Spettacoli Cultura

Massimo Ranieri (a sinistra) in un momento di «Pulcinella»

Di scena A Roma il nuovo lavoro di Scaparro, scritto da Santanelli, con Ranieri nelle vesti della famosa maschera: una metafora sui rapporti fra arte e potere

Pulcinella esule per forza

PULCINELLA di Manlio Santanelli da Roberto Rossellini Regia di Maurizio Scaparro Scene di Roberto Francia Costumi di Emanuele Luzzati Musiche di Giancarlo Chiaramello Movimenti mimici di Marise Flach Interpreti principali Massimo Ranieri, Beppe Iosco, Vittorio De Bisogno, Francesco De Rosa, Tommaso Bianco, Anna Walter, Antonella Monetti, Luigi Uzzo, Mariella Valentini, Isa Gallinelli, Giuliano Manetti, Andrea Matteuzzi Teatro di Roma, all'Argentina

L'intestazione completa suonerebbe lunghetta «*Pulcinella* di Manlio Santanelli, elaborazione drammaturgica del testo inedito di Roberto Rossellini, originariamente ispirato a studi e ricerche di Anton Giulio Bragaglia». In proporzione, lo spettacolo risulta assai più breve e snello di una tale dicitura, che sembra quasi stilata allo scrittoio di un notaio

All'inizio, comunque, c'era l'idea d'un film, rimasta nei cassetti di Rossellini E s'intuisce che il grande regista cinematografico, nella storia del viaggio a Parigi di Michelangelo Fracanzani, famoso Pulcinella secentesco, specchiasse in qualche modo la propria esperienza di artista più volte esule oltre le Alpi. Per non dire (ma lo dice benissimo Ettore Zocaro, in una puntuale nota compresa nel programma di sala) delle affinità profonde fra il metodo di lavoro rosselliniano e la tradizione italiana della commedia «all'improvviso» Quanto al nome di Bragaglia, è perfino ovvio che, a chiunque si accosti alla maschera pulcinellesca, debbano esser presenti il materiale documentario e le prospettive critiche offerti, al riguardo, da quel singolare e discusso uomo di teatro

Manlio Santanelli, autore in primo piano nella nuova leva partenopea (basti rammentare, fra i suoi titoli, *Uscita di emergenza* e *Regina madre*), ha operato dunque, nel caso, su commissione, ma, certo, senza metter via il suo precipuo interesse per la realtà sociale ed esistenziale della Napoli (e dell'Italia) di oggi Il Pulcinella-Fracanzani e i comici suoi compagni che, spinti dalla fame, dalla peste, dall'insofferenza per il governo spagnolo, si avviano verso la mitica capitale francese, sono fratelli di tanti loro concittadini e compatrioti (intellettuali e no) costretti, nei secoli successivi e sino al nostro, ad abbandonare casa e affetti per cercare altrove la fortuna o anche solo una possibilità di sopravvivere

Alle porte di Roma, al gruppo guidato da Fracanzani vediamo aggregarsi un nobile locale che si diletta di scienza e magia (e pertanto sente puzza di rogo), insieme con la giovane figlia, destinata ad affiancare, sulla scena, il capocomico, il quale a Napoli ha lasciato la pur giovane moglie (costei lo rintraccerà tuttavia a Parigi, e in mal momento) Giunti alla mèta vagheggiata, i nostri ricevono calde accoglienze dagli italiani che li hanno colà preceduti, fra questi il geniale Tiberio Fiorilli, detto Scaramouche, maestro di Molière Ma sono pure oggetto delle invidie e gelosie dei colleghi parigini Il Re, dal suo canto, li invita a recitare dinanzi a lui, ma vuol suggerire egli stesso lo spunto, una strampalata avventura di Pulcinella in Cina, che dovrebbe concludersi in allegoria apologetica del potere assoluto, in glorificazione del «migliore dei mondi possibili» Fracanzani, però, cambia le carte in tavola

