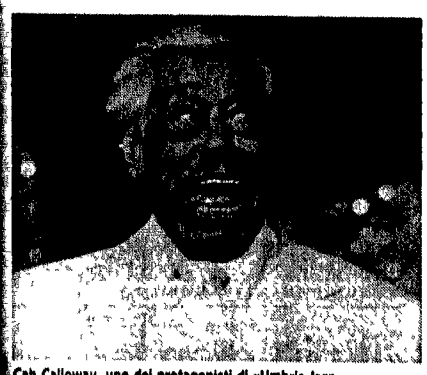

Cab Calloway, uno dei protagonisti di «Umbria Jazz»

Calloway e Manhattan Transfer

Quando il jazz alza la voce

Nel jazz la voce umana ha sempre assunto un ruolo definito e insostituibile di espressione più autentica dell'animo di un individuo. Umbria jazz, al suo quarto giorno di concerti, ci ha regalato il piacere di poter apprezzare due aspetti paralleli del canto jazzistico: quello del passato, con Cab Calloway, e quello del presente, anche se «old fashion», dei Manhattan Transfer.

ENZO CAPUA

PERUGIA. Calloway è di certo quel che si dice una «leggenda vivente» del jazz: al suo nome sono indissolubilmente legate le memorie degli anni d'oro di questa musica. Gli anni dell'era dello swing, quando il jazz imperversava in tutti gli Stati Uniti ed in Europa nascevano i primi appassionati, che si accapigliavano in euforiche discussioni sugli echi musicali che arrivavano d'oltreoceano. Ma il teatro Turreno di Perugia, che alle cinque di pomeriggio ospitava la «prima» del grande cantante americano, era incredibilmente pieno di giovani entusiasti. Potere del cinema si dirà, del *Cotton Club* di Coppola o di *Blues Brothers* di Landis, ma anche potere di una musica, aggiungiamo noi, che ha la capacità di essere ancora viva, nello stesso tempo, leggendo il suo passato, il suo presente e l'imperscrutabile futuro. Calloway a dicembre compirà 80 anni e quindi la sua voce non è certo quella di una volta: ma quanta emotività, quanta ironia e voglia di vivere c'è ancor oggi nel suo canto. Mr. «Ho-De-Ho» (così si fa chiamare, dal ritornello della celebre *Minnie the Moocher*) si è presentato sul palco con un sorriso smagliante (quello di sempre), in giacca rosa e i capelli svolazzanti, pur se incanutiti dagli anni. Le canzoni indimenticabili, come *Stormy weather*, *Blues in the night*, *St. James Infirmary*, *September song*, hanno rivissuto una seconda giovinezza assieme al loro interprete: Calloway addirittura, in alcuni momenti, è riuscito a tirar fuori l'antica potenza vocale. Quegli acuti interminabili, limpidi, caratteristici del suo stile aggressivo, dirompente. Alla fine l'immancabile *Minnie the moocher* ha fatto esplodere la sala: è stato quasi commovente vedere tanti ragazzi che ne cantavano in coro il ritornello, assieme al vecchio Calloway. Peccato solo che lo show fosse stato inframmezzato dall'esibizione della figlia Chris Calloway – certamente non all'altezza del padre – e dai fratelli Williams, due ballerini di tip-tap divertenti, ma nulla più.

La sera, allo stadio Curi, c'erano invece circa 10.000 persone ad attendere i Manhattan Transfer: il miglior gruppo vocale oggi esistente, al suo primo concerto in terra italiana. È stato ancora un trionfo: Alan Paul, Tim Hauser, Cheryl Bentyne e Janis Siegel, i magnifici quattro cantanti (due uomini e due donne) hanno dato prova di un'eccellente presenza scenica e di enorme professionalità. Il quartetto vocale ha entusiasmato per la raffinatezza delle esecuzioni, per l'incredibile capacità di impasto dei timbri delle voci, per la sobrietà e la misura degli arrangiamenti. Sebbene il loro repertorio sia costituito per lo più di brani classici, di standard, come *Four brothers*, *Moot Benny Bailey*, *Java Jive* e *Tuxedo junction*, la modernità d'approccio, il senso ironico dell'esecuzione e, non ultima, la straordinaria bravura tecnica, fanno di questi quattro cantanti quanto di meglio si possa ascoltare oggi nel jazz vocale. Nel tre bis finali i Manhattan Transfer (il loro nome proviene dal titolo di un romanzo di John Dos Passos) sono passati con grande disinvoltura da un bellissimo brano contemporaneo, qual'è *Birdland* di Joe Zawinul, ad un gospel reinventato, come *Operator*, fino a chiudere con una *Embraceable you* di Gershwin: un omaggio struggente, emozionante, al grande compositore americano.

