



Una scena del Macbeth firmato da Bob Wilson in scena a Bologna

La seconda volta di Wilson

Ancora Verdi, il «Macbeth» diretto da Roberto Abbado

Dopo «Aida» il coreografo e regista americano si confronta nuovamente col grande musicista italiano In scena a Bologna

PAOLO PETAZZI
BOLOGNA

CHE BOB WILSON FACCIA SEMPRE LO STESSO SPETTACOLO È UN LUOGO COMUNE SENZA FONDAMENTO. NELLA BELLA SERATA INAUGURALE DELLA STAGIONE AL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA IL «MACBETH» DI VERDI DIRETTO da Roberto Abbado era per Wilson la seconda occasione di confrontarsi con il teatro di Verdi, dopo *Aida*. Si è visto uno spettacolo completamente diverso, come era necessario. In comune questi (e altri) allestimenti hanno il rigore formale, la stilizzata essenzialità, la coerenza, e la capacità di aprire all'ascolto della musica uno spazio con cui il direttore d'orchestra può dialogare secondo varie prospettive, di volta in volta coincidenti o opposte

o sghembe (come ha saputo fare con intelligente sensibilità Roberto Abbado); ma nella atmosfera complessiva, nella «tinta» d'insieme come in ogni dettaglio il *Macbeth* allestito da Wilson a Bologna è nettamente individuato, ovviamente usando i vocaboli, le luci, i gesti non naturalistici e tutti gli altri elementi che appartengono al linguaggio dell'artista americano e alla sua visione del teatro.

Per Wilson il *Macbeth* è un prisma con molte sfaccettature, una tragedia che, data la trama «molto oscura, piena di violenza» deve «essere piena di luce». In verità ci sono luci livide e inquietanti, ma soprattutto le sfaccettature, i chiaroscuri. Alcune scene, come quella iniziale delle streghe, sono immerse nell'oscurità. Una fila di piccoli tubi luminosi disegna una sottile linea di luce bianca a terra, all'inizio del palcoscenico, ed è una presenza immutabile, che ferisce la vista anche nel buio totale. La presenza di tubi luminosi, forse da lontano ispirati a Dan Flavin, è anche altre volte un elemento scenico di forte suggestione. Impossibile raccontare uno spettacolo in cui ogni luce, ogni gesto, ogni colore, ogni elemento è ideato con meditata raffinatezza e carico di significato. Mi limito a un paio di appunti. Wilson non ci lascia mai vedere il

volto delle streghe (per l'oscurità e perché è velato), evitando la barba e l'aspetto osceno che prescrive il libretto e lasciando allo spettatore di interpretare queste indecifrabili creature come proiezioni della coscienza di Macbeth o in altro modo.

La scena del banchetto e del brindisi è bloccata in una quasi completa immobilità: gli ospiti di Macbeth stanno fermi sul fondo, non appare l'ombra di Banco assassinato e non va a sedersi al suo posto; ma cala dall'alto una piccola sedia coperta da un panno (un sudario?) che resta sospesa in aria. Il vuoto e la raggelante immobilità definiscono in modo nitidissimo la forzata falsità del carattere festoso del brindisi di Lady Macbeth. E Roberto Abbado accoglie in modo diretto le suggestioni che vengono dall'impostazione scenica, staccando per il brindisi un tempo un poco più lento di quello cui forse si atterrebbe in un altro contesto, e rafforzando così l'impatto di questa pagina. Naturalmente nella stessa scena l'angoscia e il terrore di Macbeth davanti al fantasma dell'uomo che ha fatto assassinare hanno l'accento musicale incandescente che richiedono; ma ad esso la rigorosa stilizzazione di Wilson non nuoce affatto: qui e in molte altre occasioni lo spazio creato dall'artefice di regia, scene e luci si rivela aperto alla musica e alle scelte degli interpreti. Con ragione spesso Roberto Abbado si è mosso in direzione opposta a quella della stilizzazione raggelante, stabilendo con la scena una dialettica molto suggestiva. Il direttore coglie con grande intensità i caratteri di questo straordinario capolavoro, fa comprendere come Verdi sia stato stimolato dal suo primo incontro con Shakespeare (nel 1847) a invenzioni di incredibile originalità in tutte le pagine che sentiva essenziali, e abbia risolto le altre in modo più disinvolto. Abbado non cerca di mascherare i dislivelli qualitativi, né il salto stilistico segnato dalla mirabile aria inserita nel 1865, con esiti pienamente persuasivi.

L'eccellente acustica del teatro veniva incontro a qualche limite di potenza vocale dei validi interpreti: Dario Solari è stato un nobile Macbeth, Riccardo Zanellato un buon Banco, Jennifer Larmore una Lady forse un poco discontinua, ma mirabile nei lividi, esangui colori vocali della scena del sonambulismo.

