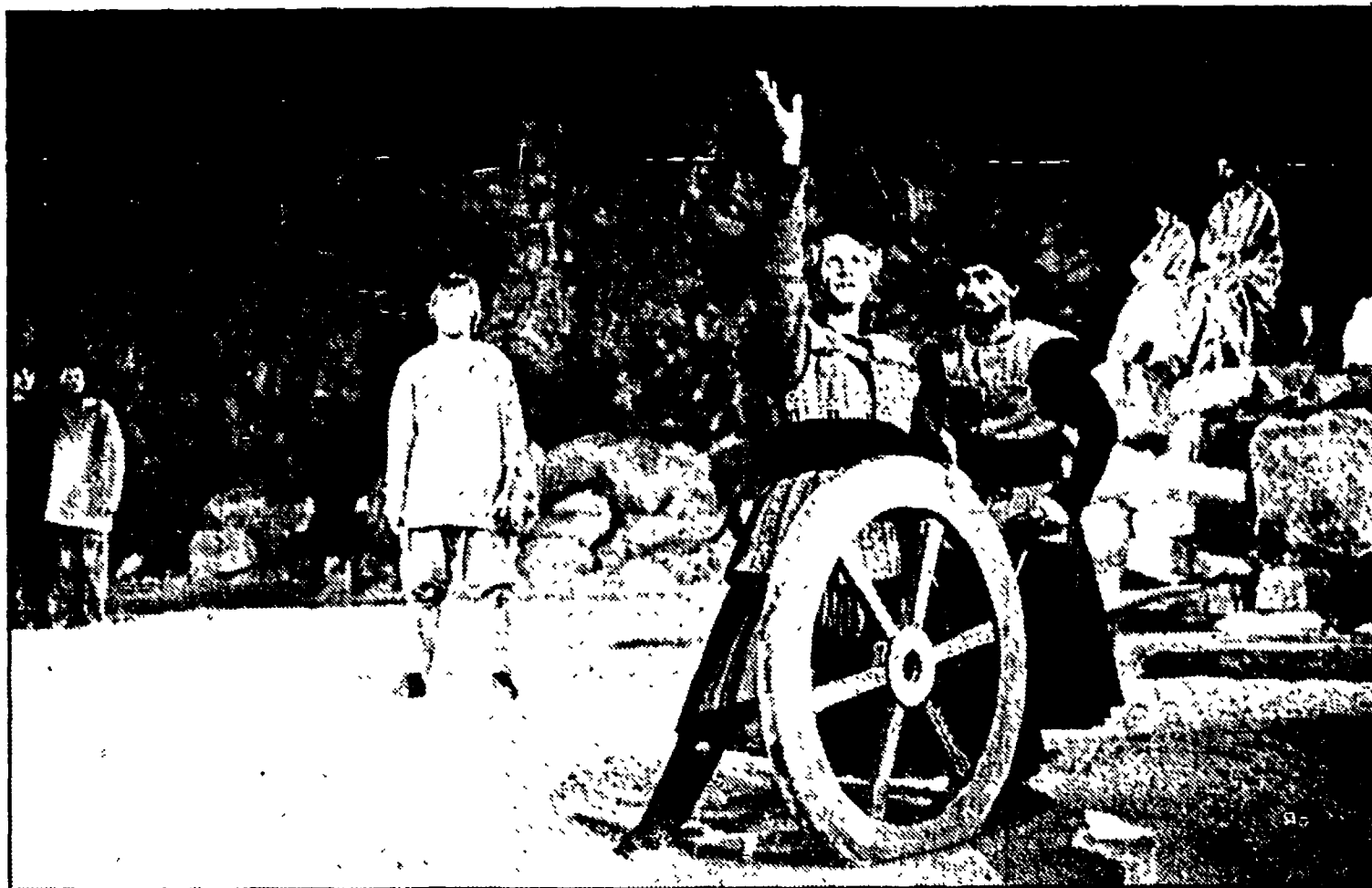


Spettacoli Cultura

Intervista della Garbo (dopo 60 anni)

STOCOLMA — Greta Garbo, che ha festeggiato ieri il suo ottantesimo compleanno, ha rilasciato dopo quasi sessant'anni di silenzio un'intervista. Il giornalista che ha avuto il privilegio di parlare con lei si chiama Sven Broman ed è svedese. L'attrice, che è nata a Stoccolma anche se dal 1951 è cittadina americana, gli ha confessato di avere una grande nostalgia della sua terra natale. Il giornalista e autore di una biografia dell'attrice ed è stato per questo che Garbo ha accettato di incontrarlo.