Mosca invade Hollywood

Il cinema sovietico, maggiore alfiere del rinnovamento in Urss, cerca «complicità» e prestigio negli Usa Vediamo con quale tattica

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPI

MOSCA. Fellini, la retrospettiva di Giuseppe De Santis al cinema «Illusion» (sempre stracolmo), il trionfo di Mastroianni in *Oci ciornie*, l'omaggio a Gian Maria Volonté, altri film come *Inganni* di Faccini e *Il coraggio di parlare* di Castellani... L'Italia si sta comportando bene al Festival, ma seremmo bugiardi se negassimo che i veri protagonisti sono altri. In primo luogo i sovietici, come è ovvio. In secondo luogo gli americani, come non era affatto ovvio. Vediamo di capire il perché.

Come tutti sanno, il cinema sovietico è all'avanguardia nella lotta per il rinnovamento che si sta svolgendo in questo paese. Ma la lotta non è facile, né incruenta. L'Unione dei cineasti, che si fa carico in prima persona di questa battaglia, ha bisogno di consensi, a tutti i livelli. Che il suo leader Elem Klimov abbia avuto l'*imprimatur* da Gorbaciov in persona è fondamentale ma non sufficiente. Agli appoggi politici debbono accompagnarsi appoggi e risultati *interni*, per così dire, al mondo cinematografico.

Il primo passo è, dunque, quasi obbligatorio. Chi comanda, nel cinema? Risposta facile: gli Stati Uniti. Ecco dunque il cinema sovietico cercare, in modo spasmodico, di creare una rete di rapporti con la prima cinematografia del mondo. È un terreno vergine, perché le due potenze, anche in questo settore, non si sono parlate per anni. E il risultato non è stato, qui, l'equilibrio: è stata la penetrazione degli americani in tutti i mercati del mondo, di fronte a un'oggettiva difficoltà, da parte sovietica, di «vendere» la propria immagine all'estero.

Ora i sovietici tentano di rimediare, e per fortuna la controparte sembra ben disposta. La rivista *Variety*, ad esempio, è presente al Festival in forze; la partecipazione americana al concorso è di grande prestigio (il film di Coppola che vedremo domani), e i rapporti cominciano a diventare sempre meno formali. Lunedì, nella sede dell'Unione dei cineasti in via Vasilievskaja, a due passi dalla centralissima via Gorky, russi e americani si sono incontrati. Klimov, Oleg Rudnev (capo della Sovexport, l'ente per la vendita dei film sovietici all'estero) e Aleksandr Surikov (capo della Sovinfilm, l'ente per le coproduzioni) si sono uniti alla delegazione statunitense per annunciare i primi passi concreti: un accordo per la distribuzione dei «pacchetti» di film (americani in Urss, sovietici negli Usa) da presentare anche alla Casa Bianca e al Cremlino; un concorso aperto fra sceneggiatori dei due paesi per trovare un soggetto adatto ad un primo esempio di coproduzione; altri progetti di collaborazione che vanno dal già annunciato film di Kramer su Cernobyl a film che dovrebbero coinvolgere i maggiori autori sovietici (tra cui Mikhalkov e lo stesso Klimov); l'invio di studenti russi al famoso Sundance Institute diretto da Robert Redford. Il tutto nella sede del Prok, il nuovo club professionale dell'Unione fondato proprio in occasione del Festival: un locale dall'atmosfera vagamente futurista, con monitor che trasmettono video rock 24 ore al giorno, incontri e conferenze «non stop» in un ambiente per nulla formale. Anzi, piacevolmente incasinato.

