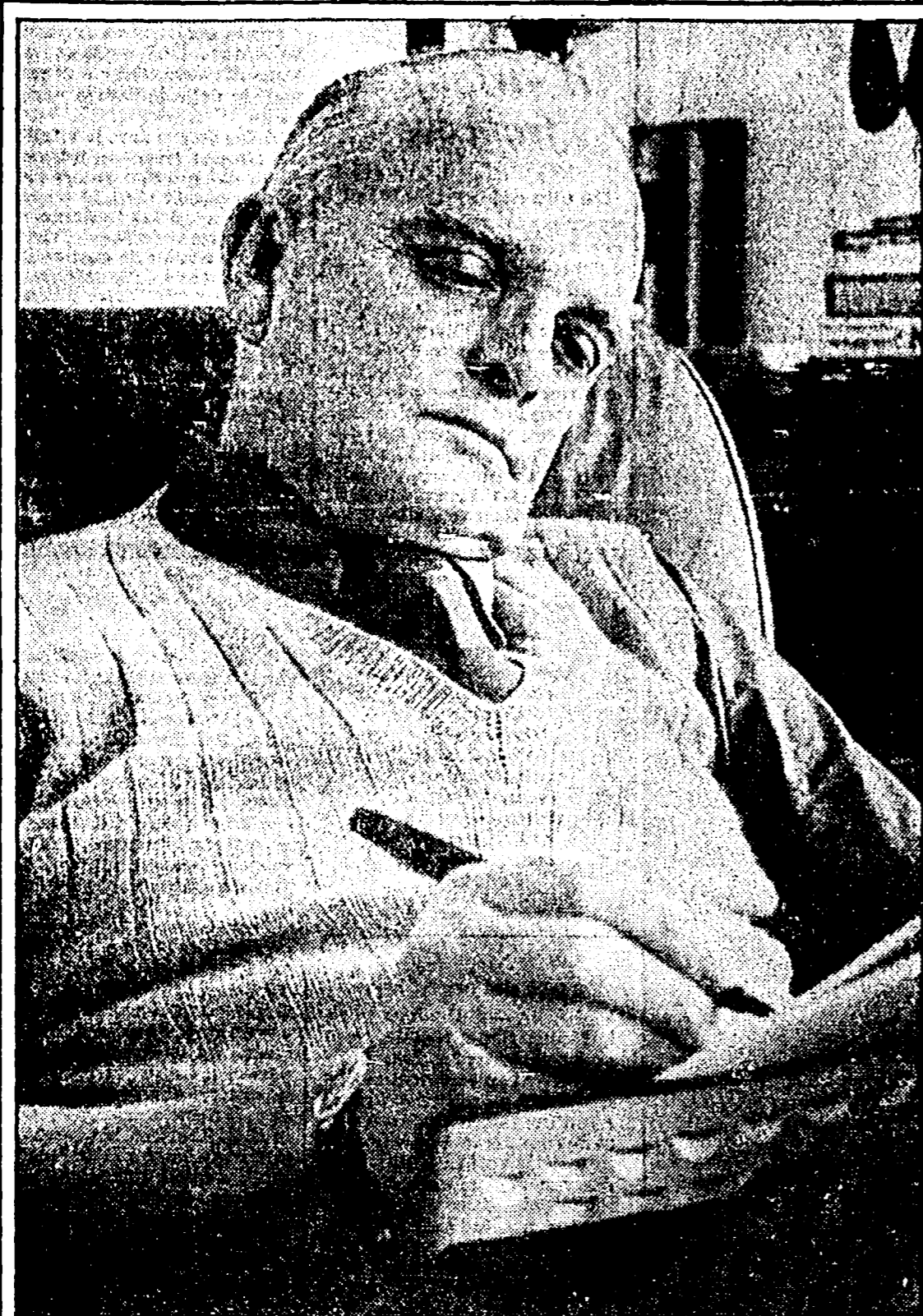


OSpettacoli

Cultura



Truman Capote, lo scrittore americano scomparso recentemente

Eccentrico, scandaloso: ecco i tratti essenziali dello scrittore scomparso la settimana scorsa, il cui stile si rispecchiò sempre nella vita

Capote, il Pasolini americano

Fra gli scrittori americani degli anni 50 Truman Capote è stato uno dei più noti e popolari, ma forse non dei più rappresentativi e tuttavia, nonostante il clamore, lo scandalo, le mille maschere e i sapienti manierismi, io credo che di quella generazione anch'egli porti inconfondibilmente le stigmate e che un filo sottile e non appariscente lo legni all'esperienza umana e letteraria dei Mailer e dei Salinger, per fare alcuni nomi. Ed è questo filo sottile a rivelare a mio avviso dietro il provocatorio estro dell'opera e dei gesti di una vita le tante «camaleontiche» contraddizioni, una sorta di accessoria coerenza e fedeltà a una norma stilistica e letteraria che è stata la vera vocazione di un'intera vita.