L'intervista Nuovo allestimento a Milano dell'opera di Luigi Nono

Prometeo dall'altare alla fabbrica



Luigi Nono

MILANO — Incontro Luigi Nono allo stabilimento Ansaldo, dove sotto la direzione di Claudio Abbado fervono le prove della nuova versione del *Prometeo*, che la Scala presenterà in questa sede dal 25 settembre al 2 ottobre. Rispetto alla prima dell'anno scorso alla Biennale di Venezia la partitura è stata in gran parte riscritta e sono mutate le caratteristiche acustiche dello spazio musicale in cui si collocano gli ascoltatori, all'interno della struttura creata da Renzo Piano; ma non è cambiata la concezione fondamentale del *Prometeo*, la peculiarità della sua «drammaturgia», l'intensità dell'attenzione che richiede al pubblico, da cui esige molto, ma cui fa vivere una esperienza musicale irripetibile e assolutamente non riproducibile.

Unica e assoluta protagonista, la musica del *Prometeo* non ammette associazioni visive, e men che meno ha a che fare con una vicenda o con una drammaturgia tradizionale. Nei testi curati da Massimo Cacciari troviamo Eschilo, Benjamin, Hölderling, Rilke e altri; il riferimento al mito di *Prometeo* si intreccia con altri percorsi, altre aperture, a definire non la storia di un personaggio, ma un cammino aperto a molteplici possibilità, una tensione di ricerca perennemente inquieta. Al pubblico si chiede di ascoltare, non solo nel senso più ovvio: la centralità della nozione dell'ascolto, nel caso del *Prometeo*, assume significati diversi da quello tradizionale. Non insistere su questo punto: «Non è il normale ascolto di una normale orchestra con solisti, coro ecc.; il punto è che la drammaturgia è creata dai suoni, dai percorsi dei suoni, dagli spazi sonori che si riempiono, si svuotano, si incrociano, si sovrappongono, contrastano, si combinano e scombinano. Questa è una drammaturgia acustica, sonora, che ho imparato lavorando e sperimentando allo studio di Friburgo (lo studio diretto da H. P. Haller con gli strumenti per l'elettronica dal vivo): da qui è nata la follia di questa avventura. La questione fondamentale è la drammaturgia del suono. Drammaturgia del suono è anche quella che si può conoscere in questi giorni a Venezia, nei concerti che la Biennale Musicale dedica ad Andrea Gabrieli, giustamente collegandola a quelli di musica contemporanea. Nella musica polifonica del Cinquecento e del Seicento vi era una drammaturgia del suono che portava il musicista a comporre e pensare in un altro modo».

Nella musica del *Prometeo* lo spazio viene, letteralmente, composto, è parte essenziale della concezione. Ma il padiglione della Ansaldo, dove è collocata la struttura di Piano, è ben diversa dalla chiesa di San Lorenzo a Venezia, dove aveva avuto luogo la prima nel 1984. «La cosa che trovo straordinaria di questo stabilimento è l'orizzontalità, il suo si espande, va, ritorna, non viene semplicemente riverberato come accade in una normale sala da concerto. Qui veramente i suoni si scoprono, e si scoprono le varie possibilità determinate dalle caratteristiche di questo ambiente. È una architettura industriale, che ci ha naturalmente creato dei problemi: per esempio soffoca i fortissimi, come è naturale in un luogo di lavoro. Piano ha modificato la sua struttura, rispetto a Venezia: viene aperta ai lati, e non c'è più soltanto il cubo centrale, ma ci sono tre grandi spazi. E c'è tutta la differenziazione asintomatica degli altoparlanti. A Venezia erano tutti in parallelo, qui sono tutti asimmetrici, autonomi, rivolti in direzioni diverse. C'è la massima irregolarità, per cercare di cogliere il massimo di spazialità all'interno delle possibilità che la struttura modulare di Piano consente. Lo spazio a Venezia era diviso dall'altare di San Lorenzo, che ci ha creato dei problemi e dei fascini: qui siamo molto più liberi, abbiamo avuto molto più tempo, ho potuto studiare bene con Haller e gli altri dello studio di Friburgo le caratteristiche dello spazio. Per me è molto affascinante dover intervenire di volta in volta, in funzione delle differenze dello spazio, per cui si può dire che la partitura è senza fine».

