



## Grande jazz a Roccella Ionica E primo venne Coleman

Ornette Coleman ancora una volta ha fatto centro. Il musicista texano, maestro indiscusso del jazz contemporaneo e padre della rivoluzione *free*, è stato protagonista al festival internazionale di Roccella Ionica di un concerto di rara ed esemplare bellezza. Alla testa del gruppo Prime Time, Coleman ha messo ancor più in evidenza la maturità delle sue ricerche compositive.

PIERO GIULI

ROCCELLA IONICA L'ottava edizione del festival sui «Rumori mediterranei» ha alzato sensibilmente il livello della sua già notevole qualità progettuale portando per quattro giorni sulle sponde joniche grandissimi nomi del jazz internazionale e pregevoli produzioni originali. Ad aprire i giochi è stato, martedì sera, Ornette Coleman a Roccella, dove ha tenuto il primo concerto di una lunga tournée che lo sta portando in giro per l'Europa (prossimo appuntamento lunedì a Firenze al Festival nazionale dell'Unità) il sassofonista e compositore ha riproposto tutte le domande - lucide ed affascinanti - sul suo universo sonoro. Coleman è musicista scomodo e questa è l'unica certezza.

La prima «eresia» colemaniana risale a 28 anni fa 1960, *free jazz*. Da allora si è parlato (o si è tacito) mille e mille volte cercando di capire cosa fosse e dove andasse la sua musica. Alcuni mesi fa in Italia si è svolto anche un convegno su «L'arte di Ornette Coleman». Nelle analisi di musicisti e critici sono emersi, come elementi principali, «la radice blues della sua musica, il sogno di una unione universale, l'autenticità della sua espressione artistica, paragonata ad un *work in progress* visibilmente ingabbiabile in schemi prefissati». Un concerto di Coleman racchiude sempre molteplici elementi di sorpresa e anche quello di Roccella si è mosso su tale linea.

Con Prime Time, il gruppo elettrico fatto di due bassi (Chris Walker e Albert McDowell), due chitarre (Christopher Rosenberg e Kenneth Wesel), una batteria (postamente occupato dal figlio Denardo) e quasi cento alla preziosa presenza di Roy Badali alle tastiere, Coleman ha dato vita ad una litta successione di pannelli (una tecnica di improvvisazione simile a quella dell'affresco). Ciò che cerca Coleman è una fitta ambientazione sonora un tessuto magnifico sul quale interagisce con clichés standard, ma dal quale può anche estraniarsi, proclamando la parità di tutti i linguaggi diversi. I materiali d'approccio che vengono utilizzati sono den-

«La scala di seta» conclude il festival rossiniano di Pesaro. La preziosa edizione ha usato le note dell'autografo

I misteri su un documento scoperto da un curioso personaggio Rudolf Nydhal, commerciante di vini, navigatore e collezionista

# Perché a Rossini piacevano le scale?

Il Rossini Opera Festival conclude l'edizione 1988 con un elegante spettacolo *La scala di seta* in edizione critica, diretta da Gabriele Ferro. Lineari e «pulite» le scene di Daniele Luzzati e la regia di Maurizio Scaparro, che ha tenuto conto di certe maliziose annotazioni lasciate da Rossini a margine dell'autografo conservato a Stoccolma. Culturalmente ricco il bilancio della manifestazione

ERASMO VALENTE

PESARO Ce l'aveva lui, lo «svedese volante», l'autografo dell'opera *La scala di seta*, che conclude il Rossini Opera Festival. E, attraverso Rossini, è come se incontrassimo anche lui questo Rudolf Nydhal, per quanto scomparso a Stoccolma nel 1973, a novantuno anni. Navigatore e commerciante in vini, ha ripreso a «navigare» grazie a Rossini. Nydhal aveva un hobby: collezionare manoscritti musicali. Ne possedeva di Beethoven, Liszt, Chopin, Bizet, Donizetti, Auber, Offenbach e tanti altri, ma particolarmente è fiero d'aver avuto l'autografo dell'opera *La scala di seta*. Non dice come ha fatto ad averlo, e un po' di mistero non guasta. Chissà in sogno, sarà stato lo stesso Rossini a metterlo sulla strada buona, avvisandolo persino che, in un certo giorno di una quarantina di anni or sono, a Stoccolma, avrebbero trasmesso per radio *La scala di seta*.