Dopo una sorta di prologo, dominato dal personaggio — storico pur esso — di Andrea Calcese (il bravissimo Tommaso Bianco), che argomenta le tecniche e le virtù pulcinellesche, e trasmette poi, morer do, la maschera al suo successore, la vicenda procede sin troppo linearmente e amabilmente, inframezzata da citazioni di farse classiche del genere e di non meno classiche canzoni, intonate da Massimo Ranieri con la consueta grazia, e sostenute dal coro degli altri, in particolare, *Michelammà* (attribuita al polliedrico ingegno di Salvator Rosa, qui evocato come alo di Fracanzani) dà il via a un'animata sequenza di ballo, dove si avverte la mano di Marise Flach, curatrice dei movimenti mimici che, combinati coi bei tagli e colori dei costumi di Emanuele Luzzati, e inquadrati nella essenziale scenografia lignea di Roberto Francia, creano spesso una gradevole sensazione di pittura dinamica La regia di Maurizio Scaparro, insomma, ha potuto giovarsi di apporti corroranti, evitando il rischio (ma non del tutto) di proporre al pubblico, più che un'azione teatrale, una simpatica conferenza illustrata

Il copione, del resto, è ben scritto (Santanelli padroneggia elegantemente dialetto e lingua), solerte nell'indicare la durevolezza di certi temi, come quello dell'emigrazione forzata, o nel rivendicare l'orgoglio del teatro come spazio di verità e libertà, ancorché insidiate e precarie, ma difetta di nodi drammatici, di salutari soprassalti Inoltre, il Pulcinella di Massimo Ranieri, a contrasto con l'ambiguità o l'aperta «negatività» di cui la maschera è stata sovente (e non senza motivo) caricata, eccede in gentilezza Alla fine, eccolo poi assumere abbastanza sbrigativamente un piglio ribelle e, recuperato il suo tipico aspetto in luogo dell'umiliante divisa da buffone di corte (non più Pulcinella, semmai Polichinelle) impostagli dal capriccioso monarca, denunciare, come in un delirio visionario, violenze e sopraffazioni ovunque diffuse

Nell'economia non sempre equilibrata dell'allestimento, hanno agio di spiccare alcuni interpreti di razza il già ricordato Tommaso Bianco, il saporoso Francesco De Rosa, un'eccellente caratterista come Anna Walter (e la sorella di Calcese, nonché pilastro della compagnia) e anche (in parte) Luigi Uzzo Sacrificato invece Andrea Matteuzzi, che nei panni di Scaramouche ha a disposizione scarse battute, e di poco peso Le giovani attrici in campo (Monetti e Valentini, bruna e bionda rispettivamente) sono molto carine a guardarsi, ma altrimenti inspiegabili, data la vaghezza dei ruoli

Festosissimo l'esito dell'anteprima a inviti di sabato sera, con tante chiamate per tutti.

Aggeo Savioli

Il film È uscito finalmente «La leggenda della fortezza di Suram» del grande Paragianov

La favola che irritò il Cremlino

Il regista Serghei Paragianov. In basso una scena del film

LA LEGGENDA DELLA FORTEZZA DI SURAM — Regia Serghej Paragianov, Dodo Abasidze Sceneggiatura Vaza Gigasvili Fotografia Jurij Klimenko Musica Dzansug Kachidze. Interpreti Veriko Andzaparidze, Dodo Abasidze, Sofiko Ciaureli, Deduchana Cerodze, Tamar Cicisbili, Zurab Kipsidze. Urss. 1985. Al Labirinto di Roma.

Nel luglio dell'85, al Festival di Mosca, un alto dirigente dello Sovexport Film reagiva alle molte, assillanti richieste avanzate dai giornalisti occidentali di vedere la nuova, attesissima prova di Serghej Paragianov *La leggenda della fortezza di Suram*, sbottando stizzito «Possibile che vi interessi soltanto questo film tra i tanti — belli, importanti — che si possono vedere qui?». In effetti, era proprio così

La cosa, d'altronde, è facilmente spiegabile La storia personale di Paragianov si intreccia indissolubilmente con quella del suo cinema Nato nel 1924, a Tbilissi (Georgia), da famiglia armena (Paragianian suonava originariamente il cognome), nell'immediato dopoguerra il giovane Serghej è già allievo di talento di consacrati maestri come Savcenko e Donskoi Dopo un lungo e proficuo apprendistato presso gli studi Dovgenko di Kiev, anche con medi e lungometraggi di qualche rilievo, giunge nel '64 al suo momento di compiuta e matura creatività con *Le ombre degli avi dimenticati* Il successo e i molteplici riconoscimenti che il film riscuote anche all'estero non attenuano, però, la diffidenza burocratica che la stessa opera aveva fatto registrare fin dal suo primo apparire

