sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
con il patrocinio di:
Senato della Repubblica, Camera dei Deputati,
Presidenza del Consiglio dei Ministri

RAVENNA FESTIVAL

Magazzino dello Zolfo
martedì 20, mercoledì 21 e giovedì 22 giugno 2006, ore 21

Odin Teatret
Don Giovanni all'inferno

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna, Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival
Amplifon
Assicurazioni Generali
Associazione degli Industriali Provincia di Ravenna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
CMC Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Contship Italia Group
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
ENI
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Ferretti Yachts
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Generali Vita
Gruppo Casalboni
Gruppo Poste Italiane
Haworth Castelli
Iter
La Venezia Assicurazioni
Legacoop
Mercatone Uno
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
Sotris - Gruppo Hera
Telecom Italia - Progetto Italia
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unicredit Banca
Yoko Nagae Ceschina

Presidente onorario
Marilena Barilla

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Roberto Bertazzoni
Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo
Domenico Francesconi
Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi

Segretario
Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Marilena Barilla, *Parma*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*
Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*
Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*
Letizia De Rubertis, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Enrico e Ada Elmi, *Milano*
Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Banca Galileo, *Milano*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SCAFI - Società di Navigazione, *Napoli*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*

ODIN TEATRET
Don Giovanni all'inferno

drammaturgia e regia
Eugenio Barba

in scena
Kai Bredholt *(Leporello)*
Roberta Carreri *(Donna Anna)*
Jan Ferslev *(Don Ottavio)*
Tage Larsen *(Commendatore)*
Iben Nagel Rasmussen *(Zerlina)*
Mia Theil Have *(una scimmia)*
Julia Varley *(Donna Elvira)*
Torgeir Wethal *(Don Giovanni)*
Frans Winther *(diavolo musicista)*
e
Gruppo Folk Italiano "alla Casadei"

musicisti
Annada Prasanna Pattanaik *(banduri - flauto indiano)*
e
Ensemble MidtVest:
Peter Kirstein *(oboe)*
Ida Lorenzen *(violino)*
Charlotte Norholt *(flauto)*
Malin Nyström *(violino)*
Laura Ponti *(fagotto)*
Sanna Ripatti *(viola)*
Erik Sandberg *(corno)*
Jonathan Slaatto *(violoncello)*
Svante Wik *(clarinetto)*

spazio scenico **Jan de Neergaard** e **Odin Teatret**
costumi **Jan de Neergaard, Lena Bjerregaard** e **Odin Teatret**
luci **Jesper Kongshaug** e **Fausto Pro**
testi **Odin Teatret**

musiche di **Wolfgang Amadeus Mozart**
scelte e orchestrate da **Raúl Iaiza**
con la collaborazione di **Frans Winther**

assistente alla regia **Raúl Iaiza**
consulente letterario **Nando Taviani**
manifesto **Leszek Madzik**

Odin Teatret ringrazia
Donald Kitt, Trine S.P.Krog e Pierangelo Pompa
Produzione
Ravenna Festival e Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium

I ATTO
La morte di Don Giovanni

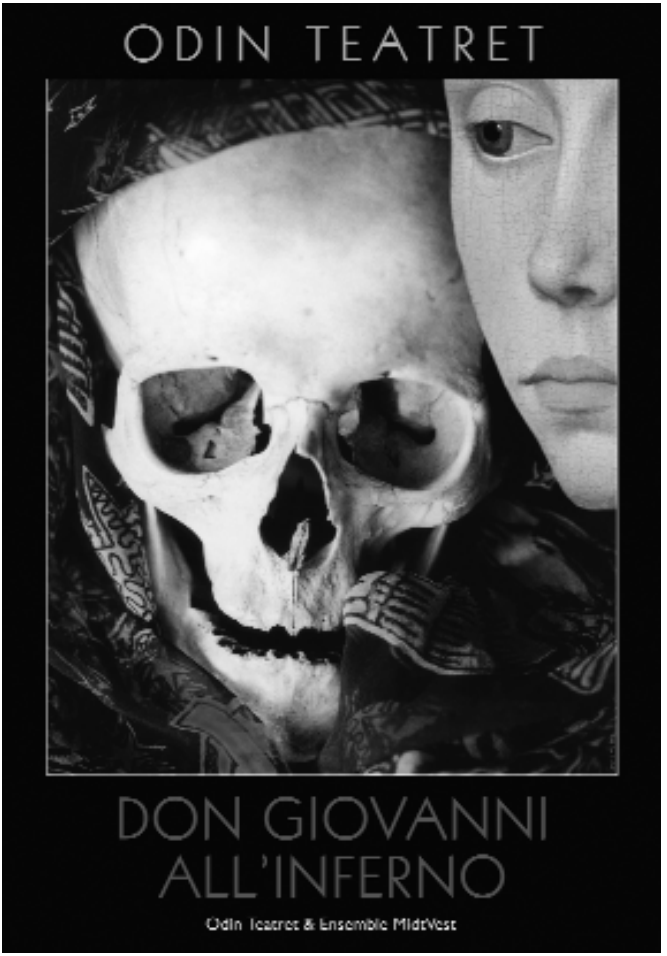
Leporello: Signore mio, qui finiamo all'inferno tutti e due.
Don Giovanni: Ignorante! L'inferno non esiste.
Leporello: E il paradiso?
Don Giovanni: Non ci crede nessuno.
Leporello: Ma allora dopo morti dove andiamo?
Don Giovanni: In fondo al mare. Rotoleremo laggiù fra pietrame e conchiglie. Ci mangeranno i pesci.

II ATTO
La vita all'inferno

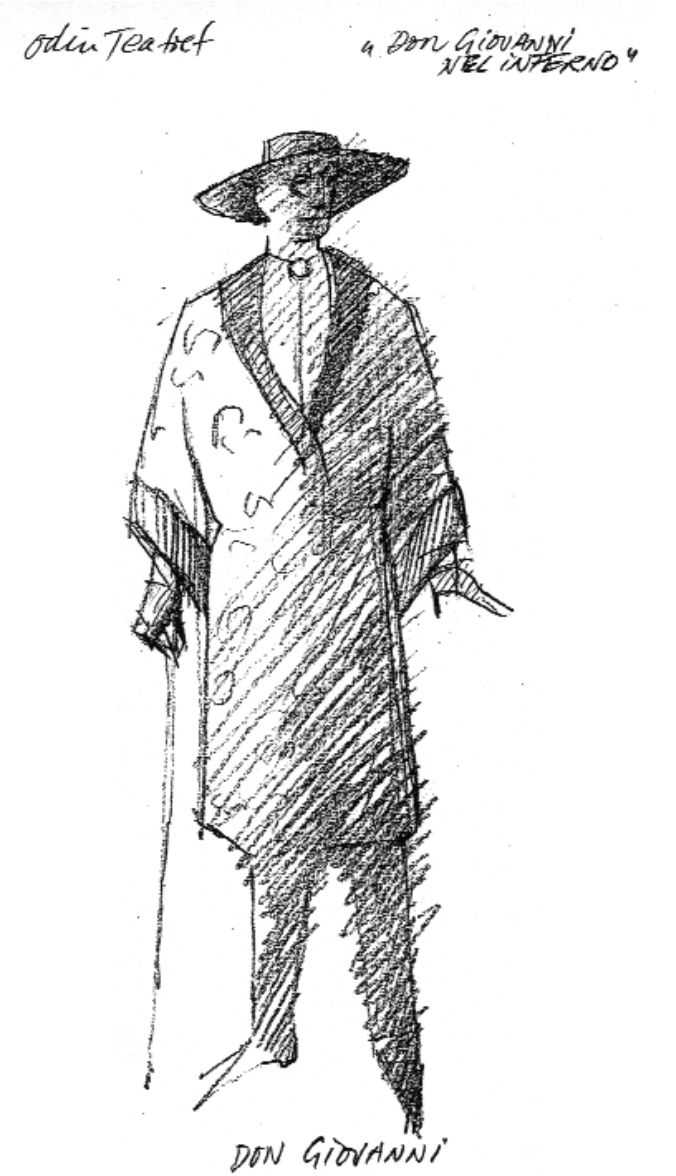
Commendatore: È Don Giovanni che ti manda?
Leporello: Non so niente. So soltanto che la vita mi confronta a padroni che non pagano.
Commendatore: Vieni da Siviglia?
Leporello: Vengo dal posto dove il destino del servo e della donna è inesorabile.
Commendatore: Inesorabile è il male che sta in agguato nel buio.
Leporello: Inesorabile è il male che devo servire per un soldo che mai ricevo.

Don Giovanni all'inferno *è uno spettacolo in due atti dell'Odin Teatret, con la regia e la drammaturgia di Eugenio Barba. Un Don Giovanni che si aggira nel fondo del mare, nel ventre dei naufragi, tra frantumi di statue che fecero storia. L'Odin Teatret si confronta con l'apparente inattualità d'un classico. È un confronto eretico, profondamente rispettoso della tradizione, quindi impegnato a lottare contro di essa. Nel corpo a corpo, valori e disvalori del passato si scuotono la polvere di dosso, con una gioia che ci meraviglia e una ferocia che di nuovo ci inquieta. Don Giovanni non crede all'inferno. Dopo la morte, "rotoleremo sul fondo del mare, fra pietrame e conchiglie. Ci mangeranno i pesci". Nell'imminenza dei minuscoli leviatani che li annulleranno, il libertino fuggitivo, il Convitato di Pietra, le donne sedotte, il servitore truffato e l'innamorato disilluso si lacerano reciprocamente e lanciano agli spettatori le loro ultime occhiate. Come se ancora ci ri-guardassero.*

