

cinema

FERNANDO SOLANAS INAUGURA «LA MAGA» AD ANGIARI
Il regista argentino Fernando Solanas sarà in Toscana dal 22 al 28 novembre per inaugurare «La Maga», il laboratorio permanente di formazione cinematografica ideato dall'autore assieme alla Union Comunicazione di Ravenna e al comune di Anghiari (Arezzo). Nella città toscana Solanas condurrà 3 seminari: «Angeli digitali» (cortometraggio di finzione), «Verso il cinema» (sulla regia cinematografica) e «Variazioni sul documentario». Info e iscrizioni: 0545.281860 www.unioncom.com/lamaga union@ra.nettuno.it.

lirica

TRA DOLLARI E DROGA-PARTY, LA FENICE RIPARTE «TRAVIATA»

Paolo Petazzi

Ricostruito il palcoscenico, la Fenice è tornata all'attività teatrale, a un anno di distanza dalla solenne apertura con una settimana di concerti. La vera inaugurazione era il pregevole nuovo allestimento di un capolavoro tra i più famosi della storia del teatro veneziano, la Traviata, rappresentata nella versione del 1853 che ebbe inizialmente una accoglienza contrastata. Il cammino trionfale dell'opera di Verdi sarebbe iniziato nel 1854 (sempre a Venezia, ma in un altro teatro, e con nuovi interpreti), in una versione riveduta, che non ne modificava la sostanza drammatico-musicale. Ascoltando la versione del 1853 si è potuto comprendere dal vivo di che natura fossero i limitati ritocchi e miglioramenti: una esperienza comunque interessante, soprattutto per ciò che riguarda il secondo atto.

La straordinaria novità e vitalità della concezione drammaturgico-musicale verdiana è stata rivelata con esiti ammirevoli grazie in primo luogo alla regia di Robert Carsen, che ha preso alla lettera in modo radicale il desiderio di Verdi di vedere la Traviata ambientata nella contemporaneità: non viene ricostruito un demi-monde parigino di metà Ottocento; ma le scene e i costumi di Patrick Kinmonth sono inequivocabilmente di oggi, la festa in casa di Violetta somiglia ad un droga-party sessualmente disinibito, e dollari circolano ovunque. Volgarità e ipocrisia sono mostrate con chiarezza, ma con esatta misura, e non possiamo aver dubbi su ciò che fa Violetta prima di innamorarsi di Alfredo. Già durante il preludio, con scelta inopportuna, la vediamo ricevere clienti e denaro su un grande

letto; ma è una delle poche forzature di uno spettacolo di grande intelligenza e coerenza, dove la recitazione è curatissima in ogni dettaglio, dove la grandezza della Traviata si impone con evidenza, intensità, naturalezza scenica ammirevoli ed emozionanti, di cui è impossibile render conto in breve tanto ogni particolare appare significativo. Determinante era l'unità di intenti e di prospettive che nei momenti migliori si realizzava tra regia, interpreti vocali e direzione d'orchestra. Lorin Maazel ha impresso soprattutto al secondo e al terzo atto un respiro sinfonico di grande intensità e nobiltà, prediligendo tempi moderati e offrendo alla interpretazione complessiva un contributo di grande rilievo. La protagonista, Patrizia Ciofi, ha fatto vivere in scena le scelte del regista con particolare evidenza e

intelligenza, in modo inseparabile dalla sua stessa interpretazione vocale. Ha la voce di un soprano lirico-leggero, adatta quindi soprattutto ad alcuni aspetti dell'ardua parte di Violetta; ma è stata bravissima nei pianissimi di rara intensità espressiva, nel superare qualche limite di peso vocale, e nel trasformarlo, quasi, in maggiore forza interpretativa (come se avesse tratto esiti più intensi ed emozionanti da una certa delicata fragilità fisica e vocale). Discontinuo l'Alfredo di Roberto Saccà, che non ha sempre usato la sua bella voce con la controllata finezza che si è ammirata nel terzo atto. Assai appannato è parso il baritone Dmitri Hvorostovsky, in difficoltà anche perché nel 1853 la parte di Germont era a tratti più scomoda e acuta che nella versione definitiva. Caldo il successo.

