

L'eredità di Luca Ronconi in un sogno d'attrice: Catherine Bertoni de Laet, da *Europa centrale* alla *Fedra* di Federico Tiezzi, la cui regia è racchiusa in quadro



Catherine Bertoni De Laet e Paolo Pierobon in *Europa centrale*

Amica cattiva di Michela Giraud - come quelle che a ognuna di noi capita, prima o poi di avere - nella commedia agrodolce didascalica *Flaminia*; passionale fuoriuscita comunista che sfrutta le doti di attrice mentre si consuma in un'allegoria del viaggio verso la morte e resurrezione dei totalitarismi per Gianluca Minucci in *Europa centrale* (del film, che è ancora in tour nelle sale italiane con regista e cast, ho scritto per "Bee magazine" il 25 marzo: <https://beemagazine.it/il-puzzo-nauseabondo-e-spaventoso-dei-totalitarismi-in-europa-centrale/>), a 31 anni Catherine Bertoni De Laet, di madre belga e padre genovese, è cresciuta già in due film giusti e continua a evolversi in teatro, la sua prima casa. L'artista ha una formazione versatile come pochi della sua generazione: pianista, studentessa universitaria di Lettere con forti interessi per la Storia dell'arte, si è diplomata alla Scuola intitolata a Luca Ronconi al Piccolo Teatro di Milano. Ha approfondito il lascito di Ronconi al Centro teatrale Santa Cristina con Michela Lucenti, Valter Malosti, Massimo Popolizio e Carmelo Rifici, del quale era stata allieva a Milano. Nel 2022 ha presentato come regista *Bogdaproste. Che dio perdoni le tue morti*, al Festival internazionale del teatro e della scena contemporanea (FIT) di Lugano: un lavoro sulle fratture linguistiche nella cultura europea rilette attraverso il mito di Medea, con un pianoforte in scena che evocava il vello d'oro, in attesa di una compiutezza visiva permanente che, forse, un giorno travalicherà la prima restituzione teatrale.

F. C: Catherine, come ti sei calata in *Europa centrale*?

C. B. D. L: Quando ho letto il copione era come se Julia mi sfuggisse. C'erano diversi piani d'ascolto, da bilingue ogni lingua è una parte di te. È stato molto bello lavorare sulla lingua. Con

Minucci, che è un professore, ho avuto la sensazione di essere accolta in mani che potevano guidare anche attraverso la letteratura, che è qualcosa di molto vicino al teatro.



Una scena da *Fedra* con la riproduzione di *Atalanta e Ippomene* di Guido Reni sullo sfondo

F. C.: Come ti ha scelto Federico Tiezzi per *Fedra*?

C. B. D. L.: Venne a vedere il nostro saggio di diploma, *Doppio sogno*. Poi Roberta Carlotto, che avevo conosciuto al Centro Santa Cristina per la masterclass durante l'estate del mio diploma, fece il mio nome. Non capita tutti i giorni che Roberta Carlotto faccia il nome di qualcuno così giovane. Con Federico mi sto sentendo molto a casa, in questo testo, dalla parola così densa, nonostante la difficoltà. È un testo che richiede fatica: anche quando sono dietro le quinte guardo la fatica che fanno tutti, mi rendo conto di quella che faccio io, del sudore...Ho ricevuto tanti consigli: Elena Ghiarov all'inizio mi chiamava un giorno sì e uno no in camerino e mi dava ripetizioni...!

F. C.: Nella *Fedra* ci sono diverse partiture di movimento, per le quali Cristiana Morganti, da interprete storica del Tanztheater di Wuppertal, ha reso omaggio a Pina Bausch.