Odin Teatret



Manifesto di ***Leszek Madzik***



Bozzetto di Jan de Neergaard

ANGELANIMAL

Di quante sensazioni è composta l'angoscia? Per darmi coraggio, la mia ragione si compiace a individuarle e descriverle mentre il camioncino avanza con un estenuante singhiozzo di scossoni e frenate. Le strade sono un tappeto di buche, pozzanghere, un fetore di fogne aperte e soprattutto tenebre. La città sembra sconfinata, senza illuminazione, senza lampioni, vetrine rischiarate e insegne sfavillanti. L'ansia mi afferra: insicurezza, voglia di essere altrove, riconoscere qualcosa che mi tranquillizzi. Una fitta nebbia nera: così è Port-au-Prince, la capitale di Haiti, quando il sole scompare. Fioche luci consentono di immaginare finestre e caseggiati. Intravvedo i passanti come ombre minacciose, pronte ad aggredirmi. Uno sprazzo luminoso fuoriesce da una baracca, un gruppo di persone si muove tra candele e consolanti lampadine elettriche. "Una casa di santi" mi informa l'autista, un luogo di venerazione dei *loa* del Vodu.
Di che tipo di dettagli abbiamo bisogno per identificarci con una situazione del passato? L'oscurità di Port-au-Prince mi lascia immaginare *sensorialmente* cosa fosse un teatro ai tempi della commedia dell'arte. Un eccesso di luci, come una chiesa o un salone di ricchi aristocratici, in un mondo caliginoso. Lo spettatore si inoltrava per strade buie, nella polvere, l'acqua stagnante, il fango, il lezzo degli escrementi e dei rifiuti e la paura dei tagliaborse in agguato. E arrivava alla tremolante luminosità di innumerevoli candele che amalgamava ricchi e poveri, invogliava alla festa, infondeva un elementare piacere sensuale, strappandolo al grigiore e sancendo la rottura delle norme.
Anch'io ho vissuto a volte situazioni del genere come spettatore: una sensazione di benessere, vitalità, salute. Dimenticavo momentaneamente il terrore che mi accompagnava: la presenza del cancro che come un'ombra seguiva i passi di una persona amata. Osservo in silenzio una fotografia che mi mostra Stan Lai, il regista di Taiwan: la sala stracolma del Teatro Nazionale di Taipei, più di mille spettatori, tutti con il viso protetto da una mascherina bianca. Siamo nel 2002, in piena epidemia di Sars, l'intera vita sociale di Taipei è tarpata, la gente evita

di prendere i mezzi pubblici, i cinema sono chiusi e i ristoranti deserti. Eppure lo spettacolo del suo Performance Workshop vince il terrore del contagio e la gente si ammassa per assistervi. Qual è il fascino o la perentorietà di questo spettacolo che inducono lo spettatore a dimenticare l'istinto di conservazione?
È impossibile non pensare alla peste endemica e alle sue vittime quotidiane al tempo della nascita del commercio del teatro. Nella Londra elisabettiana, quando il numero dei morti della pestilenza superava i venticinque a settimana, le autorità chiudevano i teatri per settimane e mesi. Le epidemie, insieme ai bigotti, erano gli avversari del teatro. Fu la peste, che chiuse il suo teatro nel 1593, a spingere Shakespeare a guadagnarsi il pane scrivendo poemetti su *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece* dedicati al Duca di Southampton.
Una volta ho creduto veramente di essermi disciolto nel passato per riemergere spettatore di uno spettacolo del Seicento. Ero tra un pubblico che sembrava godersi l'interminabile attesa dell'inizio della recita. Chiacchieravano, si lanciavano motti a distanza, andavano a trovarsi da una parte all'altra della sala. Uomini e donne di tutte le età e provenienze sociali, gruppi di giovani e famiglie con bambini e infanti che dormivano o piangevano in braccio alle madri o alle sorelle. Frotte di ragazzini offrivano a gara gelati, bibite, semi e noccioline, fotografie degli attori e soprattutto delle attrici. Un'atmosfera di instancabile vociferare. Mentre la musica invadeva la sala, una mezza dozzina di ragazze bionde, abbigliate in attillati e succinti costumi sfavillanti di paillette iniziavano una danza provocante (vengono dalle ex repubbliche sovietiche – mi dice l'amica egiziana che mi accompagna – hanno studiato balletto classico in Russia, Ucraina, Bielorussia, sono mantenute da chi se lo può permettere). Il balletto, sempre più provocante, era interrotto dall'entrata dei protagonisti. Seguiva una successione di scene farcite di allusioni ad avvenimenti politici e di cronaca, inframezzate regolarmente dal balletto delle biondine in costumi sempre più titillanti. Erano situazioni di attualità, presentate per accenni, in maniera elusiva: satira e critica indiretta (un funzionario della polizia corrotto che alla fine veniva punito), una buona dose di nazionalismo (proveniamo dai

Faraoni e ritorneremo alla loro grandezza, dichiarava un personaggio dalla cima di una piramide), solidarietà con i fratelli arabi (un attore sventolava una bandiera palestinese fra il trasporto del pubblico), gran finale con le ballerine che sgambettavano tra gli eroi.
Gli attori erano interrotti con frequenza dai commenti della sala, uno spettatore lanciava una battuta, l'attore replicava, il dialogo improvvisato veniva ripreso e introdotto nello spettacolo tra schiamazzi e risate. Ero in un teatro popolare del Cairo, ben lontano dagli esperimenti artistici dei gruppi indipendenti teatrali. Sull'intero paese vigilava l'Università islamica di El Azar, la somma autorità religiosa che, nel mondo arabo, valuta le minime deviazioni dall'ortodossia ed emette il suo giudizio inflessibile. Qui la censura di stato ha un nome ufficiale: "Protezione degli artisti" per evitare che incappino nei fulmini teologici.
Intravvedo in queste situazioni una componente del DNA del teatro del passato, oggi irrimediabilmente perduta. Rarissime volte, quando uno spettacolo ci fa cadere il cielo addosso, sembra risorgere. Vorrei evidenziare questa componente, ricrearla, descriverla obiettivamente senza rifarmi ad aneddoti personali. So in anticipo che la mia descrizione sembrerà enfatica o romanzata. Eppure voglio tentare.

All'inizio era la fame e la paura.
Coloro che vendevano spettacoli nei primi cent'anni del teatro moderno europeo – l'epoca di Shakespeare, Calderón, di Lope de Vega e Marlowe, di Molière e della Commedia dell'Arte – rischiavano letteralmente di morire di fame, se i loro prodotti non erano attraenti abbastanza da legare a sé gli spettatori paganti. L'indigenza era in agguato se non suscitavano un attaccamento e una dipendenza capace di contrastare il marchio d'infamia che le rigide convenzioni dell'epoca, le leggi contro il vagabondaggio e i cleri delle diverse sette cristiane imprimevano sul commercio delle scene.
Era un'epoca di violenza e sospetto, caratterizzata dalla scarsità di risorse e dall'intolleranza. Le autorità indagavano i cittadini ritenuti immorali, i servi fuggiti dai loro padroni erano imprigionati, le mogli accusate di infedeltà punite pubblicamente. L'insicurezza materiale, l'incer-

tezza del futuro e la durezza dei rapporti tra gentiluomini e servi erano impresse nei corpi spesso deformati dalle malattie e in anime storpiate dai vizi. Nobili e plebei erano decimati dalle pestilenze e dalle guerre, atterriti dal peccato e dalla minaccia della giustizia celeste. Il peso della vita li schiacciava a terra come una forza di gravità. Solo i loro sogni rimanevano in alto.

Fame, paura – e fede, la ragione che va aldilà della pura sopravvivenza. Le fedi davano conforto e incutevano terrore. Erano armate e accoglienti, rispondevano all'oltraggio con la tortura che per la vittima rappresentava spesso la gloria del martirio. Le guerre erano ammantate di religione. Quelle intestine, fra i cristiani e i loro intransigenti estremismi, riproducevano in Europa lo scontro che nella geografia planetaria si svolgeva fra cristianesimo, musulmanesimo e paganesimo. Nell'interiorità dei singoli individui, guerre equivalenti opponevano la speranza della Salvezza al terrore della Dannazione.

Il teatro era la celebrazione del turbamento e dell'eccitazione. Gli attori parlavano all'animale e all'angelo negli spettatori, pungolavano quella parte del cervello rettiliano in cui si annidano le pulsioni elementari della fame, della paura, della sessualità e della fede. Chi faceva un teatro che andava venduto sfruttava il brivido del raccapriccio intrecciato al fremito del godimento trasgressivo alternando scene di comicità e orrore, d'esaltazione religiosa e amore sregolato, volgarità e onore, tradimento e follia, apparizioni infernali e epifanie dell'Aldilà.

I palcoscenici erano pieni di botole e i loro cieli finti erano dotati di macchine. Dal basso salivano i demoni, i morti, i fantasmi; dall'alto scendevano angeli e dèi. Sprofondavano i dannati, volavano via i salvati. La dimensione verticale, che in scena diveniva un'attrazione, era incarnata nell'esperienza quotidiana: preghiera e blasfemia, la rigida ortodossia della fede e l'accanimento dell'eresia. Simulazione e dissimulazione stavano in egual misura nelle cronache e nei teatri: machiavellismi, amori colpevoli e assassinati, ebrei in veste di cristiani, eretici nascosti nel conformismo, viziosi pii, eroiche e sante fedeltà. L'ascesa e la caduta di re e regine sorprendevano e spaventavano la fantasia della piccola gente sia nel teatro della storia che nelle storie dei teatri. Erano spettacolo i roghi e le esecuzioni delle streghe.

