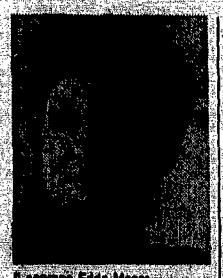

Il soprano Edda Moser

L'opera
Il Wozzeck conquista i vociomani

RUBENS TEDESCHI

PARMA. Salvo resurrezioni, i «vociomani» parmigiani sembrano una specie in estinzione. Verdi, Puccini li eccitano ancora, come all'ultima recita di *Bohème* quando un direttore di ripiego è stato mandato «a fare gli agnolotti» («Come fosse facile!» ha ribattuto una voce femminile nel buio) mentre Mimì si spegneva, un po' troppo lentamente. Ma è un estremo sussulto, dovuto alla troppa popolarità dell'opera. Niente di simile al *Wozzeck* di Alban Berg, arrivato al Regio una sessantina d'anni dopo la «prima» berlinese del 1925. I tre atti, rappresentati senza intermezzi, hanno letteralmente inchiodato gli spettatori ai loro posti per un'ora e mezza in un attonito silenzio appena interrotto da un applauso un po' timido dopo il primo atto, e da uno più vibrante a conclusione del secondo. Al termine della rappresentazione, una decina di minuti di ovazioni per interpreti, il direttore, il regista e lo scenografo che pure avevano fatto il possibile per esaltare l'omor nero del dramma del povero soldato, suicida dopo aver ammazzato la sua donna.

È vero che la sanguinosa conclusione detto a un recensore d'eccezione, Alberto Savinio, l'audace immagine di un *Wozzeck* come «la *Cavalleria rusticana* del nostro tempo». Ma è anche vero che, nel mezzo secolo trascorso dal giudizio, questo dramma tedesco sta agli antipodi del meridionalismo del paese degli aranci. E anche quando, per qualche attimo, sembra aprirsi alla orecchiabilità di un valzer o di una canzone popolare, la tentazione viene tosto lacerata da un'ondata di suoni aspri e urlanti, protesi ad ammonirci, come abbiamo scritto recentemente, che il nostro mondo non conosce una vera pace.

Berg, insomma, scrivendo la tragedia di Wozzeck mentre calava il sipario sul primo conflitto mondiale, non offre il minimo sollievo né al cuore né all'orecchio, ma ci prende alla gola con tale forza, da lasciare senza fiato anche il più incallito dei loggionisti parmigiani. Quelli, almeno, che, preso il coraggio a due mani, erano arrivati in teatro, pur temendo il peggio. I più prudenti, invece, avevano passato i biglietti a un amico intrepido. Ma anche questo scambio, che ha condotto al Regio un pubblico insolitamente giovane, ha completato il senso della serata.

Sarò ottimista, ma – se crollano le mura della Gerico del melodramma – bisogna concludere che il mondo cambia: le idee circolano, la cultura si estende e il capolavoro, spogliato dalla paurosa etichetta dell'avanguardia appiccicatagli all'inizio del secolo, prende il posto che gli spetta. Anche nella città di Verdi come sarà, oso prevedere, nelle altre città emiliane di Reggio e Modena dove lo spettacolo è in arrivo.

Va riconosciuto, del resto, che buona parte del felice esito spetta proprio allo spettacolo che, nato in coproduzione con Torino, è un modello di eccellente teatro, ricco di idee e di professionalità. Abbiamo già parlato, or è un mese, delle scene di Giantito Burchiellaro e della regia di Claude D'anna in cui rivive, abbigliato da Didier Sainderichin, lo spirito magico e fosco dell'espressionismo tedesco. Non occorre ripeterci. Tutto nuovo, invece, il settore musicale dove il direttore Gunter Neuhold ha portato l'orchestra dell'Emilia-Romagna a un nitore ammirevole, assieme al coro del Regio, alle voci bianche del Conservatorio e ad una compagnia che difficilmente poteva riuscire migliore. Qui due interpreti d'eccezione, David Pittman-Jennings e Edda Moser han condiviso fatiche e successo con Stuart Kale, Gunter Missenhardt, Neill Archer, Robert Dumé e gli altri, premiati dal più caldo applauso.

