

Tra Genet e Kemp «Pièce Noire», novità di Moscato

Il ventre nero di Napoli

AGGEO SAVIOLI

Pièce Noire di Enzo Moscato. Novità, premio Riccione Aler 1985. Regia di Chenf. Scena e costumi di Tobia Ercolino. Musiche a cura di Paolo Terzi. Luci di Maurizio Viani. Interpreti: Marisa Fabbri, Erio Masina, Mario Toccacelli, Walter Da Pozzo, Marina Pitta, Umberto Raho, Franco Di Francescantonio, Gea Martire, Michela Ravano, Carlo De Rosa, Carlo Di Maio. Produzione Cooperativa Nuova Scena, Bologna, Teatro Testoni.



Un momento dello spettacolo «Pièce Noire» in scena a Bologna

BOLOGNA Si deve dare atto a Nuova Scena dell'impegno produttivo dedicato al nuovo lavoro di un nuovo autore, Enzo Moscato, appartenente a un'area linguistica e culturale, Napoli e dintorni, così distante da quella padana. La Napoli di Moscato del resto, sembra per più aspetti proporsi come la porta non solo del Sud, ma anche dell'Oriente, con le sue degradate pratiche di sopravvivenza e di dominio e insieme i suoi slanci metafisici, il suo gusto dei rituali, la sua ricerca dell'assoluto.

La Signora, figura centrale di *Pièce Noire*, è dunque al contempo la molto realistica padrona di un giro di locali di varia fama, dove si esibiscono di preferenza dei travestiti, e la sacerdotessa d'un culto esoterico, che persegue il delirante sogno di reincarnare, in corpi e anime da lei modellati, il mito dell'androgino. Ha alle spalle un torbido passato, la Signora, di prestita negli anni tumultuosi del dopoguerra, ma, non per caso, rimane

orgogliosa di una frigidità resistente alla prova dei tanti maschi frequentati e anche di un regolare marito americano. Nell'attualità, alleva in casa tre giovani due di essi, adomati da se dei pittoreschi soprannomi di Shanghai Lil e Hong Kong Suzy, l'hanno già delusa, svendendo la loro doppiezza in incontri furtivi e volgari commerciali. Tutte le speranze della donna si fessano quindi sul terzo, battezzato Desiderio, ma ideologato anche come un Cigno, un Angelo, e che ora si trova alla vigilia del suo «debutto». Desiderio, però, tradisce le attese, rivelandosi un emalrodito assai imperfetto, smarrendo nel corso d'una notte brava la sua

presunta o artificiosa illibatezza, quasi rivivendo, concentrato, la fosca esperienza pluridecennale della Signora, fino a raggiungere, attraverso momenti di sinistra possessione, una sorta di identità gemellare. Fattosi simile alla matrice, Desiderio si arrischia a volerla spodestare, a umiliarla e asservirla. Andrà invece incontro alla sconfitta e alla morte. D'altronde, si mormora che le perverse alchimie della Signora abbiano comportato, in epoca precedente, almeno un delitto, e dei più atroci. Ma la soppressione di Desiderio non interrompe la buia catena. Già, attratto dal maligno fascino di quella dimora, accompagnato dall'ex

amante e lenone della protagonista, vediamo presentarsi un bambino, probabile nuova vittima designata.

È una Napoli, insomma, niente affatto solare, quella che Moscato reinventa, traendone comunque materia dai dati spaventosi di una realtà sui cui abissi le cronache aprono spiragli, con una certa periodicità. Vogliamo dire che un eccesso di stilizzazione può nuocere, alla lunga, a un'opera dai tratti senza dubbio originali e dal respiro per nulla provinciale, ma che pure affonda le sue radici nel terreno del teatro e della letteratura partenopei. Vi si sente un'eco del Patroni Griffi più visceralmente legato alla sua città

(dalla commedia *Personae naturali e stralottenti* al romanzo *Scende giù per Toledo*), ma dal conto dei «padri» non escluderemo nemmeno Eduardo («Eduardo «nero delle Voci di dentro, ad esempio»).

La regia di Chenf, nordafricano di nascita ma formatosi in Europa, punta piuttosto su assonanze di diverso genere il clima nel quale sono immersi i personaggi. La pensata al Genet delle *Bonnes* e del *Balcone*, non senza un riflesso, sul piano figurativo, dello spettacolo genettiano di Lindsay Kemp *Flowers*. A una tale temperie s'intona la scena, ombrosa e oppressiva, creata da Tobia Ercolino. Nell'ultimo quadro, fioriscono specchi alle pareti (ancora Genet), ma s'imprime anche, sul fondo, una grande riproduzione della *Marilyn* di Andy Warhol.

