

Intrigo e amore: dall'università al palcoscenico

Introduzione a cura di Emanuela Chichiriccò

Le pagine che seguono sono il frutto del lavoro di un gruppo di dieci studenti che ha partecipato, nel corso dell'a.a. 2015/2016, al laboratorio di “Analisi dello spettacolo teatrale: dal testo alla scena” da me condotto, incentrato sul testo e sullo spettacolo di *Intrigo e amore (Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Friedrich Schiller, 1783-1784) che ha debuttato al Teatro Stabile di Genova, con la regia di Marco Sciaccaluga, il 12 aprile 2016.

L'iniziativa, promossa dagli insegnamenti di Letteratura teatrale italiana, Storia del teatro e dello spettacolo, Drammaturgia musicale e Storia della musica, è il frutto della collaborazione tra l'Università e il Teatro Stabile di Genova, che ha messo a disposizione degli studenti il materiale originale della messinscena (il testo integrale nella nuova traduzione di Danilo Macrì e il copione di scena) e ha permesso ai partecipanti al laboratorio di assistere alle prove e di incontrare quotidianamente, per circa tre settimane, regista, traduttore e attori.

Il laboratorio è nato, quest'anno, dalla volontà di offrire agli studenti dei corsi di laurea triennali e magistrali della Scuola di Scienze Umanistiche un momento pratico di analisi dello spettacolo nelle sue diverse componenti, partecipando direttamente al farsi della messinscena di un testo drammatico.

L'incontro con il palcoscenico è stato preparato in aula, contestualizzando l'opera di Schiller nel panorama storico-letterario della drammaturgia tedesca, impostando l'analisi scenica del *Trauerspiel* schilleriano e indagando, con l'aiuto delle diverse traduzioni disponibili e del testo originale in tedesco, le caratteristiche della nuova traduzione proposta dallo Stabile.

All'ingresso in palcoscenico la prospettiva di analisi impostata – incentrata sulla lettera del testo e sulla sua virtualità drammatica – si è ribaltata, accogliendo la dimensione tangibile e corporea dello spettacolo, indispensabile per lo studio del fatto scenico. Scenografia, musica, luci e costumi erano quasi del tutto allestiti e le coordinate espressive dello spettacolo erano già state fissate. Gli studenti sono entrati nel buio della sala trovandosi di fronte l'immagine concreta della messinscena che sarebbe stata affinata nel corso delle successive tre settimane di prove.

Data la grande eterogeneità del gruppo dei partecipanti al laboratorio – i loro diversi percorsi formativi, i diversi stimoli che li spingevano verso il teatro – e il potente impatto, inevitabilmente disorientante, di questa prima incursione all'interno della grande macchina del teatro, è sembrato subito utile, quasi necessario, invitare gli studenti a dare una forma concreta alla loro osservazione.

Il loro lavoro, quindi, ha preso forma in itinere, parallelamente all'esperienza di osservazione, inquadrando criticamente e indagando da diverse angolazioni, a più voci, la coralità di una messinscena che, attivata da musiche, luci e incastri scenotecnici minuziosamente curati, ha consentito agli studenti del laboratorio, spettatori privilegiati per eccellenza, di riconoscere nel testo schilleriano una forza

drammatica vitale, fresca e universale, che una semplice lettura o un occhio più distratto alla scena avrebbero difficilmente lasciato intravedere.

Le pagine che seguono sono dunque il frutto di un'esperienza comune e di approfondimenti individuali, svolti autonomamente dagli studenti (da soli o in piccoli gruppi) a seconda delle loro competenze e dei loro interessi, con l'intento di smontare ed analizzare – da una parte – quello che già era stato fatto (grazie anche alla disponibilità di regista, traduttore e interpreti a ripercorrere le prime fasi di avvicinamento al testo) e di ricomporre – dall'altra – un profilo della specificità artistica dello spettacolo. Un esercizio di 'pratica della visione' e di lettura che è un complemento necessario della tradizionale attività accademica, qui proposto – per praticità d'uso e affinità d'intenti – sul modello del dossier realizzato, ormai trent'anni or sono, nel corso di un'analogo esperienza di collaborazione tra teatro e università.¹

*Si ringraziano il Direttore Angelo Pastore e tutto il personale del Teatro Stabile di Genova per la grande disponibilità dimostrata in tutte le fasi del laboratorio. Un particolare pensiero di gratitudine va a Marco Sciacaluga, consulente artistico del Teatro e regista di *Intrigo e amore*, Danilo Macrì, autore della traduzione del dramma, e agli interpreti della messinscena: Tommaso Ragno, Simone Toni, Roberto Alinghieri, Mariangeles Torres, Daniela Duchi, Andrea Nicolini, Enrico Campanati, Orietta Notari, Alice Arcuri, Nicolò Giacalone e Marco Avogadro, che hanno accolto con curiosità, generosità e grande apertura la presenza di un piccolo manipolo di osservatori in sala nel corso delle prove.*

Testo, copione e traduzione

Una base salda da snellire

a cura di Virginia Magri

Per la messinscena di *Intrigo e amore* di Friedrich Schiller con regia di Marco Sciacaluga, il Teatro Stabile di Genova ha scelto di avvalersi di una nuova traduzione del testo. Quest'ultima è frutto del lavoro di Danilo Macrì che, dopo essersi recentemente cimentato nella traduzione dal russo dell'*Ivanov* di Čechov per lo stesso teatro genovese, si confronta qui con il tedesco tardosettecentesco di Schiller. Il traduttore ha lavorato sull'originale in autonomia rispetto al regista, che si è completamente affidato alla competenza teatrale del collaboratore con il quale, una volta pronto il testo per intero, ha potuto discutere in modo più compiuto.

¹ Il riferimento va al dossier raccolto dagli studenti del corso di Letteratura teatrale italiana dell'Università degli Studi di Genova dell'a.a. 1987/1988 e pubblicato nelle pagine introduttive del volume CARLO GOLDONI, *La buona moglie. Storia di Bettina*, Seconda parte, Edizioni del Teatro di Genova, 1987.

Un'opera di più di due secoli fa per essere apprezzata a pieno dagli spettatori di oggi deve essere tradotta aggiornandone il linguaggio. Innanzitutto Macrì, oltre a restituire un'immediata comprensibilità ad alcuni termini particolarmente oscuri, ha dovuto sfolire i ridondanti eccessi retorici schilleriani che avrebbero troppo appesantito un uditorio contemporaneo. Tuttavia, come lui stesso afferma,² una particolare attenzione è stata dedicata a non 'tradurre troppo', ovvero a non introdurre vocaboli e modi di dire esageratamente moderni, che avrebbero intaccato l'ambientazione che il linguaggio contribuisce a creare. Questa operazione è stata possibile grazie all'utilizzo di un dizionario tedesco-italiano di fine Settecento/inizio Ottocento, che ha aiutato Macrì a indagare a fondo le scelte lessicali del drammaturgo.

Kabale und Liebe (questo il titolo originale) andò in scena per la prima volta nel 1784 a Mannheim con grande successo di pubblico. A soli 24 anni Schiller scrisse un'opera complessa e perfettamente compiuta, caratterizzata dalla «voglia, tipica dei giovani, di dire tutto», come ha commentato il regista.³ Proprio la prolissità e la retorica dell'autore, dunque, sono state il primo bersaglio dei tagli che hanno portato all'elaborazione del copione finale in cui risulta sacrificato circa un terzo del testo originale. Del resto *Intrigo e amore* necessiterebbe di circa cinque ore per essere recitato integralmente: un'operazione di analisi e setaccio del testo originale è quindi assolutamente necessaria per un pubblico contemporaneo. In particolare sembra di poter osservare che il personaggio le cui battute risultano più condensate è quello di Ferdinand, forse proprio per l'alto tasso retorico di molte delle sue parole. Si veda, ad esempio, una battuta della scena I, 4 in cui Ferdinand dà sfogo a tutta l'eloquenza di cui è capace parlando del proprio amore a Luise:

A me fa paura una cosa invece, una cosa soltanto: che il tuo amore abbia dei limiti e non vada più in là. Se ci sono degli ostacoli, ma grandi come le montagne eh, io li prendo come scale e ci monto sopra per arrivare da te, fra le tue braccia. Se il destino si mette di traverso e scatena tempeste cosa ottiene? Nulla. Soffiare sui miei sentimenti è come soffiare sul fuoco. E i pericoli la mia Luise la renderanno ancora più desiderabile. Non voglio più sentirti parlar di paura, amore mio. Sarò io in persona, non un altro, a vegliare su di te. Come il drago dei racconti, quello che custodiva l'oro. Affidati a me. Non hai più bisogno dell'angelo custode. Io mi getterò in mezzo tra te e il destino, prenderò al posto tuo ogni ferita, raccoglierò per te ogni goccia nel calice della gioia e te la porterò nel calice dell'amore. Su questo braccio Luise tu la vita la potrai attraversare a piccoli passi come le ballerine, e il cielo ti vedrà tornare a sé più bella di quando l'hai lasciato, e dovrà ammettere con stupore che solo l'amore può dare alle anime l'ultimo tocco.⁴

Quello che si legge nel copione di scena, invece, è decisamente più essenziale:

A me invece fa paura una cosa soltanto: che il tuo amore abbia dei limiti e non vada più in là. Non voglio più sentirti parlare di paura, amore mio. Sarò io in persona, non un altro, a vegliare su di te. Come il drago dei racconti, quello che custodiva l'oro.

La struttura del testo, tuttavia, non è stata modificata: le scene e i personaggi sono stati conservati, ad eccezione della scena IV, 5⁵, in cui il Presidente finge di cambiare idea sul matrimonio di Ferdinand e Luise, eliminata per evitare un inessenziale rallentamento nell'azione e una possibile confusione narrativa. Il rispetto dell'opera originale pare un omaggio al genio teatrale di Schiller, capace di creare una stretta successione di grandi scene indispensabili le une alle altre. Nonostante questa sostanziale

² Aldo Viganò, *Far parlare personaggi antichi in una lingua moderna*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Intrigo e amore*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 2016, pp. 162-164.

³ Aldo Viganò, *Un dramma 'smisurato'*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Intrigo e amore*, cit., p. 196.

⁴ FRIEDRICH SCHILLER, *Intrigo e amore*, cit., pp. 28-29.

⁵ Ivi, pp. 105-106.

solidità della struttura dell'opera, è stata spesso riconosciuta come difetto drammaturgico la curiosa eclissi del personaggio di Frau Millerin dopo il secondo atto. Per la regia di Sciaccaluga, Macrì ha proposto una soluzione scritta di suo pugno: un monologo aggiunto in coda alla scena V, 1⁶ in cui la donna, liberata dalla casa di correzione e tornata alla sua abitazione, dà voce ad una specie di folle delirio, ormai estranea al marito e alla figlia che, pur essendo con lei in scena, restano in silenzio incapaci di reagire.

Il vero banco di prova, però, è quello della scena: il momento delle prove dello spettacolo, infatti, quando il testo prende realmente vita grazie agli attori, è quello in cui ci si trova di fronte all'incognita dell'efficacia scenica e si cercano le soluzioni necessarie. Qui il regista, con l'aiuto del traduttore e degli stessi attori – dalle cui considerazioni nascono riflessioni molto affascinanti sul testo schilleriano –, lavora ininterrottamente sul testo integrale, chiamando spesso in causa anche l'opera in lingua originale, in modo non solo di continuare a sfoltire ma anche, dove necessario, di recuperare passi espunti in un primo momento dalla prima e provvisoria versione del copione. Si veda ad esempio la scena III, 6⁷ dove la battuta di Luise di fronte a Wurm:

No no, è vero. Anche questo me l'avevano detto. Son sempre in guerra, i grandi della terra, sono in trincea. Si sono barricati davanti alla verità e dietro i loro vizi, come dietro le spade dei cherubini. Ti aiuti l'Onnipotente, povero padre. Tua figlia per te può morire, ma non commettere peccato,

dopo essere stata inizialmente tagliata nel copione,

No no, è vero. Si sono barricati i vostri ricchi. Si sono barricati davanti alla verità e dietro i loro vizi, come dietro le spade dei cherubini. Ti aiuti l'Onnipotente, povero padre. Tua figlia per te può morire, ma non commettere peccato,

è recuperata nella sua integrità nella messinscena, al fine di dare voce in modo più pieno alla coscienza di Luise della distanza tra il suo onesto mondo borghese e l'universo corrotto di nobili e potenti.