Il teatro, nella sua maggior parte, intratteneva le passioni e gli impulsi istintivi degli spettatori stuzzicando desideri repressi, illusioni, ansie e superstizioni: *super-stare*, quello che sta sopra di noi.
Da quei tempi e da quei teatri lontani restano incagliate sulle nostre spiagge alcune imponenti rovine. Tre figure di persone, soprattutto, capaci di viaggiare nel tempo: il principe Hamlet, l'aristocratico Don Giovanni e il dottor Faust. E Arlecchino, che è soltanto una maschera. Visitiamo queste e molte altre rovine compunti e ammirati. Le rimettiamo in piedi sui nostri palcoscenici. Restituiamo loro il dono della parola e dell'azione. Storici, artisti o scienziati dedicano loro larga parte della propria vita e dei propri sogni. Scandagliano queste rovine, le vivisezionano, le interpretano, le spaesano attualizzandole o si spaesano essi stessi tentando di penetrare nel loro passato. Ma di fronte a loro, i nervi dell'animale e il fervore dell'angelo non si tendono più per l'allarme o il piacere. L'anima dello spettatore non vola né si sgomenta. Angelanimal dorme.
Angelanimal è il nome d'uno spettatore. O meglio: il mio modo di nominare *una* sfaccettatura dell'insieme complesso di reazioni intellettuali, emotive, critiche, razionali e istintive che compongono il singolare collettivo chiamato "spettatore". È il nome che do all'animale che si nasconde nel fondo del mio cervello, e all'angelo indissolubile che come un'ombra si libra negli spazi vuoti sopra o sotto di lui. Gli uomini di scienza gli attribuirebbero forse una dimora precisa, nel macrocosmo del nostro cranio, fra il cervello rettiliano e il limbico. Non sono, però, un uomo di scienza, sono un artigiano, e Angelanimal m'interessa in quanto artigiano.
Il suo nome potrà apparire strano, ma ci basta poco per riconoscerlo nella sua semplicità. Si mette in azione nostro malgrado, per esempio, quando ci capita d'affacciarci nel vuoto da una postazione sicura, ma da una grande altezza. Qualcosa si annoda nella nostra pancia. Non pensieri, ma nervi. Non coscienza, ma istinto. Contemporaneamente ali di corvi neri squassano la testa, sogni-lampo che non riconosciamo nostri, fantasie di suicidio, irragionevoli ansie e terrificanti impulsi: basterebbe un piccolo salto, una corta interminabile apnea, e non

saremmo più. Sono attimi fuggitivi, in genere non permettiamo loro di affiorare alla coscienza. Ma il nostro Angelanimal, in quegli attimi, si è svegliato. A teatro, quasi mai. Li chiamiamo "stati d'animo". Potremmo anche dire "stati di corpo". Tali stati primordiali d'anima-e-corpo sono essenziali per dare al teatro *l'esperienza d'una esperienza*. Senza di essi, lo spettacolo rimane per me un ricamo d'intelligenza disincarnata. Questi stati primordiali non costituiscono i più alti valori del teatro, sono il terreno da cui essi crescono e dal quale si distinguono. Se Angelanimal non si risveglia, anche lo spettacolo più sopraffino mi dà l'impressione di essere un bambino bello e intelligente dai piedi di sabbia.

Può anche darsi che gli spettatori, nei loro apprezzamenti e nei loro ricordi, possano trascurare questi *stati primordiali d'anima-e-corpo*. Ma come artigiano non voglio ignorarli, quando penso non solo alla densità estetica e alla finalità culturale del lavoro, ma anche alle fondamenta della mia natura organica.

Riso, erotismo, spavento sono stati per secoli gli ingredienti elementari degli spettacoli teatrali, dei molti grossolani e beceri, ma anche dei pochi spiritualmente sottili. Oggi sembra che d'ingredienti elementari il teatro possa fare a meno, come un corpo idealizzato privo delle sue pudende. Come un corpo censurato dall'intelligenza o dall'intellighenzia. Sembra che il compito di risvegliare Angelanimal, la nostra ombra alata e la nostra ombra a quattro zampe, sia stato delegato ad altri spettacoli. Il teatro si è purificato. È diventato una nicchia disinfettata, intelligente e colta, anche quando mostra corpi nudi e simulazioni di coito. Mi domando: perché il teatro è ora *solo* intelligente? Perché *solo* colto? Un cervello di solo cortex è ancora un cervello o una pura mostruosità?

Le due ombre sono ali. Non sono molto presentabili, né decorose: hanno a che fare con l'animale. Per rendersene conto, basta abbandonare il sentimentalismo e l'oleografia che si lega all'immagine dell'angelo. Eppure, benché poco presentabili e decorose, non dovrei dimenticare che sono ali. Mejerchol'd me lo ha indicato quando affermava che l'attore è un uccello che con un'ala sfiora il cielo e con l'altra la terra. A me il compito di ritrovare nel mio lavoro quello che voleva dire, e individuare le *mie* parole

capaci di dirmi quel che lui indicava con parole sue.
L'artigianato del regista affonda per me le sue radici nella voglia di dare un sistema nervoso e un corpo-in-vita all'invisibile. Ma una delle funzioni di questo artigianato consiste anche nella capacità di individuare le differenti nature dello spettatore, nel saperle far dialogare, difendendole anche quando paiono di basso rango, garantendo la loro autonomia e la loro dignità. È facile reagire contro uno spettacolo che privilegia la volgarità (*vulgus*: gente bassa). Più difficile rendersi conto che altrettanto inerte è uno spettacolo che vive soltanto per le alte e celesti quote dell'intelligenza e del piacere intellettuale.
Diciamo "spettatore" e pensiamo a una personalità unitaria. Non è così, lo spettatore è sempre plurale.
Quando penso a me stesso come spettatore, debbo riconoscere la compresenza di molte voci parlanti all'unisono, alcune prevaricanti, altre per lo più tacitate, perché sepolte sotto i preconcetti culturali che mi definiscono. Sono le più rozze, ma hanno anch'esse una loro saggezza. Uno spettacolo parla alla fantasia e all'intelligenza. Di qui il suo valore. È vero e non è vero. Dovrebbe parlare anche alla *stupidità*, allo stupore infantile, alla sensualità elementare che alletta l'istinto e all'altrettanto elementare impulso ad affondare un'ala nel cielo, mentre l'altra, con le sue piume, disegna ignobili graffiti nella terra nuda.
È come se idealmente vi fossero quattro spettatori per ogni mio spettacolo. Devo lavorare per ciascuno di essi. E li ho messi per iscritto tentando di distinguerli. Sono quattro personificazioni di diverse tendenze dei sensi e della coscienza:

1) il bambino che vede le azioni alla lettera, e non si lascia sedurre dalle astrazioni, dai significati reconditi, dalle metafore e dalle innovazioni interpretative. Se Hamlet recita "Essere o non essere", il bambino – attento alla letteralità delle azioni e non alla letteratura – vede un uomo che parla a lungo da solo senza far niente di interessante;
2) lo spettatore che capisce di non capire, che non condivide né la nostra lingua né i nostri codici, ma che a sua insaputa danza, se è contagiato dall'organicità delle azioni dell'attore, dalla sua presenza scenica, ovvero dal livello pre-espressivo dello spettacolo. Anche se non

sa di che storia si tratti, si rende conto quando il lavoro "è fatto bene", curato nei dettagli, e intuisce che *vuol* dire qualcosa, anche se lui non capisce che cosa dica;

3) lo spettatore *alter ego* del regista-drammaturgo e di ciascuno degli attori: capace di riconoscere in ogni particolare un frammento di storia richiamata in vita, e minuziosamente informato di tutti i contenuti dello spettacolo, del significato e delle associazioni suscitate dalle parole. Ritornando ogni sera, vede lo stesso spettacolo come se fosse nuovo, come se le azioni ben note gli fossero ignote, gravide di domande impreviste ed enigmi inaspettati;
4) e un quarto spettatore, muto, invisibile e onnisciente, che fra sé e sé ride del velo di Maia dello spettacolo. Osserva quel che nessun occhio può vedere: quel che l'attore fa con la mano sinistra quando mostra la destra. È lo spettatore che giudica l'impegno nascosto nelle pieghe dello spettacolo che non debbono essere viste. Penetra i segreti, come se ogni cosa e ogni corpo fossero vetro limpidissimo.

Potrei aggiungere altri spettatori: lo spettatore cieco, al quale dovrei far vedere l'intero spettacolo tramite le orecchie. O lo spettatore sordo che deve poter udire con gli occhi. O uno dei cosiddetti "selvaggi" della tribù scoperta una cinquantina d'anni fa nella Nuova Guinea. Se assistesse a un mio spettacolo, dovrebbe essere convinto che quel che vede corrisponde alle azioni che anche lui compie con la sua gente, quando si raccolgono in una di quelle cerimonie incastonate in un tempo e uno spazio non-quotidiano. Tutti questi spettatori popolano la mia fantasia artigianale, la guidano e la tengono d'occhio.

Ma Angelanimal è diverso. A lui m'hanno obbligato a pensare le tre figure antiche e però ancora familiari ai nostri teatri: Hamlet, Faust e Don Giovanni. Negli ultimi anni, i casi mai casuali della professione m'hanno portato a confrontarmi con esse. Le avevo sempre evitate. Ora si vendicano e sorridono. Ma non mi dicono nulla.

C'è stato un tempo in cui Angelanimal si svegliava davanti alle loro vicende, quando vedeva, fra le vaste ombre delle tombe, un monumento funebre annuire, parlare e accettar un invito a cena che s'affacciava sul pozzo dell'inferno. O quando sugli spalti d'un castello, contro un cielo

gelido, immaginava sorgere un fantasma dalle acque del mare, un'anima senza pace, morta senza il tempo di pentirsi e ricevere l'assoluzione per i suoi peccati. O quando contemplava il modo in cui un vegliardo sapiente, chiusi i suoi libri sterminati, si pungeva le vene dei polsi per far sprizzare qualche goccia di sangue in cui intingere la penna e firmare il contratto per vendere l'anima a un giovane diavolo garbato e untuoso.
L'inferno, la statua che si muove, il demonio e il fantasma, che accompagnano Hamlet, Faust e Don Giovanni, mettono in moto il nostro intelletto e si prestano a mille interpretazioni intelligenti e a fantasiose attualizzazioni. La modernità ha lasciato intatta la loro grandezza. L'ha solo castrata. Non fanno più paura. Parlo della paura primordiale, inintelligente, che sbatte contro un buio che non si lascia sfondare. Non atterriscono più l'animale che si nasconde nel fondo del mio cervello, né l'angelo che come un'ombra si libra negli spazi vuoti sopra o sotto di lui.
C'è stato un tempo in cui le nozioni di peccato, di giudizio *post mortem*, di pene dell'inferno, di anime senza pace risvegliavano Angelanimal, e lasciavano che si agitasse nel fondo del cuore e dello stomaco degli spettatori, suscitandovi la trepidazione del pericolo, dell'oltraggio e della blasfemia. Oggi a tutto questo, *fisicamente* non crede più nessuno, neppure coloro che *spiritualmente* vi credono. Non è un problema ideologico, filosofico o d'antropologia culturale. Per me è un problema artigianale.
Immagino che Jean Genet pensasse a questi elementi primordiali dell'artigianato quando disse, con parole che riassumo: vi interrogate intorno all'urbanistica e al teatro? E allora cominciate a costruire i teatri nei vostri cimiteri. Pensate a che cosa sarebbe uscire di notte da una rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart, fra i lumini e i silenzi delle tombe.
C'è stato un tempo in cui Don Giovanni suscitava il riso e la ripugnanza, eccitava fantasie perverse e incuteva tremore quando un uomo di sasso lo spingeva nell'abisso riducendolo a un grumo di lercio interminabile dolore, dopo tanta ansia di gioia. L'Uomo di Sasso, poteva essere una statua grossolana o un attore ricoperto di biacca, ma in esso il potere giusto e onnisciente dell'intera cupola del Cielo sembrava implodere. Finto fuoco, finti tuoni, finta

