



Nanni Loy si dà al «movie movie»

ROMA — L'accoppiata «magica» di Nanni Loy e Renato Pozzetto, in un'occasione di «movie movie», si dà al cinema. Il primo episodio (quello con Pozzetto e Mara Venier) si parla di un giovane sacerdote, molto ligo e un po' all'antica, che, in seguito ad una botta in testa, perde la memoria e si ritrova a vivere un'esperienza d'amore liberatoria con una bella ragazza incontrata in treno. «Non è un prete che scappa», ha spiegato Pozzetto durante la conferenza stampa, rispondendo alla battuta greve di un giornalista — «ma un uomo che, sbarazzandosi per un attimo dei tabù e delle paure tipiche di una certa educazione religiosa, scopre il piacere del sesso». Nanni Loy e Ida Di

due temi importanti, l'auto-repressione di stampo cattolico e l'omosessualità, senza scendere nella volgarità o nella macchietta». Nel primo episodio (quello con Pozzetto e Mara Venier) si parla di un giovane sacerdote, molto ligo e un po' all'antica, che, in seguito ad una botta in testa, perde la memoria e si ritrova a vivere un'esperienza d'amore liberatoria con una bella ragazza incontrata in treno. «Non è un prete che scappa», ha spiegato Pozzetto durante la conferenza stampa, rispondendo alla battuta greve di un giornalista — «ma un uomo che, sbarazzandosi per un attimo dei tabù e delle paure tipiche di una certa educazione religiosa, scopre il piacere del sesso». Nanni Loy e Ida Di

Con «Lo zingaro barone» di Strauss la Rai ha riscoperto un genere da sempre escluso e snobbato dai grandi cartelloni

Scandalo! È tornata l'operetta

MILANO — Salvo rarissime eccezioni, i nostri teatri lirici e operistici sono stati per anni un genere considerato inferiore e inadatto ai sacri tempi del melodramma dove si preferisce un'opera mediocre a una partitura intelligente di Offenbach, di Strauss, di Lehár... Questo tabù moralistico, dettato dall'ipotesi di chi si crede troppo importante per divertirsi, è stato felicemente incrinato dalla stagione sinfonica della Rai che ha presentato nella severa aula del Conservatorio una deliziosa operetta di Strauss, «Lo zingaro barone». È vero che poi, sostituendo i dialoghi con un melencolo testo di Gino Negri recitato da Calindri, si è fatto il possibile per ridurre il divertimento; ma l'impresa, realizzata con gran cura sul piano musicale, si scrive egualmente tra le più meritorie, come conferma il successo di pubblico. Parliamo quindi, assai volentieri, di questo «Zingaro», arditamente collocato tra i classici del repertorio. Anch'esso, infatti, è un classico: uno degli ultimi lavori di Johann Strauss figlio, il Re dei Valzer, rappresentato a Vienna nel 1885. La data e la città sono significative: siamo negli anni d'oro dell'Impero asburgico, ricco e ordinato; nel cuore di quella fiorente cultura che viene detta «mitteleuropea», perché è al centro — geografico e intellettuale — della civile Europa. A Vienna, per restare nel campo musicale, stanno il vecchio Brahms e il giovane Wolf; Mahler è in arrivo e, con lui, l'ondata della generazione ribelle. E poi c'è Strauss (stimatissimo da Brahms, si badi) che non è un volgare autore di ballabili, ma il rappresentante di una società che, nel ritmo trascinante del valzer, esprime la sua soddisfazione e il suo benessere. Soddisfazione e benessere destinati a svanire ben presto — oggi lo sappiamo — proprio come un valzer. Nello «Zingaro barone», si giungono al celebre ritmo viennese la mazurca, la polca, la czardas, le danze degli alpini, i passi dell'impero, quasi a rievocare l'effimera comunità del divertimento. Il soggetto stesso è diviso tra la provincia ungherese e Vienna dove la vicenda si conclude. La storia è un po' scombinata, come tutte le trame comiche: c'è un ricco giovanotto ungherese, spogliato dei suoi beni,