La partitura è stata ampiamente rifatta; si è creata una maggiore elasticità tra orchestra, solisti ed elettronica dal vivo. «Ho rifatto circa l'ottanta per cento, ho reintegrato parti che l'anno scorso erano state tagliate per mancanza di tempo, ho ricercato una maggior complessità nella sovrapposizione di diversi materiali sonori, che rendono indubbiamente difficile l'ascolto. Lo continuo a ripetere: l'ascolto è oggettivamente difficile, sia nella drammaturgia del suono, sia nella complessità, soprattutto in quella dei materiali che si vengono a sovrapporre e anche a scomporsi fra di loro».

Non c'è un percorso da seguire, ma un frammentatissimo e accidentato intrecciarsi e sovrapporsi di percorsi. È un aspetto essenziale del pensiero dell'ultimo Nono, che si riconosce anche nella frammentata complessità di pagine che non sperimentano l'elettronica dal vivo, come *Pagine Sulle... an Diotima* per quartetto.

«Il frammento... credo sia un modo di pensiero musicale, e non solo musicale, che è di oggi. Più riusciamo a frammentare, più possibilità abbiamo di riscoprire l'infinito, di tentare e creare altri linguaggi, altri interrogativi, altri dubbi, altre incertezze, altre, forse, certezze. Sempre più, anche a Friburgo, non so quando un mio lavoro comincia, non so quando finisce. Proprio come l'attacco della Prima di Mahler, di una genialità innovativa straordinaria: ci si trova improvvisamente dentro non nella musica, ma in uno spazio...».

Un'opera come il *Prometeo* nasce da una collaborazione molto particolare con musicisti-scienziati come Haller e Vidolin, e con tutti gli interpreti. Nono tiene a sottolineare, del lavoro di questi giorni, «l'intimità musicale, creativa, lavorativa che si è creata con Claudio Abbado, così profonda come non è mai stata».

Paolo Petazzi

Il nostro servizio

PRATO — Gli occhietti azzurri, forse verdini, nella loro trasparenza cristallina sono il segno chiave nel volto di Peter Brook, assieme a quel sorriso un po' monello che lo apparenta d'incanto a Charlie Chaplin. Insieme agli improvvisi guizzi di concentrazione, quando la risposta si fa più impegnativa, quando la domanda assume irrimediabilmente i caratteri dell'ovvietà, ripetitiva. Un rapidissimo contrarsi della fronte, poi la consueta limpidezza e la puntigliosa concentrazione nel rispondere come se la domanda fosse nuova, come se il pensiero si riformasse per la prima volta e avesse bisogno di decantarsi qualche istante. Insomma, se nell'entourage organizzativo la cortesia assume toni irrimediabilmente ma visibilmente professionali («Ah, l'Unità, c'è un importante Maestro si mostra maestro anche in questo: il professionismo ci deve essere, assolutamente, ma non si deve vedere; tutto deve assumere i caratteri della semplicità, ma la preparazione atletica deve essere perfetta»).

E così, col piatto sulle ginocchia, smozzicando orrendo prosciutto precotto, anche la storia di una precisa, altissima coscienza di sé, può prendere le forme di una quasi disarmata semplicità.

