

I SORCI VERDI

QUADRIMESTRALE DI LETTERATURA & ARTI VARIE

Anno VI – n. 17 – Gennaio 2016 – Reg. Tribunale di Brescia n. 11/2011 del 30/04/2011. Proprietà: associazione culturale I Bagatti, Vicolo delle Sguizzette 10, 25121 Brescia – Direttore Responsabile: Alberto Mondinelli – Redazione: Giacomo Cattalini, Alberto Clamer, Simone Mediolì Devoto, Michele Mocciola, Mattia Orizio, Massimiliano Peroni, Luca Tambasco. Hanno inoltre collaborato a questo numero: Andrea Cirigliano, Federica Fontana, Valeria Juilhard, Matteo Verzeletti – Progetto grafico: Lorenzo Caffi / www.lorenzocaffi.it – Impaginazione: Marta Maldini – Stampa: la Cittadina, Gianico (BS) – Info: isorciverdi.rivista@gmail.com – www.isorciverdi.eu © tutti i diritti riservati.

N. 17 GENNAIO 2016

– COPIA GRATUITA –

TEATRO

Sommario

TEATRO:
QUALE TEATRO?

LE BALCON
– LA LOGGIA

IL CUORE
SANGUINANTE
DI UN DIO

PARADE

IL TEATRO – UNA
RELAZIONE VIVA

LIQUORE

A TEATRO
COL TORO

A**

L'INDEGNITÀ
DEI FIGLI

GRATICOLA

ULTIMO MINUTO

INFORMAZIONI
& ANTICIPAZIONI

PARAFULMINE

LA VERITÀ ALL'OPERA

Tecnicamente parlando, di «teatro» e «attori» conosco solo le nozioni apprese durante i miei studi, dove queste parole, in breve, si riferiscono a uno scenario, a un'area di conflitto (il *teatro* degli scontri, il *teatro* medio-orientale...), oppure ai soggetti politici (*attori*, appunto) che agendo nell'agone politico perfezionano i propri ruoli e si influenzano reciprocamente. Altrimenti, per ripetere in modo diverso ciò che voglio dire: da ragazzo ero profondamente scosso (e lo sono tuttora, in certa misura) dal *teatrino* che i miei coetanei inscenavano per darsi importanza, pavoneggiarsi, o farsi vedere esperti del mondo, e mi sembrava inverosimile, per incredulità, ma anche per ingenuità, che loro, nel loro modo ragazzesco di affermare le cose con assoluta decisione, alle cose che dicevano ci credessero *veramente* (!), – salvo poi accordargli importanza a mia volta. Per finire con i preamboli concludo dichiarando che ora, che ragazzo non sono più, ma stento a definirmi adulto (nonostante le pressioni dei parenti, terrorizzati di avere di fronte un punto interrogativo), trovo del tutto *drammatico* il fatto per cui lo stile in cui ci presentiamo ci vincola, agisce oltre a noi e ingrandisce nell'interpretazione di chi ci guarda, ci ritorna moltiplicato, rimasticato, e i nostri sforzi di agire e descrivere il mondo formano involontariamente, per una sorta di contrappasso, noi: attori involontari delle azioni di cui siamo, in parte, autori. «Tutto ciò avviene attraverso la Forma: unendosi tra loro, gli uomini s'impongono reciprocamente questo o quel modo di essere, di parlare, di agire... Ciascuno deforma gli altri, mentre a sua volta è deformato da loro»¹.

Queste considerazioni, forse, mi permettono comunque, per analogia, di arrivare in qualche modo al Teatro vero e proprio. Dunque, verosimilmente, pare... l'evidenza e l'apparenza dicono... l'impiego delle medesime parole in altri contesti sembra mostrare... che il teatro sia frutto di una relazione. – Di più: che il teatro sia, essenzialmente, lo sviluppo di una relazione. Esso sorge attraverso un *coro* di voci, azioni e dinamiche tanto interne quanto esterne alla sceneggiatura vera e propria. Dall'interno: a una parola, a un gesto, all'azione di un personaggio corrispondono le azioni di un altro personaggio (se è contemplato), e in questo confronto i rispettivi caratteri si definiscono, si sviluppano con il procedere della trama: appunto, si caratterizzano. Etimologicamente parlando: nel dramma emerge la persona². Inoltre, dall'esterno, a queste azioni si conforma l'indulgenza del pubblico, che con garbo si trattiene dal considerare gli uomini sul palco ciò che effettivamente appaiono a prima vista: cioè, fuori di sé; e magari vestiti in modo ridicolo³. A loro volta gli attori – persone-che-impersonano-i-personaggi – fanno di tutto, anche per giustificare la loro grulleria, affinché il messaggio inscenato balzi agli occhi, sia chiaro e sintetico al pari della scenografia. Nel far questo, avviano una relazione tra loro, e tra loro e gli astanti, che si svolge con il procedere dell'esecuzione. Perché lo spettacolo abbia successo, ossia il riconoscimento del pubblico o della critica, la Rappresentazione diventa l'ambito in cui autori, attori e spettatori instaurano un tacito consenso. Oltre alle questioni estetiche, inerenti all'arte vera e propria, la parola Teatro chiama in causa però anche lo *spazio* in cui si compie il recitato. Come dimenticare poi



Maschera © Luca Tambasco.

le più o meno sottili dinamiche psicologiche di attori, registi, ballerini, primedonne, orchestrali, impresari e compagnia cantante, con cui pressoché tutti, malvolentieri, devono fare i conti? In ultimo, *attention s'il vous plait, mesdames et messieurs*, consideriamo il teatro quale fatto sociale, tempio in cui la società si consacra ai palchetti dell'intrattenimento, dell'esibizione e del pettegolezzo. Non è difficile intuire come anche questo trenino di faccende apparentemente secondarie provochi un aumento esponenziale di interazioni imitazioni dissimulazioni, limiti, parti partecine e partacce, da far girare la testa.

Ma allora il Teatro, in qualità di simbolo, riproduzione e proposta di un rapporto *in itinere*, è avvolto, come dire, in un altro «teatro»? Sembrerebbe così, e sbrogliarne i fili può risultare veramente arduo, tanto più che, a ben considerare, la realtà, per come la conoscono gli umani, si costituisce di interpretazioni e *convenzioni*, usi e *costumi*, relazioni e *ruoli*. Il teatro ripropone, nei propri atti, l'elemento in cui vive l'uomo: un'oscillazione perpetua – che ricrea il mondo – fra due poli: il presente e le forme. Nel far questo, esso sfrutta la predisposizione naturale dell'*homo sapiens* all'immaginazione e all'adattamento, e finisce per dispiagare tutto il suo po-

tere di fascinazione, raggiungendo vette, per così dire, epistemologiche, quando porta in scena la simulazione, l'intrigo, la menzogna, l'equivoco, la malattia mentale: possibilità date dagli stessi mezzi di cui dispone, temi che sono anche un ragionamento sulle proprie premesse⁴. Chiudo con una citazione, e corro da uno psicologo. Grazie.

Sottomettendosi a tutto ciò, essi vengono creati da ciò che essi stessi han creato.
(W. Gombrowicz, *op. cit.*, p.11)

Giacomo Cattalini

¹ W. Gombrowicz, *Il matrimonio*, Einaudi, 1967, p. 11.

² Si considerino *dramma* e *persona* nel loro significato originario, vale a dire, rispettivamente, *azione*, e *maschera*, *tipo*.

³ Cfr. il capolavoro comico di estraniamento di C. E. Gadda, *Teatro*, in *La madonna dei filosofi*, Garzanti, 2002.

⁴ Cfr. P. Hamilton, *Gas Light* (o *Angel Street*), 1938, un'opera teatrale in cui non si capisce fino alla fine se la protagonista, Mrs. Manningham, sia pazza oppure vittima di un raggiro, condizione che porta la donna, nonché lo spettatore, a vivere un *vero e proprio* incubo, a non sapere più quale voce ascoltare.

IL NUMERO 18 ESCE
A MAGGIO 2016



TEATRO: QUALE TEATRO?

Brevi note di un incompetente

E il pubblico ci crede: è teatro.

(Eduardo De Filippo, *Lezioni di teatro*, Einaudi, p. 22)

Disabituali (e forse disamorati) al potere immaginativo della mente umana inseguiamo (confusamente) verità e realtà. Vaghiamo nella brughiera fiutando i tuberi nascosti sotto la terra umida, convinti che la conoscenza della radice di ogni cosa ci rivelerà il mondo rendendoci felici. Ogni volta ne riusciamo, ahimè!, profondamente insoddisfatti.

Basterebbe avere un po' più di sale in zucca per ricordarsi che il primo libro che, aprendolo, offre una ricostruzione della madre di tutte le origini, cioè quella della terra, degli esseri viventi e dell'uomo infine, ci avverte molto ma molto bene dei rischi di ogni vera rivelazione: la separazione, la fine di un sogno, la cacciata dall'Eden. Ovviamente, mi riferivo al Vecchio Testamento e alla storia della Creazione. Un'accurata raccomandazione: rileggete con attenzione quel passaggio del Vecchio Testamento sull'albero della conoscenza, sull'astuto serpente e le scelte di Adamo ed Eva; seguitelo alla lettera e senza interpolazioni con il *sentito dire*, con ciò che comunemente riferiscono gli idolatri o gli eretici, e avrete una bella e inaspettata sorpresa. Il Signore Dio non aveva in odio la conoscenza, e non si sognava di precluderla, avendo egli stesso fatto l'uomo a sua immagine e somiglianza, cioè *sapiente*: e come avrebbe potuto essere diversamente, con la mente che l'essere umano si ritrova! Però, ci tiene ad avvertire il Signore Dio che mangiare dell'albero della conoscenza significa la rivelazione del bene e del male: soprattutto, rivelazione della morte. Una rivelazione che tuttora ci pesa, eppure non abbiamo imparato granché da tutta la vicenda. Abbiamo disobbedito a quell'avvertimento, e tuttora ne disobbediamo ogni volta che ardiamo dal desiderio che le cose ci siano rivelate nella loro più nascosta essenza, l'unica che, secondo noi, ne è all'origine.

Le rivelazioni costano molto care, se siamo attaccati come gramigne all'idea che ci sono una realtà ed una verità. E con questo non voglio certo dire che vi sono tante realtà e molteplici verità, scadre, poveretto me!, nella più appariscente banalità contemporanea; piuttosto mi interessa sottolineare che quando apriamo un libro, fosse pure il Vecchio Testamento, quella realtà e quella verità (anzi – trattandosi di rivelazioni religiose – quella Verità), sono viatici per riflettere e immaginare altri scenari, altre ricostruzioni, ugualmente solide. Però dobbiamo: *immaginare*, il che non vuol dire fantasticare; significa, e lo dico in termini approssimativi, creare altre connessioni, altre vie percorribili, aggiungere sfumature, dettagli, estetismi, per proporre una realtà non diversa ma diversificata, sapendo che *tutte le strade portano a Roma*. Anche se non saprei dirvi su due piedi cosa debba intendersi in questo caso per *Roma*, forse è soltanto un punto di osservazione, quello specifico punto che consente di non averne, spazianando per le infinite possibili diramazioni verso una conoscenza non rivelata. Da lì, e solo da lì, possiamo conoscere la realtà che ci forma mentre la formiamo: a questo punto, però, dovremmo chiamarla diversamente.

Ecco! siamo al Teatro, bellezza mia.

Già, potremmo chiamarla proprio così la realtà: Teatro.

Una finzione certamente quando hai di fronte una struttura rialzata dove recitano gli attori – con o senza maschera – riproducendo qualcosa: un ambiente familiare, un discorso lungo e articolato, un contesto sociale, una trama di avvenimenti, un serrato dialogo. Con o senza musica, con o senza danza, con o senza canto, con o senza supporti multimediali. Con o senza tutte queste cose messe insieme, con o senza qualsiasi altra cosa. Ebbene, questa finzione, che noi chiamiamo Teatro (ed è indifferente che sia al chiuso o all'aperto, smaccatamente su un palco o confuso tra la folla – in quest'ultimo caso i raffinati propendono per *performance*), rasenta la

nostra immaginazione, torno torno, alla ricerca del punto giusto dove insinuarsi per qualche bella esplosione tutta nostra, e dagli effetti imprevedibili. Lo fa per rendersi credibile, è vero, ma soprattutto per renderci credibili a noi stessi nella pantomima cui siamo dentro fin dalla nascita. Non tutte le ciambelle riescono col buco, e quindi può darsi che a volte il Teatro non trovi il passaggio e noi si resti così come siamo, in questo caso diremo: come mi sono annoiato! Di chi: della rappresentazione finta o della finzione rappresentata? Quando al contrario succede di trovare la strada, alla finzione molto reale del Teatro sovrapponiamo la nostra e creeremo di volta in volta altre situazioni, nuovi comportamenti, uscendo allo scoperto da noi stessi, con stupore dei nostri personalissimi spettatori (madri, padri, figli, cognati, fidanzate, amici, ecc.). Il fatto che funzioni o meno dipende da una tale miriade di variabili che nessuna previsione è accettabile, ma perché l'astuto meccanismo giri a dovere occorre che tutte le immaginazioni (attori, spettatori, amici, famigliari, ecc.) siano all'erta e ben disposte per nuove configurazioni, cambi di scena, e di costume, opzioni accantonate da tempo.