«Il teatro italiano è fermo ai paesaggisti»

Parola di Romeo Castellucci, leader dei Raffaello Sanzio che dirigerà la Biennale del teatro

Massimo Marino

Niente testo: solo figure intinte negli scontri, negli stridori d'oggi. Nella *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio il teatro è negato per come lo conosciamo, esplorato ai suoi confini estremi. Dieci spettacoli diversi in dieci città d'Europa hanno costituito una saga in movimento fatta di molti choc per lo spettatore, che ha aperto piste per nuove frontiere della creazione. Il ciclo, dopo oltre due anni, giunge a conclusione il 16 dicembre, con l'ultima tappa di Cesena. Poi Romeo Castellucci, il regista inventore di visioni, si staccherà temporaneamente dai suoi compagni di avventura, e sarà per un anno direttore artistico della Biennale Teatro di Venezia.

Cosa inventerà un artista che trova più spazio all'estero che in Italia, insofferente delle pigre consuetudini della nostra scena? Cosa ci farà vedere, e scoprire, un sovvertitore dei linguaggi accreditati, chiamato proprio in questi giorni a Parigi dal Festival d'Automne per ricordare, con l'Amleto autistico, muto, fisico, violento del 1992, un altro eretico della nostra scena, Carmelo Bene?

Glielo abbiamo chiesto proprio mentre la *Tragedia Endogonidia* è tornata in scena in Italia. Da ieri fino a venerdì viene presentato nell'Auditorium della capitale, per «Romaeuropa Festival», quello che forse è il più denso e bello fra gli episodi, BR. # 04 *Bruxelles/Brussel*, che debuttò nella capitale belga nel 2003. Fino a domenica la Societas mostrerà altri aspetti della sua ricerca: il ciclo filmico sulla *Tragedia*, una *Crescita*, ulteriore, aforistica escrescenza dall'opera maggiore, un concerto con le telluriche musiche elettroniche di Scott Gibbons e la voce di Chiara Guidi. Poi, nel nuovo anno, riprenderà altri episodi del ciclo (quello di Berlino e quello di Londra) a Napoli e a Cagliari.

A che punto è con il programma per la Biennale di Venezia?
È stato un impegno che mi ha preso molto. Ho conosciuto molte realtà, soprattutto giovani, o che operano nell'ombra, perché non hanno mai avuto la possibilità di emergere. Ho mandato un annuncio, circa un anno fa: «Io sono disponibile a vedere delle cose. Chi ne ha, si faccia avanti». Ho ricevuto circa seicento documenti da varie parti del mondo. Li ho considerati tutti. Poi ho chiamato direttamente gli artisti a mostrarmi il loro lavoro. Ci saranno compagnie europee, nord e sudamericane e di altre parti del mondo. Stranamente non ho trovato nulla in Cina, dove pure ho indagato intensamente. Non dominerà uno stile «Raffaello Sanzio»: ho cercato di mettermi in ascolto di realtà diverse; cercherò di far emergere opere con una propria necessità, senza imporre un disegno. Il programma è quasi completo: ma voglio lasciarmi ancora la possibilità di scoprire qualcosa di inaspettato.

Come mai ha scelto di portare a Roma proprio l'episodio di Bruxelles della «Tragedia Endogonidia»?
Perché esplora il tema fondamentale della legge, del controllo della legge, carico di ripercussioni sulla storia

Il gruppo di avanguardia a Roma: fino a venerdì mette in scena la «Tragedia Endogonidia», sul tema della legge



Un momento della «Tragedia Endogonidia» dei Raffaello Sanzio

recente e su quello che ci succede intorno. Il nucleo della legge è la violenza; la legge aspetta e sottende la violenza, la presuppone e la giustifica. Credo

che questi motivi trovino una risonanza particolare in una città come Roma, nel suo aspetto istituzionale di capitale, e quindi assumano una conno-

tazione politica molto forte.

Nella «Tragedia Endogonidia» avete isolato l'eroe, eliminando il coro. È una riflessione sulla

solitudine contemporanea?

Non esistono oggi le condizioni di un coro, di una comunità, del riconoscimento di un'appartenenza. L'idea

stessa di città, di cittadinanza è sconvolta. Nella tragedia antica il coro rende possibile l'azione, la spiega alla città, la fa accadere. Indica l'assurdità del

lo spettacolo

Un grido contro la legge violenta

In BR. # 04 ritornano in circolo le ossessioni della legge, dell'ordine, in una successione di quadri avvolti nel silenzio o in suoni insinuanti e poi debordanti. La scena è una grande scatola marmorizzata che sembra un ministero, un palazzo di giustizia, un obitorio. Tutto appare evidente e tutto è insidioso, sfaccettato come i simboli, pronto a fornire a ogni spettatore strade di sogno, di incubo, emozioni raggelate o scorticanti.