Si giunge quindi al '69, quando per conto della Repubblica armeno-sovietica può finalmente realizzare, a Erevan, *Sayat Novà*, densa e visionaria rievocazione della figura del poeta-trovatore armeno Sayat Novà, grande lirico del Settecento dalla vita avventurosa, ancor oggi famoso come bardo nazionale per i toni accesi dei suoi componimenti ispirati ai temi dell'amore e dell'epica civile

Anche quest'opera, però, al di fuori di una fugace e tutta positiva circolazione nell'Armenia sovietica, incontrò assurdi ostacoli, tanto che solo per una ristretta cerchia di persone fu possibile visionarla a Mosca Soltanto in seguito a complicate manovre si poterono organizzare prima a Parigi, poi a Venezia alcune proiezioni dell'opera

Dopo di che si dovettero registrare in Urss allarmanti notizie Serghej Paragianov, arrestato nel '73 a Kiev e accusato di una serie sconcertante di reati (dal traffico illegale di valuta fino all'omosessualità), fu condannato nel '74 a cinque anni di lavoro duro che il cineasta scontò quasi per intero

Oggi, finalmente libero, di nuovo alacre, pieno di idee, di progetti, Paragianov sembra rivivere una sua nuova, più ricca stagione creativa In tal senso, *La leggenda della fortezza di Suram*, diretto in collaborazione con l'autore-attore Dodo Abasidze, assume il significato di una sintomatica, doviziosa anticipazione.

Il tessuto narrativo si incentra, come di consueto, in quella magica aura poetica tipica dell'arte di Paragianov, in una ambientazione atemporale, in un clima mitologico in cui realtà e leggenda, storia e favola si contagiano inestricabilmente

In tal senso, probabilmente, *La leggenda della fortezza di Suram* assomma in sé più il manierismo, l'ostentata eleganza calligrafica, la rarefazione e l'astrattezza formalistiche che non l'ispirato slancio, l'intensità drammatica, persino la pienezza emotiva del mirabile *L'ombra degli avi dimenticati* e dell'epico *Sayat Novà*. Va osservato, peraltro, che preso per sé solo il film ci sembra oltremodo ricco di motivi, di trasparenze, di illuminazioni significative tanto sul particolare modo di far cinema di Paragianov, quanto sulle implicazioni culturali-ideali che si stendono una «rappresentazione» fitta di segnali, di sintomi ora ambiguamente enigmatici, ora sottilmente rivelatori di più ramificate inquietudini

C'è, ad esempio, fin dal prologo figurativo-visuale stilizzatissimo, nel proliferare barbarico di immagini preziose, una sorta di contrappunto narrativo radicato ad antiche, irrisolte questioni connesse a riti tribali, eventi sociali e politici di arcaica memoria Un mondo, un tempo a parte, insomma, in cui uomini e cose mischiati insieme in un panteismo pagano, al di là di ogni parvenza cristiana o islamica, si giocavano la loro sorte, il loro futuro tentando di darsi istituzioni, credenze, moralità quanto meno accettabili per tutti, salvo poi dover fare i conti coi nemici di ogni sorta sempre in agguato

Il nucleo drammatico è costituito significativamente dalla singolare convinzione che per proteggere la patria georgiana dall'invasione di minacciosi nemici si debba costruire un'imponente fortezza, appunto quella di Suram, che faccia da baluardo contro ogni aggressione L'impresa, peraltro, è frustrata dai ripetuti crolli della ciclopica costruzione, finché una cieca-veggente predice che soltanto se un giovane guerriero dal cuore e dalla mente puri sarà murato vivo nella stessa fortezza, la costruzione reggerà poi ad ogni assalto o minaccia.