Dalla borsa a rete al samovar nostalgie sovietiche

Un catalogo affettivo degli oggetti in un libro che «racconta» venticinque storie da un altro mondo

GIACOMO VERRI

«VENTICINQUE STORIE DA UN ALTRO MONDO» È IL SOTTOTITOLO DI UN LIBRO DI STRAORDINARIO INTERESSE, «LA VITA PRIVATA DEGLI OGGETTI SOVIETICI» (SIRONI EDITORE, PAGINE 206, EURO 19,80), ULTIMO DI UNA NUTRITA SCHIERA DI VOLUMI E DI SAGGI CHE GIAN PIERO PIRETTO HA DEDICATO ALLA CULTURA E ALLA LETTERATURA RUSSA. È davvero un altro mondo quello descritto qui, e non solo perché dice l'al di là della cortina di ferro, ma perché, oltrepassata, s'avanza così a fondo nella vita delle cose sovietiche che riporta sul

fiore dell'acqua anche quelle tante e piccole tessere del quotidiano che il discorso della cultura ufficiale aveva chiuse nelle regioni dell'oblio. Piretto non fa un'operazione prescritta da una grossolana e indiscreta *Ostalgie* (così, ci spiega lo stesso autore, è definita in Germania la nostalgia per l'Ost, ovvero per l'Est) che tra l'altro, decontestualizzando gli oggetti che appartengono a una certa epoca storica, attribuisce loro delle «responsabilità che, spesso, non sono in grado di affrontare o sopportare». Lavora piuttosto sull'onda di quella che Svetlana Boym ha definito come «nostalgia riflessiva», quella cioè che «si sofferma sui ruderi, sulla

patina del tempo e della storia» col disegno, certo più delicato, ma eticamente solido, di «contrastare la convenzionalità e i luoghi comuni» che troppo spesso caratterizzano il nostro sguardo sulle cose del passato.

Piretto non parla di oggetti che denotano funzioni pratiche ma piuttosto di «cose» che hanno assunto connotazioni affettive anche molto forti, che, vorrei dire, hanno stabilito con l'uomo sovietico (e, prima ancora, russo) una «corrispondenza di amorosi sensi». Sono cibi e bevande, le Kotlety (polpette), a esempio, o la Pascha, sformato pasquale di ricotta a sagoma di piramide tronca (a ricordare il sepolcro di Cristo); oggetti minimi, testimoni del *continuum* del quotidiano, in taluni casi ancora d'impiego abituale (certi profumi, come l'ormai mitico Krasnaja Moskva, Mosca Rossa), in tal'altri ormai di una desuetudine a tratti comomente (i distributori automatici d'acqua gasata, la borsa a rete per la spesa o la moneta da due copeche per i pubblici telefoni, con la quale era possibile inaugurare chiamate urbane senza fine); in altri casi ancora l'attenzione si posa su oggetti dalla lunga storia, e sulle alter-

ne sorti da questi subite: avventura luminosa è quella del Samovar, la cui vita privata (nonostante le severe resistenze dell'intransigenza bolscevica), dalla Russia degli zar a quella post-sovietica, è l'esempio distintivo di un oggetto che ha saputo mantenere nella sfera familiare una tonalità di significato autonoma rispetto alle retoriche ufficiali. E ci sono infine i «pezzi unici», quelli che nel tempo hanno accolti o subiti i maggiori investimenti ideologici (il cadavere di Lenin, ad esempio), quelli ai quali fu affidato il compito di rappresentare agli occhi del mondo il prestigio dell'Unione (lo Sputnik o la spettacolare e sontuosa metropolitana di Mosca).

Ma a fine lettura l'interesse si appunta maggiore proprio sulle cose apparentemente insignificanti - le galoscie o il bicchiere a faccette - perché sono queste a offrire il racconto più suggestivo e insolito intorno a quell'altro mondo, perché su di esse si sono addensati i fitti strati delle connotazioni della sfera privata, dell'intimità domestica, quelle dimensioni insomma che il protocollo della Rivoluzione aveva messo, più o meno forzatamente, fuori legge.

Quando l'Italia cominciò ad animarsi



IL CALZINO DI BART

RENATO BALLAVICINI

LO SDOGANAMENTO CULTURALE DEL FUMETTO, ACCENTUOSI IN QUESTI ANNI CON L'«AVVENTO» E IL SUCCESSO DEL GRAPHIC NOVEL, HA PRODOTTO ESITI POSITIVI ANCHE NEL CAMPO DELLA SPECIFICA RICERCA STORICA. È il caso di alcuni studi che vanno a rintracciare le origini del fumetto italiano ben oltre i limiti temporali comunemente accettati. Pensiamo ai contributi di Fabio Gadducci, Matteo Stefanelli, Gianni Bono e altri su riviste come SIGNs o sul megavolume *Fumetto*. 150 anni di storie italiane (Rizzoli). Un analogo caso tocca il cinema d'animazione nostrano, territorio ancora più negletto da studi originali e approfonditi, anche per la scarsa «produttività» del settore. *Le origini dell'animazione italiana* di Raffaella Scrimatore (Tunué, pp. 224, euro 16,50) in questo senso è un interessante scavo archeologico nella storia, tra gli autori e nei film animati in Italia tra il 1911 e il 1949. Prima, cioè, del fatidico anno 1949 in cui uscirono I fratelli Dinamite e *La rosa di Bagdad*, da sempre considerati i primi film d'animazione italiani. L'autrice, laureatasi alla Statale di Milano con una tesi (di cui questo libro è il frutto) sotto la cura di Giannalberto Bendazzi (il nostro maggior storico dell'animazione), con un paziente lavoro negli archivi e raccogliendo testimonianze dirette dagli eredi di autori e registi, ci rivela un panorama davvero inedito e suggestivo. Scrimatore attraversa un quarantennio partendo dal cinema delle attrazioni di Leopoldo Fregoli; tocca le prove animate di disegnatori come Antonio Rubino e Roberto Sgrilli, due star del *Corriere dei Piccoli*; scova piccole perle nella produzione del Cine Guf; rintraccia la pubblicità animata ante *Carosello*; riporta l'attenzione su autentici protagonisti come Gibba. Lo fa attraverso un'agile sintesi introduttiva e precise schede di approfondimento sui vari autori. E con una passione e una competenza assai rare.

r.pallavicini@tin.it