Amico di Allende, esule dal '73, Raul Ruiz ci racconta la sua idea di cinema e di teatro «Basta fondere algebra e avventura»

Il suo «Edipo iperboreo» è in corso d'allestimento a Pisa «E qui in Toscana ho ritrovato le campagne del mio paese»

Cervantes e Sofocle? Due cileni

Il regista cileno Raul Ruiz è in Toscana. Sta ultimando *Edipo iperboreo*, un dramma da Cervantes e Sofocle che andrà in scena in un cinema di Cascina di Buti, vicino Pisa. Ma l'operazione è doppia: con gli stessi attori ha girato un film che in parte utilizzerà nello spettacolo. Ecco cosa racconta questo visionario sconosciuto, innamorato di avventura e matematica, di Stevenson e Greenaway, esule dal 1973.

DALLA NOSTRA REDAZIONE
ROBERTA CHITI

Una scena del film «Edipo iperboreo» che Ruiz sta girando in Toscana

FIRENZE. L'ultima follia di Raul Ruiz è ancora conciliare l'impossibile. Per esempio lo spirito barocco spagnolo e quello classico greco. Una novella di Cervantes e una tragedia di Sofocle. «Avevo scelto *I travagli di Persile e Sigismonda* di Cervantes perché è un racconto molto cinematografico, con personaggi che si rincontrano sempre, con situazioni che si ripetono. Poi è venuto l'*Edipo re* di Sofocle perché con Cervantes mi ero perso in mille peripezie. Avevo bisogno, come dire, di un cerchio fisso, di un effetto statico da opporre a movimenti bizantini».

È nato così *Edipo iperboreo*, l'ultimo lavoro di Ruiz, il «cileno volante». L'uomo che dalla morte di Allende, che di lui si fidava, e dal golpe militare, continua a girare mezzo mondo realizzando film con lo stesso ritmo di Fassbinder (più di ottanta tra lungometraggi e documentari), macinando drammi teatrali, e di tanto in tanto (come sta facendo ora al dipartimento di arte di Harvard) insegnando. Qualche volta succede che Raul Ruiz, questo grande sconosciuto al pubblico, faccia insieme le due cose. Cinema e teatro. Era successo nell'86 con *La vita è sogno* realizzato per il Festival d'Avignone. E sta succedendo dalle parti di Pisa, a Cascina di Buti, dove da alcune settimane Ruiz lavora a un progetto doppio e maledettamente complicato, l'*Edipo iperboreo* appunto, prodotto dal Centro per la Sperimentazione di Pontedera. Film o spettacolo? Sarà tutt'e due. Gli spettatori di martedì, quando il dramma andrà in scena al vecchio cinema Vittoria di Buti, vedranno attori in carne e ossa muoversi sul palco tra fondali e brani di film che ripetono le loro azioni. Ma i cinefili di qualche prossimo festival (non ancora specificato) vedranno il film che Ruiz ha girato in sole due settimane con gli stessi attori e sullo stesso soggetto.

Per spiegarcelo è venuto fino a Firenze, rispondendo in un italiano perfetto con la sua voce roca da fumatore, quarantotto anni che sembrano molti di più, corpulento, lisico da bevitore. Non gli strappi una sola definizione. È un regista degli opposti, uno che ha fatto dell'ambiguità un'estetica di ferro. È innamorato allo stesso modo delle storie d'avventura e delle equazioni algebriche. Di Salgari e di Peter Greenaway. Ma si è divertito anche a passare dal cinema sul cinema (*Tre tristi tigri*, vinse a Locarno '69) agli omaggi alla Hammer (*La expropriacion*), fino al romanzo fantastico di Edgar Allan Poe (nella *Civetta cieca*).

