

Musica
La protesta delle orchestre

MARCO SPADA

ROMA. Si diceva un tempo che quel cantante o quel direttore, prima di approdare sui palcoscenici consacrati della lirica o del sinfonismo, si era «lutto le ossa» in provincia. Il concetto di «gavetta», in quel senso, è oggi ormai definitivamente tramontato e, purtroppo, non con effetti positivi. Ma la provincia esiste ancora, se non più come vivaio di talenti, come realtà che risponde ad una crescente e si può dire, democratica domanda di musica di contro gli eventi spettacolari sempre più esclusivi.

Con questa nota polemica è iniziata la conferenza stampa congiunta dell'Alac (Associazione italiana attività concertistiche) e dell'Atti (Associazione italiana teatri di tradizione), promossa dall'Agis, per determinare una comune politica di intervento in vista della prossima apertura delle frontiere e dell'attuazione (con o senza modifiche) del disegno di legge Carraro, oggi all'esame del ministro Tognoli, grande assente. Un disegno che ancora non ha chiarito, come ha sottolineato Francesco Agnello (in vece di Carlo Maria Badini, neopresidente Agis, anche assente), finalità e scopi culturali, già nebulosi nella vecchia legge 800 e successive integrazioni. Una realtà, quella dei 21 teatri di tradizione e delle 12 associazioni concertistiche, assai variegata, e addirittura sproporzionata, ad esempio, nel rapporto Nord-Sud (nove regioni mancano totalmente di orchestre), ma anche nel raffronto dei dati tra teatro e teatro, che si evince dalla lettura del dossier preparato per la circostanza.

Matrice comune, nei «cahier de doléances» stilati da Carlo Perucchetti, presidente Alac, e Antonio Mazaroli, presidente Atti, è però «la crisi economica come parte integrante del nostro esistere». Si chiede, in sostanza, stabilità nell'erogazione dei contributi e che ad orchestre e teatri di tradizione venga riconosciuto lo status di organismi produttori e non solo «distributori» di eventi culturali nell'ambito delle rispettive Province. La stabilità delle orchestre regionali nel quadro di un'auspicata autonomia delle Regioni è stata auspicata dall'ex senatore comunista Mascagni, presidente dell'orchestra Haydn di Bolzano. Di vario segno gli interventi di relatori ospiti, Vittorio Antonellini (Orchestra Abruzzese), Gioacchino Lanzetta Tomasi (Orchestra Rai di Roma) e Carlo Fontana (presidente dell'Anelco), concordati però nel giudicare improrogabile la definizione per ogni orchestra o teatro di una specificità culturale che renda produttivo lo sforzo finanziario e distolga dal considerare ogni istituzione che non sia la Scala o Santa Cecilia come un «peso morto» della cultura musicale.



AGGEO SAVIOLI

Maria Stuarda di Friedrich Schiller, traduzione di Ervino Pocar, elaborazione drammaturgica di Roberto Guicciardini e del Gruppo, regia di Roberto Guicciardini, scena e costumi di Lorenzo Ghiglia, luci di Guido Baroni. Interpreti: Gisella Bein, Fiorenza Brogi, Oliviero Corbetta, Bob Marchese, Mario Mariani, Hossein Taheri. Produzione Gruppo della Rocca.

Torino: Teatro Adua

TORINO. Grandi veli neri attorniano lo spazio scenico, concentrato in una pedana sovranelevata, nera anch'essa; più sopra, sul fondo, una sorta di ballatoio accoglie qualche scorta, pressoché statuarie, di qualcuno dei personaggi, che altrimenti agiscono nella zona accennata all'inizio o nei suoi paraggi. Dietro i veli traspaiono ampie cornici dorate, ma vuote di immagini, che si possono comunque supporre regali. Un'atmosfera cupa, di sequestro e di lutto, domina la situazione.