Benché così approssimativamente individuata, la traccia narrativa risulta verosimilmente all'origine delle prolungate e, comunque, ingiustificate persecuzioni cui sono stati sottoposti, a suo tempo, il cineasta armeno e i suoi film, giusto perché agli occhi dei burocrati ottusi e intolleranti qualsiasi insorgenza di presunte rivendicazioni «nazionalistiche» o di particolari valori culturali autoctoni destava immediatamente sproporzionate, automatiche reazioni repressive Forse, *La leggenda della fortezza di Suram* non vale, sul piano stilistico-espressivo, quanto le precedenti, intense prove di Paragianov Ma ciò non significa che non sia un film importante. È semplicemente un Paragianov diverso, più ravvicinato, originale Assolutamente da non perdere.

Sauro Borelli

Il concerto

Sciarrino a Santa Cecilia

Questo è il suono delle tenebre

Salvatore Sciarrino

ROMA — *Chi l'avrebbe mai detto nove minuti di turbinio fonico, gittato e placato da Salvatore Sciarrino, ad inizio di concerto, danno poi in qualche modo influenzato tutto il programma Diciamo di un brano per orchestra, risalente al 1977,* Il Paese senza alba *nuovo per Santa Cecilia*

Il Paese senz alba, *sovrastata da una notte eterna, può essere il flavolto fantastico e poetico dell'Aldilà, sin da primordi immaginato come tenebra impenetrabile dalla luce È la luce — della mente, come del mondo — è sostanza vitale, è vita «La terra era informe e deserta — dice la Genesi — e le tenebre ricoprivano l'abisso Dio disse "Sia la luce", e la luce fu Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre, e chiamò la luce giorno e le tenebre notte E fu sera e fu mattina »*

I suoni di Sciarrino (un'orchestra ridotta, piccola, ma è grande l'ansia di trovare negli antichi strumenti suoni nuovi) danno a meraviglia il senso di una materia sonora, che lavora e scava se stessa nell'assillo di perforare la notte quasi una parete da sfondare visivamente innalzata dinanzi agli occhi degli ascoltatori dai grandi fogli di musica poggiati sui leggii Partono scroscianti da un magico accordo, sonorità serpeggianti, inquiete per una lunga notte conficcata nella mente con l'ossessione di una nonalba Il suono con falli punte di trapano, scava con guizzi veloci, che a poco a poco cedono, pur se non rassegnati, al buio che non rinunzia al suo predominio Non c'è tempo però, perché si stabilisca un'angoscia, ché il Paese senz'alba *spegne subito il suono sottile tormentato ferrigno, «impazzito» La brevità stessa del brano ha impedito reazioni di insofferenza da parte del pubblico che ha applaudito l'autore chiamandolo al podio occupato da Giuseppe Sinopoli, alacre e convinto animatore del subdolo brano Subdolo — diciamo — perché continuato ad esercitare una sua durata nel seguito delle cose*

C'era Mozart, dopo Sciarrino e la sua musica, come scardinata da quei serpeggiamenti sonori, è sembrata straordinariamente inerte in una routine non riscattata dalle pur geniali illuminazioni

Sciarrino ha scritto, dopo quello senza alba, il Paese senza tramonto *e nel* Concerto *K 482 di Mozart, per pianoforte e orchestra, proprio una sterminata e monotona distesa di luce dava — nonostante le cure di Sinopoli e la garbata (un garbo eterno, senza tramonto) realizzazione pianistica di Alicia De Larrocha — il senso di una angoscia che è finita però con applausi alla concertista, riluttante a concedere un bis Si vede che non aveva più nulla da dire In compenso aveva molte cose da dire Sir Edward Elgar, simpatico musicista inglese*

Volentieri lo festeggeremmo nei centotrenta anni della nascita (1857-1934), se non avesse tentato con la «complicità» di Sinopoli, di uccidersi tutti con le bordate tardo romantiche della sua seconda Sinfonia (1910) rinfocolate da Wagner, Strauss, Brahms, Ciaikovski e Mahler Il fuoco di fila è durato oltre un'ora, ma aveva qualche tregua grazie ad un piu humorous spirito inglese talvolta affiorante Troppo poco per giustificare il recupero di questo enorme scafo dal fondo dove si era arenato Sinopoli lo ha tentato con grande bravura e la sua impresa è stata lungamente applaudita

Ora il grosso scafo, ritornato a galla, è pronto a ripartire Ma nessuno vuol salire a bordo Colpa di Sciarrino, forse starà scrivendo la musica d un viaggio per un Paese senza ritorno