disperazione. Ma Angelanimal riconosceva a che cosa accennasse quel cumulo di finzioni. Qualcosa si raggrinzava nei nervi. Un'ala nera scompigliava la sicurezza dei pensieri.
Oggi quelle finzioni si sono rovesciate in preziosi forme estetiche e mirabili interpretazioni concettuali.
Non credo al mistero della statua e neppure al diavolo. L'inferno è nel mondo che conosco, non nell'Aldilà. Non è affatto un mistero, è storia. I fantasmi non mi fanno paura, ne parlo spesso e sono utilissimi attrezzi metaforici. Mi piace immaginarli e non temo di incontrarli sulla mia strada.
Non ci credo io e so che non ci credono i miei spettatori. Siamo troppo avveduti per lasciarci spaventare da questi ruderi sontuosi del passato. Il teatro del nostro tempo è diventato tanto intelligente e colto da impedire ad Angelanimal di risvegliarsi.
Ma se faccio teatro, è per sfamare anche lui, Angelanimal, e lasciare libero passo al Disordine, all'irruzione di un'energia scompigliante nell'ordinato banchetto culturale. Forse, se per qualche breve momento, tutto lo spettacolo si incrinasse, perdesse l'equilibrio, le staffe e i lumi, allora Angelanimal troverebbe lo spazio per alzarsi sulle sue zampe e sgranchirsi le ali.
Non faccio teatro per provocare gli spettatori. Desidero essere io provocato dal mio stesso lavoro, come il falegname Geppetto, il "padre" di Pinocchio, che sente il legno rispondergli e si sente scrutato da occhi che lui stesso ha intagliato.
Per anni mi sono confrontato con storie e figure che mi ponevano domande per me essenziali e per le quali non avevo risposte. Potevo solo addentrarmi fra di esse, cercando di aprirmi un sentiero. Da qualche tempo vengo sospinto verso classici monumenti che ammiro ma che non mi minacciano.
Pongo loro ossessivamente la domanda infantile, per me sostanziale, che mi ha accompagnato lungo tutta la mia esperienza teatrale: che cosa volete dirmi? Non vogliono dirmi proprio niente. Solo belle e intelligenti interpretazioni. Null'altro.
Mi chiedo se le tre grandi figure che ritrovo continuamente sul mio cammino professionale, tante volte incontrate e

spesso evitate – Hamlet, Don Giovanni e Faust – siano casi-limite, grandi letterarie rovine del teatro defunto, invulnerabili e incapaci di ferire. O se non siano invece l'incarnazione della conquista dell'inutile che è il teatro.
Poi la loro monumentale stabilità comincia a suggerirmi un crollo.
Costruire con pazienza architetture, convenzioni e muri attendendo l'irruzione del Disordine, di una forza improvvisa che con una provvida scossa li farà crollare distorcendo per qualche momento le storie viste a lungo, a lungo previste, travisando la geografia in cui io e gli spettatori sappiamo orientarci.
Ciò che crolla non pone domande. Siamo noi a porre domande su di noi, risvegliati alla nostra stupefatta paura.
Angelanimal tace. È in attesa del Disordine.

Eugenio Barba

Torgeir Wethal (Don Giovanni)

IMPROVVISAZIONE SU DON GIOVANNI

La statua d'un morto ammazzato e un mucchio di fogli con le liste delle donne sedotte sono le sole cose eloquenti che restano. Lo spazio è rimasto vuoto. Immagino che lo spettacolo sia quasi finito. Il protagonista che è andato via probabilmente non era il vero protagonista. Mi aggiro in questo vuoto-con-relitti: un passante curioso.
Del trionfo postumo e celeste la statua, anche lei, ora se ne frega. Priva d'antagonista, è come costernata e sgomenta. Le carte sparpagliate ai suoi piedi sembrano effimere, volatili, ma dureranno più a lungo del suo marmo. Il Commendatore ha un destino niente affatto celeste. Umano. Fallimentare. Fra le liste delle donne sedotte c'è il nome di sua figlia. A quella sventura rimane legata la sua fama, che in vita era d'opere gloriose.
Un alito di vento. Le carte sussurrano. La statua si impolvera. S'accende la luce del mezzogiorno. Non era un cimitero. È un'aiuola degradata a spartitraffico. Ci sono molte cacche di piccioni sulla testa e le spalle della statua, sul polso elegante e la mano poggiata all'elsa della spada. Cartacce ai suoi piedi, due o tre lattine di birra. Forse qualche siringa. Forse preservativi.
"Aiuola Don Giovanni 2006". Mi fermo a osservare. Vengo strattonato:
- S'è fatto tardi!

Di certo, questa non è un'improvvisazione *teatrale*. È però un'*improvvisazione*. Dell'improvvisare possiede alcuni tratti caratteristici: mancanza di originalità; collage di cliché; afflitta contemplazione dei più deprimenti aspetti del creato; imitazione stereotipata dei sogni; un "andar di testa" fisiologico, secondo la normale dinamica dell'entropia spontanea; irresistibile tendenza all'*attualità* – quest'opposto barbarico del tempo *contemporaneo*.
Ma non è *teatrale* perché nella cultura scenica il concetto d'improvvisazione, di regola, non si connette affatto a un improvviso spontaneo fluire.
Qualche esempio?
Le improvvisazioni della Commedia dell'Arte erano fatte a memoria, ripetute per anni, lungo l'intera carriera del-

l'attore che se l'era inventate. A volte erano messe per iscritto, rilette sùbito prima di rifarle, trasmesse nello zibaldone all'erede.
Il più celebre fra gli scritti minori di Molière, *L'impromptu de Versailles*, è un "improvviso" su una non-improvvisazione. La cornice della pièce mostra umoristicamente il poeta-capocomico seccato con i suoi attori, incapaci di decidere da soli le scene non provate in precedenza. L'*Impromptu* stigmatizza, nel titolo, l'inquietudine d'una compagnia incapace di improvvisare.
"Now I show you an improvisation", ci disse Sanjukta Panigrahi, cofondatrice dello stile Odissi, forma classica di teatro e danza indiana. Bonn, fine estate 1980, sessione inaugurale dell'International School of Theatre Anthropology. Vedemmo per la prima volta Sanjukta improvvisare un suo pezzo complesso e multiforme fino all'inverosimile, quali erano sempre le sue recite e le sue danze. "Come hai fatto, in soli due minuti?" Ci spiegò che l'aveva danzato e recitato la prima volta a vent'anni. Ne aveva ora quaranta, poco più poco meno. "Perché dici allora *improvisation*?" Perché era un pezzo suo, individuale, una parentesi inserita da lei nella coreografia composta dal Maestro. Difatti, spiega, mentre lei "improvvisa", mentre chiosa il canto con immagini ed episodi aggiunti, il cantante ripete i versi ai quali lei l'ha interrotto con la sua drammaturgica parentesi. Cantante e suonatori ornano l'incepparsi e l'attesa, come l'atleta che corre fermo attendendo il compagno nella staffetta. Insieme, attrice e orchestra manipolano il tempo, permettono che un racconto collaterale s'apra dentro il tronco narrativo portante. C'è un tempo che corre in avanti, e ci sono istanti che si dilatano. Il tempo diventa un patchwork di stoffe di differenti consistenze e qualità.
I patchwork d'Occidente parvero a lungo l'esempio d'un teatro rattoppato e diffamato.
Quando l'improvvisazione riacquistò prestigio, nei laboratori teatrali del Novecento, sembrò privilegiare la composizione di getto, estemporanea, secondo la nozione diffusa e quotidiana di "improvvisare", qualcosa che apparentemente si connette alla cosiddetta *spontaneità*. Ma a ben guardare fu quasi sempre una via di accesso alla premeditazione. Servì a esercitare gli attori o si mise a

parte e divenne uno scenico *game*, con i suoi premi e i suoi campionati. Tranne qualche brillante o geniale "scavezzacollo", nessuno pensò di portarla dentro lo spettacolo. Perlopiù venne usata per scegliere velocemente dettagli di buona qualità nella quantità dei materiali meccanicamente spontanei. Era un agitare le acque per far venire a galla, assieme al risaputo, fra azioni banali e discorsi insipidi, qualche frammento vivo, da sostituire all'ovvia vivacità del recitare. Come quando si gettano le reti aspettandosi che fra il ciarpame esse peschino anche qualche pesce commestibile e solo in parte asfissiato. Pesci da asfissiare e seccare con cura: pezzi che vanno cristallizzati, fissati, intagliati, memorizzati, composti in sequenze, adattati alla storia, giustificati alla sua luce. E da usare, nei casi fortunati, come segni disorientanti capaci di guidare a sensi imprevisti.

La pratica dell'improvvisazione, che nei laboratori scenici sembrava dilungare le prove, in realtà servì a raccorciare i tempi della composizione. Se non si hanno o non si vogliono avere cliché posseduti così bene e così a lungo d'aver già messo radici nel corpo-mente dell'attore, conviene il percorso inverso, partire da piccole e fragili radici personali, da effimere talee, coltivarle fino a irrobustirle in cliché non di tradizione, ma egualmente rammemorabili e ripetibili. Ancora una volta: una faccenda di memoria e repertorio.

Negli ambienti dei teatri regolari o "legittimi", quelli dove di "laboratorio" non si parlava ancora – o dove, poi, non si volle sentir parlare – gli attori davano l'impressione di "improvvisare" quando aggiungevano qualcosa che non era dell'autore: battute gag e freddure non pre-scritte; scene e controscene mute che cambiavano la drammaturgia senza toccare quant'era fissato nel testo.

Lo stesso, o quasi lo stesso, accadeva nell'Opera, negli "ornamenti" dei cantanti, soprattutto dei castrati. Lo stesso, o quasi lo stesso, era accaduto coi liturgici tropi.