A fidarsi, invece, di quell'unica ricostruzione che ci siamo dati quotidianamente (sul lavoro, per strada, a cena, davanti ad un televisore e via dicendo), fuori da ogni immaginazione, il Teatro si rivela mera riproduzione di quell'unica asserita realtà/verità che non porta da nessuna parte. È un vicolo senza uscita: il Teatro non rivela ma immagina. Ricordandoci, però, che immagina pur sempre il reale, anche quando parla di sogni che ci rendono spesso una verità inopugnabile. *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo ne sono un magistrale esempio: le immaginazioni decuplicate rendono più incerto il confine tra ciò che siamo e ciò che saremo, e si prepara la miscela per il botto finale.

E non basta dire: immaginazione! L'immaginazione sarà vivida quando è pronta fin dall'inizio all'imprevedibile che irrompe sulla scena offrendo, nella ripetizione delle repliche, la novità che – ancora una volta – introduce



Essere o non essere © Andrea Cirigliano.

un'altra via d'uscita (secondo Kafka).

Per inciso: in *Una relazione accademica* (F. Kafka, *Il messaggio dell'imperatore*, Adelphi), il passaggio trans-genetico (antesignano di ogni

futuro *gender*) da scimmia a essere della specie umana (per l'esattezza: *homo sapiens*) nasce nel Teatro e si conclude nel Teatro. L'osservazione e l'imitazione sono gli strumenti essenziali, l'esercizio della pratica un percorso obbligato, per approdare, infine, al *teatro di varietà*: la scimmia diventa uomo. Tal quale l'attività teatrale che fa dell'osservazione e dell'imitazione del vero i suoi cardini, e del duro esercizio un gioco permanente, per risolversi in ciò che è: Teatro che replica e si replica. Ma questo Teatro, dice ancora K., non è una fuga, e neppure un mezzo per ambire al nobile, quanto illusorio, sentimento della *libertà*, piuttosto è una via d'uscita, che però vale la pena di perseguire per ottenere qualche risultato, quello che più ci risolve gli eventi in cui siamo malcapitati. La sorte imperscrutabile non consente preveggenze degne di nota, lasciandoci in balia di un contesto imprevedibile dove trascorrere le giornate, eppure la nostra immaginazione umana può cogliere le occasioni, le vie d'uscita.

L'improvvisazione!, quindi, che rende il Teatro più e più Teatro. Fatto del momento, scintilla elucubrativa che tramava nell'ombra, aggiunge qualcosa che modifica i progetti o comunque li arricchisce, ramificando la realtà sul palcoscenico (o altrove). Le improvvisazioni, come infinite fronde, punti d'appoggio più o meno stabili per chiunque di noi: dipende dai tragitti individuali; come riflessione profonda sfuggita alla casualità emozionale, perciò frutto di pensieri sparsi sui fondali bui, curata e allenata: non si inventa quando si è in scena (E. De Filippo, *Lezioni*, cit. p. 56-57).

Dobbiamo crederci, secondo l'imperativo iniziale, fino in fondo a tanto Teatro, per essere sicuri che non passeremo le giornate prima, e le serate dopo, a pensare svogliatamente ai fatti nostri quando fuori la guerra impazza sopra il corpo sacrificato della realtà.

Michele Mocchiola

Paris, le 19 novembre 2016

LE BALCON

Un soleil de miel coule doux
Sur les pierres du haut mur d'en face
Qui n'est plus oppressif, mais ami
Sur lequel j'ai envie de pleurer,
Comme on fait ailleurs.
Même dans le deuil d'aujourd'hui
Il semble s'envoler au ciel que je ne devine pas.
Tous ces bruits urbains rassurent
Après le grondement de silence inhumain.
Je les préfère même au chant des moineaux
Pépant à nouveau, mais sans plus d'écho
Dans mon cœur sombre et atrophié,
Sans fleurs, ni verdure. Barbare ?
C'est une nostalgie aiguë de communion
Qui me tenaille, pauvre ébranlée,
Et chevauche bien au de là d'une mère, d'un père,
D'une race, d'une religion.
Je jaillis Gengis Khan d'Amour
Cavalant embrasser quiconque dans les rues
Et cela donnerait un Sancho Panza désœuvré,
Désarmé, inutile d'enthousiasme débordant!

“Loggia” perché dal mio intimo luogo d'osservazione, una finestra (quella del cuore?) diventa teatro. *L'hic et nunc* vitale, presuntuoso come una fenice, scaturisce alla Sancho Panza dopo i malefici attentati del 13/11/2015 di Parigi e ancora di più con resilienza e senza alcuna rassegnazione!!!

Valeria Juilhard

LA LOGGIA

Un sole di miele cola dolce
Sulle pietre dell'alto muro di fronte
Non più oppressivo ma dolce,
Sul quale vorrei piangere
Come fanno altrove.
Sembra issarsi sull'attuale lutto
Verso un cielo che non indovino.
Mi rincorono i rumori della città
Dopo il boato di disumano silenzio.
Li preferisco persino al canto dei passeri
Che non fa più eco nel mio cuore
Cupo e avvizzito,
Senza fiori né verzura. Barbara?
Una nostalgia acuta di comunione
Mi attanaglia, povera derelitta vacillante,
E cavalca ben oltre una madre, un padre,
Una razza, una religione.
Scaturisco allora come un Gengis Khan
Pazzo d'Amore, al galoppo per le strade
Ad abbracciare chiunque,
Che somiglierebbe più a un Sancho Panza
Impotente, disarmato
E stracolmo di ridicolo entusiasmo.



IL CUORE SANGUINANTE DI UN DIO

Achille a nudo nell’Ifigenia di Racine

“*Mais qui peut dans sa course arrêter ce torrent?
Achille va combattre, et triomphe en courant.*”
Iphigénie, Jean Racine, vv. 107-108

Nascer vittima del doppio è destrutturante. Occhieggiare al di là della spessa coltre oracolare equivale a spiare il proprio gemello compiere tutto ciò che a noi è stato inibito dalle nostre stesse scelte. Tale destino toccò in sorte ad Achille, eroe greco per eccellenza, dalla sua nascita. Greve ambiguità lo coglie sin dal primo vagito: figlio d’un mortale, il buon Peleo, e della dea Teti, fra la Nereidi la più sublime. Non mortale dunque, nemmeno dio, Achille. Invincibile nella mischia furibonda ma succube d’un calcagno troppo soffice ed adescante per i dardi del pavido Paride. Perfino gli oracoli, che sappiamo volutamente nebbiosi e facili all’irritazione, col Pelide si riducono a mansueti augelletti, latori di vaticinii chiari ma, stenterete a credervi, duplici. All’eroe spetta risolversi: abbracciare un’esistenza assai breve ma ricoprirsì di gloria eterna, pascolando sulle labbra dei posteri, o godere d’una vita secolare ma obliata agli aedi strillanti. Inutile per la materna Teti struggersi in grembo all’amato figlio, e celerarlo financo sotto a muliebri vesti, egli si dirige tosto verso fama sempiterna, strappato però anzitempo alle proprie spoglie mortali. Persino il destino si è ripiegato su stesso, per concedere ad Achille pari dignità nello scontro amoroso con la feroce Penteseilea: vittorioso e virilmente implacabile nella versione più nota, inflessibile domatore dell’ardente spirito della regina delle amazzoni; per sua libera scelta tenero agnello, vittima della foga di quest’ultima e martire del flessuoso sentimento di cui è custode Eros, nella mente erotica di Kleist.

Che quest’achillesca ambiguità si sia insinuata pure nella penna del buon Racine, allorché egli s’apprestava a scrivere la sua meravigliosa Ifigenia? Sondiamo gentilmente il terreno, senza forzare la mano al fato. Sorprendiamo, nello straordinario *ouverture* raciniano, un Achille di ritor-



Pulcinella © Luca Tambasco.

no da Lesbo, bramoso di giunger presto fra le tende amiche per ricevere in sposa la bella Ifigenia, figlia del vile Agamennone, pusillanime tessitore d’inganni. Il Pelide infatti, già nei primi versi dell’opera, risulta doppiamente gabbato: non Ifigenia troverà invero ad attenderlo presso l’acampamento, per celebrare gaudioso spotalizio, ma il maligno di lei padre intento a frenar le eroiche smanie d’amor, cercando in tutti i modi di procrastinare l’arrivo del dolce nettare anteponendo fallaci questioni belliche. Non bastasse, il nome di Achille viene utilizzato dallo stesso co-

mandante dei Greci per attirare Ifigenia presso le tende amiche: chiedono gli dèi il suo sacrificio, per concedere ai Greci il vento necessario a giungere sotto le maledette mura di Ilio. Achille dunque barbaramente e doppiamente raggirato, destinato a perdere la dolce Ifigenia e lasciandole atroce ricordo. Il Pelide, complice la suprema forza dell’amore, non cede al peso degli inganni di Agamennone, giurando di proteggere la futura moglie anche a costo di muovere guerra a tutti gli dèi sull’Olimpo assisi. Donde può giunger la risoluzione, se non da un ambiguo colpo del destino?

Il nostro eroe traeva in catene da Lesbo la disgraziata Erifile, giovane schiava i cui servigi proprio ad Ifigenia erano stati offerti. D’una schiava innamorata si trattava, innamorata del prode figlio di Teti e dunque serpe in seno all’ignara figlia di Agamennone. Quando ormai pare imminente lo scontro fra quest’ultimo ed Achille, ecco l’oracolo Calcante (birbante traditore dei troiani) a dissipare ogni dubbio: di un’altra Ifigenia gli dèi pretendono il sangue. Scopriamo allora, insieme allo sbigottito Achille, che nelle vene in catene d’Erifile scorre sangue di reale stirpe: ella, figlia d’un amore rapace e clandestino fra Elena e Teseo, avea in origine per nome proprio Ifigenia. Trattasi senza dubbio d’un altro doppio, capitato fra capo e collo al nostro Pelide! Ben due Ifigenie e reclamare il suo prode amore. Ma già sappiamo che l’una lo merita, esente da colpe e ammirevolmente casta; mentre l’altra, malvagia serpe sprizzante veleno, finirà sulla pira a dissolvere i suoi oscuri propositi.

Parrebbe, a vederla in questa maniera, che Achille sia assolutamente vittima del doppio. Ma non ci possiamo certo contentare di questa trovata: come se un detective si limitasse a constatare il decesso di un morto. Scendiamo ancora d’un gradino, dunque, e cerchiamo di scoprire donde nasce questo presunto ed ambiguo raggirio. Ci sono infatti due pulsioni distinte eppur legate, a comandare i giochi. Inutile girarci attorno: Eros e Thánatos orchestrano ogni passo in questa gloriosa casa degli specchi che è la tragedia di Racine. “Bella novità” direte voi, “c’è sempre lo zampino di quei due, nella umane vicende”. Già, ma qui non almanacchiamo su un banale essere umano: nossignori, qui si tratta di far le carte ad Achille invincibile flagello dei troiani. Eccolo dunque il *coup de théâtre*: qui il figlio d’una dea finisce per subire il tragico destino che tutti accomuna, dèi ed esseri umani. Nessuno può resistere alla forza spiritualmente devastatrice dell’amore e della morte: proprio in questo, forse, s’annida neghittosamente la verità di Racine.

Mattia Orizio

PARADE

Quando la pittura entrò a teatro e si mise a ballare

Nel 1917 a Parigi la sera potevi vedere di tutto. Potevi ascoltare un concerto sinfonico, goderti un classico della lirica all’Opera, crogiolarti nel patriottismo della Comédie-Française o tirare il mattino nel turbinio di giarrettiere del Moulin Rouge; oppure potevi andare al Théâtre du Châtelet alla prima di uno spettacolo chiamato Parade e sederti a guardare la pittura ballare.