La rappresentazione procede, nel complesso, alquanto a rilente, nonostante i tagli apportati al testo, e non sempre con accortezza. Il confronto e contrasto lingua-dialetto perde di peso, o diventa caricatura, sulla bocca di Marisa Fabbri, che è da apprezzare, semmai, nella precisione del gesto scenico, da depositaria d'una strana liturgia magico-mistica. Altri attori pur non napoletani (o non tutti) se la sbrighano meglio, come Marina Pitta nei panni abbastanza classici della domestica Susanna, Franco Di Francescantonio nel convincente ritratto del sarto omosessuale Eno Masina fa di Desiderio una sembianza accentuatamente spettrale, ma a suo modo incisiva e inquietante.



Luca Barbareschi e Serena Grandi in «Teresa»

Primefilm. Torna la Grandi Teresa, attenta alle curve

MICHELE ANSELMI

Teresa Regia Dino Risi. Sceneggiatura Bernardino Zapponi. Graziano Diana, Dino Risi. Interpreti Serena Grandi, Luca Barbareschi, Eros Pagni. Italia 1987. Roma: Rouge et Noir.

Da locandiera in guèpière a camionista in short e bretelle (intanto ha fatto la signora della notte, l'editrice porno-soft, la cameriera primo Novecento e l'avventuriera a Montecarlo) un nuovo ruolo si aggiunge al «medagliere» di Serena Grandi, definitivamente passata al cinema brillante dopo il sodico piuttosto ossè con *Miranda C'* da crederle quando dice di essersi voluta misurare con la commedia di parole, spogliandosi quel tanto richiesto dalla fama, solo che andando avanti di questo passo finirà con il presentare qualche show di Berlusconi, magari come rivale della ormai solisticissima Edwige Fenech.

È il pubblico che fa? Accetterà questa Serena sempre più pudica e familiare, diciamo una via di mezzo tra la Mangano e la Loren degli inizi con un sovrappiù di bonomia romagnola? Sta qui la vera scommessa di *Teresa*, farsa on the road allestita da un Dino Risi a corto di idee, ma ben deciso a non andare in pensione, che ha cucito su misura per la Grandi il personaggio di una camionista fresca e ru-spante appunto Teresa, vedova consolabile che vive guidando uno di quei «bestioni» che sfrecciano sulle nostre autostrade.

L'ambiente è già stato ampiamente sfruttato al cinema (qualche anno prima di *Conroy* anche il nostro Giancarlo

Gianinni si misurò col fione, proprio con *Il bestione*), però una conducente di Tir così bella e procace non si era mai vista. Peccato che l'idea si esaurisca lì in una girandola di gag e scenette risapute. Ancora un gradino più in basso e saremmo a Gigi & Andrea. Né può, più di tanto, il pur volenteroso Luca Barbareschi, che rinuncia qui al tradizionale look da attore intellettuale (ma presto lo vedremo in *Il presento un'amica*) per entrare nei panni di un camionista rissoso, eppoi dal cuore buono, innamorato colto di Teresa. La quale, pur travolta dai debiti a causa delle cambiali firmate dallo scomparso marito Stalino, finirà col preferirlo al più rassicurante e facoltoso padroncino locale detto «Nabucco» (Eros Pagni).

Paratelevisivo (c'è di mezzo Rete Italia) nell'ispirazione e nella confezione, *Teresa* è un condensato di ovvietà in salsa romagnola: il risultato è un tortellino scipito in cui c'è posto perfino per una squallida puntata in Sicilia, un valzerino di Casadel e un «mo' va là» mal pronunciato, la pur appropriata Serena Grandi (in fondo gioca in casa, anche se la voce non pare la sua) va a rimorchio di una sceneggiatura incospicua firmata purtroppo Bernardino Zapponi.

Nei genere «sesso & Romagna» funziona meglio *La Cicca* di Lattuada, lì almeno il melodramma eroico strappa qualche momento di buona cinema aggiungendovi la piacevole scoperta di Barbara De Rossi e Clio Goldsmith. *Teresa*, invece, marcia a strappi, come un motore a nafta alimentato a benzina, ma anche il film lo è e per quello pagate il biglietto.



Philip Glass durante uno dei suoi concerti elettronici

Il concerto. Glass a Milano «Koyaanisqatsi», la musica

DANIELE IONIO

MILANO Non un concerto con immagini ma una visione cinematografica di lusso, giovedì sera in un Rolling Stone piuttosto affollato. Sullo schermo *Koyaanisqatsi*, il film di Godfrey Reggio fatto unicamente di immagini e suoni solo che la colonna sonora, questa volta, arrivava agli altoparlanti non dalla pellicola, ma direttamente dall'Ensemble di nove musicisti diretti, sul palco, da Philip Glass. Penombra e amplificazione hanno inevitabilmente polverizzato, o quasi, l'ipolitizzata magia della sonorizzazione dal vivo e alla fine l'ormai celebre colonna sonora di Glass ha assolto, tutto sommato, alla funzionalità per cui era nata. Anche se, per più di un motivo, non si tratta di una colonna sonora come tante altre: sia per le caratteristiche intrinseche della musica che le negano il classico ruolo emozionale-retorico di commento, sia per la non comune simbiosi fra immagini e suoni.