Come sono gli ultimi ricordi italiani? «Belli, naturalmente, molto belli. Tra Milano, Roma e Venezia, con *Ubu*, con *Les Iks* e *La conférence des Oiseaux* (che segnano le due importanti tappe di avvicinamento alla cultura non occidentale, prima della grande epopea dal *Mahabharata*, presentata a Prato fino a sabato 28 ndr). Per quest'ultimo avevamo uno scenario stupendo, in *Plebe*. Cominciò subito a piovere, malignamente e impetuosamente, fummo costret-

L'intervista Peter Brook a Prato presenta «Mahabharata», un viaggio spettacolare di nove ore nella storia dell'uomo

«Sulla scena cerco un'anima»



Peter Brook e in alto una scena di «Mahabharata»

ti a improvvisare tutto in un luogo chiuso. Andò tutto bene, ma questa volta meglio lavorare all'interno. Anche se il Fabbricone ha qualche problema di acustica».

Ad Avignone lo spettacolo si valeva del fascino che nasceva dalla commistione tra natura ed artificio, con il giro del sole che segnava lo scorrere del tempo. Non teme... «Innanzi tutto non è uno spettacolo, e poi lo spazio vuoto si anima con la presenza dell'attore, questa è determinante. Tutto passa attraverso l'attore, la concentrazione che questo riesce ad attrarre. Lo spazio naturale può essere gradevole, ma è un problema marginale. Il *Mahabharata* è stato concepito per le *Bouffes du Nord* a Parigi, dove lavoriamo da anni; si tratta quindi di un lavoro nato per gli spazi chiusi. Anche se non è uno spettacolo, c'è evidentemente un punto di vista, ma io non so se funziona o no. Devo vederlo con gli spettatori. Le rappresentazioni di questa settimana sono tutte, più o meno, delle prove di assaggio. Noi saremo pronti da domenica».

La scelta degli attori, così determinata, come è avvenuta? Si è attenuto a criteri generali, tecnici, o si è affidato all'intuito?

«Come sempre nella vita tutto è mescolato. C'è una proporzione nelle scelte. Un terzo è costituito dai miei attori che sono con me da quindici anni, due terzi sono stati scelti in funzione della *pièce* con criteri in parte legati ad essa». Due ragazzini intanto, giocano in piccole pozze d'acqua e Brook li richiama ad una maggiore compostezza. «Se mi serve un ragazzo scelgo un ragazzo. Non è stato invece discriminante il fattore linguistico. Chi non sapeva il francese ha imparato il francese attraverso lo spettacolo, come Byszard Cieslak. Ho scelto attori con una forte individualità ma anche con esperienza. Di norma un debuttante non ha resistenza; per una spedizione in montagna non si prendono principianti. Come non mi interessano professionisti troppo coscienti di sé. Ci serve gente che sia insieme professionale ed «ingenua», completamente aperta al di là dei piccoli interessi di mestiere. Nel teatro ci sono degli attori eccelsi, dei «mostri»; se uno vuole se lo compra. Ma non è quello che mi interessa. Mi interessano dei professionisti che si rispettano tra loro, sapendo ognuno di non saper fare ciò che sa fare l'altro. È semplice, ognuno ha il suo ruolo».

È questa la «semplicità»

di cui spesso lei parla e di cui sempre si parla per lei? «Bisogna diventare semplici. La semplicità è molto semplice. Credo che sia il momento in cui, indipendentemente dal campo dell'azione, non si è determinati dalla teoria. Niente mette in conflitto gli uomini e la vita più della teoria. Bisogna avere nei confronti del cervello che elabora teorie la stessa attenzione sottile e «filosofica» che avevano i gesuiti per depistare il diavolo. Perché fare teatro se non per cercare di discernere una cosa che ci riguarda tutti? È la cosa più difficile, ma in fondo è semplice».

Perché ha scelto la Francia come osservatorio per l'Oriente? Si ha la sensazione che il punto focale sia per lei la ricerca di un punto di vista diverso dal consueto. È importante per lei il momento di collisione o di collimazione delle culture?