Di certo questa non era la scelta più azzeccata se andavi a teatro per sbirciare sotto i tutù come faceva Degas; nella Parigi sfiancata dai numeri d’intrattenimento, i Balletti Russi erano una chicca per palati forti. Erano teatro d’avanguardia camuffato da spettacolo di varietà; un congegno di pittura, musica, danza e alta moda, un’opera d’arte totale, *Gesamtkunstwerk*, come Wagner amava dire. Frutto del carisma di un impresario geniale, Sergej Diaghilev, erano arrivati dall’Est con un gruppo di artisti strappati ai Teatri Imperiali, ed erano esplosi nel continente come una detonazione.

In Parade i personaggi erano solo sette: due impresari, due acrobati, un prestigiatore cinese, un cavallo e una ragazzina americana. Parade era uno spettacolo da circo cubista, che significa offerto in simultanea da tutte le angolazioni, ma prima di tutto Parade era la danza degli artisti che vogliono farsi ascoltare.

Su un boulevard di palazzi sghebbi, il Manager Francese, elegante con pipa e bastone, e quello Americano, con un grattacielo

piantato sulla schiena, uscivano dal baraccone per presentare ai passanti i loro artisti migliori. Nei loro costumi sgargianti e chiassosi gli Acrobati si sbracciavano invano per farsi notare. Il Prestigiatore Cinese – Léonide Massine, primo ballerino della compagnia – si muoveva come una marionetta ammaccata. La Ragazza Americana, tulle e scarpette buttate chissà dove, indossava un completo alla marinara, con un enorme fiocco bianco sulla testa. Il Cavallo dal muso di cartone, con in bocca un sorriso di legno, agitava le zampe a ritmo di jazz. E il jazz, neanche a dirlo, era la prima grande rivoluzione. L’autore della colonna sonora era Erik Satie e per l’occasione non aveva badato a spese; lì dentro aveva voluto tutto: musica sinfonica, ragtime americano, dixieland, cinema hollywoodiano, il picchiettio dei tasti di una macchina da scrivere e come ultimo tocco aveva aggiunto anche una sirena e un colpo di pistola. Così, per la prima volta in assoluto, la strada faceva il suo ingresso a teatro e faceva a pezzi il balletto disimpegnato.

Sulle sue ceneri ballavano i saltimbanchi e i buffoni vestiti da Picasso con contorni spezzati, come ritagliati con le forbici. I manager, imprigionati in costumi assemblati, erano una specie di collage animato. Gli Acrobati invece erano scivolati fuori direttamente dalle tele del periodo rosa. La città sullo sfondo, nei colori spenti del cubismo sintetico, era un puzzle di prospettive. Il pubblico immaginario continuava a guardare quei gio-

chi circensi con indifferenza; quello vero in sala si alzava indignato gridando allo scandalo. Forse era questo che aveva in mente Jean Cocteau quando discuteva con i Futuristi dello spettacolo di varietà, e tutti si ripetevano che il teatro lirico ormai era morto, e che l’avanguardia era nel music hall. E così anche lui aveva scelto di ambientare la sua rivoluzione al circo, tra piroette e numeri di magia: come tutte le cose geniali, l’efficacia di Parade stava nell’innovare tutto passando per una cosa stupida.

Massine, che era figlio del Bolshoi di Mosca, era parte integrante dell’operazione. Prima di andare in scena Diaghilev aveva fatto quello che faceva con tutti, gli aveva detto soltanto “Sorprendimi!” e allora lui aveva rotto le righe e aveva raggiunto il sublime. Lo stile di Massine incorporava tutto: c’erano folklore russo, balli della tradizione spagnola, suggestioni cubiste e movimento libero; c’erano i gusci vuoti del balletto classico italiano e di quello romantico francese di un secolo prima. Insieme, lui e la Ragazza Americana, con i suoi mimi di successi del cinema muto, in soli quindici minuti avevano tracciato i passi della danza moderna.

Nel 1917 l’Europa era in guerra e Parigi ci ballava sopra, ma nessuno ballava quanto Sergej Diaghilev. Fuggito dalla Russia a un soffio dalla Rivoluzione, braccato dallo spettro della Prima Guerra mondiale, per vent’anni ha portato la vita nei teatri d’Europa. In

vent’anni ha raccolto intorno a sé gli artisti migliori: Picasso, Matisse, De Chirico, Stravinskij; in quegli anni qualsiasi nome dicessi potevi esser certo che aveva lavorato per lui. Nell’entourage dei Balletti Russi, che di russo in fondo avevano soltanto il nome, il suo ruolo era quello di far quadrare i conti e convincere l’ego degli artisti a collaborare. Diaghilev non ne sapeva nulla di balletto – l’aveva scelto solo perché era lo spettacolo teatrale più economico da mettere in piedi – sapeva solo che il centro del mondo era a Parigi, e che in qualche modo era da lì che bisognava passare. In vent’anni ha preso il balletto classico e l’ha fatto esplodere in una nuvola di colori. Ha riempito il palcoscenico di colori. Ha creato uno spettacolo nuovo, smontabile, esotico e multisensoriale. Un Carnevale a due dimensioni. Perché, come amava ripetere il suo scenografo Léon Bakst, “A teatro non si vuole più ascoltare, ma si vuole vedere.”

Federica Fontana



IL TEATRO – UNA RELAZIONE VIVA

Intervista a Pavel Zelinskiy, attore e cultore delle “arti varie”

Pavel Zelinskiy è un caro amico, un amico di vecchia data. Nato in Russia, e molto legato alla cultura russa, vive in Italia dall'età di nove anni e da qualche tempo è diventato cittadino italiano a tutti gli effetti. Lo conobbi nel 2003, a Brescia; ricordo che ci mettemmo subito a conversare di cinema e letteratura, scoprendoci affini. All'epoca mi meravigliò, quel ragazzo sedicenne così intelligente, così colto. Anni dopo, nel 2011, abbiamo coronato uno dei nostri sogni: abbiamo fondato, assieme a Michele Mocchiola, una rivista letteraria. *Questa* rivista. Poi, Pavel ha dovuto lasciare la redazione, deciso a dedicarsi anima e corpo alla carriera di attore, e attualmente sta frequentando l'ultimo anno della prestigiosa Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, a Roma. Adesso che la rivista ha come tema del quadrimestre proprio Teatro, non mi lascio sfuggire l'occasione di intervistarlo. Lo invito a casa mia e lo osservo: ora Pavel è un giovane uomo di ventinove anni, ancora molto bello, sempre pronto al riso e al sorriso. Mi parla delle sue letture predilette: Nabokov, Zweig, Savinio. A poco a poco, la conversazione amicale scivola nell'intervista vera e propria...

Massimiliano: Dato che ti conosco, so che per te hanno sempre avuto molta importanza diverse forme artistiche, soprattutto la scrittura. Mi sembra che solo in tempi relativamente recenti hai scelto di privilegiare la recitazione. Come mai? O Forse la tua vocazione di attore ha un'origine più remota nel tempo, o più profonda a livello personale, di quanto io sappia?

Pavel: Per rispondere a questa domanda, devo prima farti una premessa: fin da quando ho memoria, non ho mai operato una distinzione netta tra le varie arti. Riconosco la loro rispettiva autonomia, ma non le considero del tutto a sé stanti, bensì parti del grande contenitore dell'arte in quanto tale. Per me, questo è un assunto di base. È l'arte in sé, che m'interessa, l'arte come espressione della creatività umana, perché fondamentalmente m'interessa l'uomo.

Lo dico senza retorica: da sempre m'interessa tutto ciò che è umano, da sempre nutro amore per il genere umano.

M: Sicuramente, questo amore per l'arte e per l'uomo ha a che fare con la tua indole – quell'elemento misterioso della personalità che predispone a un certo atteggiamento verso la vita, e a certe preferenze. Però bisogna dire che sei cresciuto in un ambiente favorevole: i tuoi genitori sono persone di cultura.

P: Sì. Mio padre, oltre a essere un sacerdote cristiano ortodosso, è uno scrittore e un pensatore. E mia madre è filologa e traduttrice. Io sono nato e cresciuto tra i libri: ho un ricordo molto vivido del salotto di casa, a Mosca, dove ho vissuto la prima parte della mia infanzia. Anche l'appartamento di Brescia, dove ci siamo trasferiti in seguito, è sempre stato pieno di libri. E ogni volta che sono andato a vivere altrove, ho sentito l'esigenza di metterci qualche libro. Mi sento a mio agio solo in una casa con dei libri. Anzi, per me i libri significano casa. Una casa senza libri è spoglia, è morta.

M: Sono d'accordo. Quindi tutto, in qualche modo, è partito dai libri... Si potrebbe dire che il tuo amore per l'arte e per l'uomo sia uno slancio intellettuale, nel senso forte del termine?

P: Certamente. Quando parlo di amore per l'arte e per l'uomo, questo amore implica necessariamente la conoscenza, la curiosità di conoscere e l'approfondimento continuo. Amare è conoscere e voler conoscere.

D'altronde la mia vita adulta è cominciata con lo studio. Mi sono laureato in Storia, una disciplina che mi ha sempre appassionato, sin dall'infanzia. E come nell'arte considero le forme artistiche non del tutto separabili, così nello studio della storia ho cercato sempre di evitare la settorialità, preferendo un approccio enciclo-

pedico, il più possibile comprensivo: se studio la storia dell'arte non posso non legarla alla storia degli eventi...

Ci tengo a precisare che la lettura e lo studio sono esperienze che si alternano e si abbinano ad altre esperienze, altrettanto fondamentali. Penso in particolare agli incontri con altre persone, incontri che mi hanno formato, e confermato nel mio amore per l'essere umano. Prima di tutto mio padre, poi uomini di chiesa, professori, amici, compagni di università, giovani... Posso dire di essere stato fortunato negli incontri, e comunque a livello intuitivo ho sempre cercato persone di questo tipo.



Pavel Zelinskiy.

M: Ossia?

P: È difficile da spiegare: forse, individui che siano immagini singolari dell'Uomo. Non dimentico che nella mia fede personale, cristiano-ortodossa, amare l'uomo significa amare Dio.

M: Conoscenza, relazioni umane, trascendenza... Sembra che per te l'arte, giacché riflette l'uomo, abbia a che fare con tutti gli aspetti della vita.

P: L'arte ha a che fare con la vita. Al di là delle definizioni filosofiche, l'arte può permeare tutta una vita, scaturendo dalla curiosità dell'uomo di conoscere sé, gli altri, il mondo, Dio... E quindi può manifestarsi sin nel quotidiano, in modi e momenti inaspettati. Quando ero più giovane, per me la vita stessa era un'arte; credevo di dover costruire la mia vita di modo che apparisse interessante. Forse penso ancora che la vita sia un'arte, ma non più come a sedici anni: la vita è arte in quanto continua scoperta – non sempre piacevole, certo. L'arte della vita è l'arte di accogliere e accettare pienamente la vita stessa.

In ogni caso, tutto può essere arte, anche addobbare un albero di Natale! Sì, esistono tuttora gerarchie, che hanno pure una loro ragion d'essere, ma questo non deve pregiudicare un ampliamento del nostro concetto di arte. Non ha molto senso cercare di circoscrivere astrattamente cosa è arte e cosa non lo è; giudico più proficuo un percorso di autoeducazione all'arte, un percorso personale di educazione all'osservazione e all'espressione: saper cogliere e saper produrre arte.

Quando parlo di un percorso personale non intendo un'egoistica inflessione sulle proprie problematiche; al contrario, chi voglia fare arte (e prima ancora chi voglia gustarla appieno) deve lavorare su di sé per 'uscire' da sé. Si tratta appunto di un lavoro, che comporta determinazione, impegno, criterio e ovviamente una certa fatica.

Detto questo, sono convinto che ciascuno possa autoeducarsi all'arte, se ci si mette, sperimentando varie forme espressive. Personalmente,

posso affermare di essermi interessato più o meno a tutte le forme: ho avuto velleità di pittore, ho fatto il conservatorio, ho approcciato la fotografia, ho partecipato a spettacoli teatrali e a produzioni cinematografiche... In alcuni periodi ho privilegiato alcune arti, in altri altre... E più vado avanti, più vedo scomparire le linee divisorie tra le forme artistiche...