«Roma e il teatro nel '700», è il titolo del convegno che si conclude oggi nella capitale. Ma nella città pontificia Goldoni e Alfieri non entrarono mai: i veri teatri erano le chiese e gli unici spettacoli erano le fastosissime cerimonie religiose

Il Papa e la Locandiera

ROMA — «Niente di così magnifico, niente di così solenne come la celebrazione di una messa pontificia nella basilica del Vaticano. Il papa vi figura da sovrano con una pompa e un apparato che conciliano la devozione e l'ammirazione. Tutti i cardinali, che sono i principi della Chiesa e gli eredi presuntivi del trono, vi assistono. Il tempio è immenso e immenso è il corteo. Così Carlo Goldoni, avvocato, diplomatico, polemista, critico teatrale, autore e riformatore, recensisce in poche righe nel suo grande romanzo (l'«Mémorial») il teatro romano del Settecento. Il papa era Clemente XIII alla sua prima Pasqua, e il grande spettacolo — in sé — era la Chiesa, erano le manifestazioni liturgiche, le messe. Tutto il resto non conta: come potevano gareggiare i comici del Tordinona o gli attori della Capranica con tanta grandezza spettacolare? Con tanta acutezza nell'analisi della finzione scenica? Il teatro del Settecento a Roma è soprattutto — e principalmente — quello distribuito a piene mani dalla Chiesa. E questo è ciò che molti hanno detto (ma che troppi hanno tacuto) nel corso del convegno su «Roma e il teatro nel '700» organizzato nella capitale dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana con l'ausilio dell'Istituto di Studi Romani, della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII, del Teatro di Roma e dell'Università romana. Il secolo del Lumi ha incontrato il secolo del papa Lambertini, come dimenticarlo? Oppure contro la forza di autori quali Cristoforo, gli Evangelisti e i «riduttori» che vennero dopo di loro. Cioè, il vero teatro del Settecento — non solo quello di Goldoni, ma anche



Alfieri? Lo mise in scena David

Il 1785 è l'anno cruciale del Neo-classicismo a Roma. Nei primi giorni di agosto Jacques Louis David espone nel suo studio, per pochi giorni, il «Giuramento degli Orazi». L'emozione e l'entusiasmo del pubblico sono enormi, come se tutti avessero capito che quel quadro non annunciava soltanto una svolta nella storia dell'arte, ma nella storia politica e sociale dell'Europa e del mondo. La novità di quel dipinto era la sua teatralità: non tuttavia nel senso di spettacolarità barocca ma, al contrario, di prima e rigorosa definizione della tragedia in pittura. E infatti un quadro quasi incredibilmente alfieriano: di una concisione e di una essenzialità che giunge alla volontaria mortificazione di ogni grandiosità, salvo che nelle figure delle donne piangenti, dove il rilassarsi della tensione era previsto nel piano dell'opera come controparte della fierezza e determinazione dei guerrieri e dell'attitudine patetamente ancepale del padre combattuto tra l'affetto e il dovere.

quello di Alfieri e quello di tutti i «minori» che riempiono gli spazi tra i due grandi — è sempre fermato di là del confilin pontifici. Era piuttosto un divertimento «superfluo» per gli aristocratici assistere alle rappresentazioni del carnevale (dagli ultimi giorni di dicembre al martedì grasso). Così come era un divertimento piacevole per i viaggiatori illustri scoprire quei talenti che venivano da fuori e che i romani riconoscevano con estrema difficoltà. Goethe venne a Roma — ne ha parlato Ferdinando

Taviani, al convegno — e conobbe una «Locandiera» recitata da soli uomini (la Chiesa aveva vietato che le donne prendessero parte a qualunque tipo di rappresentazione). E di questo è stato ricordato proprio il fatto che fosse un uomo a recitare la parte di Mirandolina: ciò offriva una gustosissima possibilità di straripamento nei confronti dell'assunto morale dell'autore. Sulla scena rimanevano viri solo la forza della finzione, solo l'intreccio, la costruzione geometrica dei dialoghi. Ma tutto questo poteva obiettivamente essere

