



a cura di Davide Oliviero

“Alcina” di Handel al Teatro dell’Opera di Roma

Rinaldo Alessandrini e Pierre Audi rileggono il teatro barocco come spazio mentale dell’illusione

Esistono opere che sembrano interrogare più chi le mette in scena che chi le guarda. Alcina di Georg Friedrich Handel è una di queste. Dietro l’apparente linearità del dramma per musica, si apre un teatro dell’illusione e della disillusione. Non soltanto per l’esito narrativo, che vede la maga perdere poteri e amante, ma per il modo in cui Handel scrive musicalmente la metamorfosi dei suoi personaggi, in un progressivo scioglimento dal brillante virtuosismo iniziale a un lirismo sempre più dolente, privo di appigli salvifici.

Il Teatro dell’Opera di Roma ha atteso il 2025 per accogliere per la prima volta Alcina sul proprio palcoscenico. Una prima che, nella sua tardiva apparizione, invita a riflettere sulla scarsa frequentazione dell’opera haendeliana nei teatri italiani, dove il repertorio barocco ha tradizionalmente favorito Monteverdi e Vivaldi, raramente ampliando il proprio raggio d’azione a un compositore che pure seppe radicare la sua arte nel teatro dei sentimenti con una profondità allora inedita. Questa nuova produzione romana, nata in coproduzione con la De Nationale Opera di Amsterdam, è un progetto che rivela un’ambizione rara: quella di restituire il senso tragico del teatro musicale di Handel, senza indulgere in manierismi o ricostruzioni museali.

Lo spazio scenico creato da Pierre Audi, con le scene e i costumi firmati da Patrick Kinmonth, evita l’aneddoto decorativo del rococò, orientandosi piuttosto verso una rappresentazione astratta e mentale. L’isola incantata di Alcina si offre allo sguardo come un dispo-



sitivo teatrale trasparente: una serie di quinte dipinte che si rincorrono in profondità prospettiche, evocando il linguaggio visivo del teatro settecentesco senza riprodurre la letteralità. Più che una dimensione geografica, l’isola è un luogo dello spirito, uno spazio interiore di smarrimento e di desiderio. Le luci di Matthew Richardson disegnano i contorni di questa architettura con un rigore notturno: ombre nette, contropunti radenti, bagliori effimeri che sfumano nella penombra. I personaggi sembrano vagare su una scena in cui l’illusione si rivela continuamente per ciò che è: un atto di rappresentazione.

La decisione di vestire i protagonisti in costumi di taglio settecentesco contribuisce a esaltare questa consapevolezza metateatrale. Non c’è alcuna illusione naturalistica, nessun tentativo di creare una verosimiglianza esotica. Piuttosto, i personaggi appaiono prigionieri del loro ruolo, bloccati entro una recita che si fa progressivamente più dolorosa. Audi evita ogni sovraccarico simbolico: i gesti sono essenziali, la recitazione

teatrale trasparente: una serie di quinte dipinte che si rincorrono in profondità prospettiche, evocando il linguaggio visivo del teatro settecentesco senza riprodurre la letteralità. Più che una dimensione geografica, l’isola è un luogo dello spirito, uno spazio interiore di smarrimento e di desiderio. Le luci di Matthew Richardson disegnano i contorni di questa architettura con un rigore notturno: ombre nette, contropunti radenti, bagliori effimeri che sfumano nella penombra. I personaggi sembrano vagare su una scena in cui l’illusione si rivela continuamente per ciò che è: un atto di rappresentazione.

ne ridotta al minimo indispensabile. È l’apparizione stessa degli interpreti, la loro postura e il loro movimento, a raccontare il dramma. Quando Alcina si accascia al suolo, spogliata di ogni potere, il gesto è scarno e definitivo, privo di pathos ma carico di verità. A guidare la concertazione è Rinaldo Alessandrini, figura storica del repertorio barocco, che affronta Alcina con un rigore quasi ascetico. La sua direzione dell’Orchestra del Teatro dell’Opera di Roma, ridotta a un ensemble che rispetta le proporzioni originali, si distingue per la chiarezza delle linee e la sobrietà degli accenti. Non vi è alcun compiacimento nel suono, nessuna indulgenza nel sentimentalismo che talvolta affiora in interpretazioni più “romantiche” del repertorio barocco. Gli archi sono asciutti, il continuo — con Alessandrini stesso al cembalo e una tiorba di grande sensibilità — è nitido, incisivo. Gli impasti timbrici sono sempre calibrati: l’oboe, il flauto dolce, i fagotti disegnano atmosfere sottili, senza mai perdere precisione d’intona-



zione o freschezza d’articolazione.

