



IL GIARDINO DEI CILIEGI

IL GIARDINO DEI CILIEGI

di **Anton Čechov**

traduzione **Gianni Garrera**

adattamento e regia **Luca De Fusco**

con **Gaia Aprea (Ljuba)**, **Paolo Cresta (Jaša)**, **Claudio Di Palma (Lopachin)**,
Serena Marziale (Dunjaša), **Alessandra Pacifico Griffini (Anja)**,
Giacinto Palmarini (Trofimov), **Alfonso Postiglione (Piščik)**,
Federica Sandrini (Varja), **Gabriele Saurio (Epichodov)**,
Sabrina Scuccimarra (Šarlotta), **Paolo Serra (Gaev)**, **Enzo Turrin (Firs)**

scene **Maurizio Balò** costumi **Maurizio Millenotti** luci **Gigi Saccomandi**
coreografie **Noa Wertheim** musiche originali **Ran Bagno**

regista assistente **Alessandra Felli** scenografo assistente **Davide Amadei**

costumista assistente **Giuseppe Avallone** coreografa assistente **Rina Wertheim**

realizzazione video **Alessandro Papa** direttore di scena **Teresa Cibelli** capo macchinista **Nunzio Opera**

macchinista **Domenico Pepe** capo elettricista **Cristiano Benitozzi** elettricista **Marco Spina**

tecnico video **Alessandro Innarò** tecnico audio **Italo Buonsenso** sarta **Roberta Mattera**

trucco **Luca Oblach** segretaria di produzione **Natalia Di Vivo**

foto di scena **Fabio Donato** ufficio stampa **Sergio Marra**

realizzazione scene **Teatro Stabile di Catania** sartoria **Tirelli Costumi** parrucche **Audello**

calzature **Pompei 2000** attrezzatura **Rancati** materiale elettrico, fonico e video **Emmedue**

trasporti **Criscuolo** si ringrazia **Graziana Mazzolini**

Napoli, Teatro Mercadante 19 > 30 novembre 2014

prima rappresentazione

Napoli Teatro Festival Italia, Teatro Mercadante 8 > 9 giugno 2014

Tournée

Merano (Bz), Teatro Puccini 9 > 10 dicembre 2014

Bolzano, Teatro Comunale 11 > 14 dicembre 2014

Verona, Teatro Nuovo 16 > 21 dicembre 2014

Genova, Teatro della Corte 6 > 11 gennaio 2015

Roma, Teatro Eliseo 13 > 25 gennaio 2015

Perugia, Teatro Morlacchi 28 gennaio > 1 febbraio 2015

una produzione





LO SPETTACOLO

Ho sempre pensato che *Il giardino dei ciliegi* fosse una storia “nostra”. Questi nobili decaduti che vivono nell’inerzia, incapaci di reagire ai problemi posti dalla vita, questi dandy che si “sono mangiati il patrimonio in caramelle” o sono “morti di champagne”, somigliano a tanti racconti sull’aristocrazia napoletana, incapace di entrare nella modernità. Andrej Konchalovskij, convenendo con la mia tesi, mi diceva, un anno fa, come, sia la civiltà russa che quella del nostro meridione, hanno saltato la modernità diventando direttamente post-moderne. Una delle cause della perenne crisi del nostro Sud fa capo proprio all’incapacità che abbiamo avuto di entrare nel Novecento, di vivere la rivoluzione industriale, di diventare moderni. Sono infatti convinto che ci sia qualcosa in comune tra la leggerezza cechoviana e quella dello scrittore napoletano Raffaele La Capria, entrambe dedicate al racconto della decadenza di una classe egemone. I personaggi di Čechov sembrano essere feriti a morte da un’armonia perduta, per usare due celebri espressioni lacapriane.

Però questo straordinario capolavoro, l’ultimo grande testo naturalista, non è solo un affresco sociale. È anche un poema in cui si racconta della incapacità di diventare adulti, di uscire dalla dimensione del gioco, del puro piacere (si può essere infantili e sensuali allo stesso tempo), del sogno, rifiutando ostinatamente di entrare nell’età adulta e nella realtà razionale.

In questo senso il *Giardino* è un grande mistero, perché se da un lato porta al limite che sfiora la perfezione l’affresco naturalista del disegno dei caratteri con un continuo concertato che somiglia più che mai alla vita, dall’altro contiene elementi assolutamente simbolici, come la stanza dei bambini, il rumore metafisico che chiude il secondo atto, il fragore degli alberi abbattuti che accompagna il finale.

