

**DANZA.** Al «Maggio musicale fiorentino» la prima di Carla Fracci nell'atteso «Marienleben»

# Il diario di Etty una Madonna nel profondo lager

Successo al «Maggio Musicale Fiorentino» per l'impegnativo *Das Marienleben* in scena al Teatro della Pergola sino al 15 maggio. Accanto a due star maschili: Gheorghe Lancu e Eric Vu An, brilla il talento di Carla Fracci guidata dal coreografo Gianfranco Paoluzi. Il regista Beppe Menegatti ha creato una pièce a metà tra Brecht e Wilson. Riuscito l'intreccio tra la tragedia dell'Olocausto e l'estasi poetica dei «Lieder» di Rilke e Hindemith.

ziente quotidianità delle lettere di Etty. Rilke vi compare come l'unica ancora di salvezza, lo spiraglio consolatorio, capace di spogliare la sofferenza del corpo («tra poco i pidocchi mi avranno divorata», scrive Etty in procinto di salire sul treno della morte) per ricongiungerlo alla serena armonia dell'eternità.

Immersa in una scenografia realistica (di Francesco Zito), circondata di nazisti con l'elmetto, di compagni di prigionia e di fantasmi simbolici, direttamente estrapolati dalle pagine del poeta (un acrobata che sta per l'Arcangelo Gabriele, un rivoluzionario, alias il Cristo, un operaio che diviene San Giuseppe), Carla Fracci è il baricentro dello spettacolo. Sa essere insieme una presenza serena, meticolosa, persino un po' maestra nella parte della colta Etty che legge (al leggìo) con gli occhiali, e una creatura dolorosa. È una Vergine che acquista nella danza i toni accorati della Madre e quelli languidi e indefiniti del dolore che sa essere nostalgia per un inafferrabile paradiso perduto. Le sono accanto un acrobata/angelo (Gheorghe Lancu) dalla gestualità fresca e compassionevole e un Cristo (Eric Vu An) dai toni invece eccessivamente artefatti. Mentre il robusto operaio/San Giuseppe (Bruno Milo) riassume con impeto gli sforzi e la concentrazione dell'intero Corpo di Ballo fiorentino per adeguarsi ai delicati equilibri dell'insieme.

Spettacolo non facile, tenuto sul filo di un'intensa monotonia, *Das Marienleben* trova nella coreografia delicata, talvolta eccessivamente priva di contrasti di Gianfranco Paoluzi un collante comunque importante. E nell'esecuzione musicale da viol (Soile Isokoski), il corredo soprano, Marita Viitasalo la solida pianista) un motivo d'attrazione non secondario. Certo questo *Schindler's List* della danza rischia, specie nella prima parte, di concedersi uno malgrado alla retorica dei buoni sentimenti. Ma l'intreccio riuscito di storia e poesia nell'interpretazione superlativa di Carla Fracci lascia un'impronta che non si dimentica. Si vorrebbe continuare ad ascoltare la sua voce calma, spontanea, che sale verso la determinazione e lo sgomento e non smettere di ammirare il segno cangiante, necessariamente gravido di sofferenza, della sua danza.

MARINELLA QUATTERINI

■ FIRENZE. Anche la danza ha ormai il suo *Schindler's List*. È un balletto dedicato all'orrore dell'Olocausto che punta sul doppio registro del realismo e della poesia e trova in Carla Fracci, danzatrice e attrice, l'interprete ideale per i suoi scopi dimostrativi e etici.



Carla Fracci

Il titolo del balletto, *Das Marienleben* («La vita di Maria») - lo stesso di un ciclo di quindici *Lieder* composti su altrettante liriche di Reiner Maria Rilke da Paul Hindemith - si inserisce perfettamente nell'odierna edizione del «Maggio Musicale Fiorentino», tutta dedicata alla musica del Novecento e a temi che in diverso modo toccano il tormentato rapporto tra l'uomo, la realtà e il supremo richiamo dello spirito e della religione. Il giovane e rivoluzionario Hindemith terminò nel 1923 il ciclo dei *Marienleben* trasportato dagli ideali di un nuovo umanesimo dai timbri espressionisti. Più di vent'anni dopo, nel 1948, sottrasse tuttavia la sua stessa opera al primitivo impatto dissonante per imbrigliarla in una forma più levigata e classica.

