

Successo della «Kovancina» alla Scala di Milano

Nella Russia dello Zar non c'è scampo per gli inermi

MILANO — Dopo il Boris, splendido e discusso, Liubimov e Borovski hanno ripetuto il successo, in condizioni più ardue, con la Kovancina. Scrivo «successo» perché lo spettacolo, nonostante l'improvvisazione in cui è nato e la debolezza di un direttore di ripiego, è riuscito superiore alle attese. I fischi messi in opera contro il regista e lo scenografo, a conclusione della serata, da un gruppetto rabbioso e predisposto, non tolgono nulla al valore e al calore degli applausi.

La cronaca, per l'atteggiamento, deve segnalare anche un sibilo isolato dopo la danza persiana eseguita dalla ballerina Alison Chase a seno nudo. Uno solo perché in Italia il seno femminile non si contesta. Ma queste quisquiglie non debbono distogliere dalle cose serie: l'eccellenza delle voci, dai solisti al Coro Filarmonico di Praga (il primo trionfatore della serata), e la qualità di un allestimento che reca il segno inconfondibile dell'intelligenza di Liubimov e Borovski.

Mussorgski — ne abbiamo parlato recentemente in occasione dell'edizione di Genova — condensa in una giornata sette anni di storia russa agli albori dell'era di Pietro il Grande: anni di congiure alimentate dai principi Kovanski, di ribellioni delle truppe degli Strielzi, di immolazione sul rogo dei fedeli dell'antica ortodossia. Non è un racconto coerente, ma una serie di illuminazioni in cui si intrecciano avidità e crudeltà in un ribollire di invenzioni musicali prodigiosamente originali.

Non è facile restringere tutto questo in una visione compatta. Liubimov e Borovski vi riescono costruendo una foresta di impalcature lignee e metalliche, disposte in prospettive variabili attorno a un centro rotondo: un centro che appare

Un suggestivo allestimento curato da Liubimov e Borovski - Qualche limite nella direzione di Ruslan Rayceff. Le geniali anticipazioni di Mussorgski - L'ottima prova del Coro Filarmonico e della compagnia dei cantanti



Una scena della «Kovancina» di Mussorgski presentata in «prima» alla Scala

all'inizio come un'immagine del sole, per poi trasformarsi in luogo di incontro dei potenti e, infine, nel palco delle esecuzioni.

In questa prospettiva le realtà e i simboli si sovrappongono. Le lettere metalliche formano il nome PIOTR, ma rappresentano anche porte attraverso cui passano i personaggi, insegue minacciose o sfondi geometrici, illuminati dai colori dell'alba, del caldo meriggio, del tramonto sanguigno. Una progressione in cui i personaggi stessi si trasformano man mano in fantasmi neri, nel cimitero di croci che conclude la tragedia.

Tra tante apparizioni ve n'è poi una, costante in scena come un filo conduttore: è l'idiota (impersonato da Moses Pendleton) che abbiamo visto immobile nel Boris e che qui si agita in perpetua trasformazione co-

me il «matto» del gioco di carte: buffone, giocoliere, boia e vittima. Con lui la contesa mortale continua dal Boris alla Kovancina; mentre sul piano stilistico la figura bizzarra perpetua il gioco del teatro russo sino agli esperimenti della prima avanguardia novecentesca: Meyerhold e Majakovski, per dirla schematicamente; gli innovatori di un'epoca in cui le precedenti innovazioni di Mussorgski cominciano finalmente ad imporsi.

Così il cerchio si chiude anche formalmente, serrando i fili della trama russa con rigore pari alla coerenza. Sul terreno propriamente musicale la validità dell'operazione è ulteriormente rafforzata dalla nuova strumentazione di Sciostakovic che sostituisce, nel 1960, l'ottocentesca versione di Rimski-Korsakov. Con l'orchestra

di Sciostakovic, le geniali anticipazioni di Mussorgski vengono rese ancor più attuali.