Non credo ci voglia molto a comprendere — ad esempio quanto il Sud di Capote, estenuato e decadente, onirico e perverso, fatto di ambigua favolosa innocenza e di musicale maniera iperletteraria sia, nonostante, al di là dell'identità dei contenuti cosa assolutamente diversa dal Sud di Tennessee Williams, per dire dello scrittore quasi più fraternamente affine alla sua tematica e ai suoi scenari.

Già nel romanzo che giovanissimo gli diede enorme notorietà, *«A sangue freddo»* (1948), Capote tratta il tema della eccentricità, della radicale anomalia e qualità di sogno morbosamente iniziata della storia di un adolescente a caccia della propria identità attraverso la ricerca del padre con un equilibrio così sapiente dello stile, con un senso così puntiglioso della espressività musicale e pittorica da espungere immediatamente dalla propria ottica ogni grandante e contorta forma di programmatico realismo che è il punto debole di Williams.

Se mai, nel modo stesso con cui impasta e dissolve nel suo linguaggio visionario e già raffinatamente calibrato ogni isolata forma di «colore locale» e sudista, Capote sembra operare con la stessa distanza e con la medesima appassionata adesione con cui il Pasolini di *«Ragazzi di vita»* trattava la realtà linguistica e umana delle borgate romane.

È che il Sud sia pretesto e occasione per una ricerca letteraria allo stato puro, cioè come vocazione e destino di una vita, lo conferma e rafforza l'altro romanzo *«L'arpa d'erba»*, anche se alcune pagine memo-

rabili di quegli appunti di viaggio che è *«Colore locale»* contengono in nuce certe neutralità di sguardo che il più maturo Capote metterà diversamente a frutto.

Ma questa onnicomprensiva e fagocitante passione estetica ha per fondamento una convinzione assoluta e questa si comune a tutta la generazione degli anni '50, quella appunto della superiore funzione conoscitiva della letteratura e del romanzo nella fattispecie sulla realtà, sulla sua capacità di conoscerla, illuminarla, trasfigurarla.

La stilizzazione estrema cui Capote sottopone il suo materiale sottende in una parola questa certezza di un rapporto, di un riaggiungimento alla realtà, per quanto favolistica ed evasiva sia indubbiamente la resa effettiva e minore del suo elaboratissimo artigianato. In ogni caso l'ambizione, non diversamente da Salinger (e con esiti ovviamente assolutamente inferiori) è che la forma e lo stile siano una norma di vita, una realtà al quadrato.

L'idea stessa di scrittore e della sua funzione che ne discende è intrisa di protagonismo, per così dire, e per l'appunto di una ambizione di intervento e di controllo sulla realtà entro la forma del romanzo, una realtà che sempre affascina e attrae nella sua oggettività più violenta anche e soprattutto il narcisismo adolescente di uno scrittore come Capote.

Nulla di contraddittorio dunque e anzi nessuna vera soluzione di continuità col Capote degli anni 60, con il romanziere che si rivolge al reportage e scrive quell'autentico «tour de force» che è *«A sangue freddo»*.