Ma, persino la sottolineatura di questo travaglio artistico che segna il trascorrere della sua musica «pura e umana», come ebbe a dire Adorno, verso gli ingessati lidi del neoclassicismo, non sarebbe stato sufficiente a rendere più teatrale il ciclo dei *Marienleben*. Ed ecco allora la fortunata e indovinata «trovata» registica. Accostare la narrazione della vita della Vergine Maria - dalla nascita all'Annunciazione, dall'arrivo del Cristo alla Passione - (due delle quindici liriche sono state omesse) - a quella di una deportata ebrea: Etty Hillesum. Costei, nei terribili giorni della sua detenzione in campo di concentramento, prima della morte avvenuta a Auschwitz, trovò conforto nella lettura dei poemi di Rilke. Arte scritta in tempi sicuri, commentava a margine del suo diario Etty, come per offrire nel futuro

protezione agli uomini smarriti di fronte all'orrore. Una sorta di strana «economia» del destino, quella stessa che convinse la giovane ebrea olandese a condividere la tragica sorte dei suoi compagni (lei avrebbe potuto salvarsi grazie a delle conoscenze altolocate) per recare loro un sostegno spirituale.

Non sappiamo, ammette anche il regista Beppe Menegatti, se la colta olandese Hillesum leggesse proprio le liriche dei *Marienleben*. Ma l'enigmatico dettaglio ha davvero scarsa importanza nell'architettura sapiente dell'insieme, orchestrato in forma di dialogo. Si passa infatti dai *Lieder* alla lettura delle lettere di Etty, dalla danza alla parola, con il sussidio di immagini in diapositiva che ritraggono ben note immagini dell'Olocausto. Ciò che colpisce è soprattutto la naturale consonanza - già intravista in un'illuminante prefazione - alle poesie di Rilke di Padre Davide Maria Turoldo, riportata in un'edizione di una piccola casa editrice di Vicenza, La Locusta - tra il piano Etty, come per offrire nel futuro



Una scena di «Das Marienleben»

G. Luca Moggi/Press photo

**LIRICA.** Delude l'opera di Mozart al Regio di Parma

## «Don Giovanni» di periferia

RUBENS TEDESCHI

■ PARMA. Proiettato nel futuro dal genio di Mozart, *Don Giovanni* è malamente approdato, nella sala del Regio, ai giorni nostri. Niente cappelli piumati, mantelli e sete. Per le imprese leggiadre di sfiorare le donne ed ammazzare il padre, il libertino indossa i costumi dell'*Arancia meccanica*. Il nobile spagnolo si trasforma in un bullo di periferia in calzamaglia nera, bombetta nera, capelli lunghi e coltello in tasca. Niente spada, per carità! Il duello col Commendatore si risolve come nella *Cavalleria rusticana*. Non stupisce che un tipo simile vada per le spicce. Quando Donna Elvira lo secca, le molla uno schiaffone. Lei se lo tiene per detto e, se le capita di lamentare «mi tradi quell'alma ingrata», vezzeggia tra le mani la bombetta del seduttore, insegna del *macho* viziato dai tanti amori.

Di femmine, infatti, c'è abbondanza. Già nella sinfonia, appaiono, nel semicerchio di teloni bianchi stessi da William Orlandi a far da scena, una dozzina di prefiche. Le donne non mancheranno neppure, ma in camicie bianche, al cimitero e all'ultima cena, sdraiate sul tavolo del dissoluto, mentre la statua del commendatore compare entrando dalla porta della platea, preceduta dai tromboni.

È questa l'ultima pensata del regista Lorenzo Mariani che, a corno d'idee sue, spulzizza nel repertorio dei trasgressori invecchiati da tempo. Se l'intenzione era di rinnovare Mozart, essa non funziona perché Mozart non ha nessun bisogno di venir rinnovato. Allo stesso modo non funziona il tentativo dell'autorevole John

