



### Tutto-Clair a Roma e a Milano

ROMA — Sono quasi trenta le opere del regista francese René Clair (al secolo René Chomette) che verranno presentate a Roma (dal 3 al 9 maggio) e a Milano (dal 7 al 13) per iniziativa del settore cinema della Biennale di Venezia, insieme agli assessorati alla Cultura delle due città interessate. Si vedrà insomma tutta l'opera dell'autore francese che la Mostra del Cinema ha ricordato, con particolare affetto e calore, durante la scorsa edizione. La retrospettiva integrale dei film di Clair, cui hanno collaborato anche l'

Ambasciata di Francia, le Cineteche di Parigi e Roma, il Centro Culturale «Leuto», è curata dal critico Edoardo Bruno. Cosa troveranno gli spettatori che seguiranno questa rassegna, volutamente proposta in due sale cinematografiche normali (a Roma al Flaminio 2) e non in un cine-club? «Si tratta — spiega il curatore Edoardo Bruno — di fare giustizia, con un atteggiamento più sereno, delle molte critiche che negli Anni Sessanta hanno perseguitato questo squisito creatore di commedie e di personaggi dai risvolti umanissimi. Fitolò come "Il fantasma galante", "Ho sposato una strega", "Le grandi manovre", "Il silenzio e d'oro" non possono essere liquidati dalla celebre affermazione dei critici della "nouvelle vague", con l'etichetta di "cinema de

papa". E credo che la vitalità di questi film sarà l'arma vincente dell'intera rassegna. Non si tratta insomma di andare al cinema solo per rendere omaggio ad un vero maestro, all'autore di "Entr'Acte", ma anche per divertirsi. La retrospettiva presenterà copie in gran parte in versione originale (ma è garantita la traduzione simultanea) e spesso minuziosamente restaurate. Si vedranno inoltre alcuni autentici «pezzi rari», come «Break The News» e la versione sonorizzata di «Entr'Acte», una sorta di manifesto visivo del surrealismo. Alle serate inaugurali di Roma e a Milano interverrà la vedova del regista Bronja Clair. L'organizzazione a Roma è curata dal Centro «Il Leuto», e a Milano dalla Ripartizione Culturale del Comune.

**Il personaggio** Lo scrittore lo paragonò addirittura a Shakespeare: ecco chi era il «genio della danza» vissuto a cavallo tra Sette e Ottocento

# Viganò, il coreografo di Stendhal

Stendhal lo paragonò a Shakespeare. Giocchino Rossini lo ammirò moltissimo. Giocanni Berchet considerava i suoi balli dei magnifici piaceri estetici. Ermes Visconti, «la voce più filosofica e dottrina del romanticismo lombardo», stimò il suo corodramma come una delle forme ideali dello spettacolo moderno del suo tempo. E l'umile Giovanni Bongue di Carlo Porta testimonia in Olier desgrazié de Giovanni Bongue (1813-1814) di essersi perso a tal punto nelle meraviglie del suo Prometeo, rappresentato alla Scala nel 1813, da non accorgersi che nel grembiottissimo loggione scaligero, qualche manesco ammiratore stava rifilando a sua moglie, Barbolin, «proprio a cucciotti, un pizzigon rabbioso...»

Destinatario di apprezzamenti aristocratici, ma anche di enfurie molto popolari, autore di un mitico Prometeo, «e grande patte mute», il napoletano Salvatore Viganò (1769-1821), fu l'idolo di una generazione romantica, un osannato creatore di balli, un genio della danza. Ma anche un «caso» del tutto particolare. Una meteora passata rapidissima. Una sconvolgente innovatore la cui arte morì insieme a lui. Dunque, sino ad ora, un illustre sconosciuto o al più una presenza vaga, equivocabile, almeno per buona parte della cultura contemporanea. Oggi, però, questo enigmatico personaggio è oggetto di una interessantissima e polidrica riscoperta.

