



Carlo Verdone con Federico Rizzo e Adriana Franceschi

Il nuovo film di Carlo Verdone E per Natale un commissario

DARIO FORMISANO

ROMA. C'è una diffusa voglia di paternità nel cinema italiano di questi ultimi anni. Forse è colpa di quello che Carlo Verdone chiama lo «spiazzamento» di chi non ha più la voglia di investire tutti gli affetti in difficili e precarie situazioni d'amore. Verdone, a dire il vero, si considera tra i meno spiazzati: matrimonio felice, due figli, e una paternità consciamente vissuta piuttosto che immaginata e desiderata. Eppure il suo nuovo film, *Il bambino e il poliziotto*, racconterà proprio il rapporto tra un uomo adulto e un bambino che non è suo figlio. In particolare tra un commissario di polizia e il figlio di una tossicodipendente arrestata durante un blitz.

«Dopo l'uscita di *Compagni di scuola* - racconta il regista - avevo voglia di un film più intimista, con pochi personaggi, che mi consentisse di esprimermi al meglio come autore. Con i miei abituali sceneggiatori, Benvenuti e De Bernardi, abbiamo scartato subito l'ipotesi di raccontare una storia d'amore, o di amicizia o che avesse a che vedere come *Io e mia sorella* con rapporti interni alla famiglia, concentrando su un vecchio soggetto pensato per un episodio, con tema un rapporto d'affetto tra il figlio di un delinquente e un tutore dell'ordine: *Il bambino e il poliziotto* non ha avuto una gestazione lunga: girato in nove settimane e mezzo, è costato ai suoi produttori, Mario e Vittorio Cecchi Gori, poco più di quattro miliardi di lire. Ben spesi probabilmente se è vero che anche il soggetto di questo

Caldissimo successo a Firenze per il raffinato capolavoro del musicista ceco L'anima di Katia e quella di Janacek

Successo caldissimo a Firenze per «Katia Kabanova». Il capolavoro di Janacek è stato rappresentato con una raffinata regia di Ermanno Olmi e scene di Emanuele Luzzati. Il dramma, in lingua ceca, è concentrato in un atto unico, con un narratore che spiega la vicenda tra un quadro e l'altro. Ottima prova dell'orchestra diretta da Christian Thielemann e del soprano americano Ashley Putnam.

Gli avvenimenti della feroce tragedia risalgono, ripetiamolo, al 1860. Quando Leos Janacek, il maggior compositore ceco dopo i regni di Smetana e di Dvorak, li investe di musica, l'orologio della storia è giunto al 1921, ancora un'epoca di lacerazioni sociali e artistiche, seguite alle stragi della guerra e agli sconvolgimenti della società. Basti ricordare che, nel medesimo anno, Alban Berg comincia a scrivere il suo *Wozzeck* truce storia del povero soldato condotto alla follia dal disprezzo. Katia è una sua sorella, più tenera, destinata alla morte per eccesso d'amore. È un raggio di luce nelle tenebre, la fonte della dolcezza melodica nella trama musicale di Janacek costruita innestando il moto mussorgskiano della parola tra i frammenti del Novecento, da Debussy a Puccini. L'innesto, realizzato con prodigiosa invenzione, apre una strada originale e realizza uno dei più sorprendenti capolavori del nostro secolo.

L'edizione fiorentina ne offre una nuova conferma cogliendo, visivamente e musicalmente, le caratteristiche salienti. In primo luogo, la stupida concezione: l'opera, divisa in sei quadri che illuminano altrettante situazioni, è serrata in un atto unico, in modo da non interrompere il filo degli avvenimenti. Emergono così alla perfezione la geniale brevità, l'abilità di Janacek nel cogliere (sulla scia di Musorgskij) i momenti culminanti della tragedia, l'affascinante alternarsi del sogno di Katia con la spietata realtà del mondo che l'imprigiona. Le bellissime illuminazioni sono annunciate, con opportuna discrezione, da un narratore (l'eccellente Franco Zucca) a beneficio di quanti non conoscono l'opera e soprattutto il ceco. Non è una soluzione da raccomandare in ogni caso, ma qui, governata dalla mano esperta di Ermanno Olmi, funziona egregiamente, come tutto lo spettacolo condotto con estrema delicatezza. È questa la sigla di una regia tutta impegnata a rispettare lo straordinario pudore della protagonista, il suo immoto sgomento di fronte all'aggressione della vita. Niente macchiette, niente riempitivi inutili: solo pochi tocchi per creare l'atmosfera di una storia d'amore in cui le anime si fondono prima dei corpi. Si

veda il momento dell'ultimo incontro, quando, nel fiore della musica, i due restano immoti, appena sfiorandosi, senza una parola né un gesto. È uno dei momenti sublimi di Janacek, reso evidente con una geniale sobrietà, sullo sfondo della natura disegnata con pari delicatezza da Emanuele Luzzati: alte betulle biancastre, cespugli e canne fluviali tra cui appaiono, con silenzioso moto, l'isba della Kabancha, la stanza di Katia e i ruderi del vecchio palazzo che, per la verità, avremmo desiderato più cadente e

sbrecciato. Solo un dettaglio, questo, in una cornice in armonia con il carattere dello spettacolo e della realizzazione musicale.