Molte proposte, tanti piccoli segnali. Per esempio, in questo paese dove ogni discorso ufficiale va analizzato parola per parola, e dove la «dietrologia» è un'arte per raffinati, è letteralmente un piccolo fatto storico che Klimov abbia parlato di «rapporti con l'*industria* cinematografica americana» (in russo le parole «cinema» e «industria» non vanno quasi mai accoppiate). Ed è altrettanto «storica» la lunga intervista con Milos Forman trasmessa domenica sera dalla tv sovietica. Un'intervista in cui Forman ha rivolto in russo un breve, formale saluto agli spettatori, ma si è poi sbizzarrito in ceco sugli argomenti più vari: la necessità che l'arte trasmetta valori («Credo che nulla come l'imperativo morale possa danneggiare l'opera di un'artista»), la ricerca della verità («Io sono d'accordo con chi ha detto: seguite coloro che cercano la verità, fuggite da coloro che dicono di averla trovata»), gli Oscar («Sì, ho vinto tanti Oscar nella mia carriera Ma ci sono film che hanno conquistato l'Oscar e che oggi, rivisti, ci appaiono orribili. Ne riparleremo fra cinquant'anni»).

Milos Forman è pur sempre un cittadino cecoslovacco fuggito in America dopo la Primavera di Praga. Vederlo alla tv sovietica fa un bell'effetto. Che tra la sua filosofia ormai molto hollywoodiana, e quella più austera dell'intervistatrice russa, si finisca quasi per preferire la seconda, non è poi un gran problema. Che milioni di telespettatori sovietici si siano potuti porre la stessa domanda è, in fondo, assai più importante.

Un'inquadratura de «L'intervista» di Fellini

Balletto vecchio, anzi quasi nuovo

Jan Fabre, povera danza rarefatta

ROSSELLA BATTISTI

ROMA. Una sconcertante rarefazione dell'idea è ciò che Jan Fabre ha proposto al pubblico di Villa Medici col suo spettacolo *Das Glas im Kopf wird vom Glas*. Il sipario si apre su sei impassibili interpreti incassati dentro ingombranti armature medioevali (una settima – una donna nuda e di spalle – è sospesa in aria su una mensola, dove rimarrà per tutta la durata della performance). Dopo qualche momento di sospensione, i sei novelli cavalieri accennano dei passi di danza rigidamente in simmetria, senza alterare un ordine lineare.

L'interruzione dello strano «balletto» e l'uscita disciplinata degli armigeri, che lasciano sul campo solo due esponenti seduti con l'elmo in grembo ai lati del fondale, dona libero passaggio a un'altra insolita figura: un «troubadour» malinconico con un gufo (vivo) appollaiato sulla spalla. È questo uno dei tratti più affascinanti e imprevedibili della pièce, offerto dal canto struggente del ragazzo, dai soffi misteriosi del docile volatile e dall'eco delle immagini precedenti che ricordano le figurazioni suggestive e acri di Moebius.

In seguito lo spettacolo perseguirà con dilatata monotonia il tema che Fabre sottintende a tutta l'opera a cui sta lavorando e della quale *Das Glas im Kopf wird vom Glas* è solo la parte iniziale. Detto tema parte da una metafora figurata in cui «l'aquila stramazza a terra, colpita al cuore da una freccia costituita dalle sue proprie piume» da cui dovrebbero scaturire una serie di interrogativi esistenziali sul destino dell'uomo. Trasposta su un piano coreografico, questa immagine prende corpo nella disposizione a retta di otto danzatrici in tuta jeansata con delle scarpe da punta in mano, che avanzano e indietreggiano secondo uno schema piramidale verso il centro del fondale, segnato dalla donna in alto, sempre di spalle e sempre nuda. Probabilmente ella raffigura Helena Troubleyn, protagonista di questa progettata trilogia fabriana che il regista prevede di terminare fra il 1990 e il 1992. Helena rappresenterebbe il centro delle risposte all'interrogativo se l'uomo sia autore della propria rovina o vittima di un fato avverso, ma, impegnata nelle sue vicende faccende (che – nel caso specifico – si limitano a sporadici segni di vita nel pettinarsi i capelli), è cieca e sorda a quanto la circonda.