Fu enorme l'emozione dello «svedese volante», pari, forse, a quella di Bruno Cagli, beato lui, quando gli capita sotto gli occhi un manoscritto rossiniano.

Ma quelli lì, stupidi, potevano dirmelo - si rammarica Nydhal - potevano confrontare l'esecuzione con il manoscritto avrebbero visto le diversità e gli errori. Ha dovuto aspettare la Fondazione Rossini, perché qualcuno finalmente gli desse retta, e raggiustasse le cose.

Ci teneva, Nydhal, perché *La scala di seta* è un piccolo capolavoro, un'opera che dà l'immagine completa dell'arte di Rossini. Sentendo le altre «cose» scritte da Rossini in quel prodigioso anno 1812 (*Ciro in Babilonia*, *L'occasione fa il ladro*, *La pietra del paragone*, *L'inganno felice*) si trova che qui, nella *Scala di seta*, Rossini unisce al tratto comico delle altre farse il tratto serio. Se tutti avessero avuto sotto mano la partitura autografa, avrebbero capito. Senonché, proprio gli estimatori di Rossini portarono la gente fuori strada. Stendhal parlò della *Scala di seta*, confon-



Una scena de «La scala di seta» di Rossini a Pesaro

dendola con il *Signor Bruschino*, mentre il Radiciotti - pace all'anima sua - disse che quella musica era «sbadita e banale». Invece, sembra insistere il Nydhal, proprio salendo per i grandi di questa *Scala* (a Rossini piacciono le «scale» e affida, nell'opera, proprio a certe «scale» di note un momento più felice) si arriva nella luminosa casa di Rossini. E anche in casa di Giulia che è già segretamente sposata e fa venire da lei lo sposo, lanciare una scala di seta, vorrebbero darle un altro marito, ma riesce ad appiopparlo alla sorella Lucilla che ha un certo prurito addosso. C'è la figura «sbadita» di un domestico, Germano, che manovra il «rendet-vous» finale, ma lo scherzo ha due netti versanti. C'è l'amore in muscolo, che corre via in una brillantezza di invenzioni «esteroni», le quali coinvolgono e «mascherano» la gente nel loro tran-tran quotidiano. Ma c'è l'Amore, in maiuscolo, cioè l'Amore dell'Eros, che accompagna nel profondo la vita dell'uomo e ad essa, tutta interna, intima, Rossini dedica i momenti più assorti e sognanti.

«Io - ricorda Nydhal - ho avuto sempre sotto gli occhi un disegno, un volto ansioso, il volto del musicista, delinato dallo stesso Rossini, sulla partitura, proprio lì dove si avvia l'aria più bella e intensa. Un grande personaggio, Rossini, un grande genio grazie al quale, vede?», continuo a vivere anch'io.

Lo «svedese» potrebbe ancora accendersi, ma chissà dove è sparito. Arrivano, invece, con gli applausi i cantanti, bravissimi. Luciana Serra e William Matteucci, Cecilia Bartoli e Natale De Carolis, Roberto Coviello, Osvaldo Di Credico. Hanno pungentemente avvertito lo sdoppiamento della musica rossiniana, ricomposta in una sintesi caldeggiata e realizzata, con l'Orchestra del Comune di Bologna, felicissima, da Gabriele Ferro cui va, senz'altro, la palma direttoriale del Rossini Opera Festival 1988.