Studiando la storia delle messe in scena del *Giardino* attraverso il bellissimo saggio di Georges Banu, si capisce che ci sono sostanzialmente due “partiti”: quello delle regie naturaliste e quello delle regie simboliste. Entrambe hanno diritto di cittadinanza partendo da un testo pieno di richiami psicologici ma anche di segnali che escono dal realismo. Io ho cercato di valorizzare entrambi gli aspetti del testo, lavorando su una interpretazione accurata dei vari caratteri, delle situazioni emozionali e psicologiche che il grande scrittore crea mirabilmente e, insieme, scavando gli aspetti simbolici.

Ho seguito il naturalismo del testo stilizzandolo ma ho provato anche a valorizzarne

il versante simbolico creando spazi di sospensione, di trasfigurazione poetica, che lascino intravedere quali squarci di decadenza, di dolore, si creano sotto il chiacchiericcio apparentemente vacuo e frivolo della commedia. Spesso questi squarci hanno un sapore infantile e sono convinto che Strehler avesse visto giusto nell'attribuire molta importanza alla circostanza che il primo ambiente della commedia sia la stanza dei bambini. Il bianco della scena di Maurizio Balò sta tra le case a calce tipiche del paesaggio mediterraneo e una casa di marzapane delle fiabe. Chi sono, in fondo, Ljuba, Gaev, lo stesso Piscick se non dei bambini non cresciuti che considerano una "assurdità" lo scorrere del tempo? Persone che non si sono adattate ai cambiamenti della società, come personaggi dell'ultima grande commedia naturalista, che chiudono la quarta parete, come bambini che non vogliono lasciare la loro stanza dei giochi. In questa linea sospesa tra realismo e trasfigurazione poetica si inseriscono le luci di Gigi Saccomandi e i costumi di Maurizio Millenotti; così come le musiche originali composte da Ran Bagno e il prezioso apporto nel terzo atto delle coreografie di Noa Wertheim.

Al di là del mio disegno registico un testo come *Il giardino dei ciliegi* vive soprattutto di attori. Voglio perciò ringraziare quelli impegnati in questo allestimento che hanno intrapreso senza paura la mia scelta mediterranea, trasformandosi quasi in un piccolo corpo di ballo, riuscendo a restituire naturalisticamente i loro personaggi pur in un contesto simbolico.

La grandezza di Čechov sta nel suo non giudicare i suoi personaggi. Non ho quindi forzato Claudio Di Palma a diminuire la sua naturale simpatia e comunicativa attoriale per creare un Lopachin "cattivo", e non ho cercato, con Gaia Aprea, di evidenziare i difetti di Ljuba, né, d'altra parte, di "angelicarla". Anzi ho assecondato la carica umana dell'attrice creando un personaggio meno "aereo" e più sensuale di quello a cui siamo abituati.

Forse ho risentito l'eco dei racconti familiari che mia madre mi ha fatto per anni di vecchi zii frequentatori di casinò, della nonna giocatrice di poker. Spero di aver creato, per questo, personaggi più credibili di un universo integralmente e astrattamente russo. Questa eco da "lessico familiare" mi rende naturale dedicare questa regia a mia madre, che mi ha sempre educato all'amore per Čechov; amore che mi ha portato a cercare di avvicinare lo scrittore a noi per amarlo ancora più intensamente.