Nell'affollamento di Roberto Guicciardini e del Gruppo della Rocca, la tragedia di Friedrich Schiller (rappresentata la prima volta a Weimar il 14 giugno 1800) è piegata decisa-

Il Gruppo della Rocca propone a Torino «Maria Stuarda» di Schiller in una versione «ridotta» che sfronda i personaggi maschili. La bramosia del potere politico con un occhio al Cinquecento e uno ai nostri tempi

Un affare tra Regine



Gisella Bein è Maria Stuarda nello spettacolo del Gruppo della Rocca. In alto, Fiorenza Brogi nei panni della regina Elisabetta

mente dal lato del dramma politico, della raffigurazione di una lotta per il potere; ma un potere inteso ormai come pensiero ossessivo, ai limiti del delirio e del delitto. In secondo o terzo piano passano le motivazioni sentimentali del conflitto tra Maria di Scozia e la regina Elisabetta, sua carceriera (a tale proposito, del resto, l'autore tedesco largamente inventava), ossia l'amore di entrambi per il favorito di turno della sovrana, il conte di Leicester; la cui scelta conclusiva (a danno di Maria, mandata a morte) risulta viepiù come un gesto opportunistico, dove le ragioni del cuore hanno poca parte.

Le presenze maschili, a ogni modo, sono ridotte all'osso: oltre Leicester, Burleigh e Talbot (partecipano anch'essi della rete di intrighi e manovre onde si sostanzia una vicenda tutta interna al «Palazzo»), e lo sventurato Mortimer, creatura di fantasia, che in verità, nella cruda prospettiva impressa al testo, tagliato e cucito con molta disinvoltura, finisce per stonare, o per apparire, qua e là, un tantino paradossico.

A ispirare il disegno dello spettacolo è dunque una visione desolata e distaccata della storia, che idealmente raccorda tre epoche: il Cinquecento

nel quale i fatti, più o meno manipolati, si collocano, il Settecento (e il primissimo Ottocento) che è secolo di Schiller, e il nostro. E certo il soliloquio, nel quale Elisabetta esprime, insieme, il suo viscerale disprezzo per il popolo e la lucida coscienza che solo da questo gli viene il sostegno necessario a mantenersi su un trono contestato, echeggia di risonanze attuali. Bisogna però

ammettere che, nel complesso, chi scrisse *Maria Stuarda* ci è sempre meno vicino di Shakespeare, o anche di Euripide, suoi lontani modelli.

Partendo dalla classica versione di Ervino Pocar, l'opera (o quanto ne è stato ricavato) articola i suoi dialoghi (e monologhi) su un'andatura di prosa ritmica, ove si affacciano spesso veri e propri endecasillabi. Il tono «alto» è insomma

conservato, ma come schermo di gesti e azioni che si rivelano accennatamente infami.

Gisella Bein (*Maria*) e Fiorenza Brogi (*Elisabetta*) non ci offrono, di sicuro, un duello di primedonne; le loro interpretazioni di protagonista e antagonista sono piuttosto asciutte, equilibrate, senza fronzoli, coerenti al quadro generale; anche il tema della «bellezza» (che Elisabetta riconosce, invidia e odia in Maria) viene (for-

se con un eccesso di rigore) accantonato. Degli altri, il meglio tratteggiato è Bob Marchese come Leicester; ma anche Mario Mariani, come Burleigh, ha il giusto peso, mentre Hossein Taheri sembra troppo giovane per il ruolo di Talbot, che potrebbe utilmente scambiare con Oliviero Corbetta, abbastanza a disagio nei panni di Mortimer. Alla «prima», sala piena, pubblico attento, consensi assai caldi.