Capolavoro incompiuto, la Kovancina si presta a simili interventi, anche se non tutti riescono egualmente felici. Nell'edizione scaligera le «varianti» sono almeno tre. Primo, il finale ottimistico applicato da Sciostakovic, che Liubimov giustamente voleva omettere, che il direttore voleva mantenere e che poi è stato conservato a metà. Secondo, l'episodio della grazia concessa agli Strielzi, cancellato e sostituito da tragici rinvii delle lastre metalliche: un grosso effetto, fedele alla verità storica, ma non al testo mussorgskiano. Terzo, il taglio del personaggio del pastore luterano che in una edizione «integrale» non dovrebbe mancare.

Quest'ultima rinuncia, probabilmente, tende a svelare l'uniformità della direzione di Ruslan Rayceff: un direttore rispettabile, si badi, che ha dato, in condizioni difficili, un bel saggio di serietà professionale; ma che è totalmente privo di fantasia e di accento. L'orchestra, non per colpa degli strumentisti della Scala, è rimasta piuttosto spenta. Mentre, come accade in questi casi, è stata esaltata la parte vocale.

Abbiamo già ricordato l'esaltante Coro Filarmonico di Praga, guidato da Josef Veselka: è difficile immaginare un assieme più compatto e più vario, capace di sfumature preziose, di impennate tragiche, di trovate festose. È giusto dargli il primo posto, anche se la compagnia, un po' abbandonata a sé, si è difesa in modo eccellente. In assenza dell'omogeneità stilistica, ognuno si è fabbricato, e con buoni risultati, il proprio personaggio.

In cima alla graduatoria mettiamo Nicola Ghiuselev che ha scolpito la sconvolgente figura di Dositej; non meno affascinante l'appassionata Marfa disegnata da Alexandra Mijcheva. L'altro grande personaggio, Ivan Kovenski, ha trovato in Stefan Elenkov un interprete aggressivo e impetuoso, forse anche un po' più del necessario, così come il nostro Carlo Bini dà un convincente Andrej con qualche accentuazione tenerile di troppo. Nei panni di Goltzin è emerso l'inglese Wieslaw Ochman, eccellente al pari dell'ungherese Lajos Miller (Sciakloviti). E ancora vanno ricordati Florindo Andreoli come scrivano pungente e sermone, Gabriela Csepölen, Elena Sulotis, A. do Botton e tanti altri. Un buon assieme, insomma, caldamente e giustamente applaudito, come s'è detto.

Rubens Tedeschi

ROMA — «I miei prossimi film. Penso a una love story fra un intellettuale e un giocatore di baseball, ma non rifiuterei un film d'azione, con Clint Eastwood per esempio. Però, quello che più mi sta a cuore è il ritratto con mogli di Bertolt Brecht e Kurt Weill, da Berlino a Hollywood. Mi piace immaginare questo clan come un gruppo rock dei nostri tempi, come i Beatles. Inoltre, questo progetto mi permetterebbe di realizzare, implicitamente, un remake di un mio vecchio amore, La Ronde di Max Ophüls. Ne farei un discorso sulla seduzione. Perché? Perché ho scoperto che, una volta sedotta una persona, non sappiamo più cosa farne».

Poco più di due anni fa, la regista americana Claudia Weill, ebrea, indipendente, riuscì a sfondare sul mercato europeo con un egregio film fatto di giovane vita quotidiana newyorkese, Girl friends. Claudia arrivò a Roma con un cravatino, vestita da barman di Manhattan, e fece colpo. Tornò negli Stati Uniti carica di premi («Il David di Donatello? Sì è tanto carino. A mia madre piace assai. Ma è tutto qui, non mi è servito a niente»), ma soprattutto forte di un consenso che Hollywood non poteva ignorare.

Si è dunque messa a lavorare sodo, perché l'industria le ha spalancato le porte. Ha ottenuto un salario di prima classe per sé e per i suoi collaboratori, le è stato messo a disposizione un cast di attori piuttosto famosi (Jill Clayburgh, Michael Douglas e Charles Grodin), ed è venuto fuori un titolo per il suo primo progetto che elencavamo poc'anzi. Il film è Amarti a New York (in originale «It's my turn», ossia «Tocca a me»), opportunamente allusivo ed esse in questi giorni in Italia.