«Io non sono un rifugiato, ho scelto la Francia partendo da una patria in cui ero molto stimato e pieno di amici, ma in cui niente si rappresentava che non fosse inglese e sono approdato in una terra che, dopo anni di scelte fatte in base alla ragione, rivela nella gente un gran desiderio di un teatro che non sia la rappresenta-

zione del quotidiano, naturalmente la verità è stata inconoscibile e non si può raggiungere attraverso la precisione delle parole. Io cerco attraverso gli specchi di una verità, di una cultura lontana, per illuminare con questi deboli barbagli la nostra, consueta, quotidianità. Dall'opposizione di elementi disparati nasce sicuramente qualcosa. Non mettiamo certo uno specchio davanti alla natura, ma tante piccole schegge di specchi, che prendano, di volta in volta, un frammento di luce, un frammento di verità».

Il suo lavoro accoglie le sue due anime. Quella «occidentale» e quella «orientale». È possibile pensare in un futuro, ad una ricomposizione, ad una sintesi? «Lei ha due nasi, signora. Lei è molto fortunata: questo è per lei un problema. Il mio è ancora più profondo: di anime, io sto cercando di capire se ne ho almeno una. Sarei già contento così».

Peter Brook, ai piedi della scalinata, ha un guizzo: «Ma di questo spettacolo, in giro, se ne parla? Ha l'impressione che lo stiano presentando bene?». Benedetto professionismo, al di là della filosofia e dell'anima!

Sara Mamone

Teatro

Pontedera, dieci anni dopo



Una vignetta di Chiappori disegnata per i dieci anni del teatro di Pontedera

Avere dieci anni per un teatro nato fuori dei grandi circuiti e delle grandi istituzioni è sicuramente un atto d'amore e di fiducia da festeggiare. Giustamente, dunque, Roberto Bacci che dirige il Centro di Pontedera — sviluppatosi attorno alla matrice amatoriale di un gruppo di attori, il Piccolo di Pontedera appunto — ne va orgoglioso. Intanto perché ne conosce una ad una le tappe dell'autoformazione raggiunta gradino per gradino lavorando accanto a maestri riconosciuti da Bagna a Grotowski a Marisa Fabbri, osservando, rubando qua e là. Mentre l'ipotesi organizzativa su cui nasce il Centro è stata per lungo tempo una novità: pensate, dei giovani che avevano l'ambizione di portare alcuni esempi di teatro internazionale in una città di provincia famosa solo per la sua fabbrica di moto, quasi sconosciuta come piazza teatrale.

Dice Roberto Bacci: «Avere dieci anni vuol dire tentare di riscaldare l'ambiente del teatro che oggi sembra vivere in una situazione congelata, dove tutti hanno paura di avere idee. Avere dieci anni significa, per noi, permettere ad altri gruppi più deboli di sopravvivere. Cambia il teatro, cambiano i tempi e cambiano i vocaboli: un tempo avremmo detto esistere».

