Spettacoli Cultura

Pavarotti non delude i suoi fans

ROMA — Il concerto di canto di Pavarotti alla Scala sembrava fatto apposta per rassicurare il pubblico sulla eccellente salute vocale del grande tenore, che la settimana prossima sarà tra i protagonisti della «Lucia di Lemmermoor». La serata servirà forse a far tacere qualche ridicolo pettegolezzo, e quasi certamente a preparare il trionfo dell'atteso ritorno. Non poteva avere altro significato, visto che era concepita esclusivamente in funzione dei devoti cultori della voce di Pavarotti, ma del tutto estranea alle ragioni della musica.

Come è sua consuetudine il tenore ha cominciato sbrigando via con eccessiva disinvoltura qualche pagina settecentesca per scaldarsi la voce, e poi ha messo in fila Verdi, Bizet, Schubert, Liszt, Meyerbeer e Tosti. Accompagnato con finezza da Leone Magiera, Pavarotti ha fatto cose mirabili nelle pagine che gli riuscivano più congeniali (per esempio i due pezzi di Verdi, tratti dal «Requiem» e dalla «Luisa Miller»): ha mostrato quanto può essere grande, quando vuole, a quale ricchezza di sfumature sa piegare la straordinaria bellezza della sua voce, e ha dato l'impressione di cantare senza sforzo, con sbalorditiva e seducente facilità.

Non è stato da meno nei quattro bis (quattro, perché doveva pensare anche alla prova della mattina dopo), la sua risposta all'entusiasmo del pubblico, che gli ha decretato un trionfo eccezionale. (p.p.)

Un film e un convegno per Anna Magnani

ROMA — Chi era Anna Magnani? Ecco Giulietta Masina: «L'ho incontrata per la prima volta quando girava "Amore" con Roberto Rossellini. Era il 1948. Undici anni dopo abbiamo recitato insieme per Castellani in "Nella città, l'inferno". Il sentimento che provo a ricordarla, oggi, è lo stesso di quando, allora, mi capitò di incontrarla: commozione e gratitudine per quella meravigliosa donna che era».

Della Scalia: «Lei era già famosa. Io agli inizi. Luigi Zampa mi voleva per il ruolo di sua figlia nell'"Onorevole Angelina". Anna si oppose con tutte le forze: non le assomigliavo. Era vero, ma io per anni provai lo stesso un gran risentimento. Finché una sera me la vedo comparire al Sistina in camerino. Mi saluta, si complimenta con me e mi fa: "Hai visto dove sei arrivata, ragazzi"! La Magnani, per me, è il puntiglio, il rigore della professionista».

Elsa De Giorgi: «Anna è stata la mia più grande amica. Da anni bui, nel '35, quando lei con i De Rege poteva considerarsi già mezza arrivata. Io invece ero appena arrivata a Roma. Ecco, per me questa città e il viso di Anna sono la stessa cosa. Oggi in lei ricordo un'artista importante come Petrolini.

Voci raccolte mentre, in Campidoglio, si festeggia la nascita dell'Associazione Anna Magnani. Presenti Vetere, Signorello, Nicolini, Luca Magnani, lo scrittore Gene Lerner, Kezich e, apparizione di un attimo, anche Sciascia. Pubblico abbastanza folto sulle sedie dorate, in un angolo uno schermo che ci rimanda diapositive dell'attrice da sola o accanto ai suoi partner più importanti: Eduardo, Marlon Brando, Anthony Quinn. L'associazione dichiara i propri scopi, che sono quelli di diffondere la conoscenza della figura umana e artistica della più grande attrice del cinema italiano e proseguire «col fatti quel cammino di generosità che le era proprio». È un'associazione che si fonda sui contributi dei suoi soci, ma che si apre al sostegno di chi vuole.

Se fosse stata viva l'altro ieri la Magnani avrebbe compiuto settantacinque anni. Per ricordare l'attrice di «Teresa Venerdì», di «Roma città aperta», di «Amore», di «Siamo donne», il viso generoso e indimenticabile, insomma, che ha incarnato la stagione d'oro del cinema italiano, dall'anno prossimo, è stato annunciato l'altra sera, i corsi di recitazione del Centro Sperimentale le saranno dedicati.

Col contributo del Ministero verrà realizzato un documentario sulla sua figura, e il Comune metterà a disposizione una strada cui dare il suo nome. Un altro appuntamento per settembre, quando cadranno i dieci anni dalla sua morte.

