



A Torino il cinema dei giovani

TORINO — La seconda edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino si svolgerà dal 6 al 14 ottobre prossimi. La notizia è stata comunicata, nel corso di una conferenza stampa, dal direttore Gianni Rondolino, storico e presidente dell'ente organizzatore, dal filosofo Gianni Vattimo e dagli assessori alla cultura del comune e della regione.

La manifestazione si articolerà in quattro sezioni: tematiche giovanili, opere prime, retrospettiva, spazio aperto, tutte dedicate alla promozione del cinema di giovani autori e alla discussione sui problemi della produzione e della distribuzione cinematografica al di fuori dei grandi circuiti. La retrospettiva sarà dedicata alla Nouvelle Vague francese, con circa 60 film tra cui i classici di Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut e alcune opere inedite degli albori di quel movimento (film di Leinhardt, Astruc, Franju). Verranno inoltre presentate le versioni complete, mai distribuite, di «Le Mepris» di Godard e di «La religieuse» di Rivette. L'ultima sezione, definita «L'arabesque», dove chiunque potrà presentare in pubblico un proprio film: una «babele» (come la definiscono gli organizzatori) che vuole essere insieme palestra e passerella di giovani film-makers.

Mercato del disco: va sempre peggio

ROMA — 35 milioni e mezzo di «pezzi» venduti nell'arco dell'anno (19,5 milioni di 33 giri e 16 milioni di 45 giri), un fatturato pari a 11,7 miliardi di lire (116,1 cioè l'82 per cento per i 33 giri, 25,6 miliardi, il 18 per cento del mercato, per i 45 giri). Ma, nonostante l'apparenza, non si tratta di cifre positive sull'andamento del mercato del settore del disco: il 1983 ha infatti fatto registrare un preoccupante calo del 25 per cento nelle vendite su tutto il territorio nazionale.



E l'arte della fuga finì in un caffè

«Quest'anno a Lipsia c'è stata un'aria troppo buona. Invece dei soliti 1.400 morti, ce ne sono stati solo 1.100. La vita qui è piuttosto cara e mi piacerebbe venire a lavorare a Danzica. Così scriveva Johann Sebastian Bach, nel 1729, ad un amico di gioventù, Georg Erdmann, diplomatico a Danzica. È una lettera del grande musicista, interessante dal punto di vista biografico, conservata all'Archivio di Stato di Mosca. Bach prendeva uno stipendio di 100 talleri all'anno per insegnare musica alla Scuola di S. Tommaso di Lipsia e per fornire le Cantate per le funzioni liturgiche nell'omonima chiesa e in quella di S. Nicola. Ma per vivere, con la sua numerosa famiglia, aveva bisogno di 700 talleri all'anno. E allora (nonostante l'alloggio gratis, una bella casa su tre piani, le partite di legname per il riscaldamento e la esenzione dalle tasse sulle bevande alcoliche: e Bach beveva molta birra e molto sidro) le entrate extra erano indispensabili. I danari per far quadrare il bilancio familiare entravano dalle fonti più modeste del suo ufficio: musiche per funerali e matrimoni, lasciti testamentari, lezioni private (12 pfenning all'ora). Le Cantate profane, da eseguirsi sulle piazze, nei palazzi, nei giardini e nei caffè, erano le migliori pagate: anche 50 talleri l'una.

Queste e tante altre notizie sulla vita del grande musicista e sull'ambiente sociale in cui operava le abbiamo ricavate dalla monumentale opera di Alberto Basso. Una fatica durata 8 anni e premiata dal coraggio di una casa editrice, come la EDT di Torino, che ha capito l'importanza di questo lavoro. Un lavoro che ha ottenuto un grande successo per un libro del genere: 5.000 copie vendute del primo volume. La traduzione in francese già in corso e richieste dalla Germania e dagli Stati Uniti. Abbiamo parlato della sua «fatica» con il professor Basso, direttore della Biblioteca del Conservatorio di Torino e accademico di Santa Cecilia.

Come è nata l'idea di questo libro? «Bastanza improvvisamente, anche se ci pensavo da parecchio tempo. Ho impiegato tre anni, circa, per ogni volume. Me il sono costruiti poco per volta. Come un grande maratona, per arrivare al successo, dev'essere 20-30 km. al giorno, così io dovevo sommare piccoli traguardi ogni settimana. Sono riuscito».