Elegant, «pulite» e lineari le soluzioni sceniche di Emanuele Luzzati, un po' onzionalmente dilatate. C'è qualche incongruenza nel ricorso alla scala di seta che viene tirata su con la cartuccia, ma la regia di Maurizio Scaparro ha esemplarmente riportato il gesto al suono, manovrando del continuo e nel serbo con accortezza, e con fedeltà anche alle annotazioni a margine dell'autografo, recanti qualche impertinza rossiniana.

Si replica oggi alle 17, martedì e giovedì alle 21, nella sala del Conservatorio. Ancora due concerti, e il Festival andrà ad accrescere il suo ricco patrimonio culturale. Per l'anno prossimo si punta sulle riprese della *Gazza ladra*, *Bianca e Faliero*, *L'occasione fa il ladro*.

Applausi interminabili hanno decretato a Verona il trionfo per il coreografo che ha presentato il trascinate balletto su Dioniso

## Sull'Arena l'effetto Bèjart

Il pubblico batte i piedi e le mani. Qualcuno dice: è il più lungo applauso che si sia mai sentito al Teatro Romano. In realtà, è l'effetto Maurice Bèjart che ha colpito migliaia di spettatori, trascinati dalla danza greco-orientale di *Dionysos Suite*, incuriositi dall'ultima creazione del coreografo che prefigura l'enigmatico incontro del regista francese Patrice Chéreau con Mishima e Evita Peron.

MARINELLA QUATTERINI

VERONA Nulla e nessuno è ancora riuscito a intaccare la fama di Maurice Bèjart in Italia. Ogni ritorno è una conferma. Ma non vorremmo che in questo rituale e reiterato plauso sfuggissero i cambiamenti significativi che il coreografo ha cercato e subito negli ultimi tempi.

Come noto, Bèjart ha lasciato Bruxelles per Losanna. Ha smantellato la sua mitica, sussiegosa compagnia, il Ballet du XXème Siècle e rifondato nella nuova sede svizzera, un complesso più giovane, decisamente omogeneo ma decisamente più adatto ad esprimere la formicolante eterogeneità dei tempi che corrono, anche nella danza. Non solo Bèjart ha notevolmente dinamizzato la sua poetica, sfondando, almeno per ora, quella pesante cappa filosofico-letteraria che rischiava di opprimere le sue opere, di inibire la leggibilità della sua danza.

Di tutte queste trasformazioni hanno avuto una prova gli spettatori veronesi. Anzi, assistere a un interminabile balletto di serate, questa folta platea ha potuto cennellare un collage agile, fatto di pezzi vecchi e nuovi. E tutto questo sfidando un'umidità davvero maligna che ha costantemente attentato alla stabilità e alla fermezza dei ballerini.

Mobilissimo, invece, proprio come si conviene a un collage di balletti, il programma veronese è sembrato - e forse sembrerà anche stasera - un'escursione in diversi periodi dell'onda creativa bèjartiana. Il coreografo evidentemente ritiene ancora valide certe sue architetture di movimento. Ma in fase di cambiamento è disposto a ricollocare qua e là un passo, un gesto, il décor.

Inospettabilmente uguale a se stesso è invece un assolo del 1958 *Hamlet* Pensate, al debutto quest'ammiccante esplosione di gijonense che ha poco a che spartire con le sofferenti perturbazioni del *Prince de Danmarca* fu interpretata da Bèjart in persona. Il nuovo interprete (malizioso, Gil Roman) palleggia con una testa di scheletro, confortato dalla musica scherzosa di Duke Ellington. Ce ne sarebbe abbastanza per supporre negli anni bui del dopoguerra un periodo bèjartiano «rosa». Ma il collage veronese dimostra il contrario.

Già nel '60 Bèjart rintuzzava il suo congenito misticismo con una creazione su musica di Bach, dall'aspetto a prima vista balanchiniano. *É Cantata 106*, una sorta di incontro del Cristo con le diverse voci (basso, tenore, mezzosoprano, soprano) che danno corpo alla *Cantata*. La coreografia, che apre questo collage, è illuminante. Si può notare il modo molto singolare di penetrare la musica di Bèjart. Un modo che non è mai, come in Balanchine, fedele introspezione, o dialogo con la partitura musicale, ma interpretazione, colore.