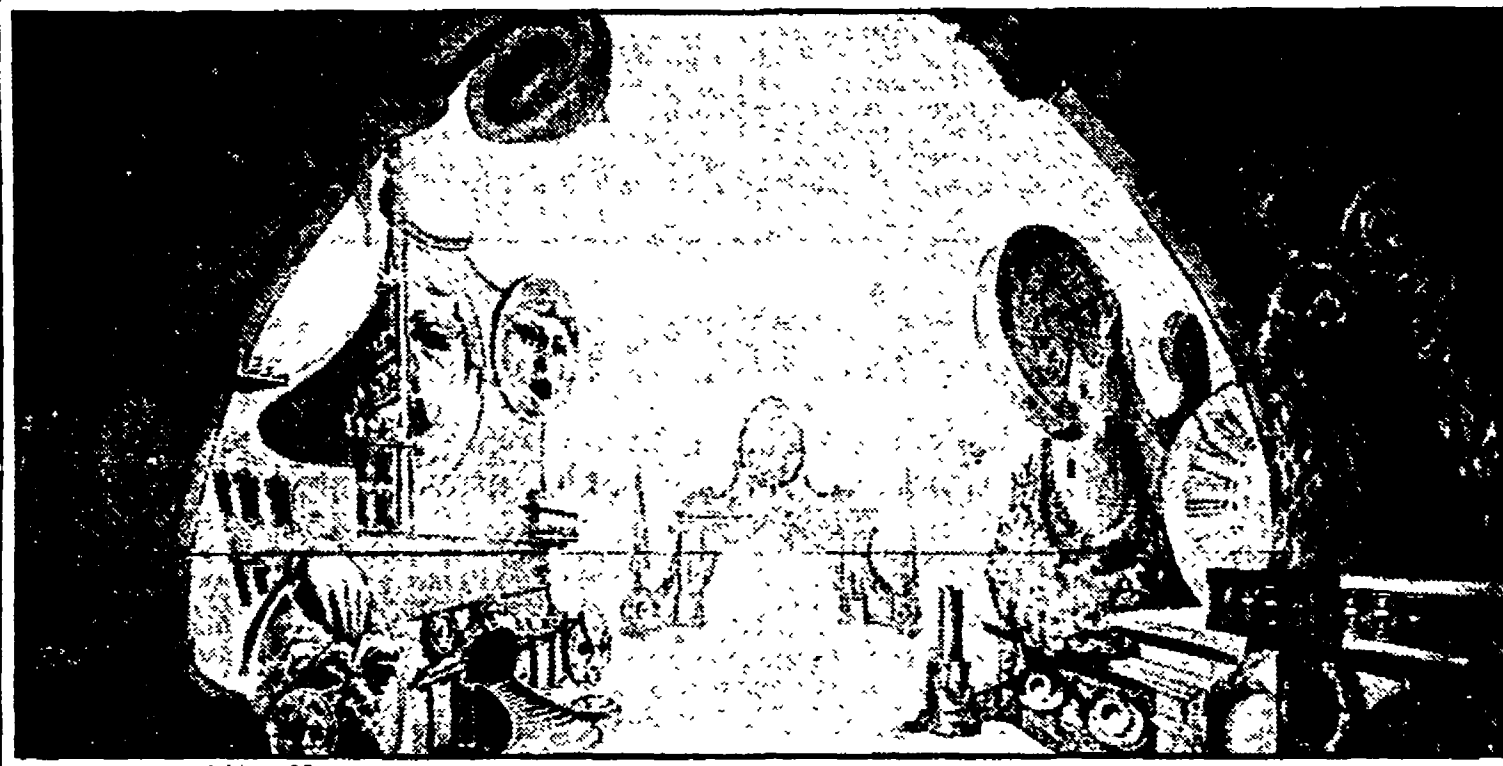
Così a Pontedera Bacci e il Piccolo hanno pensato a una festa che offrisse agli amici, ai gruppi vicini e agli specialisti, una merce su cui poi discutere, sulla quale confrontarsi: degli spettacoli. A partire da venerdì 20, infatti, in luoghi diversi si alterneranno delle proposte del Centro stesso e di altri gruppi ospiti. A debuttare a Pontedera che mostrerà, con la regia del belga Terry Salomon, *Il passaggio*, studio preliminare da *Agatha* di Marguerite Duras. La rappresentazione avverrà alla folla del fiume Era; spiega Bacci: «Abbiamo scelto l'Era perché ricorda un po' come luogo, i fiumi di cui parla la Duras». Sempre venerdì sarà un altro gruppo molto legato a Pontedera, i polacchi di Akademia Ruchu, presenteranno, di notte, *Sinfonia*, spettacolo omaggio per i loro amici italiani.