M: A questo punto, non posso non citare il fatto che nel 2011 hai contribuito alla fondazione di questa rivista, scrivendo articoli e poesie, e partecipando al lavoro redazionale dei primi numeri. Ricordo bene che io, te e Michele Mocchiola, pur differenti per età e formazione, ci siamo ritrovati su alcuni assunti di fondo: uno dei quali era proprio l'apertura della rivista alle “arti varie”, dicitura che è andata a finire direttamente nell'istituzione. Insieme, infatti, abbiamo fondato non solo una rivista che parla di letteratura con un linguaggio letterario, ma un esperimento ininterrotto di pensiero, dove il linguaggio letterario, a livello sia grafico che tematico, si associa e si riadatta ad altre forme espressive, alle molteplici possibilità dell'immaginazione.

E qui mi ricollego alla domanda iniziale, che tra premesse e divagazioni non ha ancora ricevuto risposta. Posto che hai una concezione molto ampia di cosa è arte, posto che t'interessa a diverse forme d'arte, e posto che la tua – che è anche la mia – nozione di letteratura implica un rapporto costante con le altre arti... non puoi negare che per te la scrittura è stata a lungo in primo piano! Insomma, io ti ho conosciuto come giovane scrittore e appassionato di letteratura, ti ho frequentato per anni, e mi ha abbastanza sorpreso che tu intraprendessi quasi d'improvviso la carriera d'attore. Che cosa è accaduto?

P: Prima di tutto, lasciami dire che per me la scrittura è stata, è e sarà sempre importante. Ho appreso la passione per la scrittura per così dire dalla culla, assieme a quella della lettura. D'altronde, chi legge molto, tende a scrivere: prima si è lettori e poi scrittori. E sono consapevole che ci sono delle arti che mi appartengono più di altre: so che non sarò un fotografo professionista nella mia vita, ma so che la scrittura mi accompagnerà fino alla fine. Scrivere è per me qualcosa di fondamentale, poiché non consiste soltanto nel cesellare frasi ma nel produrre pensieri: un pensiero, finché non è sulla carta, rimane vago e indistinto. Scrivere è fare chiarezza, sistemare. Se, superficialmente, la scrittura condivide qualcosa con la conversazione, rispetto a questa ha l'immensa possibilità di addentrarsi nell'interiorità.

È vero che invece la recitazione non era con me nella culla. Ho iniziato a interessarmene a quindici anni, partecipando per quattro anni al laboratorio teatrale del liceo classico Arnaldo di Brescia. Allora del recitare mi piaceva il suo aspetto immediato, il suo darsi qui e ora. Mi divertivo molto a recitare; fin dall'inizio il teatro è stato per me un divertimento. Aspetto da non trascurare, anzi, lo ritengo tuttora fondamentale: se l'attore non si diverte, non “passa la ribalta”, e non si dà arte. In quei primi anni, però, non pensavo a fare l'attore di professione. Ero certo che avrei fatto lo storico. E difatti, come ho già accennato, ho fatto l'università a Padova e mi sono laureato in Storia russa medievale. Continuando però in quegli anni a fare teatro amatoriale. Dopo la laurea, il mio riavvicinamento al teatro è avvenuto per caso. In cerca di un lavoro, ho fatto il provino al teatro Grande di Brescia per il ruolo di mimo nell'opera lirica “Cenerentola” di Rossini. Sono stato preso, e ho avuto modo di stringere amicizia con altri mimi. Quasi per gioco, abbiamo deciso di fondare una compagnia teatrale, Il ServoMuto. Progressivamente, mi sono ritrovato a essere la parte predominante del progetto, assieme a un altro ragazzo, Michele Segreto (io e lui portiamo avanti questa compagnia ancora oggi). E man mano ho sentito l'esi-

genza di migliorarmi come attore. Per mia formazione, non ho mai concepito la pratica senza la teoria, e così alternavo training sul campo e studio. Mi sono messo a studiare diversi libri sul teatro e sulla recitazione: ho letto Brecht, Stanislavskij, Artaud, Fo, Grotowski,

In un anno e mezzo, la compagnia ha dato due spettacoli, che mi sono serviti a buttarmi in acqua, a mettermi alla prova. E improvvisamente mi è sorta una voglia molto decisa di fare l'attore. Quasi da un giorno all'altro, in modo inaspettato. Mi sono reso conto di quanto fosse forte questo desiderio quando ho rifiutato una borsa di studio per un dottorato a Bologna, preferendo rischiare il tutto per tutto. In un gesto di incoscienza, ho messo l'arte davanti a ogni altra cosa. Era veramente un'incognita, una scelta se vogliamo romantica. Al tempo sapevo assai meno di adesso cosa fosse il teatro, non avevo idea del mio effettivo valore. Per testarlo, per avere conferme da dei professionisti, decisi di provare a entrare nelle accademie più prestigiose d'Italia. Non pensavo che sarei entrato, avendo già ventisette anni, ma volevo più che altro capire quale fosse il mio livello artistico. Con questo spirito, ho fatto i provini... e sono stato preso in tre accademie diverse: la Paolo Grassi e la Filodrammatica di Milano, e la Silvio d'Amico di Roma. Così mi sono ritrovato nella strana situazione di dover decidere in quale accademia andare! Ho scelto la Silvio d'Amico perché mi affascinava Roma...

M: In questo tuo racconto emerge un peculiare amore per il rischio e l'avventura. Anche la scelta di Roma è la più avventurosa; Milano sarebbe stata più vicina a Brescia, dove vivevi. Andare a Roma è stato un ripartire daccapo, rinnovarsi in un contesto inedito, senza sicurezze...

P: Esattamente. E finora la vita mi ha dato ragione, le mie scelte più o meno irresponsabili si sono rivelate vincenti. Comunque, quando sono entrato in accademia, nel settembre 2013, mi sono detto: qui si fa sul serio! Sono entrato in un percorso professionalizzante, molto duro... e insieme molto piacevole. Più lo faccio e più mi piace. Dopo gli anni di accademia, non ho nessun dubbio su quello che voglio fare (anche e soprattutto) nella vita: l'attore.

Poi, ognuno vive l'accademia a modo suo, e ognuno è, se si vuole, l'accademia di sé stesso. Dico questo a ragion veduta: la Silvio d'Amico è strutturata in modo da farti studiare con ventitrenta insegnanti diversi, che hanno concezioni diverse del teatro, spesso in contrasto tra loro. Pertanto ogni studente è chiamato a costruirsi il suo percorso, a scegliere un metodo piuttosto che un altro. Giustamente, a mio parere, perché la recitazione – come la letteratura e la scrittura – non può essere insegnata. A parte le materie che danno le necessarie basi tecniche (dizione, educazione alla voce, movimento, training), c'è soltanto il confronto con maestri differenti, e in questo confronto ciascuno deve trovare il suo modo di recitare, deve scoprirsi e migliorarsi come attore. Trovo questo non-metodo strutturale molto congeniale al mio modo di affrontare la vita: come ho già detto, attribuisco molta importanza all'incontro con altri individui, e alla costruzione continua della mia individualità che ne scaturisce. In accademia, come nella vita in un certo senso, parto dal presupposto che tutti hanno da insegnarmi qualcosa, non fosse che la loro personale esperienza. E quindi sono sempre stato al gioco di ciascun maestro, mi sono lasciato andare, cercando al contempo di indovinarne le intenzioni. Grazie a questi rapporti, mi sto costruendo come attore, tassello dopo tassello.

M: Ovviamente tu puoi permetterti questo atteggiamento, avendo una certa maturità, una personalità già formata, una base solida di carattere, di formazione, di cultura.

P: Sì, infatti mi rendo conto che per la maggior parte dei miei compagni d'accademia il percorso può essere più difficile, perché sono più giovani di me, e magari devono ancora scoprire la propria natura. Inoltre tieni conto che il lavo-



ro in accademia è molto stressante, comporta buttarsi a capofitto, mettersi in crisi... E sono *vere* crisi! L'attore mette in campo tutta la sua sensibilità emotiva. Può essere eccitante, talvolta, ma è qualcosa che ti destruttura. Sì, l'accademia ti destruttura. E in questo, ti aiuta a capire se hai la stoffa. Il talento è importante, ma anche il carattere è importante per questo lavoro.

M: L'accademia ha per caso stravolto alcune tue precedenti idee sul teatro?

P: No, non ha sconvolto i miei presupposti teorici, non ha messo in dubbio il mio bagaglio culturale sul teatro. Non è in questa dimensione che mi ha scombossolato, ma nella pratica. L'accademia è una palestra di pratica: ti dà la tecnica, ti mette alla prova, ti instrada nella professionalità.

M: E dalla frequentazione di questa palestra sei arrivato infine a formarti un "metodo Zelinskiy" di recitazione?

P: Non oserei dire tanto! Però, sperimentando diversi metodi, sto costruendo il mio personale. È un mosaico in fieri...

Comunque, mi sono accorto che, pur nella varietà dei metodi di recitazione, ci sono due grandi vie, entrambe efficaci. La prima si basa molto sulla pura tecnica; con una tecnica molto fine si raggiungono determinati risultati. Moltissimi attori italiani hanno costruito la loro carriera su questo. Penso a Vittorio Gassman, a Popolizio... Si tratta, in sintesi, di un coordinamento di elementi (voce, corpo, gestualità, stare in scena) che pone in secondo piano il coinvolgimento emotivo dell'attore. La si può chiamare la linea Mejer'chold, se si vuole.

La seconda via, invece, pur non prescindendo dalla tecnica, mette più in gioco l'emotività, l'umanità dell'attore. È la linea Stanislavskij, più in voga nel teatro russo, anche in quello di adesso.

Nel primo caso, l'emotività è al servizio della tecnica, nel secondo la tecnica è al servizio dell'emotività.

Ecco, nel vedere queste due vie principali, io propendo per la seconda. La trovo congeniale alla mia personalità, e credo che mi permetta di sfruttare al meglio il complesso delle mie capacità. Ovviamente esistono attori bravissimi sia del primo tipo che del secondo tipo. Un attore del secondo tipo che io ammiro molto è Marcello Mastroianni.

E dato che nomino Mastroianni, famoso per i suoi film, mi preme precisare che a teatro, a differenza che nel cinema, è indispensabile avere certi requisiti tecnici. Per fare un esempio banale, a teatro la voce dell'attore deve poter essere sentita da tutto il pubblico. La differenza fondamentale tra cinema e teatro è che il cinema lo fanno il regista e il montatore, essendo l'attore un elemento tra molti, mentre nel teatro è l'attore a dirigere il gioco. Infatti un attore non bravo può funzionare al cinema grazie al gioco complessivo di regia e montaggio in cui è inserito, mentre un attore non bravo a teatro rimane tale – e rovina tutto. E viceversa un attore bravo è un elemento in più che si aggiunge a un buon film, mentre a teatro riesce a far stare in piedi uno spettacolo scadente in quanto a regia. Intendiamoci, sto parlando in linea di massima.

Insomma, a teatro la presenza scenica dell'attore richiede una tecnica fondamentale; ma nella seconda via, in più, l'emotività è messa in campo. Quando parlo di emotività non significa che l'attore deve provare davvero i sentimenti del personaggio, anche perché è impossibile. Se io a teatro faccio Edipo, non ha senso che cerchi di immaginare come dev'essere uccidere mio padre e andare a letto con mia madre! Mettere in campo l'emotività significa tenere come fondamentale il contatto con il pubblico. Si deve creare una relazione triangolare, una triangolazione attore-personaggio-pubblico: il teatro *avviene* quando *accade* questa relazione. Difatti il teatro può anche non riuscire. È un evento, una scommessa, ogni volta, ad ogni replica. Mi spiego meglio: io non sarò mai Romeo e non devo esserlo, ma devo fare modo che il pubblico veda ciò che vede Romeo, devo far sì che chi mi guarda veda ciò che vede il personaggio. Il personaggio è visto

dal pubblico mediante l'attore. L'attore è dunque uno strumento, un canale, un medium.

M: Dici medium e mi vengono in mente le origini sacrali del teatro, forse proprio da riti di possessione...

P: Sì, a teatro il contatto che si crea ha del numinoso. Io attore devo instaurare un contatto con il pubblico per fare vedere il personaggio. Il personaggio è sia il tramite che il fine del contatto.

C'è tutto un lavoro sul personaggio, che comporta un lavoro scrupoloso sul testo. Tutto ciò che serve per la messa in scena è nelle parole: il personaggio si costruisce in base a ciò che

interessano anche da studioso: ogni volta che leggo un testo teatrale, lo leggo in due modi, da attore e da studioso. Sono due anime parallele che in me convivono sempre.