Luca De Fusco



LA TRADUZIONE

Čechov lo dice chiaramente: egli non ha mai portato in scena nessun angelo, perciò la lingua che si parla in scena è la lingua degli uomini, non la lingua degli angeli. È una lingua comune, breve e lineare nella sua semplicità, addirittura facile da tradurre. Da questa lingua neutrale, però, procede l'evocazione di un'atmosfera molto connotata. La tenuta piatta del dettato sortisce l'effetto di una lingua elusiva, non univoca. Se il testo nomina un giardino e degli alberi, il senso letterale contiene un senso allegorico virale, il risultato è che il giardino dei ciliegi è in sintonia con l'Eden ed esclude ogni naturalismo, cosicché tagliare gli alberi del giardino dei ciliegi equivale al sacrilegio di segare gli alberi del paradiso terrestre. Ma, per Čechov, la suprema ironia è che non ci sono apparenze straordinarie: vi è un'azione comune e questa azione è indistinguibile dalla vita comune e dall'intreccio solito della trama delle relazioni umane. Vengono condivisi in scena dialoghi apparentemente casuali, che possono anche non comunicare direttamente qualcosa. Non sembra esserci una selezione di specie poetiche. I discorsi avvengono in quanto avvengono, adottano un grado debole e generico di parole. Le battute procedono indifferenti, in un susseguirsi di spunti, riproducono ragionamenti convenzionali, opinioni prevedibili, innocue chiacchiere quotidiane, botte e risposte distratte, non sempre conseguenti, tra l'inerzia di alcune espressioni, il raptus degli sproloqui, i battibecchi, i ritornelli di fisime, l'intensificarsi di vezzeggiativi, la stimolante o deprimente combinazione di risatine e piagnucolamenti. Eppure, nel dominio della prosa, ogni parola, anche la più ordinaria, risente di un residuo poetico, che conserva in sé da sempre. D'altronde, appena si pronunciano un po' di più, i personaggi ridondano, la teatralità è ancora un predicato dei loro romanticismi. La parola, così com'è, è subito prolissa. Consapevole che la verità non può essere risolta dalla parola, pur restando, la parola, la parte più esposta della realtà, Čechov accetta i limiti interni al linguaggio. Resta l'immediatezza di un'esperienza verbale, che può eludere anche la logica e i nessi di coerenza. La verità non è funzione costante del linguaggio, risiede nel linguaggio in modo indiretto, discontinuo e perciò ineffabile.

Con una speciale assistenza nella traduzione di Graziana Mazzolini, si è tentata l'obbedienza a una versione il più possibile aderente a tutto questo, sapendo che si stava operando solo sulla lettera. Dal momento che la parola scritta è destinata a essere detta e vissuta, è poi la recitazione l'ulteriore esperienza di traduzione, l'evento risolutore del processo avviato dalla traduzione.

Gianni Garrera





LE SCENE

Un giardino che è poi un cortile di una villa di campagna in un Paese del Mediterraneo (una masseria?) che è poi una stanza in rovina di quella stessa villa, forse la stanza dei giochi d'infanzia come prevede la didascalia del primo atto. Niente ciliegi, solo muri finiti a calce. Una scala, anch'essa in rovina, è l'elemento dominante dello spazio scenico perché è attraverso quella scala che si entra e si esce, si arriva e si parte. Tutti i personaggi la occupano all'inizio e alla fine dello spettacolo come in un fermo immagine dopo un loup cinematografico. Realizzate così le prime richieste della regia c'era da risolvere un'altra immagine clou dello spettacolo, quella dei personaggi che ad un determinato momento avrebbero tentato di chiudersi metaforicamente in un realismo perfetto, costruendo un muro fra loro e lo spettatore. La casa in rovina ha suggerito la soluzione: gli elementi a terra del muro sarebbero stati usati inaspettatamente dai personaggi per iniziare la costruzione di questa "quarta parete" e sempre inaspettatamente l'immagine sarebbe stata completata con la discesa, dall'alto, della parte mancante, mettendo lo spettatore nella condizione di spiare attraverso. La scena unica aveva bisogno comunque di una (se pur minima) definizione dei luoghi previsti dalla didascalia, un armadio nel primo atto, una panchina per il giardino del secondo atto, un lampadario per il terzo atto (nel quarto si ritorna al luogo del primo). Per realizzare questi piccoli cambi scena ho pensato di utilizzare alcuni grandi aquiloni, che con il loro movimento avrebbero permesso agli oggetti di entrare e uscire misteriosamente e al tempo stesso avrebbero rafforzato il senso di esterno del luogo, un luogo dove si è stati ragazzi un tempo.

Maurizio Balò



LE LUCI

Lo spazio bianco, abbagliante, si stempera in dettagli appena rilevati dal chiarore di una fiamma di candela o trascolora e svela i personaggi che, come nella memoria di un sogno, emergono, senza che la volontà possa interferire, nitidi, in questo presente che ha in sé tutta la nostalgia del passato e prelude ad un futuro incerto, atteso e temuto. Tutto è presente contemporaneamente e tutto è evidente in questo luogo il cui biancore implacabile non concede riparo. La luce asseconda lo spazio, lo esaspera, anzi, e il dettaglio non è ricercato e separato piuttosto emerge, da sé, vivo come una teoria di rilievi di bianco su bianco.

