

Reggio E. Moholo, il jazz stile zulu

PIERO GIULI

Verso la metà degli anni Sessanta erano popolarissimi in Sudafrica ma avevano un difetto: volevano suonare in sintonia nonostante fossero in parte bianchi e in parte neri e questo non era davvero consono. Si chiamavano «Blue Notes» e suonavano una musica originalissima che accoglieva il metodo del jazz applicandolo al kwela e ad altre musiche popolari africane. Così dovettero emigrare in Gran Bretagna dove i loro nomi col passare degli anni sono diventati mitici: Chris McGregor (leader dell'indimenticabile Brotherhood of Breath), Mongezi Feza, Johnny Dymali Dudu Pukwana, Harry Miller, Ronnie Beer e il magnifico Louis Moholo, maestro di percussioni Zulu purasangue e vera forza della natura.

Nel 1966 del talento di Moholo si accorse Steve Lacy che se lo portò prima in giro per l'Europa (assieme ad Enrico Rava e al compianto Dyan) e poi per le Americhe. Argentina, Brasile, Stati Uniti. Poi sono arrivate le collaborazioni con Archie Shepp, Noah Howard, Roswell Rudd, John Tchicai e naturalmente con i più valenti jazzmen inglesi: Alan Skidmore, Mike Osborne, Elton Dean, Evan Parker e Kenny Wheeler. Qualche tempo fa in Italia lo si era sentito in trio con Larry Stabbins (fondatore degli Working Week) e Keith Tippett. È seguito quindi il riunirsi di un gruppo più numeroso e eccezionalmente compatto e pieno di vita. Si chiama semplicemente «Viva la Black» e non fanno parte quattro musicisti di notevole levatura: il sassofonista Sean Bergin, il trombettista Claude Deppa, il percussionista Thebe Lipere tutti e tre sudafricani e il contrabbassista pisano Roberto Bellatella da anni molto attivo sulla scena londinese.

Il gruppo che suona domani sera al Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia nell'ambito della rassegna di jazz iniziata nei primi giorni di marzo con il trio di Michel Legrand, propone una musica fortemente ritmica nella quale l'improvvisazione si sviluppa fluente e a tratti tonitrua sulla base di melodie e ritmi tipici della terra d'origine del batterista in una commistione di antico e contemporaneo che affascina l'ascoltatore catturandone l'attenzione dalla prima all'ultima nota. Davvero una occasione da non perdere per gli amanti della Black Music.

Prima dei sudafricani suona il Super Group un quintetto capeggiato dal pianista Antonello Salis e del quale fanno parte Sandro Satta al sassofono, Danilo Terenzi al trombone, Riccardo Lay al contrabbasso e Alberto D'Anna alla batteria. In questo periodo la formazione ha un lutto programmatico di concerti e a ragione perché propone una musica di alto livello tecnico e di freschissimo linguaggio tutto concisione e inventiva. Ci sono analogie nemmeno troppo lontane con il modo di far musica di Viva la Black, anche in Salis e partner e è un modo di riflettere - culturale, ritmico quasi magico - all'area mediterranea e orientale alla terra d'appartenenza. Musica improvvisata fatta di «composizioni istantanee» tensione continua attraverso l'alternanza di momenti calmi melodici e porzioni massicce di sonorità violente ed aggressive sempre capaci di tenere spaziosamente dritta l'attenzione.

Nella stessa serata «risorgono» un capolavoro dimenticato del repertorio serio di Rossini e il Teatro dell'Opera di Roma

Zelmira vince la scommessa

Il Teatro dell'Opera con una splendida prova di efficienza ha raggiunto il momento più alto della stagione recuperando la *Zelmira* di Rossini. Risalente al 1822 l'opera consolidò la fama rossiniana in tutta l'Europa. Diretta da Evelino Pidò, emmergente direttore torinese, con scene, costumi e regia di Beni Montresor, interpretata da illustri cantanti, l'opera ha ottenuto un formidabile successo.