Ti ricordo però che a teatro si può passare da un veicolo verbale a un altro tipo di veicolo, purché tutto sia ridotto all'essenziale e funzioni. A teatro la parola è azione, e anche un corpo che si muove è scrittura scenica. Drammaturgia è tutto ciò che accade in scena. E infatti nella stragrande maggioranza dei casi il teatro è una sintesi di elementi verbali e non verbali.

Bisogna allora stare molto attenti a non leggere un testo teatrale come fosse un testo solo

logo. Non potevo più appoggiarmi sulla relazione con il protagonista. Ho lavorato così sulla stilizzazione e sul rapporto diretto con il pubblico. Non potevo pretendere di trovare per tutti i personaggi una caratterizzazione così forte che il pubblico potesse ricordarli uno per uno. Mi sono affidato a dei segni convenzionali, di una convenzione precisa, stabilita in itinere con il pubblico. Segni per niente realistici. Perché il teatro non è realistico, bensì reale. Per esempio, quando dovevo interpretare la donna che trasporta sulla schiena la cesta con le munizioni per la prima linea, non ho "fatto" la donna: mi sono legato un cappotto alla vita, a simbolo di una gonna. Non serviva altro, non serviva lavorare sulla voce o altro: il pubblico aveva capito che ogni qual volta avrei messo il cappotto a quel modo sarei stato quel personaggio. E ha accettato la convenzione.

Per *L'Idiota* il problema è stato inverso. Qui si è trattato di recitare un solo personaggio, ma veramente complesso, che sta sempre in scena e vive una pletora di sentimenti contrastanti. Per calarmi nella parte, ho riflettuto tantissimo sul testo. Dietro ogni frase, ogni dialogo o monologo del principe Myskin ho cercato di individuare la concretezza dell'azione scenica, della tensione scenica. Ogni personaggio vuole sempre qualcosa, vuole sempre ottenere qualcosa. Mi sono mosso in questa direzione. Cosa voleva ottenere il mio personaggio? Solo un lavoro scrupoloso di questo tipo su ogni particella di testo mi ha permesso di sfruttare le mie caratteristiche psichiche e fisiche per poter costruire un personaggio che apparisse credibile. Dalla tensione di questo personaggio, verso qualcosa o qualcuno, ho elaborato una sorta di parabola, di percorso scenico, per far sì che il pubblico riuscisse ad affezionarsi a Myskin, a seguirne la storia ed infine a empatizzare con lui. In questo caso, era la storia del protagonista, nell'alternarsi delle vicende e delle persone da lui incontrate, che mi aiutava nel trovare un contatto con il pubblico. Perché un personaggio importante, senza un contesto, una storia appunto, perde totalmente di nerbo, non è più interessante. Ergo bisognava che il pubblico seguisse passo dopo passo lo svolgersi degli eventi, capisse quello che stava avvenendo in scena, per fare in modo che vedesse il mondo attraverso gli occhi di Myskin e restasse così turbato nel profondo dalla sua pazzia finale.

Come si vede, in nessuno dei tre casi ho lavorato sul sentimento. Il ché non significa che, a parer mio, l'attore non debba essere coinvolto emotivamente. Solamente non deve essere un diapason emotivo. Se io mi commuovo perché riesco a provare gli stessi sentimenti che secondo l'autore o il regista deve provare il mio personaggio non è affatto detto che si commuova anche il pubblico. Anzi, spesso può essere addirittura controproducente perché mi fa perdere di vista il mio scopo principale, quello sostanzialmente per cui ho scelto di fare l'attore: il contatto, vivo, reale, con il pubblico. Il lavoro dell'attore, ma questa è la mia personalissima opinione, deve consistere nel trovare ogni volta, per ogni nuovo testo o lavoro, il modo più efficace per "passare la ribalta", per comunicare onestamente con lo spettatore.

L'intervista è finita. Scambiamo ancora due parole, poi Pavel mi saluta, tra pochi giorni sarà di nuovo a Roma, per gli ultimi mesi di accademia. In ottemperanza alle superstizioni teatrali, al posto dei miei migliori auguri, gli grido dietro: *tanta merda!*

Massimiliano Peroni

La Redazione ringrazia Pavel Zelinskiy per la disponibilità a questa conversazione.

Liquore

A 400 anni dalla morte di William Shakespeare

S' alza il sipario, sul palco si spargono belve voraci, gli scorpioni incoronati, l'asino di sangue, la cornacchia che urla *non son quel che sono*. Predatori s'azzannano armati d'artigli, velenosi animali si mordono amorosi, grandi lupi grigi si scoprono cannibali. Insaziate dai cibi incestuosi, le bestie puntano a pranzar della platea; ma allorché provano a divorarla, trovano una carogna, spolpata dell'ingegno infinito. Reggendo questo scheletro, spaurite si disperano: dov'è la carne? La carne dov'è?

Sorcio 0

fa e a ciò che dice. Si tratta quindi di approfondire quel che c'è nel testo, e non pretendere di entrare nella mente o nella vita quotidiana del personaggio, mettersi a pensare a come dormirebbe, a come farebbe l'amore eccetera. Il personaggio non esiste al di fuori dell'attore: questo è fondamentale!

Il teatro è insomma *relazione*: con il personaggio, con il pubblico, e ovviamente con i partner in scena. Come tutte le relazioni, deve essere viva. Se non c'è relazione viva, non c'è teatro. Il sintomo di ciò che non è vivo è la noia. È molto semplice. Se vado a teatro e mi annoio vuol dire che non sta succedendo niente. Se davvero succede qualcosa in scena, io spettatore non mi annoio. E tutto dipende dall'attore, dagli attori. L'attore deve infondere vita ogni volta allo spettacolo.

L'attore mette in campo sé stesso, tutta la sua singolare umanità, sfrutta il proprio carattere, la postura, il bagaglio delle sue letture eccetera. Si tratta di usare la consapevolezza di sé per arrivare ad altro.

Insisto, il teatro è un'arte molto semplice nel suo darsi, rudimentale addirittura. Peter Brook diceva che la base del teatro è: un uomo che attraversa uno spazio vuoto e un altro che lo guarda. È vero, non serve altro. Perché sia interessante, quell'uomo deve attraversare veramente quello spazio vuoto, e non fingere di farlo, darne la rappresentazione. Se ci pensi, la noia emerge quando accade proprio questo: è la cattiva recitazione, l'affidarsi ai cliché. Se il pubblico si abitua a questa cattiva recitazione, va a teatro per vedere la riproduzione di qualcosa che già conosce, qualcosa che fa parte di un certo immaginario convenzionale... Non c'è più vita, solo cliché.

Nel teatro di parola, ad esempio, per evitare i cliché occorre andare in profondità del testo di partenza. Di recente, rileggendo attentamente il *Don Giovanni* di Molière, mi sono accorto che questi presenta un Don Giovanni peculiare, fondamentalmente un ragazzino che gioca e sfida l'autorità paterna, un Don Giovanni diverso da quello originario di Tirso de Molina e da quello più noto di Mozart/Da Ponte, e che soprattutto non corrisponde affatto allo stereotipo corrente di Don Giovanni.

M: A questo proposito, vuoi dire qualcosa sui rapporti tra teatro e letteratura?

P: Per la mia formazione letteraria, amo lavorare come attore sui testi classici. Inoltre mi

letterario: si tratta di binari comunque diversi. Si potrebbe dire che un testo scritto per essere recitato, deve *parlare* al lettore, è carne viva, gioco di rapporti, azione. Stimola la parte più pragmatica della nostra immaginazione. Non è mai erudizione.

M: In conclusione, ti chiedo di parlare degli spettacoli ai quali hai preso parte che più ti hanno fatto crescere come attore.

P: Recentemente ho lavorato a tre spettacoli molto diversi tra di loro ma tutti molto importanti per la mia formazione, dal momento che ho dovuto cimentarmi con stili e modalità di stare in scena differenti. Il primo è *Così grande e così inutile*, con la regia di un mio compagno regista, Lorenzo Collati: un viaggio attraverso gli scritti e la biografia del poeta russo Majakovskij. Il secondo, *Zinnfigur* (scritto e diretto dal mio collega di compagnia Michele Segreto), è un monologo che tratta della prima guerra mondiale¹. E infine *L'Idiota*, sempre di Collati, dal romanzo omonimo di Dostoevskij, in cui ho interpretato la parte principale.

Ebbene, in *Così grande e così inutile* ho dovuto lavorare su cinque-sei personaggi, tutti ruotanti attorno al perno centrale Majakovskij. Ho così lavorato sulla caratterizzazione, in termini di corpo e di voce, poggiandomi soprattutto sul rapporto che i personaggi avevano con il protagonista. È grazie alla relazione, dunque, che sono riuscito a trovare la postura, lo sguardo e la voce di ognuno. Sono sempre gli elementi concreti che ci possono aiutare nel mettere a fuoco un carattere, e non una riflessione astratta o pseudo-intellettuale la quale porta inevitabilmente al cliché. Cliché che fa recitare l'innamorato con la voce soffiata, l'arrabbiato gridando o il triste con i sospiri. La vita è molto più interessante di questo. E il teatro dev'essere ancora più concreto della vita stessa.

Zinnfigur è invece un monologo sulla prima guerra mondiale, in cui si racconta la storia di una pallottola, dalla fusione all'impacchettamento, dal trasporto al caricamento, dallo sparo all'uccisione, toccando i vari personaggi che ci hanno a che fare: il bambino che gioca con i soldatini di stagno da cui poi verranno fuse le pallottole, la donna che le trasporta, il soldato che carica il proprio fucile, il soldato che viene ucciso e così via... I personaggi erano tantissimi e in scena ero solo, trattandosi appunto di un mono-

¹ Il testo integrale di *Zinnfigur* è stato pubblicato sul blog della rivista, in occasione del numero 14 a tema *Guerra!* (<http://isorciverdionline.blogspot.it/2015/02/zinnfigur.html>).



A TEATRO COL TORO

Passaggio sacrificale tra Eros e Thanatos

Può forse definirsi “teatro” quella particolare forma di spazio elettivamente destinata alla rappresentazione scenica di opere di puro intelletto, dal contenuto talvolta narrativo, necessariamente suscettibili di partecipazione condivisa.

È dunque teatro colà ove prende colore, suono, espressione, interazione, insomma, fisicità tangibile, un qualche apprezzabile sforzo ideativo altrimenti deprivato di scena sua propria.

Si aggiunga, e non è un dettaglio, che la rappresentazione teatrale – si tratti di prosa, di balletto, di musica lirica, sinfonica o rock, di marionette o burattini – non si pone limiti numerici, né temporali.

Essa si rinnova e si perpetua al potenziale infinito, di giorno in giorno, di anno in anno, di platea in platea.

Perciò teatro non è museo né cinema, ove l'interpretazione è già data e l'opera non può ormai sperimentarsi, ma non è neppure circo né arena sportiva, giacché qui si incarna la reiterazione soltanto formale di deboli canovacci, i fantastici numeri illusori piuttosto che il confronto-scontro tra vigorie ben allenate allo scopo.

Ecco, allora, il teatro! Smaccata ambizione all'immortalità¹, sbilenca e incerta lotta contro l'inesorabilità del tempo da parte di un'anomala triade, con l'interprete di scena a risucchiare linfa e a donare a sua volta continua memoria all'opera ispiratrice e al suo autore; sempreché, beninteso, interprete e ideatore dell'opera non coincidano essi stessi soggettivamente, nel

qual caso rapportandosi all'opera nelle fattezze del Saturno terrestre che divora una delle sue creature.

E teatro, quello che qui interessa, va ben oltre allo stimolo di una collettività che vuole esorcizzare la morte, supera e si stacca dal cosiddetto comportamento sociale recitato, che pure aspira a piccola sfida contro l'ineluttabile estemporaneità della carne.

Il teatro di cui si parla presuppone infatti un'opera da rappresentare e un pubblico da coinvolgere.

Esso, dalla parte di chi assiste, deve divenire punto di intima rivelazione, ambiguo frangente in cui rigurgitano reconditi sentori, prima che declinino nuovamente verso l'oscurità fangosa da cui erano risaliti; luogo, dunque, ove ci si sente tangenti al mondo e a sé stessi, per un attimo senza misura, tra la contrazione e la deflessione, tra l'accumulo e il rilascio, tra la sacralizzazione e la desacralizzazione².

Acme unico e assoluto di questo teatro è indubbiamente la corrida spagnola, rito, gioco, festa violenta, nodo scenico di rivelazione che si fa specchio oggettivante dei sensi remoti di chi guarda, perciò esasperandone il fremito emotivo (*l'emotion*).

L'arte tauromachica, per vero, impone regole ben definite e rigorose che garantiscono la conservazione dell'opera stessa.

