

Al Comunale di Firenze apertura deludente con la celeberrima opera allestita da Cobelli

Tra belcanto e decadenza (c'è anche qualche nudo) la regia accolta a fischi dal pubblico

Rigoletto senza scandalo

Fischi alla regia di Cobelli, bu-u-u divisi tra il direttore Eduardo Mata e l'orchestra, applausi freddini agli interpreti e un'ovazione per Mariella Devia. Non è esaltante la cronaca del *Rigoletto* che ha inaugurato la stagione del Comunale di Firenze dividendo il capolavoro verdiano tra il belcanto e la decadenza di fine secolo. Niente scandalo per i nudi ispirati a Giulio Romano.

RUBENS TEDESCHI

FIRENZE. Mancano parecchie cose a questo *Rigoletto* fiorentino ma in compenso c'è un personaggio in più: la figlia di Monterone. Quella di cui il vecchio, «a tutte l'ore», compare in Corte «a reclamare l'onore». A Verdi e al suo librettista Flavia bastava un cenno, diviso in due versi. La regia di Gianfranco Cobelli, invece, vuol sempre in scena questo virgulto del Conte di Monterone, abbigliato con una camicia grigia e un serotto di fiori spenti, come l'Ofelia dei pittori preraffaelliti prima di annegare nel río delle ninfee. Compare alla festa, giusto in tempo per farsi strappare dal capo la corona (virginale, s'intende), si butta tra le braccia dell'afflitto genitore inter-

rompendo la serie delle maledizioni, e perfino nel secondo atto, quando Rigoletto sollecita le confessioni di Gilda («parla, siam soli»), eccola spuntare dietro il trono, in attesa del fedifrago, stanco travolta sempre tra i piedi.

Così impara a lasciar stare le minorenze, dinte voi cari lettori, ma vi ingannate: il Duca non imparerà mai. Tra questa o quella è, o almeno dovrebbe essere, un farfallone sempre in volo tra un fiore e l'altro. Cobelli gli aggiunge una punta di sadismo: il libretto tiene pronta una frusta per il povero buffone e si alza dal letto, dopo aver deflorato la tenera Gilda, agitando con ironia il velo candido. Ci risiamo. Il guaio di Co-

belli, che pure è un regista di talento, è qui: più verdiano di Verdi vuol farci veder tutto, quel che accade davanti e quel che avviene dietro le quinte, sostituite (nella scenografia di Paolo Tommasi) da una gran parete di vetro. Così lo spettatore non ha dubbi sulla festa organizzata alla corte di Mantova: una vera e propria orgia dove gli affreschi di Giulio Romano diventano quadri viventi con ninfe e satiri al naturale. Poi, quando non c'è l'orgia, ci sono i cortigiani avvolti in gran mantelli neri o le anime dell'Inferno dantesco (stile Gustavo Doré) che assistono estemefatte al sacrificio di Gilda.

Insomma, c'è tutto e troppo di tutto, in un'atmosfera sinistra dove una quantità di gente infagottata in costumi dai colori marci rappresenta la «vil razza dannata» dei cortigiani.

Ed ora basta. Vorremmo tanto salvare qualcosa dell'allestimento di un artista capace altrove di invenzioni geniali, ma non possiamo. Cobelli, come è accaduto a tanti altri, è travolto dalla grandezza di Verdi e, sforzandosi di tenere il passo, esagera nei simboli e

nel verismo, senza raggiungere il giusto equilibrio tra la vicenda umana, quella politica e la morale.

Non sarebbe gran male se questo equilibrio si trovasse almeno nel settore musicale. Ma non si trova. La direzione di Eduardo Mata, apprezzata in altre occasioni resta del pari incerta tra l'aggressività della tragedia e il belcanto dei perduti incanti belliniani. Aiutata dal soprano e dal tenore, specialisti nello stile settecentesco, Francisco Araiza e Mariella Devia, la bacchetta di Mata indugia, appena può, in compiaciuti arabeschi onori. L'invocazione al «caro nome», l'ardente invito all'amiamici donna celeste, lo struggerimento dei «parmi veder le lacrime» si sciogliono in attonite atmosfere. Così, dove non è rumorosa, la passionalità verdiana si perde tra gli incanti anacardi delle mezze voci, dei sussurri, di voli cristallini.