ERASMO VALENTE

ROMA. L'istituto fanciullo prodigo a Vienna dicembre 1822 dopo un trionfale concerto - aveva undici anni - improvvisando qualcosa se ne uscì con un pezzo di bravura che mescolava insieme la *Settima* di Beethoven e una *aria* della *Zelmira* di Rossini. Proveniente dal successo di Napoli l'opera si era presentata a Vienna con un entusiasmo mai avuto in altre parti: applausi ed esecuzioni. L'istituto aveva prontamente avvertito il clima viennese di quel momento: Beethoven e Rossini.

Stendhal annotando qualcosa sulla *Zelmira* rilevò che mentre Mozart con l'ultima sua opera si era «italianizzato» (La clemenza di Tito) Rossini era invece diventato più tedesco di Beethoven. Proprio in quella occasione (il pezzo di bravura improvvisato) quel cunco disse di Liszt: «Est deus in nobis» c'è un dio con noi. Questo *Deus in nobis* arriva ora direttamente da Rossini - è lui la divinità che ancora si manifesta dopo la «prima» della *Zelmira* riproposta dal Teatro dell'Opera in una meravigliosa esecuzione integralmente verificata sugli autografi rossiniani.

Stendhal tirò in ballo Beethoven (non c'entrava per niente ma fu «mudoso» di Rossini) solo per collocare il nostro compositore ai vertici della musica. Noi celebriamo questa *Zelmira* piuttosto come il punto della massima dilatazione ed esaltazione del «recitar cantando» caro ai nostri grandi del Seicento. Quell'idea («recitar cantando») conquista Rossini e ne accende la fantasia in un'opera - *Zelmira* - che ci appare al primo ascolto come un *uncicum* nell'impegno del «recitar» (i recitativi sono stupendi calchi anch'essi nella parola ben fusi con l'orchestra) e del «cantando» che è qui diverso lontano dal virtuosismo estraniante cui Rossini ci aveva abituati.

Nella *Zelmira* la parola si accende di vibrazioni che nascono dall'interno di essa. Da un brivido d'accesione canora piena di slancio liberatorio e proprio di festa sulla parola «innocente» quando lo canta «Dunque è innocente la sposa mia». Una «innocenza» proclamata per il cosmo affidata ad orbite abbaglianti segnate dai sentimenti che le parole esprimono.

È un puntiglio di Rossini deciso qui ad esprimere l'inesprimibile. Anche questa parola - *inesprimibile* - ricorre spesso nel libretto di Tottola ed è suscitatrice di grandi eventi sonori («piacere inesprimibile non che non posso esprimere oh inesprimibile dolce diletto») scatenati dall'ansia di una musica che esprime l'inesprimibile.

Un grande Rossini una grande opera un grande spettacolo al quale il Teatro dell'Opera «condannato» da quando fu costruito a tener testa bassa per non superare mai quella degli altri) ha lavorato come Rossini con la parola dando il senso di una festa (spettacolo nello spettacolo) alla giostra delle strutture mobili del palcoscenico impregnate in un continuo mutamento di saliscendi di fantasmi paesaggi di colonne tempi accampamenti navali alla fonda proiettati in toni roseggiati bianchi e neri azzurri e oro bronzo brunito e luci accenti riverberate come da pannelli solari. Una fantastica scenografia (scene costumi e regia sono di Beni Montresor che non celebrano mai abbastanza) geniale nel far sbalzare le geometrie lineari su specchi deformanti nei quali tutto sembra sgretolarsi mentre le voci e cioè i cantanti presenza e forze vive della musica rossiniana costruiscono le loro incredibili volute vocali.

