

Samson et Dalila. La Fura dels Baus alla ricerca dell'unità

Date : 11 aprile 2013



Più faticoso del previsto è trarre le fila di questo “Samson et Dalila” di **Camille Saint-Saëns**, messo in scena da **Carlus Pedrissa** con la **Fura dels Baus**. Molteplici e spesso contraddittori sono i capi da agguantare in una trama mutevole ed eterodossa. Proviamoci.

L'episodio biblico racconta di una fanciulla farisea, Dalila, che seduce Sansone, eroe ebreo, per carpirgli il segreto della sua forza, risiedente nella lunga chioma. Una volta ottenutolo gli taglia i capelli: senza il loro campione gli ebrei sono nuovamente schiavi, finché Sansone, ritrovata per soccorso divino la sua forza, procura il crollo del tempio nel quale erano radunati i filistei, morendo con essi.

Nero e vuoto si presenta l'impianto scenico, su cui si muovono i cantanti, la diva **Olga Borodina**, regina del ruolo, il potente **Aleksandrs Antonenko** (Sansone), **Elchin Azizov**, **Mikhail Korobeinikov**, **Dario Russo**, vecchio ebreo sonoro e toccante, e con loro il coro, ordinato ed espressivo.

Pochi elementi di scenografia li contornano, tutti mobili, nulla di costruito ad eccezione di un altare praticabile nel terzo atto, sormontato da un paio di colonne, quelle topiche della catastrofe finale. Per il resto niente più di una biga-baldacchino, adoperata per il suo ingresso da Abimélech (e poi adattata a mola per il castigo sansoniano del terzo atto), e di un letto modulare, composto durante il duetto di seduzione, dalle dimensioni così ridotte da poter essere incluso più nel novero dell'attrezzatura che in quello della scenografia vera e propria.

La modularità è, a ben vedere, se non la centrale, una delle più evidenti chiavi di lettura delle scelte registiche, e può aprirci la strada.

Oltre al talamo, modularmente si compone l'altare di Dagon, e moduli per eccellenza, multifunzionali, sono i fiori bianchi, una doppia corolla mobile di petali di tessuto incernierati su un cerchio, che, alludendo alle 'roses de Saron' con cui Dalila ha ornato la sua 'chevelure

d'èbène', prontamente cambiano forma e uso durante lo spettacolo: sono attrezzatura coreografica durante il ballo del primo atto (i danzatori vi entrano ed escono, vi si racchiudono, ne escono come pistilli); materiale scenografico per il duetto di Dalila e del padre (pendono dall'alto, manovrati da fuori e dentro la scena); e supporto tecnico per il finale del secondo atto (tre di essi si compongono a schermo di proiezione). Infine, impilati, sono letteralmente segmenti per le colonne del tempio di Gaza nel finale.

Un elemento che ritorna quindi, e che, se ad alcuni può sembrare riutilizzo puro e semplice, magari anche a mero scopo di economia nel contesto di una messinscena non certo faraonica, altri possono guardare con curiosità, come segno di quel rapporto con l'oggetto scenico proprio del gruppo, e di un'ampia parte del teatro di ricerca.

È quell'attività (un po' velleitariamente) mitopoietica che non ricerca nell'oggetto scenico una 'cosa' quotidiana da esporre o usare in scena, né una sua elaborazione in dimensioni, proporzioni o disegno atta alla rappresentazione, ma tenta, al pari di una creazione, di infondervi il magma di un valore assoluto.

Si tratta di qualcosa che prima non esisteva, un oggetto che ha il suo scopo esclusivo nella contemporaneità e coincidenza – con la prevalenza del primo – dei ruoli di simbolo e di oggetto d'uso. Simbolo che, immediatamente dopo, dovrebbe tendere a riassumere in sé la totalità dell'opera nella quale è inserito, e a rappresentarla attraversandola.

Esattamente questo è il punto in cui simbologia dell'oggetto e modularità dello stesso si incontrano: una linea percorre l'intera partitura scenica, la racchiude essendone racchiusa; un segmento si salda ad un altro, e come l'attrazione scalda e fonde due facce nel contatto di due elementi, la stessa partitura si rinserra, e risulta (risulterebbe) unitaria.

Così quei fiori sono prima la tenerezza di una fanciulla innamorata che conquista con candore, poi la trama di una mossa politico-militare – e infatti una rete di ombre li percorre, appesi e quasi impiccati nel secondo atto – per finire ad essere il segno del potere di un regno perverso, dedito alla lussuria e alla blasfemia, massa rocciosa del peccato che lo schiaccerà: ma ovunque sono quei fiori, in tutto il testo.