La «Lar Lubovitch Dance Company»

Il prolungarsi delle ripetitive sequenze ha provocato una protesta sibilata del pubblico, giunta puntuale su un apparente cambio di scena: due di loro che si apprestano a fare uno shampoo (!) ai due granatieri richiamati in vita. Ma è un «capoverso» illusorio, infilate le scarpette da punta, tolti i vestiti, esse riprendono le precise movenze di prima. Da qui non c'è più storia per altri venti minuti, poi, sotto una pioggia di ciocche di capelli, escono le danzatrici e svolazza per il palco il gufo di prima, criptic amente liberato a chiusura dello spettacolo.

Il pubblico ha dimostrato palesemente di non aver gradito punto questo progetto, anche se nella seconda parte ha resistito meglio in grazia delle musiche del polacco Henryk Mikolaj Gorecki. E in effetti, nella sua glaciale linearità, *Das Glas*... lascia perplessi sugli intenti reali del regista. Dove vuol condurre un discorso così rarefatto da risultare quasi illeggibile? A una provocazione nei confronti dell'interlocutore moderno che vive ritmi di delirante velocità o a una sperimentazione impietosa sulla materia-danzatore?

Lar Lubovitch, quasi un musical all'americana

MARINELLA GUATTERINI

POGGIO A CAIANO. Lo sfondo è la più bella Villa Medicea, costruita dal Sangallo a Poggio a Caiano (Firenze), punto di riferimento di un festival multidisciplinare – il Festival delle Colline – che vive da otto anni. Il luogo della danza è il piccolo palcoscenico ricavato dall'abbraccio di due arzigogolate scale settecentesche che turbano il nitore della facciata rinascimentale. I colori dello spettacolo sono bianco, rosso e azzurro. «Recita» la celebre Lar Lubovitch Dance Company di New York, numeroso ensemble guidato da uno dei nomi che galleggiano da più tempo tra i flutti della migliore «modern dance» americana.

Lar Lubovitch mancava dall'Italia da dodici anni. Per Poggio a Caiano ha scelto tre coreografie vestite di colori inequivocabili. Quasi a voler stampare a chiare lettere il marchio della sua «fabbrica» nel caso di un'altra, prolungata assenza dalla nostra penisola. Così, il bianco gli serve per vestire il mozartiano *Concerto K622*, anche se non è una novità, già Twyla Tharp ha vestito di bianco i ballerini del suo zoppicante *With Mozart*. Il rosso sanguigno gli piace per *Of My Soul*, ultimissima coreografia in rodaggio prima del debutto newyorkese di fine luglio. Infine, Lar Lubovitch sceglie l'azzurro carta da zucchero per *North Star*, un lavoro che ha quasi dieci anni di vita ma non li dimostra.

Vibra infatti in questa coreografia senza una storia, ritagliata sulla musica dello sfruttato Philip Glass, tutta la carica di energia e la voglia di danzare così tipica nelle compagnie americane che si collocano tra il post-Graham e il pre-Cunningham. È trionfa un disegno compositivo tutto basato sull'idea della concatenazione, dei filamenti stellari (*North Star*: è la Stella Polare). Con ballerini che si attorcigliano e si snodano sempre tenendosi per mano. Un lungo serpentone che disegna volute. Ricama merletti sorridenti, impalpabili. Eppure, qua e là appesantiti da qualche grumo espressivo, da qualche tic gestuale quotidiano che scappa fuori, in superficie.

Culmine di questo iato speciale tra danza pura, scacciapensieri e decorativa e gesto che vorrebbe censurare l'effimeralità della danza per diventare segno significante è *Of My Soul*, coreografia religiosa (il titolo significa «della mia anima») che segue passo dopo passo una famosa cantata di Bach (la Bwv 78) e soprattutto la sua storia. Cioè, il cammino di una peccatrice verso la salvezza. Il pezzo, ampiamente metaforico, è diviso in cinque brevissime parti Dopo che la peccatrice, corazzata come Giovanna D'Arco, si è elegantemente disperata, un coro di ballerini danza la sua gioia. Un giovane si contorce nella preghiera. E un'imponente matrona che raffigura la redenzione gesticola.