Inutile dilungarsi. La parola "improvvisazione", nelle culture performative, indica precipuamente un'aggiunta o una variazione individuale intercalata in un tessuto preesistente e normativo. Il suo pregio non sta nel far coincidere il tempo della composizione con quello dell'esecuzione. Ma nel far sì che si materializzi un autore in

seconda accanto all'autore principale. In altre parole: nel far vacillare il fantasma dell'Autore come responsabile unico del senso e dell'insieme. Non si improvvisa all'improvviso. Si improvvisa premeditando l'odissea dei significati, ulteriori voci d'autori ulteriori che non contraddicono la principale, ma crescono, per così dire, dalla sua pancia. È uno dei segreti del mestiere drammaturgico: la tecnica delle trame mutanti. Quando viene allo scoperto, scandalizza le superstizioni sull'indissolubile matrimonio fra la cosiddetta "forma" e il cosiddetto "contenuto".
Ho visto l'Odin Teatret improvvisare su Don Giovanni. Ho conversato con il suo regista-drammaturgo quando cominciò, con pazienza, a premeditare l'improvvisazione. Sembravano trucchi del mestiere. Era invece l'affiorare d'una delle anime (o delle nature) del teatro.
Anima naturalmente miscredente.

Don Giovanni all'inferno è un'improvvisazione secondo l'antica tradizione teatrale: non una composizione estemporanea, ma un'attenta mutazione drammaturgica operata all'interno e dall'interno d'una drammaturgia preesistente.
S'è fatto così: si è scelto un canto e un controcanto. Il "canto" dà il titolo e il tema: Don Giovanni, visto all'inferno, dove molti l'hanno visto e raccontato (Giovan Battista Andreini e Charles Baudelaire pensarono piuttosto agli inferi, ma le cose non cambiano granché). Il "controcanto" è uno spettacolo che con Don Giovanni non ha nulla a che vedere. È finito e rifinito, ancora in repertorio, si chiama *Mythos*. Gli si è detto: "Guarda che ora tu dovrai rappresentare tutta un'altra storia". "Non posso. Non devo – rispose lo spettacolo – io sono come sono. Non potete travestirmi come se fossi un altro. Sarebbe falso. Sarebbe volgare". "Niente affatto! – gli si rispose. Tu sei *tu* per il tuo scheletro, forse per una parvenza d'anima che con il tempo t'è cresciuta. Ma un vera e propria *identità* tu non ce l'hai, non puoi. Solo in quanto scheletro puoi dire *io*". "Come sarebbe, che non ho un'identità? – rispose irritato e sgomento lo spettacolo. Ce l'ho eccome: forse che non ho un nome proprio, un titolo?" Gli si rispose: "Così come te l'abbiamo dato, te lo possiamo cambiare. Ecco fatto!" E si cominciò a ragionare come se *Mythos*

fosse invece *Don Giovanni all'inferno*. Lo spettacolo originario allora si lamentò: "Scheletro?! Ossa morte? Tutto questo è macabro!" "No. Solo un modo abbreviato di parlare. Potremmo dire anima, bios, oppure organicità. Sarebbe meglio?"
Sarebbe meglio. Ma non è qui il punto.
Il punto è capire come mai non si tratti d'un travestimento ma d'improvvisazione: una composizione veloce che si realizza intervenendo dall'interno in una composizione già compiuta. Il travestimento camuffa operando dall'esterno. L'improvvisazione opera invece per vie interne e verticali: si orienta su un nuovo tema osservandolo dal didentro d'un'opera compiuta di cui rimette in forse la veste definitiva, i suoi significati, scendendo verso le sue radici ritmiche e strutturali. Sfrutta la consistenza del montaggio tonale e sovratonale, il suo *diennеà* scenico; vi cerca le aderenze al nuovo tema. Poi, e solo poi, cambia attentamente la veste, il livello d'organizzazione ultimo e di superficie, i testi, i *significati* che i materiali vivi sono chiamati ad assumere e trasmettere. Sicché tutto il lavoro consiste nel *riconoscere* i punti di incontro, i ponti del mutamento di senso: i momenti e i nodi che sullo sfondo del nuovo tema acquistano un significato imprevisto.
Mythos, lo spettacolo scelto come matrice, finito in tutti i suoi dettagli, rappresentato a partire dal 1998, resta indipendentemente vivo nel repertorio dell'Odin. Lo spettacolo nuovo che nasce e si dirama dall'organismo di *Mythos*, come in una partenogenesi reinventata secondo le logiche artigianali dell'improvvisazione drammaturgica, è *Don Giovanni all'inferno*.
È artigianato, ma non usuale e diffuso. Condizione essenziale, per praticarlo, è l'esistenza d'un solido e incorporato repertorio.
Un primo passo in questa direzione, in cui l'improvvisazione non consiste nel montaggio veloce di pezzi preesistenti, ma in un mutamento operato dal didentro, l'Odin Teatret lo compì quando fece affiorare *Dentro lo scheletro della balena* (1997) dalle ceneri di *Kaosmos* (rappresentato dal 1993 al 1996). In quel caso, lo spettacolo-matrice venne completamente spogliato dei suoi testi, dei suoi costumi, persino di tutti i suoi accessori. Il suo scheletro, lasciato nudo, rivelò il volto scabro, gioiosamente illumi-

nato da una sorta di sole nero, d'un "rituale vuoto" (secondo la denominazione che Eugenio Barba gli diede). Fu rivestito con testi altrettanto enigmatici ed efficaci. Cambiò identità, tenendo ferma la propria struttura profonda. Non un travestimento, quindi, ma semmai una rinascita.

Quel che è avvenuto con *Dentro lo scheletro della balena*, nato da *Kaosmos*, è equivalente ma non simile a quel che accade con l'affiorare di *Don Giovanni all'inferno* da *Mythos*. Non soltanto perché *Kaosmos* era uno spettacolo che usciva dal repertorio dell'Odin nel momento stesso in cui *Dentro lo scheletro della balena* vi entrava, mentre *Don Giovanni* e *Mythos* corrono paralleli. I due casi sono dissimili soprattutto perché nel primo (*Kaosmos* e *Dentro lo scheletro della balena*) si trattò di spettacoli ambedue autoctoni, la cui cornice narrativa – chiara o oscura che sia – era creata da coloro stessi che la ponevano in scena; mentre, nel secondo caso, spettacolo autoctono è *Mythos*, ma non *Don Giovanni*, la cui storia di riferimento tutti conosciamo benissimo, prima ancora di metter piede allo spettacolo e indipendentemente da esso. Qui, dunque, si passa da uno spettacolo i cui preliminari narrativi sono noti agli autori (attori e regista) ma non agli spettatori, ad uno spettacolo, invece, i cui preliminari sono patrimonio comune sia degli autori che degli spettatori. Il salto avviene, quindi, non solo da uno spettacolo all'altro, ma anche dall'una all'altra di due diverse (e quasi opposte) pre-condizioni drammaturgiche.
Lo spettacolo su Don Giovanni sembra accettare una precondizione drammaturgica che in genere l'Odin ha evitato, ma che fuori della sua enclave è predominante: quella per cui a teatro si assiste all'interpretazione (o reinterpretazione o variazione) d'un soggetto che vive anche fuori dalla sua messinscena.
L'ha accettata come una scommessa, che potremmo riassumere così: spingere lo spettatore a saltar fuori da quel che si sa di Don Giovanni e della sua tragicommedia. Lo spettacolo si batte contro il proprio punto di partenza: l'essere un'ennesima variazione sul *mito* del notissimo seduttore. Trasformare costui, sotto i nostri occhi, nel frammento d'una realtà ignota.

È la quintessenza dell'improvvisazione: nel quadro d'una vicenda ben nota, d'un personaggio che ci è familiare, sorge d'improvviso un'altra voce, che introduce nell'ordine noto l'impeto e i vuoti d'aria del Disordine.
Passato attraverso il filtro di *Mythos*, riemerso dalla sua pancia, Don Giovanni non subisce lo scempio dell'attualizzazione, né la raffinata triturazione delle dotte re-interpretazioni. Ci invita semplicemente a inseguirlo nell'odissea dei suoi *significati* che viaggiano e tornano al loro contesto d'origine irriconoscibili e sorprendenti. Improvvisamente micidiali (alla maniera salutare e velenosa in cui può essere micidiale il teatro, "questo luogo della morte finta", come lo definiva Leiris).
L'essenziale si manifesta fuggendo. Ridire è sempre contraddire. E anche un po' ridere.

Per chi fa ricerca, è sempre un'emozione ritrovare nel campo delimitato dalla propria indagine, in forme nuove e impreviste, l'insorgere di dinamiche analoghe a quelle che regolarono la struttura di grandi porzioni del passato. È uno dei piaceri della ricerca sul campo condotta presso le enclaves teatrali. E l'Odin Teatret è l'enclave più longeva e rappresentativa del Novecento, tanto da traboccare nel Duemila. Rappresentativa non solo per la longevità, ma per la completezza della cultura teatrale che ha potuto ricreare al suo interno.
Le enclave sono un po' come le Galapagos, dove per l'isolamento certi processi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai grandi continenti. Nelle enclave, quando esse non hanno vita breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato, sicché in un campo ristretto vediamo riprodursi, simili e mutati, quasi schematizzati, processi ed equilibri complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità.
Il caso di improvvisazioni che operano su organismi complessi, e che fanno affiorare spettacoli nuovi da spettacoli preesistenti, offre materiali particolarmente preziosi, e per ora pochissimo indagati, allo studio della cultura teatrale. In dimensioni che possono essere abbracciate con un solo colpo d'occhio, è qui possibile vedere all'opera un processo generatore equivalente a quello che, nei vasti

orizzonti storici, difficili da dominare da un unico punto di vista, caratterizzava l'impatto delle nuove trame drammatiche con la preesistente cultura materiale degli attori di professione. L'originalità dell'interpretazione scenica (la sua inerenza e insieme la sua sorprendente alterità rispetto ai testi letterari messi in scena) può essere infatti descritta, nel suo complesso, come il risultato di una serie di aggiustamenti e giustificazioni, macroscopiche e capillari, fra strutture drammaturgiche pre-scritte, e strutture preesistenti nella cultura materiale degli attori (tecniche, materiali spettacolari tradizionali e trasmessi, usi e costumi della recitazione). La lunga storia del *Don Giovanni* nei teatri europei del Sei e Settecento è un esempio particolarmente significativo di questo intreccio e di questo continuo adattarsi d'un organismo all'altro.