Applausi a Roma per il giovane pianista Ivo Pogorelich

Il concerto. Il pianista a Roma Pogorelich dei tre miracoli

ERASMO VALENTE

ROMA. Con le tre *Mazurke* di Chopin (quelle dell'op. 59) è successo come con i tre *Studi trascendentali* di Liszt (n. 8, 5 e 10) un pianismo rispettivamente di morbida e virtuosistica invenzione, con bel momento di suono, ma con qualcosa in mezzo, che allontana Chopin e Liszt dal pianista e dal pubblico. Era quello delle grandi occasioni, il pubblico, ma, dopo Chopin, a metà della seconda parte, si è verificato un «sodo» dal Teatro Olimpico dove suonava un divo della tastiera: Ivo Pogorelich, il pianista delle forti emozioni, che non sono mancate e hanno avuto almeno tre momenti di straordinario incanto. Il primo lo configureremo nella interpretazione d'una *Sonata* di Haydn: quella n. 19, in re maggiore, risalente al 1767. Haydn aveva trentacinque anni, Mozart era sugli undici, di Beethoven nessuno sapeva nulla (sarebbe nato tre anni dopo). In questa *Sonata*, Pogorelich ha indicato una svolta della musica che potrebbe passare da Haydn, scavalcando e ignorando Mozart, direttamente a Beethoven. C'è oggi una tendenza a privilegiare il pianoforte di Haydn ai «danni» di quello mozartiano, e Pogorelich ha dimostrato quest'eventualità, dando al suono haydniano una miracolosa sospensione tra il retroterra di vicemodernità e il sentore del nuovo continente pianistico. Ha suonato come avendo a disposizione due tastiere: una rivolta al clavicembalo, l'altra puntata al cielo già beethoveniano.

Poco dopo, cimentandosi con sei *Sonate* di Domenico Scarlatti, scelte *ad hoc* - e questo è il secondo, altro momento del concerto - Pogorelich non ha avuto alcun dubbio sulla realtà pianistica di quei pezzi scelti, che ancora nascondono misteri nella vita e nell'arte di Domenico Scarlatti. Ha tenuto conto dell'opulenza di Haendel e del rigore di Bach (sono nati nello stesso anno di Scarlatti: 1685), ma ha lasciato i due indietro, dando al nostro demone compositore un respiro e una pienezza di suono sacrosantamente moderna. Moderno anche Haydn, sospeso tra l'antico e il nuovo, ma formidabilmente nuovo questo Scarlatti.

Pogorelich è anche il pianista che dà al suono il brivido, il sospiro, il linguaggio della carezza estenuata. Ha trasformato i tre *Intermezzi* op. 117, di Brahms, in un ventaglio di culmine di disperata dolcezza, il respiro del canto e le illuminazioni timbriche hanno collocato i tre *Intermezzi* in un vertice musicale e interpretativo. Era il terzo momento di grazia. Dopo Scriabin (*Sonata* n. 4: un gioco di rallentamenti e accelerazioni) e dopo *Islam* di Balakirev («balordivo il vortice delle «ottave»), il trionfo per Pogorelich: applausi, chiamati a non finire, ma niente bis. La cronaca della serata registra, oltre che le belle note illustrative del programma di Ivana Musiani, l'inaugurazione, nel foyer dell'Olimpico, di un lussuoso bar.

Al San Babila la commedia di Gurney con Calindri padre e figlio: l'uno attore, l'altro regista

All'ora del cocktail la verità viene a galla

MARIA GRAZIA GREGORI

L'ora dei cocktail di A.R. Gurney, traduzione e adattamento di Umberto Simonetta, regia di Gabriele Calindri, scene di Roberto Cotroneo, musiche di Sella e Libano. Interpreti: Ernesto Calindri, Liliana Feldmann, Milla Sannoner, Dario Simonetto. Produzione Teatroinsieme. Milano: Teatro San Babila.

Bradley e Ann festeggiano il quarantunesimo anniversario di nozze fra fiumi di parole e di alcool. In *L'ora del cocktail*, presentato con successo al San Babila, quello che

personaggi fanno più volentieri è parlarsi addosso a tormentone mentre preparano cocktail o wiskies con soda o senza soda («l'alcool, sì, sì, aiuta la verità a venir fuori»). Lei, oltre che perennemente alcolica, è anche cleptomane: lui è ossessionato dalla morte e dai suicidi degli uomini di casa sua, parla per frasi fatte e celebrerà, magari sbagliando l'attribuzione. In questa famiglia americana angosciata e fuori squadra i figli sono tre: uno, amatissimo Jimmy, che non si vede ma che condiziona e ha condizionato le vite degli altri; e poi John, funzionario edito-

riale e commediografo, e Nina, volata a un nevrotico amore per gli animali, soprattutto i cani.