Zelmira accusata di aver ucciso il padre (lo ha invece nascosto in un tempio per proteggerlo dall'usurpatore) e di voler persino uccidere il marito verrà alla fine riconosciuta innocente mentre i «cattivi» sono avviati alla giusta punizione. L'orchestra diretta da Evelino Pidò giovane torinese in vena di grandi cose ha intensamente realizzato le meraviglie ritmiche timbriche sinfoniche e cameristiche (arpa e corno inglese - un suono di violoncello un fruscio un guizzo appena sbizzato) del sorprendente sbottato del coro profondamente impegnato ha realizzato momenti di grande presa ma l'*est deus in nobis* è stato ribadito dalla schiera di grandi cantanti. C'è da spendersi nello spazio a

Un grande spettacolo con un cast d'eccezione. Splendidi la regia, le scene e i costumi tutti firmati da Beni Montresor



Cecilia Gasdia, al centro in un momento di «Zelmira» al Opera di Roma

dar retta a Rossini ma le astronavi della voce avevano a bordo «comandanti» di sraordinario talento. Diciamo di Cecilia Gasdia (*Zelmira*) protagonista in luminoso crescendo Rockwell Blake (l'io) le note di portentosa luminescenza Chris Merritt (Antenore l'usurpatore) stupendo nell'attaccare l'«acuto» alla stella più alta e nel far scendere la voce nell'abissi più profondo Simone Alaimo (il Re padre di *Zelmira*) un basso di sublime intensità Roberto Serravalle (Leucippo seguace di Antenore) dal canto nobile

temprato e vibrante Gloria Scialchi (Emma confidente di *Zelmira*) splendida in tutta l'opera meravigliosa nella «sua» scena del secondo atto Tullio Pane (chi si nasconde) bravissimo non meno che Giancarlo Boldrini.

Successo anche esso in crescendo che ha raggiunto un momento di emozione quando Beni Montresor ha indirizzato gli entusiasmi al Teatro e alla persona che ha voluto e saputo realizzare questo dimenticato capolavoro di Rossini Bruno Cagli cioè applauditissimo.

Primeteatro. Regia di Desartre Il Cid? Non è più spagnolo

MARIA GRAZIA GREGORI

Le Cid di Pierre Corneille regia di Gérard Desartre scene e costumi di Pierre Dios Interpreti: Maryvonne Schilt Jacques Alric Carole Richet Gabriel le Forest Anne Le Ny Delphine Allange Gilles Segal Samuel Labarthe Daniel Dubois, Jacques Zabor Réginald Huoguenin Ekhnne Oumedjane Alan Saugout Pascal Lopez Pascal Desfarges Xavier Blanc

Milano: Teatro Lirico

Tragico commedia a lieto fine fra le più popolari di Francia *Le Cid* di Corneille (1636) è da tempo immemorabile una pedana di lancio per i maggiori attori della scena francese. Lo è stato in tempi recenti per Barrault lo è stato soprattutto per Gérard Philipe che ne costruì una interpretazione mitica. Oggi il grande Gérard Desartre nel debuttare come regista ha scelto questo testo e i suoi musicali versi come banco di prova non solo di un attore ma - si direbbe - di tutti i giovani attori della compagnia per lo più alle prime armi. Ma Desartre registra in questo applaudito spettacolo «che viene presentato nell'ambito di «Milano Aperta» fa di più senza voler dissociare *Le Cid* lo stacca dalla sua ambientazione spagnola e lo situa in un paese immaginario con qualche suggestione, asburgica. Sembrava essersi infatti chiesto il regista ambientando *Le Cid* in una scena di vago sapore neoclassico perché non vede il *Cid* come un «assunto» di tutti gli immaginari possibili mescolando epoche diverse fra diverse asburgiche e figure femminili alla Gustav Klimt? Ecco allora il circolo ufficiale dove ci si imputa in un esercizio di spada, ecco gli animali impagliati dagli uccelli al celeste leone, simbolo della Castiglia in scena a suggerirci un mondo sempre identico a se stesso, ecco tutte le manifestazioni del potere che Desartre cerca di catturare nel suo esibizionismo nella sua teatralità e infatti il situa all'interno di un piccolo palcoscenico nel palcoscenico che può trasformarsi in casa e palazzo da dove a vista i personaggi entrano ed escono di scena.

