Primefilm. «Let's Get Lost»

L'ultimo sorriso di Chet

Chet Baker in un'inquadratura del film di Bruce Weber

MICHELE ANSELMI

Let's Get Lost
Regia: Bruce Weber. Interpreti: Chet Baker, Vera Baker, William Claxton, Ruth Young, Cherry Vanilla. Fotografia: Jeff Preiss. Usa, 1988.
Roma: Rivoli

«Abbiamo cominciato questo film per aiutare Chet. Volevamo che avesse una macchina, una casa, un conto in banca, ma più andavamo avanti con le riprese e più ci accorgevamo che Chet non desiderava tutto ciò, che forse lo stavamo derubando della sua vera natura». Così Bruce Weber a proposito di *Let's Get Lost*. Film dal cupo destino. Era nato come un omaggio «in vita» a Chet Baker e si trasformò in un dolente epitaffio. Il 13 maggio 1988, il corpo del grande jazzista di Yale, Oklahoma, fu ritrovato esanime a pochi metri dall'hotel di Amsterdam in cui alloggiava. Suicidio da crisi di astinenza? Regolamento di conti tra spacciatori? Semplice incidente? Il 23 dicembre scorso avrebbe compiuto 59 anni.

Presentato in chiusura alla Settimana della critica veneziana, *Let's Get Lost* non è una cinebiografia né un film sulla musica di Chet Baker, per questo probabilmente deluderà i patiti del jazz: per apprezzarlo bisogna capire il punto di vista del regista (sì, è il famoso fotografo alla moda noto per la serie di commercials *Beauty Brothers*), che è poi semplice: separare l'uomo dall'artista, per frantumare il mito e ricomporlo ad un livello più alto.

Inutile dire che *Let's Get Lost* trasmette un senso di profondo disagio: sembra già che si stia parlando di un morto anche se Chet è lì in carne ed ossa, inquadrato da una cinepresa insinuante ma pietosa. La voce strascicata (lode ai sottotitoli), lo sguardo perso nel vuoto, l'incapacità di concentrarsi: quanta differenza rispetto ai vecchi filmati che lo ritraggono ai tempi del successo americano, quando insieme ad Art Pepper, Zoot Sims, Gerry Mulligan e Bud Shank dette vita al «West Coast Jazz», variante californiana, solare e lirica, del cool jazz.

Mischiando spezzoni di film, interviste con figli, mogli e amanti, riprese recenti e fotografie inedite, Weber costruisce (il bianco e nero è d'obbligo) una sorta di «ritratto dialettico», attento a driblare i rischi della celebrazione stile genio & sregolatezza. Certo, la sua musica, quella voce vellutata (c'è un *Almost Blue* da brivido eseguita di fronte ad un pubblico chiassoso durante il festival di Cannes), quella tromba dalle coloriture malinconiche finiscono inevitabilmente col vincere sulle miserie, spesso degradanti, dell'uomo Chet Baker. Ma va riconosciuto a Weber a alla sua troupe il merito di non cercare il Mito ad ogni costo, sciogliendo anche gli episodi più noti (l'arresto in Italia nel 1960 mentre era in cura di disintossicazione a Lucca, il pestaggio a Los Angeles nel 1968 con relativo massacro dei denti, la lenta rinascita degli anni Settanta dopo la discesa nell'inferno della droga) in uno stile oggettivo, documentaristico, che mette a confronto le diverse opinioni. Proprio qui, nelle testimonianze discordanti delle sue donne, si ricompone l'immagine di un uomo geniale e immaturo, «un po' Picasso e tanto figlio di puttana». Il regista americano ce lo racconta con l'aria di chi ha perso un amico difficile, uno di quelli di fronte ai quali ci si arrende per non uscire pazzi (però che tenerezza vederlo tra Mina e Celentano in *Urlatori alla sbarra*, film italiano del '59 nel quale, già divo di cronaca, faceva l'involontaria parodia di se stesso prima di intonare la struggente *Arrivederci*).

Al Maggio fiorentino chiusura supertranquilla con l'opera di Strauss «contestata» da Marinetti

Allestimento tedesco, decorosi cantanti, onesta direzione d'orchestra: e la gente ha applaudito

Una Rosa senza spine

Una tranquilla edizione dello straussiano *Cavaliere della rosa* ha chiuso con vivo successo un Maggio fiorentino svolto all'insegna dell'economia e dei recuperi. L'allestimento di Hampe-Zimmermann-Diappi, importato dal teatro di Colonia, offre un solido saggio di routine tedesca, al pari della direzione di Jiri Kout. Applauditissimo Kurt Rydl e il trio femminile capeggiato da Anna Tomowa-Sintow.