Gigi Saccomandi

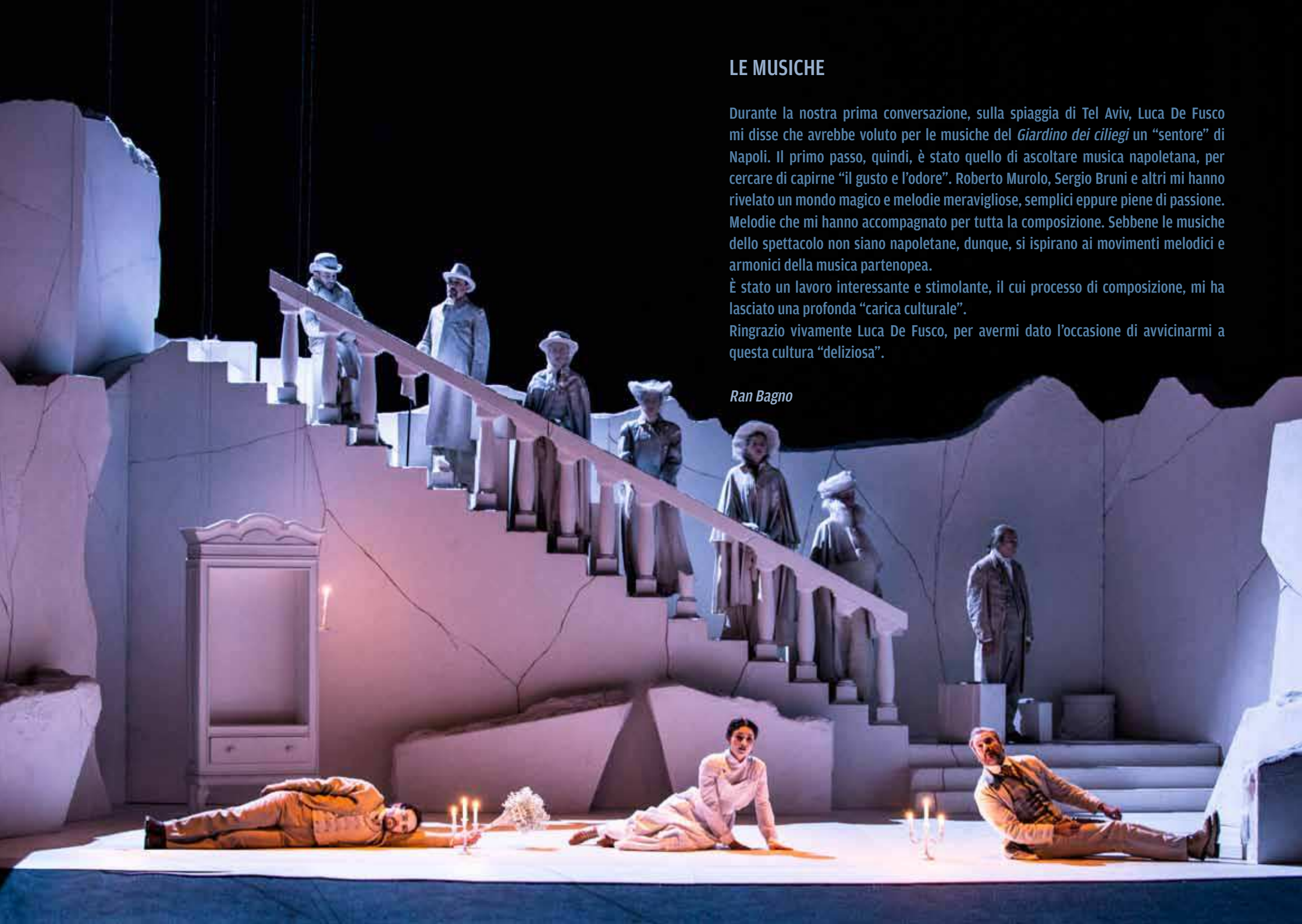
LE MUSICHE

Durante la nostra prima conversazione, sulla spiaggia di Tel Aviv, Luca De Fusco mi disse che avrebbe voluto per le musiche del *Giardino dei ciliegi* un "sentore" di Napoli. Il primo passo, quindi, è stato quello di ascoltare musica napoletana, per cercare di capirne "il gusto e l'odore". Roberto Murolo, Sergio Bruni e altri mi hanno rivelato un mondo magico e melodie meravigliose, semplici eppure piene di passione. Melodie che mi hanno accompagnato per tutta la composizione. Sebbene le musiche dello spettacolo non siano napoletane, dunque, si ispirano ai movimenti melodici e armonici della musica partenopea.

È stato un lavoro interessante e stimolante, il cui processo di composizione, mi ha lasciato una profonda "carica culturale".

Ringrazio vivamente Luca De Fusco, per avermi dato l'occasione di avvicinarmi a questa cultura "deliziosa".

