

Le Maschere di Franzutti: echi senza tempo

di Michele Olivieri

Nel cuore del Teatro Municipale di Piacenza – gioiello di armoniosa eleganza neoclassica, tempio della tradizione e custode di memorie melodrammatiche e tersicoree – si è celebrato un pomeriggio di squisita fattura (domenica 15 febbraio), concepito quale omaggio al Carnevale e, più sottilmente, quale raffinato itinerario storico-coreutico attorno alla figura della maschera.

A guidare con sensibilità e acume il teatro di tradizione piacentino è Cristina Ferrari, che ne tutela l'identità con intelligente apertura a progetti di alta caratura culturale. L'idea di riunire sotto il segno della maschera una costellazione di pagine coreografiche tra Ottocento e primo Novecento – intrecciando repertorio e nuove creazioni – rivela non solo gusto antiquario, ma consapevolezza storica.

La maschera, del resto, è archetipo scenico prima ancora che accessorio festivo: figura

luminare fra identità e finzione, fra rituale popolare e trasfigurazione teatrale. Nel balletto romantico e post-romantico essa si fa simbolo di ambiguità amorosa, di brio virtuosistico, di grazia miniaturizzata in porcellana viva.

Non è stato soltanto il palcoscenico a vestirsi di travestimento: poiché è la data coincideva con il Carnevale, il pubblico era stato invitato a presentarsi in maschera. E così, fra velluti e stucchi, la platea si è popolata di figure di ogni età – bambini, giovani, adulti – mascherate e truccate con fantasia e partecipazione. Un dettaglio che ha restituito al teatro la sua dimensione originaria di festa collettiva, attenuando la distanza fra scena e sala in un gioco di specchi coerente con il tema della serata.

Il percorso evocato da Fredy Franzutti per il suo Balletto del Sud – introdotto dalla dizione dell'attore Andrea Sirianni – si iscrive in questa linea di riscoperta, convocando anzitutto l'eco imperiale di Marius

Petipa, sommo architetto del classicismo accademico. La sua creazione *Harlequinade* (*Les millions d'Arlequin*), creata a San Pietroburgo nel 1900 su musica di Riccardo Drigo, è un trionfo di brio coreografico e di pantomima stilizzata: Arlecchino e Colombina vi si muovono secondo un lessico che fonde la tradizione italiana della *Commedia dell'Arte* con la perfezione accademica russa.



Non meno prezioso il recupero del Carnevale di Venezia, passo a due firmato da Petipa nel 1859 su musica di Cesare Pugni: qui la cifra virtuosistica – batterie scintillanti, equilibri sostenuti, rapidi cambi di *épaulement* – si intreccia al gusto brillante della variazione di carattere, trasformando la seduzione carnevalesca in pura esibizione tecnica.

Se Petipa rappresenta l'apogeo del classicismo, Michel Fokine ne incarna la riforma poetica. Il suo *Carnaval*, sulle pagine pianistiche op. 9 di Robert Schumann e portato alla ribalta dai Ballets Russes di Sergej Djagilev, segna un passaggio cruciale: la maschera si fa malinconia e allusione psicologica, miniatura romantica cesellata con finezza cameristica.



Ad incastonare ulteriormente la serata, *Die Puppenfee* (*The Fairy Doll*), coreografia creata dai fratelli Nikolaj Legat e Sergej Legat nel 1903 su musica di Josef Bayer (nell'adattamento di Drigo), ha restituito il suo fascino tra precisione meccanica e grazia accademica. Qui la maschera si trasfigura in bambola, in figurina animata da carillon. Il legame con l'immaginario hoffmanniano – lo stesso che nutre la Coppélia ottocentesca – riaffiora nella dialettica fra meccanico e vivente: il movimento si fa scattante, quasi marionettistico, e chiede all'interprete un controllo minuzioso delle articolazioni, una precisione miniaturistica che è virtù emi-

nentemente accademica.

Di sapore ancor più remoto *La Cachucha*, resa immortale nel 1836 da Fanny Elssler. A questo dichiarato omaggio si è voluto aggiungere anche quello a Carla Fracci, che di quel celebre solo fu a sua volta interprete in un film, restituendone la classe stilistica e la purezza di linea. La riproposta coreografica – nel solco di tale duplice memoria – ha assunto così il valore di un ponte ideale fra due leggende, riaffermando la nobiltà della danza di carattere e il fascino di un esotismo romantico filtrato dalla sensibilità teatrale europea.



