

VISIONI



A teatro • «Lear» di Edward Bond, regia di Lisa Ferlazzo Natoli. Una lettura che restituisce la crudeltà elisabettiana del testo



Due figlie in guerra col padre, crimini, paura, tradimenti. L'opera del drammaturgo inglese rivela ancora oggi le ambiguità immutabili della storia

Gianni Manzella
ROMA

Il *Lear* di Edward Bond non ha molto in comune con quello di Shakespeare. C'è un vecchio re chiuso in un'autoreferenziale concezione del potere e due figlie che vorrebbero sbarazzarsi di lui e prendere il suo posto. Il vecchio re sta facendo costruire una grande muraglia che, come quella cinese della lontana dinastia Qin, dovrebbe servire per tenere i nemici fuori dai confini del regno. Ha cominciato quando era giovane e ora l'impresa avanza a fatica. I contadini non ne vogliono sapere. Condanna a morte presunti sabotatori, per mantenere un po' di paura, e se serve è lui stesso a sparare.

Le figlie sono giovani e eleganti, tubino nero e scarpe col tacco alto. Una fa la bellissima ingenua, con una irreflessiva vena isterica; l'altra si vede che è più solida e concreta. Scarpe di lana guantoni felpati, canta mentre fa la maglia: «Ecco le cose che piacciono a me». Hanno sposato i regnanti che stanno al di là dei confini, più che altro per «andarsene di casa». Certo ora li sopportano a fatica, quei mariti impotenti che le obbligano a «fare da sé», già complottano perché siano uccisi in battaglia e così sposare un altro. Perché è guerra con il padre, e i comandanti simulano con un esercito di soldatini i movimenti delle truppe sul campo. That's life, come cantava Sinatra.

Ma qui siamo già dentro il *Lear* di Edward Bond che Lisa Ferlazzo Natoli ha messo in scena in una sorta di fastoso cantiere, al teatro India (domani sera l'ultima replica). Impalcature di tubi metallici, su cui si allungano viti leggere. Porte e finestre appese che girano e si aprono sul nulla. Conduitture e vasche d'acqua. Carrelli mobili che diventano improvvisati palchetti. E poi quella luce, la luce artificiale e baluginante dei neon che illumina a fatica una notte perenne. Perché questo *Lear* assomiglia piuttosto alla lunga notte di *Mac-*



La tragedia del potere ha il colore della notte

beth, la notte del crimine e della paura, la notte del tradimento, c'è solo sangue che non va più via e avvelena l'acqua dei pozzi. E quei suoni che vengono da chissà dove sembrano dare un ulteriore spessore all'incubo.

Bond, Edward Bond è l'ultimo esponente della grande drammaturgia britannica della seconda metà del Novecento che da Osborne arriva a Pinter, uomini di scena a tutto campo e non soltanto «attori». E leggendo questo suo *Lear* si comprende anche da dove venga la *crudeltà* che attraversa tanta parte della generazione successiva, a cominciare da Sarah Kane. Sulle no-

ALCUNI MOMENTI DA «LEAR» CON LA REGIA DI LISA FERLAZZO NATOLI, FOTO SVEVA BELLUCCI

stre scene le sue opere sono state fin qui poco rappresentate - però con l'eccezione importante di Luca Ronconi. Anche per questo è importante il progetto costruito insieme alla casa editrice Minimum fax, che affianca lo spettacolo con la pubblicazione di un volume con la traduzione del dramma firmata da Tommaso Spinelli e una serie di testi fra cui una assai bella intervista della regista al drammaturgo.

Quando *Lear* va in scena al Royal Court di Londra, nel 1971, il «muro» che ne costituisce l'invisibile è tuttavia ossessivo protagonista non era solo metafora ma realtà concreta che divi-

deva l'Europa in due blocchi; come lo è ancora, a quarant'anni di distanza, forse in maniera ancor più esplosiva nel cambiare la linea di confine senza cessare di proporsi come una barriera difensiva da ipotetici invasori. Ma la metafora, se a questa vogliamo restare, investe proprio la continuità con cui si manifesta il potere. Il *Lear* di Bond mette a confronto due realtà incomparabili, due sistemi politici anche temporalmente sfalsati, un regime *ancien* fuori dalla storia e quello rivoluzionario che l'ha abbattuto, senza che nulla sia cambiato nel profondo. Quel «muro» da edificare è sempre lì. Non ci sono poteri buoni, ci dice.