La corrida spagnola, in particolare, si articola in tre *tercios*, ciascuno dei quali costituisce atto concluso e parte, necessaria, strutturale dell'evento sceneggiato.

La tragedia è interpretata da attori, dalle loro pose obbligate, dall'ortodossia dei gesti e dai virtuosismi da celebrità, dai costumi e dalle stoffe, dalla muleta sapientemente agitata, dalla danza con la bestia, dalle luci che fratturano l'arena, dal clamore tutt'attorno.

Qui si postula una bellezza di contrasti tesi, di armonie in equilibrio, di violenti antagonismi tra qualità opposte pronte a lacerarsi l'un l'altra con irruzioni letali.

Si contrappongono, anzitutto, i cavalli sventrati al toro grondante di sangue, l'inoffensività dei primi alla brutalità del secondo, Minotauro di nobile casta cui far sacrificio, ancor oggi, di vite fragili e plebee.

All'orrore della mattanza fa poi contraltare il fastoso abbigliamento degli attori, segnatamente quello del *matador*.

Il confronto è quindi quello tra l'intelligenza, il sapere dell'uomo nella sua archetipa dimensione ideale e la forza fisica straripante di quell'animale infuriato che impazza all'esterno, ma che pure, mai del tutto sopito, muove dal di dentro.

Parte della scena è al sole, altra parte sta all'ombra.

Le due, come tutto il resto, cercano ambigua tangenza.

Gli opposti si attraggono lungamente senza culminare ancora nel promesso incontro.

Il piacere dell'attesa si concentra nella seduzione della creatura mostruosa da parte dell'artista a piedi.

Il torero richiama il toro per mezzo della

cappa o della muleta, ne innesca la carica cieca, lo evoca a sé, finché il corno non lambisca il bersaglio di carne, e alfine lo congeda.

I “passaggi” debbono ripetersi di continuo e non per poco deve continuare la burrasca dei moti oscillatori dell'animale.

Eppure, per i crismi di bellezza, solo un leggerissimo scarto dell'uomo, la più minima delle torsioni o inclinazioni geometriche deve impedire che le ritmiche attrazioni delle due figure si facciano catastrofica unione.

“Ne risulta che la tauromachia può essere considerata come esempio tipico di un'arte in cui la condizione essenziale della bellezza è data da una sfasatura, una deviazione, una dissonanza”³.

Senonché pare evidente che il “passaggio tauromachico”, canone primario d'estetica, sa parimenti concentrare le pulsazioni del dramma in quanto espressione scenica dell'attività erotica o, propriamente, genitale.

Senza eccessive interpretazioni simboliche, il matador dongiovannesco, scintillante nel suo costume, guida la danza con il suo partner, scandisce il ritmo ad andirivieni con mosse sicure delle pieghe di tessuto.

Gli accostamenti e allontanamenti alternati, come battute coitali, hanno sicuro termine nella penetrazione della stoccata (“in cui è auspicabile che, secondo l'espressione consacrata, la spada sia immersa nella ferita <fino a bagnarsi le dita>”⁴) e nell'iaculazione degli applausi.

La tangenza completa tra i due esseri, il momento della rivelazione, non può che coincidere con la morte.

È la morte in scena ciò che marchia la corrida come istituzione teatrale.

Dapprima, morte dei cavalli da immolare, quindi, morte cui si tiene esposto l'attore officiante, infine, morte pubblica della bestia, a testimonianza del compimento del cerimoniale e della riuscita del torero.

La morte, nella corrida, non è un incidente, è il mezzo e il fine. È “messa a morte”.

Quella morte che, durante i diversi “passaggi”, sembrava, per logica aspettativa, riservata al torero, si sposta invece sul toro in forza della stoccata finale.

Questa rivela allora d'un colpo il lento processo alchemico di sacralizzazione insito nello sviluppo dell'opera.

Il *tercio de varas* afferma la violenza bruta del toro che scanna i cavalli e riceve il castigo delle picche; il *tercio de banderillas* integra ulteriormente le forme dell'elemento sinistro, che con la sua forza animale si oppone all'agile grazia delle umane *banderille*; il *tercio de muerte* è tentazione perversa da parte del torero e progressiva ascesa del malefico che lo minaccia, a lungo figurata proprio in quella tenue faglia nel “passaggio”, segno di un'impossibile unione tra i due esseri.

Al culmine del processo, quando ormai è chiara l'ineluttabilità dello scarto, benché impalpabile, ecco irrompere d'improvviso il sacro, ecco l'elevazione del sacrificio già debitamente ornato durante la cerimonia.

Alla “conflagrazione del dio con il sangue della vittima” fanno seguito gli ultimi riti della distensione: “desacralizzazione, congedo del dio che, ricevuta la sua parte, può tornare al luogo donde era venuto, senza più essere immediatamente minaccioso. Deposto l'impulso ad agire in senso malefico, egli è diventato benefico, fino al momento in cui esigerà una nuova offerta”⁵.

Nel frattempo la morte è bandita, rimasta avviluppata nella vita, nel rito di festa.

Lunga vita alla corrida, allora, e anche all'attore, non per caso anagramma di teatro!

Simone Mediolì Devoto

A**

Andavo spesso a trovare A** in manicomio, scrivo manicomio perché dà fastidio ai timorati di dio, che preferiscono la dicitura ospedali psichiatrici, come se la sottile differenza semantica risucchiasse gli orrori e le umiliazioni subiti dai pazienti. A** è arrivato in manicomio un paio d'anni fa, con la delicatezza di un passero che si posa su un cavo elettrico, sapendo di poterselo permettere mentre noi rimarremmo inevitabilmente fulminati. Ci è arrivato appunto senza strepiti, con finissimi capelli neri e quasi tutti i suoi denti, armato di pastelli colorati che gli sono stati sottratti all'entrata. La mia prima visita, istigata da semplice curiosità, non fu memorabile come avevo tutto il diritto di attendermi: A** chiese il mio nome, la mia posizione lavorativa, disse proprio così, posizione lavorativa. Non si chiese il motivo per cui fossi lì, a trovare una persona che non rientrava fra le mie conoscenze. Mi disse che era stato scortato fin lì dagli angeli di Gesù Cristo, che per il momento, fino ad un nuovo segno, quella cella sarebbe stata la sua casa. Aveva un tono di voce molto basso, con gli occhi sempre rivolti alle mie scarpe, tanto che dopo una ventina di minuti gli chiesi se gli piacesse e se le volesse. <È impazzito?>, mi rispose, <Poi come ci torna lei a casa sua? A piedi scalzi?>. <In effetti...>, risposi io, completamente spiazzato dalla lucidità mentale di quel matto. Non sembrava aver fretta di congedarmi, ma sembrava perso nei suoi pensieri. Ciclicamente, ogni cinque/sei minuti, ma sempre senza convinzione, lamentava dolori articolari e forti emicranie. Lo dissi, all'uscita, al suo medico di riferimento, che mi liquidò dicendo che i pazienti, quasi gli scappò detto i matti, lamentano sempre dolori fasulli: <Sono bambini che richiedono attenzione>, concluse, salutandomi con un cenno disattento. Assomigliava in modo impressionante a Rodrigo Lira. Era un calco di Rodrigo Lira, decisi.

Le visite, nonostante quel poco promettente preambolo, si intensificarono: riuscivo ad andare in ambasceria da A** almeno due volte la settimana, sfruttando appieno le due

ore che ci erano concesse. Una volta, credo fosse maggio, mi confessò candidamente: <Sa, inizialmente pensavo fosse un cronista di provincia, alla ricerca di qualche scampolo di gloria e notorietà, magari spedito qui da, vediamo, il suo tirannico direttore? Ma ora, ah sì! Ora ho capito: lei è un prete. Non si spiegherebbe altrimenti la sua morbosa curiosità per i presunti singhiozzi della mia anima, questo suo continuo inseguire il mio conforto, per confortare se stesso. L'ha mandata mio Padre? Ancora ci crede. Sono stato crocifisso su cavi elettrici e ancora sono qui protetto da tutti questi angeli come si conviene al figlio di Dio. I tormenti e le estasi dell'anima sono l'unica eredità che vedo come un fardello. Ma sopporto, con pazienza, come mi si chiede silenziosamente>. Inutile dire che non risposi, ero paralizzato dal suo noncurante oscillare fra l'assoluta lucidità di un novello Sherlock Holmes e la clamorosa follia di un Goya a seguito di un'intossicazione da piombo. <Soddisfo la sua curiosità>, proseguì <Sono ormai prossimo all'avvento. Ho quasi raccolto ogni singolo brandello della mia anima che era andato perduto. Certo, tutto questo mulinio richiede uno sforzo immenso, ma da questo dipende la razza umana. Mi sento come Atlante, un tal peso sulle spalle. Esistono mattine in cui rischio seriamente di essere travolto>. Quando ci salutammo, ero sudato fradicio.

Un paio di volte non mi permisero di vederlo, dissero che era in uno stato di prostrazione tale da richiedere riposo assoluto. Mi parve di vederlo dalla finestra della sua cella spiare nella mia direzione. Sembrava una fata sulla bocca dell'inferno.

A luglio mi accolse con un sorriso che sembrava disegnato a carboncino, quel sorriso che hanno i perfidi antagonisti nei film americani quando stanno per sparare un colpo in testa ai protagonisti con la classica 9mm. <Sono stato sottoposto ad elettroshock> annunciò quasi soddisfatto, <Le dodici ore successive sono devastanti, si cammina a braccetto con la morte. Ma la musica che segue, un trionfo di cori angelici che calpestanto

la morte e riportano il corpo a terra con scossoni animaleschi. Diecimila sveglie, tutte puntate alla stessa ora, che suonano insieme. E sa perché sono felice? Non sono arretrato di un solo millimetro: ciò che il Padre ha predisposto per me, io l'ho accettato. Sono degno, ora>. Io vagavo sperduto fra sentimenti in completo contrasto fra loro: la pietà per chi avevo davanti, l'orrore per l'elettroshock, l'invidia per l'unico essere umano da me conosciuto ad aver avuto un biglietto di andata e ritorno per l'inferno. E aggiunse, quasi a cementificare le sue convinzioni: <Voi siete tutti pecore, seguite il corso degli eventi pensando di cogliere sensazioni uniche solo annusando qua e là odore di poesia. Pensate di amare, e non fate altro che guardare un corpo che pensate vostro dimenarsi, alla ricerca di un oggetto su cui sfogare la vostra mortalità. A me resta la croce, unico vero feticcio di sfogo per l'odioso sentore di carne guasta che impasta la vostra vita>. Non mi diede la mano, mi disse di andarmene con la sua benedizione. Ero assai più spaventato che sollevato.

E sono qui, ora, davanti alla porta della sua cella vuota, mi manca il coraggio di aprirla e guardare. Guardare dentro, non all'interno, ma dentro, quasi la sua cella fosse lui. Ieri, così mi è stato detto, ha defecato a terra per l'ennesima volta ed ha usato le proprie feci, gelosamente e consapevolmente accumulate per giorni, per scrivere sul muro, a caratteri cubitali, “Je suis Jésus-Christ”; poi si è accasciato a terra ed ha chiesto di essere liberato, poiché aveva terminato il suo percorso. Ha nominato il Golgota e ha fatto il mio nome, chiedendo che mi fosse consegnato un taccuino che nascondeva sotto il cuscino. Mi hanno confermato poco fa che si è avvelenato a pranzo. Io sono testimone del fatto che il veleno lo abbiamo distillato noi: lui ha soltanto fruito del nostro sciagurato invito.

Questo racconto è ispirato alla figura di Antonin Artaud, poeta e rivoluzionario teorico del teatro del '900.

Mattia Orizio

¹ Sul possibile nesso tra l'esigenza di elusione della caducità terrena e il teatro si è già fatto cenno nella rubrica “Parafulmine” del numero 11 di questa rivista, dedicato a Napoli.

² M. Leiris, *Specchio della tauromachia e altri scritti sulla corrida*, Bollati Boringhieri, 1999, pagg. nn. 17 e 18.

³ M. Leiris, op. cit., pag. n. 29.

⁴ M. Leiris, op. cit., 34.

⁵ M. Leiris, op. cit., pag. n. 41.



L'INDEGNITÀ DEI FIGLI

Lo stato attuale dell'opera lirica nella Giovanna d'Arco della Prima della Scala

La Prima della Scala è uno specchio in cui l'attualità non solo della lirica, ma anche della cultura occidentale, si riflette fedelmente. In questa stagione (2015-2016) tale asserto è stato più vero che mai; non tanto per la vicinanza temporale con i ben noti attacchi terroristici degli ultimi mesi, tanto magnificata con la consueta fantasia dagli italici cronisti quanto influente sulla sostanza dell'arte, bensì per ragioni una volta tanto strettamente teatrali.