Alessandrini legge la partitura con un’attenzione costante alla drammaturgia musicale. Il suo senso del tempo è teatrale prima che musicale: i recitativi secchi si succedono con naturalezza, senza cedere alla tentazione di rallentare per enfatizzare, mentre le arie vengono restituite alla loro funzione originaria di monologhi interiori. I da capo, lungi dall’essere meri sfoggi di bravura, diventano il luogo in cui il personaggio ripercorre se stesso, modificato dalla propria stessa esperienza. Le variazioni ornamentali sono misurate, di grande eleganza, e si inseriscono nella linea melodica come prolungamenti logici del discorso affettivo. Il Coro del Teatro dell’Opera di Roma, istruito da Ciro Visco, si distingue per compattezza e omogeneità, soprattutto nelle brevi ma significative pagine d’insieme che punteggiano l’azione.

Sul fronte vocale, Mariangela Sicilia assume il ruolo eponimo con un’intelligenza interpretativa

che ne conferma la maturità artistica. Il suo soprano, di timbro chiaro e registro omogeneo, affronta la parte con una tecnica salda e un fraseggio sorvegliato. Le colorature di “Di’ cor mio” sono nitide, le agilità precise e leggere, ma è nel lamento “Ah! mio cor” che la Sicilia raggiunge il vertice espressivo. La linea di canto si distende in un legato che esalta il senso di sospensione e attesa, la dinamica si contrae in pianissimi di struggente intensità, e la parola si fa suono incarnato, dolore filtrato attraverso il rigore.

Carlo Vistoli, Ruggiero, si conferma uno dei più autorevoli contraltori della scena attuale. La voce è rotonda, compatta in tutta la gamma, il timbro ricco di sfumature. La sua interpretazione di “Verdi prati” è un modello di canto cantabile: il legato è perfetto, il controllo del fiato esemplare e l’espressione tutta affidata a una nobile malinconia che evita ogni leziosità. Anche nelle arie di agilità, come “Sta nell’ircana”, Vistoli mantiene una misura impeccabile, sfoggiando uno strumento duttile e una tecnica irreprensibile.

le.

Caterina Piva è Bradamante di saldo mestiere, con un mezzosoprano scuro e ben proiettato. La sua presenza scenica è incisiva e la linea di canto sostenuta da un fraseggio energico che si adatta al carattere battagliero del personaggio. “Vorrei vendicarmi” è eseguita con grinta, ma senza cedere a forzature.

Mary Bevan offre una Morgana sfaccettata. Dopo un inizio prudente, conquista sicurezza e brilla in “Tornami a vagheggiar”, affrontata con agilità cristallina e trilli ben definiti. La Bevan riesce a dare al personaggio un volto più tragico che civettuolo, insistendo sulla solitudine che si nasconde dietro la frivolezza.

Anthony Gregory è un Oronte preciso e musicalmente affidabile, mentre Silvia Frigato presta a Oberto una voce chiara, di agile coloratura e fraseggio pulito. Francesco Salvadori, Melisso, fornisce un apporto solido e autorevole nella sua unica aria, restituendo con un bel timbro baritonale la gravità del personaggio.

Alla fine dello spettacolo, il pubblico ha tributato lunghi applausi a tutti gli interpreti, ma soprattutto alla coerenza di un progetto teatrale che ha saputo rivelare la complessità di un’opera ancora troppo poco frequentata nei nostri teatri. Non si è trattato di una semplice esecuzione “barocca”, ma di un viaggio nella fragile natura dell’illusione, nel disfaccimento dei mondi incantati, nella malinconia del teatro come specchio dell’umano.

Con questa Alcina, Roma ha trovato un Handel che non è accademica né pura filologia, ma teatro puro, vivo e necessario.

Erodiade di Giovanni Testori al Teatro Vascello di Roma. Regia di Marco Carniti. Con Francesca Benedetti.

«Non fu con gli occhi il loro primo incontro. Fu con la voce: quella di lui, calda, tonitruante.» (Euripide, Erodiade, frammento apocrifo)

La scena si apre nella penombra di un luogo sacrale. Il Teatro Vascello accoglie la parola di Giovanni Testori in una messa laica che riprende Erodiade, il monologo scritto nel 1969, costruito su un tessuto linguistico di forte densità tragica. L’operazione di Marco Carniti, regista dell’allestimento, si presenta metodica e cali-

brata: senza concessioni all’estetismo, mantiene saldo il rapporto tra il testo e la sua incarnazione teatrale, privilegiando la centralità della parola e della voce, come nella tragedia classica.