Una donna delle pulizie, nera, raschia una piccola macchia per terra con gesti sempre più ampi. Sipario, bianco e rumore fino a toni abbaglianti. Un neonato in terra. Entra un robottino piatto, solo una testa e il busto. Sembra un bersaglio e si rivela una baby-sitter meccanica: si aprono occhi e bocca, fessure, una voce metallica sillaba vocali e fonemi. Il neonato continua a gattonare o accenna a frignare con lo sguardo stupito, essere umano in nuce o forse pieno di una purezza organica ancora non insidiata da altro che da quello stridente maestro robotico. Sipario. Una donna in gramaglie, col cranio da cui pendono sottili capelli pelato come da un cancro, raccoglie il bimbo e accende con un cineproiettore l'ombra arcaica di un fuoco su uno schermo bianco. Sipario. Un vecchio barbutto in bikini fiorato. Avanza gattoni, suppli-

cando, verso una sedia coperta di panni. Li indossa, a uno a uno, e qui il ritmo, finora disteso come un'attesa, vira in metamorfosi continue: sovrappone una all'altra vesti bianche sacerdotali con scritte ebraiche, acquistando un'aria sempre più sacrale, che poi rompe racchiudendo goffamente la tenuta cerimoniale in una camicia e in un paio di calzoncini. Da vittima diventa patriarca profeta e poi poliziotto. Entrano altri due tutori della legge. Uno si spoglia. Un altro ancora versa un liquido viscoso in terra. Scoppia, senza enfasi, il pestaggio dell'uomo nudo, con manganelli, i colpi amplificati, secchi, duri, per molti, infiniti minuti, senza pietà, come un lavoro ripetitivo, mentre il corpo si dibatte, si allaccia agli aguzzini, scatta nella pozza e si insanguina sempre di più. Gli effetti prima delle cause, le cause riformulate dagli effetti: siamo a teatro e il teatro allude alla violenza del mondo, l'artista grida contro la legge, contro l'incastolamento della vita, di quegli occhi ingenui e bambini, mentre si sentono solo rantoli, mentre le tavole della legge incombono e uccidono ogni resistenza, ogni differenza, mentre il nostro mondo continua a colpire, battere, spremere, rimuovere la vita, l'irriducibile essere del singolo, come un lavoro, un destino, una missione. I resti di questa macchia di sangue che dilaga, finto ed evocatore, puliva la cameriera; lì, sul luogo del delitto, sedeva il bambino. Quella stessa legge che andrà a incarnare supplicava l'uomo vecchio dalla lunga barba grigia, che scomparirà nel nulla, alla fine, con i lineamenti annullati da una maschera che lo trasforma nell'inquietante seme di un'umanità ventura. **m.m.**

fato, di Dio. Nella nostra società, in cui Dio è già stato messo a morte, non è più possibile una ridicolizzazione del divino. Vi deve essere, piuttosto, la ridicolizzazione dell'artista.

Nei vari episodi, accanto a figure che evocano Carlo Giuliani morto, il generale De Gaulle, Mussolini, Isacco, Cristo, prevalgono gli uomini e le donne anonimi. Come mai?

I greci fissavano l'eroismo a un nome, a delle proprietà, a una mitologia. Oggi l'eroe tragico è potenzialmente ciascuno di noi, e quindi anonimo. La sofferenza e la scissione che l'individuo eccezionale viveva per conto di tutti, oggi pervade la quotidianità di ognuno di noi. Alla nostra epoca appartiene una forma di eroismo senza nome: l'anonimato è la nostra stessa condizione esistenziale.

Per questo c'è qualcosa di scambiabile e di continuamente generativo nella «Tragedia»? Una figura ne produce altre, potenzialmente all'infinito, e lo spettacolo nato in stretta relazione con una città può essere trasportato altrove?

È un'arborecenza, una disseminazione corallina, una spinta inerziale che prosegue senza pensiero, per ricaduta. È un sistema alla deriva, nel doppio senso della parola: può fallire, perdersi, ma è anche aperto all'ignoto e può scoprire terre nuove. Bisogna sempre fuggire dalla condizione in cui si è, accendere la forma in cui si è. Bisogna contrapporsi alla realtà come è, superare il reale per produrne di nuovo.

Il suo lavoro appare complessivamente una sfida al teatro italiano corrente...

Non parte con intento polemico, ma è vero che in Italia il teatro è anacronistico. È come se i pittori continuassero a dipingere paesaggi, come se non fossero mai esistiti Picasso e Duchamp. Artaud, Beckett hanno già bruciato il testo: è una forma di espressione che si può usare solo fra virgolette. Ecco, trovo che in Italia ci sia ancora un atteggiamento paesaggistico. Bisogna cogliere la sfida che il teatro contemporaneo ci ha lanciato.