La mostra Popolata di mostri, visionaria e insieme realista, la pittura di Alejandro Kokocinski si richiama ai grandi maestri che hanno visto il lato oscuro del mondo

E io ritorno a Goya

ROMA — Ci sono pittori rari i quali, nell'impastare e nello stendere sulla tela i colori con cui costruiscono le immagini del mondo o le visioni che si portano dentro, hanno il potere di mescolare alla materia una potente qualità di scandalo e di scoperta dei mostri che vivono con noi o dentro di noi. Di tale qualità di scandalo se ne accorse, per primo, Giovan Pietro Bellori, nel 1672, che in una delle «Vite» dedicata al Caravaggio scrisse, come tramortito dal fatto, che costui non soltanto dipingeva i suoi simili ma addirittura i peggiori della società. Ecco, ho voluto ricordare un grande anzi sublime pittore di scandali realisti per parlare della qualità di scandalo che ho ritrovato nella serie di dipinti e disegni che il pittore Alejandro Kokocinski espone alla galleria «La Gravida» (via della Fontanella, 5). Nel presentarlo Carlo Ludovico Ragghianti dice che «...alle origini di ogni quadro c'è un'accensione, ed è nella durata del suo abbaglio che la pittura si compie, perciò condensata nell'essenziale, che può essere un lampo, riassunta o sommaria nei margini spaziali».

Kokocinski vive da anni in Italia, prima a Roma e ora a Labro, un paesino al confine tra il Lazio e l'Umbria. È nato nel 1948 a Porto Recanati da padre polacco e madre russa presto emigrati nell'America Latina con un lungo soggiorno in Argentina. Sembrerebbe il profilo sommario di un pittore molto solitario che abbia scelto di far crescere la pianta dell'immaginazione vicino alla natura e al cuore antico e contadino d'Italia. Ma non è così. La sua casa, il suo studio che guarda la cresta di colli che cingono il lago di Piediluco, sono popolati oltreché di amici, di fantasmi, di mostri, di demoni. Alcuni anche amati come quelli che risalgono il tempo dai dipinti del Caravaggio, di Rembrandt e di Goya come sospinti da un vento abissale fino alla superficie del quadro a mostrare in quell'accensione abbagliante, della quale parla Ragghianti, le antiche radici della violenza, dell'umiliazione e dell'offesa dell'uomo. Altri parlano, sussurrano o gridano argentino e sono ripugnanti generali oppure goyesche maschere, che hanno denti feroci e occhi assassini, che si spartiscono, con intrighi di sangue, i pensieri, i sentimenti e i corpi degli uomini. Figure mostruose che strisciano oppure volano come nei «capricci» di Goya.

Lo scandalo è questa spaventosa macelleria, argentina e non, sulla quale Kokocinski sgrana gli occhi. Lo scandalo sono tutte queste ombre spaventose che stanno calando sul mondo e che il pittore violenta con un gran lampo di luce che fa vedere. Lui c'è sempre, fanciullo o uomo, con quella sua testa riccioluta tanto simile a quella degli autoritratti giovanili di Rembrandt. È assai singolare il giuoco dell'immaginazione cui piace scambiare continuamente Alejandro con Rembrandt. Il nostro pittore ama l'ombra: è un animale poetico che ha imparato a sviluppare lo sguardo nell'ombra fitta, sicché le figure umane che dipinge, massacratori e massacrati, violenti e vittime, sono sempre come sorpresi in flagranza. Dentro le grandi ombre che invadono la vita Kokocinski mette tanti occhi, molte volte il proprio: si può dire (come diceva Giorgio de Chirico) che tutte le cose hanno occhi. Questa fantasia degli occhi è come il delirio tra incubo e coscienza. E quando non ci sono occhi e sguardi è uno sprofondamento abissale, come un urlo che venga da una voragine dentro un'orrida tenebra: così è l'immagine della donna che ritrova l'assassinato in «Attuale paesaggio argentino» dove quel corpo oramai impastato con la terra e gli sterpi stranamente ricorda quello di Che Guevara. Non dipinge a programma Kokocinski: la sua immaginazione è davvero popolata di allucinazioni e di mostri in maschera che il mondo produce.

È un pittore di sentimento forte in un tempo gelido e cinico. Eppure proprio il sentimento esuberante è il suo nemico segreto che scardina «parola» e linguaggio e intorbida l'immagine allucinata e prefiguratrice con troppa emotività. I disegni nella grafia nervosa, furiosa e dolente, sono la rivelazione e il diario di tale emotività incandescente. Io sento che la poesia vera di Alejandro Kokociski sta in quello scandalo che egli sa fare per quell'occhio fermo sgranato sugli orrori del mondo.

Dario Micacchi

«Da quando il mondo è stato mondo» di Kococinski; in alto a sinistra particolare di «Cosa fanno con tanti ambasciatori degli dei»; a destra particolare di «Sermone sulla morte»

William Walton

Nacque come uno scherzo il suo primo e insuperato capolavoro, la musica per «Façade»

È morto il musicista Walton

Sir William Walton, nominato baronetto nel 1951, è morto a Ischia dove soggiornava da parecchi anni. È stato tutto sommato un musicista fortunato. Avrebbe compiuto tra qualche giorno 81 anni e ancora una volta sarebbe stato celebrato per la felicità inventiva della sua verve giovanile. Walton infatti è soprattutto l'autore di Façade. Si tratta di un melologo per voce recitante e piccolo complesso strumentale, brillante e ironico, ricavato da poesie di Edith Sitwel; lo compose a vent'anni, nel 1922. Scritto inizialmente per flauto, clarinetto, tromba, sassofono, violoncello e timpani, la musica doveva commentare le poesie declamate da un dicitore attraverso un megafono sporgente da una enorme testa dipinta su un sipario. Voleva essere uno scherzo, fu invece l'inizio per Walton nella carriera musicale con una composizione diventata addirittura popolare.

Il lavoro rifletteva il gusto del dopoguerra acre e brillante cui contribuirono in seguito Poulenc e Auric. A questo Façade (e se non sbagliamo se ne ebbe una reinvenzione scenica in un festival di Barga, con Sir Walton venuto apposta da Ischia, dove si era trasferito da parecchi anni) Walton fu molto affezionato (pressappoco come Mascagni alla Cavalleria Rusticana che rimase un unicum nella sua pur lunga vicenda musicale).

Walton rielaborò la musica nel 1926, la trasformò in balletto nel 1929 e la modificò ancora nel 1945. In questo senso, diciamo che Walton è da considerarsi un musicista fortunato. Si è portato dietro, cioè, nella sua lunga vita, il segno tangibile di una giovinezza che non lo ha lasciato mai, perché mai sopraffatta dalla quantità di altri lavori, quali il «Quartetto per archi» (1923), «La sinfonia concertante» (1927), e il pur famoso «Concerto per viola» (1929), inizialmente interpratato da Hindemith e che recentemente Bruno Giuranna ha riportato al successo. Sempre legato a Façade, Walton si dedicò negli anni della guerra a musiche radiofoniche e di scena, ottenendo notevoli risultati con quella per il «Macbeth» diretto da J. Gielgud: una partitura attentissima ad orientare i culmini della tradizione sinfonica classica nel clima dell'orrido.

Walton si occupò anche di balletto ma raggiunse traguardi degni di rispetto nella musica per tre film di Laurence Oliver. «Enrico V» (1945), «Amleto» (1948) e «Riccardo III» (1955). Si interessò all'opera lirica, ottenendo un notevole successo con «Troilo e Cressida» (1945), rappresentato nel 1956 anche alla Scala, e chiaramente improntata ad un recupero del melodramma ottocentesco.

Diremmo che scompare con Walton un ultimo esponente di quella stirpe di compositori dotati da indubbio temperamento, ma appartati dalla mondanità e continuamente combattuti tra le idee da raccogliere e quelle da rifiutare. Volesse qualcuno ripercorrere la vicenda artistica di Walton, troverebbe che, dopotutto (e forse, in cuor suo, Walton odiò la giovanile Façade), la parabola del musicista è appoggiata a numerose opere che hanno ciascuna una propria fisionomia e tutte il segno di una versatilità estrosa e talvolta geniale. Façade significa la facciata. Noi ci siamo fermati lì, e dietro questa facciata può darsi che ci sia qualcosa ancora da scoprire. Walton lo sapeva, ma non gliene importava più nulla, né della «facciata» né del resto. Lo salutiamo con maggiore simpatia. Non ha mai ricordato a nessuno che, dopotutto, in quel mondo c'era un po' anche lui.