Bach è il baricentro della storia della musica. Tutta la musica antica viene recuperata attraverso questo gigante e tutti i moderni devono fare i conti con lui. Ma i massimi esperti sono di area tedesca. Come mai è toccato a un italiano scrivere l'opera fondamentale su Bach?

«Su Bach esiste una tradizione di studi. Ci sono quelli famosissimi di Spitta, ma hanno 100 anni e li dimostrano tutti. Si tratta di un libro mitico che però può essere usato solo dagli specialisti. Dal 1950 in poi i dati sono cambiati. È stata individuata la cronologia delle opere per opera di un gruppo di musicisti che ha fatto l'evoluzione della sua arte: dal profano al sacro, allo spettacolare. Vi sono tanti Bach diversi, secondo le epo-

Il libro Si conclude, con l'ultimo volume di «Frau Musica», la ricerca che Alberto Basso ha dedicato al musicista tedesco. Così Johann Sebastian si libera dall'etichetta di compositore sacro e riconquista tutta intera la sua dimensione di uomo e di artista

Quante vite, Herr Bach!

CON UN erudito gioco di parole che Bach avrebbe apprezzato, Alberto Basso ha intitolato «Frau Musica», con la Signora Musica e monumentale biografia di Johann Sebastian. I due robusti volumi di complessive 1750 pagine pubblicati dalla EDT (il primo nel '79 il secondo ora) racchiudono infatti la storia di un artista che tradusse la propria vita e quella della propria epoca in termini musicali.

Nato nel 1685 da una famiglia di musicisti, morto nel 1750 lasciando tre figli dei pari musicisti a continuare la tradizione, Johann Sebastian Bach sta nella Germania musicale come una montagna che non ha ancora rivelato tutti i suoi misteri. E non finirà mai di rivelarli perché ogni epoca affronta il colosso secondo la propria ottica, scoprendo nuove prospettive e nuovi significati.

I successi immediati videro in lui soprattutto il didatta che, nelle sue patetiche e complete lezioni per organo, aveva raccolto tutto ciò che è indispensabile sapere per esercitare il mestiere, anche se lo stile — in confronto alla «galanteria» del secondo settecento — era fuori moda. Ottant'anni dopo, quando Mendelssohn dirige a Berlino, nel 1829, la «Passione secondo San Matteo», il Bach scolastico cede il posto al Bach luterano. Il romanticismo tedesco, alla ricerca di radici nazionali, lo ritrova nella monumentalità degli «Oratori» e delle «Cantate». Si cristallizza così l'interpretazione nazional-religiosa della vita di Bach che, abbandonato il servizio di musicista di corte a Weimar e a Cöthen, trova nel 1723 il vagheggiato rifugio spirituale a Lipsia quale Cantor della Scuola di San Tommaso. Qui, per un trentennio, può dedicarsi a scrivere musiche per la gloria di Dio.

Questa santificazione (protestante) di Bach ha retto un intero secolo per venir demolita dalla scoperta di una «doppia vita» a Lipsia. Dapprima il Cantor di San Tommaso che accumulava una prodigiosa produzione di musiche sacre. Ma poi, attorno al 1730 il flusso della creazione religiosa si arresta e Bach riprende a interessarsi di attività «mondane» (assumendo la direzione di società di concerti) per passare infine, nell'ultimo decennio, a sistemare lo scibile musicale: regole e complete lavori precedenti come il «Clavicembalo» o la colossale «Messa in si minore» (quella che i posteri chiameranno la «Grande Messa») e corona il tutto con le «Cantate della scienza» musicale, dalle «Variazioni Goldberg» all'«Arte della fuga» di cui detta le ultime battute sul letto di morte.

Il problema, illustrato da Basso con esauriente chiarezza, non è soltanto cronologico. Dietro le date, sta l'evoluzione del pensiero bachiano che, tolto dalla tradizionale cornice religiosa, si rivela assai più complesso e problematico. L'interpretazione ottocentesca, vedendo in Bach il patriarca della severa civiltà luterana e tedesca, faceva di lui un geniale quanto rigoroso conservatore dietro il baluardo di San Tommaso, il Cantor elevava monumenti al passato. Due secoli di pensiero, da Lutero in poi, trovavano nelle centinaia di cantate, di corali e di altre opere sacre una sistemazione definitiva cui «Arte della fuga» — momento massimo della sapienza compositiva — faceva da



Una stampa che illustra l'esecuzione di una Cantata di Bach a Lipsia.

suggerito. Un mondo appariva così concluso. Poi, dopo Bach, nasceva una nuova epoca.

