



## Alcina e le Albe

di Paolo Ruffini

Difficilmente però gli uomini si rassegnano ad aver fede in quel che non comprendono.

Oscillano così tra l'incondizionata volontà di sapere e la credulità della superstizione o, come dirà agostinianamente Pascal, tra i due eccessi di "escludere la ragione" e di "ammettere soltanto la ragione".

(Remo Bodei, *Ordo amoris*)

C'è un disegno d'opera che sovrintende la scrittura scenica dello spettacolo firmato da Marco Martinelli *L'isola di Alcina*. Opera come universo drammatico e sonoro (oltreché visivo) che si definisce in una complementarità degli elementi del tutto inedita per il Teatro delle Albe, cosicché il lavoro sembrerebbe "rifondare" concettualmente il pensare teatro del gruppo. Lo spostamento su un piano di trasfigurazione visiva e strutturale è netto, sebbene una certa vocalità rituale (un rito sempre e comunque infero) della sua interprete-icona Ermanna Montanari appartenga geneticamente alla storia dei due artisti, a quell'impura "cultura teatrale" che impietosa rimastica il dialetto romagnolo e la lingua africana, la memoria contadina e il mondo letterario rivisitato dal basso con accenti che sfiorano nel magico o nel misterico, trovando infine la propria sintesi nell'irriverenza delle pulsioni patafisiche di Jarry oppure nell'exploit sciamanico e visionario di *Lus*. Come in *Lus*, di cui *L'isola di Alcina* evidentemente rappresenta una continuità sia dal punto di vista di segno grafico che drammaturgico, la liturgia dei suoni e dei respiri che animano la partitura sono generati da una lingua malsana, lingua aspra e antica reincarnata nel corpo-voce della Montanari in particolare stato di grazia; una voracità fonetica questa destinata a trasformarsi in un puro suono se non addirittura in puro delirio interpretativo che si nutrono ancora una volta delle parole di un poeta anomalo come Nevio Spadoni. Ma qui, nell'*Alcina*, la voce si insinua, si amalgama, si converte alla deviante partitura di rumori e antimelodie create per l'occasione dal compositore Luigi Ceccarelli per poi liberarsi in assoli potenti che si consegnano alle tenebre.

Alcina è una figura femminile sinistra, una furia, Gorgo o la Chere, causa una pazzia amorosa, un istupidimento della donna per uno straniero, nella didascalia al testo si dice fosse bellissimo costui, tale da imprigionare il cuore e la ragione delle due sorelle: la "principessa", come la chiamava il padre per via della sua bellezza, e quell'Alcina, appunto, scura e severa e forte che ora l'accudisce come fa con i cani del canile, il mestiere ereditato dal genitore dopo che un giorno, senza lasciar detto niente, le abbandonò. Custode degli animali, in solitudine trascorrono la loro vita, traversano il villaggio di campagna, poi rientrano a casa attendendo il giorno che verrà. Mentre la prima, caduta in un totale stato di incoscienza, sedotta e lasciata da quel giorno non riesce a essere autonoma né presente a se stessa, l'altra



anche in tarda età mantiene un carattere apparentemente deciso, ma in cuor suo il tormento per lo straniero, che lei ha amato all'insaputa della sorella, le procura un eguale feroce 'pena', un eterno lamento che la porta a ripetere all'infinito le stesse ingiurie, a sopportare gli stessi spasmi.

Lo spettacolo nasce come primo movimento di un progetto articolato in laboratori e affondi che Martinelli sta preparando sull'*Orlando furioso*, e del poema ariostesco mette a fuoco alcuni personaggi, estremizzandone il carattere e gli umori fino a scontornarli per riscrivere le situazioni e il tempo in cui collocarli. Lei, l'ammaliatrice di cavalieri che usa sortilegi per trasformare gli uomini in cani, quegli uomini-belve che il regista sistema dentro una grande gabbia aperta sul davanti che funge da palcoscenico sopra il quale si svolge l'azione, diventa allora per chiacchiera di popolo una fattucchiera nemmeno delle più terribili, ispida e logorroica contadina in posa da cartolina del dopoguerra, "maledetta" come nella cristologia testoriana, si lascia andare a una lingua che cede il posto alla materia tonante della poesia, il dialetto romagnolo sprofondato nel passato ma che attualizza il male di vivere sulle corde di un'invettiva morale. Oralità popolare e tema classico si confondono. Abituata a lottare con la vita che non è stata certo clemente con lei, si rivolge alla sorella quasi per sopprimerla definitivamente, o forse, con soddisfazione, per rivalsa: "La principesa, la principesa da la tresta inacvarida; za più d'una vòlta a t'ò tirè fura, da la bora de' fös, brota vepra pina d'vlèn!".

Concerto per corno e voce romagnola, riporta il sottotitolo, *L'isola di Alcina* è una specie di lapsus linguae di un dramma contemporaneo senza dramma, in un ritrovato legame tra il teatro e la musica, quasi una scultura di suoni stagliata sulla figura che viene così ripensata dallo spettatore, mentre un tappeto magmatico costante sostiene il ritmo del racconto. Non più quell'opera da camera o teatro musicale di filiazione ideologica a un *Histoire d'un Soldat* o a un *Wozzeck*, nemmeno il gioco sulla distanza tra un'esecuzione musicale e un recitato partecipato, per certo non ancora il melodramma futuro auspicato da Dorfles; eppure se "il dramma sta nella rivelazione della qualità della risposta umana alle azioni e agli eventi, nel contesto diretto di quelle azioni e di quegli eventi, o almeno implica tale rivelazione, allora un'opera si qualifica come dramma quando incoraggia simili rivelazioni". Alcina non canta, ma è come se lo facesse nelle altezze e nella profondità di un parlato dell'anima in conflitto col suono compresso del corpo, un monologo sempre inquieto e di una violenza autofagocitante che si espande per riflesso acustico; poco più che immobile è incastonata con la sorella su un divano-baldacchino come un ritratto di Lucian Freud con la durezza delle ombre del Crivelli (il progetto *Lus* è di Vincent Longuemare), ma evoca tempeste e cedimenti in quello sconfinare continuo della voce oltre il palcoscenico, forse per un contrasto ottico prima ancora che uditivo, nella prismatica impaginazione dello spazio scenico sembrano sobbalzare da terra, spingersi in deformanti fughe nel vuoto per ripiombare a terra con gravi incisi



visionari e sonori, in un crescendo allusivo alla negazione, alla fine. Sono due corpi in preda ai cambi di luce del fondale stretto alle loro spalle, un pannello di colori che distorcono le fisionomie e tramuta i volti, una manifestazione dell'immagine che si identifica totalmente nella psicosi antinaturalistica dell'attore, o meglio nella radicale condivisione di un'esperienza estetica del corpo con le parti scenografiche, che oltretutto implica l'animazione del non vivente e la mortificazione dell'organico.

Si possono trarre informazioni sulle caratteristiche degli attraversamenti luminosi non solo dalla forma delle ombre, ma anche dalla conformazione delle loro estremità e dal loro colore, e poiché l'inventario di sfumature disponibili per una composizione pittorica comprende solo in parte le differenze e le intensità possibili in natura, l'artista – direbbe Gombrich – deve sfruttare gli effetti dei contrasti tonali. In questo senso, scelta l'anamnesi artaudiana della malattia e dello svuotamento nei personaggi che l'originalissimo (e straordinario) linguaggio dell'*Alcina* pone nella direzione musicale, figurativa e filosofica del teatro (l'opera d'arte come autonomia dei mondi simbolici dal dominio del capitalismo), il lavoro di Martinelli assume un significato al di là del teatro.