Musica

Parlare, suonando un linguaggio

a cura di Donato Manca e Federico Pedriali

Intrigo e amore di Friedrich Schiller è un dramma incentrato su una serie di contrasti che si esprimono anche attraverso parole e musica: padri e figli, nobiltà e borghesia, armonia e disarmonia. Marco Sciaccaluga, regista della pièce, interpreta l'opera attraverso una scenografia in cui la musica è protagonista: quella che sembra una stanza vuota – disseminata solo di nude sedie, leggi e strumenti musicali – è l'ambientazione scelta per dar vita ad una vicenda di passione e politica.

⁶ Ivi, pp. 152-153.

⁷ Ivi, p. 92.

Al centro della scena si trova un pianoforte; da quella postazione la musica diventa linguaggio e ogni personaggio ha il suo spartito da eseguire, proprio come un concertista con il suo strumento. Il compositore è Andrea Nicolini, il diabolico segretario Wurm che dirige la trama dell'intrigo, ma tutti i personaggi hanno delle connessioni con l'elemento musicale: grazie ad una fitta trama metaforica, infatti, le loro stesse battute evidenziano un rapporto tra la vicenda e la musica. Nell'opera si parla spesso di armonia e disarmonia, del passaggio graduale dall'una all'altra che si riflette sul dramma stesso, che dall'unione felice di due cuori sfocia nella tragedia.

In *Intrigo e amore* si possono riconoscere, secondo la nostra lettura, diversi tipi di accompagnamento musicale: la musica di commento, quella di stacco, quella 'fine a se stessa' e quella 'di linguaggio'.

La musica di commento consiste nella semplice e piana descrizione della scena; mentre gli attori recitano, il maestro Nicolini si destreggia con il piano, il clarinetto basso e le percussioni, accompagnando e commentando, appunto, l'azione che osserva dall'esterno: un esempio è nella scena II, 2, dove il racconto del cameriere della strage dei soldati forzati a lasciare le famiglie e partire per l'America come mercenari è sottolineato dal rumore angosciante e vorticoso delle corde del pianoforte tormentate da Wurm.

La musica di stacco, invece, si riconosce nei cambi di scena. Nei passaggi da un atto all'altro l'accompagnamento musicale offre allo spettatore suggestioni d'atmosfera, creando spesso una precisa tensione emotiva in un modo che si avvicina molto spesso al gotico: un chiaro esempio è l'inizio dell'atto II, che Nicolini accompagna con un motivo malinconico che passa in modo graduale da un ritmo lento ad uno più veloce e trascinante.

Accade spesso, inoltre, che durante lo spettacolo i personaggi decidano di prendere confidenza con gli strumenti, suonando per il semplice gusto di suonare e venendo così a creare momenti che si possono leggere (in modo forse in parte riduttivo) come marcati da un impiego della musica 'fine a se stessa'. Un esempio è la scena I, 4: Luise è in casa a suonare tranquillamente il pianoforte, quand'ecco che entra Ferdinand.

Il tipo di accompagnamento più interessante, però, pare l'ultimo tra quelli sopra segnalati, quello che fa riferimento ad un uso della musica 'di linguaggio'. Quel bellissimo piano a coda, infatti, non si trova al centro del palco solamente per scelta scenografica: gli attori lo adoperano, in modo estremamente affascinante, anche per 'autocommentarsi'. Come già accennato, la musica si trasforma così in una vera e propria forma di espressione che si sviluppa parallelamente al linguaggio verbale, in modo tale che, ad una lettura più profonda e complessiva della messinscena, musica e parole partecipano alla pari alla caratterizzazione dei personaggi e alla costruzione dell'intreccio drammatico. Un esempio su tutti è quello offerto alla scena III, 6, che ospita il drammatico incontro tra il segretario Wurm e Luise. Il primo obbliga la ragazza a scrivere una lettera allo scopo di allontanare da sé l'amato Ferdinand, garantendo così il successo dell'intrigo matrimoniale ordito dal Presidente e dal suo servitore. Nel corso di questo delicatissimo incontro risulta particolarmente forte il momento della dettatura della lettera. Wurm, infatti, accompagna le parole che impone a Luise di scrivere 'martellando' con l'indice un tasto bianco del pianoforte: alla povera Luise, che scrive tormentata dalla voce del segretario e dalla pressione psicologica descritta proprio attraverso quello stillicidio musicale, non resta che cedere, scivolando in modo inesorabile verso la sua rovina.

La scena

Karaoke, la scena

a cura di Pietro Zanella

La definizione etimologica del termine *karaoke* restituisce in modo interessante l'immagine della scena realizzata da Catherine Rankl e Marco Sciaccaluga per il loro *Intrigo e amore*. L'espressione è infatti il prodotto dell'unione tra la parola giapponese *kara*, 'vuota', e il termine *okesutora*, 'orchestra': un'orchestra vuota è esattamente ciò che si è trovato di fronte lo spettatore di *Intrigo e amore* nella messinscena del Teatro Stabile di Genova.

Lo spettacolo non prevede sipario: entrando in sala la scena si presenta con le americane abbassate e il palco deserto. Entra il segretario Wurm, interpretato da Andrea Nicolini, che nel brusio della sala siede al pianoforte e inizia a suonare. Mezzasala, buio in platea, le americane si alzano e la macchina teatrale inizia il suo corso. Un inizio che non può non ricordarci l'ambientazione di Pirandello per i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza né quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato».⁸ Un uso capace delle americane ci dona anche un senso di ciclicità: in apertura dell'atto V, subito prima della scena in cui Miller distoglie Luise dal suo proposito di suicidio, le americane scenderanno di nuovo, colorandosi di un blu profondo che si staglierà anche sul fondale. Al calare della notte, quindi, la visione della scena torna ad uno stato non dissimile dall'inizio, al contrario delle vite dei personaggi, ormai irrimediabilmente sconvolte e, per i due sfortunati amanti, giunte alla fine.

Il mondo animato dagli attori è delimitato da un fondale nero – dove si staglia come un fantasma un contrabbasso – e chiuso ai lati da teli bianchi, come bianco è il tappeto usato per coprire le assi del palcoscenico; nessuna quinta. Al centro un pianoforte a mezza coda, perno dello spettacolo intorno al quale letteralmente girerà tutta l'azione, come anche la trama: se il fulcro scenico è lo strumento a corde, allo stesso modo gli atti e le scene sono scanditi da Wurm, serpe in seno all'amore dei due giovani e cuore stesso dell'intrigo.

Se già per il teatro greco l'*orchestra* (dal verbo *orchéomai*, danzare) era il luogo dell'azione e della musica, lo stesso Marco Sciaccaluga, nel corso della presentazione dello spettacolo (tenutasi al Teatro della Corte il 6 aprile 2016), ha definito la sua versione della *pièce* come un «concerto per attori» sintetizzando al meglio il mondo scenico creato per l'opera giovanile di Schiller. Non di meno, anche Danilo Macrì, nella sua conversazione con Aldo Vignano (edita nel volume che accompagna lo spettacolo), ci dà modo *lato sensu* per sottolineare ancora l'intrinseco rapporto tra musica e azione in *Kabale und Liebe*:

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Firenze, R. Bemporad e Figlio Editori, 1921, p. 7.

[...] Per certi versi se esiste in qualche modo un canone del melodramma, nel senso di *mélodrame* letterario, si può star sicuri che *Intrigo e amore* ne fa parte di diritto. Intanto tutto l'intrigo ruota intorno a quello che è un topos primario del melodramma, e cioè il tema della fanciulla di umili origini che diventa una 'vittima innocente'. [...] Come ci è stato detto, un melodramma ci parla della realtà come ce ne parla un sogno. Ma come in un sogno c'è qualcosa che manca sempre, che ci ricorda dove siamo, per l'appunto in un sogno.⁹

Già Giuseppe Verdi vide in questo 'dramma borghese', da cui trarrà la sua *Luisa Miller*, sfumature tipiche dell'opera in musica e il traduttore non manca di sottolinearle. Ricordiamo peraltro che Luise è figlia di un *musicus*, per cui ci sembra che la scena, presentandosi come una 'orchestra vuota', si dimostri un *habitat* naturale per quest'opera in cui la musica costituisce un tema costante.

Ad arco, intorno al pianoforte, troviamo diverse sedie accompagnate da leggi che, grazie a quella convenzione che è la finzione scenica, assumono funzioni diverse a seconda delle necessità di scena: divani, scrittoi, tavolini ecc. Tra sedie e leggi affiorano diversi strumenti: a fiato e ad arco, percussioni, piatti e custodie che non sono presenti in qualità di ornamenti, come sfondo all'azione, ma come realtà effettiva dell'ambiente dei personaggi, una realtà di cui gli stessi personaggi hanno coscienza e visione. Miller ad esempio, nella scena I, 2, mentre discute con Wurm del suo essere adatto o meno per la figlia, sulla battuta «se è buono per un'orchestra io glielo so dire per filo e per segno. Ma l'anima di una donna è troppo sottile anche per un maestro di musica»¹⁰ indica gli strumenti sul fondo del palco.

Riprendendo ancora le parole di Macrì, la messinscena è un sogno, un sogno musicale, e come in tutti i sogni i contorni sono sfocati, ad iniziare dalle 'pareti' bianche che limitano la scena e fino all'effetto creato dalle luci. Se le variazioni per indicare la mutazione di scena, da casa Miller al palazzo del Presidente o le stanze di Lady Milford, consistono in una diversa disposizione delle sedie e dei leggi, le luci tendono a passare dai toni freddi delle gelatine ghiaccio per casa Miller (forse per sottolineare la modestia della casa) ad una tinta ambra più calda nelle magioni nobili, che probabilmente dispongono di grandi vetrate e quindi di una maggiore luminosità naturale. È interessante notare, però, la contraddizione per cui casa Miller, sede dell'amore, è caratterizzata da un'illuminazione fredda mentre gli altri due ambienti, sedi della gelida macchinazione dell'intrigo, siano calorosamente colorati d'ambra.

Costante è l'illuminazione 'a piombo' di alcuni strumenti e custodie disposti ad arco intorno al fulcro-pianoforte, sempre illuminati nonostante le diverse mutazioni e sempre lì a ricordarci come la musica sia parte integrante di questo spettacolo, sia per la trama che per la regia, colorata dalle composizioni musicali di Andrea Nicolini. Comune a tutti gli atti è anche l'illuminazione della sola zona centrale del palco e del proscenio. Tutto intorno, lungo il fondale e i laterali, rimane una penombra, un buio in cui gli attori non in scena rimangono come ibernati fino al loro ingresso nel vivo dello spettacolo. Come nel beckettiano *Ultimo nastro di Krapp*, la vita è quella che si svolge sotto i riflettori, convocata da quel cerchio di luce centrale al di fuori del quale incombe un'ombra in cui è possibile avventurarsi solo per poco.

⁹ Danilo Macrì, *Far parlare personaggi antichi in una lingua moderna*. *Conversazione con Danilo Macrì, a cura di Aldo Viganò*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Intrigo e amore*, cit., pp. 155-165: pp. 159, 161.