A sollevare scalpore già mesi addietro era stata la scelta di un'opera negletta come la Giovanna d'Arco di Giuseppe Verdi, la quale esordì proprio al teatro meneghino centosettant'anni fa¹; perplessità suscitate dall'ingiustamente bistrattato libretto di Temistocle Solera e irrobustite dal fatto che i registi dello spettacolo, Moshe Leiser e Patrice Caurier, facessero proprie le tradizionali accuse nei confronti della parte testuale. Gli stessi registi, tuttavia, avevano rassicurato la stampa, promettendo che alle pecche delle liriche del Solera avrebbe posto rimedio la loro accorta regia; assicurazioni le quali, essendo ben noto il sovente sciagurato quanto inconsistente sperimentalismo delle messinscena delle prime della Scala, più che tranquillizzare il melomane l'avevano posto in allarme.

Al levarsi del sipario, l'accorta regia ha finalmente rivelato la propria sostanza: l'epica e commovente vicenda della pulzella d'Orléans² resta immutata, ma viene inserita in una cornice, consistente nell'ouverture e in pochi secondi finali, che la rivela essere il delirio di una ragazzina agonizzante ossessionata da Giovanna d'Arco; ancora più accorta della regia, però, è stata la scelta di Leiser e Caurier di spiegare diffusamente nelle interviste tale espediente scenico, la cui sostanza non risulta in alcun modo evincibile dalla visione dello spettacolo. Pur senza raggiungere le turpitudini che avevano deturpato il Fidelio della stagione precedente, anche questa Giovanna d'Arco ha presentato scelte con garbato eufemismo definibili poco appropriate: soprattutto nel primo atto, il cospicuo uso di immagini proiettate oscilla fra l'onanistico e il puerilmente didascalico. Diverse altre intuizioni offrono invece un risultato soddisfacente: la coreografia di diavoli che tenta l'animo di Giovanna in chiusura del secondo atto è suggestiva, così come assai efficace risulta la scelta di vestire il tenore Francesco Meli (Carlo VII) con armatura dorata e ricoprirla il volto con vernice parimenti d'oro.

Se la messinscena gode di una riuscita altalenante, sono gli interpreti a costituire uno dei punti solidi dello spettacolo: Francesco Meli impersona in maniera convincente la dignità regale di un Carlo VII così come il suo sconcerto e la passione amorosa per Giovanna, sfoggiando nitidezza e potenza vocali tali da mettere in secondo piano perfino la protagonista Anna Netrebko, la quale offre comunque un canto all'altezza della fama che ne fa uno dei maggiori soprani viventi; il baritono Devid Cecconi, chiamato in extremis per sostituire l'ammalato Carlos Álvarez, esordisce alla Prima della Scala con una prestazione ingessata nei primi due atti e via via più sciolta negli ultimi due, ove mostra particolare disinvoltura nei concerti di chiusura. Sul versante musicale, il Maestro Riccardo Chailly, purista verdiano non nuovo alla Giovanna d'Arco, da lui già diretta in un memorabile allestimento del 1989 per la regia di nientemeno che Werner Herzog, conduce con piglio severo la sempre ottima vena degli strumentisti dell'orchestra della Scala, suggellando una prova tanto rigorosa quanto coinvolgente. Gli undici minuti di applausi levatisi alla conclusione dello spettacolo lasciano l'impressione di un allestimento in cui l'arte eccelsa di interpreti e musicisti abbia dovuto sopperire alle disuguali intuizioni di registi e scenografi; al momento della calata del sipario, tuttavia, in sala nessuno sospetta in quale misura ciò sia vero.

Un retrosena involontariamente catturato dalle telecamere ha poi svelato, infatti, alcuni risvolti interessanti: la già citata coreografia di demoni avrebbe dovuto contenere un'esplicita

quanto incongrua scena di sodomia da parte dei diavoli ai danni di Carlo VII, scelta alla quale Chailly si è opposto, pretendendone l'espunzione; ciò ha irritato assai i registi, i quali, non appena concluso lo spettacolo, prima si sono complimentati col direttore, poi gli hanno rivolto insulti la cui trivialità li rende irrefragabili in questa sede. Nelle interviste successive, i due si sono assai lamentati dell'ingerenza del Maestro, giunta al punto di stravolgere numerosi aspetti registici. Dichiarazioni velenose, codeste; e tuttavia lodevoli nel loro permettere di riconoscere a chi realmente spettino i meriti per la riuscita dello spettacolo.

Scontri fra artisti e registi sono ormai prassi nel mondo operistico e nello stesso Teatro della Scala, le cui Prime, soprattutto in tempi recenti, hanno visto nascere diverse polemiche: con lo scontro fra il maestro Barenboim e il regista Carsen nell'allestimento del Don Giovanni che aprì la stagione 2011 e la contestata Traviata di Gatti e Tcherniakov del 2014, i professionisti del pettegolezzo hanno avuto di che sfoderare le proprie doti; la polemica di quest'anno, tuttavia, più che costituire una curiosità da rotocalco, svela a fondo le dinamiche attuali del teatro d'opera, risultato di un processo lungo più di un secolo. Le metamorfosi sociali avvenute nell'Ottocento, infatti, determinarono un progressivo mutamento nel pubblico tradizionale del teatro lirico che in Italia, patria di tale forma d'arte, si avviò a conclusione nei primi tre decenni del Novecento: con la scomparsa di un uditorio di massa e la sua sostituzione con un bacino assai

nata, divenendo, in selezionate passerelle come la Prima della Scala, privilegio di una casta sempre più ristretta; e costituisca ormai la valenza prima dell'opera lirica.

La preminenza dell'elemento mondano su quello artistico delineatasi negli ultimi decenni si rispecchia in un fenomeno a essa perfettamente contemporaneo: il crescente protagonismo dei registi, i quali, da meri direttori della parte scenica hanno assunto sempre più il ruolo di artefici primari dello spettacolo, imprimendo agli allestimenti una decisa virata in direzione sperimentalista. L'interesse per la sperimentazione formale è non solo contingente, ma addirittura fisiologico: nell'evoluzione diaconica delle arti, infatti, è naturale che, una volta costituitasi la convinzione di aver già sperimentato tutto l'esperibile in quanto a contenuti, la ricerca tenda a concentrarsi su aspetti stilistici; assai pernicioso è, però, il fatto che tale sperimentalismo, lungi dal concretizzarsi in un'estetica coerente, si risolva in una provocazione esangue e autoreferenziale.

Al tal scopo, giovi ritornare sugli intenti di Leiser e Caurier nell'allestimento della Giovanna d'Arco, a partire dalla volontà di porre rimedio a un libretto reo di scarsa logica e plausibilità. A non reggere è anzitutto la giustificazione, giacché mai, nella storia dell'opera italiana, autori e pubblico hanno mostrato di cruciarsi per simili aspetti, né le falle del libretto del Solera risultano fra le peggiori repertoriabili³; inoltre, anche qualora si accetti tale posizione, l'operazione dei registi frana rovinosa nel

come una creatura dorata, che i registi hanno voluto tale sempre per deridere le supposte fantasie di un'adolescente, sulla scena risulta invece perfetta figura della natura semidivina dei monarchi⁵. Oltre a una generale sufficienza nei confronti di modelli culturali assai più grandi di loro, Leiser e Caurier si sono segnalati anche per una manifesta incapacità di padroneggiarne le implicazioni simboliche. Emblematico, in tal senso, il già citato coro di demoni tentatori: così come è stato realizzato su pesante ingerenza di Chailly è intuizione di rara finezza, che esplicita un risvolto dell'originale e, portata sulla scena, risulta perfettamente organica a esso; nelle intenzioni di Leiser e Caurier sarebbe stata una provocazione di pessimo gusto del tutto priva di contenuto, emblematico campione dello sciagurato quanto inconsistente sperimentalismo di cui sopra.

Tale fenomeno non è altro che un derivato nocivo della funzione mondana dell'opera: la necessità di ottenere la più grande risonanza giornalistica possibile al fine di trasformare gli spettacoli in eventi esclusivi trova la via più facile in una rumorosa provocazione la cui prima vittima è l'opera stessa. Lo stato attuale della regia nel teatro d'opera non sembra, insomma, troppo dissimile da quello in cui versa il teatro di prosa: una destrutturazione che, anziché indagare sulla forma, diventa afasia; in cui il continuo rimaneggiamento del passato tradisce, in realtà, una completa incapacità di dialogare con esso. In un'arte come la lirica, a causa di una veste formale più integra rispetto alle devastazioni subite dal teatro di prosa, ciò risulta ancora più stridente⁶.

Si è soliti dire che i padri, nell'ultimo secolo, si siano stancati di fare i padri; pare, al contempo, che siano molti i figli restii ad assumersi il compito di essere figli. Nell'arte, compito dei figli è raccogliere l'eredità dei padri e interiorizzarla, tracciando un percorso che risulti al tempo stesso nuovo e organico con quanto preceduto; in breve, diventando padri a propria volta. Il teatro d'opera, però, come dicevamo è musealizzato: spazio per inventare qualcosa di nuovo non ce n'è più. Non sussiste dunque alternativa allo scrieteriato teppismo dei registi di oggi che non sia una meccanica ripetizione di quanto già scritto?

In questa Giovanna d'Arco, il Maestro Chailly e gli interpreti, Francesco Meli in testa, figli non indegni del nome, ci hanno mostrato che esiste una terza via: quella che, grazie a sensibilità e conoscenza dell'arte altissima, risulta in grado di accordare le esigenze dell'interpretazione a quelle della tradizione. È il rito secolare dell'opera lirica.

Matteo Verzeletti

GRATICOLA

Quando il teatro manca

Quando manca il teatro, niente può sostituirlo.

Non può il cinema: ogni trasposizione è una trasformazione; il cinema tramuta per forza il teatro in cinema. Infatti un film risulta malriuscito, se non reinventa in un'ottica cinematografica uno spunto teatrale. Lo dimostra il recente *Macbeth* (Justin Kurzel, 2015), che, a parte qualche invenzione visiva, si limita a riprendere pari pari il dramma shakespeariano, non osando ricrearlo (come invece hanno fatto Welles, Kurosawa, Polanski). Al punto che ciò che più spicca nel film è semplicemente il magnifico testo di Shakespeare!

La tragedia di *Macbeth*, come tutti i testi della letteratura drammatica, si può leggere e rileggere con piacere... ma sempre con una certa insoddisfazione. Poiché nemmeno la lettura può sostituire il teatro: quei testi sono stati scritti per essere rappresentati, non per essere letti. *La vita è sogno*, *Peer Gynt*, *Aspettando Godot* sono avventure di un'immaginazione dell'esteriorità: i dialoghi devono potersi ascoltare, le azioni devono potersi vedere. Eppure quante volte ci si deve accontentare di leggere quei classici che solo sulla scena prenderebbero vera vita, perché gli addetti ai lavori teatrali sembrano ignorarli!

Poi però, quando si va a teatro, con la speranza di uno spettacolo che renda giustizia a Eschilo o a Čechov, capita di assistere a qualcosa che non ha che un nome: scempio. La trama dei legami molteplici tra i personaggi, la raffinata ragnatela intessuta dai loro discorsi, l'implacabile figura geometrica che si forma dalle loro minime interazioni... tutto neutralizzato in un colpo! Di solito, a causa di un letale connubio tipicamente italiano: una ridicola recitazione solenne e una regia fuori tema, spesso peggiorata da riferimenti spiccioli all'attualità. In questo caso, del

teatro c'è solo la scorza, manca la sostanza. L'incapacità di alcuni attori e registi italiani a misurarsi con il denso pensiero degli autori del passato è segno che non esercitano di per sé il pensiero. Non è forse per questo, se latitano le reali novità in campo teatrale? Poiché rinnovano davvero un'arte soltanto coloro che apprendono attivamente dai maestri, si confrontano in modo serrato con il canone, ingaggiano una lotta amorosa con la tradizione.

Inoltre, se pure una compagnia lavora duro, c'è sempre la possibilità che il teatro possa mancare – ossia mancare il bersaglio. Giacché l'arte del teatro si gioca sul momento, sul momento si gioca il tutto per tutto. La giusta atmosfera in grado di avvolgere lo spettatore non è mai garantita, è comunque in balia dell'alea. L'essenza del teatro è un evento che accade lì per lì, imprevedibile, imponderabile. D'altronde questa rischiosità è il segreto del suo fascino, per gli attori come per il pubblico.