L’interprete, Francesca Benedetti, restituisce l’identità di Erodiade in una lettura che rifiuta il cliché della seduttrice biblica. Lontana

dalla Salomè di Wilde o di Strauss, la figura di Testori è una donna spogliata di ogni residuo di potere seduttivo, ridotta a pura voce che si confronta con l’assenza. La Benedetti lavora sulla qualità vocale con rigore tecnico: il timbro scuro, la dizione scolpita, la modulazione che alterna registri medio-bassi a improvvisi

squarci lirici. È un lavoro fonatorio che si collega alla grande tradizione attorica italiana del secondo Novecento, ma che non rinuncia a un’esplorazione fonetica che tiene conto delle sonorità ruvide e materiche del linguaggio testoriano.

Il testo è un flusso di coscienza, strutturato secondo un andamen-



to musicale che riprende i ritmi di un lamento funebre. La parola di Testori si avvolge su sé stessa in

un sistema di anafore, ripetizioni, ossessioni lessicali. Erodiade parla a un interlocutore che non può

rispondere: la testa mozzata di Giovanni Battista. Questa immobilità produce un monologo che è, tecnicamente, un dialogo negato, come in *Ecuba* o *Le Troiane* di Euripide, dove il personaggio femminile si trova a testimoniare di fronte al vuoto della perdita.

La regia di Carniti costruisce un dispositivo scenico essenziale: una seduta che è insieme trono e croce, una pedana appena inclinata, e sullo sfondo le immagini, curate da Francesco Scandale, che riproducono le settanta varianti grafiche della testa del Battista eseguite da Testori stesso. L'effetto è quello di una parata di icone in negativo, che frammentano la figura dell'amato in un repertorio di segni, ripetendo visivamente la strategia linguistica del testo.

David Barittoni firma la partitura sonora. Si tratta di un impianto che non accompagna, ma incide: rumori, suoni elettronici e frammenti di melodie si inseriscono come stasimi, dividendo l'azione in sequenze e sottolineando le fratture del pensiero di Erodiade. Non c'è accompagnamento atmosferico: la drammaturgia musicale



interviene a scandire, come accade nelle partiture di Nono o Sciarrino, l'articolazione del discorso drammatico.

Benedetti aderisce al personaggio in modo analitico. La sua recitazione evita la retorica e il compiacimento. Si percepisce una costruzione rigorosa, basata su un controllo assoluto dei tempi e dei silenzi. Non vi è mai sfogo, ma piuttosto una progressiva rarefazione dell'emissione vocale, che accompagna l'esaurirsi del conflitto interno della protagonista. Il gesto è contenuto, misurato: il corpo dell'attrice si fa scultura. La



tunica rossa che la avvolge richiama l'iconografia tradizionale del martirio, ma nella resa scenica diventa simbolo di un'offerta sacrificale che non ottiene mai compimento.

Il conflitto drammaturgico è tutto interno: Erodiade si confronta con la volontà di Giovanni di scegliere il martirio, rifiutando l'amore terreno. La sua è un'ossessione di controllo, che Carniti restituisce con coerenza: il verbo chiave è "decidere". Erodiade vuole tagliare, separare, ma il coltello le viene negato. La conclusione del monologo ribalta il rapporto tra atto e



rappresentazione: l'impossibilità del suicidio si risolve in un miracolo negativo, quando il sangue scaturisce spontaneamente, privandola anche dell'ultima agency possibile.

Questa Erodiade è dramma dell'impossibilità, in linea con le figure femminili tragiche che rifiutano la loro condizione e tentano un ultimo gesto di affermazione. Il testo di Testori si avvicina alla tragedia euripidea nella misura in cui la protagonista è costretta in un destino predeterminato, ma conserva la lucidità del pensiero critico sul proprio ruolo. Erodiade

sa di partecipare a un rito e ne denuncia i meccanismi, arrivando a una consapevolezza tragica che non trova esito nell'azione.

L'impianto registico si mantiene distante da ogni pathos e punta su una ieraticità che restituisce il senso sacrificale dell'azione. Non c'è spettacolarizzazione del dolore, ma un processo di astrazione che porta la figura di Erodiade a diventare emblema, *typos* di un femminile tragico che, privato della sua funzione seduttiva, si confronta con la propria marginalità.

