Sanremo

Il festival ora durerà nove giorni

GIANCARLO LORA

SANREMO Cinque serate di Festival dal 21 al 25 febbraio e una settimana di selezione dal 15 al 18, quella precedente la rassegna, per 36 emergenti, cantanti così definiti che non dovranno essere né affermati né totalmente sconosciuti, per arrivare poi a laureare al Teatro Ariston il vincitore del Festival della canzone italiana 1989. Sono le idee avanzate dall'organizzatore Adriano Aragozzini, subentrato a Marco Ravera, ed accettate dal Comune di Sanremo e dalla Rai. L'intendimento è quello di prolungare la durata della rassegna, di non farla esaurire nell'arco di meno di una settimana e proprio per perseguire tale intento al Palarock, innalzato in riva al mare, nei pomeriggi del 15-16-17-18 febbraio, dalle ore 16 alle 18, si daranno battaglia i 36 emergenti per conquistare le 8 piazze che il Festival riserverà loro. Nelle stesse serate si esibiranno complessi rock. Al Comune di Sanremo piacerebbe laureare un solo vincitore, proclamato tra i 24 big, i 16 debuttanti e gli 8 emergenti. Ma di questo avviso non sono i discografici propensi invece ad avere un vincitore a parte scelto tra i big, cantanti verso i quali vengono profusi impegni pubblicitari e finanziari e quindi da non confondere tra coloro che per la prima volta calcheranno i palcoscenici del Teatro Ariston, sia pure a seguito di selezione. Ad indicare i 24 big provvederà invece una commissione, la cui composizione è ancora allo studio, che deciderà entro il 30 gennaio. Più l'organizzazione entra nel vivo delle proposte, delle scelte, più il discorso si fa difficile e ci si rende conto che troppo tempo è stato sciupato in diatribe politiche tra Dc e Psi e poi all'interno della Dc. Ci si accorge ora, ad esempio, che lo scorso anno il Totip, sponsor della rassegna, versò contributi alla Rai e che il Comune di Sanremo non ha visto neppure una lira. Comunque Festival cinque serate, selezione spettacoli rock alla settimana precedente, poi trasferta della carovana a Tokio, New York, Rio de Janeiro, Toronto, Francoforte. Da decidere ancora come scegliere il vincitore, come ripartire i contributi degli sponsor e come comporre la commissione di selezione dei 24 big. Tutto con l'acqua alla gola.

Il nuovo spettacolo di Gaber

Un signore con la chitarra a tu per tu con una creatura irreale e intelligente

Neanche una canzone

Dichiarate tutte le origini letterarie: Pessoa, Botho Strauss, Lautreamont

L'uomo in grigio scopre il topo

Giorgio Gaber in una scena de «Il Grigio»

MARIA GRAZIA GREGORI

Il Grigio
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, regia di Giorgio Gaber, musica di Carlo Cialdo Capelli. Interprete: Giorgio Gaber.
Milano: Teatro Carcano

Cominciamo dal fondo: dalla danza propiziatoria, sulle punte dei piedi, i pugni alzati a sbattere l'aria, che, grondante di sudore, Giorgio Gaber ha regalato al suo pubblico. Un pubblico generoso, foltissimo, che lo ha sostenuto lungo le due ore del suo monologo con applausi a scena aperta, risatine di autoriconoscimento, e un assoluto silenzio. Oltre che all'indubbia bravura di Gaber è a questo pubblico che si deve il successo clamoroso di questa serata che ha visto debuttare a Milano *Il Grigio*.

Il Grigio nasce da una scommessa che Gaber ha fatto con se stesso: giungere all'estremo limite solitario delle sue logorroiche riflessioni, elucubrazioni, paure, tic, silenzi, disadattamenti, questa volta però negandosi perfino il piacere, un po' scontato, di una canzone Così in quella scatola, stanza, palcoscenico che è la scena del *Grigio* con i suoi pochi arredi (un letto, una poltrona, ecc.), malgrado la presenza dietro un velario di due musicisti e a sottolineare dal vivo le sue parole, c'è un uomo solo. E noi spettatori – disincantati o meno non importa – siamo costretti a guardarlo, quest'uomo, un po' complici, un po' estranei, un po' imbarazzati, un po' *voyeurs*.

Del resto *Il Grigio* dichiara fin dall'inizio, fin nelle sue ascendenze letterarie e drammaturgiche, da Pessoa e Botho Strauss a Lautréamont, la sua volontà ad essere uno sfogo surreale ed iperrealista, quotidiano e squisitamente letterario, un'operetta morale e uno zibaldone pessimistico, ma anche una macchina teatrale, un meccanismo che l'autore-interprete ha messo a punto in un lungo mese di rodaggio misurato ed accorto, magari ancora con qualche piccola lungaggine, con un pizzico di veniale autocompiacimento. In scena, dunque, un uomo e un topo; un cinquantenne con la chitarra che lavora nello spettacolo, naturalmente in crisi sentimentale e che improvvisamente si trova di fronte un «altro» misterioso, intelligente e organizzato. Un altro che con il suo corpo grigio, la sua coda quasi nuda, diventa il suo doppio, uno specchio pauroso nel quale riflettersi.

