



### «Jesus Christ Superstar» alla coreana

ROMA — C'è una università femminile metodica, a Seul, dove 200 delle 20.000 studentesse frequentano la facoltà di danza. I cui corsi sono talmente severi da comportare l'obbligo, per le allieve, di non sporsarsi fino al loro termine. Il fine fiore di queste danzatrici, appartenenti al «Wansoon Yook Modern Dance Group», si esibirà per la prima volta in Italia, al Teatro Tenda-striate di Roma, da febbraio, nello spettacolo «Jesus Christ Superstar». L'Opera rock in balletto, nella quale la danza

moderna americana è fusa con quella tradizionale coreana, è stata presentata nella sede della Provincia di Roma, in quanto l'assessorato alla cultura ha dato il suo patrocinio all'iniziativa, organizzata dal «Circuito teatro musica» e dalle «Panarts». Nel corso della conferenza stampa, alla quale ha partecipato l'ambasciatore della Repubblica di Corea a Roma, Youn Tai Chi, l'assessore Lina di Rienzo Ciuffini, ha sottolineato l'importanza che la provincia di Roma dà agli scambi culturali con l'estero, mentre la signora Wansoon Yook, che per prima vent'anni fa introdusse la danza moderna nel suo paese e che ha dato il nome al corpo di ballo di 40 danzatrici, ha illustrato le caratteristiche dello spettacolo.



Adolphe Appia, a sinistra una tradizionale scena per una rappresentazione wagneriana e sotto un moderno bozzetto di Appia

Una mostra a Roma dedicata all'artista che creò, alla fine dell'800, la scenografia moderna: l'aveva pensata per Wagner, ma non riuscì mai a entrare a Bayreuth. La sua «riforma», però, ha cambiato i palcoscenici di tutto il Novecento