RUBENS TEDESCHI

FIRENZE. Applausi al primo atto, vivaci battimani al secondo, trionfo al terzo. *Il Cavaliere della Rosa*, presentato a conclusione del Maggio in un garbato allestimento di importazione tedesca, è scivolato sulle rotelle accuratamente oliate da Richard Strauss senza scandalizzare nessuno. Come sempre, del resto. Unica storica eccezione, sei mesi dopo la «prima» di Dresda, fu la serata scaligera del marzo 1911 dove conservatori e futuristi si unirono nella gazzarra. Spiacque agli austeri abbonati la frivolezza del valzer, mentre, sull'opposta sponda, Marinetti e soci fischiarono i vecchiumi reclamando opere rivoluzionarie.

Strauss fu tanto colpito da ricordare il «fiasco» trent'anni dopo in una nota autobiografica. Forse perché non se lo aspettava. L'epoca delle sue battaglie era finita nel decennio precedente con *Salome* ed *Elettra*, pericolosamente in bilico sul crinale dell'espressionismo aggressivo. Da qui Strauss volta le spalle al futuro per chiudersi nella nostalgia di un passato tanto attraente quanto impossibile.

Il futuro, si sa, non si è arrestato, ma gli ha dato ragione il pubblico che, nel corso del nostro secolo, ha vissuto con pari nostalgia la crisi dell'arte. A Firenze, poi, dove gli abbonati del Comunale sono quotidianamente addottrinati dalla *Nazione*, il culto del passato è addirittura religioso. Qui la regola è di fischiare Ronconi e applaudire de Chirico con cinquant'anni di ritardo. Non stupisce, perciò, il successo di questo *Cavaliere* dove tutto è pacificamente rivolto alla tradizione consolidata.

L'allestimento, come s'è detto, è di importazione tedesca: nato a Colonia, si regge sulle scene di Jorg Zimmermann, fedelmente rivolte alla ricostruzione di un elegante rococò viennese. Sotto la proiezione di una vasta cupola barocca, appaiono sia le delicate strutture della camera da letto dove la matura Marescialla intrattiene il troppo giovane Octavian, sia quelle del palazzo dove il ragazzo sarà attirato dalle verginali grazie di Sofia, fidanzata al grossolano barone di Larchenau. Sono frammenti di costruzioni, traforate in legno o in candida lacca cui i bei costumi settecenteshi disegnati da Carlo Diappi aggiungono tocchi di colore e di varietà.

Spetterebbe alla regia innestare nella raffinata comice la sorridente malinconia con cui Strauss guarda i suoi personaggi: la malinconia della marescialla che vede svanire gli incanti della giovinezza e quella della giovane coppia, immersa nei turbamenti di una fuggevole stagione. Ma Zimmermann è un regista di buon mestiere e di prudente impegno, che non cerca altra realtà oltre quelle della commedia. Perciò aspetta il terzo atto dove la trama degli inganni a spese dello sciocco barone ci riporta al clima delle farse, lasciando alla fine la matura dama e i due ragazzi sotto la cupola vuota: soli nella dissoluzione del vecchio teatro. Questo è l'unico tentativo di trarre una *morale* dai geniali equivoci di un lavoro nato nel segno della rinuncia.

Nel 1910, quando appare il capolavoro, il sogno della felicità è ormai senza speranza e Strauss saluta con struggente tenerezza un mondo dove i sogni stanno tutti nel passato. Ma, al pari del regista, anche il maestro Jiri Kout (che ha sostituito Zubin Metha) si limita a costeggiare lo specchio dei ricordi, evitando prudentemente di tuffarvisi. Anch'egli offre una esecuzione professionalmente corretta, senza errori né sbavature (a parte certe imprecisioni dell'orchestra destinate probabilmente a svanire con le repliche), ma senza scavo in profondità. Tutto scorre sommerso, in un'atmosfera morbida e vagamente nebbiosa, che toglie agli strumenti e alle voci un poco del loro smalto. Anche dal palcoscenico i suoni giungono educatamente attutiti.