Eliot Gardiner di riportare la musica a una mitica autenticità. Intendiamo, con Gardiner e i complessi inglesi dei Baroque Solists e del Monteverdi Choir, siamo su un terreno culturalmente più elevato. L'intenzione è quella di spogliare Mozart dai rivestimenti romantici per tornare al clima del 1788: quando, dopo la «prima» di Praga, il *Don Giovanni* arrivò a Vienna con qualche modifica dell'autore. Gardiner, infatti, ci offre questa edizione riveduta, con un duettino (*Zerlina-Leporello*) in più e due arie (di Leporello e Ottavio) in meno. I cambiamenti, imposti dalle circostanze viennesi, sono modesti. Più rilevante la trasformazione stilistica effettuata dal famoso direttore, alla ricerca di uno stile discorsivo, a mezza via tra il Sette e l'Ottocento. Illusioni. I recitativi, avvicinati al parlato, smarriscono la bellissima linea mozartiana, mentre le arie e gli assieme ondeggiano tra ritmi convulsi o spappolati. Scompare ogni traccia di «belcanto» sostituito da una dizione rotta in cui gli interpreti, per lo più modesti, incappano. In queste condizioni Rodney Giljry non è un protagonista credibile, così come Luba Organosova e Charlotte Margiono sono ombre di Anna e Elvira. Un po' meglio la Zerlina di Eirian James, e un po' peggio il Masetto sgraziato di Julian Clarkson. Gli unici a posto appaiono i due italiani. Ildebrando D'Arcangelo come arguto Leporello e Andrea Silvestrelli (Commendatore), oltre al garbato Ottavio di Christoph Pregardien. Tutti applauditi dal pubblico, con una generosità che sarebbe certo mancata a un'opera più popolare.

**TEATRO 1.** «Uomo=Uomo» in un pub di Roma

## Tutti in cantina. Con Brecht

AGRO SAVIOLI

■ ROMA. «Teatro clandestino» lo definisce scherzosamente il giovane regista tedesco Werner Waas (attivo in Italia da anni, è stato assistente di Cobelli, Sequi, Castri, ecc.). E ha qualcosa d'una riunione di cospiratori (attori e spettatori in immediata vicinanza) questo allestimento di *Un uomo è un uomo*, testo scritto da Bertolt Brecht nella sua verde età (1924-1926, ma la versione scenica conclusiva è del 1931, protagonista il grande Peter Lorre), che si dà in un nuovo, piccolo locale, battezzato Goldfinch Club, a due passi da Campo de' Fiori: si tratta d'una birreria, dove gli spettatori (in numero di alcune decine) siedono ai tavoli, e gli attori agiscono nello spazio che resta, di qua e di là dall'ampio bancone. La birra, d'altronde, ha la sua parte nella vicenda dello scaricatore irlandese Galy Gay che, in un'India (e Asia, in generale) non troppo di favola, uscito di casa per comprare un pesce, viene intrupato con l'inganno nell'esercito coloniale, cambia più volte identità, si trova coinvolto in bizzarre avventure, inclusa la compravendita di un elefante artificiale, sino a esser fucilato (ma per finta), e a trasformarsi,

infine, prendendosi le sue rivalse, in una «gioiosa macchina da guerra», se l'espressione è lecita («commedia gaia» suona, comunque, il sottotitolo dell'opera).

«Stasera un uomo viene smontato e rimontato/ come un'auto, senza che nulla vada sprecato»: così Brecht, citando se stesso in terza persona, spiega, tra un quadro e l'altro, il senso ultimo della sua parabola, che pure non manca di ambiguità; ma a dire che, tra le cose sicure, la più sicura è il dubbio (parole sante, ancora oggi) è poi lo stesso autore.

Curiosamente, *Un uomo è un uomo* (qui anzi tradotto *Uomo=Uomo*, rendendo in modo più sintetico l'originale *Mann ist Mann*) è stato uno dei primissimi titoli brechtiani a esser rappresentato, benché con evidente ritardo, in Italia (1953, Teatro dell'Università di Padova); e ha avuto poche riproposte, in seguito. Motivo già sufficiente per apprezzare l'attuale impresa, compiuta sotto l'egida dell'Associazione culturale Aries: in economia di risorse, ma con notevole inventiva, a cominciare dall'uso di un'attrezzatura «povera» quanto essenziale (come la gab-

bia che funge da prigione). Lo stesso scenografo, Massimo B. Randone, dipingendo via via cartelloni allusivi o vergandovi sopra frasi illustrative, viene a esser compreso, sera per sera, nell'azione, si da aggiungersi come decimo elemento alla compagnia, manovrata a dovere dal regista Waas. Certo, il dramma è stato sottoposto a un lavoro di sfoltimento e concentrazione che può risultare, qua e là, sbrigativo, e gli interpreti affannano, a tratti, nel tenere dietro al ritmo loro imposto; ma nell'insieme se la cavano bene, producendosi anche, all'occorrenza, nel canto (musiche di Matteo Gazzolo). Paolo Musio è un Galy Gay di buon rilievo, Barbara Valmorin dà corpo e sostanza alla figura della cantiniera (un personaggio-coro frequente in Brecht), mentre nel ruolo del feroce sergente Fairchild si fa notare Gianfranco Varetto. Gli altri sono Fabrizio Parenti, Giuseppe Bisogni, Martino D'Amico, Roberto Romei, Nicola Donalizio, Stefania Ceccarelli (costumi di Mariella Visalli, luci di Paolo Ferrari).

