

SIPARIO

MENSILE DI TEATRO BALLETO MUSICA LIRICA CINEMA

L. 9.000

**STREHLER
VENDE
L'ANIMA
A GOETHE**

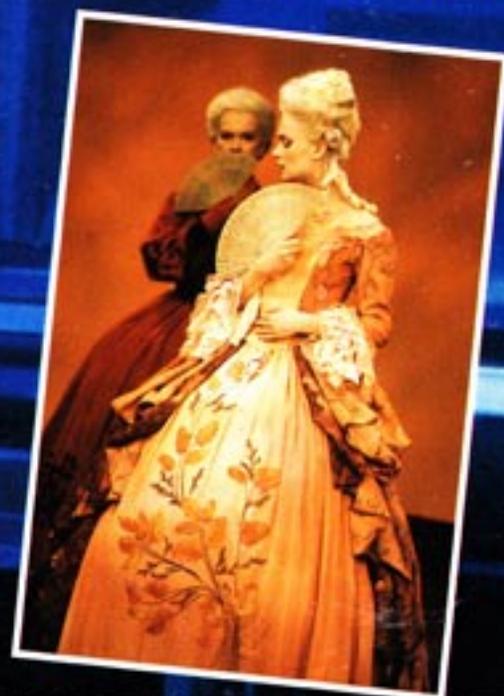
**IL TEATRO
DELL'EST**
(PRIMA PARTE)

**BERGMAN
SFIDA
MISHIMA**

TESTO
MIKLÒS HUBAY
"SFIDA AGLI DEI"

GOLDONI
Veleni e
villeggianti

WEDEKIND
Il risveglio
della
sessualità
repressa



la realtà circostante. Ancora una volta Gozzi stringe una rete di rapporti tra il racconto psicanalitico e il linguaggio teatrale sfuggendo alla costruzione tautologica del teatro, ma, a differenza dei casi clinici che sono storie filtrate dalla scrittura del terapeuta, qui è lo stesso ammalato a raccontare.

Gli attori, bravissimi tutti, sono chiamati a un compito particolare (sono nella parte di Nora e contemporaneamente negli altri ruoli: un medico e due infermiere) e si muovono in una dimensione dinamica. Lo spettatore si trova al centro della visione psicotica e la malattia mentale con tutte le sue implicazioni esaltanti e degradate si spande e ti si attacca addosso. La parola su cui si focalizza l'interesse del regista è una parola malata che si spezza e si lega ad altre parole. Spettacolo affascinante e difficile, dalla parte di un teatro non consolatorio e fuori dalla banalità e dal facile consumo.

Titti Danese C.

DAS WINTERMÄRCHEN

(Il racconto d'inverno) di William Shakespeare. Versione tedesca di Peter Handke. Regia: Luc Bondy. Scene: Erich Wonder. Costumi: Susanne Raschig. Interpreti: Hans Christian Rudolph, Corinne Kirchoff, Libgart Schwarz, Peter Simonischek, Gerd Wameling, Ernst Stötzner, Michael König e altri. Berlino, Schaubühne am Lehniner Platz.

L'azzurro sfumato di pareti sospese su un ripiano mobile, non combacianti con l'elemento terrestre, immette subito nell'insidioso recesso di Leontes: una corte dove i cieli luminosi della Sicilia hanno assunto le sembianze del freddo acciaio. Dietro vi si intravede come un baratro, un fossato, un cunicolo che potrebbe culminare in una cella. La china del destino è già tutta tracciata, l'antica amicizia tra Leontes e Polixenes, re di Boemia, sta per offuscarsi, e con essa la fedeltà coniugale di Hermione sospettata di una tresca amorosa con l'ospite straniero. La paranoia del re, avversata dal suo seguito e già tramutata in tirannia, giunge a sfiorare la condanna a morte per poi ricredersi davanti agli effetti funesti dell'oracolo di Apollo. Mamilus, l'adorato primogenito, ha pagato con la vita l'audacia del padre; Hermione, nell'apprenderne la triste notizia, subisce la stessa sorte; Perdita, venuta alla luce durante la prigionia della madre, è