Tra tanto linguaggio, il povero Rigoletto vaga un po' sperduto: Juan Pons, come altri baritoni eccellenti nei panni di Falstaff, supplisce allo scarso volume vocale con l'incisività della dizione e l'intelligente penetrazione della psicolo-

gia del personaggio. Il suo Rigoletto è costruito, di più dire, battuto per battuto: un buffone tutto intellettuale e introspettivo, felicemente ripulito dai vezzi veristici del passato, ma senza la carica umana che ne giustifica la sofferenza e la malvagità. Forse con un'altra direzione e una compagnia più omogenea troverebbe una collocazione migliore, ma la situazione è quella, e non bastano le corrette prestazioni di Alfredo Zanazzo e di Gloria Scalchi (Sparafucile e Maddalena) a correggere l'indirizzo.

Si capisce che il pubblico sia rimasto perplesso, avaro di applausi e di proteste. Una fischiatina a Cobelli, una protesta contro gli scioperanti rientrali dell'orchestra (che Mata ha preso per sé rifiutandosi di uscire alla fine) restano ben lontane dalla battaglia scatenata cinque anni or sono dall'allestimento di Ljubimov. Una battaglia furibonda quella, indice di una vitalità capace di irritare i benpensanti, rimasti invece indifferenti di fronte all'equivoco erotismo di una «decadenza» che, dopo il cinema e la televisione, non è più nemmeno «osé».



Un momento del «Rigoletto» allestito a Firenze da Cobelli

Un libro sul regista bolognese Pupi, artigiano del cinema

SAURO BORELLI

Un particolare aspetto ci ha colpito subito leggendo l'insauriente trattazione che il giovane studioso Antonello Sarno ha dedicato a Pupi Avati e, in ispecie, al suo cinema, alle sue prove televisive. Il volume s'intitola, appunto, *Vent'anni dopo - Il cinema e la Tv di Pupi Avati* (Nuova Eri, pp. 135, L. 24.000) e recupera, vanamente modulato tra interviste, testimonianze, interventi critici e aneddotici, quello spirito patrimoniale d'idea, d'esperienza, non meno che di problematici tentativi e di molteplici successi, che costituisce, oggi, larga parte della fisionomia espressiva-esistenziale di un artista-artigiano finalmente approdato, al di fuori d'ogni scuola, ad una dimensione creativa tutta originale, personalissima.

L'aspetto cui ci riferiamo è quel malessere, anche in senso retrospettivo, che Pupi Avati confessa allorché ricorda scordi e disavventure specifiche della sua iniziazione di cineasta e, anche, di provinciale turbato a Roma. Esperienze, cioè, quasi sempre connotate quali cimenti, prove piuttosto desolanti, fors'anche fallimentari. Si avverte, nel ricordo di Avati, un cruccio, un'inquietudine non ancora placati affioranti in sottofondo come un controcanto amaro, disincantato ai pur acquisiti meriti, alle sicure conquiste che lo stesso cineasta può vantare oggi.

Ci sembra, questo, il grumo centrale che affiora per incalzante, logica progressione dal fitto, ricco dialogo che Antonello Sarno dipana informalmente a diretto confronto con Pupi Avati, per l'occasione più che mai aperto, disponibile a cimentarsi con le questioni più riposte, a disvelare, altresì, le nevrose segrete, finora occultate della sua indole, dei suoi slanci passionali come delle sue razionali illuminazioni. Naturalmente, tramite e spia d'ogni autodidascia sono, in effetti, al di là d'ogni esplicito riferimento, gli stessi film di Pupi Avati. Pur se, va detto, l'opera complessiva di questo autore autenticamente «fatto da sé», orfano di maestri come di qualsiasi sudditanza, non risulta, nel vario ordito creativo di circa venti realizzazioni (tra cinema e tv), un *continuum* sempre omogeneo, né tantomeno coerente. Anzi. Divagante e imprevedibile com'è di film in film per le alterne opzioni narrative e per i tentativi (o le tentazioni) innovatori, l'approccio con cui Avati continua a confrontarsi con se stesso, con le istanze affettive o morali delle sue frequenti, intense favole si fa di volta in volta sorprendente, sempre inatteso.