Allora non è un caso che *Edipo iperboreo* metta insieme un romanzo di Cervantes e la tragedia greca. Che sia cinema e teatro insieme. «Ma dentro c'è anche la pittura – dice Ruiz – lo stesso, per fare il film, ho dipinto direttamente sull'obiettivo o sulla pellicola. Mi piace tornare ai metodi di Méliès, alle sue manipolazioni sulla macchina, o ai tempi in cui l'effetto nebbia si otteneva con il vapore di una tazza di tè bollente sotto la macchina da presa».

Più che cinema o teatro, Ruiz costruisce lanterne magiche. Segue le teorie asettiche dello scrittore francese Raymond Roussel sulla creazione (prendere due parole e considerarle come partenza e arrivo di un tragitto), ma si entusiasma contemporaneamente ai colpi di scena più smaccati. «Per questo prendo molto anche dal teatro spagnolo. Lope de Vega lo adoro: nel suo *Giulio Cesare* non c'è nessun assassinio perché l'imperatore si trova fra le mani una pistola. Oppure nel suo *Giulietta e Romeo*, Giulietta si risposa. Gli spagnoli ti danno l'opportunità per andare più lontano. Con loro non c'è bisogno di essere coraggiosi».

Ma Ruiz non «racconta» i suoi lavori in anticipo. «Lo spettacolo sto provandolo, il film devo montarlo, e solo dopo il montaggio scriverò la sceneggiatura. Sappiate che ci sono due personaggi, quelli di Cervantes, e c'è il cieco che viaggia, che va verso il nord. Tutto il resto è chiacchiera, è trovata barocca, è non serise. Il teatro serve al cinema, e viceversa. Non trovo differenza fra le due cose».

Ma Raul Ruiz, perché è venuto fin qua a girare un film? «Perché me lo hanno chiesto quelli di Pontedera, e perché c'è qualcosa che lega queste campagne alle campagne cilene. Qui a Buti ci sono i "maggianti", vecchi contadini che improvvisano versi su fatti di cronaca. In Cile esiste qualcosa di simile dai tempi di Drake il conquistatore. Si mettono in cerchio a improvvisare, per esempio, sul colore dei sentimenti: "ho una malinconia gialla, una rabbia blu". Sono tutti pezzi di Cile che ritrovo a distanza».

Il baritono Felice Varesi, primo interprete di «Rigoletto»

L'opera. Regia di Franca Valeri
Rigoletto canta Tunisi ascolta

In coincidenza con importanti momenti della vita tunisina (le elezioni del nuovo presidente, l'inizio del Ramadan, gli incontri d'una delegazione italiana con Arafat per la pace in Palestina) l'Associazione «Mattia Battistini» ha riaperto all'opera lirica il Teatro municipale di Tunisi, con tre rappresentazioni del *Rigoletto* di Verdi. L'opera italiana è stata accolta con grande successo.

ERASMO VALENTE

TUNISI. Siamo ancora una volta appresso al «Battistini», l'Associazione che, nel nome del famoso baritono (Mattia Battistini, 1857-1928), va in giro per il mondo a riaccendere dove erano sopiti, o proprio ad accendere *ex novo*, i fuochi del nostro melodramma. È successo ad Amman in Giordania e a Babilonia in Irak, rispettivamente con *Traviata* e *Barbiere di Siviglia*, e il miracolo – tirar fuori uno spettacolo dal nulla – si è rinnovato, adesso, a Tunisi, con *Rigoletto*. L'opera si intitolava un tempo *La maledizione* e il riferimento a quel titolo calza a proposito. È proprio una tremenda, ma invidiabile «maledizione» che il «Battistini», con Franca Valeri e Maurizio Rinaldi alla testa, si porta addosso: quella di impegnarsi nelle realizzazioni di opere riportate alla situazione di «prime» assolute in circostanze che sembrerebbero del tutto sfavorevoli. Ma il trionfo, poi, ripaga di tutto.