Questo è l'elemento di unità: l'uso degli oggetti, il rimando di scena in scena, di atto in atto, di segnali. Pochi sono i particolari che sfuggiranno a questo ritorno, talvolta inflessibilmente imposto, quasi un gioco enigmistico-combinatorio, in una compiacenza di dramma più che chiuso, ritorto in sé.

È un'attività comune, e che regge bene sopra un testo dalla struttura solida, a prova di scollamenti, avveduta come il dipanarsi dei filari di un vitigno. Ma se capita che i rami abbiano proporzioni non riconoscibili, altezze diverse, fragilità inattese, il gioco può non reggere e la messinscena precipitare.

Il testo di "Samson et Dalila" rischia di essere inadatto a questo gioco. La nobile ricerca di unità, perseguita non solo attraverso quegli oggetti-simbolo, ma anche attraverso una riconoscibile e ben nota cifra stilistica fallisce, smarrita in un coacervo in cui le regole ci cambiano sotto i piedi a ogni atto, e anche a meno.

I progetti perseguiti, riportati, ripetuti e ricercati non si accendono della luce del simbolo, e non scaldano l'intelletto: sembrano pure trovate, addirittura pretesti, talvolta astrusi.

Insomma, se vi è ordine il regista si appiglia a esso, per tirarlo a lucido, o anche, al contrario, per sconvolgerlo. Ma se vi è disordine è inutile cercare di far pulizia. Qualcuno ha detto che "l'opera è folle", e va amata per questo.

Sullo sfondo della scena spoglia è quasi innumerevole il proliferare dei segnali, degli oggetti, e, ancor di più, dell'utilizzo degli oggetti nella loro modularità e multifunzionalità, del loro essere 'in' scena, così come l'affastellarsi di tutte quelle cose che non sono il dramma, e che non riescono a essere la messinscena, nel senso della penetrazione nella struttura, della comprensione, dell'emersione e dell'incarnazione del testo: le torce che gli Ebrei portano sul capo nel primo atto, le lance dei filistei, i loro costumi su cui campeggiano QR-Code, i trampoli idraulici cigolanti che alcuni calzano, il costume di gommapiuma muscolare di Sansone (che desta un sorriso nell'unanimità del pubblico), la capigliatura dello stesso, i giochi estenuanti dei 'gobos' sulle superfici e i ritorni in proiezione di alcuni fra questi elementi...

Lo stesso discorso si potrebbe fare per le scelte più schiettamente registiche: durante l'"Hymne de joie" il coro sale in balconata e, spartendo la fonte sonora in tre parti (coro, orchestra e solista sul palco), immerge in una dimensione nuova lo spettatore, così come la Fura è solita fare, ma con una motivazione drammaturgica troppo debole; il noto Bacchanale diviene una pratica bondage in cui si finge che le "vittime" siano state prelevate tra il pubblico, eccetera. Quante aride suggestioni si potrebbero ancora enumerare, capaci più di distrarre che di comunicare? Come si diceva al principio, ridurre le fila di questa messe di 'cose' a quell'uno che dovrebbe essere il segno di una messinscena, il senso restituito, o ricreato, di un testo, è faticoso da ritrovare. Forse impossibile.

Accontentiamoci allora di riportare alla mente quei piccoli gioielli che sono riusciti a sfuggire al tentativo normalizzante e brillano di un loro incontestabile fascino, di una bellezza sorgiva: il già ricordato momento di puro coinvolgimento musicale dell'"Hymne de joie", un'immersione nel suono; la delicatezza e la sensualità delle pagine note, "Printemps qui commence" e "Mon cœur s'ouvre à ta voix", inserita in un vuoto scenico spiazzato che lascia libera l'infinita melodia di svolgersi; il sabba stregonesco in cui ombre furiose, quasi Parche indemoniate, tagliano, strappano i capelli a Sansone.

E Olga Borodina, a piedi nudi, bella, vestita di un morbido nero.

Samson et Dalila

musica: Camille Saint-Saëns

libretto di Ferdinand Lemaire

direttore: Charles Dutoit

regia e impianto scenico: Carlus Padrissa / La Fura dels Baus

maestro del coro: Roberto Gabbiani

costumi: Chu Uroz

interpreti:

Dalila Olga Borodina / Ekaterina Semenchuk (11, 13)

Samson Aleksandrs Antonenko

il sommo sacerdote di Dagone Elchin Azizov

Abimélech Mikhail Korobeinikov

un vecchio ebreo Dario Russo

un messaggero Nicola Pamio
primo Filisteo Gregory Bonfatti
secondo Filisteo Filippo Bettoschi
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO DELL'OPERA
durata: 3h (compresi intervalli)
applausi del pubblico: 4'

Visto a Roma, Teatro dell'Opera, il 9 aprile 2013