Attraverso lo sguardo europeo sulla danza spagnola, si cristallizza in un solo che unisce fierezza e civetteria. La maschera, in tal caso, è quella dell' "altrove" ibérico, costruito secondo codici teatrali: braccia sinuose, percussione dei piedi, accento ritmico marcato. Riproporre tale pagina significa riannodare il filo con un'epoca in cui il virtuosismo femminile si declinava anche attraverso il colore nazionale, anticipando la fortuna delle danze di carattere nel grande repertorio.

Accanto alle gemme storiche, le creazioni di Franzutti hanno intessuto un dialogo coerente con la tradizione.

L'atto unico - della durata di un'ora e quaranta minuti - ha mantenuto un sentore di patina nostalgica e una fragranza d'altri tempi che ha evocato il modo in cui un tempo gli spettacoli venivano confezionati con minuziosa cura dei dettagli, dei costumi e delle scenografie: non una semplice successione di numeri, ma un disegno organico e armonico con quel pizzico di r  tro profumato di cipria e polvere di palcoscenico. La maschera vi appare talora come oggetto concreto - volto celato, porcellana animata - talora come metafora: identit   plurima, gioco di specchi e ventagli fra interprete e personaggio.

In ci    risiede la coerenza dell'intera serata: non una successione di numeri, ma un discorso unitario sull'idea stessa di travestimento quale motore poetico della danza. La serata si    aperta con Le Maschere, su

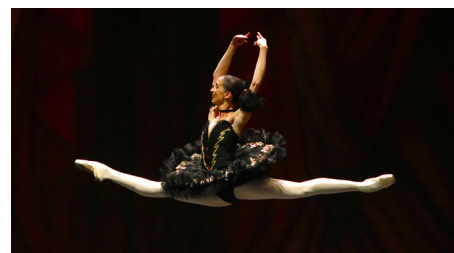


musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, affidate al pianoforte al giovanissimo virtuoso David Chitanu: un prologo brillante, in cui leggerezza e spirito carnevalesco si sono tradotti in vivacit   coreografica.

A seguire, il gi    citato The Fairy Doll con Giulia Ricciardulli, Domenico De Cesare e Giuseppe Lafauci ha incantato per precisione stilistica e nitore formale.

Con Carnival di Fokine (al pianoforte Scipione Sangiovanni), gli interpreti Alice Leoncini, Robert Chacon e Rafael Kaus hanno restituito con eleganza le sfumature schumanniane, alternando brio e malinconia. Il balletto segna un passaggio cruciale: la maschera si fa malinconia, allusione psicologica, raffinata miniatura musicale.

Le figure di Arlecchino, Pierrot, Eusebio e Florestano non sono pi    meri tipi comici, ma proiezioni dell'interiorit   romantica. In questa prospettiva, la ricostruzione dei costumi originariamente ideati da Leon Bakst assume valore filologico oltre che estetico: la linea sinuosa, il cromatismo liberty, l'eleganza bidimensionale restituiscono al gesto coreografico la sua cornice simbolista.



Suggestiva la scena della camera da Petruska, sulle musiche di Igor Stravinsky, nel solco della coreografia di Michel Fokine: Lorenzo Lanzafame e Giulia Ricciardulli ne hanno offerto un'intensa evocazione, restituendo tutta l'angoscia lirica della marionetta tragica, creatura sospesa fra legno e carne, fra gesto meccanico e palpito umano. Il pensiero corre inevitabilmente al primo, memorabile interprete, Vaslav Nijinsky, che nel 1911, con i Ballets Russes, imprime al personaggio un'impronta indelebile: corpo spezzato, salti atterrati a piedi uniti, braccia angolate come giunti di legno, sguardo smarrito e febbrile. Nijinsky fece di Petruska non una semplice maschera carnevalesca,

ma un simbolo moderno di solitudine e inadeguatezza, anticipando quella frattura espressiva che avrebbe segnato tanta danza del Novecento. In questa prospettiva, la scena della camera - luogo chiuso, quasi claustrofobico - diventa il teatro di un dramma interiore: la maschera non protegge, ma imprigiona; il volto dipinto non cela, bensì denuncia la fragilit   dell'essere. Lanzafame ha saputo rendere con misura tale tensione, alternando scatti nervosi a cedimenti improvvisi, mentre Giulia Ricciardulli, presenza insieme reale e visionaria, ha contribuito a costruire quel clima di struggente impotenza che fa di Petruska una delle pi    alte metafore coreutiche dell'uomo moderno.