Dopo il debutto di *Patrice Chéreau, devenu danseur, regie la rencontre de Mishima et Evita Peron* un altro aggettivo si addice al «nuovo» Bèjart falsificatore. È postmoderno in venti numeri, infatti, il coreografo racconta l'impossibile incontro tra Evita e Mishima. Spazza dall'Argentina al Giappone. Evoca immagini spesso imperscrutabili con un gusto per la mescolanza ben interpretato dal suo fedele «costumista» Gianni Versace. Il tutto serve soprattutto a mettere in luce il feticismo comune ai due personaggi. C'è per esempio un gran cumulo di scarpe nella scena finale) e il loro smodato protagonismo.



Un momento del balletto di Bèjart

## La lingua antica delle troiane di Gibellina

LE TROIANE

di Euripide, regia di Thierry Salmon, scene di Nunzio, costumi di Tobia Ercolessi, musiche e direzione coro di Giovanna Marini. Drammaturgia di Renata Molinar. Movimenti di Monica Klingner. Interpreti: Jacqueline Bollen, Paola Casale, Christiane Henri, Cecilia Kankonda, Carmela Locantore, Mariella Lo Sardo, Margherita Mandruzzato, Renata Palmiello, Cristina Terzoli, ecc. *Rovine di Gibellina*.

GIBELLINA Fra il nullo lento dei tamburi, fra lo stridio cupo dei corvi, nella luce lattiginosa delle enormi lampade a gas, sul dirupo scosceso di sabbia, candida accentuata da ripide scale - la scena studiata dallo scultore Nunzio per lo spettacolo - trentaquattro giovani donne salutano il pubblico che le applaude, tutte in fila, come una grande tribù. Fino ad allora, per le due ore scarse della durata della

Si conclude il ciclo delle Orestidi. Poco sappiamo della gestualità e del canto del teatro greco, ma questa edizione ricostruisce le atmosfere barbariche di allora

MARIA GRAZIA GREGORI

facile certo ma emotivamente vitale quale raramente ci capita di provare a teatro e preparata, per gli spettatori, dall'entrata-iniziazione dentro le strette fessure delle mitiche Porte Scee reinventate con lo scio materiale gessoso da Nunzio, come altri oggetti che via via popolano la scena: lo scudo di Ettore l'aratro, il pozzo, ecc.

Ma l'iniziazione vera inaspettata e coinvolgente ci è venuta dalla lingua un greco antico dolce e duro che ci è sembrato di scoprire per la prima volta e che ci ha reso

allo stesso tempo più lontane e più vicine queste *Troiane* accentuandone il suo lato - oggi, per noi - misterioso, che la scelta del regista il poco più che trentenne belga Thierry Salmon ha sottolineato coraggiosamente. Salmon che gioca i suoi spettacoli sempre sulla corda tesa di un'emozione lucida, non si è fermato, per esempio, al poco o nulla che sappiamo della gestualità e del canto usati anticamente nella tragedia, ma, grazie alla creatività di Giovanna Marini e della danzatrice Monica Klingner ha saputo rendere espres-

sivi i silenzi e i suoni di una tragedia barbara e contemporanea insieme, dove anche la parola, nella sua misteriosa arcaicità diventasse, a sua volta, musica e suono.

Troia e presa dunque le donne private dei loro figli e mariti si raccolgono attorno ad Evca, ricordando il tempo felice e si apprestano a seguire i vincitori che non si fermano di fronte a nulla nell'attribuirsi le prede. Noi non vediamo questa violenza, ma l'intuono rovesciata, nell'ottica femminile perseguita da Salmon in questo spettacolo,



«Le Troiane» messe in scena a Gibellina