C.B.D.L.: Alla Scuola Luca Ronconi del Piccolo abbiamo avuto per 4 anni più docenti legati al mondo della danza e della performance che attori che ci abbiano insegnato il teatro di parola, pur non trascurando l'eredità della nostra scuola. La parte da *Café Müller*, tra Ippolito e me, non c'era l'anno scorso, l'abbiamo aggiunta quest'anno. Sono dei movimenti che mi preparano alla scena, li trovo funzionali, come un movimento fisico non slegato da quello che sta succedendo. Anche la mia entrata non è un cambio scena, ma crea un rapporto fortissimo con Ismene, che mi trascina, perché Aricia viene dal turbamento per un amore inconfessato ed è umana nel vivere questo amore per il figlio di colui che le ha sterminato la famiglia.

F. C.: Hai frequentato la scuola intitolata a Luca Ronconi quando lui era già morto. Poi sei stata al Centro Santa Cristina per una masterclass e hai lavorato con uno dei maggiori interpreti di Ronconi, Pierobon, per *Europa centrale*. Quanto senti in te l'eredità di Ronconi?

C. B. D. L.: Di solito mi dicono: «Tu eri già con Rifici, quindi Ronconi non l'hai conosciuto». Nella Scuola, in realtà, l'intera struttura della Scuola era quella di Ronconi. C'era il desiderio di tramandare tutto quello che c'era stato, da parte di Mauro Avogadro, molto vicino a Ronconi e ci raccontava aneddoti, e di Rifici. Vanno poi dette due cose. La prima è che io non ho mai conosciuto Ronconi ma l'ho sognato una volta, e c'è una parte di me che si sente di dire che l'ho conosciuto attraverso questo sogno, dove eravamo in una delle aule della scuola. E poi c'è una seconda cosa. Io non ho mai avuto la sensazione di non avere conosciuto qualcuno perché non l'ho incontrato. È così anche con mio padre, che è morto prima che io nascessi.

F. C.: Del resto, sei un'attrice e, soprattutto a teatro, ti abitui a lavorare con gli spettri, prima ancora che con gli uomini...

C.B.D.L.: Stare in questo contesto del Piccolo, vedere Paolo [Pierobon] con cui ho lavorato nel film [*Europa centrale*]...Quando ieri sono arrivata allo Strehler ho sorriso perché avevo lasciato Pierobon dopo il lavoro nel film e adesso rivedevo la sua faccia ovunque...E una volta Benedetta Zanoli, che è un po' la custode e l'organizzatrice della scuola, mi disse: «Saresti piaciuta molto a Luca». Ho insomma avuto la sensazione di entrare in una casa che era stata in qualche modo costruita intorno a una ruota che continua a funzionare anche quando il perno centrale viene a mancare. Quando sono uscita mi sono resa conto che interiorizzi delle cose. Tiezzi mi ha detto, quando abbiamo cominciato le letture della Fedra: «Si vede che hai fatto un lavoro importante sulla parola».

F. C.: Questo lavoro sulla parola si sente molto anche in *Europa centrale*, che è tanto recitato, teatralmente, da te, da Matilde Vigna, da Pierobon e da Tommaso Ragno (ed è uno dei pregi del *kammerspiel* di Minucci). Hai accettato il film anche perché ti affascina particolarmente la possibilità di non lasciare il teatro anche se fai cinema?

C.B.D.L.: Del teatro mi affascina questo rapporto con l'assoluto che noi oggi non viviamo più. Siamo costretti a diventare più potenti di un albero, con la radici che affondano e i rami che vanno verso il cielo [sta delineando una figura tragica, le dico, come la *Dafne* con le unghie che diventano radici di marmo di Bernini]. Diventi qualcuno che, attraverso l'immaginazione, riporta col corpo qualcosa che non c'è più. Una volta Minucci, dopo avere lavorato insieme, mi chiese: «Ma tu perché fai questo lavoro?». Mi sono resa conto in quel momento che io faccio questo lavoro per far dialogare il mio vuoto con il vuoto altrui. Attraverso *Europa centrale* c'è stato un concerto con tutti, in particolare con la scena finale al tavolino girata per 3 giorni, una scena quasi marmorea.