Erasmo Valente

L'opera Grande successo a Bologna per la «conversazione» sul teatro con la quale Richard Strauss raccontò la sua filosofia della musica e della vita. Un capolavoro di leggerezza la regia di Ronconi

La vita? È meglio con un Capriccio

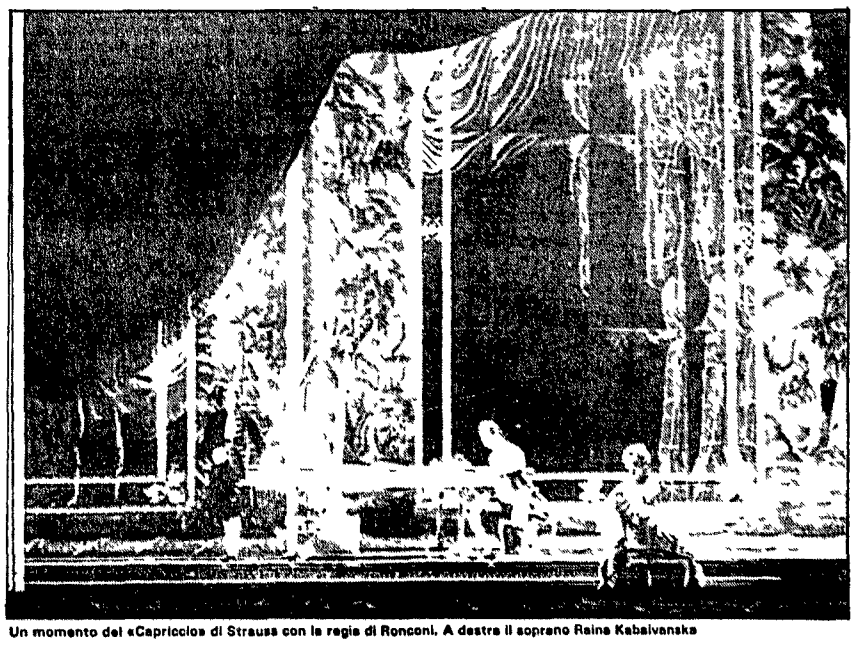
Nostro servizio

BOLOGNA — Tra le numerose opere scritte da Richard Strauss nella sua lunga vita, *Capriccio* è forse la più trascurata Forse perché non è neppure un'opera, ma un saggio sull'opera in forma di conversazione musicale, una gara di concetti raffinati in una cornice aristocratica e, come assicura l'autore, «una ghiottoneria per buongustai della cultura» Tutte cose che, si direbbe, non hanno a che fare col teatro e invece, come s'è visto ora al Comunale si combinano egregiamente in uno spettacolo arguto e scorrevole dove l'occhio e l'orecchio non riposano, sollecitati da un profluvio di gustose invenzioni

La scommessa, proposta dal musicista negli anni bui della guerra è vinta due volte, grazie all'accuratezza della realizzazione musicale, all'allestimento di Ronconi-Palli-Dispot che funziona come un orologio e anche alla traduzione italiana di Fedele D'Amico che, ogni tanto ci fa aprire qualche parola Il pubblico potrebbe essere più folto (Bologna non è la città dei buongustai?) ma non più soddisfatto, e gli applausi alla fine sono risuonati addirittura trionfali per tutti e in particolare per Ronconi e per la Kabalvanska, interprete principale

Tanto successo rallegra perché smentisce tanti luoghi comuni in corso non è vero che ai nostri tempi non si possa «fare un'opera», e non è vero che occorra rappresentarla con la testa in giù per divertire la gente Alla prima smentita provvede Richard Strauss che, nel 1942, a settantotto anni compiuti, dà un affascinante esempio di «saggio» teatrale, dove il teatro stesso è l'oggetto di una discussione raddoppiata dal classico triangolo amoroso

La protagonista è una giovane e avvenente Contessa vedova, corteggiata da un musicista e da un poeta siamo in pieno Settecento e i due dovrebbero preparare un'opera Nel frattempo, si contendono il primato dell'impresa (e nel cuore della vedovella), spalleggiati da un direttore teatrale che rivendica il primato scenico e da un'altra coppia (la bella attrice Clarion e il fratello della Contessa) impegnati in loro faccende di cuore Il trio diventa così un sestetto Il Conte patrocina il dramma, la Contessa è incerta, presa dal doppio fascino della poesia e della musica, il vecchio teatrante invoca il ritorno all'opera italiana Tutti discutono di regole, di forme e, naturalmente, di amore, arrivando alla decisione di