Le accese polemiche suscitate allora dalla teorizzazione di Capote sulla non-fiction novel, del romanzo-documento, erano certo fondate dagli entusiasmi perentori un po' ingenui dello scrittore, ma non è dubbio comunque che *«A sangue freddo»*, oltre a costituire una prova di tutto rispetto del talento di Capote, metteva ancor più in risalto il dominio gelido e imperturbato della forma che imprimeva alla cronaca violenta e torbida di quel massacro immolato e all'indagine affascinante della psiche insoddisfatta degli assassini una sua impassibile e aberrante luce di estetizzante teorema del crimine. Non diversamente, a ben guardare, da quello che Mailer

avrebbe fatto in Miami e l'assedio di Chicago o anche in Un sogno americano. Ma v'è di più: nel gesto sottile alla volontà di scandalizzare, amovere le acque, intervenire nel vivo e nella cronaca più oscura e dolente per la società americana, vi è una indiretta affinità con certo impegno programmatico di tanti scrittori eredi di una illustre tradizione letteraria agli inizi degli anni 60, certo per più nobili e più brucianti cause come la guerra nel Vietnam, quando a testimonianza di una idea di letteratura al servizio di una causa civile critici e poeti partecipavano a meetings in cui ad esempio Kazin leggeva brani sulla sua infanzia di ebreo a Brooklyn da un libro autobiografico e Robert Lowell poesie «confessionali» sulla sua Boston.

Il segno comune di una generazione mi sembra dunque evidente: e lo è tanto più se si pensa che in quegli anni 60 la vera corrente innovativa nella letteratura americana era costituita dalle prove sperimentali e tecnicamente all'avanguardia di scrittori come Barth o Barthelme, per i quali il presupposto era radicalmente un altro, la separazione netta fra arte e realtà, fra la solitaria verità letteraria e il mandato sociale dello scrittore.

Scrittori come Capote o Mailer facevano notizia, erano dei best-sellers, e tuttavia erano chiaramente degli isolati e lo sarebbero stati ancor più, nonostante le modificazioni, sul finire degli anni 70, quando un'altra idea del romanzo e della sua funzione si sarebbe affermata, nella ripresa a pieno titolo, pur dentro le acquisizioni sperimentali della narrativa a intreccio, dei romanzieri emblematici di questi anni come Doctorow o Irving.

Anche come immagine, siamo agli antipodi: Irving è una sorta di intelligente divomanager di se stesso, attento a combinare con sapienza il senso del mercato con una immagine eroico-sportiva che lui fa risalire a Hemingway. Davvero tanta acqua è passata sotto i ponti: per questo le eccentricità di Capote sembrano scampoli e residui di una stagione che fu e tuttavia non offuscano del tutto quella divorante passione estetica che gli costruiva ancora oggi, a mio avviso, un ben circoscritto posto di «classico minore».

Vito Amoroso

Dal nostro inviato

PESARO — Con la bocceccesa vicenda di «Le Comte Ory», la cui prima è prevista venerdì 7 (repliche il 9, 11 e il 13) il festival dedicato a Rossini chiude quest'anno in bellezza. Quello che da Abbado è stato definito «evento musicale dell'anno» e cioè la ricostruzione di «Il viaggio a Reims», è ora seguito dall'opera nella quale tre anni più tardi il Pesarese travasò la maggior parte della musica che aveva scritto in onore di Carlo X. Gli sforzi uniti della Fondazione Rossini e del Festival hanno consentito quest'anno un'accoppiata di grande effetto spettacolare e di impagabile valore culturale. Chi ha partecipato al «Viaggio a Reims» può infatti divertirsi a rintracciare la stessa musica nei seguenti luoghi di «Le Comte Ory». Atto I: Introduzione e cavatina del conte, cavatina della contessa, Finale. Atto II: duetto contessa-conte, aria di Raimbaud nella scena della baldoria. La musica per l'ingresso della contessa fu invece ripresa dall'«Eduardo e Cristina».

Scritta in fretta e furia nell'estate del 1828 per l'Opéra di Parigi su un libretto che il drammaturgo e fra le cose Eugène Scribe trasse da un suo precedente «vaudeville», l'opera si svolge nel XIII secolo in un castello della Turenna. Le castellane sono rimaste sole essendo i cavalieri partiti per la Crociata. La contessa viene insidiata dal conte Ory, un perdigiorno dell'epoca, che giunge a travestirsi da povera pellegrina per penetrare insieme ai compagni di baldoria nel castello. Nel raggio si fa aiutare dal paggio Isolier il quale, però, innamorato a sua volta della contessa, si presta al gioco ma solo per burlare il conte. Quando quest'ultimo, infatti, si introduce nella stanza della contessa finisce tra le braccia del paggio che, a sua volta, amoreggia con la contessa, in una specie di sensuale gioco a tre. Le cose non per precipitare quando tornano i crociati e tutto si rimette a posto.