La scelta registica insomma che talvolta è anche un po' pasticciata e discutibile è quella di puntare su di una vicenda forte e su di una gestualità se non proprio eroica sicuramente nobile e dunque spettacolare. *Le Cid* allora come un contenitore drammaturgico di tanti immaginari possibili e popolari, così il eroe romantico e un po' affettato di Samuel Labarthe può presentarsi dopo la sua vittoria sui Mori come una specie di Lawrence d'Arabia il tutto da comica a una vicenda che pur tagliata resta quella di Corneille centrata sull'amore fra Rodrigo e Chimène reso all'apparenza impossibile dalla vendetta che divide i padri dei due giovani dall'uccisione di quello di lei da parte del giovane eroe. Dissidio che si comporrà grazie anche all'intervento regale dopo l'ultimo duello nel matrimonio riparatore con un finale quasi in chiave femminista. Oltre che nell'impostazione di Chimène, alla quale Carole Richet offre un'interpretazione lucida e appassionata, la chiave dissacratoria di Desartre trova i suoi momenti più felici nel disegno iconico di alcuni personaggi maschili (per esempio il re di Jacques Zabor) e nella bella prova del cast femminile nel quale spicca, come Infanta, Gabrielle Foret. Deludente, invece il giovane Samuel Labarthe osannato oltre, che fa un *Cid* azzimato, iconografico e un po' estorico.

Da Garcia Marquez a Eduardo, il Festival dei Due Mondi quest'anno è tutto nel segno della prosa. «Forse un po' troppo», ammette Menotti

E Spoleto fu sommersa dal teatro

Da Garcia Marquez a Céline da Shakespeare a Eduardo quest'anno il Festival dei Due Mondi di Spoleto punta tutto sulla prosa con un cartellone pieno di titoli e novità interessanti. La kermesse umbra comunque avrà vita dal 29 giugno al 16 luglio. La apertura spetta a Offenbach e ai suoi *Contes d'Hoffmann* mentre la chiusura con il consueto concerto il piazza per la prima volta celebrerà Mahler.

NICOLA FANO

ROMA. All'inizio era il festival degli scandali ora è la più ufficiale e rigorosa fra le rassegne spettacolari estive. Insomma passato attraverso mille traversie il Festival dei Due Mondi di Spoleto giunge alla trentaduesima edizione e riparte dal teatro «Ce n'è anche troppa di prosa quest'anno ha spiegato il maestro Gian Carlo Menotti grande padre ispiratore della manifestazione. Ma ha anche aggiunto «il nostro festival com'è giusto non rispetta i miei gusti personali spesso ci sono cose che detesto». Del resto il Festival dei Due Mondi è sempre più una sorta di industria dello spettacolo che produce eventi a tutto campo e in mezzo mondo. Ma veniamo ai fatti di quest'anno tanto per cominciare la kermesse spoletina avrà vita tra il 29 giugno e il 16 luglio (mentre per il prossimo anno le date saranno 28 giugno 15 luglio). E se la prosa farà la parte del leone è subito da segnalare uno spazio decisamente rilevante di teatro alle arti figurative. Ma andiamo con ordine.

Opera. Alla lirica come di consueto è riservata l'inaugurazione ufficiale del festival. Ebbene il 29 giugno al Teatro Nuovo (repliche il 2, 6, 8, 13, 15 luglio) andrà in scena *Les contes d'Hoffmann* opera fantastica di Jacques Offenbach che sarà diretta da David Sihal per la regia le scene e i costumi di Pier Luigi Samaritani. L'opera prende spunto da tre racconti del celebre scrittore tedesco Offenbach lavoro al

partitura fino alla morte e la lasciò senza strumentazione. La partitura poi venne completata da Ernest Guiraud amico di Bizet e autore del recitativo della *Carmen* Segurà poi (5, 7, 9, 12, 14 luglio al Nuovo) un'opera che forse farà discutere la *Salome* di Richard Strauss da Wilde diretta all'occasione da Spiros Argiris (responsabile musicale del festival) per la regia di Patrice Causer e Moshe Leiser. Prossimo il gran colpo a quattro: *Phum Jack*, novità di Gordon Getty diretta da Paolo Carignani.