In questo clima, Anna Tomowa-Sintow dà maggior rilievo alla malinconia che alla sete di vita della Marescialla. Sin dal primo duetto nell'alcova sentiamo che ella è destinata alla sconfitta e che l'accetta senza ribellioni. Accanto a lei, la giovanile baldanza di Octavian e di Sophie lascia il posto a un incantato rapimento. Vi è un'intima dolcezza nei due personaggi, una limpida ingenuità, ma non c'è quella punta di crudeltà che fa trionfare il loro infantile egoismo.

Si capisce che il pubblico, dopo avere accolto con grande calore il trio, abbia riservato una buona dose di entusiasmo a Kurt Rydl che, realizzando un Barone vigoroso e strafottente, dà gagliardo slancio alla commedia, assieme alla folla dei bravi comprimari, per lo più italiani: Florindo Andreoli e Marga Schmil (Valzacchi e Annina), Pietro Ballo, Giancarlo Montanaro e tutti gli altri, compreso il coro. Un complesso, insomma, che, per le sue qualità di buona tradizione, ha pienamente appagato il pubblico fiorentino.

Un momento dell'opera «Il Cavaliere della Rosa» che ha chiuso il Maggio fiorentino

Muti presenta il suo Gluck

Uno sciamano chiamato Orfeo

PAOLA RIZZI

MILANO. «Noi direttori d'orchestra non dovremmo mai parlare delle nostre intenzioni, ma lasciare che sia la musica a parlare per noi». L'esordio è di quelli che promettono poche parole, invece poi Riccardo Muti si lascia andare al piacere della chiacchierata con insolito buon umore. Muti è di nuovo a Milano dopo un soggiorno a Philadelphia, per preparare *Orfeo e Euridice* di Gluck che andrà in scena sabato alla Scala, con la regia di Roberto De Simone. Ma parla anche d'altro, del suo ruolo alla Scala, dei suoi progetti futuri. Soprattutto insiste sulla necessità di cambiare il modo di gestire i teatri lirici italiani, un punto su cui da sempre il maestro napoletano si scalda e lancia i suoi appelli: «Io, come direttore musicale, non posso partecipare ai consigli di amministrazione del teatro. Mi pare un'assurdità tipicamente italiana, il tecnico è escluso dalle decisioni, tutt'al più può essere consultato, ma il suo compito istituzionale è solo quello di far migliorare l'orchestra. Il ministro Carraro, nella sua riforma degli enti lirici, più che unificare la figura del sovraintendente e quella del direttore artistico, come mi pare voglia fare, dovrebbe dar maggior peso alle funzioni del direttore musicale, come avviene del resto in tutto il mondo».

Il suo giudizio sulla programmazione scaligera, altre volte venato di spiriti polemici, questa volta invece è ottimista: «Quando alla Scala le cose funzionano, è il migliore teatro del mondo, e se qualcosa non va, credo che sia dovuto soprattutto a crisi di crescita. Malgrado le polemiche nessun teatro può vantare tre allestimenti mozartiani come quelli presentati a febbraio».

Insieme all'amatissimo Mozart sempre più spesso riproposto sul palcoscenico milanese, Gluck è uno dei compositori prediletti di Muti, ed è proprio *Orfeo e Euridice* la prima opera che ha diretto a Firenze nel 1976 con la regia di Luca Ronconi, seguita poi dall'*Ifigenia in Tauride*, sempre a Firenze, e dall'*Alceste* scaligera del 1987: «Questo *Orfeo* sarà diverso da quello di tredici anni fa: io sono cambiato, e in mezzo c'è stata la mia ricerca su Mozart, sulla musica barocca, Beethoven, tutti musicisti che hanno assimilato da Gluck e che certo influenzano la mia lettura di oggi».

Muti non vuol fare troppe anticipazioni, se non precisare che quest'Orfeo non sarà quello tradizionale con la gonnella, i calzari e la lira, ma sarà un Orfeo profondo e universale, simbolo classico dell'uomo alla ricerca di se stesso: «Per questo ho scelto l'edizione viennese del 1762, la prima, perché più severa e profonda, più rispondente alla riforma del melodramma a cui teneva Gluck, contrario al belcantismo e alla convenzionalità dell'opera italiana. Una versione che più compiutamente lascia emergere il binomio musica-parola».

Una lettura condivisa anche dal regista Roberto De Simone, con il quale Muti rinnova un felice connubio già sperimentato alla Scala con il *Nabucco* e cementato da una solida amicizia tutta napoletana: «Orfeo è un mito molto moderno e attuale, umanissimo – ha detto il regista con toni quasi ispirati – il poeta cantore è un po' sciamano e un po' sacerdote, che attraverso la conoscenza musicale raggiunge il divino e il misterico rappresentato da Euridice».