Un momento del «Capriccio» di Strauss con la regia di Ronconi. A destra il soprano Raina Kabaivanska

scrivere un'opera in cui rappresenteranno se stessi l'opera *Capriccio*, appunto, cui manca solo il finale Che non ci sarà perché la bella signora, divisa tra i due spasimanti, finirà per tenerseli entrambi, o forse no La faccenda resta in sospeso, mentre il Conte, più pratico, va a Parigi con la bella attrice

Su questa trama, ideata parecchi anni prima da Stefan Zweig su un tema settecentesco dell'abate Casti, Strauss — musicista e librettista di se stesso — riesce a costruire un'affascinante «conversazione» dove passato e presente si intrecciano nel modo più suggestivo Se la Contessa è incerta tra due fuochi sentimentali, il compositore si trova — confessa — al quadrivio dei grandi modelli storici «Prima le parole e poi la musica (Wagner), oppure prima la musica e poi le parole (Verdi), o soltanto le parole e niente musica (Goethe), o ancora, soltanto musica e niente parole (Mozart)»

Problemi eterni, che egli risolve, come la contessa, senza scegliere, mescolando con mano maestra ricordi e citazioni un po' di Wagner (magari quando si tratta di tagliare un testo prolisso), un po' di Couperin e di Rameau che contribuiscono allo sfondo galante, un po' di Gluck, di Rossini e di Donizetti, e molto dello stesso Strauss che abbondantemente si cita rivivendo la propria vita artistica. Prossimo agli ottant'anni, in un mondo impazzito tra guerre e stragi, il vecchio maestro cerca di risolvere almeno i problemi della propria musica, affidando alla bella Contessa (come già alla Marescialla del *Cavaliere della Rosa* l'incerta morale nulla si risolve definitivamente, tutto si ripropone ogni giorno

Occorre una regia geniale, come questa di Luca Ronconi, per rendere questa felice ambiguità una regia che (con i bellissimi bozzetti di Margherita Palli e gli eleganti costumi di Carlo Diappi) ci trasporta in un interno signorile, trasformato di volta in volta in teatro aprendo e chiudendo gli scorci con la mobilità di grandi specchi settecenteschi, di arazzi colorati e di neri velari Tutto si moltiplica, si divide, si riflette — secondo la tipica cifra ronconiana — scivolando dal mondo salottiero a quello illusorio, non senza funerei richiami (quei sipari come drappeggi tombali) alla morte del sogno Che tuttavia rinasce nella figura della Contessa, deliziosa e impenitente sognatrice, centuplicata dai quattro specchi che la proiettano nel mondo della fantasia, l'unico a cui si può credere!

Arricchito da giochi di luce, mosso con abilità pari alla leggerezza, lo spettacolo rende alla perfezione il senso dell'ambiguo mondo straussiano dove la musica è l'unica realtà Affidata qui ad una compagnia in gran parte italiana capace di rendere con garbo il gioco musicale anche se non tutte le parole. Come sempre la traduzione (per quanto curata da un letterato—musicista di prestigio) è come un abito rifatto che non calza impeccabilmente Cosa che non aiuta i cantanti nella «conversazione» È ancora un problema operistico che rimane aperto Lasciandolo in sospeso, limitiamoci ad apprezzare i buoni risultati della compagnia, cominciando — è doveroso — da Raina Kabaivanska che crea con fine intelligenza il ruolo della Contessa, ruolo impegnativo ed estraneo alle sue abitudini). Lo crea da grande artista, accanto a William Matteuzzi e Armando Agostini (due garbati spasimanti), a James Johnson imponente «direttore del teatro», Nelson Portella e Glenys Linos (Conte e attrice), Florindo Andreolli, Adelina Scarabelli e Pietro Ballo che completano l'assieme Impegnata a fondo anche l'orchestra del Comunale, diretta con competenza anche se non con molta fantasia, da Ralf Weikert, e giustamente associata al trionfo generale

Rubens Tedeschi