Quest'ultimo punto va sottolineato con soddisfazione. Musica e regia vanno magnificamente assieme. Christian Thielemann ottiene dall'orchestra fiorentina una trasparenza rara, rendendo luminosi e coerenti i frammenti cantanti del discorso di Janacek, diviso tra l'impressionismo della pittura e la poesia della protagonista. Questa domina la scena dall'inizio alla fine: la

sua è una grande parte e trova una stupenda interprete, sensibile e appassionata, nell'americana Ashley Putnam. Attorno a lei una corona di cantanti-attori felicemente adatti ai loro ruoli: Jan Blinkhof nei panni del fragile Boris, Barry Busse nell'ingrata parte del marito, Sharon Graham e Gregory Kunde come coppia ribelle, e infine i due vecchi tiranni, Sierka Mineva e Dimitar Petkov. Tutti applauditi, assieme al regista, allo scenografo e al direttore, con un entusiasmo raro per un'opera così poco conosciuta.

RUBENS TEDESCHI

FIRENZE. È raro che un famoso regista di cinema figurino altrettanto bene nel campo musicale. Ermanno Olmi è la felice eccezione, riuscendo a passare senza danni dal mondo bergamasco dell'*Albero degli zoccoli* alla Russia dell'*Ottocento*. Attorno agli anni Sessanta, precisa il dramma di Aleksandr Ostrovskij, *L'Uragano*, ribattezzato *Katia Kabanova* dal nome della protagonista. La data non è scelta a caso, siamo nelle campagne del Volga, dominate da padroni retrivi; manca ancora un decennio all'abolizione della servitù della gleba, e il potere dispotico dei «vecchi» è intatto, anche se tra i «giovani» comincia già a serpeggiare il desiderio della ribellione. In questo scontro tra generazioni

è coinvolta la fragile Katia che, sposata al debole Tichon, appassisce sotto la ferula della suocera, la Kabancha, che governa con mano inflessibile la casa e i suoi abitanti. Fragile, religiosa, sottomessa alle tradizioni, Katia non sarebbe capace di ribellarsi, se la cognata, l'ardita Varvara, non la spingesse tra le braccia del timido Boris, vittima anch'egli di un tirannico zio. Per i due miseri è una fuga nel sogno. Breve perché Katia, oppressa dalla vergogna per la «colpa», si getta tra le acque del fiume dopo aver confessato il suo peccato. Dall'uragano, che infuria in terra e nelle anime dei protagonisti, si salverà soltanto Varvara, fuggendo nella capitale con l'amante.

Storia di Sofia, compositrice salvata dalla perestrojka

Intervista con Sofia Gubaidulina, compositrice russa «emergente», nel senso che per molti anni le sue opere hanno avuto una diffusione limitata, osteggiate in vario modo dalla potente Unione Compositori. Ma con la perestrojka le cose sono cambiate anche per lei: «Oggi posso finalmente viaggiare all'estero e l'Unione ha abdicato al suo ruolo di censore». Per vivere - racconta - ho composto musiche da film.

DALLA NOSTRA INVIATA PAOLA RIZZI

MOSCA. In un minuscolo appartamento alla periferia di Mosca, in un palazzo dell'Unione Compositori, abita Sofia Gubaidulina, compositrice «emergente», almeno per quanto riguarda l'attenzione sempre crescente che circonda l'esecuzione dei suoi lavori in Europa e negli Stati Uniti. Una fama abbastanza recente, nonostante Gubaidulina abbia cominciato a comporre fin dagli anni Cinquanta, ma

per molto tempo le sue opere hanno avuto una circolazione limitata, osteggiate in vario modo dall'Unione Compositori in quanto non in linea con le prescrizioni del ministero della Cultura.

Quali le sue colpe? Insieme a Schnittke e a Denisov, Gubaidulina si è posta come uno dei capofila della nuova musica sovietica, il «secondo anello» dell'avanguardia, idealmente riallacciato all'avvan-

guardia degli anni Venti, impegnata a ripensare la lezione di Schönberg e le suggestioni della ricerca musicale occidentale. Un impegno e un'indipendenza pagati con molti anni di ostracismo e di conflitti culturali, fino all'avvento della perestrojka. Un dinamismo misurabile per esempio nel festival «Alternativa musicale», che si svolge da due anni a Mosca e costituisce una ricca vetrina che mette gli uni accanto agli altri i musicisti degli anni Venti, recuperati dopo una quarantena di sessant'anni, minimalisti, musica elettronica e appunto Gubaidulina, Denisov, Schnittke.