¹⁰ Ivi, I, 2, p. 22.

I costumi e gli oggetti di scena

a cura di Carlotta Bracca

La regia di Marco Sciaccaluga ha previsto per gli interpreti del dramma borghese *Intrigo e amore* costumi naturalistici, piuttosto fedeli (con alcune eccezioni) agli abiti che i personaggi avrebbero indossato alle soglie dell'800, nel momento in cui è ambientata l'opera, ma realizzati con il preciso scopo di evidenziare le differenze tra nobiltà e borghesia.

I personaggi borghesi indossano costumi più modesti, espressione non solo della loro umile condizione sociale ma anche dell'integrità morale che li caratterizza. La costumista Catherine Rankl ha compiuto una scelta particolare per la protagonista femminile, Luise Miller (interpretata da Alice Arcuri), che indossa una semplicissima gonna bianca a ruota, dei collant e una canotta dello stesso colore, ai piedi delle semplici ballerine. I capelli sono legati in una coda bassa da un nastrino bianco. Il costume di Luise è forse il più inconsueto tra quelli indossati in scena dai personaggi borghesi.

La madre di Luise, Frau Millerin, interpretata da Orietta Notari, appare sulle scene con abiti moderni, una vestaglia marrone e delle scarpe da casa. In questo caso l'intento è chiaramente quello di dare alla donna un abbigliamento umile, trascurato (come evidenziato del resto dalla stessa donna in una delle sue prime battute: «Mio dio! Lo vedi come sono conciata! Mi vergogno troppo. Non posso farmi vedere da Sua Grazia in questo stato»¹¹).

Il *musicus* Miller (Enrico Campanati), infine, indossa un abito più realistico: calzettoni, *culotte* tipica del XVIII secolo e una casacca nera a ricami bianchi.

Gli attori che interpretano i personaggi nobili indossano costumi più eleganti, ad indicare la loro diversa condizione sociale, e più storicamente curati. Ferdinand von Walter indossa un completo barocco in tre pezzi 'alla francese' (giacca-panciotto-pantaloni) di colore bianco con bordature marroni e bottoni dorati e calza scarpe nere in pelle con tacchetto. I capelli di Simone Toni, che sulla scena interpreta Ferdinand, sono legati da un nastrino nero.

Il Presidente von Walter (Tommaso Ragno, padre di Ferdinand) indossa un completo adeguato alla posizione che ricopre, scarpe in pelle beige, calzettoni color carne, *culotte* bianche, un panciotto chiaro ricamato in oro e una giacca, simile al *garrick* di fine Settecento, bordeaux e impreziosita da ricami dorati e polsini in pizzo.

Wurm (Andrea Nicolini, il Segretario del Presidente) sempre presente in scena, indossa un completo simile a quello del Presidente ma meno ornato: scarpe con tacco nero, calzettoni scuri, *culotte* beige, un panciotto sui toni dell'azzurro e una giacca *garrick* blu. A differenza degli altri personaggi maschili, indossa una parrucca castana che lascia scoperta buona parte della fronte e termina in una coda fermata con dei nastri.

¹¹ Ivi, I, 3, p. 26.

Il Maresciallo von Kalb ha anche sulla scena, come ricorda lo stesso Presidente in apertura del III atto, «un guardaroba formidabile»: ¹² il Maresciallo (interpretato da Roberto Alinghieri) indossa scarpe con tacco e un fiocchetto decorativo, calze bianche, *culotte* simil raso bordeaux, un panciotto a righe gialle e ocra e una giacca *garrick* della medesima fantasia con abbondanti polsini in pizzo bianco. Nelle prime scene ha una parrucca di colore fulvo, con capelli lisci e legati in una coda bassa; più avanti, dopo essere stato stratonato da Ferdinand, si ricompone indossando un'acconciatura più voluminosa, grigia e annodata da un fiocchetto in tinta con la giacca. Lady Milford ha invece un cambio d'abito completo: nell'atto II, infatti, indossa una raffinata e leggera vestaglia da camera chiara, mentre nell'atto IV, quando incontra Luise, indossa uno sfarzoso abito rosso, con gonna ampia e corsetto, impreziosito da enormi rubini. L'attrice Mariangeles Torres (che interpreta appunto la Lady) indossa inoltre una parrucca imponente, bionda, acconciata con complicate volute di riccioli secondo la moda dell'epoca. La cameriera di Lady Milford, Sophie (Daniela Duchi), indossa infine un abito grigio molto ampio con una cuffietta.

Per quanto riguarda invece gli oggetti di scena, nella scena I,1 sono presenti un leggio usato come tavolino, la tazza, la teiera e il piattino di Frau Millerin, che sorseggia il suo caffè durante la discussione con il marito. Nella scena I, 2 compaiono, sempre sul leggio-tavolino di casa Miller, una bottiglia di vetro e un bicchiere per offrire da bere al Segretario Wurm. Sul pianoforte si trovano invece i libri che Ferdinand ha donato a Luise e che torneranno, nel V atto, come oggetto della nevrosi di Frau Millerin.

Nella scena I, 3 Luise attiva un metronomo che si trova sul pianoforte e che ha lo scopo di marcare l'attesa per l'ingresso di Ferdinand; più avanti lo stesso metronomo, azionato questa volta dal Presidente von Walter, avrà la funzione di scandire il corso del tempo in sala per tutta la durata dell'intervallo.

Sulla scena, poi, il violino è un vero e proprio protagonista: lo strumento, infatti, oltre ad essere quasi l'emblema del *musicus*, passa continuamente di mano in mano tra gli attori, cambiando ruolo ogni volta. Quasi un prolungamento del braccio per Miller, che lo brandisce nei momenti di rabbia; una cosa cara, familiare, per Luise, che quasi lo identifica col padre e riversa su quello tutta la sua tenerezza, lucidandolo finché è in buono stato e raccogliendone e cocci quando ormai è in frantumi; l'immagine di Luise e della sua famiglia per Ferdinand, che nella scena III, 4 arriva addirittura a distruggerlo in un momento di rabbia cieca. Anche l'archetto, in questa atmosfera, diventa un oggetto 'quotidiano' con cui gli attori, da Miller al Presidente von Walter, rafforzano le proprie parole indicando il pubblico e i loro interlocutori o semplicemente punzecchiandosi a vicenda.

Il Presidente gioca ostentatamente con il suo fazzoletto bianco (che usa istrionicamente per asciugarsi il sudore, per nascondersi e addirittura per mimare un'esplosione) e con la sua parrucca (che si mette e si toglie continuamente, giocando tra pubblico e privato, e che muove quasi come uno spettro nel parodico tentativo di intimidire il figlio) mentre Lady Milford appare spesso in compagnia di pietre e gioielli: quelli, dono del Principe, che le porta il cameriere nella scena II, 2; la piccola croce di famiglia che mette in mano a Ferdinand poco dopo; quelli, molto vistosi, che indossa al momento dell'incontro con Luise (IV, 6).

¹² Ivi, III, 1, p. 76.

Per quanto riguarda, invece, gli oggetti più decisamente legati al *côté* tragico dell'opera, sono sicuramente le lettere a farla da padrone: scritte in scena, dettate, brandite con rabbia e strappate in un continuo tumulto di carte che liberano e condannano, con sorti alterne, il destino dei protagonisti del dramma. Oltre a queste si vedono comparire, nell'ordine, le pistole del duello tra Ferdinand e il Maresciallo, il coltello che Miller porge alla figlia sfidandola ad uccidersi per spaventarla, le monete d'oro che comprano la distrazione del *musicus* e, infine, il bicchiere di limonata che Ferdinand, approfittando dell'assenza di Luise, avvelena, apparecchiando la fine per sé e per l'amata.

Il testo, gli attori e la regia

a cura di Isabella Piazzetta, Sara Solari e Roberto Panzani

«I grandi classici non vengono dal passato, ma dal futuro. I grandi classici sono dei profeti che hanno avuto la capacità di osservare il loro presente attraverso la loro conoscenza del passato per proiettarsi a immaginare il futuro»¹³; così parla Marco Sciaccaluga, regista di *Intrigo e amore*, definendo il suo lavoro su Schiller una «favolosa sorpresa». E prosegue, raccontando delle prime fasi di lavoro sul testo: «si è chiamati da un autore, si è sedotti, ma non lo si conosce ancora. Come nell'amore: ci si innamora di qualcuno che non si conosce e succede che questa persona ti conferma il suo amore, un amore che diventa conoscenza, simbiosi, complicità».

Il lavoro del regista è iniziato un anno e mezzo prima della messa in scena, come egli stesso racconta: «Quando finalmente ho preso la decisione di farlo, a quel punto ho iniziato a studiare il testo, l'autore, a fantasticare sulle caratteristiche che si vogliono dare alla narrazione [...] partendo, appunto, da un principio fondamentale: che ogni forma d'arte sia una forma di narrazione [...]». Il drammaturgo si presenta come un autore altamente disarmonico: *Intrigo e amore* è un «tipico dramma borghese Settecentesco nato dalla penna del giovanissimo Friedrich Schiller»: vi troviamo mischiati onore e disonore, povertà e ricchezza, libertà e tirannia, e vi sono duramente denunciati l'assolutismo del potere e la rigidità delle leggi sociali.

«[...] quando le vanità del mondo non saranno che polvere, quando ci avranno tolto l'abito che dice di che classe siamo e quando di un uomo si dirà solo che è un uomo, io non porterò niente con me, solo la mia innocenza, ma mio padre lo diceva sempre, che quando verrà il Signore ori e argento e titoli altisonanti non li vorrà più nessuno e li comprerai per poco, invece a salire in alto sarà il prezzo di un cuore. E allora io sarò ricca. E allora io sarò nobile, mamma.[...]»¹⁴ tali le parole della pura Luise Millerin, sedicenne innamorata del figlio del presidente von Walter e da lui ricambiata con ardore. Il

¹³ Le dichiarazioni di regista e attori di seguito riportate, trascritte con qualche minima variazione redazionale, sono state raccolte nel corso dei numerosi incontri e conversazioni con gli studenti del laboratorio.

¹⁴ FRIEDRICH SCHILLER, *Intrigo e amore*, I, 3, cit., p. 26.

loro amore è però interdetto da una società rigida, che non permette ai protagonisti di difendere la propria libertà d'amare e di esprimere la loro giovanile volontà di ribellione, allontanandoli di gran lunga dai caratteri shakespeariani di *Romeo e Giulietta* sebbene, puntualizza il regista, Schiller debba molto al drammaturgo inglese.

«Si tratta della storia di un amore» precisa il regista «che cerca di liberarsi, ma resta imprigionato da una società opprimente che considera quell'amore un tabù. Non è in gioco il colore della pelle, ma il colore del sangue. I drammi di Schiller mostrano un mondo assoluto governato da leggi d'acciaio; i personaggi sono prigionieri di norme ataviche che creano una ferrea gerarchia di classe».

Guardando lo spettacolo si ha la sensazione di vedere un racconto di intrighi e debolezze, di amore e di follia generati dalla società stessa: i due giovani sono contaminati dal mondo in cui vivono e mettono in dubbio, loro stessi per primi, il loro amore. La società condiziona il loro modo di pensare e di sentire con una specie di giurisprudenza e di polizia dell'anima; il corpo e il cuore chiamano all'amore, ma la coscienza frustra e deprime. Ferdinand è il più sventato e coraggioso, ma non è Romeo, e Luise è completamente imbevuta di credenze e superstizioni, al punto di rinunciare al proprio amore per timore della maledizione del padre del suo amato.