I quattro - escluso Jimmy che si fa sentire per telefono - sono riuniti per il pranzo di anniversario in ritardo per via dell'insipienza della cameriera (che non si vede) nell'uso del forno a microonde. Ma intanto, fra padre e figlio, complice una commedia che il giovane ha scritto, ispirandosi alla propria famiglia, c'è in atto un vero e proprio scontro, mentre la figlia ha una crisi nervosa perché si sente un personaggio secondario nel testo e nella vita. Ma l'epilogo è edificante, con l'abbraccio che alla fine

unisce padre e figlio, i quali comprendono i propri errori mentre alla porta risuona la voce di Jimmy e tutto sembra ripetersi eternamente uguale.

In un vero e proprio fiume di parole, *L'ora dei cocktail* offre allo spettatore l'apparenza di un qualcosa in cui non succede praticamente nulla: in realtà succede proprio di tutto fra un gran scioglimento di panni sporchi e di idee fesse, inframmezzati da un'evidente ricerca della battuta divertente che fanno di questo testo firmato da A.R.Gurney (di cui il programma di sala non dà notizie) e dalla traduzione e dall'adattamento di Umberto Simonetta una vera e propria

commedia di situazione tutta racchiusa nelle pareti del salotto di casa.

La regia del lavoro è di Gabriele Calindri, figlio d'arte: mano leggera nell'ottica di un sicuro artigianato. Quattro sono gli attori che danno voce agli svampiti personaggi della *pièce*. Fra di essi spicca per l'invidiabile presenza fisica dei suoi ottantuno anni per la misura e lo stile quell'attore sentibile e disciplinatissimo, attento a non strafare e a non rubare le battute agli altri, che è Ernesto Calindri, un vero e proprio pilastro del teatro leggero di casa nostra. Anni è un'altra veterana della scena, come Liliana Feldmann che al suo per-

sonaggio conferisce con ironia non solo i turbamenti alcolici ma anche quelli veri di una donna non più giovane. E poi ci sono Milla Sannoner nella parte congeniale di bellona un po' sfilata e nevrotica, una natiera con la sua saggezza e Dario Simonetto che è John, figlio pieno di complessi che crede nel valore terapeutico del teatro. Tutti e quattro si propongono al pubblico con una recitazione immediatamente riconoscibile e anche godibile: forse il massimo risultato che ci si può aspettare da un testo come questo fatto di parole, parole e ancora parole con qualche risvolto d'ironia e di cattiveria.

Danza. «Quadrattico» a Milano

Ma come balla male questa Morte in nero...

Continua a danzare il tormentato Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, rendendo ingiustificate le polemiche sull'estromissione da *Traviata*. Dopo *Il sogno di una notte di mezza estate*, la compagnia è impegnata in un quadrattico con una sola novità dell'inglese Robert North, *La fanciulla e la morte*. Una coreografia sull'omonimo *Quartetto* schubertiano, destinata all'ospite Luciana Savignano e a Oriella Dorella.

MARINELLA QUATTERINI

MILANO. I quattro balletti decentrati al Teatro Nuovo e interpretati dai danzatori della Scala danno modo di riflettere sull'attuale natura del complesso. Nella serata sono messi a confronto un classico d'inizio secolo, le chopiniane *Silfidi* di Michel Fokine, del 1907, e una coreografia dello scomparso Alvin Ailey, *Streams*, su musiche di Miroslav Kabelac; il paragone è tutto a favore di quest'ultimo, proprio come se il tradizionale Corpo del Ballo alla Scala si fosse trasformato in una generica compagnia di balletto moderno che ha perso lo smalto dello stile accademico e soprattutto la capacità di restituire in modo omogeneo la sua luce.