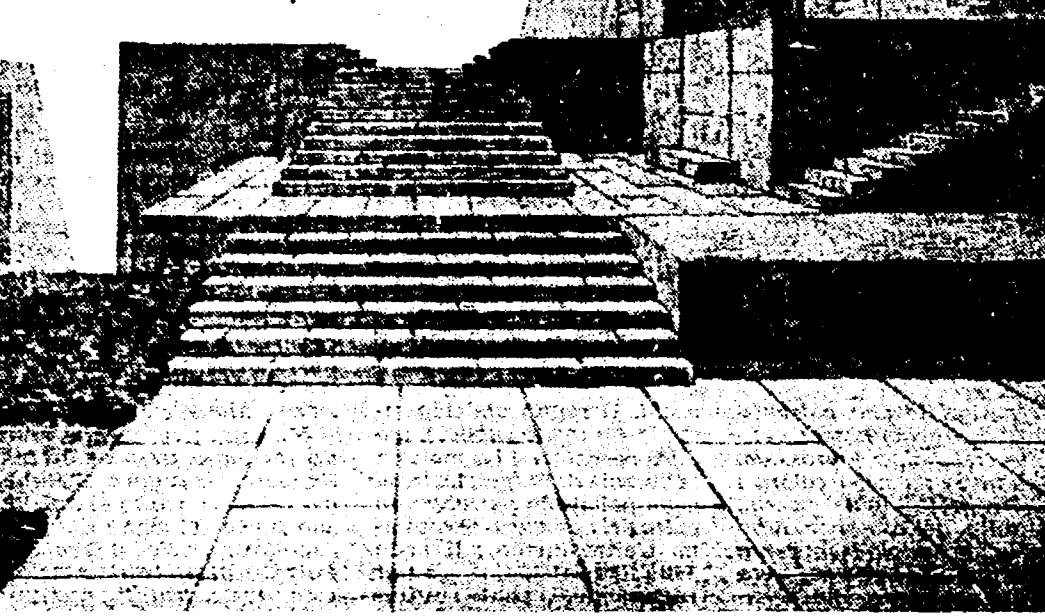


## E Appia portò a teatro la terza dimensione

Ci sono sagome di compensato, false foreste, telai dipinti, cartucce, piccoli vetri, complicati macchinari per far volare le Ondine, per farle nuotare sul fondo del Reno, chilometri di cordami nel tempio musicale di Bayreuth dove esserci una gran confusione la sera della prima dell'Anello del Nibelungo. E il 1876 Wagner sta coronando uno dei suoi sogni: con l'Anello si inaugura il Festspielhaus, eretto sulla collinetta sacra. È il primo teatro «nuovo», e deve suscitare molta impressione: l'orchestra è nascosta, in platea saltano le distinzioni di ceto, e il pubblico vien messo in un unico catino, buio per giunta. Non può più neanche applaudire. La rappresentazione acquista un carattere sacro. E tutto, o quasi, come il Maestro voleva. Eppure

qualcosa lo tormenta ancora. Dirà: «Ah, odio questi costumi e questi orpelli. Quando penso che figure come quella di Kundry verranno agghindate come per Carnevale... ho creato l'orchestra invisibile, se potessi ora inventare il teatro invisibile». L'uomo che poteva rendere invisibile l'artificio del teatro nel 1876 è ancora un giovane. Si chiama Adolphe Appia, ha 14 anni, e sta completando gli studi secondari in un collegio di Vevey, in Svizzera. Un palcoscenico non l'ha ancora neanche visto. Quando un amico gli racconta di Bayreuth e delle sue meraviglie vuole sapere tutti i dettagli e i particolari. Soprattutto uno: come si muovono gli attori in quel mondo fatato che cambia continuamente? Come funziona l'incantesimo? L'amico

glielo svela: ogni cosa è dipinta. Se c'è una scala, è finta. Ma l'attore può salire? No, non può. Questo lo delude molto. E quando finalmente riesce ad andare nel tempio wagneriano, né il Tristano, né il Parsifal devono convincerlo, con quel fondali tremolanti, quelle montagne disegnate alle spalle di cantanti che sono invece saldamente ancorati ad un palcoscenico piatto, orizzontale, e tutto, visibilmente, di legno. A 28 anni decide di «riformare la messa in scena»: scrive proprio così sul suo curriculum vitae. Può sembrare la dichiarazione di un esaltato. Ma Adolphe Appia l'insegna con determinazione. E dopo tre anni di preparazione a Vienna e a Dresda, si ritira in campagna. Quattro anni dopo, nel



### Musica: un nuovo sistema di scrittura

NEW YORK — Un compositore francese d'origine belga, Josef Berghmans, ha scoperto un sistema di scrittura musicale definito «rivoluzionario», perché dovrebbe permettere di trascrivere allo stesso modo le diverse musiche di tutto il mondo, orientali quanto occidentali, colte come popolari. Chiamato dal suo autore «Codice Terzmondista», il sistema è basato su un pentagramma musicale di sei righe, separate ciascuna da due più fine righe intermedie, e permette, al contrario del sistema tradizionale occidentale a cinque

righe, di trascrivere tutte le particolarità di tonalità e scale musicali di composizioni di qualsiasi tipo. Come base della tecnica, Berghmans si è servito molto di registrazioni della musica degli indiani Jivaro, antichi Inghilterri di teste sudamericane, e, in totale, di più di quattrocento trascrizioni musicali di ogni parte del mondo, analizzate e portate a termine presso l'Università di Gand. Josef Berghmans, inoltre, ha scritto numerose colonne sonore di film, come quella per la guerra dei bottoni di Yves Robert e balletti dei quali il più noto è «Ecce Homo», scritto per l'opera di Marsiglia. Berghmans lavorò col compositore Olivier Messiaen a ricerche d'analisi musicale che gli hanno poi permesso di scoprire la logica della armonia indiana.