stata fatta allontanare dalla corte. A Leontes non rimane che logorarsi nello scrupolo. Paulina, anima gemella di Hermione, gli sarà da presso per aumentarne la pena, per vegliarne la solitudine e il pentimento. L'azione si sposta in Boemia. L'orso che sbrannerà Antigonus, consorte di Paulina, che ha tratto in salvo la neonata ripudiata, dà il via al comico. L'intermezzo pastorale, con i suoi scenari picareschi, viene alleggerito da qualche trovata "country": Autolykus, l'allegro truffaldino, canticchia Bob Dylan; la scatenata danza campestre si snoda sulle note fragorose di un "juke-box" posto ad un angolo dello scorcio naturalistico. È qui che Polixenes, sorprendendo suo figlio Lorixel in compagnia di Pedita, gli farà divieto di prendere in moglie la presunta figlia di un pastore. Ma il ritorno in Sicilia sarà a tutti di buon auspicio. Il matrimonio dei due giovani, e la scoperta di Hermione viva fatta ricomparire come statua in un abile gioco illusionistico di Paulina, facendo piazza pulita di ogni equivoco, concludono il dramma nella pace civile.

Pregevole la regia di Luc Bondy, soprattutto nei rilievi drammatici e per le sfumature dei caratteri nei momenti di massima tensione. Ottima anche l'interpretazione dell'"ensemble" della Schaubühne.

Franco Sepe

GUST

di Herbert Achternbusch. Regia: Richi Ferrero. Scene e costumi: Sebastiano Romano. Interpreti: Michele Di Mauro e Laura Righi. Realizzato da Il Granserraglio di Torino in collaborazione con il Goethe Institut Mailand. Milano, Teatro Verdi.

IO, FEUERBACH

di Tankred Dorst. Lettura curata da Massimo Nasone. Interpreti: Massimo Loreto e Elia Schilton. Milano, Teatro Verdi.

La sorprendente soluzione registica e scenografica adottata da Richi Ferrero e Sebastiano Romano è forse l'elemento più originale e interessante di *Gust*, il primo spettacolo presentato nell'ambito della rassegna "Teatro e cinema tedesco: Herbert Achternbusch e Tankred Dorst" al Teatro Verdi di Milano in collaborazione con la sede locale del Goethe Institut. Un campo di gerbere a tutto palco, un effluvio intenso e penetrante di miele e

fiori, un ronzio denso e insistente che si affievolisce gradatamente fino a estinguersi, prima coperto e poi annullato dalla voce del protagonista, accolgono lo spettatore e lo coinvolgono anche fisicamente nella vicenda di Gust, vecchio contadino bavarese. La visione amara e disincantata della vita, propria di Achternbusch, rivive in Gust, magistralmente interpretato da un febbricitante Michele Di Mauro, che si parla addosso, rivolgendosi più a sé stesso che a Lies, la seconda moglie morente, stesa tra i fiori, invisibile, quasi unicamente un sospiro. Gust, alternando momenti di lucidità ad altri di delirio, procedendo per associazioni d'idee e suggestioni interne, rievoca in ordine sparso protagonisti, fatti e impressioni nella sua lunga esistenza: la trebbiatura e la vita dei campi, la prima moglie, Hitler e la guerra, le api e il miele, questi ultimi veri e propri tiranni della sua giovinezza. Quando la moglie, sfinita, chiede il conforto di un'ultima parola dolce per spegnersi in pace, dopo un attimo di riflessione, Gust non trova che una sola tragica risposta: pronuncia quella parola che esprime e riassume tutta la sua vita, "miele", la ripete come un'eco, vagando tra i fiori, finché il ronzio copre ancora la sua voce e la luce si spegne.

Altrettanto breve, ma privo della crudezza realistica e della drammatica coscienza del vuoto che sottende ogni esistenza che caratterizzano il pezzo di Achternbusch, e forse più ricco di spunti, è *Io, Feuerbach*, scelto come rappresentativo dell'arte e delle tematiche di Tankred Dorst. La semplice lettura ben si adatta a questo testo, dialogo tra il protagonista (Massimo Loreto) e un assistente alla regia (Elia Schilton) che lo deve sottoporre a un provino teatrale. Grande interprete della generazione passata, Feuerbach dopo anni di silenzio e di inattività forzata, trova finalmente l'occasione di realizzare nuovamente il suo sogno: recitare con un regista che ha sempre ammirato. Disposto a interpretare qualunque ruolo, ricco di un bagaglio culturale e di un'esperienza diretta notevole, eccitato e disarmato nell'attesa del grande, Feuerbach si perde a parlare con il giovane assistente, freddo e distaccato, noncurante del teatro — a cui è approdato per caso — e delle sue storie. Mentre parla, Feuerbach confonde il passato più remoto con le esperienze più recenti, con i sogni per il futuro, le vicende vissute sul palcoscenico con quelle della vita reale e pian piano scopre quell'intensa sensibilità — che pure l'ha fatto