Il clima festoso    riesplso con Le Can Can su musiche di Jacques Offenbach, dove il solista Ovidiu Chitanu ha sfoggiato brillantezza tecnica e verve teatrale.

Il recupero de Il Carnevale di Venezia, nato per l'illustre Amalia Ferraris, si intreccia al gusto brillante della variazione di carattere. Il Carnevale, citt   labirinto di maschere e seduzioni, si rifrange in una danza di pura esibizione tecnica, ove la maschera diviene allegoria della seduzione scenica stessa, con interpreti Nuria Salado Fust   e Matias Iaconianni che hanno ribadito la smagliante cifra virtuosistica di ascendenza petipiana.

In Voi che sapete, ancora su Mozart (pianoforte Scipione Sangiovanni e clarinetto Fernando De Cesario), Arianna Sicuso, Domenico De Cesare e Giuseppe Lafauci hanno ceselato un quadro di aggraziata civetteria settecentesca.





Con *La Traviata*, sulle note di Giuseppe Verdi, gli interpreti Nuria Salado Fust è e Marco Nestola hanno offerto un intenso passo lirico, costruito come un struggente dialogo d' addio. Il passo a due si dispiega mentre, idealmente, sotto le finestre di Violetta impazza il Carnevale parigino: la festa continua, rumorosa e indifferente, mentre lei si spegne nel silenzio della propria stanza. Questo contrasto – fra l' ebbrezza collettiva e l' intimità tragica – amplifica la tensione drammatica, trasformando la maschera in simbolo crudele di un mondo che ride e danza mentre la vita si consuma; mentre la *Tarantella dei Pulcinella* su Gioachino Rossini, con Ovidiu Chitanu solista, ha riportato in scena brio e ironia partenopea.

Il ritorno a *Harlequinade* (*Les millions d' Arlequin*) è un trionfo di brio coreografico e di pantomima stilizzata: Alice Leoncini e Robert Chacon vi si muovono secondo un lessico dove la maschera non è mera citazione pittoresca, ma dispositivo drammaturgico: il gesto è netto, il salto guizzante, la diagonale luminosa, quasi a restituire in movimento l' arguzia e la leggerezza dei tipi teatrali, suggellando l' omaggio al grande repertorio.



In *Rosaura e Florino*, sul Concerto per clarinetto K 622 di Wolfgang Amadeus Mozart, ha visto i danzatori Nuria Salado Fust è e Marco Nestola dialogare con pianoforte e clarinetto in un intreccio di grazia galante. La loro danza, fatta di equilibri misurati, di prese leggere e di sguardi appena accennati, evocava la delicatezza delle miniature in fine porcellana settecentesca: figurine eleganti, cesellate nei dettagli, sospese in un tempo rarefatto e prezioso. Ogni gesto appariva rifinito come un bordo dorato, ogni posa composta con la stessa cura di un oggetto d' arte destinato ad una vetrina luminosa.

L' intermezzo musicale da *Oblivion* di Astor Piazzolla ha introdotto, per contrasto, una nota di sospesa malinconia contemporanea: alle trasparenze mozartiane è subentrata un' ombra pi ù densa, un languore crepuscolare che, pur mutando atmosfera, ha mantenuto intatto il filo conduttore della serata – quella sottile dialettica fra leggerezza formale e intima vibrazione emotiva che è , in fondo, un' altra maschera dell' anima.

Gran finale con *Masquarade* (*Gran Walz*) sulle poderose sonorità di Aram Khachaturian: tutta la compagnia al completo – con i solisti Arianna Sicuro e Marco Nestola – ha animato un affresco corale di trascinate energia.

Nel raccoglimento dorato del Municipale, questo Gran Gala di Carnevale ha assunto il valore di un' elegante conversazione fra epoche e stili. La tradizione, lungi dall' essere reliquia, si è rivelata materia viva; e nel gioco di volti celati e identit ù rivelate, il balletto ha riaffermato la propria natura duplice: disciplina severa e incanto leggero, memoria storica e festa condivisa. Una celebrazione che ha restituito alla maschera la sua pi ù autentica verità scenica: quella di rivelare, celando.