Ancora il Teatro di Pontedera con Maria Teresa Telara proporrà *Macello*, rivisitazione del Cocteau della *Voce umana* e della grande poetessa Silvia Plath. Sempre venerdì 20 un interessante gruppo di Torino, Laboratorio Bettino, presenterà *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* già visto a Santarcangelo, mentre sabato 21 Padiglione Italia, uno dei gruppi più interessanti del teatro di ricerca, proporrà *Serenatissima*, divertente incursione dentro una casa le cui finestre si animano di personaggi rubati al mito e alla fantasia. Ancora venerdì 20 verrà presentato *A ciascuno basta il suo affanno*, tratto da Thomas Mann e da Pasolini, mentre domenica 22 il gruppo di teatro-danza italiano Sosta

Palmizi proporrà *Il cortile*, spettacolo lodatissimo dalla critica. A loro volta anche i gruppi amici porteranno a Pontedera un loro «regalo di buon compleanno» con piccoli spezzoni di spettacolo che verranno presentati in due serate non stop sabato e domenica.

Da parte sua Pontedera, che in questi anni ha lavorato molto sul problema della formazione dell'interprete, e che, in questo senso, «coproduce» con la casa Usher un interessante iniziativa editoriale dedicata a testi teorici che hanno lasciato un segno nel teatro del Novecento, presenterà in questo ricco compleanno, che ha avuto gli

Maria Grazia Gregori



La locandina del film «Momo»

Cinema Primo ciak per il film ispirato a un romanzo di Michael Ende. Il regista Johannes Schaaf ripeterà il boom della «Storia infinita»?

Tutti i dollari di Momo

ROMA — I ruderi verdastri di un vecchio anfiteatro, una tempesta di sabbia agitata da un ventilatore, tre ragazze che corrono e cercano rifugio in quel mucchio di sassi. Stop. Al teatro 13 di Cinecittà si festeggia il primo ciak di *Momo*, il film ispirato al romanzo di Michael Ende (titolo per esteso *Momo ovvero l'arcana storia dei ladri di tempo e della bambina che restituì agli uomini il tempo trafugato*) che viene diretto dal regista tedesco Johannes Schaaf, con scenografie di Danilo Donati e musiche di Angelo Branduardi. Nonostante la lieta circostanza del battesimo, nonostante i buoni sentimenti di questa favola, sul set però c'è un'aria fosca.

Contrasti fra i diversi «creatori» del film? Anche Michael Ende, ottimo scrittore, è un uomo puntiglioso. L'anno scorso si è sentito tradito dalla versione che Wolfgang Petersen ha dato della *Storia infinita* e, infischiaendosi dei incassi miliardari, ha rinnegato il film. Quando, sull'onda di quel successo cinematografico ed editoriale, i produttori gli hanno chiesto i diritti di *Momo*, un suo vecchio racconto del '73, ha risposto di sì. Però ha imposto un suo regista, questo «oscuro» Schaaf, professionista teatrale e televisivo, soprattutto, con solo due lungometraggi, neppure noti, alle spalle. Le voci vogliono che la mega-produzione Italo-tedesca, a quel punto, abbia chiesto la garanzia di un Donati, reduce dalla creazione per *Ginger e Fred* di Fellini, due premi Oscar sulle spalle, a firmare le scene. E le voci vogliono, ancora, che fra regista e sceneggiato, nonostante i bellissimi

bozzetti di Donati, attualmente non corrano ottimi rapporti... Su *Momo*, insomma, grava il rischio di diventare un film con troppi valenti autori: tre, appunto. Ma l'aria fosca, impropria al varo di una bella favola, sul set si respira per altri motivi. *Momo* è un film che costerà 8 milioni di dollari. Con le sue 13 costosissime settimane di lavorazione tutte in Internet è obbligato a ripetere il successo della «fantasia all'europea» già realizzato dalla *Storia infinita*.

Per questo si è riunito un team produttivo italo-tedesco formato dalla Rialto Cinematografica, Cinecittà e la Sacs, mentre l'ingegnere già in agosto aveva finito di rombare una nuova edizione italiana del racconto che uscirà a giorni. E per questo ora un esercito di produttori e delegati di produzione schiaccia i cronisti (già irritati da un'attesa di due ore in piedi, fuori del teatro) con una valanga di informazioni sui costi, fini, lucrosi propositi di quest'opera che, siamo obbligati ad annotare, è la più grossa coproduzione europea mai realizzata. È il primo impegno produttivo della Sacs».