Ran Bagno







COSÌ LA STAMPA

Sold out e applausi al Mercadante per *Il giardino dei ciliegi*, l'ultimo lavoro teatrale di Anton Čechov, portato in scena da Luca De Fusco.

Mimmo Sica, *Roma*, 10 giugno 2014

Nella frattura del muro, che lascia al pubblico del Mercadante la visione finale de *Il giardino dei ciliegi* diretto da Luca De Fusco, c'è tutto il senso di questo adattamento cechoviano. Il regista, infatti, insiste - e a ragione - sul discrimine epocale che in Russia come nel nostro sud segnò la fine di un vecchio "mondo antico" a favore di una più spregiudicata visione del nuovo tempo "economico".

Stefano de Stefano, *Corriere del Mezzogiorno*, 10 giugno 2014

Visioni alla Chagall o Magritte, ma molto dilavate nel biancore, con tutto il terzo atto di Čechov risolto quasi in teatro-danza: si impone in scena la collaborazione con la Vertigo Dance Company con musiche di Ran Bagno e coreografie dell'israeliana Noa Wertheim.

Pasquale Bellini, *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 10 giugno 2014

Quello che più colpisce in questo spettacolo è l'inizio e la parte finale. [...]Sulla balaustra della scala in una luce pallida sono fermi, come statue, tutti i personaggi del *Giardino dei ciliegi*. Suonano note incomplete di pianoforte. Poi i personaggi sulla scala prendono vita, iniziano a dialogare. Sulla scena accendono un fuoco/luce da antichi candelabri. È una sensazione strana come se noi potessimo vedere la vita di Pompei, le case, gli abitanti poco prima dell'eruzione e della morte della città e dei suoi abitanti.

Vera Shcherbakov, *Affiche Paris - Europe*, 10 giugno 2014

Si ringrazia Antonio Vladimir Marino per la traduzione dal russo

Primo dei sei Čechov previsti dal Napoli Teatro Festival, *Il giardino dei ciliegi* coniuga due grandi tendenze della regia moderna di classici, vale a dire quella creativa (Nekrosius) e quella interpretativa (Strelher). Infatti mentre porge all'ascolto un dettato piuttosto fedele all'originale, e fa recitare su linee tradizionali i validi interpreti elegantemente biancovestiti da Maurizio Millenotti in stile tardo ottocentesco, Luca

De Fusco sottolinea la componente simbolica della vicenda nella parte scenografica e coreografica. Così l'azione si svolge in un ambiente di Maurizio Balò agli antipodi dell'accogliente casa avita che gli incoscienti Ljuba Ranevskaja (Gaia Aprea) e suo fratello Gaev (Paolo Serra) stanno per perdere: uno scomodo, candido semicerchio di gesso con al centro una fatiscante scalinata fino alla vetta di spalti.

Masolino d'Amico, *La stampa*, 14 giugno 2014

È interessante l'idea di Luca De Fusco di "napoletanizzare" *Il giardino dei ciliegi*, di cogliere delle affinità fra i proprietari terrieri russi inadeguati ad affrontare i tempi nuovi descritti da Čechov [...] e una classe dirigente meridionale incapace di gestire il passaggio nella modernità. La vicenda è la stessa, i nomi dei luoghi e delle persone restano quelli del testo originale, ma le lievi cadenze dialettali impresse alla loro parlata bastano a cambiare i ritmi della scrittura cechoviana, a spostare radicalmente le fisionomie dei personaggi.

Renato Palazzi, *Il sole 24 ore*, 15 giugno 2014

Il giardino dei ciliegi immaginato e impaginato dal virtuosismo eclettico e raffinatissimo di Luca De Fusco, dentro uno spaccato di cui all'inizio non percepiamo la dilatazione degli spazi grazie allo splendido decorativismo della scenografia di Maurizio Balò, illustra in modo drammatico l'antimondo. Ovvero il non luogo per eccellenza che, dopo il trapasso, si spalanca ad accogliere le anime. Cominciando dall'altissima scala d'accesso, tutta candida come zucchero filato, che ricorda "il convento barocco di schiuma e di biscotto" cantato a suo tempo da Eugenio Montale. Che qui assolve il duplice compito di scortare verso un tristissimo limbo protagonisti ed accolti di una società in disfacimento tutt'uno all'abisso che al finale. Una volta collocati sul primo scalino demandato ad illustrare la bellezza di un luogo sottratto all'usura del tempo, la scala costringerà queste anime già morte a proiettarsi volando in aria come gigantesche corolle veleggianti nel tempo perduto descritto con amarezza da Proust. Accanto all'infantile pessimismo del Gaev di Paolo Serra e alla grazia venata di stanchezza del Trofimov di Giacinto Palmarini, si staglia la contadina