### In Italia la «Comédie Française»

ROMA — La prossima stagione teatrale inizierà sotto il segno della Francia. In ottobre, infatti, sarà in Italia la «Comédie Française». La celebre compagnia porterà a Roma, a Milano e a Napoli «Les jeux de l'amour et du Hasard» di Molière. Come «prologo» di questa alleanza totale, Roma e Milano, inoltre, ospiteranno alla fine di giugno «Combat de nègre et de chiens», di Hermann Korman, e «L'attentat», di Patrick Chéreau per il Teatro di Nanterre.

1892, nascono i primi schizzi per l'oro del Reno e la Walchiria. E nasce anche la scenografia moderna. C'è una piccola mostra — pensata e realizzata in Svizzera — ora a Roma a Palazzo Venezia che testimonia quell'atto di nascita. Piccola, ma ben fatta. Ecco quei primi acquerelli fatti in campagna, alla fine del secolo. Ed ecco le foto di alcune scene che, un poco, gli somigliano. Sono foto scattate dopo il 1950: ci sono voluti 60 anni, e il Nuovo Bayreuth di Wieland Wagner perché quelle idee entrassero nel tempio per il quale erano nate.

Appia, però, non riuscì mai ad entrare nel Festspielhaus. Perché? Che cosa avevano di così rivoluzionario le sue scene? Una piccola scena determinante: lo spazio nel quale si muovevano gli attori smetteva di essere descritto, solo rappresentava, dalla pittura. Diventava reale. Scoppiava l'illusione, l'imbroglione, l'arompe l'occhio. «Noi confondiamo ancora il teatro con lo spettacolo», scriveva più tardi. Spariscono gli orpelli e i particolari. Tutto tende all'essenziale. Guardate il Wallhalla: un piccolo nelle nebbie. Ma guardate soprattutto quelle rocce: sono pensate per essere costruite. Perché gli attori vi possano stare in piedi, perché accolgano e scandiscano i movimenti di scena. In ogni schizzo, il palcoscenico, il piano orizzontale è quello che attira di più l'attenzione di Appia: fino a quelle scene — bellissime — fatte esclusivamente di linee orizzontali. Questi pratici motivi, oggi così diffusi, il teatro li deve a lui.

Scriverà Appia, in uno dei suoi libri sulla messa in scena: «I nostri scenografi hanno rinunciato a dipingere la scena nella parte inferiore: se c'è un passaggio, ad esempio, la cima sarà una cupola verdeggiante, a destra e sini-

stra ci saranno gli alberi, sul fondo l'orizzonte e il cielo in basso, i praticabili. Questa pittura, che rappresenta tutto, tanto per cominciare deve essere a rinunciare a rappresentare il suolo. Ebbene è proprio là che l'attore compie le sue evoluzioni. I nostri scenografi hanno dimenticato l'attore. Amleto senza Amleto, come sempre. Prima il suolo. Poi sarà tutto lo spazio. Se le prime scene sono ancora romantiche, e sembrano ispirate alle tinte di Caspar Friedrich, le figure via via diventano sempre più essenziali, le forme più geometriche, costruiscono uno spazio che tende all'assoluto. Appia gli scopre che tutto, sulla scena, è luce. La luce è il mezzo plastico più importante a teatro. Senza la sua forza unificatrice gli oggetti ci si mostrerebbero per quello che sono, non per quello che vogliono significare. Ogni tentativo illusionistico è definitivamente superato: le possibilità dell'illuminazione elettrica faranno il resto. «Noi vogliamo veder rappresentata sulla scena non più quello che sappiamo essere, e così, ma il modo in cui noi lo sentiamo».

E così che la scena — conquistata il diritto alla sua tridimensionalità — entra a far parte da protagonista dell'azione drammatica. Nel teatro del Novecento è una consapevolezza ormai diffusa. Fin troppo. Allora era una rivoluzione. Ma è il incontro con la Ginnastica ritmica di Jacques-Dalcroze che offre ad Appia l'occasione per un nuovo salto. Per fondere insieme musica e luce. Assiste ai suoi saggi e ne è entusiasta. Ma è deluso, naturalmente, dalla messa in scena. Per lui, preparerà i suoi famosi «spazi ritmici», nel quale Dalcroze e i suoi ginnasti compiranno gli esercizi. Ce ne sono alcuni in mostra; e risplendono per la luce che

hanno, per la loro semplicità e compostezza. Bastano quattro pilastri e tre gradini a comporre uno spazio, bastano due scale, basta anche un piano lievemente mosso da poche passerelle diagonali, e bagnato da una sola luce. Basta, infine, anche solo l'ombra di un albero, un cipresso, proiettata sul palcoscenico, ad incantarci. Così lo spazio risuona, così si organizza musicalmente.