La regia di Lisa Ferlazzo Natoli ne dà conto con una crudeltà davvero «elisabettiana», da «tragedia di vendetta». Dove i carnefici di prima diventano poi le vittime, e viceversa. In un immutato orrore. Nulla è risparmiato, in questo mondo privo di colori, tutto è grigio e nero, mentre di tanto in tanto risuonano ironiche le note di *My favorite things*. Stupri, mutilazioni, torture, accanimenti, ogni genere di uccisione, anche un'autopsia per il gusto di cacciare le mani nelle viscere sanguinanti. Senza compiacimento, ci sembra, ma per una sorta di oggettività. Per dare consistenza visiva a quell'orrore. Non abbiamo potuto essere gentili, fa dire Bond alla leader rivoluzionaria, come avrebbe potuto dire Brecht. Quando noi saremo al potere queste cose non saranno più necessarie. Bond non ci crede più.

Al canone tragico appartiene invece il solitario percorso esistenziale compiuto dal vecchio Lear di Danilo Nigrelli sgravatosi del potere (oltre alle due sorelle Alice Palazzi e Pilar Peréz Aspa, gli altri sono Fortunato Leccese, Anna Mallamaci, Emiliano Masala, Diego Sepe e Francesco Villano, tutti impegnati in più ruoli). Ridotto prima allo stato di mendicante e poi privato degli occhi, involontario Edipo che solo così può finalmente «vedere», morirà gettandosi da solo con un piccone contro il muro. A proclamare l'ambigua necessità di un inutile gesto individuale.

IN SCENA • Lo scrittore sceglie il Vangelo di Marco e lo traduce in una chiave cinematografica Sandro Veronesi, una possibile lettura di Cristo

Gabriele Rizza
FIRENZE

Folgorato da Papa Francesco e sedotto dal sottile brivido del palcoscenico, l'ateo Sandro Veronesi va a ingrossare la già fitta schiera di scrittori, giornalisti, magistrati (da Erri De Luca a Beppe Severgnini passando per Salvatore Cosentino e Francesco Piccolo, per non dire di Marco Travaglio) convertiti al teatro e si traveste da predicatore. Solo in scena, un leggio, niente luci, gli occhiali da mettere e levare unico appiglio mimetico, Veronesi ci racconta il «suo» Cristo, quello del Vangelo di Marco fuoruscito dalle pagine del suo libro (*Non dirlo*, edito da Bompiani), che dopo il debutto al festival di Spoleto ha iniziato un pellegrinaggio apostolico in giro per l'Italia. E che ora, dopo molte tappe, torna a casa, a Prato, al teatro Magnoli (fino a domani), lo Stabile della Toscana che lo produce.

L'autore di *Caos Calmo* (Premio Strega 2006) sceglie Marco per la sua brevità, la sua compattezza. Un Vangelo scarno, senza fioriture per un Cristo combattente per rentiere consolatorio, un parlar chiaro, scan-



SANDRO VERONESI, FOTO LUCA DEL PIA

dito con metodo, coraggioso e carnale, che va dritto allo scopo e al cuore di chi deve provare a convertire («I romani di allora, gente rozza che mandava la gente nelle arene a farsi sbranare dai leoni per vincere la noia»). Il Vangelo di Marco è il più antico, il più essenziale e dinamico, di certo il più rivoluzionario, tanto da poterlo leggere, azzardando Veronesi, alla stregua della sceneggiatura di un film di Quentin Tarantino. E come ta-