C'è a Tunisi un teatro – quello municipale – meraviglioso, che chiamano «La Bombonnière»: un gioiello del Liberty, costruito nel 1902, recentemente restautato. Da oltre vent'anni chiuso all'opera lirica, ha riaperto il sipario al melodramma e *Rigoletto*, con tre affollate rappresentazioni, ha registrato un continuo «crescendo» di interessi culturali, musicali, storici, politici. Non per nulla, è capitato in tre straordinari momenti della vita tunisina. Agli inizi, *Rigoletto* si è «scontrato» con le elezioni presidenziali (le prime dopo molti anni), il successo e la festa per la vittoria di Ben Ali. Poi è sopraggiunto l'avvio del Ramadan, il mese del digiuno quotidiano, dalle cinque del mattino alle otto della sera e, alla fine, l'incontro tra Arafat e i nostri rappresentanti della commissione Esteri della Camera. Si è visto Gian Carlo Pajetta fare una capatina al «Suk», ma gli orari delle riunioni non hanno consentito l'indugio anche in teatro.

Un *Rigoletto*, dunque, al centro di momenti culminanti della vita di Tunisi e che ha saputo configurare nelle sue rappresentazioni un importante inizio di scambi culturali. Per conto nostro, diciamo che questo di Tunisi è, tra i tanti che ci è capitato di vedere, il *Rigoletto* che più ricorderemo e ameremo. La regia di Franca Valeri, tutta interna, scavata nei personaggi, in perfetta aritonia con la musica; la direzione musicale di Maurizia Rinaldi (l'orchestra, tutta di giovani, non aveva mai messo sul leggio le parti di un'opera lirica), che ha dato risultati che le orchestre specializzate invidierebbero; la partecipazione di eccellenti cantanti: sono le componenti d'un successo esaltato da *mass-media*, agenzie di stampa e quotidiani di Tunisi.

Il baritono Marcello Giordano ha delineato un Rigoletto stupendo nel passaggio dai modi sprezzanti a quelli intimi e poi drammatici e veementi («cortigiani, vil razza dannata»), dolenti e tragici. Voce e gesto di forte intensità: un vero protagonista. Nel ruolo di Gilda, Stefania Bonfadelli ha svelato qualità vocali e sceniche di prim'ordine, culminanti nel «Caro nome» e in «Tutte le feste al tempio»; «arie» accolte come una ventata di vita. Non diversamente è andata con «La donna è mobile» e cioè con il tenore Giancarlo Deri, puntuale nei virtuosismi che Verdi gli ha riservato, eroico nell'ignorare gli inconvenienti derivanti da una costola contusa (una caduta).

Riccardo Ristori, intenso e cinico Sparafucile; Olsella Pasino, seducente e vibrante Maddalena, Giuseppe Milli, Tino Rametta, Alba Giordano, Raffaella Arzani, Anna Catarci e Filippo Pina hanno completato i ruoli. Gian Luca Ricci ha giganteggiato in Monterone come il Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart. Il coro, le belle scene di Francesco Zito (abbiamo ammirato quelle per la *Charlotte Corday* e vedremo le prossime per un *Flauto magico*), gli eleganti, raffinati costumi di Giancarlo Colis hanno accresciuto il successo dello spettacolo e dell'iniziativa che viene dalla nostra Ambasciata e dall'istituto italiano di cultura così pronti nell'inserire lo spettacolo nei fermenti di rinnovamento rilevabili in Tunisia.

Pier Paolo Pasolini

Primeteatro. Approda sulle scene l'inedito «Porcile»
Pasolini, una morte violenta in quel profetico dramma del '67

AGGEO SAVIOLI

Porcile
di Pier Paolo Pasolini. Regia di Roberto Guicciardini. Impianto scenico di Lorenzo Ghiglia. Musiche di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Nuccio Siano, Bruno Alessandro, Ursula Von Baechler, Sandro Palmieri, Stefano Abbati, Tullio Sorrentino, Cinzia Sartorello, Marco Bassi, Carlo Di Maio. Produttrice: Adriana Martino.
Roma: Teatro dell'Orologio

Tutto il Teatro di Pier Paolo Pasolini è adesso disponibile in un unico volume (Garzanti editore, pagg. 732, lire 26.000, prefazione di Guido Davico Bonino): sono sei opere, cinque rappresentate e quattro di esse in più allestimenti (una sola, *Orgia*, vide già la luce, avventurosamente, durante la vita dello scrittore, e per sua mano, sul finire del 1968, mentre le rimanenti apparvero postume). Singolare il caso di *Porcile*, finora inedito alla ribalta, ma che fornì a Pasolini parte della materia per il film omonimo, 1969, tra i meno amati dalla critica come dal pubblico.