Con il libro Il sogno del corodramma - Salvatore Viganò, poeta muto (Il Mulino, L. 25.000), un gruppo di studiosi dell'Università di Bologna, guidato da Ezio Raimondi, storico del teatro e della letteratura di questa Università, ha ricostruito con pazienza certosina le tracce sparse dell'opera viganoviana e analizzato i lavori del coreografo in un encomiabile sforzo che non parte da un interesse spiritoso (nessuno dei curatori si occupa di danza), bensì dalla curiosità di conoscere cosa si cela dietro al nome costantemente ripetuto negli epistolari stendhaliani (Correspondence I, 1800-1821; Rome, Naples et Florence in 1817), nelle testimonianze dei romantici milanesi, nei loro giornali, il Conciliatore, e come mai proprio un coreografo fosse al centro del dibattito culturale milanese nei cinque anni focali del romanticismo lombardo, tra il 1813 e il 1818. Per giungere poi, attraverso la scoperta del Viganò, anche alla dimostrazione che «la storia del balletto e del mimo è insieme una storia della cultura, un capitolo della psicologia storica dell'espressione umana. Dimostrazione non secondaria e purtroppo non del tutto ovvia, visto che sono ancora pochissimi coloro che si occupano di questo settore considerato troppo spesso marginale.

Del resto, persino questo Sogno del corodramma non è nato spontaneamente, ma dall'incontro di Raimondi e della sua équipe con il teatro più ballettistico d'Italia, il Municipale di Reggio Emilia, edito come

primo volume di una collana di studi patrocinata da questa istituzione con l'intento di documentare certe esperienze teatrali nella storia dell'Emilia. Per cominciare, forse la più importante, quella di Salvatore Viganò, nato a Napoli, ma figlio di un coreografo emiliano e sopravvissuto grazie alle memorie del reggiano Carlo Riformi, suo biografo e esecutore.

Il Ritorni è un'altra curiosa riscoperta. Cronista mediocre, forse nemmeno puntiglioso (confessa di non aver visto tutte le opere del Viganò), con i suoi Commentari della vita e delle opere corodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e dei coreepi (1838), offre agli autori del libro il materiale più ampio per ricostruire una possibile copia dell'universo coreografico dell'artista. Ed è la fonte più adatta per tentare di desumere «da un nomenclatura verbale, un'ermetica visiva, quasi un'archeologia di cose vedute». Così Luciano Bottoni, docente di Storia del Teatro «vive» i rapporti del Viganò con la cultura europea contemporanea; Rossana Dalmondo, musicologa, studia le connessioni tra la musica e la danza; Fabrizio Frasnè, ricercatore e regista, si occupa delle intersezioni tra danza, gestualità e mimica e Anna Ottani Cavina delle relazioni con la pittura e la scenografia, in un caleidoscopio di apporti che sembra la via più appropriata per avvicinare la strana produzione del Viganò, «Wagneriano ante litteram» come

ha detto il coreografo Aurelio Milloss nella sua presentazione al libro, e davvero compositore «totale».

Come molti coreografi odierni, infatti, questo artista fiorentino usò tutti i trucchi più arditi della scenotecnica del suo tempo (gli «effetti alla Viganò», come li chiamò Stendhal, facevano perdere la testa a Giovanni Bongue e a tutti i loggionisti della Scala), si avvale delle imponenti scenografie neoclassiche del Sanguinco e, soprattutto, non ebbe timore di eliminare i costumi terribilmente ampi e imparrucati del balletto barocco, per scegliere tuniche semplici, «veltri trasparenti, capaci di sollecitare la curiosità erotica degli spettatori colti e popolari, di creare scandali indelebili, specie se indossati dalla sua conturbante moglie spagnola, la danzatrice Maria Medina, ma soprattutto adatti per danzare come voleva lui. Ciò in modo non solo elegante e raffinato, lineare e canonico, ma anche e finalmente in modo espressivo.

Proprio l'espressività, svincolata dalle regole ferree della danza accademica di allora, fu la grande rivoluzione di Viganò. La forza che nei suoi balli drammatici (una Mirra paragonata a quella dell'Alfieri), infiammò i romantici dischiudendo per la prima volta a questi artisti della parola, l'irrimediabile completezza della comunicazione del corpo, le sue vibrazioni più segrete e dunque lo spessore dell'anima. Egli riuscì a superare la riforma di Noverre, il grande teori-

co francese del ballet d'action e anche la lezione del suo principale antagonista, l'italiano Angiolini (erano tempi di grandi battaglie ballistiche) poiché concepì come azione tutta la coreografia, non le successioni drammatiche (Noverre) e non si limitò a «tracciare delle pantomime misurate sulla musica (stilizzate) come fece il coreografo Anselmi. Viganò perseguì l'obiettivo di trasfigurare il corpo dei suoi ballerini in modo tale che espressionesse, da solo, il testo coreografico.