Personaggio disegnato con una forte carica di sensualità, Euridice nella versione gluckiana si salva, una scelta dovuta alla destinazione iniziale dell'opera, composta per festeggiare il compleanno dell'imperatore, che richiedeva per forza il lieto fine. E a salvarla è Eros, che nell'allestimento scaligero sarà una figura dominante anche sul piano visivo. Nelle scene, curate da Mauro Carosi, la classicità del mito si alternerà a riferimenti contemporanei, per sottolineare l'universalità del tema: blocchi di cemento, strutture metalliche, faranno da cornice all'azione.

Il cast è tutto al femminile: Orfeo sarà Bernadette Manca di Nissa, Euridice Lella Cuberli e Amore Elisabeth Norberg Schulz. «Sono parti difficili, con una tessitura molto bassa – precisa Muti – soprattutto quella di Orfeo, scritta per un castrato. Le cantanti hanno dovuto impegnarsi molto». Una parte importantissima è poi riservata anche alla danza: furie e spettri danzeranno sotto la guida del coreografo Mischa Van Hoecke.

La Rai di nuovo sotto accusa

La rivolta delle orchestre

ERASMO VALENTE

ROMA. Vengono al pettine nodi musicali, all'apparenza, piuttosto aggrovigliati. Diciamo «all'apparenza», perché tutto dipende dalla realtà e concretezza del concetto di cultura, fatto proprio dalla Rai. Questo è il nodo: mantenimento o smantellamento delle quattro orchestre e dei cori della Rai (Roma, Napoli, Milano, Torino). Come dire: essere, non essere; vivere; morire. È da parecchi anni che la Rai è presa dal dilemma. Ci ricordiamo delle pressioni – anni fa – fa anche nei confronti di Francesco Siciliani, quando era alla Rai, perché non mettesse, per carità, in cartellone musiche che prevedessero, per l'esecuzione, più di tre-quattro viole, più di due-tre violoncelli e via di seguito.

In una conferenza-stampa sulla situazione di pericolo delle orchestre Rai, tenuta ieri dalla segreteria nazionale della Federazione italiana lavoratori dello spettacolo (Fils), in Piazza Sallustio, sono stati denunciati i vecchi trucchi. La Rai da un lato assicura di non smantellare le orchestre, ma da anni non fa nulla per riempire i vuoti lasciati da chi va in pensione, da chi ha optato per l'insegnamento, da chi, per altri motivi, si allontana dall'orchestra. Non si bandiscono concorsi, aspettando che le orchestre smettano per consunzione interna. Le orchestre sinfoniche diventerano complessi da camera, la «Scarlatti» di Napoli si ridurrà nell'ambito di un sestetto, di un quartetto, di un duo, di un nulla. La Rai ha sempre accantonato – accampando necessità di bilancio – i problemi strutturali, relegando, del resto, anche le iniziative musicali – vedi le trasmissioni televisive – in ore impossibili.

Unitariamente le orchestre ora si muovono a difesa della loro dignità, preparandosi, con i sindacati alla testa, ad un incontro con l'Azienda, fissato per il 5 luglio. Intanto, va riempiendosi di firme un appello per la difesa delle orchestre e dei cori, già firmato da Leonard Bernstein, che è a Roma in questi giorni, dalle orchestre dell'Opera e di Santa Cecilia, da Gianandrea Gavazzeni, Riccardo Chailly, Eugenio Scalfari, Goffredo Petrassi, che in una sua dichiarazione ha messo a confronto il prestigio di fondo e non di facciata dato alla Rai dalle strutture musicali con l'indifferenza attuale, che rischia di coinvolgere nel degrado tutta la cultura musicale italiana.

Al «Dossier» ricco di dati ed elementi di giudizio approntato dalla Fils, dal quale risulta lo svilimento in Rai della presenza musicale, è da aggiungere un intervento di Gioacchino Lanza Tomasi, direttore artistico dell'Orchestra della Rai di Roma. Rilevata la preminenza che nella vita musicale le orchestre radiofoniche hanno in Germania, Inghilterra e Francia, e sottolineando il ruolo di assi portanti che le orchestre Rai hanno pure avuto nello sviluppo della musica in Italia, Lanza Tomasi punta l'indice contro il distacco della Rai dai grandi eventi produttivi della musica contemporanea e contro il confinamento delle orchestre e dei cori in una zona marginale dell'interesse aziendale. Per sventare la minaccia di una morte per asfissia, le orchestre, confortate dalla solidarietà nazionale, andranno al confronto del 5 luglio. E magari questa data segnerà anche l'avvio di una comune linea d'azione da parte delle diverse organizzazioni sindacali.