Sofia Gubaidulina, una signora esile di 58 anni, gli occhi allungati che tradiscono l'origine tartara, è una musicista schiva, estranea alle mode, fermamente coerente ad una concezione della musica quasi sacrale. «Le mie opere -

dice - non sono mai state effettivamente proibite, diciamo che per molti anni sono state indesiderate. Molti esecutori negli anni Sessanta studiavano la mia musica, e l'inserivano nei loro repertori, ma di solito l'Unione Compositori, al momento di vagliare e sottoscrivere i programmi dei concerti, depennava i miei titoli, così, senza dare spiegazioni. Per molti anni ho avuto paura di perdere le simpatie dei musicisti e questa paura ha condizionato negativamente l'attività di molti miei colleghi, snaturandone la creatività».

Non è il suo caso però. Io non ho mai smesso di comporre la musica che volevo, nonostante questo isolamento forzato. Mi hanno aiutata molto gli esecutori stranieri. Ricordo la gioia quando venne eseguito per la prima volta alla radio cecoslovacca nel 1970 il mio concerto per voci, coro e

orchestra *Noite a Memphis*, composto nel 1968. Alcuni miei amici mi portarono il nastro e così potei ascoltarla.

Il suo rapporto con l'Unione Compositori è stato quindi piuttosto difficile?

Sono iscritta dal 1961, e certo non sono state rose e fiori. Attraverso l'Unione si ottengono le commissioni dal ministero della Cultura ma è sempre l'Unione che autorizza i programmi delle manifestazioni musicali. E per molto tempo sono stata esclusa dal giro. Per vivere ho composto musica da film, colonne sonore, e nel resto del tempo componevo per me. Mi sono tagliata questo angolo di indipendenza dalla volontà del regista o da quella del ministro della Cultura, indispensabile per un'artista.

Poi la sua musica ha cominciato ad essere molto eseguita, prima all'estero, poi in Urss. Come sono andate

le cose?

Gradualmente gli esecutori hanno cominciato a diventare più coraggiosi, soprattutto quelli più noti, come il fagottista Valeri Popov e Gidon Kramer, imponendo sempre più spesso le mie opere. Ma le porte si sono spalancate solo negli ultimi anni, con la perestrojka. Ho potuto finalmente viaggiare all'estero. Anche l'Unione Compositori ha abdicato al suo ruolo di censore. Oggi in tutte le regioni dell'Urss esistono gruppi di compositori, soprattutto nella generazione dei quarantenni, che attuano una ricerca intensa, ed è non meno fruttuosa di quella di altri paesi. Tutto è cambiato grazie alla libera circolazione delle idee. Anche se è un fermento ottenuto dalla crisi economica.

Qual è stato il suo rapporto con la tradizione musicale russa?

La tradizione russa è dentro di

me, ma il mio spirito richiedeva la musica classica tedesca. La mia formazione è stata segnata da Froelicher, Sciostakovic e soprattutto Musorgskij. È un contributo innegabile, ma poi ho seguito un mio percorso personale, ho voluto colmare i vuoti di quell'educazione limitata con la musica di Webern e Schönberg.

Nuova musica e insieme mistico, religiosità: parlando della sua opera ci si imbatte spesso in questa doppia connotazione...

Tutta la musica è religiosa, secondo me non esiste nessuna altra giustificazione della creatività. Non parlo di una religiosità confessionale, ognuno la può intendere come vuole, ma ogni opera ripristina l'integrità della nostra vita, il nesso fondamentale con Dio o con l'intero mondo, il legato appunto. Se non fossi convinta di questo smetterei di scrivere.



Una scena di «Katia Kabanova» di Janacek, andata in scena a Firenze

ROLTRONIC GRUNDIG. L'INVENZIONE CHE HA CAMBIATO IL RASOIO.

Da oggi il rasoio cambia volto. Grundig presenta Roltronic, il primo rasoio al mondo con apertura scorrevole e accensione simultanea. Il primo rasoio in cui il design è anche funzione. Il roller, scorrendo verso il basso, scopre la testina e al tempo stesso accende il rasoio. Scorrendo verso l'alto protegge la testina e chiude il circuito. Anche la rasatura cambia volto. La lamina del Roltronic, frutto di un brevetto Grundig, segue una curvatura coseno-iperbolica. Ogni profilo è previsto nel suo disegno. Roltronic Grundig, nelle versioni ricaricabile e a rete, apre la strada della perfezione. La stessa strada che segue l'intera gamma di rasoi e depilatori Grundig. Perché, oggi, il rasoio prende il nome di Grundig.

GRUNDIG



concessionaria per l'Italia
MELCHIONI

ADART 336363P