Senza trincerarsi dietro alle teorie, gli riuscì, nella pratica, di amalgamare le tecniche che aveva appreso nella sua formazione (compresa la danza spagnola a Madrid e la pantomima italiana, retaggio dell'antica Commedia dell'Arte) e di rinnovare dall'interno il linguaggio teatralistico. Fu così, come tutti gli innovatori — e qui la sua lezione va ben oltre gli anni della sua vita — desiderava esprimersi «senza rispettare le tradizioni. Perciò fu al centro di infuocate polemiche e la sua coreografia fu oggetto di fraintendimenti, di confusioni (Stendhal, ad esempio, lo colloca tra Canot e Rossini come massima gloria del tempo) e di molte seduzioni.



«Ebea» e in alto «Due danzatrici», opere di Antonio Canova

### Il successo

I cantanti se ne vanno in polemica con Ljubimov

## Maggio nella tempesta: salta il «Rigoletto»

Dalla nostra redazione

FIRENZE — Al Teatro Comunale si sta provando un Rigoletto fantasma. L'opera che tra una settimana dovrebbe inaugurare il 47° Maggio musicale fiorentino, sotto la direzione di Bruno Bartoletti e per la regia Yuri Ljubimov, è da qualche giorno nell'occhio del ciclone. Tutto è scoppiato mercoledì, in assenza del responsabile artistico del Maggio, Luciano Berio, e del sovrintendente del Teatro Comunale, Francesco Romano, impegnati a New York nella conferenza stampa di presentazione del Festival. Questi particolari. Il baritone Piero Cappuccilli, appena arrivato a Firenze per le prove musicali, immediatamente dissenso con l'impostazione registica di Ljubimov. Raggiunto telefonicamente da Berio, Cappuccilli chiarisce subito la sua posizione: o il Comunale si impegna a modificare almeno in parte l'idea generale dello spettacolo, o il Rigoletto si farà senza di lui. All'indomani il baritone è già partito per altri lidi, lasciando la produzione senza il protagonista designato. La direzione del Comunale si mette subito alla disperata ricerca di un sostituto, ma inutilmente. La vicenda è stata poi travagliata da un altro giallo: il soprano Gruberova, scritturata per il ruolo di Gilda, è latitante. Era attesa anche lei per le prime prove musicali, ma pare che si trovi ancora a Vienna. Ljubimov è indignato, Bruno Bartoletti è costretto a effettuare le prove musicali soltanto con i giovani cantanti sostituti. L'unico titolare del cast presente alla preparazione dello spettacolo è il tenore cecoslovacco Peter Dvorsky, che ricopre il ruolo



del Duca di Mantova. Il teatro è quindi inutilizzato, il clima è sempre più incerto e caotico nonostante Berio sia ritornato ieri mattina, il giallo si sta tingendo di nero dopo le dure dichiarazioni rilasciate da Piero Cappuccilli ad alcuni quotidiani milanesi. A questo punto la domanda è una sola: questo Rigoletto si farà? Solo Bruno Bartoletti, con il suo impeccabile rigore professionale, sta continuando le prove d'orchestra: ma anche la sua partecipazione è incerta. «Solo se si troveranno delle alternative adeguate ai due protagonisti», si dice al Comunale — Bartoletti potrà rispettare il suo impegno. Il Maggio è quindi sempre più nell'occhio del ciclone. La risposta a tutti gli interrogativi che pesano su questo Rigoletto inaugurale verranno fornite, a quel che sembra, questa mattina dallo stesso Berio nel corso di un incontro con la stampa.

Marinella Guatterini

# L'INFORMAZIONE - L'INFORMAZIONE - L'INFORMAZIONE

La Rai è anche questo.

Tre quotidiani televisivi e quattro radiofonici, per 46 edizioni al giorno, più notizie di ogni regione.

In un anno circa 20.000 ore di notizie, interviste, commenti, cronache dirette, rubriche di attualità per vivere e approfondire il nostro tempo. Ora per Ora, ovunque.

**RAI** RADIO TELEVISIONE ITALIANA