Il festival. Con Paola Borboni

Le sette notti dei poeti

STEFANIA CHINZARI

ROMA. Sette spettacoli per sette settimane. Questa la formula quasi magica che da sette anni scandisce il ritmo delle rappresentazioni di *La notte dei poeti*, il festival ospitato nello splendido teatro romano di Nora, ad una trentina di chilometri da Cagliari. La rassegna, nata inizialmente per ospitare recital di poesia, si è sempre più orientata verso il teatro, mantenendo comunque due serate di poesia.

«Quest'anno – ha detto Giorgio Guazzotti, presentando il programma – i recital saranno *Concerto per due voci*, tratto da *Clitennestra o del crimine* di Marguerite Yourcenar e da *Elena* di Ghiannis Ritsos con, rispettivamente, Paola Borboni e Anna Perino, e *Frammenti di scena*, un concerto per il contrabbasso di Massimo Moriconi e la voce di Paola Quattrini».

Il primo spettacolo teatrale, in scena dal 13 al 15 luglio nel piccolo ma perfettamente integro teatro romano, è *Ardente pazienza*, un'opera del drammaturgo cileno Antonio Skarmeta sugli ultimi anni di vita di Pablo Neruda, trasconi in un piccolo villaggio di pescatori, interpretato da Raf Vallone e diretto dalla regista argentina Rosalia Polizzi.

Nei fine settimana, che arrivano sino al 19 agosto, data di chiusura della manifestazione, si avvicendano gli altri spettacoli, «coproduzioni – precisa Antonio Cabiddu, presidente del Cedac, il centro che gestisce il circuito teatrale sardo – con altri festival molto importanti e qualificati come Asti e Spoleto». I titoli: *Skandalon (W Coppi!)* di René Kalisky per la regia di Memè Perlini, sulla vita privata e pubblica del mitico ciclista, *Don Giovanni* di Molière tradotto da Dario Del Corno, nell'adattamento e regia di Glauco Mauri, *Un re in ascolto*, una proposta del Gruppo della Rocca tratto dall'omonimo raccolto di Italo Calvino.

C'E' DIESEL...E DIESEL.

PRENDI TRE VANTAGGI CON UN DIESEL USATO.

USATO CONTROLLATO
Da Fiat, naturalmente. Chi altri può conoscere e controllare così bene un usato? Potete stare certi che le Concessionarie e le Succursali Fiat hanno tutta l'esperienza e le strutture tecniche per offrirvi un ottimo Diesel usato, revisionato nella meccanica e nella carrozzeria, affidabile e sicuro sotto ogni punto di vista.

USATO GARANTITO
Presso le Concessionarie e Succursali Fiat potete trovare vetture Diesel garantite 2 volte: con garanzia meccanica per un anno, contro eventuali guasti e inconvenienti tecnici; garanzia commerciale per un mese, entro il quale, se l'acquisto non dovesse soddisfarvi, potrete sostituirlo con un'altra auto usata di pari o maggior valore.

USATO CONVENIENTE
Anzi, convenientissimo, con FIATSAVA:
5 MILIONI SENZA INTERESSI IN 12 MESI
oppure riduzione del 50% sull'ammontare degli interessi in 24 mesi e del 40% nel caso di una rateazione a 36 mesi. Ad esempio, un Diesel usato del valore di L. 6.250.000 vi costa solo L. 1.250.000 di anticipo; il resto lo pagate in 35 rate mensili da L. 188.000 (compresa quota parte della commissione di intervento), con un risparmio di L. 899.000. Scegliete la formula di pagamento più comoda e più adatta alle vostre esigenze: è un'offerta valida fino al 31 luglio 1989, in base ai tassi in vigore al momento dell'acquisto, limitata alle vetture Diesel usate di qualsiasi marca disponibili presso le Concessionarie e Succursali Fiat e non è cumulabile con altre iniziative in corso. Per le formule SAVA occorre essere in possesso dei normali requisiti di solvibilità richiesti.

Sistema Usato Sicuro

FIAT