Per *Porcile* versione teatrale, si può parlare invece di una felice riscoperta, propiziata dalla messinscena, insieme rigorosa e affettuosa, di Roberto Guicciardini e dall'apporto d'una buona compagnia, nella quale fa spicco Nuccio Siano, nei panni del protagonista Julian, venticinquenne rampollo d'un magnate dell'industria tedesca post-bellica, il signor Klotz.

Siamo nella Germania di Bonn, nell'anno 1967, già in clima di contestazione giovanile (a quei tempi si data la composizione, almeno in prima stesura, di questo come degli altri lavori teatrali pasoliniani). Ma Julian non si colloca né fra i dissenzienti (alla cui schiera appartiene l'amica Ida) né fra i consenzienti ai fasti e nefasti di un capitalismo trionfante. Il suo distacco è netto, verso qualsiasi impegno, pro o contro il sistema; del resto, per tramite di lui, che vede «terrorismo di giovani borghesi» opporsi a «terrorismo di vecchi borghesi», Pasolini esprime qui, come altrove (si pensi a *Calderón*), la propria sfiducia in una rivolta destinata, a breve termine, all'omologazione, o a risolversi, comunque, in un puro ricambio generazionale.

La solitudine di Julian si nutre, però, di un amore segreto e proibito, una forma di zoofilia, che lo condurrà a morte atroce, sbranato dai suini della fattoria di famiglia. La simbologia, o metafora, contenuta in quegli animali è abbastanza complessa. Il genitore Klotz, che vanta conoscenze artistiche, si compiace di rammentare le immagini porcine attribuite alla sua classe da un pittore come Grosz (e dunque Julian verrebbe divorato dalla società incarnata nel padre-padrone, che egli rifiuta senza combatterla). Ma nel maiale, bestia considerata immonda, se non diabolica, da varie religioni, si annida pure un elemento infimo e infido della natura, quella natura dove Julian sembra cercare riparo, e che si mostra qui anche nell'aspetto di un residuo universo agro-pastorale, rappresentato dai contadini italiani immigrati, e mescolatisi agli ultimi del luogo.

I temi tipici di Pasolini ci sono insomma tutti, o quasi (si guardi anche la figura dell'ex «scienziato» nazista e ora duro tecnocrate, rivale e quindi consocio vincente di Klotz). Ma, a dominare su ogni motivo, è il sentimento profondo di una vocazione al sacrificio, prezzo estremo della «diversità» che, senza troppo «senso di poi», induce a risalire, dal personaggio, al suo autore.

Nonostante l'affastellarsi, a tratti, degli argomenti, il testo (in versi liberi o, se preferite, in prosa ritmica) ha una scioltezza e fluidità che lo spettacolo di Guicciardini avvalora. L'impianto scenografico, incentrato su una pedana quadrata e una serie di quinte di colore oscuro, a contrasto con la cruda chiarezza delle luci, evoca in prospettiva scorci miniaturizzati, diremmo fiabeschi, delle civiltà urbana ed extraurbana, che sono i poli della situazione. E la sobria ritualità dei gesti, la raccolta intensità delle voci si accordano a una temperie di cupa favola.

Si è accennato a Nuccio Siano, che di Julian fa, con grazia e destrezza, una creatura viva ridente dolente, non un semplice messaggero di idee. Notevoli anche, in particolare, l'Ida di Ursula Von Baechler, il Klotz (perfino simpatico, col suo faccione da bevitore di birra) di Bruno Alessandro. Se la cava bene Tullio Sorrentino, nel temibile ruolo di Spinoza, il grande filosofo che, come l'ombra di Sofocle in *Affabulazione*, interviene a sostenere, o a contraddire, le ragioni del dramma.