Un testo come questo è ancora oggi, secondo il regista, incredibilmente attuale. Ancor oggi infatti, in un dramma di oltre due secoli fa come quello di Schiller, ritroviamo indizi di modernità. La scelta registica, in particolare per quanto riguarda la scenografia nel suo impatto complessivo, è andata quindi incontro a questi elementi, esaltando i caratteri di universalità fuori dal tempo che emergono nello scontro di forze su cui si incentra il dramma.

Spiega il regista: «L'idea dello spettacolo, fondamentale, è quella di ricreare un luogo nel quale, all'interno dello spazio scenico, si abbia una riconoscibilità realistica, pur senza nessun intento naturalistico [...]». Simile a una prova d'orchestra, la messinscena è costruita intorno ad una partitura di implosioni emotive e calata in un ambiente semplice e minimale che ricorda quello di una sala da musica abbandonata, in un tempo sospeso: «quegli strumenti non suoneranno mai, e se suoneranno [...] saranno suonati in modo malizioso e disarmonico per sentire i contrappunti del diavolo» continua Marco Sciaccaluga. «Anche gli attori sono degli strumenti musicali; anche loro hanno una partitura, come il primo violino, il trombone e il triangolo.[...] I leggiù e gli strumenti, lasciati dove sono, ricordano che anche gli attori sono strumenti».

Gli attori sono a proprio agio all'interno dello spazio scenico e si divertono ad usare gli strumenti di cui dispongono, fermo restando un sostanziale rispetto per le «catene della prosa del testo» ma conservando sempre, come hanno sottolineato Tommaso Ragno (il Presidente von Walter) e Roberto Alinghieri (il Maresciallo von Kalb), la voglia di trovare piccole ma continue variazioni all'interno della rigida partitura imposta dal copione. Riflette Tommaso Ragno a proposito del suo lavoro di interprete: «Si deve tener presente che recitare è, prima di tutto, un esercizio fisico che si impara. Su questa base è sempre possibile la variazione che avviene però solo all'interno dell'ascolto reciproco».

Il vero *deus ex machina* di questo spazio scenico-musicale è indubbiamente il personaggio di Wurm ('verme' in italiano) che, non a caso, è praticamente onnipresente.

La scelta di farlo rimanere in scena anche nelle azioni più delicate suggerisce che «questo personaggio è in grado di sapere tutto di tutti perché s'intende di anime: nel suo essere un semplice borghese si cela una straordinaria capacità manipolativa». Si ha l'impressione, infatti, che anche nell'esito nefasto dell'intrigo che accomuna la sua sorte a quella del Presidente («Mano nella mano con te sul patibolo! Mano nella mano con te all'Inferno! Mi solletica, l'idea che vado all'Inferno insieme a te!»¹⁵) sia in qualche modo celebrata la disperata vittoria del suo ingegno. Andrea Nicolini, descrivendo il personaggio di Wurm di cui è interprete confida: «[...] mi ha affascinato tantissimo fin dalla prima lettura del testo, probabilmente perché mi piace sempre molto interpretare la parte dei 'cattivi'. Questi infatti permettono di tirar fuori e analizzare lati della propria personalità che normalmente non si usano. In questo modo si instaura un 'gioco' che è forse il lato più intrigante nel processo di immedesimazione; pensare di 'giocare' con il proprio personaggio quando questo è più vicino a te diventa invece più difficile. Nella sua geniale follia questo personaggio ha in mano tutto, sa controllare ogni cosa: niente lo spiazza, è furbo, sta dietro al potere perché non gli serve detenerlo, lo esercita tramite gli altri in modo molto più subdolo. Il modello a cui si rifà è quello di tutti coloro che, sempre a contatto con il potere in maniera strisciante, nascosti dietro i despoti, governano e manovrano ogni cosa».

Ancora sulla concezione del personaggio (e su quella del personaggio 'cattivo' in particolare) sono interessanti le osservazioni di Tommaso Ragno (il Presidente von Walter): «C'è sempre una convenzione: 'il cattivo' lo si può interpretare in diversi modi. Una volta che ho individuato i movimenti del corpo attivandomi come in un campo magnetico (cosa che il palcoscenico è) l'80% del mio lavoro è fatto; in questo senso l'attore è simile a un giocatore che in campo sta attento a tutto quello che gli succede intorno. Il mio lavoro funziona quando io credo a quello che sto vedendo, quando io credo che Simone Toni sia davvero Ferdinand. Cosa mi fa differente, sulla scena, da un borghese o da un altro personaggio? È la mia immaginazione che mi può far diventare il Presidente o quello che mi pare». E conclude «Non mi piace parlare del personaggio, mi sembra di limitarlo; chi mi dice che qualcuno non veda qualcosa che a me, pur essendo interprete e comunicatore, sfugge? L'impressione di chi vede lo spettacolo dall'esterno è un elemento di arricchimento che non va scartato... un po' come le persone che ti pensano senza che tu le pensi. Quale immagine mentale avessi del mio personaggio, in realtà, ha poca importanza. Ho trovato un gioco in cui credere partendo dalle indicazioni di Marco Sciaccaluga: il rapporto tra un regista e un attore non si limita a un unidirezionale 'come devo farla?' Tu, come attore, traduci e rielabori. Il regista è quello che ti accompagna alla porta ma poi sei tu, attore, a dover entrare in quella stanza». La nobiltà e la percezione del proprio potere finiscono per orientare totalmente il tono muscolare dell'attore; il suo portamento non è lo stesso di un borghese e la differenza si vede e si percepisce in maniera netta e decisiva, senza necessariamente l'utilizzo del linguaggio.

Stesso discorso vale per il Maresciallo von Kalb che, pur essendo un personaggio con marcati tratti comici, ha rappresentato per Roberto Alinghieri un'occasione «[...] interessantissima per lavorare sul processo di creazione del personaggio». Racconta infatti l'attore: «Quando mi è stato affidato il Maresciallo von Kalb – bello, divertente e tradotto benissimo – mi sono imbattuto nella ormai nota *contredanse anglaise*. Mi sono messo a cercare cosa potesse essere questa *contredanse* [...] e ho scoperto che esistono gruppi che si riuniscono nei saloni e ballano, appunto, la *contredanse*. [...] Da attore, quando hai la sensazione di aver trovato qualcosa che funziona, è come avere un salvadanaio nascosto in un

¹⁵ Ivi, V, 8, p. 150.

armadio che può essere utile in qualsiasi caso [...] Noi attori possiamo portare una verità in un racconto, ma in realtà sono molto più contento quando, come attore, riesco a creare qualcosa».

Altri protagonisti hanno sperimentato curiose variazioni: nel personaggio di Luise Millerin (Alice Arcuri) dalla prima all'ultima replica scompaiono e appaiono piccole, impercettibili variazioni espressive. Luise ha sedici anni ed è travolta dagli eventi; non è facile trovare un colore definitivamente funzionale per questo stato d'animo. «In teatro è molto difficile comunicare il dolore senza essere esteriori», spiega Alice Arcuri: «è necessario un lavoro sulle battute e sull'espressione e quando ci si aggancia allo stato giusto, preciso, bisogna andare fino in fondo senza abbandonarlo. È difficile spiegare un'interpretazione: riguarda tanto il corpo che la respirazione, i polsi, le braccia... per me sono state fondamentali le scarpe. Nel mio caso sono come pantofole; ho scelto dei vestiti di prova che mi facevano sentire a mio agio e che poi sono diventati il mio costume di scena. Di solito scegliamo, per una determinata occasione, un vestito che ci faccia sentire in un determinato modo – più belle, leggere, morbide o nascoste –. Io ho scelto di sentirmi sempre più nascosta in un corpo che viene fuori in alcuni momenti ma in modo contraffatto, come se mi sentissi sempre un po' in contrazione, un po' in chiusura, come una ragazzina. Per avvicinarsi a un personaggio dal punto di vista attoriale è necessario avere sempre bene in mente la narrazione, sapere cosa stai raccontando. Come in una partitura, tu sai che in quel momento suonerai quella nota. Quella è la tua strada: puoi arrivarci in miliardi di modi ma devi avvicinarti per gradi. Ci sono dei giorni, durante le prove, in cui non pensi a quello che stai facendo; ti arrivano delle emozioni, delle sensazioni che poi vai a ricostruire piano piano, partendo da uno strato di conoscenza e aspettando che le cose ti arrivino. Bisogna avere una pazienza infinita, tanta fiducia in se stessi e bisogna amare molto il personaggio, cercare di capirlo e non giudicarlo». Alice ha dovuto interpretare una ragazza di sedici anni, una giovanissima. «Sono partita senza pensare alla sua età» confida l'attrice: «avevo paura di appiccicare qualcosa di esteriore e non volevo limitare Luise ad un *cliché* infantile. Ho pensato al mio temperamento di quando avevo sedici anni, al tipo di innocenza, di stupore; alcune scene con il padre, invece, vivono di una rabbia incontrollabile, impulsiva, che è la mia rabbia, quella che mi ricordo».

Anche personaggio di Ferdinand, interpretato da Simone Toni, ha avuto un percorso di crescita interessante ed intenso. Il giovane Maggiore von Walter subisce infatti una profonda trasformazione nel corso del dramma. La maggiore difficoltà di rendere il personaggio nel suo complesso è forse proprio questa: costruire un amante tenero e idealista ma profondamente aristocratico, che sappia virare in modo credibile dal romanticismo delle prime scene ad una cupa arroganza. Racconta Simone Toni: «Leggendo le battute, inizialmente, mi è parso di vedere un eroe che poi andando più a fondo si rivela un antieroe: un personaggio fragile, che vive un'evoluzione. Ferdinand non ha punti di forza: si aggrappa ad una gelosia totalmente ingiustificata che lo rende distruttivo e autodistruttivo. La sua personalità è devastata dagli eventi: il sentimento che prova per Luise è puro e sincero, come la volontà di ribellione che esprime nei confronti del padre. Ferdinand è giovane, certi errori che commette sono dovuti anche a questo: mi ha fatto riscoprire quel tipo di sentimento così totale che si prova quando si ha quell'età».

Lady Milford, Mariangeles Torres, è invece un personaggio delicato, dalle notevoli contraddizioni e contrasti interiori. Sembra una donna d'intrigo ma è, a livello più profondo, una donna d'amore; è nobile, altera ma consapevole di se stessa e diventa nel corso del dramma sempre più decisa e determinata. Dice l'attrice: «Ciò che colpisce di questo personaggio sono i contrasti. È una donna costretta da un destino fatale a diventare l'amante del Principe ma sente forte il dovere di fare del bene

al Paese: converte i gioielli in oro da dare ai poveri e strappa condanne a morte, pur potendo vivere la sua vita agiata da favorita del sovrano. L'incontro con Luise fa emergere i suoi contrasti interni. La Milford la odia, da una parte, perché la ragazza è tutto quello che lei vorrebbe essere, ma vede anche in lei l'immagine di se stessa a sedici anni: quella fierezza, quell'innocenza, quella virtù che la Lady ha perso. Non è tanto l'amore di Ferdinand il punto su cui si fonda il loro scontro ma quella capacità di Luise di dire 'sono qui'. Luise inchioda Milady con domande come: 'ma perché ha bisogno di avere davanti tutta questa gente disperata?', oppure: 'voi siete felice, Milady?' Sono parole che scavano la coscienza e guidano la rinascita finale del personaggio».

Accanto a Milady spuntano le figure della governante Sophie, interpretata da Daniela Duchi, e del cameriere del Principe, interpretato da Nicolò Giacalone. Entrambi gli interpreti hanno sottolineato la funzione ideologica dei loro personaggi, che hanno il compito di fare emergere rapporti e contrasti di potere; basti pensare, ad esempio, a come la tragica vicenda raccontata dal cameriere a Lady Milford, che pure sul momento sembra turbare sinceramente la donna, passi immediatamente in secondo piano di fronte alla notizia dell'arrivo di Ferdinand e venga subito dimenticata.