La memoria e la nostalgia, l'amicizia e l'amore sono i «luoghi deputati» ricorrenti del cinema dell'autore bolognese. Ma anche a tale proposito va precisato che Avati sa, vuole di tanto in tanto derogare da simili tracce, giusto per lanciarsi, poi, con sguardo lucido e sorvegliata misura, in accidentate zone di quell'ansia di vivere, di capire tutta divampante, ravvicinatissima che gli è propria. In questo senso, emerge brillantemente dalla sagace «istruttoria» realizzata da Antonello Sarno sul conto di Avati, del suo lavoro, una serie di titoli, di opere che, variamente, ciclicamente, palesemente, in modo eloquente le successive fasi della ricerca, dell'espressività tipiche del cinema dell'autore emiliano.

Infatti, se gli iniziali, faticati *Balsamus, Thomas, La mazurka...* segnano l'insorgenza tutta eccentrica, eterodossa d'un cineasta di nuovo tipo, i successivi *Bordella, La casa dalle finestre che ridono, Tutti defunti... tranne i morti* costituiscono già una fuorviante, poco significativa parentesi. Però, di lì a poco, ecco aprirsi un'altra stagione creativa, un nuovo periodo tematico che, anche con marcate discontinuità, si definisce, si compie attraverso opere di denso spessore e di smagliante estro costantemente in bilico tra sogno e poesia del quotidiano quali *Le streghe nel fazzo, Una gita scolastica, Noi tre, Impiegati, Regalo di Natale, Storie di ragazze e di ragazzi*. Tutto ciò tralasciando o mettendo in sottordine, con premeditazione, altre cose per gran parte vrate su patetismi, grate memorie di ostentato manierismo «vent'anni dopo», come recita appunto il titolo di quella apologa complice, solidale che Antonello Sarno mette in opera con e per Pupi Avati, si consolida così in una circostanza, fervida rivisitazione. Che, certo, appassiona gli specialisti. E che, non meno proficuamente, coinvolge a fondo ogni altro lettore.

Il balletto

Ritorno di fiamma per il Butoh, la nuova danza giapponese che propone corpi larvali e un viaggio ancestrale «nelle tenebre». Al Petruzzelli di Bari si svolge dal 3 all'8 novembre un minifestival Butoh. A Reggio Emilia va in scena, il 9, *Shijima* degli Sankai Juku. A Cagliari recitavano fino a ieri le Ariadone. E a «Milano Oltre» è stata inaugurata la festa giapponese con *Unetsu*, sempre degli Sankai Juku.

MARINELLA QUATTERINI

MILANO. Più non essere irrilevante permettere che *Unetsu* (letteralmente: *Delle uova in piedi per curiosità*) nacque tre anni fa all'indomani della morte di uno dei componenti del gruppo Sankai Juku. Costui, appeso durante una performance all'aperto a una sorta di traliccio, si

schiantò al suolo. Esattamente come capita alla forma nidida *Unetsu* (letteralmente: *Delle uova in piedi per curiosità*) nacque tre anni fa all'indomani della morte di uno dei componenti del gruppo Sankai Juku. Costui, appeso durante una performance all'aperto a una sorta di traliccio, si

schiantò al suolo. Esattamente come capita alla forma nidida *Unetsu* (letteralmente: *Delle uova in piedi per curiosità*) nacque tre anni fa all'indomani della morte di uno dei componenti del gruppo Sankai Juku. Costui, appeso durante una performance all'aperto a una sorta di traliccio, si

schiantò al suolo. Esattamente come capita alla forma nidida *Unetsu* (letteralmente: *Delle uova in piedi per curiosità*) nacque tre anni fa all'indomani della morte di uno dei componenti del gruppo Sankai Juku. Costui, appeso durante una performance all'aperto a una sorta di traliccio, si

«Unetsu», lungo salto verso la morte

Grandi uova si nascondono sul fondo, nella penombra; altre due, davanti, sono una appesa a un filo rosso, l'altra esposta come in vetrina. Fanno pensare alle sculture di Brancusi, messe in mostra in uno spazio nitido, come concepito da Robert Wilson. Ma ai bordi dell'acqua pencolano grandi campane che ci trasportano immediatamente in Giappone; davanti al ring dell'antico teatro Gagaku.