Costruito in crescendo, da una ironica riflessione su se stessi e il mondo, *Il Grigio*, si trasforma, via via, in un'invettiva, in disperazione, in sberleffo surreale, in una dichiarazione di impotenza, nel bisogno di uno sguardo più indulgente sulle cose, o – più semplicemente – in un La Fontaine all'incontrario. E dopo avere tentato invano di uccidere il topo, con trappole, prodotti mummificanti, collageni, gattoni fintamente feroci, il nostro protagonista giunge a una faticosa consapevolezza di sé. Intendiamoci: Gaber non dimentica per un solo secondo di essere Gaber cioè un intrattenitore-attore dalle caratteristiche ben delineate. Sta in scena con quel suo corpo allampanato e storto, con quella andatura da ragazzo cresciuto troppo in fretta, con quella faccia colma di punti interrogativi: un monsieur Hulot di oggi che ha letto Roland Barthes, una maschera del nostro quotidiano, in qualche modo amica. E parla, sorveglialo e torrenziale al tempo stesso, rigorosamente distanziato grazie anche all'uso sapiente dei microfoni e, vicino, fraterno. Il Gaber attore con le sue invettive contro lo strapotere livellante o incretinante della televisione, con il suo grido verso un Dio apparentemente lontano, con la sua voglia di partecipazione ma anche di aristocratica solitudine, la sa ormai lunga sul palcoscenico che divora in lungo e in largo a passi golosi, con invidiabile sicurezza e con una bravura fuori discussione.

Diceva una giovane signora, all'uscita, dopo il bagno di applausi che era seguito alla avvenuta stretta di mano, alla pacificazione fra uomo e topo: «Se chiudevo gli occhi in certi momenti mi sembrava Gassman». Diavolo d'un Gaber: capace anche di spiegare a paragoni iperbolici un pubblico completamente catturato dalla sua presenza.

Bernarda Alba è finita nell'arena

AGGEO SAVIOLI

La casa di Bernarda Alba
di Federico Garcia Lorca. Regia di Augusto Zucchi. Scena di Bruno Buonincontri. Musiche di Paolo Gatti. Interpreti: Ingrid Thulin, Caterina Costantini, Paola Bruna, Roberta Mandarino, Daniela Rindi, Monica Di Siena, Rosa Maria Tavolucci, Mariolina De Fano, Isabella Guidotti, Giovanna Mainardi.
Roma: Teatro, Valle

Ci ostiniamo a pensare, nonostante tutto, che *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca sia un gran bel testo drammatico («Niente letteratura: teatro puro!», così lo annunciava il poeta agli amici), capace di suscitare ancora, a lungo, emozioni e riflessioni, con la sua spietata quanto ispirata rappresentazione di un mondo femminile chiuso e represso, situato in una Spagna contadina e cattolica per più aspetti simile al nostro paese, nella storia di ieri, ma anche nell'attualità.

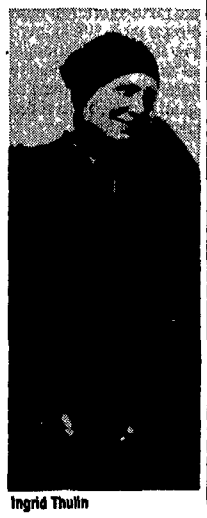
In Italia, dopo la guerra, *La casa di Bernarda Alba* (che Lorca compì pochi giorni prima di essere assassinato dagli sgherri franchisti, nell'estate del 1936) ha avuto diverse e variamente pregevoli edizioni: la più recente, nell'80-'81, con la regia di Giancarlo Sepe, e l'illustre, oggi compianta Lilla Brignone in veste di protagonista. Un'altra attrice di fama internazionale, Ingrid Thulin, è stata prescelta adesso, da Augusto Zucchi, regista, e dall'animosa capocomica Caterina Costantini, per il ruolo di Bernarda Alba. Duole dire che il risultato è, nell'insieme, piuttosto imbarazzante.

Svedese di lingua e di cultura, ma spesso attiva, nel cinema, qui da noi, la Thulin recitò in italiano, e assai bene, all'alba degli anni Settanta, *Il Sogno* di Strindberg, prodotto dallo Stabile di Torino. Stavolta, rimaniamo delusi. E non solo e non tanto perché la dizione dell'interprete sia, in modo accentuato, faticosa, a tratti oscura, ma perché la Bernarda Alba confusamente arrogante e inopinatamente ridanciana che ci vediamo dinanzi non ha molto da spartire con la figura tragica – carceriera e aguzzina delle sue figlie, ma anche di se stessa – disegnata dall'autore.