Nel vostro futuro è prevista anche una fuga nel cinema...

È un mezzo che sento intonato alla mia percezione, alla mia concezione dell'immagine. Nel 2006-2007 realizzeremo un film. Mi interessa molto, in questo caso, lavorare sulla scrittura, sulla narrazione, che nel cinema ha un ruolo molto più forte che nel teatro.

Infine: girate molto all'estero e non abbastanza in Italia.

La concezione attuale della politica culturale italiana è sotto gli occhi di tutti. I tagli a chi ricerca sono drammaticamente di attualità. Viviamo un ritorno all'ordine. Questo è un paese reazionario. Domina ancora quel «paesaggismo» di cui si parlava. Eppure esistono molti gruppi che portano esperienze forti. Il teatro è vissuto come un atto di resistenza. E questo può anche essere pericoloso: se si trasforma solo in antagonismo diventa un oggetto troppo semplificato, una fede rovesciata. Ci vuole un disinteresse impegnato, raggiunto con una disciplina della forma inflessibile. Tanto più in tempi bui come questi, quando il panorama è così devastato.

«Questo è un paese reazionario, il teatro viene vissuto come resistenza. E anche questo può essere pericoloso»

Firenze, il gruppo Inad in scena pensando a Che Guevara

I «sogni senza limiti» del teatro palestinese

Valentina Grazzini

FIRENZE Fanno teatro per resistere all'occupazione israeliana, ma anche per sfidare i pregiudizi e dimostrare al mondo che la Palestina esiste, e vive. Il Teatro Inad, un drappello di artisti aggrappati ad un piccolo teatro nell'area di Betlemme, è in questi giorni sul palcoscenico del Teatro di Rifredi di Firenze con *Sogni senza limiti*, un lavoro «sulla mitologia della Rivoluzione» che si ispira alla figura del Che Guevara.

«Quando scegliamo un testo da rappresentare ci poniamo sempre il problema di quello che vogliamo comunicare, in rappresentanza della nostra comunità - ci racconta la regista Raeda Ghazaleh -. Il Che è un simbolo in Palestina, in ogni casa c'è una sua foto e la sua immagine pura si conserva come un modello per i giovani combattenti». In scena tre attori, che scambiano le loro battute apparendo e scomparendo dietro enormi tazze da caffè rovesciate che rappresentano l'unica scenografia, «simbolo di un rito, ancora oggi importante nel mondo arabo, quello di bere e leggere i fondi». Poco meno di un'ora per mescolare vari linguaggi teatrali, quello visivo innanzitutto (che consente di seguire la storia, nonostante i dialoghi mantengano la lingua araba del testo d'origine), ma anche la musica e la parola.

«Parlando della Rivoluzione intendiamo far arrivare al mondo che non siamo il solo popolo oppresso, condannato ad una situazione di occupazione, che insomma quello che viviamo non è un pro-

blema nostro ma un'ingiustizia ripetuta nel tempo e nello spazio», continua la compagnia. Lo spazio gestito dalla compagnia Inad, più simile ad uno studio che non ad un teatro, è stato bombardato ben 11 volte negli ultimi 4 anni, e vive senza alcun aiuto da parte dello Stato palestinese. «Siamo più o meno 6 compagnie in tutto il paese - precisano - tra Betlemme, Ramallah, Gerusalemme e Gaza. Quando il teatro non è agibile, siamo noi ad andare dal pubblico, come all'indomani dei bombardamenti per la ripresa dell'Intifada, quando abbiamo messo a punto un lavoro specifico per i bambini delle scuole, sotto shock per la violenza vissuta».

In Palestina il teatro è «giovane», ma sta assumendo una connotazione del tutto personale, forgiata anche grazie al suo valore sociale: «I primi accenti teatrali risalgono agli anni 50 - racconta Ghazaleh -, ma l'affrancamento dalla drammaturgia inglese si è verificato più tardi, alla fine degli anni 60. Il testo da cui è tratto *Sogni senza limiti* fu scritto da Mu'ien Bsiso proprio allora, in piena affermazione dell'identità teatrale palestinese. Per culminare negli anni 80, quando dalla prima Intifada fu generato un teatro politico e impegnato».

Sulla scena la violenza viene sublimata, ma resta comunque leggibile e a suo modo protagonista del lavoro: «Lo spettacolo inizia con uno stupro, e prosegue con immagini forti - conclude la compagnia -. Il nostro teatro è un'esperienza, qualcosa di emotivamente forte. Ma l'impatto serve a far entrare subito lo spettatore nella situazione, e comprendere la necessità della Rivoluzione».