accentuare l'idea dell'anamorfosi, della trasfigurazione, dell'alchimia – succede qualcosa. La protagonista muore come i personaggi del Caravaggio e come il pittore stesso. E ci si chiede: chi è il testimone di tutto questo? È la musica che s'incarna nello stesso momento in cui raccoglie la luce del Caravaggio che Deda ha portato in giro in luoghi sfuggenti, a volte riconoscibili a volte no. Ora non è più un semplice suono, è un personaggio che si allontana nell'oscurità».