Del resto, le attrici più giovani chiamate a incarnare le cinque sventurate zitelle, forse per contagio, riescono a farsi capire poco, in ogni senso, pure loro. E inoltre il commento musicale, ridondante ed esorbitante, tende a coprire le battute del dialogo. Nei panni della Ponzia, la domestica, Caterina Costantini, che voce comunque ne ha, smozzica un tantino le sue frasi, ma ciò non le impedisce di attribuirsi un rilievo massiccio, al di là di ciò che, sulla pagina, spetterebbe a quella sorta di sprezzante «coscienza critica» della situazione. Tutto sommato, il personaggio che vien fuori meglio, con più nitidezza e misura, è la vecchia pazza Maria Josefa, interpretata da Isabella Guidotti.

Due semicilindri concentrici, bianchi, con elementi mobili, delineano un ambiente claustrale o penitenziario (ma, in qualche punto, l'immagine suggerita sembra quella di un'arena da corrida). Movimenti e gesti, intonati ora a una ritualità quasi liturgica, ora a una spicciola rissosità di stampo naturalistico, parrebbero indicare due distinte direzioni stilistiche, ma nessuna percorsa sino in fondo. Nei momenti peggiori, il clima ricorda certi film sulle prigioni di donne (ambiguità di rapporti inclusa).

Grazie ai tagli (è stato eliminato, tra l'altro, il coro delle lamentatrici al primo atto, ma possiamo comprenderne i motivi di economia), lo spettacolo si tiene al di sotto delle due ore, intervallo compreso. Il pubblico, grato, applaude.



Ingrid Thulin

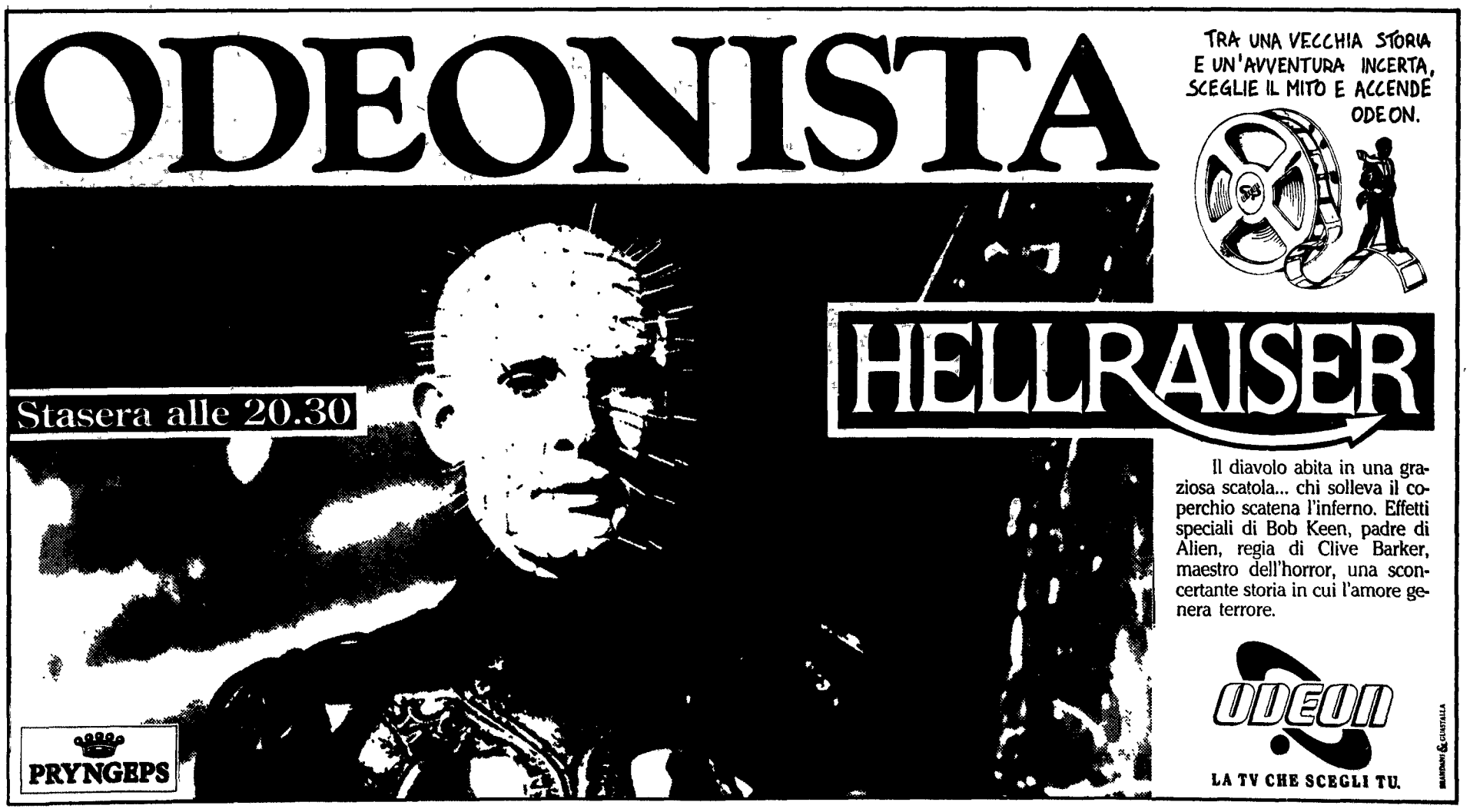
Roy Orbison, uno dei grandi del rock'n'roll