Musica, luce, azione drammatica fuse insieme: Appia, però, non insegue il sogno di un'«arte totale», che fonda tutte le arti e che da Wagner in poi insegue per un secolo, fino a Kandinskij. No. Appia insegue un altro sogno: la sua utopia si chiamerà «opera d'arte vivente». Vuole abolire i confini tra attore e spettatore, tra chi è passivo e chi è attivo davanti all'arte.

Sopra un'arte sociale, che unifica il popolo. «Sino ad ora, al pubblico non si è richiesto che tranquillità e attenzione... È questa dimensione passiva che è stata eliminata dalla disciplina ritmica. Entrando in noi, il ritmo musicale ci dice: l'opera d'arte sei tu. E così che la scena — conquistata il diritto alla sua tridimensionalità — entra a far parte da protagonista dell'azione drammatica. Nel teatro del Novecento è una consapevolezza ormai diffusa. Fin troppo. Allora era una rivoluzione. Ma è il incontro con la Ginnastica ritmica di Jacques-Dalcroze che offre ad Appia l'occasione per un nuovo salto. Per fondere insieme musica e luce. Assiste ai suoi saggi e ne è entusiasta. Ma è deluso, naturalmente, dalla messa in scena. Per lui, preparerà i suoi famosi «spazi ritmici», nel quale Dalcroze e i suoi ginnasti compiranno gli esercizi. Ce ne sono alcuni in mostra; e risplendono per la luce che

Gregorio Botta



Marcello Mastroianni e Sonia Braga in «Gabriela» di Bruno Barreto

## Arriva Gabriela, garofano e telenovela

ROMA — Il 30 marzo uscirà in Brasile; sui nostri schermi invece arriverà solo a maggio perché il regista Bruno Barreto (Donna Fior e i suoi due mariti) e il produttore Ibrahim Mousa (La cicala) hanno già accettato l'invito per Cannes: si tratta di Gabriela, il film ispirato al romanzo di Jorge Amado Gabriela, garofano e cannella, il secondo che Barreto, dopo Donna Fior, realizza rifacendosi al più popolare autore brasiliano. Protagonisti il nostro Marcello Mastroianni, nei panni di Nacib, un italo-arabo mitico, onesto, innamorato, e Sonia Braga, la bella attrice che milita nel PMDB, il partito d'opposizione, e che ha accumulato quattrocento telenovelas, due film e una comparsa-scandalo, tutta nuda, in Hair. L'estate scorsa Gabriela ha scatenato un putiferio: sembrava che da un momento all'altro la componente italiana della troupe (oltre a Mastroianni c'era Carlo Di Palma per la fotografia) venisse cacciata dal Brasile. «Ma si trattava solo di qualche nota con la nuova legislazione brasiliana, uno sbaglio del direttore di produzione, abbiamo risolto con un salto in Paraguy per chiedere un visto supplementare — semplifica oggi Barreto. E aggiunge: «Gabriela è soprattutto un film molto sensuale, ma, per come stanno le cose oggi, è più probabile che venga censurato qui in Italia che in Brasile».