Tutto questo appariva soddisfacente e tranquillizzante. Troppo per essere vero. Bach, in realtà, non fu mai un monumento immobile. Dalla avvincente ricostruzione del Basso emerge, al contrario, un personaggio pieno di curiosità, raccogliatore e trascrittore degli italiani più moderni (tanto che finirono per passare per suoi certi scritti di Vivaldi o di Bompieri che egli aveva copiato a scopo di studio), sperimentatore di nuove tecniche strumentali, polemico assertore di novità, tanto da scandalizzare i conservatori del tempo. Il Cantor di Lipsia, insomma, vive nel proprio tempo, nel fermento di idee da cui nasce la grande stagione che fu detta dell'illuminismo perché la ragione trionfante avrebbe dovuto illuminare tutte le cose. In questo movimento proiettato al futuro matura l'ultimo Bach. Vedendo la musica come una «scienza» apparentata dalla matematica, perfetta in sé e intrisa di significati politici e filosofici, egli può costruire i suoi «massimi sistemi» così come Newton e Leibniz, contemporaneamente, resistevano a fenomeni naturali.

La «scienza» di Bach, s'intende, sta nella sua arte. Ed è qui, infatti, che egli apre nuove strade alla musica, sco-

prendo — è il termine esatto — temi musicali capaci di contenere in sé infinite possibilità di variazione, di sviluppo, di arricchimento. Melodie tanto ricche da essere costruzioni immense come i canoni dell'«Arte della fuga», sempre più complessi e sempre più nuovi. È la nascita di una nuova concezione musicale che, attraverso Mozart (incantato nei suoi ultimi anni dalla riscoperta di Bach), sale lungo il tronco della tradizione europea per arrivare al nostro secolo. Come è stato detto e autorevolmente ripetuto, senza Bach sarebbe egualmente fiorita la civiltà musicale tedesca del Settecento, ma non quella dei secoli successivi.

Giunti così alla cima della montagna, dobbiamo arrestarci per tornare al grande studio di Alberto Basso che ci ha suggerito queste considerazioni e tante altre ci suggerisce. Perché questo colossale studio su Bach è una miniera di fatti, di scoperte, di segnali lanciati in tutte le direzioni. Un libro ricchissimo e affascinante che — non ultimo dei suoi meriti — si legge, ci si passi l'esperienza, come un romanzo: indispensabile per l'erudito, ma comprensibile anche al «profano» che, dopo aver ascoltato Bach, voglia conoscerlo davvero.

Rubens Tedeschi

Di scena «Il calapranzi»

Vita nel bunker secondo Harold Pinter



Una scena de «Il calapranzi» di Harold Pinter

IL CALAPRANZI di Harold Pinter. Regia: Carlo Cecchi. Interpreti: Alfonso Santagata, Claudio Morganti. Milano, Teatro Verdi.

In una stanza chiusa, claustrofobica, di un grigio neutro, due lettini sul fondo del muro, due porte che si aprono su chissà dove, nessuna finestra, due uomini si svegliano da un sonno durato non sappiamo quanto. Gestii quotidiani — il risveglio è sempre duro — toletta, un poco di brillantina sui capelli, una guardata allo specchio sotto la luce fissa di una lampada al neon, Ben e Gus (questo è il nome dei due uomini) sono pronti per il rito del tè. È l'inizio fulminante di uno dei più bei testi di Harold Pinter, «Il calapranzi» che nella scena ed essenziale regia di Carlo Cecchi è stato presentato, con successo, al Teatro Verdi.

Un inizio «pinteriano» come tanti: in una stanza, simile a un bunker, persone di cui non sappiamo nulla, talvolta neppure l'identità, si mettono improvvisamente a parlare. Possono parlare, ovviamente, di qualsiasi cosa: del tempo o, come in questo caso, di quanto siano belli quei piatti neri e con la riga bianca; e sempre fra quanto si dice e la condizione nella quale si trovano i personaggi c'è come uno scarto assurdo, un «gap» di nessuno equamente divisa fra ironia e tragicità da riempire con l'ansia della quotidianità.