Il cameriere, racconta Giacalone, è un padre: «Il personaggio nasce dal contesto storico-politico del dramma, testimone di un mondo che lo spettatore sente solo raccontare, senza vederlo direttamente. Il cameriere entra per portare dei gioielli. La domanda di Milady sul valore di quelle pietre è il pretesto per il suo sfogo: le gioie di Lady Milford sono state pagate con la vita dei giovani soldati partiti per l'America, tra cui due figli del cameriere. Ho lavorato sulle immagini (i fucili puntati, per esempio), sulla paura per un figlio lontano da casa, in una terra sconosciuta, e sul commovente sarcasmo con cui il cameriere sottolinea l'illusione di Milady nel credere che i soldati imbarcati siano tutti volontari, mentre sono in realtà vittime di una carneficina. Nel gesto di lanciare i soldi a Lady Milford c'è un messaggio: 'Tu con questi soldi non compri – o meglio – non riscatti me, i miei figli e tutti quei giovani mercenari.' Forse la difficoltà principale, come spesso accade con i piccoli ruoli, è stata proprio questa: raccontare così tanto in così poco tempo».

Sophie, che sulle prime sembrava una comune cameriera maliziosa e interessata, ha rivelato gradualmente alla sua interprete, Daniela Duchi, un più intimo rapporto con la sua padrona. «Nel corso delle prove» ricorda l'attrice «ho cercato di bilanciare l'affetto e la dedizione che Sophie sente per la sua padrona con l'inevitabile paura di perdere tutta la ricchezza e l'agiatezza di cui la cameriera gode di riflesso. La sorpresa per le rivelazioni di Lady Milford e la speranza che tutto non precipiti guidano il mio personaggio, comicamente e tragicamente, fino alla fine, quando di fatto Sophie rimane sola e spiantata. Questa ragazza si vede svanire, da un giorno all'altro, la possibilità di restare a corte. Quando Lady Milford rifiuta i gioielli regalati dal Principe, Sophie la incalza: 'Ma Milady, gioielli come quelli... non potevate dargliene indietro altri meno costosi?'; mi ha fatto subito simpatia».

Uscendo da palazzo ed entrando in casa Miller si incontrano i personaggi del *musicus* e di sua moglie. Per quest'ultima, che nel testo schilleriano spariva completamente a partire dal II atto, Danilo Macrì (il traduttore del dramma) ha scritto un monologo originale che, all'altezza del V atto, regala al personaggio di Frau Millerin una più completa fisionomia. Commenta l'attrice Orietta Notari: «L'idea del monologo ha dato un senso di compiutezza al personaggio che il testo non si curava più di far apparire. Sarebbe risultato strano che questa mamma non comparisse più: l'idea è stata interessante e giusta per il personaggio. Si tratta di un monologo bellissimo e poetico [...]. Per il resto non ci sono state battute particolarmente insidiose; tutte le battute sono strumenti importanti per raccontare un

personaggio. A volte non le capisci subito ma con il tempo permettono di scoprire un mondo, nel mio caso quello di Frau Millerin. È un personaggio che mi piace: è una signora... un po' stupida, come dicono gli altri, ma che vuole molto bene a sua figlia e che sogna, anche lei in maniera un po' ingenua (un po' troppo ingenua, in effetti, perché alla fine è il padre ad avere ragione), che l'amore tra i due giovani possa funzionare. Spera che sia così, sogna per la figlia un destino diverso dal suo. Al di là delle ragioni economiche, sono convinta che lei creda nella sincerità del sentimento di Ferdinand e Luise. Mi sono affezionata a questo personaggio anche perché mi ha permesso di raccontare un tipo di donna del popolo che non trova spesso il modo di dire la sua; è sempre bello portare in scena storie di donne umili che quasi nessuno racconta mai».

Il *musicus* Miller, interpretato da Enrico Campanati, vive invece di note passionali, ironiche e tragicomiche. È un personaggio di non facile interpretazione: un padre affettuoso, geloso e protettivo nei confronti della figlia, sempre molto umano, naturale, anche nelle sue debolezze di borghese. «Non posso dare un giudizio su Miller» dice Campanati, «io lo amo. Ho lavorato su questa sua isteria tentando di mantenerla sempre umana, senza eccessi patologici, trovando colori naturali in una situazione paradossale e lontana da me. Mi piace scoprire le somiglianze che ho con un personaggio e lavorarci sopra. Mi metto a disposizione del regista e del personaggio: non piego i personaggi in base al mio carattere ma mi arricchisco di loro, e capita spesso che questi mi regalino qualcosa di bello. Ho trovato in Miller una percezione di inadeguatezza, un dire a se stesso 'come la fai sbagli' che lo rende nervoso, instabile, consapevole di essere un ingranaggio: sentimenti che sono il pane quotidiano della vita umana. Quello che mi porto a casa di questo personaggio è il viaggio nell'ampia gamma di modalità di rabbia possibili, mai univoche o scontate, e la rivelazione della persistenza dell'umanità anche nel paradosso».

Conversazione con Andrea Nicolini

a cura di Elena Palombo

Nella messinscena di *Intrigo e amore* del Teatro Stabile di Genova la musica ha senz'altro un ruolo fondamentale. Per questo motivo è sembrato interessante scambiare qualche battuta con Andrea Nicolini (autore e interprete della partitura musicale dello spettacolo oltre che protagonista del dramma nel ruolo del segretario Wurm) a proposito della sua funzione centrale nell'allestimento genovese dell'opera di Schiller.

Andrea Nicolini, musicista, attore e compositore. Da quanto componi?

Studio pianoforte dall'età di 8 anni; a 18 anni sono stato ammesso alla Scuola del Teatro Stabile di Genova e, contemporaneamente, anche al corso di composizione al Conservatorio. Praticamente, quindi, nella mia formazione recitazione e composizione sono andate di pari passo. Già ai tempi della Scuola gli insegnanti di teatro mi 'usavano' per musicare delle messinscene: la prima, ricordo, era su un testo di Machiavelli.

Il pianoforte è davvero uno dei protagonisti principali di questa messinscena di *Intrigo e amore*; tu, però, sulla scena, suoni anche altri strumenti. Puoi dirci qualcosa di questo eclettismo musicale che ti caratterizza come attore?

Oltre al pianoforte, suono bene la fisarmonica. Mi appassiona in modo particolare e la suono spesso; ho anche avuto l'opportunità e l'onore di suonare nell'Orchestra Bailam in Francia. Il primo incontro con questo strumento, però, è stato accidentale. Franco Branciaroli aveva bisogno di un attore che suonasse la fisarmonica e chiese a me se sapevo suonarla. Io gli ho risposto immediatamente di sì anche se, in realtà, nemmeno ne avevo una e tanto meno sapevo suonarla! Me ne sono procurato una in fretta e mi sono messo a studiare. In un mese e mezzo ho imparato a suonarla...per necessità! Lo stesso mi è successo in questo spettacolo con il clarinetto, che non avevo mai suonato prima. Quel poco che so fare, quindi, l'ho imparato proprio per *Intrigo e amore*. Idem per le percussioni, che mi hanno richiesto un lavoro più semplice e meno approfondito.

Come hai lavorato per comporre le musiche? Su cosa ti sei basato? Il regista ti ha dato delle indicazioni da seguire?

Allora, comincio col dire che collaboro con Marco da molti anni. *Intrigo e amore* è uno dei tanti spettacoli per i quali mi ha chiesto anche di comporre, quindi di base c'è già una certa sintonia. Non mi ha detto esattamente cosa voleva: ci siamo visti, abbiamo parlato del testo, dello spettacolo e abbiamo analizzato i temi centrali della messinscena. Marco mi ha indicato quali motivi dominanti avrebbe voluto sottolineare in particolare e mi ha chiesto di lavorare su quelli per la colonna sonora. Lavorando a tavolino con gli attori, e quindi ascoltando chi sarebbe andato in scena, ho avuto la possibilità di cogliere nuove e interessanti sfumature.

Quanto avete lavorato a tavolino?

Poco, solo tre giorni. Marco aveva già le idee abbastanza chiare.

E tu, invece, quanto tempo hai avuto per comporre?

Quando ho saputo che avrei dovuto lavorare sulle musiche era gennaio; mancavano tre o quattro mesi alla prima. Ho subito preso in mano la traduzione che avevo, per farmi un'idea più fresca della storia e dei temi centrali. Quando mi è stato consegnato il copione dello spettacolo, basato sulla traduzione di Danilo Macrì, ho iniziato a buttare giù le musiche.

Cosa è successo nel corso delle prove? In che modo sono cambiate le musiche?

Marco mi ha dato molta libertà e io, d'altra parte, sapevo cosa voleva. Ci sono state solo piccole modifiche, nate soprattutto a partire dalle tempistiche e dal susseguirsi delle prove.

In che modo ti ha aiutato la musica nella creazione del personaggio di Wurm?

Ho lavorato sulla costruzione del carattere di Wurm e di quello della persona che suona il pianoforte nel corso dello spettacolo simultaneamente, pensandoli come un unico personaggio: il Segretario e il pianista di scena sono, per me, la stessa persona. Questa è stata una sfida davvero difficile: ho dovuto

lavorare d'immaginazione, rispettando il vincolo di non uscire mai dal personaggio di Wurm. Marco mi ha detto: «Deve essere un diavolo che suona il piano». Questo era un punto molto difficile perché in effetti, nel testo, Wurm... non suona il piano! Il lavoro più duro è stato riuscire a legare in qualche modo due esistenze separate: quella di 'Andrea compositore' e quella di 'Wurm viscido borghese'. Alla fine credo di esserci riuscito anche se, dopo tante prove, Nicolini non saprebbe più dire quali musiche ci siano in questo spettacolo: quelle, ormai, le sa solo Wurm!

Lo spettacolo

a cura di Carlotta Bracca e Manuel Toso

L'analisi dello spettacolo è stata suddivisa in sequenze in base all'ambientazione: casa del *musicus*, casa del Presidente e palazzo di Lady Milford.

ATTO I - SCENE 1-4: CASA DEL MUSICUS MILLER

Lo spettacolo si apre sulle note del pianoforte suonato dal Segretario Wurm. Mentre le luci si alzano, tutti i personaggi entrano in scena in silenzio e prendono posto sulle diverse sedie disposte sul palco. Il *musicus* Miller e sua moglie, Frau Millerin, siedono al centro del palcoscenico.

Scena 1

Il *musicus* discute animatamente con la moglie in una scena di grande impatto: Miller si sbraccia, sbraita e si muove tra gli oggetti di scena (il violino, i libri...) mentre Frau Millerin resta quasi impassibile e beve il suo caffè, seduta sulla sua sedia. Frau Millerin incoraggia la relazione tra Luise e Ferdinand, figlio del potente Presidente von Walter; Miller, invece, la disapprova senza mezzi termini, accusando la moglie di ruffianeria. Il regista ha insistito particolarmente, nel corso delle prove, sulla necessità di sviluppare il confronto tra i due in modo efficace e vigoroso.

Scena 2

Wurm, il Segretario del Presidente, entra in scena interrompendo la lite tra i due coniugi. Frau Millerin si sforza di fare intendere a Wurm, pretendente alla mano della figlia Luise, che la ragazza è pronta a legarsi con l'amato Ferdinand mentre Miller, cercando di farla tacere, brandisce minacciosamente il suo violino contro di lei. La scena si chiude con l'uscita del Segretario che, vedendo sfumare le proprie nozze con Luise, abbandona la sua strisciante condiscendenza e colpisce un tamburo in un impeto d'ira.