Il musicista morto a 52 anni

Roy Orbison rock solitario

ALBA SOLARO

«E la radio suona, Roy Orbison canta per la gente sola...». Così Bruce Springsteen nella sua *Thunder Road* rendeva omaggio ad uno dei più celebri ed amati cantani americani degli anni Cinquanta, struggente interprete dei batticuori adolescenziali, Roy Orbison, deceduto l'altro ieri notte all'età di 52 anni in un ospedale di Nashville dove era stato ricoverato in seguito ad un attacco cardiaco. Orbison soffriva di cuore da parecchi anni; nel '79 si era sottoposto ad una difficile operazione chirurgica e da allora aveva di molto ridotto la propria attività, ma proprio di recente il suo nome, per lo più sconosciuto alle nuove generazioni, è tornato alla ribalta grazie al successo riscosso dal disco dei Travelling Wilburys, che altri non sono che George Harrison, Bod Dylan Tom Petty e lo stesso Orbison, una riunione di amici che ormai assumerà il valore di una celebrazione. Il video di *Handle with care* ha fissato per sempre l'immagine classica di Roy Orbison, volto pallido e timido, vestito nero e gli occhiali scuri dalla pesante montatura fuori moda.

Roy Kelton Orbison nacque a Vernon nel Texas il 23 aprile del '36. All'età di sei anni imparò a suonare la chitarra dal padre, operaio dei pozzi di petrolio. Quindicenne, cominciò a cantare in una rockabilly band, di Wink Westerners, più tardi diventati i *Teen Kings*; il rock and roll era già esploso quando Orbison incise nel '56 il suo primo disco *Ooby dooby* per l'etichetta Sun di Memphis, la stessa che aveva lasciato Elvis Presley. Una coincidenza significativa se si pensa a quante volte Presley ha dichiarato di considerare Roy Orbison il più grande cantante del mondo. Nel '58, il cantante si trasferì a Nashville, Tennessee, dove da allora ha sempre vissuto. Qui ottenne i suoi più grandi successi: *Only the lonely* nel '60, *Crying, Runnin scared, Blue bayou, Oh pretty woman*, dischi venduti a milioni di copie. Orbison aveva un modo molto speciale di interpretare le sue canzoni; a differenza della maggior parte dei cantanti rock suoi coetanei che cercavano di ballare nel modo più selvaggio ed ammiccante possibile, lui stava sempre fermo, immobile, ma scuoteva ugualmente il pubblico con l'uragano emotivo della sua voce. Una voce malinconica e sofferta, di grande presa drammatica, capace di vibrare in un falsetto dell'ampiezza di tre ottave.

Alla sua immagine di grande «solitario» ripiegato sulle proprie angosce ha contribuito anche la serie di eventi tragici che ha incrinato la sua vita. Nel '66 la prima moglie, Claudette, morì in un incidente motociclistico, Orbison le dedicò una canzone, *Too soon to know* e ricominciò a lavorare sostenuto dai suoi tre figli, Wesley, Tony e Roy Junior, ma gli ultimi due perirono nel '68 nell'incendio della loro casa. Tuttavia Orbison ha continuato a scrivere musica in questi anni, sia pure non più ai livelli memorabili degli esordi. Nell'85 partecipò con un brano, *Wild hearts*, alla colonna sonora del film *Insignificance* di Nick Roeg, e per la sua grande influenza sulla storia del rock il suo nome è stato inserito nella «Rock'n roll Hall of Fame. In una intervista di un anno fa rilasciata ad un mensile inglese aveva dichiarato: «La gente mi chiede spesso come vorrei essere ricordato, ed io dico loro, se solo mi ricorderete per me sarà già abbastanza... La mia esistenza non è stata poi così nera; per la maggior parte è stata una vita gloriosa».