le Veronesi lo affronta e lo incalza. Dispiegando la sintassi e il vocabolario del cinema: campi lunghi e primi piani, carrellate e panoramiche, dolly e soggettive, flash back e piani sequenza, le strategie compositive del miglior comunicatore di massa, il bagaglio tecnico del più eloquente creatore di spot. In questo affabulare per immaginazione e visioni, come in una sorta di montaggio alternato che corre da un set all'altro, l'evangelico Veronesi si distanzia dai suoi illustri predecessori: dal rimbomboso rivelarsi altrove del *Mistero* Buffo di Dario Fo, come dal commovente proselitismo civico dei *Dieci Comandamenti* di Benigni. Sandro Veronesi, con una dose di fanciullesca naïveté che alla fine ce lo rende simpatico, scopre la bontà e la necessità del palcoscenico come veicolo nobile di verità. E credibilità narrativa. Più dello schermo, più dello stesso libro. E qui, sulle nude tavole, si gioca tutte le sue carte di novello istrione, con piglio da consumato mattatore, esuberante e appassionato, don Chisciotte a Sancho Panza insieme. Visionario e picareccio. Fio a incrociare Leonard Cohen o David Foster Wallace. Come dire Cristo nostro contemporaneo.

OPERA

«Le Roi Carotte», il raro Offenbach riletto da Pelly

Andrea Penna
LIONE

Una gigantesca carota che, con un gruppo di minacciosi ortaggi fuori misura, prende il potere e caccia il principe legittimo dal suo regno, grazie a un sortilegio che imballa corte e opinione pubblica, fino alla clamorosa rivolta finale. Argomento surreale, venato di satira politica, che curiosamente si fa raffinato - quanto involontario - specchio deformante dell'attualità politica francese, visto che l'Opera di Lione ha presentato *Le Roi Carotte* di Jacques Offenbach, mai più udito per tutto il XX secolo, sabato scorso, alla vigilia del temutissimo ballottaggio elettorale.

La bizzarra vicenda del Re Carotta prende le mosse da un racconto di E. T. A. Hoffmann, rielaborato da Victorien Sardou e messo in musica da Offenbach nel 1872 per il Théâtre de la Gaîté di Parigi, nella forma dell'opera *féerie*, una gigantesca macchina spettacolare con mirabolanti scenografie, numeri, cambi continui di centinaia di costumi, per una durata di sei ore, con scene acclamatissime come la nascita degli ortaggi giganti, il palazzo del re Carotta, il viaggio a Pompei completo di eruzione, il regno degli insetti. Un successo travolgente, per una Parigi che dopo la disfatta del 1870 aveva molta voglia di ridere, e centinaia di repliche, con la successiva riduzione dell'opera di tre atti di circa tre ore.

Per ricreare oggi la fantasmagorica opera di Offenbach, corredata di parecchia splendida musica (specie nei pezzi d' assieme), Laurent Pelly - forse più felice specialista delle opere di Offenbach di oggi - si è avvalso della calibrata drammaturgia di Agathe Mèliand, adattando i dialoghi parlati e lasciando pressoché intatta la musica della versione breve. La vicenda si sviluppa in un mondo «biblioteca mobile in i cui ministri escono dagli armadi, i giovani festaioli dagli schedari e la quadreria del palazzo cala dal cielo, la principessa prigioniera è chiusa in un immenso Cestello boomer per vegetali, il Vesuvio in una teca da museo e il Re Carotta finisce in un enorme passaverdure, dopo la rivolta causata da una crisi alimentare.

I passaggi più riusciti sono stati il coro di ubriachezza degli studenti, la grande scena di corte, con l'incontro fra il principe e Cunegonde e poi l'apparizione del Re Carotta. Molto ben risolta anche musicalmente (ottimo il coro) la scena di Pompei, omaggio alla moda archeologica dell'epoca, cui fa da contraltare l'aire scena del treno a vapore, mentre meno ispirato è risultato il quadro degli insetti.

Pelly fa valere anche il suo talento di costumista, specialmente nel caso dell'ossida carota-usturpatore (il bravissimo Christophe Mortagne) e i suoi accoliti. Centraissima la compagnia, specie il genietto Robin-Luron di Julie Boulianne, il simpatico Fridolin XXIV di Yann Beuron, la vizata Cunegonde di Antoinette Deneffeld e la principessa prigioniera di Chloé Briot; la parte parlata della strega era affidata all'ottima Lydie Pruvot. Sul podio il giovane Victor Aviat si è adoperato con gusto per restituire la tavolozza ricchissima e i tanti scarti d'umore proposti da una vicenda frammentaria, ma ricucita in una versione molto adatta al pubblico odierno, che infatti ha festeggiato a lungo e con entusiasmo l'intero cast.