Scena 3

Sul palco, Miller e Frau Millerin accolgono il primo ingresso della figlia, accompagnato dal malinconico suono di un clarinetto. Luise manifesta tutto il suo amore per Ferdinand. Abbraccia il padre, gli tocca i

capelli ed esprime il suo unico desiderio, quello di poter tenere nei suoi pensieri l'amore per il 'suo' Maggiore von Walter. L'interpretazione di Alice Arcuri risulta, in questi passaggi, particolarmente toccante nell'intimità vibrante e a tratti infantile che ha con il padre. Alla fine della scena Luise fa partire il metronomo che campeggia sul pianoforte e che scandisce il breve tempo che la separa dall'incontro con Ferdinand.

Scena 4

Il Maggior von Walter compare in scena per la prima volta; Luise gli corre incontro di slancio e lo abbraccia, lui la solleva con trasporto. I due amanti discutono: Ferdinand dà sfogo a tutto il suo idealismo romantico e Luise lo rimprovera, preoccupata per l'effetto devastante delle sue promesse di felicità che, prevede, saranno da quel momento come Furie per il suo cuore. Ad accompagnarli, sottolineando la delicatezza – e quasi già la fragilità – del loro sentimento, ancora il clarinetto di Andrea Nicolini.

ATTO I - SCENE 5-7: UNA SALA IN CASA DEL PRESIDENTE

Il primo cambio di scena tra la casa del *musicus* e quella del Presidente avviene in totale fluidità, con una leggera variazione della scenografia: il passaggio è accompagnato dalle luci, che virano verso toni più caldi, e da una diversa disposizione delle sedie, che si prestano a suggerire convenzionalmente ambienti diversi. Il tutto è sostenuto dal ponte sonoro del pianoforte, portatore della funzione epica dell'intero dramma, con il quale quasi tutti i personaggi interagiscono e che rappresenta per loro un polo di attrazione-repulsione. Le tre scene ambientate nella casa del Presidente prevedono dialoghi frontali tra due personaggi: la scena I,5 tra Wurm e il Presidente; la I,6 tra il Presidente e il Maresciallo von Kalb; la I,7 tra il Presidente e Ferdinand. Si tratta di un vero e proprio trittico nel quale la figura del Presidente è presentata in scena per la prima volta con tutto il suo crudo pragmatismo come il portavoce di un amore cortigiano corrotto e carnale, un volgare gioco di interessi che si scontra, immediatamente, con il sentimento puro dei due giovani amanti.

Scena 5

È presentato l'intrigo: per salvaguardare gli interessi del Presidente, che gode del favore del Principe proprio per la sua capacità di assecondare le voglie più basse del sovrano, Ferdinand dovrà sposare Lady Milford, che del Principe è appunto la favorita. Il Presidente e il segretario Wurm sono figure complementari, due facce della stessa medaglia: il primo, un personaggio tutto terreno che possiede il potere e l'attitudine 'morbida' necessaria a conservarlo; il secondo, invece, quasi demoniaco, apparentemente sottomesso al volere del Presidente ma in realtà geniale artefice dell'intero inganno. Il discorso cade inevitabilmente sul rapporto tra Ferdinand e Luise: Wurm informa della loro relazione il Presidente, che reagisce con una divertita incredulità che diventa a poco a poco irritazione, tanto per la sventatezza del figlio che per l'invasione del Segretario, che sembra volerlo aizzare contro il figlio per assicurarsi la mano di Luise. La prossemica, qui, è studiata in modo particolarmente meticoloso. I due personaggi sembrano attrarsi e respingersi reciprocamente: il Segretario, con i suoi modi intriganti e il suo ingegno diabolico, riesce a manipolare la mente del Presidente che, con la sua solida e molto pratica volontà di potere, è sempre pronto ad agire in modo fermo e risoluto.

Scena 6

È un momento di distensione per il dramma, una scena che fa proseguire l'intreccio ma stempera i toni drammatici, per regalare al pubblico un attimo di respiro. Entra in scena il Maresciallo von Kalb, un tronfio intendente di corte che, se fossimo di fronte ad un'opera buffa, avrebbe sicuramente la voce di un basso buffo. Nella sua conversazione con il Presidente, von Kalb si avventura in uno spassoso racconto su un frivolo inconveniente occorso quel giorno alla presenza del Duca. Il Presidente approfitta della presenza dell'ingenuo cortigiano per cucirgli addosso il ruolo di banditore: il suo compito sarà quello di annunciare a tutto il paese che il Maggiore von Walter sposerà Lady Milford, mettendo così Ferdinand con le spalle al muro, costretto a scegliere tra un odioso matrimonio politico o il disonore. Il linguaggio scurrile, supportato dal contegno scomposto e triviale di Tommaso Ragno (il Presidente), svela al pubblico il lato osceno dell'aristocrazia, nascosto dietro un alone di eleganza. La scelta registica, in questo caso, è quella di puntare fortemente sulla comicità, conservando l'alternanza tra comico e tragico che caratterizza l'originale schilleriano.

Scena 7

Nell'incontro tra Ferdinand e il padre si legge, sempre nel rispetto dell'originale schilleriano, un marcato riferimento al confronto tra Amleto e Claudio nell'*Amleto* di Shakespeare, evocato in particolare dall'interpretazione di Ragno che esaspera i toni in modo deciso e ben angolato. Il Presidente mette qui in atto il suo piano: propone al figlio il matrimonio con la Milford, mandandolo su tutte le furie. Il ragazzo si appella al disonore che il matrimonio con la concubina del Principe gli causerebbe. Il Presidente finge di apprezzare la sua scelta e rilancia, proponendogli allora di sposare una giovane nobile dalla reputazione pura: a questo punto Ferdinand non può che confessare il suo amore per la borghese Luise. Lo scontro tra i due avviene anche a livello fisico, con il Presidente in un affettato stato di imperturbabilità e Ferdinand che alterna momenti d'ira ad altri di timida accondiscendenza. Il loro legame, nel corso della scena, si allaccia e si allenta di continuo tra incomprensioni e ipocrisie fino al faticoso «Era la voce di un padre quella?» di Ferdinand, che chiude la scena evidenziando la definitiva rottura del rapporto filiale, l'incomunicabilità e il reciproco isolamento.

ATTO II - SCENE 1-3: UNA SALA NEL PALAZZO DI LADY MILFORD

Scene 1 e 2

La cameriera personale di Lady Milford, Sophie, suona il pianoforte. La Lady è inquieta: attende Ferdinand von Walter, suo promesso sposo in seguito agli intrighi del Presidente (e da lei segretamente amato), che però tarda ad arrivare. Le due donne discutono dell'amore del Principe per la Lady e della sua condizione di schiavitù cortigiana. Entra un servo, che consegna alla Milford gioielli e gemme preziose, dono di nozze del Principe; davanti alle domande della donna, il servitore porta in scena la realtà politica in tutta la sua crudezza: le finanze dello stato si reggono sul sacrificio dei suoi sudditi, 'venduti' dal sovrano e costretti a partire come mercenari per l'America. La scena dà la possibilità a Lady Milford di esprimere i colori dominanti del suo personaggio, a suo modo sensibile e premuroso ma anche fiero, orgoglioso e offuscato, a tratti, da tutto lo sfarzo e la ricchezza che la sua condizione di concubina del Principe le riservano.

Scena 3

Ferdinand, su ordine del padre, entra nella stanza della Lady per annunciarle il loro matrimonio. Nel corso dell'incontro, però, il suo atteggiamento cambia sensibilmente: ironico e sprezzante sulle prime, quando crede di rivolgersi ad una cortigiana, si fa subito dolce e rispettoso quando la Milford gli racconta delle sue nobili origini e della sua attuale disgrazia riuscendo, nell'enfasi del momento, a strappargli un bacio. Il Maggiore, dopo un attimo di confusione, rivela di essere legato ad una ragazza borghese ma Lady Milford, umiliata dal rifiuto, si chiude nel suo orgoglio e si rifiuta di comprendere le ragioni di Ferdinand: il matrimonio è ormai stato annunciato, la macchina dell'intrigo è avviata e non si può tornare indietro.

ATTO II - SCENE 4-7: CASA DEL MUSICUS

Scena 4

Luise, Miller e Frau Millerin. La presenza di un ufficiale che, tra il vicinato, fa domande sul *musicus* scatena il panico nella povera casa borghese. Miller, brandendo la sua parrucca, si scaglia immediatamente contro la moglie, colpevole di aver dato a Wurm la conferma della relazione tra Luise e il Maggiore e di aver attirato così su di loro l'attenzione del Presidente.

Scena 5

Ferdinand entra in casa di corsa, affannato, credendo di trovare lì suo padre: la notizia dell'imminente arrivo del Presidente riempie la casa di timore e inquietudine. Il giovane racconta delle nozze che gli sono state imposte e, minacciando vendetta contro il padre, fa per uscire dalla casa e andargli incontro. La famiglia Miller, dove regnano ormai l'angoscia e un disperato sarcasmo, lo obbliga però a rimanere in casa a difenderli, confessando al Presidente le sue colpe.

Scena 6

L'ingresso del Presidente in casa Miller segna una vera svolta del dramma: Luise, spaventata, si inchina, prostrandosi quasi a terra, seguita dal *musicus* e da Frau Millerin. Anche Ferdinand sembra subito intimidito dall'autorità paterna ma presto si scuote: davanti alle basse insinuazioni del padre sulla moralità di Luise reagisce con violenza, scagliandolo lontano con uno spintone e sfoderando la spada. Interviene allora Miller che, quasi obbligandosi ad esprimersi «con rispetto», dà sfogo tra ripetuti inchini a tutto il suo disprezzo per il Presidente e la classe sociale che rappresenta. Il Presidente, dal canto suo, attraversa uno spettro emotivo che varia tra il distaccato, il divertito e il contrariato mantenendo, nel disordine generale, una calma imperturbabile: Tommaso Ragno, per sottolineare sulla scena la sua serena indifferenza verso il dramma della famiglia, strimpella distrattamente una viola e proclama la sua sentenza: il carcere per Miller e la gogna per Luise e Frau Millerin.

Scena 7

Entrano alcune guardie per eseguire gli ordini d'arresto. Luise sviene, Frau Millerin si getta ai piedi del Presidente e implora pietà mentre il marito continua ad imprecare, ormai rassegnato al suo destino. Ferdinand impugna la spada, minaccia le guardie e il padre per difendere Luise che, intanto, striscia a terra terrorizzata nel tentativo di fuggire; alla fine, esasperato dalle provocazioni del padre, minaccia di svelare al mondo i mezzi illeciti con cui il Presidente ha ottenuto la sua carica. Finalmente turbato, il Presidente von Walter ordina alle guardie di liberare Luise.

ATTO III - SCENE 1-2: UNA SALA IN CASA DEL PRESIDENTE

Scena 1

Entrano in scena il Presidente e il Segretario Wurm. Dopo l'irruzione in casa del *musicus* da parte del Presidente e delle guardie si è consumata la definitiva rottura tra Ferdinand e il padre. Fallito così il primo intrigo (che prevedeva il consenso di Ferdinand) assistiamo ora alla progettazione di una nuova trama. Ordito dalla diabolica mente di Wurm, questo nuovo inganno si baserà sulla messa in dubbio dell'onore e della fedeltà di Luise, inserendo nel quadro l'ombra di un amante segreto e facendo così leva sulla gelosia di Ferdinand. I genitori di Luise saranno arrestati e incarcerati finché lei non acconsentirà a scrivere di proprio pugno una lettera per il suo presunto amante; la lettera, poi, dovrà accidentalmente finire nelle mani di Ferdinand. Wurm si fa carico di portare a termine l'intera opera. Tutto dovrà avvenire nell'assoluto silenzio, obbligando Luise a pronunciare un giuramento «in chiesa» per mantenere il segreto. La scelta dell'amante ricade sul buffo Maresciallo von Kalb per via dei suoi personali interessi negli intrighi di corte; il suo aspetto non è proprio attraente, riflette Wurm, ma «la gelosia non è così scrupolosa», conclude il Presidente. Von Walter, entusiasta, firma il mandato d'arresto del *musicus* e manda a chiamare von Kalb mentre Wurm va a stendere la lettera da fare scrivere a Luise. In questa scena in cui i due interpreti si confrontano in un sottile gioco di forze che consacra definitivamente la figura diabolica di Wurm: non semplice burattino, come sarà definito più avanti, ma vero burattinaio del Presidente stesso. Per la fine del primo tempo il regista ha affidato al Presidente, rimasto solo in scena, il compito di attivare il metronomo che scandisce il tempo in sala nel corso dell'intervallo.