L'opera fu uno strepitoso successo in Francia e già nel 1831 era giunta alla prima rappresentazione in Italia, ma non ebbe mai vita facile e salvo sporadiche riprese è una delle meno eseguite di Rossini.



Va in scena venerdì prossimo a Pesaro «Le Comte Ory», l'opera buffa nella quale il musicista riversò intere parti del «Viaggio a Reims». Ecco come Pizzi, regista e scenografo, ci restituirà quel sorriso malizioso, tutto francese

E Rossini inventò l'operetta

SCENOGRAFIE eleganti ed essenziali, che hanno i morbidi colori del legno naturale. È l'ambiente che Pier Luigi Pizzi ha inventato per calarvi la scabrosa vicenda di «Le Comte Ory». Sul piano inclinato del palcoscenico i giovani componenti del cast, in jeans, in bermuda, in variopinte gonne a fiori scherzose, si rincorrono, scivolano. La Gaskia tenta volteggi tra le braccia di un collega. «Cecilia, vedi di slogarti, così addio» prima ammonisce Pizzi. Un signore dai capelli bianchi fa la spola tra il regista e il coro parlando in una lingua incomprensibile: è cecoslovacco e ha l'incarico di tradurre ai membri del Coro Filarmonico di Praga le indicazioni di regia. «Ma che cosa gli stai dicendo? Io pronuncio due parole e tu traduci per mezz'ora! Traduttore traduttore, mica la fai tu la regia, scherza Pizzi, e tutti ridono. Queste prove sono appena iniziate ma già sembra di veder palpitare in palcoscenico l'allegra brigata rossiniana. Si lavora con gioia, sembra senza fatica. Ma la fatica c'è. Le prove sono lunghe e dure, fino a notte inoltrata. Pizzi sta seduto in platea, poi corre sul palcoscenico a parodiare le mosse impacciate, a spiegare come si deve fare. E a poco a poco la lezione di teatro diventa teatro vivo.

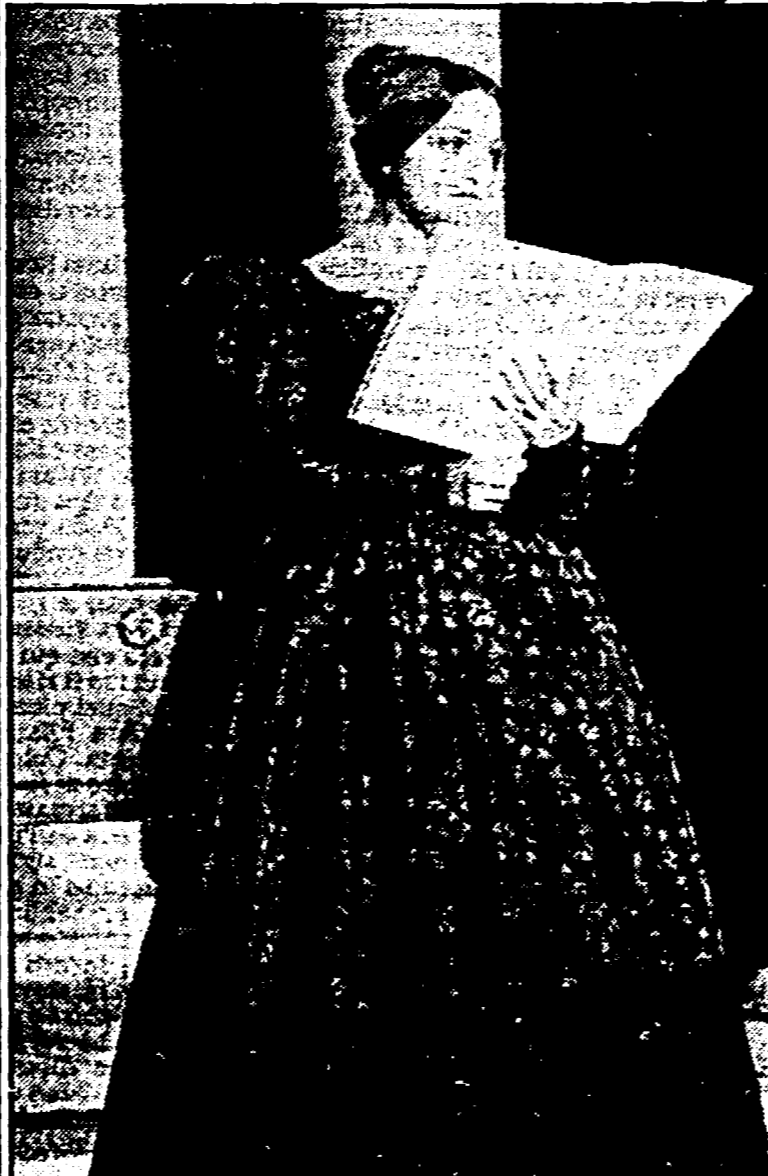
Pier Luigi Pizzi è difficile far recitare i cantanti lirici? Non più di altri. Oggi anche loro hanno voglia di dimostrare che possono essere degli eccellenti attori, e ci riescono. Questo poi è