Tutto sommato, lo spettacolo (dura un'ora e mezza scarsa e si replica fino al 24 maggio) offre al pubblico più attento ragioni valide per entrare in clandestinità. Sotto metafora, s'intende.

**TEATRO 2.** A Roma l'autore americano di «Luv»

## I casi umani di Mr. Schisgal

ROSSELLA BATTISTI

■ ROMA. Socchiude gli occhi prima di rispondere alle domande, come a cercare dentro di sé la risposta. Ma non ha molte esitazioni Murray Schisgal, commediografo americano con una carriera alle spalle più che trentennale: intorno all'amore spassionato per il teatro - una «dipendenza», come dice lui - ruotano tutte le sue considerazioni. Giunto a Roma per assistere al nuovo allestimento di *Luv* - in scena alla Cometa per la regia di Patrick Rossi Gastaldi - Schisgal si dichiara soddisfatto: «È la produzione più moderna che ho visto del mio lavoro. Riesce a rinvigorire e a reinventare un testo di quasi trentacinque anni fa e questo mi conferma che le donne e gli uomini, le loro emozioni e i loro comportamenti, cambiano poco nel corso del tempo, nonostante i rivolgimenti sociali e politici. Nessuna allusione alla presente situazione italiana, Schisgal palleggia la domanda e non prende posizione: «Non mi sento in grado di dare la mia opinione su cose che non conosco, mi sentirei stupido. Io non mi occupo di istituzioni, bensì mi sono interessato sempre e solo del comportamento degli esseri umani e di

come interagiscono fra loro. Mi attraggono gli aspetti universali e non la politica, le forme di governo sono transitorie».

*Luv*, - interpretata nell'attuale versione da Edi Angelillo, Giampiero Ingrassia e Fabio Ferrari - si snoda su un insolito triangolo in cui uno degli uomini spinge nelle braccia dell'altro la propria moglie per liberarsene. Solo che la nuova disposizione dei personaggi è soggetta ad altri, imprevedibili ribaltamenti. In Italia fu rappresentata già venticinque anni fa con la regia di Patroni Griffi. Ne erano interpreti Walter Chiari, Franca Valeri e Gianrico Tedeschi. «Sì - conferma Schisgal - ho visto anche quella versione. Era più aderente a quello che avevo scritto, ma oggi era necessario reinventarla con fantasia, così come è stato fatto. Peccato, non ci sia più il cagnolino che c'era allora...». Rossi Gastaldi annuisce sorridendo. «È vero, il cane era importante come *coup-de-théâtre*, però oggi i cani costano quanto gli attori e allora mi sono detto «beh, questa, in fondo, è una versione surreale, si tratta di un *cane mentale* ed è rimasto un *cane mentale*...».

Quattrozampe o meno, sul palcoscenico l'importante è riuscire ad andarci, a non far scomparire il teatro e le sue rappresentazioni sotto la dominazione tirannica di cinema e tv. Schisgal è categorico: «La televisione sta distruggendo il teatro. Il telecomando è diventato un surrogato sessuale che porta all'isolamento. Ciascuno chiuso nella penombra della propria stanza a fare *zapping*, mentre il teatro favoriva gli incontri e la comunicazione». Il problema - lo ammette lo stesso commediografo - è squisitamente filosofico, se preferite (o schifosamente, se preferite) economico. «Se vuoi sopravvivere e continuare a scrivere le tue pièce - dice - sei costretto a lavorare per il cinema o per la televisione. Ma lì non sei più un autore, il cui testo è sacro: loro possono utilizzare come credono quello che scrivi, togliere, aggiungere, cambiare, senza nemmeno dirti niente. In pratica, sei un impiegato». A Schisgal, comunque, è andata meglio che ad altri: lui può andare orgoglioso della sceneggiatura di *Tootsie*, scritta per il suo carissimo amico Dustin Hoffman, mentre ripudia quella - non autografa - tratta da *Luv*. «È stato uno di quei classici casi in cui si prendono i soldi e si scappa...».