Già, il pubblico. L'evento teatrale, per manifestarsi, richiede il suo concorso: di fronte a una platea indifferente, la migliore performance si dissolve in un nulla di fatto. Lo spettatore ha da essere attento, concentrato, recettivo, sensibile nell'accezione più concreta del termine. Deve lasciarsi andare all'incantesimo della scena e al contempo seguire l'azione drammatica con vigile intendimento. Per chi al contrario rimane passivo, distratto, ottuso, l'evento-teatro viene a mancare (e a questo riguardo, ciascuno provi a valutarsi onestamente).

Fragilità dell'insostituibile teatro! Davvero una tragica ironia: la forma più antica di spettacolo che l'uomo conosca è la più esposta, qui e ora, al fallimento e all'inesistenza.

Massimiliano Peroni

più ridotto di appassionati, l'opera cominciò a vivere nella condizione musealizzata alla quale assistiamo oggi, concentrata sulla continua riproposizione di un repertorio consolidato³. Non tutte le funzioni originarie sono però venute a mancare: quella mondana, ovvero il fatto che i più elevati strati sociali utilizzino gli spettacoli come vetrina per mezzo della quale ribadire il proprio status, perdura ancor oggi; anzi, si può dire che tale funzione si sia addirittura perfezio-

momento in cui risulta una brutta toppa volta a tappare un buco inesistente. Nemmeno scenografie e costumi si salvano da tale parossismo distruttivo: la cattedrale intorno a cui ruota l'azione del terzo atto, realizzata in maniera convincente ed elegante dallo scenografo Christian Fenouillat, viene considerata dai registi come il sogno di una ragazzina che ha conosciuto il Medio Evo sulle pagine dei romanzi d'appendice; la già lodata raffigurazione di Carlo VII

¹ L'esordio della *Giovanna d'Arco* data infatti al 15 febbraio 1845, presso lo stesso Teatro della Scala.

² Sulla scorta dell'omonimo dramma di Schiller da cui deriva, l'opera attribuisce a Giovanna un debole sentimentale, per giunta ricambiato, per il re Carlo VII e un'eroica morte in battaglia estranei alla realtà storica.

³ Ottima sintesi riguardo la questione della fine dell'opera, processo concluso convenzionalmente dalla prima della *Turandot* (1926) di Puccini su libretto di Illica e Giacosa, è reperibile in G. de Van, *L'opera italiana*, Carocci, Roma 2002, pp. 33-35.

⁴ Giovi a tal proposito ricordare l'esempio di *Madama Butterfly* (1904) di Puccini, su libretto di Illica e Giacosa, cui la trama a dir poco nonsensica non ha impedito un successo ormai divenuto paradigmatico.

⁵ Circa la natura divina del monarca nelle civiltà tradizionali, una buona trattazione si trova in J. Evola, *Rivolta contro il mondo moderno*, Fratelli Bocca Editore, Milano 1951, pp. 29-41. Per il re d'oro e la valenza sacrale di tale metallo, cfr. *op. cit.*, p. 33.

⁶ Circa simili problematiche nell'odierno teatro di prosa, si veda, a opera di chi scrive, la recensione della *Lisistrata* di Andrea Battistini in cartellone durante la scorsa stagione del Teatro Sociale di Brescia (<http://isorcivertonline.blogspot.it/2014/11/una-commedia-meta-lisistrata-di-andrea.html>).



ULTIMO MINUTO

La comicità non è l'umorismo

In Italia ... fingono di ignorare che esiste l'umorismo, avverte Eduardo De Filippo nelle sue lezioni di teatro tenute presso l'Università di Roma La Sapienza, e può ritenersi un eccellente inizio per parlare, anche noi inossidabili Sorci Verdi, di *Quo vado?*, ultima opera di Checco Zalone.

Al bando le infelici contrapposizioni tra intellò e caciaroni, tra rimuginativi e spensierati, quando si parla (tecnicamente: recensisce) di un film, se si vuole superare il monosillabico *mi è piaciuto non mi è piaciuto*, ovvero se annoiano (giustamente) le riflessioni socio-antropologiche, le illustrazioni dei contesti, le reminiscenze, i paragoni (Sordi/Zalone), le crociate e le difese a spada tratta fino agli equilibrismi, occorre occuparsi del testo, cioè in questo caso del film così com'è, casomai in relazione al genere in cui può essere collocato.

Quo vado? è sicuramente una commedia che punta ad una comicità evidente, attraverso la mimica comportamentale del protagonista (Zalone) e la sua inflessione linguistica (pugliese), le esagerazioni dei contesti (lavorativo, familiare, ambientale), le contrapposizioni culturali (vedi ad esempio la scena della preghiera prima del pranzo quando il protagonista è in Norvegia), le sottolineature (sempre enfaticizzate) dei connotati nazionali del protagonista (italiano) di fronte ai tratti – del tutto opposti, chiaramente – di altre zone del mondo. Ricordando, sebbene sia un'ovvietà, che ogni enfaticizzazione è di per sé votata a suscitare il riso dello spettatore, e che la

stessa funzione ridanciana (però assai prevedibile) assume il meccanismo (presente nel film) di prevedere una situazione, quando di lì a brevissimo si verificherà quella opposta (in Africa ci dovrebbe essere il sole invece piove a dirotto).

La ribellione del subalterno rispetto alle pretese prevaricatrici della dirigente soddisfa – poi – la volontà di riscatto di ogni spettatore immedesimato, accoppiando alla comicità un benefico senso di rivalsa: si ride con maggior soddisfazione vedendo il proprio capo mortificato dagli eventi e bistrattato, a sua volta, dal suo più prestigioso Capo (il Ministro, addirittura).

Insomma, il film promette risate, e mantiene la promessa quantomeno per una parte della pellicola; anche qui, dobbiamo ricordare che il fatto di ridere o meno non è valutabile sulla base di parametri obiettivi, affondando le sue radici in risvolti talmente personali che ogni perentorietà al riguardo è francamente fuor di luogo. Personalmente, ho riso parecchio alla scena citata della preghiera, e non saprei dirvi perché, il risultato però è stato raggiunto.

I problemi insorgono quando dall'apprezzamento di *Quo vado?* come film comico ci si avventura ad analizzarne la portata umoristica in relazione ad un qualche *vizio* italiano (in questo caso l'ossessiva aspirazione e conservazione del posto di lavoro fisso), portata di cui il film è del tutto privo.

Lo è (privo) perché Checco Zalone si limita a raccontare il personaggio *viziato* ma non lo è mai, non lo impersona realmente e non ha il co-

raggio di presentarsi con la maschera di quel determinato *vizio*, e non corre, perciò, il rischio di risultare antipatico o – peggio – inviso ai suoi adoratori; tant'è che tutto si risolve nel migliore dei modi, e c'è lo spazio finale persino per un gratificante gesto di beneficenza per i bambini africani a maggior gloria del protagonista.

Lo è (privo) perché si sbeffeggia un *vizio* non più in voga in un mondo lavorativo in ristrutturazione, che è alla ricerca da tempo di nuove vie, nuovi atteggiamenti per ridisegnarsi in un altro universo umano possibile: in poche parole, quel *vizio* italiano è stato da tempo superato (e sostituito da altri vizi), soprattutto nella mentalità giovanile, e quasi nessuno ormai è protesico alla ricerca di un posto fisso che non esiste più, e, soprattutto, nessuna pubblica istituzione più incoraggia. E quando si ride di ciò che non esiste e appartiene al passato non vi è mai umorismo, ma al più sedentaria comicità, ed eventuali moralismi al seguito sono patetici.

Che non meravigli tutto questo, agli italiani piace ridere di loro stessi quando la pratica è archiviata, metabolizzata definitivamente, perché ciò che è fatto non si può disfare ed ogni azione contraria si rivela inutile, e da questo punto di vista Checco Zalone si è rivelato campione d'incassi.

Che altro dire: Eduardo De Filippo aveva ragione.

Michele Mucciola

LA REDAZIONE

Giacomo Cattalini Laureato in Politica Internazionale e Diplomazia. Dopo un'infanzia seria e giocosa e un'adolescenza tenace, si divide tra la musica e la scrittura. Adora il corsivo, non ama parlare di sé. Componente del Consiglio Direttivo dell'associazione culturale I Bagatti.

Alberto Clamer Classe 1984, libraio, storico e amante delle chicche.

Simone Mediolì Devoto Nasce a Parma nel 1975, abita attualmente a Brescia dopo aver vissuto in altre città del nord, del centro e del sud, coltiva ludicamente e con dilettantismo l'hobby della curiosità.

Michele Mucciola Coltiva con assiduità l'arte del pensiero, e la scrittura quale necessaria contingenza. È impegnato a costruire una biblioteca personale al di fuori di mode transitorie e facili intellettualismi. Vive e lavora a Brescia. È tra i fondatori della rivista e componente del Consiglio Direttivo dell'associazione culturale I Bagatti.

Mattia Orizio Mi piace leggere, faccio i bei viaggi, gioco bene a backgammon. Il mio scrittore preferito è Giorgio Manganelli.

Massimiliano Peroni Laureato in Filosofia. Scrittore, bibliofilo, nonché appassionato di cinema. È tra i fondatori della rivista e attuale Presidente del Consiglio Direttivo dell'associazione culturale I Bagatti.

Luca Tambasco Laureato all'accademia di belle arti di Bologna, etologo per passione, impegnato nell'illustrazione delle mille e una notte. Il mio blog è www.lucatambasco.blogspot.it Disegnatore ufficiale della rivista *I Sorci Verdi*.

COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO

Andrea Cirigliano Fotografo e "Terrorista d'arte", classe 1993 di Brescia. Ispirato dalla psichedelia e dalla corrente Cyber Punk, realizza le sue opere come se fossero dei veri e propri Trip. Dal 2009 ad ora ha realizzato più di 50 mostre ed eventi, nella sua città e fuori, tra cui Just Cavalli. Nel 2014 ha aperto la Trip Gallery galleria d'arte contemporanea & Street-art a Brescia.

Federica Fontana Storica dell'arte, nata a Milano, vive a Venezia, impiegata (e sottoutilitizzata) in un ufficio stampa si sfoga sul blog inanimanti.com

Valeria Juillard Diplomata alla Bottega teatrale di Vittorio Gassman, allieva di Giorgio Albertazzi, laureata in russo a Ca' Foscari, ha vissuto tra San Pietroburgo e la Siberia poco dopo la perestrojka. Vive a Parigi da circa vent'anni dove scrive poesie in francese.

Matteo Verzeletti Classicista e traduttore, si interessa di teatro e letterature comparate.

Il logo dell'associazione I Bagatti è di Roberto Bellini.

Tutto il materiale inviato, tramite e-mail o via posta, verrà visionato dal Comitato di Redazione che deciderà insindacabilmente sulla sua pubblicazione. Il materiale inviato non verrà restituito.

L'Associazione culturale I BAGATTI
e la rivista I SORCI VERDI
presentano

LINEA DI CONFINE

CINEMA LETTERATURA MITO

*Riflessioni sull'ingegno umano
attraverso le opere dell'immaginazione*



Gli incontri si terranno a Brescia
in via Borgondio 29, Sala Minelli,
alle ore 17:30 le seguenti domeniche:

7 febbraio
21 febbraio
6 marzo
13 marzo

Per informazioni: internos@isorciverdi.eu

Informazioni

I SORCI VERDI non sono solo cartacei!

Su internet trovate:

- il sito ufficiale della rivista www.isorciverdi.eu
- il blog **Il vaso di Pandora** con gli inediti che non trovate sulla rivista isorciverdionline.blogspot.it
- il canale youtube **rivistaisorciverdi**
- il profilo facebook **Isorciverdi Rivista**
- il profilo twitter **@RivistaSorci**

Anticipazioni

il tema del numero 18

il tema del numero 19

**SOLDI SOLDI
SOLDI**

**DONNE
SCRITTRICI**



**SOSTIENI LA RIVISTA
E LE INIZIATIVE
DELL'ASSOCIAZIONE
CULTURALE I BAGATTI**

Invia un'offerta utilizzando
i seguenti dati:
IBAN: IT73 H033 5967 6845
1070 0154 219
INTESTAZIONE: I Bagatti
CAUSALE: Contributo

Per collaborare inviate i vostri articoli, racconti, poesie, fotografie, disegni...
all'indirizzo di posta elettronica redazione@isorciverdi.eu