Di Ben e Gus, fra le violenze gratuite di un rapporto che si intuisce violento, fra una dialettica di comportamento in cui si insinuano ben presto un rapporto fra servo e padrone, veniamo a sapere lentamente, in un'escalation degna di un giallo, e così cara a Pinter, quale è il lavoro di cui parlano in continuazione. Che è quello di essere dei killers prezzolati (la pistola appare improvvisamente fra le

coperte del letto), a servizio del migliore offerente, nomadi, un giorno qui e l'altro là, nello spettro della solitudine sempre accanto e l'ansia di sapere «perché».

Ma, infatti, i personaggi di Pinter, anche se sommersi dal bla bla bla quotidiano si abbandonano all'inevitabilità di una situazione, come succede, per esempio, in Beckett. È l'attesa di qualsiasi Godot, di qualcosa, dunque, che non si conosce porta con sé la voglia di farla finita con una situazione statica e difficile.

Così succede nel bunker in cui vivono Ben e Gus. Ma una vicinanza che — lo si intuisce — sarebbe del tutto insopportabile, viene rotta all'improvviso con il calore dell'arrivo dei calapranzi (così veniamo a sapere di trovarci in un ristorante in disuso) con ordinazioni perentorie di cibi. Dunque la vita esiste fuori e sopra il bunker nel quale vive asserragliata questa strana coppia. Lì sopra, insomma, c'è come un *deus ex machina* che non si stanca di dare ordini fino all'ordine finale: uccidere chi entrerà dalla porta e chi entra è Gus.

Per Santagata e Morganti «Il calapranzi» di Pinter è l'ultimo incontro in ordine di tempo con una drammaturgia della diversità e dell'ambiguità. A questa drammaturgia, così contemporanea, questi due attori, qui benissimo guidati da Cecchi, sono sempre rimasti fedeli, mostrando di avere raggiunto una notevole maturità interpretativa. Maturità che va tanto più segnalata in quanto premia un teatro fatto e perseguito con ostinazione, fuori dei grandi circuiti, all'interno di un mercato difficile, con raro rigore e professionalità.

Maria Grazia Gregori

Il film Una cooperativa ha seguito per un mese il corteo da Milano a Comiso

La pace è un film lungo come l'Italia

LA PACE NON È UN SOGNO — Regia: Vico Codella. Fotografia: Gianni Mammolotti; Musica: Giorgio Lo Cascio. Produzione: Cooperativa «Il Progetto». Italia, Documentario, 1983.

Quanto costa la pace? Interpellato Vico Codella regista di questo lungometraggio, potrebbe rispondere che il prezzo, per quanto lo riguarda, è 45 milioni e molta fatica. Questo appunto è il costo di «La pace non è un sogno», lungometraggio a colori che ha realizzato fra il 1982 e il 1983 con la Cooperativa Il Progetto. Il dicembre dell'82

è il mese in cui alcune migliaia di persone si radunarono in piazza del Duomo, a Milano; il corteo si ingrossò nella Pedana; affrontò le salite e le discese della «verde» (e arroccata) Umbria; attraversò l'Irpinia, terra ferita e arrivò nella Sicilia di Comiso, minaccioso albero preparato ad accogliere i missili. Questo documentario, ben fatto, è un film di grande qualità, fotografato da Gianni Mammolotti e, appunto, la pellicola girata seguendo il corteo. Ora, fino a domenica, Codella offre il suo film direttamente al giudizio del pubblico, nella sala romana del Politecnico. Troppe bandiere rosse? Molte, senz'altro, ma nel corteo c'erano, per

soa individuo i suoi bersagli, cinque fra i partecipanti, scovati a casa loro, nella loro intimità, quando sono tornati ad essere individui, gente qualunque. Un grande corteo, un grande corteo nella sua villa da cittadino agiato: una donna, che appare come una «Yourenar del Trentino», per il fervore solitario che impiega nei suoi studi fra queste montagne; un ex operaio con le amarezze dell'ex partigiano; un «verde», che ha lavorato dieci anni in una fabbrica di armi e oggi si capisce più con la natura che con i suoi simili; un sociologo laureato a Trento che ha chiuso il suo ciclo e, oggi,

M. S. P. © Al Politecnico di Roma

i Ragazzi del Coro

QUESTA SERA ALLE 20.25 SU ITALIA UNO

VISIONE IN TV SUPERFILM

CON ROBERT WEBBER BARBARA RHOADES E VIC TAYBACK

REGIA DI ROBERT ALDRICH

ITALIA