Le prime immagini di *Unetsu* sono evanescenti stilette erotiche. Del resto, si celebra il rito della fecondazione. L'eunuco chiama «dall'aldilà» quattro sacerdoti che entrano lentamente in scena avvolti, come feti, in placente di tessuto di raso. Sgranato il tema della rappresentazione: la nascita, la vita

ta e la morte e fissati gli elementi simbolici in cui si avvolge, ovvero l'acqua e la sabbia, entrambe scroscianti dall'alto, scopriamo presto che il coro, esattamente come nella tragedia greca, commenta o anticipa tutto quello che il protagonista esprimerà drammaticamente, con il corpo, per potenti soffi, una silenziosa, contorsionata e vibrazioni di piacere e di dolore.

Bellissimo è l'assolo che Amagatsu si ritaglia quando deve accarezzare l'unione del maschile e del femminile. Sdraiato tra le due grandi uova più vicine al pubblico sopra un piano, veslito sempre più preziosamente, egli vive, come un grande danzatore espressionista d'inizio secolo, tanti ruoli. Ghiesha e seduttore. Fiore car-

no e la morte e fissati gli elementi simbolici in cui si avvolge, ovvero l'acqua e la sabbia, entrambe scroscianti dall'alto, scopriamo presto che il coro, esattamente come nella tragedia greca, commenta o anticipa tutto quello che il protagonista esprimerà drammaticamente, con il corpo, per potenti soffi, una silenziosa, contorsionata e vibrazioni di piacere e di dolore.

Bellissimo è l'assolo che Amagatsu si ritaglia quando deve accarezzare l'unione del maschile e del femminile. Sdraiato tra le due grandi uova più vicine al pubblico sopra un piano, veslito sempre più preziosamente, egli vive, come un grande danzatore espressionista d'inizio secolo, tanti ruoli. Ghiesha e seduttore. Fiore car-



Una scena di «Unetsu»

Il ricordo Cortini, professione sorriso

■ Aveva avuto la fortuna di fare l'aiuto regista di Billy Wilder sul set di *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* girato a Ischia nei primi anni Settanta. E spesso ne parlava, colorando i ricordi di particolari gustosi (quel Pippo Franco beccchino) ma senza vantarsene. Bruno Cortini, ucciso da un cancro recidivo all'età di 46 anni, era un regista di commedie: senza dubbio migliore del film che gli proponevano e che dirigeva con discreto mestiere. L'avevo conosciuto per caso, ad una volta: si parlava di giovani registi e lui s'era legato al dito la stirocatura al suo *Sapore di mare 2*. Un attimo di tensione, poi, chiacchierando, si era diventati amici. Assistente di cineasti come Monicelli, Lattuada, Rosi, Bruno Cortini si lamentava spesso delle scarse opportunità offerte ai registi di genere: dopo *Sapore di mare 2*, aveva girato *Giochi d'estate*, ben sapendo che c'era poco da inventare. Gli era più caro, invece, il progetto di *Una casa a Roma*, nato come film per le sale e poi finito direttamente nei magazzini Rai: Tomas Milian e Valerie Perrine erano una coppia in crisi che trasformava il proprio lussuoso appartamento in «penzione di lusso». Anche *Colletti bianchi* non era male: scritta da Gianfranco Manfredi, la serie tv indagava nel mondo dei giovani impiegati, cogliendone le manie e le perdite. Un mese fa, dopo aver subito un grosso intervento, si era sposato con l'attrice Beatrice Kruger e aveva ricominciato a lavorare a un film tratto dal romanzo *L'ombra abitata*, di Ongaro. L'ombra della morte ha avuto come sempre la meglio. □ Mi An.

Primefilm. Walter Hill dirige un «melo» noir Sotto la maschera, Rourke I tre mondi di «Johnny il bello»

Johnny il bello
Regia: Walter Hill. Sceneggiatura: Ken Friedman dal romanzo *The Three Worlds of Johnny* di John Godey. Interpreti: Mickey Rourke, Elisabeth McCovern, Ellen Barkin, Forest Whitaker, Scott Wilson, Lance Henriksen. Fotografia: Matthew F. Leonetti. Musica: Ry Cooder. Usa, 1989.
Roma: Adriano, Ritz

■ Al suo dodicesimo film (non tutti capolavori), Walter Hill scende a patti con il proprio cinema e torna nella città che accoglie, cinematograficamente, il suo debutto: New Orleans (Louisiana). Ma *Le robe della strada* (l'hanno ridato proprio sabato sera in tv) era una piccola ballata ambientata negli anni Trenta, tra incontri clandestini di boxe e *hobos* squattrinati; *Johnny il bello*, invece, è uno starzoso melodramma «noir» costruito addosso a un divo alla moda come Mickey Rourke. Del film si è già parlato dalla Mostra di Venezia, dove approdò all'ultimo momento grazie al ritiro di *Batman*: i fans di Walter Hill temevano un'altra delusione (dopo i mediocri *Roccella: ufficialmente morti e Dumbo*) e invece si trovarono di fronte un regista in forma e vitale, capace di dire poche cose ma di dirle bene.