fieerezza del Lopachin di Claudio Di Palma. Che fan tutti corona all'esacerbato narcisismo della Ljuba di Gaia Aprea, che addirittura decanta il proprio dissennato erotismo veleggiando a un certo punto come una danseuse étoile nella gran scena del ballo prima di ricadere al suolo come una sparuta libellula. Prima che il Firs di un delicato e intenso passatismo di Enzo Turrin concluda questa appassionante edizione in un inno sfuggente all'ambiguità. Che attorno a noi si propaga come un sottile veleno, ammonendoci in tono sarcastico sulla fine delle utopie in questo saggio di accurato livello votato al segno dello sperimentale.

Enrico Groppali, *Il Giornale*, 21 giugno 2014

Luca De Fusco ha pensato di gemellare idealmente il giardino cecoviano e l'oblovismo della decadente nobiltà russa con la mediterranea accidia partenopea, che ha reso il Mezzogiorno incapace di "entrare nel Novecento, di vivere la rivoluzione industriale, di diventare moderno". Fatiscante, bianca e friabile come una meringa, sovrastata da sesquipedali aquiloni, la scena di Maurizio Balò - un cortile delimitato sul fondo da uno scalone - sembra alludere alla ricerca di un tempo perduto, come visto dagli occhi di un bambino e ricordato anni dopo da un adulto. Una memoria del passato che nel finale assume una valenza onirica, le proiezioni dei primi piani di Ljubov' (un'intensa Gaia Aprea), di Gaiev (Paolo Serra, debitamente fatuo), Lopachin (Claudio Di Palma, mascalzone latino piuttosto che slavo) invadono la scena e poi tutti i personaggi svaniscono, gettandosi nel vuoto dall'alto della terrazza. Solo il vecchio maggiordomo Firs (un araldico Enzo Turrin) rimane a presidiare quel che resta di un'antica bellezza.

Pietro Favari, *Il Foglio*, 1 luglio 2014



ASSOCIAZIONE TEATRO STABILE DELLA CITTÀ DI NAPOLI

Soci Fondatori

Comune di Napoli
 Regione Campania
 Provincia di Napoli
 Comune di Pomigliano d'Arco
 Istituzione per la promozione
 della cultura del Comune di
 San Giorgio a Cremano

Consiglio di Amministrazione

Adriano Giannola (Presidente)
 Giulio Di Donato
 Gennaro Famiglietti
 Roberto Pirozzi
 Adriana Pollice

Collegio dei Revisori dei Conti

Giuseppe Signoriello (Presidente)
 Caterina Benincasa
 Clementina Chieffo

Comitato Artistico

Mariano D'Amora
 Rosita Marchese
 Francesco Somma

Direttore

Luca De Fusco

Produzione e Programmazione

Mimmo Basso
 Marzia D'Alesio, Francesca Nicodemò
 collaborazione: Vittorio Esposito

Amministrazione

Gilda Giannini
 Monica Verde, Giusi Langella
 collaborazioni: Sabrina Amicone,
 Michele Fariello, Anna Tramontano

Segreteria

Rosanna Cuomo

Comunicazione

Stefania Maraucci

Ufficio Stampa

Sergio Marra

Area Tecnica

Fulvio Dell'Isola
 Peppe Cino, Angelo Grieco,
 Marcello Iale, Enzo Palmieri,
 Luigi Sabatino

Logistica e Manutenzione

Ciro De Martino, Antonio Devoto,
 Alfonso Stefanelli

Promozione

Anna Minichino

Biglietteria

Donatella Maggio

Servizi di Sala

S. Ferdinando s.r.l.

Sicurezza

RSPP Raimondo De Paula

Progetto Comunicazione

Arkè



Provincia
 di Napoli



Progetto finanziato con Por Fesr 2007-2013 "la cultura come risorsa" e con il cofinanziamento Pac Campania 2013-14



La tua Campania
 cresce in Europa





Teatro Mercadante, Piazza Municipio Napoli
info: +39 081.5524214 - +39 081.5510336 - info@teatrostabilenapoli.it
biglietteria: tel. +39 081.5513396 - biglietteria@teatrostabilenapoli.it

www.teatrostabilenapoli.it