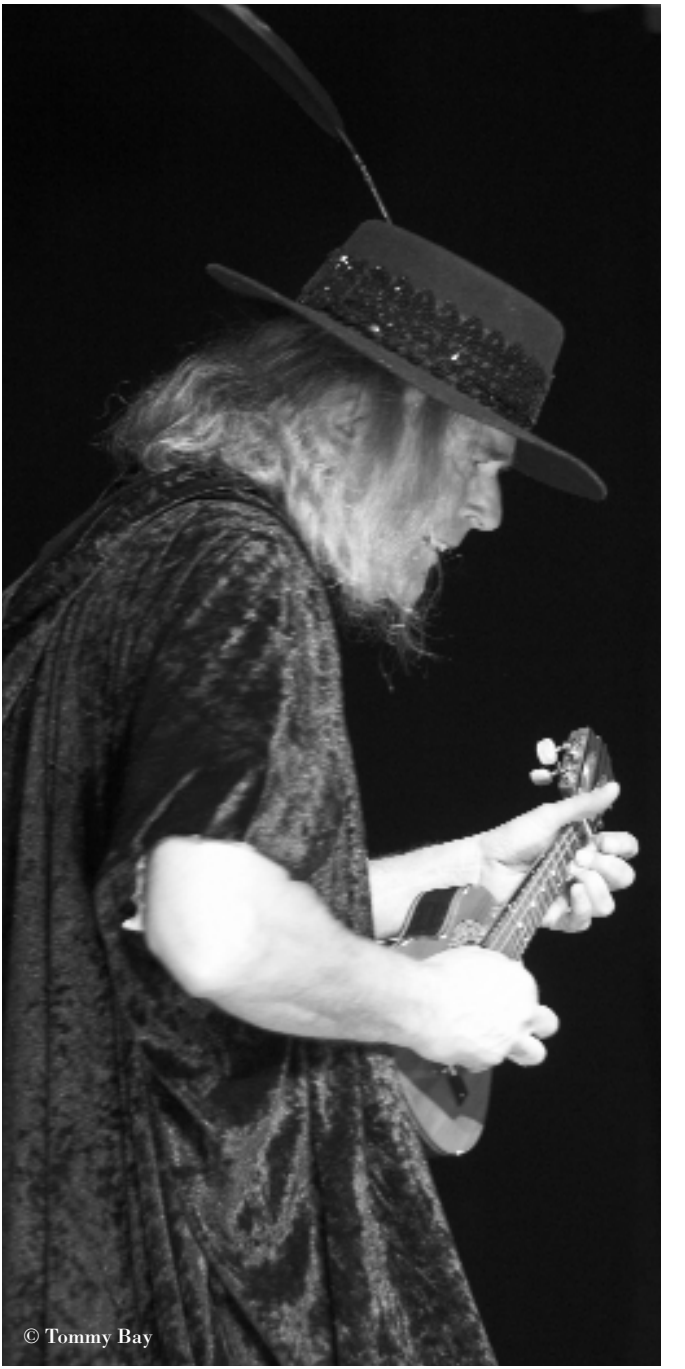
Un'enclave teatrale longeva come l'Odin (che nel 2004 ha celebrato il quarantesimo compleanno) può essere considerata anche come un *equivalente* della tradizione. Un equivalente miniaturizzato o piuttosto condensato. Non solo e non tanto a causa della longevità. Altrettanto (e forse più) determinante è l'esiguo numero dei suoi componenti. Con gli anni e con la fama, il numero degli attori, nell'Odin, non si è sensibilmente allargato. Il ricambio interno è sempre stato bilanciato dalla lunga e ininterrotta permanenza di alcuni dei suoi membri. Col procedere del tempo, questa stabilità, invece d'entrare in fibrillazione, si è rafforzata (i più "giovani", fra gli attuali componenti del teatro, ne fanno parte da almeno una quindicina d'anni e tutti, sia i "vecchi" che i "giovani", hanno avuto sempre e soltanto lo stesso regista-drammaturgo).

La stabilità del piccolo gruppo ha richiesto e richiede una serie di contrappesi e di spinte centrifughe per non implodere. Ma al contempo ha permesso che al suo interno si sedimentasse e si tenesse in vita un ampio repertorio di materiali scenici, di "pezzi chiusi", di "numeri" e competenze tecniche, di spettacoli dell'intero gruppo o di uno, due o tre attori soltanto, di "dimostrazioni di lavoro" fissate con la stessa precisione d'uno spettacolo, e quindi pronte anch'esse a essere ri-usate in nuovi montaggi, segmentate e trapiantate, senza che i singoli segmenti, isolati dall'unità originale, corrano il rischio di perire sotto i ferri.

Quest'ampio repertorio di materiali scenici, quasi un "immaginario collettivo" materializzato, fa sì che l'Odin, nel suo insieme, possa improvvisare secondo le stesse logiche che tradizionalmente caratterizzano le improvvisazioni singolari degli attori.

Don Giovanni all'improvviso. All'improvviso, Don Giovanni…
Tutti lo sanno, la storia di *Don Giovanni* appartiene al genere delle tragicommedie. È un "dramma giocoso" che si fa tragedia. O viceversa. E quindi ridere va bene.
Ma di che cosa ridiamo?
Di niente.
Le storie raccontate assoggettano i fatti alle aiuole del nostro comprendonio.
Ma il teatro, a volte, sa remare all'indietro, verso il volto improvviso di quella muta madre che chiamiamo materia.
La Statua è colpi di scalpello. Sabbia e pietrisco. L'inferno è il fondo del mare. I pesci cantano e sono carcasse.
Sotto l'amato catalogo vi sono violenze, amputazioni, oblio. Remando all'indietro, lo spettacolo s'allontana dalla storia che dovrebbe mettere in scena. E più solca le onde, meno si ricorda dei suoi personaggi. Li perde nel viaggio. Si arena sulla battigia di un'isola ignota dove abbiamo qualche sentore di quel che è questa nuda storia naturale prima d'essere riccamente raccontata come una vera "storia".
S'è fatto tardi? Forse no. Non ancora.
S'aprono gli occhi.
Troppo tardi.

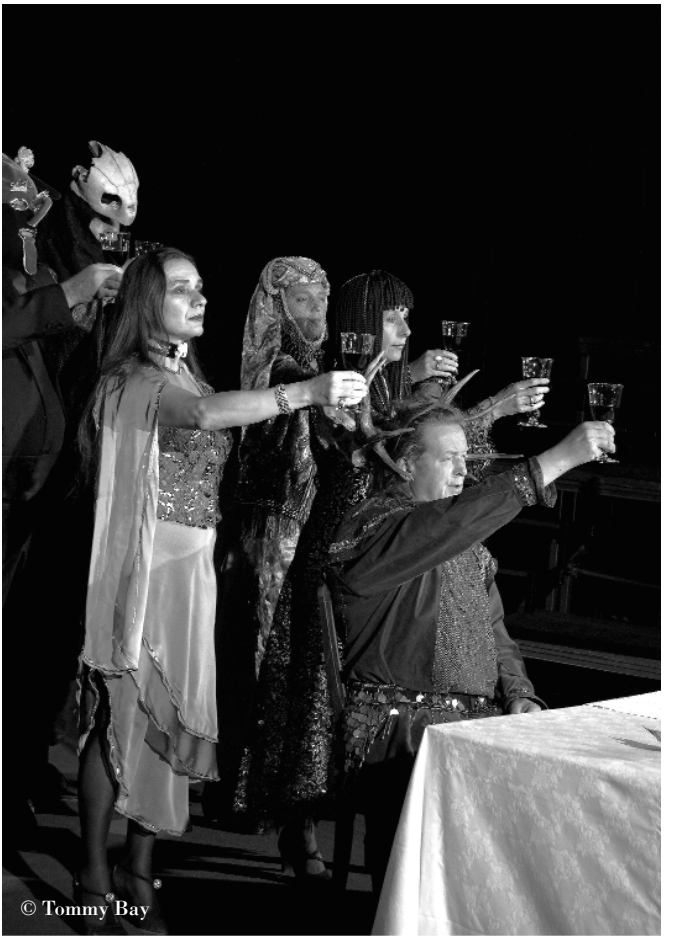
Ferdinando Taviani


© Tommy Bay

© Tommy Bay

© Tommy Bay

© Tommy Bay



Tage Larsen (Commendatore),
Iben Nagel Rasmussen (Zerlina), Julia Varley (Donna Elvira),
Roberta Carreri (Donna Anna), Jan Ferslev (Don Ottavio)
e Frans Winther (diavolo musicista)

a pagina 32: *Jan Ferslev (Don Ottavio)*

a pagina 33 dall'alto*: Julia Varley (Donna Elvira)*
e nello sfondo Torgeir Wethal (Don Giovanni)
e Mia Theil Have (una scimmia)

Roberta Carreri (Donna Anna) e Kai Bredholt (Leporello)

Mia Theil Have (una scimmia)

Gli artisti

Eugenio Barba

ODIN TEATRET

Fondato ad Oslo, in Norvegia nel 1964, l'Odin Teatret si è trasferito a Holstebro, in Danimarca, nel 1966, diventando Teatro Laboratorio Scandinavo. Oggi i suoi 25 membri provengono da una decina di paesi di tre continenti.

Le attività del Laboratorio comprendono: spettacoli presentati nella propria sede e in tournée; 'baratti' con diversi ambienti a Holstebro e altrove; organizzazione di incontri di gruppi di teatro; ospitalità di compagnie e gruppi teatrali; corsi in Danimarca e nei paesi in cui l'Odin Teatret porta i suoi spettacoli; l'annuale Odin Week; pubblicazione di riviste e libri; produzione di film e video didattici; ricerca nel campo dell'Antropologia Teatrale durante le sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology); l'Università del Teatro Eurasiano; produzione di spettacoli con l'ensemble multi-culturale Theatrum Mundi; collaborazione con il CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies dell'università di Aarhus; il *Festuge* (Settimana di Festa) di Holstebro; il festival triennale *Transit* dedicato alle donne nel teatro; spettacoli per bambini, mostre, concerti, tavole rotonde, iniziative culturali e progetti speciali per la comunità di Holstebro e dell'area circostante.