un cast tutto di giovani, proprio quello che ci vuole per Rossini che ha bisogno di freschezza e gioia di vivere. — Qual è la chiave di lettura che ha scelto per quest'opera? Scusi sa, ma non gliela dica. Non mi piace parlare del mio lavoro. E il pubblico che deve scegliere la sua interpretazione senza che nessuno stia lì a scodagliargliela sul tavolo. — Pure oggi ci sono regie che senza spiegazione sarebbero incomprensibili. Io invece mi sforzo di fare delle regie chiare, che non tradiscano il senso del libretto, ma che neppure scadano nell'archeologia. Inoltre qualsiasi regia d'opera deve fare i conti con il senso musicale dal punto di vista dello stile. — E qual è il senso di quest'opera? Non è facile afferrarlo. Al primo ascolto mi è sembrato impredicibile. Vi sono mescolati insieme un'infinità di sentimenti: ironia, malinconia, cattiveria; quella cattiveria che in Rossini sconfinava nel cinismo. Se a prima vista può sembrare solo un divertimento, si scopre poi che è un insieme straordinario di momenti teatrali. Forse perché dietro c'è un libretto vero, quello di Scribe, e non un testo qualsiasi. — Questa impalpabile atmosfera rischia di spegnere il riso? No davvero. Ma tutto va condotto con garbo. I cantanti devono disegnare un gioco sot-

tile ed elegante, senza mai strafare. Bisogna stare in un equilibrio perfetto. — Le altre opere buffe di Rossini, quelle italiane, insomma, sono più facili? Non direi proprio. Anzi, per me il Rossini dell'opera buffa è molto più difficile che quello serio, a meno che non si scelga solo il lato farsesco delle sue opere. Ma è un'operazione molto riduttiva. Infatti è la prima volta che affronto una sua storia comica. — Che impressione fa ritrovare la stessa musica del «Viaggio a Reims» nel «Comte Ory»? Per Rossini non era cosa nuova travasare pezzi di musica da un'opera all'altra. E noto che la sinfonia del «Barbiere», che è una storia buffa, fu ripresa di sana pianta dall'«Elisabetta», che tutto è tranne che buffa. Ma qui c'è qualcosa di diverso. Il «Viaggio» è una pura esibizione virtuosistica, una gara di splendide acrobazie vocali. Ritrovarle identiche in un contesto teatrale conferma che il «belcanto», il vocalizzo, quelli che alcuni chiamano spragiatamente il «coccodè», ha una precisa funzione drammatica. Espri-me a meraviglia sentimenti e atmosfere. Ecco perché è stata un'idea geniale accoppiare la riscoperta del «Viaggio» con la sua «erede». — «Le Comte Ory» è la penultima opera di Rossini l'anno successivo, dopo aver sbaradito tutti con il «Guglielmo Tell» il musicista disse addio per sempre al teatro. Perché questo «gran rifiuto»? Perché aveva già detto tutto. Aveva sinte-