Il suo alfabeto è misterioso. Forse terribile per chi è in grado di penetrarlo. Viene in mente il fremito di Carolyn Carlson. Un certo modo di vibrare, di parlare con i gesti per esprimersi, qua e là quasi realisticamente mimato, che non è propriamente un dolore. Ma un turbamento. Da dove viene? Dalle origini, dalla formazione, dalle propensioni del bravo coreografo.

Di origine slava, allievo di grandi europei (Antony Tudor, per esempio), Lar Lubovitch conosce la psicologia. Anche se rimane sostanzialmente un affrescatore astratto, al servizio di una formidabile compagnia (spicca la giovane nera Ronni Favors). E di un'idea di danza che certamente non ci appartiene più. Dell'ottimo professionista Lubovitch, molto applaudito al Festival delle Colline, continueremo comunque a sentire parlare. Ha firmato un contratto con il New York City Ballet. E i primi passi di un musical, *In The Woods* che debutta in ottobre a Broadway. Sarà il prossimo *West Side Story*, dicono.

Micro-Macro a Reggio Emilia

Gli oggetti? Si muovono

EDUARDO SAMMARTINO

Macchina dell'amore e della morte di Tadeusz Kantor aprirà il prossimo 20 luglio a Reggio Emilia la quarta edizione del festival «Micro-Macro», rassegna internazionale di spettacoli e creazioni artistiche ispirati al mondo degli oggetti.

Dall'universo tragico di Kantor (replica il 21 luglio), si passa alla raffinata manualità del *Teatro* di Remondi e Caporossi, in cui un enorme gomitolo di corda si svolge e trasforma in sipario (23 e 24 luglio) e infine all'apologo ambientale dell'ultima produzione di Fiat Teatro Settimo, *Riso Amaro* (23 luglio).

Tra i gruppi francesi, sempre molto numerosi a Reggio, «Les Théâtres des cuisine» presenta *Derrière la facade* (23 e 24 luglio) esplorazione infantile di un palazzo... alto meno di un metro; «Théâtre Manarf» ricostruisce in scena l'intero Universo in *Giglo I°* (21 e 22 luglio) e «Velo Théâtre» svela al pubblico in *Appel d'aire* (20, 21 e 22 luglio) l'animato mondo che si agita sotto un letto.

Per un attimo una stella... della compagnia italiana Giallo Mare Minimal Teatro fa vivere, ad un solo spettatore per volta, la magica atmosfera del camerino di una star. Altro spettacolo per attore e spettatore soli è *Marotoscop* del «Théâtre della Massue» (20-24 luglio) che si svolge in un confessionale.

Il Teatro delle Briciole presenta al festival la sua nuova produzione *La casa del sonno* (20, 21, 22 luglio) ispirata ad un racconto delle Metamorfosi di Ovidio e ambientata nella città di Dresda dopo il bombardamento che la distrusse nel '45. Altra produzione ispirata al tema della metamorfosi è *A Ida* del «Teatro dei Piccoli Principi» (21-24 luglio).

Una scena de «La principessa Brambilla»

Primeteatro. Alle Ville vesuviane va in scena «La principessa Brambilla», tratto dal romanzo dell'autore tedesco

Il sogno italiano di Hoffmann

AGGEO SAVIOLI

La principessa Brambilla adattamento teatrale di Antonio Fiore da E.Th.A. Hoffmann. Regia di Virginio Puecher. Scena e costumi di Bruno Garofalo. Musiche di Antonio Di Pofi. Interpreti: Geppy Gleijeses, Leopoldo Mastelloni, Marilù Prati, Stefano Lescovelli, Giuditta De Santis, Rosa Maria Spena, Marco Ferraro, Sergio Rispoli, Cetti Sommella, Fabio Brescia. **Ercolano, Villa Campolleto.**

NAPOLI. Nel «Progetto Settecento», che è l'insegna del festival delle ville vesuviane, E.Th.A. Hoffmann ci rientra con qualche sforzo. Vissuto a cavallo di quel secolo e del successivo, il geniale scrittore tedesco, padre e padrino della moderna letteratura fantastica, compose le sue opere più significative nello scorcio iniziale dell'Ottocento. E con lui «siamo già al punto in cui il romanticismo sconfina nella follia», come si espresse Alberto Spaini, esimio germanista e traduttore della *Principessa Brambilla* (1820).