Fin dalla sua origine, l'Odin Teatret si è concentrato sul training degli attori, sulla loro capacità di stabilire nuove relazioni con gli spettatori, e sulle diverse drammaturgie che compongono uno spettacolo. La formazione autodidatta degli attori dell'Odin Teatret, con la conseguente elaborazione di un training individuale e insegnamento ai membri più giovani del gruppo, ha determinato il costante interesse per l'apprendistato e per la trasmissione delle conoscenze tecniche.

Quarantadue anni dell'Odin Teatret come laboratorio hanno favorito la crescita di un ambiente professionale e di studi, caratterizzato da attività interdisciplinari e collaborazioni internazionali. L'ISTA – per esempio – fin dal 1979 è divenuto un *villaggio teatrale* in cui attori e danzatori di culture differenti incontrano studiosi per indagare, confrontare e mettere a punto i fondamenti tecnici della loro presenza scenica. Un altro campo d'azione è costitui-

to dall'ensemble del Theatrum Mundi che, dal 1981, ha presentato spettacoli con un nucleo permanente di artisti di tradizioni e stili diversi.

L'Odin Teatret ha creato 65 spettacoli che hanno girato in 53 paesi in vari contesti sociali. Nel corso di queste esperienze, si è sviluppata una specifica cultura dell'Odin, basata sulla diversità e sulla pratica del 'baratto'. Gli attori dell'Odin si presentano con il loro lavoro artistico alla comunità che li ospita e, in cambio, questa risponde con canti, musiche e danze appartenenti alla propria tradizione. Il baratto è uno scambio di manifestazioni culturali e offre non solo una comprensione delle forme espressive dell'altro, ma mette anche in moto un'interazione sociale che sfida pregiudizi, difficoltà linguistiche e divergenze di pensiero, giudizio e comportamento.

Kai Erik Bredholt (Danimarca) inizia la sua carriera suonando musica tradizionale per strada e in locali popolari e prosegue la sua formazione studiando a fondo i diversi generi della musica tradizionale e folk europea, con particolare attenzione per quelle di Danimarca e Groenlandia. Entra a far parte dell'Odin Teatret nel 1988, dapprima come musicista/compositore, e quindi come attore e organizzatore/regista di 'baratti' culturali e 'trasformance' (teatralizzazione di specifici contesti sociali).

Roberta Carreri (Italia), attrice, maestra e organizzatrice, si è unita all'Odin Teatret nel 1974. Le sue esperienze professionali e artistiche sono documentate nel libro*The Actor's Way*, curato da Erik Exe Christoffersen. Tiene laboratori per attori in tutto il mondo presentando il proprio metodo di lavoro in forma di testimonianza autobiografica e professionale nell'assolo *Orme sulla neve*. Organizza e conduce ogni anno la "Odin Week", a Holstebro o all'estero.

Jan Ferslev (Danimarca), musicista, compositore, attore e maestro. La sua formazione spazia dal rock al jazz, dal latino-americano alla musica classica. Come chitarrista ha partecipato negli anni Sessanta a numerose incisioni, e composto musica per diverse forme di teatro. Ha lavorato

anche come attore in compagnie teatrali, tradizionali e non, prima di unirsi all'Odin Teatret nel 1987.

Tage Larsen (Danimarca), attore, regista e maestro, entra a far parte dell'Odin Teatret nel 1971. Staccatosi dal gruppo, nel 1987 dà vita a una sua formazione, lo Yorick Teatret, e contemporaneamente insegna presso la Nordisk Teater Skole di Århus. Nel 1997 torna all'Odin Teatret col quale tiene laboratori per attori in tutto il mondo ed è impegnato nell'ideazione e regia degli eventi della Festuge di Holstebro.

Iben Nagel Rasmussen (Danimarca), attrice, regista, maestra e scrittrice, entra a far parte dell'Odin Teatret nel 1966. La sua parabola professionale e artistica è descritta nel libro *The Actor's Way*, curato da Erik Exe Christoffersen. Nel 1994 nasce *The Bridge of Winds*, progetto a ricorrenza annuale volto alla condivisione delle esperienze artistiche da parte di attori di svariata provenienza, che elaborano una creazione collettiva. Ha pubblicato due libri, di cui uno edito anche in versione italiana (*Il cavallo cieco*, Bulzoni 2006). È autrice dello spettacolo *Esters bog* (Il libro di Ester), lavoro di cui è protagonista e regista.

Mia Theil Have (Danimarca), attrice, si unisce all'Odin Teatret nel 2004. Studia con Tage Larsen ed Else Marie Laukvik, dando vita in seguito a un proprio gruppo internazionale che si esibisce in Danimarca e America Latina.

Julia Varley (Inghilterra) entra a far parte dell'Odin Teatret nel 1976. Oltre a essere attrice, è regista, maestra, organizzatrice e scrittrice. Dal 1990 partecipa all'ideazione e all'organizzazione dell'ISTA. Sin dalla sua nascita, nel 1986, fa parte del "progetto Magdalena", gruppo femminile di lavoro impegnato nel teatro contemporaneo. È anche direttrice artistica del Transit Festival di Holstebro, dirige "The Open Page", rivista dedicata al lavoro delle donne in teatro, e autrice del romanzo *Vento ad ovest*. Ha pubblicato articoli sulle riviste *Mime Journal*, *New Theatre Quarterly*, *Teatro e Storia*, *Conjunto*, *Lapis* e *Mascara*.

Torgeir Wethal (Norvegia), attore, maestro e regista cinematografico, è uno dei fondatori dell'Odin Teatret e partecipa agli spettacoli prodotti fin dagli inizi, nel 1964. Le sue esperienze professionali sono raccontate nel libro *The Actor's Way*, curato da Erik Exe Christoffersen. È responsabile di produzione della Odin Teatret Film e ha diretto parecchi film sugli spettacoli dell'Odin Teatret, sul training dell'attore di Etienne Decroux, Jerzy Grotowski e dell'Odin stesso.

Frans Winther (Danimarca), compositore e musicista. Studia presso il Conservatorio di Ålborg e compone musica per diversi gruppi teatrali. Nel 1987 entra a far parte dell'Odin Teatret, in cui lavora come musicista e come compositore/arrangiatore per gli spettacoli e per altre attività tra cui la Festuge di Holstebro, l'ISTA, Theatrum Mundi, e situazioni di 'baratto' culturale. Ha prodotto due opere: *Shakuntala* (su proprio libretto, tratto dal testo originale di Kalidasa) ed *Ezra* (di cui ha curato la regia, su libretto di Peter Laugesen basato sulla vicenda biografica e artistica di Ezra Pound). Ha musicato le poesie di Thomas Boberg, pubblicate nel CD *The Tide, the Day, and the Light of Parting*.

Raúl Iaiza (Argentina), regista e pedagogo teatrale. Formatosi come musicista classico, si diploma come solista in flauto dolce nel 1992 con Pedro Memelsdorff, perfezionando i suoi studi all'Accademia Chigiana di Siena con Kees Boecke e Frans Brüggen. Dal 1994 è direttore del Teatro La Madrugada di Milano. Dal 2000 è Coordinatore Artistico per l'Italia del Progetto Mus-E della Fondazione Menuhim. Dal 2001 collabora con l'Odin Teatret come assistente alla regia e consulente musicale.

Eugenio Barba (Danimarca), nato in Italia, regista, fondatore dell'Odin Teatret/Nordïsh Teaterlaboratorium (1964) e dell'ISTA (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale, 1979). Ha diretto 65 lavori dell'Odin Teatret e dell'ensemble Theatrum Mundi. È insignito di otto lauree *honoris causa* per meriti artistici e scientifici. Fa parte del comitato editoriale o consultivo di riviste internazionali quali "TDR: The Drama Review", "New Theatre Quarterly", "Performance Research", "Teatro e Storia" e "Teatro XXI". Pubblicazioni recenti: *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 2004; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Milano, Ubulibri, 2004; e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.

ENSEMBLE MIDTVEST

Un ensemble di nuova formazione caratterizzato da un forte radicamento nel suo territorio regionale e composto da una decina di giovani e qualificati musicisti. La formazione – 2 violini, viola, violoncello, flauto, oboe, clarinetto, corno, fagotto (e, tranne che per lo spettacolo in questione, pianoforte) – permette all'ensemble la presentazione di opere eterogenee di stile classico, dal barocco al classicismo, il romanticismo, l'impressionismo, l'espressionismo e il post-modernismo, oltre a numerose prime esecuzioni di composizioni contemporanee. In aggiunta ai suoi membri permanenti, l'Ensemble MidtVest invita spesso, solisti altamente qualificati sia della propria che di altre regioni. Oltre a numerosi concerti autorganizzati e non – principalmente a Herning, Holstebro, Struer e Ikast – l'E.M. si esibisce anche nel resto della Danimarca e all'estero.

oboe

Peter Kirstein (Danimarca) studia all'Accademia Reale Danese di Musica di Copenhaghen, con Bjørn Carl Nielsen e Ole-Henrik Dahl. Ha ricevuto, tra gli altri, il premio per la musica "Jacob Gades", la borsa di studio "Anne-Marie Mortensens", il premio per la musica del comune di Lyngby-Taarbæk e il premio "I. K. Gottfrieds Jubilee". Dal settembre 2004 è l'oboista dell'Ensemble MidtVest. Svolge inoltre un'intensa attività come oboista in orchestre barocche e altre formazioni cameristiche.

violino

Ida Lorenzen (Danimarca) studia ad Århus presso il "Jydske Musikkonservatorium", a Berlino con Eberhardt Feltz e in Connecticut, USA, alla Hartt School of Music, con l'Emerson String Quartet. Svolge intensa attività cameristica nel Trio d'archi di Copenaghen, nel quartetto Aros e nel quartetto Talisker. Dal 2002 lavora con la "Camerata Nordica" sotto la guida di Levon Chilingirian, e fa inoltre parte dell'Athelas Sinfonietta di Copenaghen.