Nelle *Silfidi*, danzate con il giusto tono almeno da Anita Magyar, neppure le volentieri soliste del complesso riescono a restituire il magico disegno decorativo che Michel Fokine immaginò come epitalamico e ironico del romanticismo ottocentesco. Ci

che qui, capeggiati dal bravo Michele Villanova, sembrano caricarsi di energia. Il compianto Alvin Ailey creò questa coreografia «acquatica» («Streams» significa correnti) all'inizio degli anni Settanta. Nel pezzo si percepisce il senso del titolo: gli interpreti creano lungo la linea orizzontale del palcoscenico un via vai di tensioni, immersi nell'immaginario mistero dei flutti. Sono vestiti in semplici calzemaglia azzurre, baciati dalle luci carezzevoli e calde di Tim Hunter e molto concentrati.

Non lontanissimo dalla danza moderna di Ailey, tutta credenza, tutta impeti e grandi slanci di braccia, è il messaggio gestuale della *Fanciulla e la morte*. Anche Robert North, come l'Alvin Ailey degli anni Settanta, ha un debito di riconoscenza nei confronti di Martha Graham. Ma la sottile psicologia che regge il disegno coreografico della sua composizione è distante, se pure meno che in *Streams*, dal segno drammatico della novantasettenne maestra della danza americana. In un gruppo di danzatori vestiti d'azzurro, la morte, un giovane in nero, incontra la fanciulla predestinata ad abbandonare la vita in una sorta di festa conviviale. Egli è una presenza invisibile: solo una fanciulla in nero si sente irresistibilmente attratta da lui e nonostante la durezza dello scontro, le percosse che le infligge, finirà per accettare



Oriella Dorella e Francisco Sedenno in «La fanciulla e la morte»

fiduciosa la sua mano protesa e la sua compagnia invece del richiamo dei compagni vivi.

Molto struggente e inglese, secondo la migliore tradizione del balletto moderno psicologico inaugurato da Antony Tudor, *La fanciulla e la morte* è una danza conosciuta in Italia grazie al Balletto di Toscana che con Isabel Kincaid, al centro della tragica vicenda, ce ne offre un'interpretazione inappuntabile. Il complesso della Scala è meno vibrante, ma le fanciulle del gruppo, prima tra tutte Silvia Scivano, dimostrano pathos e precisione. Quanto ai protagonisti (della seconda recita) risultano, sia pure in

modi diversi, non perfettamente calati nei ruoli.

La Morte, Maurizio Vanadia, manca di grinta ed è come spaesato in una parte che forse non ha ancora ben assimilato. La Fanciulla, Oriella Dorella, non certo priva di tecnica, o di carisma, tende però ad entusiasmarsi con piccoli dettagli espressivi, diremmo infantilmente piagnucolosi, un ruolo invece carico di un dolore aristocratico e adulto. La famosa «tole» dà il meglio di sé nei *Tre preludi* di Rachmaninov (suonati al pianoforte da Michele Fedrigotti), accanto a Francisco Sedenno che qui si riscalda della tremolante prova nelle *Silfidi*.

Censure e novità al nono festival di Istanbul

Turchia 1990: l'incubo della tortura tra cinema e realtà

Il cinema turco tenta di uscire dalla condizione di isolamento in cui vive nel proprio paese. Da un lato ci sono le *major* Usa, che si sono impadronite della maggiori sale e del mercato *home video*, dall'altro c'è un'industria produttiva esposta ai ricatti commerciali e alle arroganze della censura. Ma qualcosa cambia. Tra i titoli migliori visti al nono Festival di Istanbul, *Copriuoco notturno* di Yusuf Kurceni.

UMBERTO ROSSI

ISTANBUL. Un corteo di alcune centinaia di donne vestite a lutto inalbera cartelli di protesta e sfida al canto di *Bella ciao* lungo una del principali arterie di Istanbul in un'ora di punta di un sabato soleggiato. Sullo schermo un uomo dal viso incupito, il Tante Tank Akan, percorre solitario le vie di una città grigia e povera.