Credo di poter escludere che David, a quella data, conoscesse le tragedie dell'Alfieri. (...) Se tuttavia non c'è stato un rapporto diretto tra David e Alfieri, c'è stata una fonte, un punto di riferimento comune: e precisamente l'idea di tragedia, di un classicismo non più formale e scolastico, ma di un impegno morale e politico. La tragedia è il modello del classico perché è la sola arte che sia stata teorizzata da un filosofo dell'antichità, Aristotele. Volendo, come David e Alfieri, costruire un classicismo consono alle più originali delle fonti, ma espressivo ed agente in una condizione storica attuale, era logico che si pensasse la tragedia al vertice delle arti. (...) Era ovvio che, nella concezione neoclassica della tragedia, etos e dianoia prevalsero su «mitos», la favola. Etos e dianoia erano le qualità morali e intellettuali dei personaggi, l'essenza del loro eroismo; nella tragedia alfieriana la qualità morale dei personaggi e il contrasto delle loro personalità è più importante che lo sviluppo dell'azione. Non diversamente in David. I tre fratelli sono un corpo solo con tre teste e tre mani protese e con una conclusione davvero all'alfieriana: la madre protesa a giurare è anche protesa a prendere una delle spade che il padre porge. (...) Si tratta, come anche sarà nell'Alfieri, di tragedia ad azione semplice: si giunge alla soluzione senza passare per la peripezia e il riconoscimento. E sono nettamente distinti i tempi: il prologo, cioè i tre fratelli che entrano simultaneamente in scena venendo da sinistra; l'episodio, il padre che vince il conflitto interiore e porge le spade; l'esodo, cioè il piano delle donne che sanno i giovani votati alla morte. E anche ben chiaro che viene da Aristotele il sentimento tragico dell'azione: decisione del fare, incertezza risolta tra fare e non-fare; prefigurazione dell'esito doloroso e compianto. Le tre situazioni, per altro, debbono compendersi nell'unità d'azione: è unificata la successione dei tempi, cioè il proposito, il conflitto interiore, la decisione e poi, nelle donne, la previsione dell'esito luttuoso e il piano. Com'è unificato il tempo, così è unificato lo spazio: le tre arcate arcaiche, viste frontalmente, senza prospettiva di sorta, scandite, a indicare con estrema intensità l'identità della famiglia e della patria. Al centro geometrico è il pater familias, padre, cittadino e magistrato: col gesto che compendia in una sola decisione stati d'animo contrastanti. Prima, ora, dopo: p, più precisamente, un ora espressivo del prima e del dopo, è questa la ragione del ritmo decisamente triadico: tre arcate, tre fratelli, tre spade, tre donne. Infine, per attuare un quadro tragico David ha studiato anzitutto la messa in scena, cioè è partito indubbiamente da un'esperienza teatrale, ma fin da principio modificando il tipo della teatralità tradizionale. «Il Giuramento», dunque, in una linea di sviluppo che va dal teatro settecentesco all'ideale tragico dell'Alfieri, di Goethe, di Schiller e non v'è dubbio, se si pensa alla sua immediata popolarità, che abbia fortemente influito sul configurarsi della rappresentazione tragica in epoca neoclassica.

Giulio Carlo Argan

storico (a Roma, soprattutto) che lancia le basi più solide per questa perdita di identità letteraria. Il secolo nel quale si confondono i ruoli e si smarriscono tutti i possibili parametri intellettuali. Dove gli attori erano chiamati a badi, dove gli autori erano chiamati a badi. E dove i guitti di peggiora potevano essere chiamati Pulcinella o Dottori. Così diventa naturale, oltre che doveroso, rileggere con maggiore attenzione la discendenza neoclassica della rinascita della tragedia tra il XVIII e il XIX secolo; in

Alfieri, per esempio. Già, Aristotele: un intellettuale nato da una società religiosa, ma certo non teatrale nella sua essenza più profonda. Giusto all'opposto di quella società romana settecentesca che si dice religiosa, ma che è stregata soprattutto dalla straordinaria spettacolarità di tale fede. Goldoni per la sua rivoluzionaria, aveva a disposizione il Mondo e il Teatro. I romani, invece, si sono dovuti accontentare di quello che passava il convento.

Nicola Fano

Rio mare: il tonno così tenero che si taglia con un grissino!

Rio mare:
tonno squisitamente tenero all'olio d'oliva.