flauto

Charlotte Norholt (Danimarca) studia all'Accademia Reale di Musica di Aarhus con i Maestri Karl Lewkovitch e Thomas Jensen. A 21 anni intraprende la carriera professionistica come flauto solista nell'Orchestra Sinfonica di Aarhus, per poi passare nella stessa posizione all'Orchestra Filarmonica di Copenaghen e alla Randers Chamber Orchestra. Ha fatto parte del trio di flauti "Flutention". Oggi è attiva in parecchie formazioni cameristiche, oltre alla Aarhus Sinfonietta. Ha ricevuto parecchi riconoscimenti, sia come solista che in formazioni cameristiche.

violino

Malin Nyström (Svezia) studia all'Accademia Musicale di Oberlin, al Liceo Musicale di Gothenburg, al Liceo Musicale di Colonia e al Liceo Musicale "Robert Schumann", presso il quale segue corsi da solista. Ha vinto parecchi premi, tra cui il Concorso internazionale di violino "Fray Newman" in Germania, il concorso internazionale "Corpus Christi" negli Stati Uniti, il Concorso internazionale di violino "Ludvig Spohr" in Germania, e, assieme alla pianista Cornelia Smit, il Concorso internazionale di musica da camera in Grecia. Ha debuttato come solista a soli 11 anni, e ha suonato sotto la direzione, tra gli altri, di Neeme Järvi, Hannu Koivula, Helmut Müller-Brühl.

fagotto

Laura Ponti (Svizzera) ottiene il diploma con menzione di merito al Conservatorio Superiore di Ginevra nella classe di Kim Walker e il primo premio di virtuosismo, oltre al premio "Patek Philippe" e il Premio Speciale della Città di Ginevra nella classe di Roger Birnstingl. Ha suonato nei ranghi della "Gustav Mahler Jugend Orchester" con la quale si è esibita sotto la direzione di Bernard Haitink, Claudio Abbado e Ivan Fischer. In seguito, è entrata a far parte dell'Orchestra Sinfonica di Bienne e ha occupato il posto di secondo fagotto "ad interim" presso l'Orchestra da camera di Ginevra. Dal 1997 insegna fagotto presso il Conservatorio di Bienne ed è segretaria generale della Gioventù Musicale Svizzera. Collabora frequentemente con l'Orchestra da Camera di Losanna, l'Orchestra della Svizzera Romanda di Ginevra e l'Orchestra Sinfonica di Berna.

viola

Sanna Ripatti (Finlandia) studia presso l'Accademia Musicale di Lahti con Arvo Haasma e presso l'Istituto Musicale "Edsbergs" di Stoccolma con Bjørn Sjøgren. Frequenta corsi per solisti al Liceo Musicale di Saarbrücken con Diemut Poppen, e si diploma con menzione di merito nel gennaio 2004. Sanna si è esibita in diversi festival cameristici tra cui Tuusulanjärvi in Finlandia e Båstad in Svezia. Ha vinto il premio speciale della giuria nel primo Concorso scandinavo per viola a Helsinki nel 2001. Fa parte dell'Ensemble MidtVest sin dagli inizi, nel 2002.

corno

Erik Sandberg (Svezia) studia presso il Musikhögskolan di Malmö e la Scuola Superiore di Musica di Vienna, con Roland Berger. Ha suonato in numerose orchestre e in molti ensemble cameristici sia in Svezia che in Danimarca, e si alterna come corno solista nell'orchestra della Radio danese (DR Radiounderholdningsorkestret).

violoncello

Jonathan Slaatto (Germania) studia violoncello a Copenaghen con Niels Sylvest, all'Istituto Musicale "Edsbergs" di Stoccolma con Torleif Thedeen e poi all'Accademia Sibelius con Hannu Kiiski. È membro fondatore del trio pianistico "Trio Ondine" e ha vinto premi in vari concorsi internazionali in Australia, Germania, Austria e Inghilterra. Fa parte dell'Ensemble MidtVest fin dalla sua formazione, nel 2002.

clarinetto

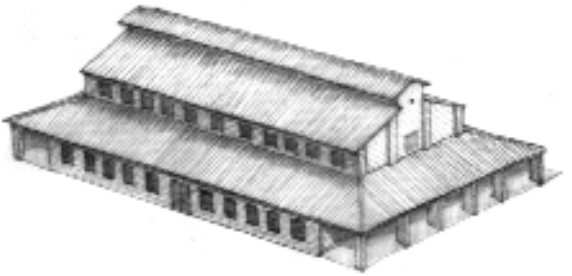
Svante Wik (Svezia) studia presso il Musikhögskolan di Stoccolma con Kjell-Inge Stevensson ed Hermann Stefansson. Nelle stagioni 2002-2004 si è alternato come clarinetto solista (sostituto) nell'Orchestra Sinfonica "Gävle". È stato clarinettista sostituto anche con la Filarmonica Kungliga, con l'Orchestra Filarmonica della Radio svedese e con la Kungliga Hovkapellet. Ha vinto il terzo premio nel "Ljunggrenska Tävlingen" di Gothenburg e ha ricevuto la borsa di studio per la musica "Kungliga", che gli ha permesso di perfezionarsi all'estero.

ANNADA PRASANNA PATTANAIK

Nato e cresciuto nello stato dell'Orissa (India), vive a Bangalore. Compositore, cantante e apprezzato virtuoso di *banduri*, il flauto della tradizione classica dell'India del Nord, si è esibito spesso sia in patria che all'estero. Ha inciso come solista l'album *Deep Sky* e suonato nelle colonne sonore di più di 800 film indiani, cinque dei quali hanno ottenuto premi e riconoscimenti nazionali. Dal 1990 collabora con l'ISTA (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale) ed è membro permanente dell'Ensemble Theatrum Mundi.

GRUPPO FOLK ITALIANO "ALLA CASADEI"

Il Gruppo Folk Italiano "Alla Casadei" nasce in Romagna nel 1969 e vede tra i suoi fondatori il maestro Bruno Malpassi che tutt'oggi lo dirige affiancato dalla figlia Monia. Inizialmente il gruppo si formò per valorizzare il ballo liscio ma poi la sua attività si è ampliata fino a comprendere altri aspetti della tradizione popolare. Il gruppo infatti ha come scopo quello di diffondere in Italia e in Europa il folklore romagnolo. Nell'ottica del recupero della tradizione romagnola e della sua trasmissione alle nuove generazioni il gruppo tiene oggi in repertorio anche quei balli ormai persi nella notte dei tempi – come il salterello o la quadriglia – oltre alla pratica dei cosiddetti Sciucarèn, gli schioccatori di fruste. La loro abilità consiste nel produrre schiocchi con la frusta a tempo di musica. La forza con cui maneggiano lo "strumento" è tale da raggiungere un'altissima velocità che nel punto terminale produce lo "s'ciocchino". A rendere ancora più particolare l'identità di questa formazione è la caratteristica itinerante di alcuni suoi spettacoli che vengono rappresentati in corteo per strade e piazze.
Esibitosi fino alla fine degli anni Settanta in stretta collaborazione con l'Orchestra Casadei, il gruppo conta diverse partecipazioni televisive, sulle reti Rai, e cinematografiche; tra queste ultime ricordiamo il recente film con Fabio de Luigi *Ogni volta che te ne vai*.



magazzino dello zolfo

Nel 1887 Vito Almagià di Ancona promuove la costruzione di una raffineria di zolfo in destra Candiano, diretta dall'ing. Giuseppe Castellucci: la data è impressa su una formella in cotto, collocata nel fabbricato maggiore, sulla testata del lucernario rivolta a sud. La raffineria "Almagià" lavora da novembre a fine giugno ed "è fornita di 3 forni a 8 storte ognuno capaci di produrre annualmente 4200 tonellate di solfo raffinato in pani; l'opificio trae la materia prima dalla Romagna, dalla Sicilia e dalla Calabria, dispone di un motore a vapore di 12 cavalli e dà lavoro a 32 operai" (CIPR 1888/1898, 1982, p.84).
Abbiamo notizia di lavori all'interno dello stabilimento compiuti dalla C.M.C. nel 1942 (sistemazione degli alloggi del Direttore), nel 1946 e nel 1947 (lavori allo stabilimento e a un magazzino interno). Fino al secondo dopoguerra lo stabilimento volge la produzione al settore agricolo, ma l'insorgere di difficoltà in tale mercato portano ad una riconversione: nel 1981 si avvia la produzione di fitofarmaci e di DDT, che viene però interrotta con la definitiva dismissione nel marzo 1983. Nell'ottobre 1991 la società Progetto Immobiliare, nuova proprietaria dell'area, intraprende una serie di lavori di recupero su tutti i fabbricati, nonché il frazionamento della proprietà a privati e società.
L'insediamento presenta le caratteristiche di una cittadella, ovvero l'edificazione minore sviluppata lungo il confine, le due strade, e la significativa presenza di due emergenze architettoniche di grande rilievo, situate in posizione centrale: il grande corpo di fabbrica contenente i forni raffineria e lo slanciato fabbricato adibito a camera di sublimazione. Nel foro centrale si instaura un inedito dialogo tra maestosità della basilica (il primo) e lo stupito spaesamento del piccolo tempio (il secondo). Il lucernario ligneo a due falde dei forni, rialzato lungo lo sviluppo della linea di colmo del fabbricato, era originariamente sfondato dalla cilindrica canna del camino a base quadrata esistente al centro della grande aula fino al 1995. Da una "vista" del Savini del 1903 si desume come il lucernario occupasse circa un terzo del colmo del fabbricato e si capisce anche la sua recente costruzione, visto che risulta assente in un'analoga rappresentazione con vista da sud che lo stesso Savini aveva disegnato nel 1900.

Le più recenti opere di ristrutturazione dell'opificio – in particolare del principale corpo di fabbrica, attualmente denominato "Magazzino dello Zolfo" – sono state portate a compimento anche sotto la spinta di Ravenna Festival che, scegliendolo nel 1996 per il debutto dell'opera teatrale "All'Inferno!", con la regia di Marco Martinelli, ne ha promosso il recupero a luogo di spettacolo.
Negli anni recenti è stata infine operata una rigorosa sistemazione da parte del Comune di Ravenna che ha reso il "Magazzino dello zolfo" definitivamente agibile.

Paolo Bolzani

programma di sala a cura di
Cristina Ventrucci

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano