



La copertina dello spettacolo dell'Ernani e in basso Joan Sutherland il celebre soprano australiano, protagonista di una clamorosa «Traviata» fischiate a Genova



**APPROVATA AL SENATO
LA SOLITA LEGGE TAMPONE**
Tempi duri per gli enti lirici:
adesso arrivano clausole capestro

L'Opera è malata. Uccidiamola

ROMA — Tra fischi, fiaschi, teatri pericolanti, sovrintendenti che si fanno la guerra per qualche dollaro in più, un pubblico sempre più numeroso che chiede di essere ammesso nei templi della musica, gli enti lirici e sinfonici non riescono ad uscire da una decennale cronaca di morte annunciata. Ieri notte il Senato ha varato gli interventi straordinari per lo spettacolo. Per il cinema è previsto un contributo di 31 miliardi. La legge che ora dovrà passare alla Camera invece è per la lirica un «pronto soccorso». E del corso ha tutti i difetti senza averne i pregi. Nata nella confusione, bloccata dalle polemiche (giustificate) dei vari enti lirici, conclusasi con un rammenno, non fa che tappare qualche buco sia per la musica che per il teatro di prosa.

Conclusioni: ai 13 enti lirici andranno 194 miliardi e mezzo nell'83 e quasi 209 nell'84 con un aumento del 12% circa rispetto all'82. Alle altre attività (che sarebbero 750 società di concerto, 23 teatri lirici cosiddetti di «tradizione», 11 orchestre regionali, 130 tra festival e rassegne musicali, centinaia di recite operistiche) 47 miliardi e mezzo contro i 41,8 dell'82, con un aumento del 10%, reso possibile dalla battaglia del Pci in commissione. Di più. Mentre i 13 enti lirici hanno il deficit ripianato



per legge dallo stato, le «altre attività» si devono arrangiare da sole. E non si tratta di deficit irrisori; basta pensare che dal '70 all'82 lo stato ha pagato 200 miliardi per il disavanzo dei bilanci. E cento miliardi sono gli interessi passivi accumulati dagli enti costretti a ricorrere alle banche perché lo Stato non versa in tempo i soldi previsti dalla legge. Insomma è sempre valida la vecchia battuta di Andreotti che «le orchestre italiane suonano per le banche».

Ma se i grandi teatri lirici sembrano fare la parte del leone nello spartirsi la misera torta della musica, l'esiguità dei finanziamenti e l'incertezza del futuro sono la via bloccare qualsiasi possibilità di programmazione. L'attività musicale in Italia è ancora regolata da una legge del '68, la cosiddetta «legge Corona», la quale ancorché difettosa non è neppure applicata. Cosicché dal '68 a oggi si sono avute ben 11 leggi straordinarie per tappare le falle che via via si aprivano. I criteri di finanziamento sono talmente disparati da sfiorare il ridicolo. Se la legge Corona prevedeva una serie di parametri attendibili (qualità e quantità degli spettacoli, rapporti alla presenza del pubblico, spesa per il personale, programma di attività, ecc.) i ministri che si sono succeduti si sono sbizzarriti a scovare le for-

mule più fantasiose. Signorello ha raggiunto il grottesco con questa ultima leggina là dove ha usato due soli parametri: 1) il finanziamento viene attribuito in misura proporzionale al numero di spettacoli realizzati. «Ma come si fa a considerare sullo stesso piano — dice il compagno Andrea Mascagni — la messa in scena dell'Alida con quel corredo di addetti che richiede e il matrimonio segreto» di Cimara, o opera dagli organici ben più ridotti? 2) vale un quarto (secondo i calcoli da bassa ragioneria del ministero) sia una sinfonia di Mahler che richiede orchestre grandiose che «Le quattro stagioni» di Vivaldi dove si utilizza invece una manciata di strumentisti. E per di più indifferente, per il m. nistero, l'incidenza del personale fisso, il cosiddetto «costo fisso». Facciamo un esempio: vi sono teatri, come quello di Roma, che grazie alle gestioni clientelari degli anni ruggenti, hanno un costo fisso che sfiora l'80% dei fondi a disposizione; altri, come la Fenice, dove la percentuale è più bassa, il 70%. Cosicché i primi spingono per ottenere un finanziamento che tenga conto del personale da pagare, i secondi premono per veder riconosciuto e premiato l'attività produttiva. Poi c'è la Scala che con la sua posizione di privilegio incassa sempre la fetta più alta. Le

Intanto «re» Luciano minaccia

MILANO — È stato un trionfo. La quarta rappresentazione della «Lucia di Lammermoor» di Donizetti alla Scala è stata l'occasione per riacendere gli antichi fasti della lirica e soprattutto dei melodrammi. Gli indiscussi protagonisti, Luciano Pavarotti e Luciana Serra, hanno avuto il successo che meritano. Dal loggione alla platea i «bravo», gli applausi frenetici sono stati unanimi. Qualche isolato zitto, fra una scena e l'altra, era più dovuto al rispetto della musica e della vicenda che ai malumori per

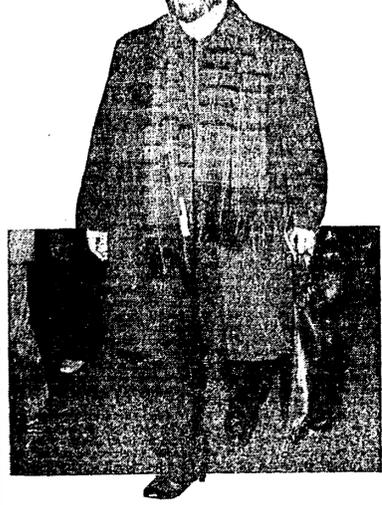
una compagnia di canto non proprio omogenea. Insomma questa «Lucia» scaligera è tutta del grande tenore e del debuttante soprano. Dunque tutto bene. La Scala esaurita per un pubblico non proprio popolare. I maniaci dell'ugola d'oro pienamente soddisfatti di aver ritrovato i loro beniamini con gli acuti infallibili. I divi della lirica ritornati sul trono della gloria, sorridenti al proscenio, chiamati più e più volte. Cosa è rimasto dunque della fatidica serata della «prima», il 15 marzo scorso? I fischi, le urla, gli zitti. Insomma dov'è finita la contestazione del grande tenore reo d'aver tradito le aspettative dei suoi fans?

«Siamo qui a discutere di queste cose dopo una settimana», dice Pavarotti che abbiamo incontrato in camerino poco prima della rappresentazione di ieri l'altro. «Mi sembra che anche voi giornalisti diate troppa importanza a cose che non ne hanno. E come se, allo stadio, una squadra di calcio che sta vincendo per 3-0 venisse fischiate perché uno dei suoi ha segnato un'autorevole all'ultimo minuto. Io non voglio fare la vittima. Quello che è capitato la sera della «prima» non mi era mai successo altrove. Solo alla Scala. E sono tenuto a pensare che quel fischio nascondesse dei motivi seri. Ma non so quali. Io comunque mi sono impegnato a cantare meglio le scene successive e mi sembra che il pubblico l'abbia capito. Se dovesse accadere un'altra cosa del genere prenderò le misure del caso». E cioè, cosa farà, non canterà più alla Scala? «Questo non l'ho detto».

E lei signora Serra, cosa ne pensa di quelle contestazioni dal loggione? «Quella sera ero talmente impegnata per il mio debutto, che mi sembra tutto un sogno. Non so se quanto hanno raccontato i giornali sia successo veramente. Io mi trovavo nel sottoparco, prima dell'ultima scena. Non capivo cosa stava accadendo. E comunque la prima volta che mi trovo in una situazione del genere. Poi alla fine qualcuno mi ha spinta fuori davanti al pubblico che applaudiva. Era la prima volta che cantavo con Pavarotti. Per me è stato un sogno, non mi ricordo più nulla».

Renato Garavaglia

Luciano Pavarotti



Sono nati prima i fischi o Pavarotti?

Come mai e da quanto tempo e, attraverso i tempi, per quali specifiche esigenze la gente fischi a teatro, non sappiamo di preciso. La siringologia o siringica (presumibilmente così dovrebbe denominarsi la sezione della semiotica attinente al fischio a teatro), purtroppo, non esiste. Di modo che la recrudescenza del fenomeno registrata in diversi teatri d'opera dalle cronache italiane di questi giorni ci sorprende sprovvisori.

Non risulta, ad esempio, accertato come mai per deprecare la prestazione di un attore si sia adottato proprio il fischio. Si sa tutt'al più che il fischio è l'appellativo riservato agli animali domestici da un antichissimo costume rustico cui con-

corrono nozioni di acustica sperimentale; che nella città moderna col fischio si interpella generalmente il cane; che ai cattivi attori si dà generalmente del cane.

Quanto alle date, quel che sappiamo è che nel bacino del Mediterraneo a teatro si fischia da un pezzo. Tanto Orazio quanto Cicerone ne scrivono come di pratica già lungamente e largamente invalsa. Assocandola al lancio di oraggi, di scurriti, di noccioli d'oliva, una ipotesi dotta e ragionevole la fa rimontare alla fine del IV secolo a.C. a quando, cioè, nel teatro greco la ritualità d'origine cominciò ad affievolirsi sino al rapido dissolvimento. Fu verosimilmente in quel tempo che titolare a sua volta di tendenze e opinioni, lo spettatore laico fu convocato a esibire apprezzamento o riprovazione per l'opinabilità della psicologia e la tendenziosità delle satire che gli venivano esibite sulla scena. Egli prese coscienza ad applli di tutti i segnali di giudizio semiotici e collettivi che già adoperava per altre manifestazioni della vita pubblica, l'ordine politico o giudiziario o sportivo o quel che fosse.

Attraverso i secoli (salvo, pare, il lungo intervallo del Medio Evo, e le cento varianti che essi presentarono via via fuori del bacino del Mediterraneo) quei segnali divennero in qualche modo peculiari della comunicazione teatrale. Laddove, nella società presente, partecipativa e spettacolarizzata come sono i teatri d'autorappresenti, il teatro il restituisce teatralizzati ad altre manifestazioni della vita pubblica, difendendo l'uso dell'applauso, per esempio, al funerale di un giusto o alla benedizione d'un papa o al recupero di un bimbo naufragato; la pratica del fischio alla mera esibizione di faziosità (allo stadio chi fischia l'avversario per il fatto stesso che gli occhi la palla, esercita una legittima azione di disturbo che include, però, anche il giudizio secondo cui è deprecabile il fatto stesso di essere avversario).

D'altro canto, è probabile che fin dall'antichità ellenica, dimesse le originarie prerogative sacerdotali per la professionalità, l'attore esponesse le sue prestazioni al giudizio comparativo del pubblico. Di attori fischiate, ingiuriati, braccati e picchiati narra Demostene. Un bando fiorentino del 500 prevede due tratti di corda a carico di chi inferisca sugli attori col «fare fischiate o romori, o trarre ilmon, mele, rap, o qualsivoglia altra sorte di simili materie o brutture». L'attore che in carne ed ossa si rende bersaglio elettivo delle ire del pubblico. Oggi, sempre nel bacino del Mediterraneo, chi legge sa non meno di chi scrive che la pratica del fischio teatrale ormai come forme preferenziali di dissenso le smanie, il torpore, la diserzione. E al teatro d'opera, il fischio, oggi, ha caratteri canonici, risponde a un codice piuttosto rigido. Se indirizzato all'autore della partitura, vale come ostentazione di abitudini; se all'interprete, come esibizione di competenza. In ogni caso, ha un segno conservativo. La musica nuova si fischia perché è nuova. Una interpretazione, perché non è la precedente.

E ben vero che un tenore molto ricco che si presenta in scena con poca voce, un soprano che cala, un baritono che sbaglia gli attacchi suscitano l'ira legittima dello spettatore che sa a memoria la partitura, ricorda, compara e rabbrivisce; è ben vero che molta musica nuova prodotta di recente sulle scene liriche è musica brutta, sciatata, furba e furbamente intimidatoria. Ma resta il sospetto che spesso il pubblico fischiate si renda tutore di un ordine e di un sistema di attese che precede lo spettacolo: che il fischio, sebbene spesso esteri la deplorazione per deplorabili deroghe alle regole dell'arte, tradisca poi, nel fondo del fondo, la pretesa devota e gretta che nulla di nuovo accada sulle scene d'opera, che non accada anzi nulla di nulla, che lo spettacolo ripeta uno spettacolo già stato. Da millenni il teatro ha perso la sua sacralità. Può dispiacere, o no. Certo vedeva rimpiazzata dalla bigottaria, sarebbe una povera consolazione.

Vittorio Sermoniti

L'Opera Tra Matisse, Segantini, Hoffmann e i mimi, Pier'Alli ha offerto a Venezia un'originale lettura del celebre lavoro di Donizetti

Tante idee, anzi troppe per un «Elisir d'amore»



Dulcamara e Nemorino, i personaggi dell'«Elisir d'amore» in un disegno d'epoca



Gastano Donizetti

Nostro servizio
VENEZIA — È andato in scena alla Fenice il nuovo allestimento dell'«Elisir d'amore» di Donizetti, presentato in serata di gala in coincidenza con la conferenza di lancio per l'anno europeo della musica. L'aspirazione di contrasti nelle accoglienze del pubblico non corrisponde probabilmente ad un'unanimità di opinioni al contrario questo spettacolo sembra destinato a far discutere. È facile prevedere che susciterà reazioni radicalmente divergenti la concezione di Pier'Alli, artefice di regia, scene e costumi, atteso al suo primo confronto con un melodramma del repertorio tradizionale. I fragili incanti dell'«Elisir», i gustosi tocchi di sapore paesano, la sua colloca-

zione in una sfera di mezzo carattere, dove la vitalità giocosa può ribellarsi nella grazia arcana di trasognie malinconie, hanno suggerito a Pier'Alli soluzioni ovviamente assai diverse dagli altri momenti della sua ricerca teatrale. Pier'Alli ha messo in scena un «Elisir» non tradizionale senza rinunciare a recuperare anche la tradizione, a rivisitarla con esiti di grande eleganza, creando uno spettacolo di qualità elevata anche se non privo, a nostro parere, di qualche aspetto che può lasciare perplessi, uno spettacolo molto ricco di idee e di movimento.

Il clima paesano dell'«Elisir» non è presentato con diretta immediatezza, ma evocato attraverso una riflessione sul

mondo borghese nel cui ambito il melodramma donizettiano è nato ed ha conosciuto enorme popolarità. La ambientazione condanna si definisce gradualmente nel corso del primo atto: alla sfera dell'idillio campestre e paesano si arriva a poco a poco, partendo da una sorta di salotto borghese, attraverso immagini incerte, sospese, che hanno qualcosa di onirico e di surreale (si riconosce in alcuni fondali una citazione da Magritte; ma nell'insieme lo spettacolo rimanda al mondo figurativo del secondo Ottocento, da Segantini ai Macchiaioli). L'uso delle luci e dei fondali dipinti porta ad un mutare e distorsione di immagini in una scena che si vale di piani diversi in modo da creare variabili rap-

Paolo Petazzi

POKER D'ASSI

QUESTA SERA ALLE 20.30 SU ITALIA UNO DOVE VAI IN VACANZA?

TRE EPISODI CON:
ALBERTO SORDI,
PAOLO VILLAGGIO
E UGO TIGNAZZI

REGIA DI ALBERTO SORDI
MAURO BOLOGNINI
LUCIANO SALCE

PER IL CICLO "I MAESTRI DELL'EROTISMO"
AL DI LA' DEL BENE E DEL MALE
UN FILM DI LILIANA CAVANI