Diciamo subito di Amarti a New York. «Il titolo italiano non mi piace, è peggio di quello americano», commenta a caldo la Weill. Tutti qui i difetti del film? Certo che no. Amarti a New York non è semplicemente «una love story fra un intellettuale e un giocatore di baseball», naturalmente. Si tratta dell'incontro predestinato di due tipici esemplari della famosa crisi della coppia. Lui e lei, entrambi divorziati, si trovano e si studiano dinanzi all'altare dove stanno per aver



«Il mio amore? Hollywood più un po' di tenerezza»



Claudia Weill, la regista di «Girl friends» è in Italia per presentare «Amarti a New York», il suo nuovo film

luogo le seconde nozze (com-moventi, a quanto pare) della madre di lui e del padre di lei. È una diabolica celebrazione familiare. Come a dire che gira e rigira, di qui non si sfugge. Ma questo giudizio pecca, ovviamente, di schematicismo. Nel film si nota, indubbiamente, l'ancora integra naturalezza registica della Weill, che non costringe mai i personaggi a una battuta stonata, a un gesto sgradevole. Tuttavia, è questo, considerata la padronanza tecnica americana, il nuovo naturalismo hollywoodiano che impazza dal pluridecorato Kramer contro Kramer fino al presente Amarti a New York. E' una degradazione sia dell'arte, sia del costume, che segna una sorta di effimero

progresso culturale alla portata di tutti. Da noi, questo si verifica, per ora, soltanto a livello giornalistico, perché il nostro cinema è e resta in crisi sotto tutti i punti di vista. Pensiamo, in particolare, a certe copertine dell'Espresso, o alle inchieste forsennate su «Coppia aperta o coppia chiusa?», «Vivere da soli o col partner?», «Al mare col marito o col bagnino?», e via indagando, senza considerare che, per esempio, «la casa Caio non ce l'ha e Tizia neppure». Insomma, dopo un film fresco e originale come Girl friends, che senso ha una «cronaca d'amore» già piena di rughe? «A me sembra di parlare di problemi reali della vita

reale — dice Claudia Weill — perché in America è, effettivamente, molto più impegnativa far crescere un rapporto sentimentale che una carriera professionale. Difatti, la protagonista di Amarti a New York all'inizio del film è tutta presa del suo lavoro (insegna matematica pura), poi pian piano molla questa tensione e si dedica ad una «qualità dell'amore» che richiede enormi sacrifici...».

Questa storia del sacrificio d'amore ci sembra di averla già sentita. Ma allora è vero che siamo sommersi dal riflusso?

«Che ci sia una tendenza a concentrarsi sulla propria vita emotiva — è sempre la regista che parla — mi pare innegabile. Certo, non è una cosa nuova. Anche la scoperta del fatto che non sembra possibile un rapporto solido in grado di nutrire affettivamente due persone, a meno che una delle due non rinunci a qualcosa, non è una novità. Eppure, batti e ribatti fra tante teorie, si va a sbattere sempre contro questa realtà».

Claudia Weill, a Roma, due anni dopo, è un'altra persona. Ha un'aria un po' triste, veste con regolamentare civetteria femminile, pianifica razionalmente il suo lavoro, dichiara di trovarsi a suo agio nell'industria cinematografica americana, forse aspira a fidanzarsi, magari appena troverà un giovane sceneggiatore coi baffi, gli occhiali, la sciarpa di cashmere, la festa fra le nuvole, e tanti cavetti da rimettere in ordine. La vita privata ci assilla, anche se non è quel che si dice uno schianto di vita. Torniamo dunque al cinema.

«Quel remake della Ronde — informa Claudia Weill — per il momento non lo farò. Ho in mente un altro film che sto per realizzare. Si intitola Galathea, ed è tratto da un racconto di James Cain (l'autore del Postino bucca sempre due volte, a cui si ispirò Visconti per Ossessione), che descrive la vita, tutta amore e mistero, di una donna cannone. Nel corso del film, il personaggio fa una dieta spietatissima: da 280 a 150 libbre. Meglio di Robert De Niro».

David Grieco

NELLE FOTO: sopra, Claudia Weill con Jill Clayburgh durante la lavorazione di «Amarti a New York»; sotto il titolo, la regista americana

Se si vogliono capire e interpretare ogni settimana gli avvenimenti della politica, dell'economia, della cultura come si può non leggere Rinascita?

Abbonarsi a Rinascita è sostenere una delle più prestigiose riviste italiane

* tariffe di abbonamento: annuo L. 25.000, semestrale L. 13.000