Carlos Barreto, è stato produttore e direttore della fotografia proprio di Glauber Rocha. Ma fra il «Cinema novo» e questo giovanissimo regista ci sono sia gli anni più cupi per il Brasile, i primi Settanta, sia la successiva «liberalizzazione», quel blocco di ordinamenti più miti introdotti dal regime. «I nostri cineasti, per non scoprire fino al '74 sono stati costretti a ricorrere all'allegoria, ad un esodo di stilizzazione, a parlare in codice. Hanno finito, perciò, per staccarsi dalla gente a cui si rivolgevano. Oggi le cose sono cambiate. Anche registi come Rocha pensano tutto e tutto a trovare il rapporto col pubblico. Il popolo è spettatore dei loro film, oltre che protagonista», ci spiega lui con un certo ottimismo. Gabriela, con il suo budget da tre milioni e mezzo di dollari, la sua storia d'amore, le sue musiche firmate da Antonio Jobim («il meno dialettale», il più universale dei compositori brasiliani) ha tutte le carte in regola per essere il film simbolo di questo nuovo corso più evasivo, meno teso e impegnato. E, anzitutto, il primo film brasiliano finanziato da capitale hollywoodiano (è prodotto dalla MGM). «Il romanzo è del '58 e i diritti erano in mano alla Metro dal '65, quando pensavano di trarne un film con la Loren», spiega il regista. F la più popolare delle vicende narrate dal fantasioso Amado: «Gabriela, in Brasile, è un po' come la Bibbia. È ancora più conosciuta di Teresa Batista». E, soprattutto, nel nome di questa donna che assomiglia magari un po' alla «Pamigiana», sono state girate 100 telenovelas, interpretate dalla stessa Sonia Braga, che fra poco arriveranno anche sui network italiani. Ma Barreto, a questo proposito, insiste sulle differenze: «nel mio film non c'è niente del fotorealismo. Tant'è che è ambientato nel 1925. Oggi, per far passare certi discorsi di rottura, devi ancora per forza ambientarli nel passato. Questa è la storia del legame fra due culture, due emarginati. Vorrei che arrivasse un po' come un Porgy and Bess di Bahia, ma con il lieto fine. Abbiamo girato a Parati perché è una città in perfetto stile coloniale e che da Fides dell'età del cacca, quella che in Brasile ha portato una specie di febbre dell'oro. C'è l'oro, ma ci sono i colonnesi, cioè i ricchi pianatori, e gli sfruttati. Lei ha scelto, per le musiche, Jobim. Che posto hanno le sue canzoni nel film? «Gabriela è un po' la prova generale del musical che, da anni, vorrei fare. Come il cibo, il sesso, la chiesa, la musica è uno dei temi più importanti della nostra cultura. Ma non è tutto. Io credo che la musica nel cinema del futuro sarà sempre più importante. Anche Coppola e l'ultimo Spielberg se ne sono accorti. Il vero dramma del cinema brasiliano è che manca un'industria. Dal punto di vista musicale, per esempio, il Brasile potrebbe dare un contributo importante. I mezzi ci sono. Già. Non sono né le idee né i registi che ci mancano».

Maria Serena Palieri

Advertisement for Editori Riuniti featuring a list of books and authors. The list includes: 'Henri Lefebvre: Abbandonare Marx?', 'Włodzimierz Brus: Storia economica dell'Europa orientale 1950-1980', 'Laura Conti: Questo pianeta', 'Stefano Balassone - Angelo Gagliardini: Rai-TV l'autarchia impossibile', 'Jean Carlos Onetti: Per una tomba senza nome', 'Francesco De Sanctis: Giacomo Leopardi', 'Walter Benjamin, Tempo storia linguaggio', 'Karl Marx: Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico', 'Carlo Bernartini: Che cos'è una legge fisica', 'Mario Hiegge: Maria Lufero'.

Advertisement for cinema: 'cinema: il network'. It features a large image of a crowd of people and text stating: '2400 sale 980 comuni 210 milioni di spettatori'. Below the image, it says 'su grande schermo' and 'Formato dall'unificazione dei circuiti Sipra e Opus risponde alle più moderne esigenze di strategia della comunicazione pubblicitaria'. At the bottom, it lists 'Novità' and '14 giorni di proiezione garantiscono maggior copertura dei targets e intensificazione dell'azione pubblicitaria'.