L'intervento di Carniti su Testori è filologico, ma non museale. La struttura registica non aggiunge sovrastrutture ideologiche. Il testo è restituito nella sua originaria forza linguistica, con una partitura scenica che esalta la centralità dell'interprete.

Francesca Benedetti firma una prova attoriale di alto profilo tecnico. La sua interpretazione è esempio di padronanza dei mezzi espressivi e di consapevolezza drammaturgica. La voce è strumento principale, ma è il corpo, nella sua immobilità progressiva, a sostenere la tensione scenica. La

Benedetti raggiunge un equilibrio difficile tra il rigore formale e l'intensità emotiva, evitando di cadere nell'enfasi o nell'istrionismo.

In conclusione, questa Erodiade al Teatro Vascello si impone come un lavoro di rigorosa coerenza teatrale. Non è un'operazione filologica, né una ricostruzione estetizzante del Testori drammaturgo. È un rito tragico in senso classico: un atto di testimonianza sul dolore e sull'amore non corrisposto, sulla necessità di perdere per ritrovare un senso nel sacrificio.

La risposta del pubblico è stata quella che si deve a uno spettacolo che onora la parola nella sua funzione primaria: farsi veicolo di verità. L'applauso finale è stato un atto di riconoscimento, non di semplice gradimento.

Francesca Benedetti si conferma interprete capace di sostenere l'urto di una drammaturgia estrema, senza cedere alla tentazione dell'eccesso. Una presenza scenica che unisce tecnica e riflessione, in un percorso che guarda alla tragedia antica non come a un repertorio da citare, ma come a un modello etico ed estetico da vivere.

Natalia Ginzburg, ovvero il teatro delle parole spezzate

Al Quirino una messinscena che illumina le dissonanze dell'intimità borghese

Quando il teatro si riduce a colloquio e il colloquio a scontro sotterraneo, siamo in presenza non tanto di una drammaturgia dell'azione, quanto di una drammaturgia del carattere. Ti ho sposato per allegria, prima delle commedie teatrali di Natalia Ginzburg, appartiene a quella specie rara di testi che esigono, da parte della regia e degli attori, una rinuncia all'enfasi e un culto dell'esattezza. Qui il personaggio è il vero dramma; e il gesto minimo, la battuta anodina, diventano elementi di tensione teatrale solo se trattati con estrema disciplina. Lo spettacolo, recentemente proposto al Teatro Quirino di Roma per la regia di Emilio Russo, si muove in questa direzione con sobrietà, rinunciando alla tentazione del colore, della scorciatoia, della modernizzazione d'effetto.

La scena, concepita da Fabiana Di Marco, è rigorosa nella sua stilizzazione. Un interno borghese ridotto a pure linee e geometrie, una stanza che suggerisce più che rappresentare, e che lascia spazio alla parola e al silenzio. Questo impianto neutro è turbato da un'inserzione registica che intende forse agire come metafora visiva: la progressiva introduzione di manichini, figure immobili che si accumulano nello spazio scenico come presenze allusive. Tuttavia, l'effetto è ambiguo: né sufficientemente astratti da evocare una dimensione mentale, né sufficientemente dinamici da assumere un ruolo drammaturgico vero e proprio, finiscono per apparire più come elementi ornamentali che come autentici segni scenici. In tal senso, tradiscono l'economia interna della messinscena, fondata altrove su una disciplina attoriale che non ha bisogno di essere



sostenuta da simbolismi esterni. Il testo della Ginzburg non presenta un intreccio nel senso tradizionale del termine. È un teatro della parola, sì, ma di una parola infranta, spezzata, disillusa. Il dialogo non costruisce l'azione: la disvela. In questa struttura frammentaria, ogni battuta porta in sé il senso del non detto, del sottinteso, dell'allusione. La regia di Emilio Russo lo comprende e si ritira. L'intervento del regista è qui quello di un direttore d'orchestra che sa di dover mantenere il tempo più che imporre un'interpretazione.

Marianella Bargilli, nel ruolo della protagonista Giuliana, affronta con notevole finezza un personaggio scivoloso, perennemente in bilico tra la nevrosi e l'autodifesa. La sua recitazione si appoggia a un fraseggio sincopato, frammentato, coerente con la natura retoricamente anti-classica del testo. La Giuliana della Bargilli è una figura che ha conosciuto l'instabilità, la marginalità sociale, e che cerca nella forma borghese del matrimonio un risarcimento esistenziale. Ma non vi trova che ulteriori disarmonie. Il suo corpo scenico è

in costante movimento, quasi a voler sfuggire a un'identità imposta; il suo volto, spesso illuminato di sbieco, mostra una tensione interiore costante, ma mai esplosiva. L'attrice sa evitare la trappola della caricatura, preferendo una leggerezza dolente, che resta sempre sotto la superficie.