E allora, testardi, torniamo a Ende. Alla sua creatura, *Momo*, e al suo tenore e balzano regista, con due ciuffi di capelli alla Einstein, Schaaf, *Momo*, nel film, è interpretata da Radost Bokel, una ragazzina di nove anni di Francoforte che scompare dal set a riprese appena finite ma, ci racconta Schaaf, «è toccante, commovente, e brava come se invece di essere un esordiente, avesse già girato 500 film». A lei, parrucca riccia, abiti laceri, il compito di essere il volto che l'anno prossimo magnetizza-

rà le platee infantili. A lei il compito di far vivere davanti ai nostri occhi la fiaba di questa bambina-santona che salva una comunità di uomini dai Ladri del Tempo. Qual è secondo il regista il significato che lo scrittore ha affidato a quest'apologo? «La condanna del progresso fittizio, una riflessione sulla possibilità di tornare indietro sui nostri passi a vivere, invece di un'esistenza di corsa dal doveri, un Tempo più libero, un pezzetto di utopia», ci risponde.

Michael Ende le chiese di trasporre cinematograficamente *La storia infinita*, prima di rivolgersi a Petersen. Ma lei gli disse di no. Perché? «Era impossibile portare sullo schermo l'idea più bella di quella storia, il nemico del regno di Fantasia: era impossibile raffigurare il Nulla. È un giudizio implicito sul film di Petersen? No, non l'ho visto per non farmi influenzare mentre pensavo all'adattamento di *Momo*. Si sente oppresso dal controllo che Ende stavolta vuole esercitare sul film? Siamo amici, e abbiamo collaborato perfettamente durante la stesura della sceneggiatura. Ende chiede solo che la sua opera venga rispettata; ma non è uno stupido. Sa cos'è un libro e sa che cos'è un film».

Le era già capitato di affrontare un mondo di cartapesta, una storia ambientata in un mondo totalmente immaginario? «Il mio ultimo lungometraggio, *Traumstadt*, era la vicenda di un eremo da sogno, una specie di Shangri-la. Stavolta però mi si chiede qualcosa di diverso: capovolgere la mia visione pessimistica della vita, ammettere che in un film possa esistere anche un happy-end».

Il film di Petersen, come è noto, è stato un successo. Ma il regista di *Momo* non ha mai visto il film di Petersen? «No, non l'ho visto per non farmi influenzare mentre pensavo all'adattamento di *Momo*. Si sente oppresso dal controllo che Ende stavolta vuole esercitare sul film? Siamo amici, e abbiamo collaborato perfettamente durante la stesura della sceneggiatura. Ende chiede solo che la sua opera venga rispettata; ma non è uno stupido. Sa cos'è un libro e sa che cos'è un film».

Michael Ende le chiese di trasporre cinematograficamente *La storia infinita*, prima di rivolgersi a Petersen. Ma lei gli disse di no. Perché? «Era impossibile portare sullo schermo l'idea più bella di quella storia, il nemico del regno di Fantasia: era impossibile raffigurare il Nulla. È un giudizio implicito sul film di Petersen? No, non l'ho visto per non farmi influenzare mentre pensavo all'adattamento di *Momo*. Si sente oppresso dal controllo che Ende stavolta vuole esercitare sul film? Siamo amici, e abbiamo collaborato perfettamente durante la stesura della sceneggiatura. Ende chiede solo che la sua opera venga rispettata; ma non è uno stupido. Sa cos'è un libro e sa che cos'è un film».

Le era già capitato di affrontare un mondo di cartapesta, una storia ambientata in un mondo totalmente immaginario? «Il mio ultimo lungometraggio, *Traumstadt*, era la vicenda di un eremo da sogno, una specie di Shangri-la. Stavolta però mi si chiede qualcosa di diverso: capovolgere la mia visione pessimistica della vita, ammettere che in un film possa esistere anche un happy-end».

Maria Serena Palieri