Concerti. Saranno 19 i concerti di mezzogiorno gli «aperti» quotidiani al Caio Melisso e il programma è ricco di novità particolarmente interessanti dedicando tanto alla musica del Novecento quanto a quella tradizionale. Per il con-

certo di chiusura il 16 luglio ci sarà per la prima volta Mahler con la terza sinfonia in re minore. Fra le occasioni parti colari poi è da segnalare *The electronic Theater* una novità di Laune Anderson prodotta da Spoleto Usa (30 giugno 1 e 2 luglio al Nuovo). **Danza.** Dal 30 giugno al Teatro Romano ci sarà il Ballet del Teatro Lirico Nacional di Madrid diretto dalla miteca Maya Plisetskaya. La grande ballerina danzerà in *Maria Suarda* e si alternerà a Julio Bocca Mark Morris astro nascente della nuova danza americana porterà al Nuovo dal 11 luglio una serie di coreografie su musiche di Purcell Brahms e Vivaldi. Infine ci sarà il Ballet National du Senegal (dall'11 al Teatro Romano) con una coreografia acrobatica di Bouly Sanko.

Prosa. Il gran colpo a quattro pare il festival lo ha messo a segno assicurandosi la presenza a Spoleto di Gabriel Garcia Marquez il grande romanziere adatterà personalmente per le scene il suo racconto *El coronel no tiene quien le escriba* che sarà allestito (dal 4 luglio al Nuovo) da Carlos Gimenez della Realteatla di Caracas. Sul versante italiano si annuncia

molto interessante *Ha da passa a nuttata* una rielaborazione dal teatro di Eduardo De Filippo firmata da Leo De Bernardinis con Toni Servillo e Antonio Neuliver (dal 11 luglio al Caio Melisso). I testi cui si riferisce lo spettacolo sono *Napoli milionaria Natale in casa Cupiello* e *Filumena Marturano*. Ma altrettanto curiose e originali dovrebbero essere le quattro serate (dal 30 giugno alla Sala Franca) dedicate a *Praga magica* pensate da Walter Pagliaro e «scritte» da Manlio Santanelli Ubaldino Sordani e Guido Davico Bonino. I riferimenti narrativi sono Jan Neru da Vietslav Nezval Vera L. nartova Bohumil Hrabal e Angelo Maria Ripellino. Il programma prevede poi *Amleto* (dal 30 giugno alla sala San Simone) più volte annunciato da Carlo Cocchi e tradotto per l'occasione da Cesare Garboli. Ci sarà quindi (alla sala San Simone dal 11 luglio) *Panto mima per un'altra volta* da Céline scritta da Giovanni Raboni per la regia di Luca Ronconi e l'interpretazione di Franco Branciaroli. Infine *Skandalin* bizzarra novità di René Kalinski tradotta da Nico Garrone e allestita da Memè Perini in stile singolarmente

dedicato alla vita di Fausto Coppi (dal 4 luglio al Caio Melisso). Chiude il programma teatrale la rassegna *Voci nell'acqua* una carrellata di poesie e poeti curata da Nanni Balestrini e Giancarlo Nanni alle Fonti del Clitunno dal 30 giugno.

Cinema. Oltre alle consuete anteprime ci saranno due rassegne tematiche. Una dedicata a dieci anni di cinema popolare italiano (1954-1963) intitolata *Prima del boom* e un'altra (*Gore 80*) sulle scalationi dell'horror negli anni Ottanta.



Un particolare del manifesto del Festival di Spoleto '89



«Raymonda» ha finalmente debuttato alla Scala, ma tanta attesa è andata delusa

Raymonda, tanta noia in punta di piedi

MARINELLA GUATTERINI

MILANO. Un abisso separa ormai alla Scala gli spettacoli di teatro musicale e i balletti. Da una parte pullulano grandi registi (come Peter Stein per il prossimo *Falstaff*) e nomi che hanno rivoluzionato anche il mondo della danza come Robert Wilson tra poco addirittura in scena nel *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni. Dall'altra si colgono allestimenti crepuscolari con scenografie dipinte che sembrano rismutate dagli anni indigeni del dopo guerra. Soprattutto si invitano coreografi che tendono a dare del balletto tradizionale un'immagine immobile ma sofisticata sulla quale è lecito dubitare.