SECONDO TEMPO

Scena 2

Wurm consegna la lettera di Luise al Presidente che la legge e, entusiasta, si prepara per il colpo di grazia. Entra in scena il Maresciallo von Kalb. Il Presidente, disteso su una fila di sedie che suggeriscono la presenza di un divano, ascolta con scarso interesse le sue frivole chiacchiere finché, al momento giusto, tende la sua trappola: a causa del rifiuto di Ferdinand, innamorato di una ragazza borghese, il suo piano nuziale è naufragato e a sposare la Lady sarà il rivale di von Kalb, von Bock. Si tratta di una scena fondamentale per il dramma, anche se si sviluppa formalmente attraverso toni comici (si veda, in particolare, il caricaturale racconto della genesi della rivalità tra von Bock e von Kalb, enfatizzato dall'esilarante interpretazione di Roberto Alinghieri con la sua *contredanse anglaise*). Il

Maresciallo, mettendo da parte i suoi pregiudizi aristocratici nei confronti della borghesia, decide di prestarsi a recitare la parte dell'amante segreto al solo scopo di sottrarre la Milford (e quindi i favori del Principe) all'odiato von Bock.

ATTO III – SCENE 3-5: CASA DEL MUSICUS

Scena 3

Luise e Ferdinand sono soli in casa Miller. Ferdinand propone alla ragazza di fuggire con lui, lontano dalla corte e da tutti i suoi intrighi. Luise rifiuta: non può abbandonare la famiglia per seguire un amore impossibile perché segnato dalla maledizione del padre di Ferdinand. Il Maggiore non comprende le sue ragioni, dettate dalle norme della società borghese a cui lei appartiene: in una scena di grande impatto distrugge un violino con estrema violenza. La rabbia per il rifiuto di Luise fa nascere in lui, sul finale della scena, un primo moto di gelosia.

Scena 4

Luise, inquieta, si rende conto di essere rimasta sola. Il padre è lontano da casa da diverse ore e un forte senso di inquietudine (sottolineato dal suono distorto delle corde del pianoforte) pervade la scena.

Scena 5

Wurm, che terrorizza Luise comparendole davanti come uno spettro, mette in atto il suo piano. Manipola la ragazza convincendola che con la lettera che lui le detterà potrà salvare la vita al padre, altrimenti condannato. Luise si difende con forza e si prepara a rivolgersi direttamente al Principe ma Wurm riesce a confonderla ulteriormente: il sovrano potrebbe richiederle qualcosa di molto delicato in cambio della sua intercessione. La tattica ha successo. Luise è disgustata dal quadro di degrado morale che Wurm le tratteggia e – ormai sola e confusa – si trova costretta a scrivere la finta lettera d'amore al maresciallo von Kalb. L'interpretazione di Alice Arcuri e Andrea Nicolini sottolinea con molta precisione il gioco di forze che si instaura tra i due, mettendo in evidenza come la fredda e immorale razionalità del Segretario riesca ad avere la meglio sull'ingenuità di Luise, incapace di opporsi ad un ricatto tanto spaventoso e sofisticato perché modellato proprio sulle sue debolezze.

ATTO IV - SCENE 1-4: UNA SALA IN CASA DEL PRESIDENTE

Scena 1

Ferdinand ha trovato la lettera di Luise indirizzata al Maresciallo e, furibondo, entra in scena cercando von Kalb. Rapido scambio di battute con un cameriere che, stratonato, corre a chiamarlo.

Scena 2

Rimasto solo, il giovane scorre incredulo la lettera; in preda a scatti d'ira attraversa più volte la stanza, avanti e indietro. È il momento in cui arriva al completo disamore per la giovane borghese, convinto che lei lo abbia tradito e ingannato con tutte le sue promesse e le sue false virtù. Medita la morte di Luise, assaporando già la sua vendetta e, nell'attesa di incontrare il suo presunto rivale, si siede irrequieto al pianoforte.

Scena 3

Entra in scena il Maresciallo. Con passettini leggiadri, si avvicina a Ferdinand. Quest'ultimo, furibondo, lo attacca, gli mette in mano una pistola e lo costringe al duello. Traspare tutta la viltà del Maresciallo, in una scena che sfocia nel tragicomico, con i toni violenti di Ferdinand che si mischiano a quelli grottescamente spaventati di von Kalb. La scena del duello è curata con maestria dal regista ed è un momento di grande intensità. Il Maggiore von Walter vuole che il Maresciallo confessi la sua relazione con Luise ma von Kalb – minacciato, insultato, strattonato e spogliato della parrucca in modo umiliante – sostiene di non aver mai avuto niente a che fare con lei, svelando così in preda al panico la trama dell'intrigo ordito dal Presidente. Ferdinand però, accecato dal dolore, non lo ascolta; sul finire della scena, disgustato dalla codardia del rivale, decide di risparmiarlo e, in un impeto di rabbia, lo spinge fuori dalla stanza.

Scena 4

Ferdinand rimane di nuovo solo sulla scena. In ginocchio, come un animale ferito, si abbandona ad un dolore che sfocia in una rabbia crudele. Invocando violentemente dio, giura vendetta alla ragazza: «Ero il suo dio, sarò il suo demone».

ATTO IV - SCENE 5-8: UNA SALA NEL PALAZZO DI LADY MILFORD

Scena 5

Cambia la disposizione delle sedie a sottolineare il mutamento di scena. Lady Milford, vestita con i suoi abiti migliori e adornata dei suoi più preziosi gioielli, attende l'arrivo della sua rivale in amore Luise. La sua agitazione è palpabile ed evidente, in particolare nel confronto con la sua indiscreta dama di compagnia, Sophie, congedata bruscamente a fine scena. All'annuncio dell'arrivo di Luise Lady Milford si accomoda sul divano figurato (al solito) da una serie di sedie, in una posa elegante ed affettata.

Scena 6

È la scena del confronto tra le due rivali: lo scontro tra due figure femminili tanto diverse, spinte da motivazioni reciprocamente tanto contrastanti eppure in qualche modo paragonabili nella loro profonda umanità, ha richiesto alle due interpreti, Mariangeles Torres e Alice Arcuri, un grande studio sui rispettivi caratteri. Tra le diverse soluzioni esplorate nel corso delle prove per rendere sulla scena un conflitto tanto intenso (e fondamentale per lo sviluppo della trama tragica) la scelta finale prevede un iniziale bilanciamento delle forze. La più agguerrita è sicuramente Lady Milford, che tenta di coprire la sua fragilità e la sua insicurezza di amante respinta ostentando una manierata compassione per «la

povera figlia del violinista». Luise, sconvolta e stordita dalla propria disgrazia, dimostra dal canto suo una calma rigida, tetra, che manda all'aria la strategia della rivale. Sulla scena Lady Milford accoglie Luise con freddezza, fingendosi assorta nella lettura e tanto poco interessata alla sua 'umile' ospite da non ricordare nemmeno il suo nome. Rassicurata dalla giovane età di Luise, che ha solo sedici anni, la Milford sminuisce (rivolgendosi più a se stessa che alla rivale) il sentimento che la lega a Ferdinand, e le propone di prendere il posto di Sophie al suo servizio, così da diventare la sua protettrice, neutralizzando quindi la minaccia che la giovane rappresenta per lei. Luise, però, prende immediatamente le distanze e rifiuta, dimostrando una forza d'animo che indigna l'algida signora, che da questo momento in poi la attacca sprezzante, minacciandola anche fisicamente. L'orgoglio della Lady si esprime anche a livello prossemico: la donna si alza in piedi, cercando di dominare il carattere di Luise ergendosi fisicamente sopra la sua esile figura, strattonandola, gettandola a terra e poi incalzandola ancora più minacciosa. Determinata ad avere Ferdinand e a prendersi la sua rivincita distruggendo ogni speranza di felicità per Luise («Distruggere la felicità degli altri è un buon modo per essere felici», dice), la Lady si scaglia 'come una furia' contro l'ideale di amore romantico incarnato dai due giovani, ma Luise neutralizza completamente i suoi attacchi, contrapponendo alla coscienza corrotta della donna la sua purezza d'animo e la sua candida sopportazione. La reazione della ragazza sconcerta la nobildonna. La Milford le offre tutto quello che possiede in cambio della sua rinuncia a Ferdinand; Luise, ormai ridotta ad una entità spettrale, rinuncia non solo all'amore ma alla vita stessa e si allontana, come avviandosi a passi lenti e leggeri verso la sua fine. In questo modo l'eroismo della ragazza diventa uno strumento di riscatto per la stessa Lady che, in una vera e propria epifania, arriva a vedere quanto gli anni trascorsi a corte l'abbiano resa meschina, costringendola a calpestare il proprio orgoglio e la propria virtù. Rimasta sola sulla scena, la Lady decide di riscattarsi, ribadendo con grande forza di volontà la sua superiorità rispetto alla ragazza. Sceglie quindi di rinunciare a Ferdinand e, affascinata dalla virtù di Luise, di troncane ogni legame con il sovrano e con l'ipocrita vita di corte. Entusiasta della sua decisione, prepara carta e penna per scrivere una lettera di congedo al Principe

Scena 7

In questa scena si assiste alla definitiva emancipazione di Lady Milford dall'ambiente degli amori ipocriti e degli intrighi di corte. Entra il Maresciallo von Kalb per domandare, con tutti i convenevoli del caso e il suo francese ostentato, quali siano i desideri della Lady per la serata. La Milford è tutta intenta ai preparativi per la sua fuga e risponde facendosi beffe degli stupidi manierismi del Maresciallo. Euforica, consegna a von Kalb la sua lettera per il Principe. Il Maresciallo, dopo aver chiesto il permesso con lo sguardo, inizia a leggere ad alta voce: dapprima ammiccando, come se fosse una lettera d'amore, ma con voce via via più tremante mentre, proseguendo nella lettura, comprende il contenuto del foglio. Il Maresciallo, atterrito, paventa già l'ira del sovrano e, vittima della sua viltà, teme di farsi ambasciatore di una missiva come quella. Lady Milford, finalmente libera dalle sue catene sociali, lo redarguisce con arguzia e annuncia, spumeggiante, la sua definitiva uscita di scena.

ATTO V - CASA DEL MUSICUS

Scena 1

Scendono le luci americane, cala la sera e il fondo si tinge di blu intenso. Luise entra in scena, lascia le scarpe sotto una sedia e si nasconde, al buio, sotto il pianoforte. Miller, rientrato a casa dopo aver cercato a lungo la figlia, cerca amorevolmente di farla uscire ma quando, leggendo una lettera della ragazza indirizzata a Ferdinand, capisce che ha intenzione di suicidarsi, la situazione si ribalta. Il *musicus* reagisce con violenza, arrivando addirittura a mettere in mano alla figlia un coltello e sfidandola ad uccidersi. Luise, davanti alla disperazione del padre, si spaventa e si commuove: straccia la lettera per il Maggiore e sceglie, piuttosto che una morte per amore, la nuova vita lontano da Ferdinand che il padre le prospetta. Dopo questo scontro intenso, tutto incentrato sull'amore filiale, i due si riappacificano e decidono di lasciare la città. In una scena aggiuntiva rispetto al testo originale di Schiller, entra Frau Millerin in preda al delirio. I suoi vaneggiamenti, che hanno per tema un'invasione di topi tra le mura della casa, finiscono per aggiungere un tono angoscioso e surreale alla fine del dramma.