Vero è che, di tale romanzo breve (o racconto lungo), insieme con le celebri incisioni di Callot, raffiguranti coppie di maschere italiane in diverse enigmatiche situazioni, fu fonte ispiratrice il *Viaggio in Italia* di Goethe, del quale ricorre il bicentenario. Ma ci hanno poi la loro parte, e come, le fiabe teatrali dell'ammiratissimo Carlo Gozzi.

Da Goethe, Hoffmann, che nella nostra penisola non venne mai, riprendeva l'angusta quanto suggestiva geografia romana, ove si svolge, ma dilatandosi in sogni, visioni, metamorfosi e sortilegi, la vicenda della *Principessa Brambilla*: fra via del Corso e i suoi palazzi, il Caffè Greco, il Teatro Argentina; e il tutto nell'atmosfera del Carnevale, che esalta il gioco degli sdoppiamenti e travestimenti, tema e forza motrice di questo testo mirabolante.

Certo il «dualismo cronico» onde è affetto l'attore tragico (e squattrinato) Giglio Fava, che da sé proietta l'ombra corposa e speculare del principe assiro Cornelio Chiapperi (così come la donna del suo cuore, la sartina Giacinta Soardi, si duplica nell'etiope Principessa del titolo) appartiene anche, e in misura specifica, all'arte recitativa. Così il regista, Virginio Puecher, e Antonio Fiore che firma l'adattamento, mirano decisamente a un «discorso scenico» rivisto in termini attuali, cioè sostituendo alla hoffmanniana teatralità della vita una tutta novecentesca mortalità del teatro. Non senza rischi di noia, giustappunto, mortale.

Nella *Principessa Brambilla* era già inciampato – anno di grazia 1974 – Giancarlo Nanni, pur prodigo allora, ma altrove, di belle immagini. Di esse comunque difetta in modo singolare lo spettacolo di Puecher. E le poche pertengono piuttosto al lavoro dello scenografo-costumista Bruno Garofalo (pensiamo al gigantesco manichino della Principessa, alla rigida sfilata dei Pulcinelli tiepoleschi, alle grandi sagome di marionette svelantisi d'improvviso) che a un dinamismo di spettanza registica. Estratta dal cubo ligneo centrale, che delimita gli interni domestici, ma forniti di gradevoli fondali dipinti a *trompe-l'oeil*, così da richiamare l'idea d'una ribalta in miniatura, con tanto di tendaggio-sipario, l'azione tende anzi a ristagnare vieppiù.

Il lieto fine proposto da Hoffmann, del resto, è rimpiazzato da un ultimo quadro, che situa i protagonisti in un tetro aldilà, o nella sua anticamera. Ma bisogna dire che, qui giunti, il pubblico si era già defilato, in larghe schiere, dando per buono il pre-finale.

La compagnia non sembra delle meglio assortite. Il giudizio sui singoli interpreti è condizionato però dall'impostazione complessiva, e dagli effetti deformanti dell'apparato microfonico.

Geppy Gleijeses, come Giglio Fava, si diverte in qualche momento a parodiare Gassman, e magari Alberto Sordi, ma, a conti fatti, non ha l'aria di spassarsela troppo. Leopoldo Mastelloni, la faccia biaccata come il suo classico Pierrot (ma, nel caso, perché?), è volta per volta il mago-ciarlatano Celionati, demiurgo della favola, e la vecchia Beatrice, che va sul dialetto partenopeo, con esiti godibili. Altri accenti vernacolari sono sparsi nel rimanente dei personaggi, senza molta coerenza. Andate a capire la ragione per cui l'abate Chiari, che Hoffmann ironicamente ipotizza essere «un antenato» del noto romanziere e commediografo settecentesco, rivale in Venezia di Goldoni e di Gozzi, debba parlare emiliano (e anche Stefano Lescovelli, in quei panni, è assai meno bravo del solito). Fragilina Marilù Prati.