Nell'ordine: una scena da "Gust" e Marisa Fabbri



grande — e quell'incapacità a confrontarsi con la realtà che l'hanno portato alla follia e alla reclusione in un ospedale psichiatrico. Mentre lui esprime il meglio di sé, come uomo e come attore, il regista è lontano, intento in un'attività ben poco nobile, che occupa quasi tutto il suo tempo: mangiare. Quando finalmente Feuerbach interrompe il suo quasi monologo, pronto per l'audizione, scopre che questa è già conclusa, occasione giocata e bruciata quando più era distratto e sembrava riferire solo banalità e ricordi vuoti di senso.

Denuncia di una situazione teatrale creativa e registica molto critica, dove l'attore risulta l'unico disposto a sacrificare — letteralmente nel caso limite di Feuerbach — la propria vita per un'arte in cui crede, l'unico a concedersi a un'osmosi costruttiva tra il testo e la propria anima, che renda più vivo e attuale il personaggio che interpreta e il messaggio che intende comunicare, penetrandolo e lasciandose ne penetrare, l'unico infine a pagarne le conseguenze. *Io, Feuerbach* si presta a essere letto anche come una più ampia e amara metafora della vita. Le prove decisive si aspettano per anni, si conquistano con grandi sacrifici: poi, finalmente giunte, sfumano, bruciate da elementi banali e irrisori, affidate a giudici distratti in quell'unico attimo che ci è concesso per brillare.

Mariangela Palazzi

DALL'OPACO

di Italo Calvino. Drammaturgia musicale: Paolo Terni. Luci: Giancarlo Salvatori. Collaboratore della messa in scena: Pasquale Plastino. Interprete: Marisa Fabbri. Torino, Teatro Carignano.

La parola, grande protagonista, si libra nello spazio, rincorre sé stessa, nel gioco prodigioso di un'eco non naturale qual è possibile con sofisticate apparecchiature stereofoniche. Il nitore di un sostantivo, l'eleganza di un aggettivo, l'essenzialità solida di un verbo. Una voce, un leggìo, uno spezzato di scena (Mirra, forse?), l'intravedersi di un volto, in un pulviscolo di capelli biondi, con i luci a cancellare con la loro forza le geometrie di uno spazio scenico che, all'intorno, è nel buio. Del "non teatro", a teatro?

Così torna a noi Italo Calvino nell'omaggio evocativo e denso di affetto di Marisa Fabbri, ascoltata a Torino, tra gli ori e i velluti del Carignano: un'ora, o poco più, per leggere *Dall'opaco*, un breve testo comparso per la prima volta su "Adelphiana", nel 1971. Lo scrittore, come in una "lezione" confidenziale — non dalla cattedra, ma quasi guardando in faccia l'interlocutore — dipana il suo pensiero alla ricerca della forma del mondo. Le idee sono chiare, il tessuto delle riflessioni segue un ordito preciso: lo si può osservare come da un balcone affacciato sul mare. Viene in mente l'inizio di un altro racconto: "Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto

tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta 'punta di Francia', a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti".

Ecco il paesaggio che propizia quest'altro esercizio di memoria: un filo sottile si sgomitola, nell'individuare le origini, nel cercare i possibili rapporti con il teatro con il quale condivide, la forma del mondo, le dimensioni dello spazio (avanti, indietro, sopra, sotto, destra, sinistra). E la memoria è anche aiutata dall'umore del dialetto: dall'opaco, che è contrario di aprico, emerge "l'ubagu", vale a dire la località dove il sole non batte. E si pone così come il rovescio del mondo, mondo privilegiato dell'io. Da qui si rinnovano una serie di interrogativi, e un accumularsi di certezze apparenti che si dileguano per lasciar posto ad altri interrogativi. Dal fondo dell'opaco Calvino ricostruisce la mappa di un "aprico" che è solo un "inverificabile" assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un "me stesso" di cui il me stesso ha bisogno per sapersi "me stesso", l'"io" che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è. L'"io" di Calvino si è materializzato in una voce, e si allontana e si spegne nel soffio di un attenuatore di volume. La riflessione è finita, la ricerca è terminata. "Non teatro" a teatro, si è chiesto. Se teatro è parola, e quindi comunicazione, è stare insieme a dire e ad ascoltare, se il recitante è l'officiante e il pubblico è il partecipante al rito collettivo, anche