Scena 2

Come in un incubo, compare minacciosa in casa Miller la figura di Ferdinand. Il giovane, che ormai ha assunto nei confronti di Luise un atteggiamento sprezzante e minaccioso che mette ancor più in risalto il suo turbamento, mostra a Luise la lettera incriminata, quella che lei stessa ha scritto sotto dettatura al Maresciallo von Kalb. L'atmosfera si fa sempre più pesante: davanti alle sue domande, Luise non può che confermare di esserne l'autrice, avendo giurato davanti a dio di non rivelare mai la verità. Ferdinand sembra calmarsi e abbandonare ogni speranza; dopo essersi seduto domanda distrattamente a Luise di preparargli una limonata.

Scene 3-5

Rimasto solo con Miller, Ferdinand gli consegna una pesante borsa di monete d'oro, a formale pagamento delle sue lezioni di musica e, dice, per ripagare il suo sogno d'amore ormai svanito. Davanti a un dono tanto spropositato e alle parole inquietanti del giovane su un suo prossimo viaggio verso una terra dove l'oro non ha alcun valore, il *musicus* sembra esitare per un momento ma subito si lascia abbagliare da tutta quella ricchezza. La scena è di grande importanza e ha richiesto, in fase di prova, una cura particolare: la cupidigia di Miller, che gli impedisce di capire le intenzioni di Ferdinand, isola ancora di più Luise, condannandola alla morte ideata da Ferdinand. Per questa ragione il rapporto quasi sensuale di Miller con l'oro è stato definito minuziosamente, in modo da rendere chiara l'ambiguità del personaggio in questo snodo fondamentale del dramma: nella messinscena, infatti, Enrico Campanati rimane estasiato, al centro della scena, con le mani nella borsa, a guardare, tastare e mostrare il prezioso bottino mentre Ferdinand si aggira distrattamente a lato della scena, giocherellando con gli strumenti a fiato che lo circondano.

Scena 6

Luise rientra con la limonata mentre Miller, su ordine del Maggiore, nasconde la borsa d'oro nel pianoforte, senza dire nulla alla figlia. Ferdinand chiede allora al *musicus* di uscire un momento per andare a consegnare una lettera al Presidente. Luise, che sembra capire subito quanto strana sia quella richiesta, vorrebbe uscire al posto del padre ma l'uomo glielo impedisce. Ferdinand ordina alla ragazza di accompagnare il padre alla porta e, rimasto solo, versa rapidamente nel bicchiere l'arsenico che tiene in una tasca interna della giacca.

Scena 7

In casa Miller va in scena l'ultimo incontro tra Ferdinand e Luise. L'uomo, seduto scompostamente su una sedia sulla destra, accanto al tavolino-leggio su cui è poggiata la limonata, si prende gioco dei tentativi di conversazione della ragazza, che rimane in un primo momento lontano da lui, sul lato sinistro del palco. Parlando, però, il ragazzo si scuote, conquista il centro del palco, aggredisce il pianoforte producendo, con foga, un suono disarmonico che segna la fine dell'antica armonia d'amore con Luise e infine beve, offrendo poi il bicchiere alla ragazza. Sempre più animalesco nei suoi movimenti, Ferdinand siede al pianoforte e cerca, con i soliti toni arroganti, di fare confessare a Luise la sua relazione con il Maresciallo. Quando, dalle sue parole, la ragazza capisce di essere stata avvelenata e di essere ormai sul punto di morire, rivela finalmente l'inganno ordito dal Presidente per separarli. Ormai, però, è troppo tardi. Luise si rintana in un angolo in proscenio e muore tra le braccia del Maggiore rincantucciata in un angolo, tra le sedie e gli strumenti a fiato, senza quasi ricevere conforto.

Scena 6

Entrano in scena i due padri. Il Presidente con l'ultimo residuo della sua arroganza e, subito dopo, il *musicus*. Miller, davanti al cadavere della figlia, scaglia con rabbia contro Ferdinand la borsa di monete d'oro che il giovane gli aveva donato poco prima; subito dopo abbandona, sfinito, i toni collerici che l'hanno caratterizzato nel corso del dramma e si accascia su una sedia, immobile nel suo dolore fino alla conclusione. Il Presidente, invece, cerca ancora di sovrastare il figlio ma la furia disperata di Ferdinand ha la meglio: dopo aver rovesciato sul padre le sue ultime parole d'ira, accusandolo di essere il vero responsabile della morte di Luise, il Maggiore von Walter esala l'ultimo respiro pronunciando la parola 'amore' e cade, morto, su uno dei tamburi di scena. Davanti a questa scena il Presidente crolla in ginocchio e chiede pietà, cercando di scaricare ogni responsabilità su Wurm: è stato lui, con i suoi infidi consigli, la causa di quella tragedia. Il Segretario, però, vedendo ormai distrutta ogni speranza, abbandona il suo viscido servilismo e si prepara con folle risolutezza alla sua punizione: confessa alle guardie accorse in scena le responsabilità sue e di von Walter negli intrighi di corte e, sedendo per l'ultima volta al pianoforte, invita con un motivetto diabolico il Presidente a seguirlo sul patibolo e di lì fino all'inferno, dove sconteranno la giusta punizione per i loro delitti.

Conclusionone

a cura di Pietro Zanella

Lo studio della storia dello spettacolo richiede, a chi vi si avvicina, la capacità di affrontare gli ingombranti problemi che affliggono la materia: la condizione fugace dell'opera d'arte vivente del

teatro, la continua necessità di contestualizzazione e immedesimazione nel quadro sociale e storico di composizione del dramma e, soprattutto, l'esigenza di «avere esperienza dell'arte».¹⁶

Se il teatro è una relazione sociale di due elementi, una diade, è evidente che nell'istante in cui uno dei partner viene meno la relazione stessa decade. Con i moderni mezzi tecnologici e comunicativi reperire sul *world wide web* le riprese di uno spettacolo è diventata davvero semplice ma si tratta, in realtà, di un media che ripropone un'arte. Vedere su *youtube* la ripresa di uno spettacolo di Dario Fo non equivale in nessuna misura ad esservi presenti perché il fatto di assistere passivamente, davanti a uno schermo, ad una rappresentazione non comporta alcuna relazione con l'attore. La maggiore difficoltà dello studio accademico del teatro sembra proprio il fatto di non potersi confrontare sempre in modo diretto con il suo oggetto di analisi – che è ovviamente lo spettacolo e non il testo – a differenza di quanto accade con lo studio delle arti visive che non comportano l'*hic et nunc* come condizione indispensabile alla ricezione dell'opera stessa.

Lo studio del testo, da una parte, dà modo di avvicinarsi al contesto drammaturgico di un determinato periodo storico, ma lo studioso deve d'altro canto sforzarsi di assumere e immedesimarsi nel quadro socio-storico di una determinata epoca al fine di poterne comprendere appieno i prodotti spettacolari.

Ne abbiamo avuto un chiaro esempio durante la prima di *Intrigo e amore* al teatro della Corte, quando la platea si è accesa in una risata dopo la battuta (inserita solo nel copione della rappresentazione genovese e assente dal testo originale) del segretario Wurm: «[i borghesi] credono in tre cose: gli oroscopi, i fantasmi e la parola detta davanti a Dio!» Si tratta di una battuta che non avrebbe certo fatto ridere uno spettatore coevo a Schiller ma che, anzi, rappresenta un pregiudizio oggettivo della nobiltà settecentesca nei confronti della borghesia. Gli incontri in aula in preparazione alle prove dello spettacolo, contestualizzando e analizzando l'opera, ci hanno fornito gli strumenti necessari per comprendere il valore di un “dramma borghese” nella Germania del '700 («quando di Germania ce n'erano tante», come ricorda Wurm introducendo lo spettacolo) e di assistere consapevolmente al lavoro sulla messa in scena sviluppato al teatro della Corte. Un lavoro importante, che integra massicciamente la formazione di noi giovani aspiranti «teatrologi»¹⁷:

La comprensione storica del teatro è spesso bloccata o resa superficiale dal trascurare la logica del processo creativo, dall'incomprensione del processo empirico degli attori, cioè dall'incapacità di superare i confini stabiliti per lo spettatore [...] Non di rado [...] chi scrive la storia del teatro si confronta con le *testimonianze* sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo. Rischia così, di non fare storia, ma di accumulare deformazioni della memoria.¹⁸

La necessità di avere «un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo» o, come si diceva sopra, di «avere esperienza dell'arte» è qualcosa su cui gli studiosi del settore insistono con forza. Si tratta di espressioni ampie, che abbracciano diversi ambiti di esperienza di cui, in questa sede, uno sembra particolarmente rilevante: l'esperienza pratica indiretta. Le parole di Marco De Marinis nel suo *Visioni della Scena* espongono al meglio questo concetto:

¹⁶ EUGENIO BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 208.

¹⁷ MARCO DE MARINIS, *Visioni della Scena*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. VIII.

¹⁸ EUGENIO BARBA, *La canoa di carta*, cit., p. 26.

[...] L'esperienza pratica indiretta è quella che si fa all'Ista¹⁹ seguendo per giornate intere, e spesso per molti giorni ininterrottamente, le dimostrazioni degli attori o le prove di spettacoli. Giornate lunghissime e spesso molto noiose, passate a guardare per ore e ore, combattendo con la voglia di andarsene altrove o con il bisogno di dormire. Eppure, durante queste sedute interminabili, dove sembra che non succeda mai niente e che tutto si ripeta implacabilmente, qualcosa *passa* del lavoro dell'attore e dei suoi dettagli tecnici: passa *attraverso* gli occhi, e senza che lo spettatore ne sia sempre cosciente, qualcosa di decisivo, che muta in maniera irreversibile la tua visione e, dunque, il tuo modo di essere spettatore, di guardare il teatro e di stare nel teatro; qualcosa che, in ogni caso, non può essere acquisito in nessun'altra maniera.²⁰

Se lo spettatore è l'indispensabile partner dell'attore all'interno della relazione teatrale, allora fare teatro non concerne solo il "raccontare" sulle assi del palcoscenico ma anche il "vedere" dalla platea. Si è cercato con il *Laboratorio di analisi dello spettacolo teatrale: dal testo alla scena* di uscire (preparati e consapevoli) dagli spazi universitari per interagire con gli ambienti empirici dello spettacolo, così da arricchire e completare la "tradizionale" angolazione accademica dei nostri studi.

Questo dossier rappresenta il prodotto di testimonianza di noi che abbiamo assistito per circa tre settimane alle prove dello spettacolo presso il teatro della Corte, con perseveranza e dedizione, acquisendo nuove conoscenze non solo attraverso la presenza "passiva" in platea (che pure ci ha insegnato molto) ma anche con l'interazione diretta con tecnici, attori e regista, Marco Sciacaluga. Se, come si diceva, "fare" teatro non significa solo praticare direttamente quest'arte ma anche guardarla, tramandando la memoria dello spettacolo e studiandolo, credo di poter dire serenamente che nel corso di questo laboratorio abbiamo "fatto" del genuino teatro.

¹⁹ International School of Theatre Antropology di Holstebro (Danimarca), fondata e diretta da Eugenio Barba.

²⁰ MARCO DE MARINIS, *Visioni della Scena*, cit., p. X.