Realtà e finzione appaiono quasi le facce di una medesima medaglia conata dal cinema turco lungo molti anni di difficoltà. Inca, tenace opposizione a censura e repressione. Una simbiosi così forte che la manifestazione vera, la prima a sostegno dello sciopero della fame iniziato da una settimana da Haydar Kultu e Nihat Sargin, dirigente del Partito comunista turco, arrestati, torturati e imprigionati al centro nel paese dopo un prolungamento del film *Copriuoco notturno* di Yusuf Kurceni. L'opera era stata posta in cartellone dal nono Festival inter-

nazionale del film di Istanbul sin dai primi giorni, ma un improvviso intervento della censura ne aveva impedito la programmazione alla data stabilita. Dopo la serrata trattativa fra dirigenti della rassegna e funzionari ministeriali, il divieto era ritirato e la pellicola proposta a pubblico e critici che ne decretavano il successo.

Copriuoco notturno ci riporta al 1944 in una Turchia politicamente filonazista: qui un insegnante liceale, che ha appena assistito al sequestro di un suo libro di poesie, scopre di essere ricercato dalla polizia che vuole «interrogarlo». Il regista segue il fuggitivo durante una decina di giorni sullo sfondo di una Istanbul resa livida e grigia dalla pioggia battente e dalle folate di vento, scandaglia stati d'animo, paure, speranze, delusioni nella ricerca di un qualsiasi rifugio, lo pedina sino all'arresto e agli inevitabili, atroci maltrattamenti. Questo non è il solo esem-

pio della tensione civile che contraddistingue la parte migliore del cinema turco. La cosa verificabile in un titolo come *Tutte le porte sono chiuse* di Menden Ur, analisi della «crisi» all'autodistruzione di un pittore incapace di adattarsi alla vita di tutti i giorni dopo essere stato arrestato, torturato e imprigionato per molti anni, ma lo è anche in opere superficialmente rivoltate solo a descrizioni psicologiche sul genere di *La favola del pesciolino* dell'esordiente Bons Pirhasan o in pellicole non prive di aspetti comici come *Un indimenticabile regista di film d'azione* di Yavuz Turgul.

Il primo di questi ultimi mi dice film esamina le difficoltà e i limiti accessi che si abbattano su una famiglia medeborghese che, provenendo dalla provincia, si installa a Istanbul con la speranza di una rapida promozione sociale. Illusione destinata a tramutarsi in doloroso ritorno, dopo pochi mesi, al punto di partenza con aggravio di frustrazioni e perdite economiche. La seconda pellicola porta sullo schermo le vicende tragicomiche che si abbattano su un regista di pellicole commerciali che cede alla vigilia di «nobilitarsi» dirigendo un film politicamente impegnato. L'impresa naufragherà sia dal punto di vista mercantile, sia sul fronte qualitativo.

La tendenza a portare sullo schermo i problemi a cui devono far fronte ogni giorno i ci-

neasti di Istanbul si ricollega, fra le altre cose, all'attuale condizione del cinema turco. In poco tempo le grandi aziende hollywoodiane hanno assunto il controllo delle maggiori sale, hanno acquistato posizioni dominanti nella distribuzione, si sono imposte nel campo dell'home video. Tutto questo ha determinato il crollo della produzione inaridendo le fonti di finanziamento e bloccando le vie di circolazione dei film: nel 1989 sono state portate a termine 109 nuove pellicole, contro le più di 200 degli anni precedenti, ma solo 7 (10) di esse hanno trovato la strada delle sale, le altre 102 hanno dovuto accontentarsi di quella delle videocassette.

Il 1990 si è aperto con qualche barlume di speranza, visto che il governo sembra intenzionato ad impegnarsi, dopo anni di totale disinteresse, in difesa della cinematografia nazionale. L'ipotesi su cui si sta discutendo fra governo e uomini di cinema ruota attorno ad alcuni capisaldi: devoluzione del 40 per cento degli utili realizzati nel paese dalle aziende americane a un fondo di sostegno alla cinematografia nazionale, fissazione di una «quota allo schermo» del 25 per cento in favore del film turco, abolizione della censura e divieto di doppiaggio dei film esteri. Ipotesi che hanno già suscitato reazioni nervose da parte americana (sarebbe intervenuto lo stesso presidente Bush).