lizzato e portato alla suprema perfezione la musica del XVIII secolo e aperto la strada a quella del XIX. Piuttosto che ripetersi ha preferito smettere. E quando ha composto la «Petite Messe Solennelle», molti anni più tardi, ha sbaradato un'altra volta tutti. — E quale forma musicale anticipa con il Comte Ory? Tutta l'operetta francese fino a Offenbach compreso. — Lei è insieme costumista, scenografo e regista. Unificare queste figure è utile o rischia di impoverire il lavoro? Io lo trovo utilissimo ed è la ragione per cui dal '77 ho scelto di farlo. Permette lo sfruttamento al massimo livello delle cose realizzate. Insomma il Pizzi scenografo non crollerà mai di sottovalutare il Pizzi regista, o viceversa. — Qual è l'opera che maggiormente le attira? Il «Don Giovanni» di Mozart. L'ho fatto una sola volta, ma vorrei reinterpretarlo ogni anno, proprio come fosse un esercizio di regia. Sono certo che ogni volta sarebbe diverso. E poi «Il flauto magico» che considero uno dei vertici del teatro musicale. Ma per ora di Mozart ho in cantiere «Il re pastore» e «La clemenza di Tito».

— E tra quelle di Rossini quale preferisce? Nessuna. Sono tutte così diverse, così belle, che scegliere non si può. **Matiilde Passa**



Cecilia Gaskia Cantarlo mi mette addosso l'allegria

Signorina Gaskia, lei è l'unica cantante del cast del viaggio a Reims, che ritroviamo anche in «Le comte Ory». Che impressione fa cantare le stesse cose in un contesto così mutato? È un'esperienza molto stimolante. Tutto in Rossini è sempre uguale e sempre diverso. Qui, in particolare, la diversità si coglie in tante sfumature, piccoli particolari che sembrano insignificanti ma che danno tutto un altro tono. Una grande differenza, poi, nasce già con la lingua. Nel «Viaggio» cantavamo in italiano, qui in francese e la fonetica cambia tutto. Un'esperienza simile l'avevo già fatta interpretando le due versioni del «Mosè» così «diversamente uguali» per fare un

Donato Renzetti Mi ha portato fortuna dirigerlo a 18 anni

Donato Renzetti, 34 anni, nato a Torino «ma in Val di Sangro, provincia di Chieti», come specifica con orgoglio, è uno degli habitué del festival di Pesaro, dove ha diretto tra l'altro «L'italiana in Algeri» e «Il turco in Italia», due opere buffe per eccellenza. Anche a lui chiediamo: cosa c'è di diverso nella risata francese di Rossini? «Intanto non è una risata, ma un sorriso malizioso. Le opere italiane tendono al comico puro, alla farsa. Qui, invece,

gioco di parole. — Come mai è rimasta solo lei del precedente cast? In verità non era prevista la mia partecipazione al «Viaggio». All'inizio mi avevano scritturato solo per «Le comte Ory», poi è venuta anche l'altra occasione. Ed è stata la cosa più bella che mi sia mai capitata. Ho riprovato lo stesso entusiasmo delle prime recite a scuola. Oppure, infatti, era nuova per tutti, e studiare insieme a quei grandi cantanti è stata una grande gioia. Poi c'era Abbado e lavorare con lui è come riscoprire ogni volta la musica. — Che differenza c'è nel canto tra l'opera buffa italiana e questa francese di Rossini? L'unica che riesco a individuare è l'uso del linguaggio. Nell'opera italiana Rossini tende a snaturare la parola, a farla esplodere dal suo interno fino a esaltare il monosillabo, l'onomatopea. In questa opera, invece, questo meccanismo non c'è. — È vero che cantare Rossini è una delle cose più divertenti che ci siano? Sì, è proprio così. La sua musica mette addosso una tale frenesia, una tale gioia che è veramente un'esperienza indimenticabile.

c'è un'ironia più sottile, un clima che anticipa l'operetta di Offenbach. — Quali problemi pone al direttore? «Molti. All'inizio si presenta tutto molto semplice, ma non appena si entra nella partitura ci si accorge che è difficilissimo mantenere l'equilibrio tra i ritmi frenetici di Rossini e le infinite sottigliezze musicali. Se nelle opere buffe come il «Barbiere» c'è più una comicità di situazione, qui la comicità è dentro la musica, tutto è più amalgamato e maggiore è il peso dell'orchestra rispetto alle voci dei cantanti. Questo in omaggio al gusto francese». — Qual è stato il suo primo incontro con Rossini? «Rossini mi ha accompagnato nelle tappe più importanti della mia vita. La prima volta che impugnai la bacchetta avevo 18 anni e diretti «Il signor Brusolino». Il mio debutto in teatro è avvenuto sempre con «Il signor Brusolino». E per concludere, con il «Il signor Brusolino» ho trovato pure moglie.