E Faust diventò un guerriero della notte

MARIA GRAZIA GREGORI

Faust. Un travestimento
di Edoardo Sanguineti, regia di Monica Conti, scene di Paolo Gallizioli, costumi di Luigi Perego, Musiche di Giovanna Sorbi. Interpreti: Claudio Bisio, Roberto Trifirò, Paola Salvi, Monica Conti. Produzione Centro Teatrale Bresciano.
Brescia: Teatro S. Chiara

Non solo il gioco linguistico ma anche il gioco del teatro visto nel momento chiave del travestimento, fisico e psicologico: tutto questo presuppone il supercollo *Faust* che Edoardo Sanguineti ha tratto, parafrasando e inventando in libertà, da Goethe. Un canovaccio scritto per dei «comici dell'arte» in qualche modo postumi a se stessi e, pertanto, incerti sulla strada (teatrale) da percorrere seppure con la volontà di sperimentarle tutte.

Del resto questo *Faust. Un travestimento* di Sanguineti oltre che una fucina verbale è anche un tracciato aperto, dato da «riempire» a dei teatranti e dunque consapevole della sua libertà espressiva. Ecco di scena, allora, il divino dottore che Sanguineti ci descrive come un intellettuale, anzi un professore che tutto ha sperimentato in un ridicolo vademecum del sapere. Uno sciamano della favola, del movimento anzi, addirittura, del Sessantotto ormai in crisi che sceglie la magia, dunque l'incontro con Mefistofele, per ottenere più che l'eterna giovinezza del modello goethiano infinite possibilità di essere. Di scena, dunque, un Faust che Claudio Bisio tratteggia come un prototipo da Rolling Stones, mentre Wagner, il discepolo, è un intellettualino noioso con occhiali da professore, che, a un certo punto (e questa pare la «chiave registica» dello spettacolo), si trasforma, proprio sotto i nostri occhi, in Mefistofele con uno strip non solo fisico ma anche psicologico.

La fascinazione di Mefistofele, dunque, sta non solo nelle parole dette con voce suadente ma anche nella sua esteriorità serpentina, nelle sue canzoni da imbonitore di varietà, nei comportamenti, con cui sa travestirsi. E il sangue con cui si firma il patto è una siringa a procurarlo; e quello che si beve nell'antro della strega (che peraltro nello spettacolo di Monica Conti non c'è ma c'è nel testo di Sanguineti) non è nessuna pozione magica ma cocaina liquida procacciatrice di visioni, creatività e di agognata (da Faust) lucidità. A sua volta Greta (la Gretchen di Goethe) è una ragazzina sbadata in minigonna ingenua e impreparata anche se non proprio un cappuccetto rosso e dunque destinata a soccombere spogliandosi di tutto (vestiti ma anche difese) come una cipolla per arrivare, attraverso la morte, all'essenzialità cioè al nulla di una vita piccola.

La regista Monica Conti (che si riserva anche il ruolo dell'amica di Greta), al suo debutto, ha messo in scena questo *Faust* secondo Sanguineti forse ispirandosi alla breve nota con cui l'autore chiude l'edizione del testo pubblicata da Costa e Nolan nel 1985: usandolo come un materiale da tagliare e cucire, togliendo personaggi e situazioni (gli studenti, Valentino, la strega, ecc) perché quello che le importa è proprio il gioco del travestimento e dunque il gioco teatrale in tutti i suoi generi. In questa operazione un po' spericolata ma anche curiosa la assecondano Claudio Bisio che fa un Faust del tutto simile a un guerriero della notte, a un tipo degradato metropolitano; Roberto Trifirò (Wagner, Mefistofele) che con una grande mano da scimmione si muove con tutta la fascinazione serpentina del persuasore occulto; Paola Salvi che è piuttosto brava come Greta. *Faust. Un travestimento* che apparteneva, come scelta, al «progetto Goethe» del Centro Teatrale Bresciano caro alla direzione artistica di Borsoni (e che, dunque, non sappiamo se continuerà dopo le sue dimissioni), è stato applaudito dal pubblico, insieme al suo autore.

Una scena di «Faust. Un travestimento»