Accanto a lei, Giampiero Ingrassia disegna con sobrietà il personaggio di Pietro, marito esitante, borghese compunto, figura maschile priva di slancio ma non di complessità. Ingrassia imposta la sua recitazione su registri trattenuti, asciutti, e rinuncia saggiamente a qualsiasi compiacimento ironico. Il suo Pietro non è ridicolo, né patetico: è semplicemente disorientato. Incapace di comprendere fino in fondo la vitalità sconnessa della moglie, egli si rifugia nella sicurezza dei propri riferimenti familiari, fra cui spicca – per peso simbolico e scenico – la figura materna.

Lucia Vasini interpreta la madre di Pietro con una misura che rasenta l'eccellenza. È raro incontrare sulla scena una figura così autorevole nella sottrazione. L'attrice non urla, non gesticola,



eppure domina. La sua entrata in scena ha il valore di un'apparizione. Senza bisogno di marcature, con un semplice spostamento del corpo o un cambio di tono vocale, la Vasini impone un personaggio che si fa struttura, che non agisce ma determina. È la borghesia che giudica senza discutere, che pesa senza parlare. La sua presenza – breve in termini quantitativi – è decisiva nella costruzione dell'equilibrio dei personaggi. Ed è merito della regia averle concesso quel tempo necessario alla sua piena affermazione.

I personaggi secondari – la sorella e la serva – sono trattati con mano più leggera. Si coglie qui un tentativo di alleggerimento, forse per evitare che l'intero spettacolo scivoli verso un intimismo troppo rarefatto. Ma proprio questa scel-

ta, per quanto comprensibile, introduce un registro meno controllato. Alcune inflessioni farsesche, alcune accentuazioni verbali, risultano eccedenti rispetto al tono dominante della commedia. La Ginzburg, d'altronde, costruisce la sua ironia nella serietà, non nella caricatura: e laddove la scrittura è già carica di umorismo tragico, ogni ulteriore marcatura rischia di disturbare l'armonia.

Il comparto sonoro, affidato a un commento pianistico, appare meno equilibrato. In alcuni momenti, il suono accompagna discretamente il fluire delle scene. Ma in altri, soprattutto nei raccordi, il volume si fa invadente, interferendo con la parola e infrangendo quel senso di sospensione che il testo esige. La musica, in uno spettacolo come questo, dovrebbe

limitarsi a vibrare ai margini, a suggerire una temperatura emotiva senza pretese di guida.

Il disegno luci di Lucio Diana presenta, anch'esso, soluzioni contrastanti. Vi sono momenti in cui la luce incide con efficacia, definendo i volumi, modellando la scena secondo le direttrici dell'azione drammatica. Ma in altri casi la sua funzione si fa troppo esplicita: la luce diventa descrizione, quando dovrebbe restare accento. In particolare, alcuni tagli risultano fuori fuoco, o troppo didascalici, come se cercassero di indicare allo spettatore ciò che la scena stava già dicendo da sé.

Eppure, nonostante queste lievi imperfezioni formali, lo spettacolo si segnala per una qualità complessiva non comune. La regia non cerca di affermarsi, ma di comprendere. Gli attori non si impongono, ma si mettono a disposizione della lingua di Natalia Ginzburg, che è una lingua scabra, spezzata, refrattaria all'enfasi e all'effetto. Si tratta, in fondo, di un teatro "contro il teatro": un teatro che si fa quasi per sottrazione, che rifiuta la convenzione della rappresentazione per aderire alla sincerità del parlato quotidiano.

Alla fine, Ti ho sposato per allegria si conferma per ciò che è: una riflessione sulle geometrie imperfette dei rapporti umani, sull'ambivalenza degli affetti, sulla difficoltà – eternamente irrisolta – di vivere insieme senza tradirsi. Ed è proprio il coraggio di non risolvere, di non consolare, a rendere questa pièce ancora attuale. Lo spettacolo di Emilio Russo, con le sue misure ben calcolate e le sue rare sbavature, rende giustizia a questo piccolo classico del nostro teatro novecentesco.