Prendiamo questa *Raymonda* da programmata per il 23 febbraio scorso ma ripresentata bloccata dagli scioperi. Si tratta di un balletto di tardo Ottocento senza una vera trama ritagliata sulla musica funzonale e epagonale di Alexander Glazunov dal campione dei coreografi zaristi. Manus Petipa Di questo balletto im-

portante per le sue evidenti strategie tecniche tutte o quasi addossate sulle gracili spalle della protagonista esistono molte versioni. Ricordo solo quella brillante allestita da Nureyev anche per l'Opera di Parigi e quella nervosa di Fernando Buones, in scena per ormai della sorte proprio in questi giorni al Regio di Torino. Ebbene la Scala ha strenuamente voluto l'ossidata versione di Jun Grigorovitch il direttore del Bolscio un allestimento del 1984 tra l'altro

presentato in Italia con i danzatori del complesso più scovato imparagonabili per ovvie ragioni agli scaligeni. Le motivazioni di questa scelta riguarderebbero secondo l'attuale discusso direttore artistico del Ballo Robert De Warren proprio l'impostazione ipertecnica e iperaccedemica del balletto di Grigorovitch. Il Balletto scaligero per rilanciarci avrebbe bisogno di un'energetica cura di professionalismo di un ritorno a una precisione decisamente di spersa nel corso degli ultimi anni. Come dagli torto? Pechato però che questo progetto contenga una non irrilevante sintonia punativa che travolge il pubblico. La rifondazione del Balletto scaligero è un problema che riguarda essenzialmente la sala prove il lavoro

di routine dietro alle quinte. Così in scena ritroviamo una *Raymonda* di discreta professionalità con ottimi solisti (da Elisabetta Armato a Michele Villanova) e ineccepibili primruolo (Anita Magyar Alessandra Molin Biagio Tambone) ma di risibile rilievo artistico. Intendiamoci Grigorovitch è un ottimo artigiano probabilmente il miglior coreografo accademico nell'Unione Sovietica di oggi. Ma i suoi gusti sono indissolubilmente legati agli anni Cinquanta. Nella sua *Raymonda* predomina specie nella coreografia del primo atto la logica dei numeri della geometria della simmetria. Tronfi l'uniscono segno inconfondibile delle coreografie di regime. Ma senza quello smalto quel fervore fantasioso che lascia riconoscere nel balletto sproporzionatamente di

steso secondo tradizione in tre atti tutte le parti che appartengono ancora a Petipa come le variazioni e il grande *passo a due* del finale. Grigorovitch è coreografo per certi aspetti ipocritico. Sa bene interessante sopprimere le caratteristiche orientali del suo lavoro a esempio all'interno di una rassegna dedicata ai valori della coreografia sovietica del periodo staliniano e post-staliniano. Ma la Scala non può ancora permettersi simili specialistiche raffinatezze. Ecco perché è difficile accontentarsi di una *Raymonda* incenerita nel tempo che fu il suo primo atto è un rosario di passi molto simili a se stessi. Il secondo si muove con l'arrivo del malvagio saraceno che tenta di conquistare il cuore della bella Raymonda. L'ultimo atto infine racconta, tra feste e danze popolari le nozze della medesima con il suo purissimo cavaliere cazarro.

Ammiamo i costumi fastosi di Simon Virsalades e le danze spagnole. Il ballo di bastoni e dei negretti che sovrappoggiano tanto rosso sulla brutta scenografia. Applaudiamo la bella prova della protagonista Anita Magyar. I le goli della forza del cavaliere Molin l'esuberanza del saraceno Biagio Tambone. E il più gli allegro qua e là più veloce che riflessivo del direttore d'orchestra Michel Sasson alle prese con una partitura che avrebbe desiderato tanto affancarsi nella storia al Lago dei cigni. Ma Glazunov non è Ciaikovski. E *Raymonda*, questa soprattutto non somiglia affatto al grande topico del balletto del secolo scorso.