Tecnicamente non è stato difficile per Glass essere in sincrono con le immagini: si trattava solo di assecondare, con accelerazioni ritmiche, le accelerazioni impresse da Reggio alla pellicola. Per una volta, un regista e un musicista sono infatti partiti da un comune atteggiamento espressivo: la neutralità sentimentale. I rari momenti episodici in cui la musica sembra farsi commento espressivo (le scene di distruzione, ad esempio) sembrano addebitabili piuttosto ad aumenti di volume e di ritmo, ma anche e soprattutto alla strutturale permeabilità che la musica mostra sempre nei confronti della significanza delle parole (le *Cantate Sacre* di Bach con le stesse note di

quelle profane) e delle immagini (classico del cinema). Padrone di una modernissima lingua elettronica, Reggio affida la non sentimentalità cinematografica alla stupefacente delle immagini in questo film senza parole eppure così denso di idee e persino di eccessi simbolici. Tutta la prima parte è natura deumanizzata, rocce, grotte, acque verdi e azzurre, cascate. Ma l'ipotesi più pregnante del film è il rapporto uomo-natura non tanto la riappropiazione di una fetta irretita, imprigionata in tralicci e tubazioni di quella stessa distesa di rocce e acque vista all'inizio prima delle ruspe, ma un quadrilatero rallentato che evoca un grosso pesce, lo stesso aereo militare moltiplicato nei colori del territorio che sorvola, come prima la cinepresa sorvolava, una splendida, innocente insenatura verde e azzurra. Ma, soprattutto, la grande metropoli americana nella notte, carica di fantasia e di sogno, elettronicamente umana, rassicurante e creativa.

Se l'immaginario desensibilizzato di *Koyaanisqatsi* (che nella lingua degli Indiani Hopi significa «vita squilibrata») scintilla talora in un'opposta accelerazione di simbologie, Glass ha dal canto suo saputo conciliare, attraverso la tecnica minimal-rapida, gli opposti della «proteocollantità» che Adorno aveva felicemente individuato nell'atteggiamento schoenbergiano e della suadente suggestività ipnotica che, in lavori più recenti, si è andata anche troppo accentuando, contro l'asettica scientificità, ad esempio, di uno Stevie Reich. Ma, d'altronde, non è forse il minimal-rapido, un po' «allungato», approdato persino negli spot tv?

Il concerto

MILANO C'era la folla delle grandi occasioni al Conservatorio per il concerto diretto da Pierre Boulez con l'Ensemble InterContemporain in programma il *Marteau sans maître* e *Dérive* dello stesso Boulez e il *Pierrot lunaire* di Schönberg. Il *Marteau sans maître* la idealmente riferimento al *Pierrot*, pur essendo un'opera diversissima, e proporre le due partiture nello stesso concerto dovrebbe essere naturale, ma non è certo frequente.

Il *Marteau sans maître* (1953-54) comprende nove

Quando Boulez fa il surrealista

pezzi che formano tre cicli composti intorno a tre poesie dello Char della stagione surrealista sono quattro pagine vocali (la terza poesia è cantata due volte) e cinque strumentali, che fungono da commento o premessa a quelle vocali. L'originalità dell'organico strumentale (comprende flauto, viola, chitarra, klorimbà, vibrifono e percussioni) si lega ad un raffinatissimo piacere del suono, in un impianto, però, di severa nitidezza strutturale, di una concentrazione degna di quella che Boulez riconosceva nella poe-

sia di Char, e insieme di flessibile varietà siderali costellazioni memori di Webern si affiancano a scatti di «luccida furia» ritmica, ad addensamenti violenti e a zone di sospesa, incantata stupefazione.

Ascoltando dopo il *Marteau* un'opera recente e diversissima, *Dérive* (del 1984), colpiscono certe affinità della raffinatissima concezione sonora *Dérive* per sei strumenti si basa riconoscibilmente su del materiale di *Répons* e lo elabora magistralmente in una pagina breve, di densa compatezza insieme con la bra-

vissima Elizabeth Laurence e con i meravigliosi solisti dell'InterContemporain, Boulez ha proposto dei suoi pezzi una interpretazione di rara intensità poetica.

In una prospettiva altrettanto nitida, misurata, raffinata era proposto il *Pierrot lunaire*, in modo lontanissimo dal rischio di qualsiasi truciolenza retorica o di eccessi di cattivo gusto, e incline invece ad una sorta di alleggerimento, ad un'ironia sottile, che è un punto di vista possibile per riequilibrare il caleidoscopico, inquietante

gioco delle immagini schönbergiane.

Una esecuzione strumentale perfettamente calibrata si affiancava ad un modo controllatissimo di intendere lo *Sprechgesang* (l'ibrido «canto parlato» che rese famosa questa partitura), intonato dalla Laurence con un buon grado di precisione a prezzo forse di qualche inflessione un po' troppo vicina al canto, e sempre comunque con una intelligente discrezione espressiva del tutto coerente con l'insieme dell'interpretazione. □ PP

dai... stappa un

CRODINO

l'analcolico biondo

piace
piace
piace
piace