Johnny il bello è un delinquente di New Orleans con il viso orrendamente deformato sin dalla nascita (sembra un leone): al pari dei personaggi infelici di *Elephant Man* o di *Mask* l'uomo si porta addosso quella maledizione quasi «naturalmente», non può immaginarsi diverso, ovvero normale, e così ha finito



Mickey Rourke è «Johnny il bello» nel film di Walter Hill

con l'adeguare la propria vita a quell'aspetto (il Lombroso sarebbe d'accordo). Nel corso di una spettacolare rapina organizzata insieme a un amico e a una coppia sanguinaria viene lasciato a terra, arrestato e spedito in penitenziario, dove scappa alla morte per un pelo. Non gliene va bene una, a *Johnny il bello*. Almeno fino a quando un giovane medico nero, impegnato in un rivoluzionario programma di

rieducazione, non prende a cuore il suo caso: la vita di *Johnny* è il risultato di miserie, violenze e umiliazioni, correggendo chirurgicamente i suoi connotati forse anche la vita muterà in meglio.

Un po' come succedeva a Humphrey Bogart nel vecchio *La fuga*, Mickey Rourke ci appare senza protesi mostruose a metà del film: finalmente bello, tumefatto nell'anima ma felicemente sorpreso dalla

novità. Dopo lunga rieducazione vocale (la versione originale sfodera pagine commoventi in proposito), gli danno pure un lavoro in fabbrica, un passaporto e un'identità nuovi. Può ricominciare da capo, magari innamorarsi (c'è una segretaria che non disdegna le sue attenzioni) e dimenticare il passato. Ma, ammonisce il passato, si scappa al proprio destino. Tra l'amore e la vendetta, *Johnny* non avrà dubbi, e pagherà fino in fondo quella scelta obbligata.

Intervistato dal nostro Alberto Crespi a Venezia, Walter Hill disse di aver rifiutato per due volte il progetto (nell'82 e nell'85) annusando i rischi della melensaggine lacrimosa; ma una volta scovato Rourke, decise di accettare, forse incuriosito dalla sfida artistica. Il risultato è un *melo* vagamente alla Fritz Lang, attraversato da un cupo senso di ineluttabilità molto in linea con lo stile hollywoodiano del regista di *Fu-nu*. Le chitarre *slide* di Ry Cooder e la smaltata fotografia di Matthew Leonetti provvedono al resto, cioè all'epica spettacolare, mentre sotto si aggrovigliano i dilemmi della storia: *Johnny* è davvero cambiato? O è rimasto il «freak» che era anche dopo la plastica facciale? Hill combina con una certa efficacia le due anime della storia, magari si vorrebbe che gli obblighi dell'azione lasciassero più spazio, per una volta, al versante psicologico, alla lenta rinascita affettiva di quell'uomo-leone. Ma sarebbe chiedere troppo al regista e ai produttori della Carico (*Rambo*), ai quali *Johnny il bello* deve essere parso perfino troppo «intimista».

1° NOVEMBRE '89

CCT

CERTIFICATI DI CREDITO DEL TESORO QUINQUENNALI

- I CCT possono essere sottoscritti presso gli sportelli della Banca d'Italia e delle aziende di credito, al prezzo di emissione e senza pagare alcuna provvigione.
- La cedola è semestrale e la prima, pari al 6,85% lordo, verrà pagata il 1° 5.1990.
- Le cedole successive sono pari all'equivalente semestrale del rendimento

- lordo dei BOT a 12 mesi, maggiorato del premio di 0,50 di punto.
- Qualora l'ammontare delle sottoscrizioni superi l'importo offerto, le richieste verranno soddisfatte con riparto.
- I CCT hanno un largo mercato e quindi sono facilmente convertibili in moneta in caso di necessità.

In sottoscrizione dal 2 al 3 novembre

Prezzo di emissione	Durata anni	Rendimento effettivo su base annua lordo	Rendimento netto
97,75%	5	14,86%	12,96%