LA TV

DI ENRICO VAIME

## E Carlo Sama si trasformò in «Griso»

SCENDEVA dalla soglia d'uno di quegli usci... una donna il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa... gli occhi non davano lacrime, ma portavano segno d'averne sparse tante... Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta.

Questo brano del ventiquattresimo capitolo de *I promessi sposi* rappresenta un'anticipazione televisiva, è un esempio inconsueto di tecnica di sceneggiatura alla quale mancano solo alcune note tipo «la telecamera inquadra...» o suggerimenti quali «Dal primo piano del volto della madre si allarga fino a scoprire il corpo della bimba del volto della madre si allarga fino a scoprire il corpo della bimba». Oggi che al Manzoni si sono sostituiti altri narratori con altre regole (egli risciacquò i panni in Arno, questi in via Teulada) mette conto rassegnarsi ai livelli cambiati della comunicazione che da letteraria è diventata informativa perdendo in eleganza, ma non so quanto in incisività (suona come bestemmia? Un momento). È chiaro che son scomparsi gli incipit folgoranti del massimo scrittore: «Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno tra due catene non interrotte di monti tutti a seni e a golfi etc.» si riduce all'annuncio: «Lecco». Stop. Così a «Il sole non era ancora tutto apparso sull'orizzonte quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento...» si sostituisce «Ore 6 e 30».

Basta. Ma certi personaggi, giganteschi nella scrittura di Alessandro Manzoni, riescono ugualmente ad imporsi all'attenzione comparando in video. Prendiamo, da *Processo al processo* (il programma di Enzo Biagi che si è concluso l'altro giorno su Raiuno), Carlo Sama apparso in uno sfogo epico della saga Ferruzzi. È poi così inferiore, nella definizione che ne dà la Tv, al personaggio del «Griso» capo dei bravi descritto ne *I promessi sposi*. Non di molto.

Autorevole perché rappresentante un potere che non gli apparteneva effettivamente (ah, la patetica figura così italiana del «cognato») ha di certo avuto benefici e svantaggi da una milizia in subordinata accettata perché di meglio non c'era. Non tutto rose e fiori il suo cammino dirigenziale per parte di moglie («L'è dura» rispose il Griso. «L'è dura di ricever de' rimproveri dopo aver lavorato fedelmente...»).

MA IL GRISO di Gardini si trovò per ghiribizzo della sorte a sostituire don Rodrigo dopo il fallito tentativo di rapire Lucia (la chimica). E qui ecco che il personaggio ha un diverso sviluppo, sfoga fuori dalla letteratura verso la cronaca (giudiziana), il subalterno si autocostringe del proprio ruolo assegnatogli non da uno scherzo del caso (quasi), ma da una scelta di merito (?). E si ribella, esaltandosi: replica, con scherno alla vedova Idina che accusa di falsità soffusa di ingannevole misticismo, insinua sugli intendimenti dell'ex capo traditore attribuendogli «intenzioni rapaci. Intorno volano miliardi dei quali il Griso non sa, non capisce, ma si offre con generosità di testimone (incolpevole, certo) per la difesa della famiglia vilipesa, ma ancora (dice lui) fortissima».

Ecco che la televisione va oltre qualsiasi descrizione per quanto indimenticabile: i personaggi risultano continuamente in *progress*. E questa è la forza del mezzo che propone qualcosa o qualcuno che poi si modificherà continuamente, diverrà nel tempo tutto e il suo contrario. Manzoni non poteva tanto. La letteratura si ferma sulla pagina e ben che vada nella memoria. La Tv galoppa. E così, nella saga di Tangentopoli raccontata da Biagi, è inutile tentare apparentamenti culturali. Al momento ci sembra di riconoscere personaggi che già conosciamo, ma questi cambiano, inquadrate dopo inquadrate.

Così il Griso diventa Rodrigo, Sancho Panza (Pillitteri ospite dal giardino di casa) sembra tramutarsi in Don Chisciotte e altri Lucignoli si cambiano in grilli parlanti, Bello / *promessi sposi*, ma senza il thrilling di queste nostre nuove montevalliste storie. Addio monti sorgenti dalle acque. A voi studio centrale.