(Fino al 17 aprile Catherine Bertoni De Laet è in scena al Teatro Strehler a Milano nella *Fedra* di Racine, diretta da Federico Tiezzi. Da giugno a novembre sarà impegnata col *Progetto Čechov* di Carmelo Rifici, prima al LAC e poi a Milano al Teatro Litta.

Dopo la storica messa in scena di Luca Ronconi, la traduzione di Giovanni Raboni della *Fedra* di Racine è resa da Federico Tiezzi con il suo personale filtro psicoanalitico: chi si dimentica *Freud o l'interpretazione dei sogni* con un tormentato indimenticabile Fabrizio Gifuni, che nel 2018 Catherine ha visto 13 volte, io qualcuna in meno?

Nella *Fedra* c'è una principessa di sangue, Aricia, che è affidata al corpo esile e biondo fasciato di nero e gioielli di Catherine. Aricia appare per la prima volta in proscenio legata alla sua confidente Ismene, che dolcemente ma inesorabilmente la trascina per le braccia in una coreografia dell'incertezza. Le partiture di movimento di Cristiana Morganti disegnano un universo che incrocia la tradizione di Pina Bausch a certe movenze di fuga e rincorsa Art Deco. L'amore fa rumore, così Ippolito e Aricia si amano ripetendo anche i colpi sul palcoscenico dei corpi che cadono e si rotolano e si riabbracciano, nero su nero, del Tanztheater Wuppertal. Nero e gorgiere da Frans Hals pervadono i costumi di Giovanna Buzzi: ogni costume è un ritratto del personaggio. E tra qualche strass e qualche scarpino di vernice ci ricordiamo che siamo in un delirio onirico pensato da un francese che immagina Trezene nel 1677. Aricia vede il bene e uno spiraglio di speranza negli altri, nonostante la tragedia ne regoli il destino emotivo ed erotico. Chi del destino tira le fila non mette bene a fuoco la realtà che manipola e che governa: il re libertino Teseo ha protesi per vedere, Enone è monoculare e crudele come solo i pirati con una benda sull'occhio sanno essere.

La scena è una fantasia alla Giulio Paolini con 4 teste d'Apollo che delimitano una sala nera tanto algida che potrebbe essere la hall di un albergo a 5 stelle. Nel ghiaccio e nel nero bitume la passione è sempre detta e mai agita. L'erotismo coincide con lo sfiorarsi durante una corsa: il nodo della regia della *Fedra* sta tutto nel chiasmo delle gambe dei due atleti in conflitto, osservati da un pubblico in miniatura, raffigurati al centro della scenografia. Come ci si deve aspettare da Tiezzi, su esplicite dichiarazioni di regia attinte alla storia dell'arte e rivelate nella scenografia, infatti, il regista innesta anche snodi drammaturgici. La riproduzione in scala al vero dell'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni (nella versione di Capodimonte) incombe sul fondo dello spazio scenico bipartito, svelando i giochi a chi sa svelare l'iconografia e conosce l'episodio dalle *Metamorfosi* di Ovidio: la principessa d'Arcadia Atalanta, per non avere corrisposto l'amore di Ippomene, viene da lui distratta con pomi d'oro che il giovane ha seminato sul percorso della gara di corsa. Desiderarla a tutti i costi contro la sua volontà porterà entrambi alla maledizione divina: verranno puniti per sempre per una passione erotica manifestata impudicamente.

*Atalanta e Ippomene* allude alla tragedia finale di una passione che si trasforma in morte, se non ricambiata o se ottenuta con stratagemmi divini. Catherine mi conferma, mentre ne parliamo: «Infatti Tiezzi dice sempre: “La mia regia è racchiusa in quel quadro”». Finisce con Fedra che muore sottraendo il volto al pubblico come la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno. Ma una sublime morte d'attrice che sottraeva il volto al pubblico non era, forse, quella di Eleonora Duse nelle vesti di Margherita Gautier? *Je crois entendre encore* che suona da marcia funebre della regina Fedra conferma che è stato, forse, tutto un sogno. Match point.



Catherine Bertoni De Laet