Erasmo Valente

Intervista con Lydia Mancinelli. Dall'avanguardia di Carmelo Bene alla tradizione di Lavia. «Ecco perché questi due mondi sono così lontani»

L'inganno di Lydia

Lydia Mancinelli

ROMA — Dopo aver lavorato praticamente in tutti gli spettacoli di Carmelo Bene, quest'anno Lydia Mancinelli è arrivata all'Eliseo, con Gabriele Lavia, per recitare a fianco di Turi Ferro nel *Tito Andronico* di Shakespeare. Una «svolta» artistica di cui si è già parlato e ricamato parecchio; ma, certo, il passaggio della più celebre attrice della «ricerca» teatrale all'organizzazione privata più solida (e tutto sommato più «classica») suona come un avvenimento curioso. Forse addirittura sintomatico.

Lydia Mancinelli, dai migliori esperimenti scenici al più acclamato teatro di tradizione: quali sono, al primo impatto, le differenze più vistose fra questi due piccoli universi?

La mia impressione, all'inizio delle prove del *Tito Andronico*, era quella di «giocare fuori casa»; ma mi sono accorta subito che quella era una sensazione decisamente sbagliata. Sbagliata, soprattutto, per un'attrice «professionista». Ma già a colpo d'occhio si può dire che la differenza sostanziale fra i diversi «fare teatro» sta nell'oggetto delle rappresentazioni. C'è chi fa spettacoli per se stesso, per esprimere la propria poesia, e chi lo fa per il pubblico, per sollecitare il piacere della rappresentazione. Gabriele Lavia è fra questi ultimi, mi sembra.

D'accordo, hai isolato due «categorie»: ma attraverso quali mezzi tecnici si esprimono?

Il teatro di Lavia si esprime soprattutto con i movimenti e i gesti amplificati, quello di Carmelo Bene punta pù sulle luci, sulla voce. Del resto il primo vuole esplodere all'esterno, il secondo, invece, si rivolge all'interno dell'attore. Il primo rappresenta sulla scena un mondo drammaturgico molto preciso e in qualche maniera già noto agli spettatori, il secondo mette a fuoco il mondo dell'interprete, lo evoca davanti agli occhi del pubblico.

Lydia Mancinelli attrice: le tue interpretazioni sono costruite per il pubblico o per te stessa?

Ogni attore recita per se stesso: in ogni attore, del resto, c'è un Narciso. Io recito per evocare dentro di me un mondo di sensazioni sempre nuove, per costruire la mia poesia. E la platea è come uno specchio: quello strano schermo magnetico nel quale l'interprete si riflette, ogni sera, ad ogni battuta.

Torniamo ancora un po' indietro. Il teatro d'avanguardia degli Anni Sessanta si scagliava contro la tradizione, voleva cambiare completamente le abitudini del teatro. Oggi, a vent'anni di distanza, ti sembra che sia cambiato qualcosa o no?

L'avanguardia ha cambiato molte cose sulle nostre scene. La prima regola non è più entrare nella psicologia del personaggio. Però, della spinta di quegli anni s'è perso l'impeto, il furore innovativo.

E contro quali atteggiamenti si scagliava quell'impeto teatrale?

Soprattutto contro la noia. Il teatro, vent'anni fa era estremamente noioso. Non che oggi lo sia di meno, ma, appunto, qualcosa è cambiato. Almeno non c'è più quel muro di indifferenza sul quale noi andavamo a sbattere continuamente con i nostri spettacoli.

D'accordo, il pubblico non fa più muro di fronte a certe novità, ma quali sono i «gusti» della gente che va a teatro?

Il gusto è una cosa molto particolare e in fondo anche molto personale. Forse, più semplicemente, si può dire che uno spettatore teatrale vuole essere rassicurato da ciò che vede vivere sulla scena. Non vuole più essere sollecitato su strade che non conosce: questa è la nota più antipatica di tutto il nostro mondo teatrale. Di chi è la colpa? Non lo so, bisognerebbe andare molto indietro, fino al ministero della Pubblica Istruzione... E comunque il teatro in molti casi conserva questa capacità di rassicurare: è un effetto della finzione. Tutto sommato solo la musica può raggiungere la poesia senza passare per la finzione. Anzi, scrivilo che ti ho fatto ascoltare e riascoltare la Seconda di Mahler... La poesia vera si riconosce sempre.

Nicola Fano