

LELLA COSTA

Non avrò altro Io all'infuori di me

FOLCO PORTINARI
L'io ammetto subito in apertura: sono un'ora di Lella Costa. Ciò non mi impedisce, però, di continuare a ragionar con la mia testa, anche e soprattutto leggendo il libro che raccoglie i testi dei suoi primi tre spettacoli teatrali, sotto il titolo La stava nel loden. Non sono pochi gli stimoli e i pretesti di discorso che il testo offre. Mi limiterò al più evidente, spero senza preconcetti...

C'era una volta Cantacronache. Venne definito l'anti-Sanremo. Canzoni d'autore che venivano presentate nei circoli popolari, nelle sedi operaie e contadine. Operai e contadini rispondevano con le loro...

Contro canto a Torino

ANDREA LIBERATORI

Allora si parlò di anti Sanremo. Era il 1957 e a Torino un gruppo di intellettuali si mise al lavoro per cercare di «comporre canzoni meno insulse e corrive degli stereotipi dominanti» che imprimevano anche grazie al festival sanremese. Avevano presenti la canzone tedesca e quella francese, i grandi nomi del cabaret. Tentavano, quel gruppo (ne facevano parte Antonicelli, Calvino, Jona, Fortini, Amodei, Straniero, musicisti come Manzoni, Liberovici, Carpi e altri), di rifondare una canzone

più degna dai contenuti più reali, coi rapporti più veri con la storia e la gente. Con la quotidianità. Nacque così Cantacronache, la prima esperienza, in quell'Italia del dopoguerra, di canzone d'autore. Fu un'azione di rottura nel linguaggio di quel genere musicale, costituiti un punto di riferimento per chi, poi, volle battere quella strada. Va da sé che radio e Tv, in un'epoca di plumbeco conformismo, rimasero emeticamente chiuse a quelle canzoni. Il gruppo fece la sua prima uscita pubblica

all'Unione culturale di Torino il 3 maggio 1958. Fra il pubblico c'era Massimo Mila. Il critico illustre seguì con attenzione il lavoro di Cantacronache e ne scrisse più volte. Luoghi dei concerti del gruppo furono soprattutto i circoli, le leghe, le sedi operaie e contadine, talvolta le manifestazioni dei partiti della sinistra. Nelle sezioni nei circoli nelle cooperative si produsse uno scambio, fra autori e pubblico, che è all'origine di un'imponente lavoro di Emilio Jona e Sergio Liberovici raccolto nel

volume «Canti degli operai torinesi dal fine dell'800 agli anni del fascismo» (Ricordi/Unicopli, pagg. 561, più una cassetta con 39 canti in versione originale, lire 80mila). Non è senza senso, significa che, nella pubblicazione di questo libro, abbia avuto parte decisiva una cooperativa creata da quelle 39 fondatrici, nel 1991, della Camera del Lavoro di Torino. Al centenario della Cdc la Cooperativa di Consumo e Mutua Assistenza Borgo Po e Decoratori ha voluto dedicare il libro alla cui

stampa hanno contribuito Regione e Comune di Torino. Dal rapporto fra Cantacronache e questi «Canti operai» abbiamo parlato con Emilio Jona, scrittore, etnomusicologo, autore di libretti d'opera, cercando di individuare alcuni particolari risultati della ricerca sviluppata dai due autori lungo un arco di tempo che supera i due decenni. Sergio Liberovici, coautore del «Canti», per lunghi anni apprezzato collaboratore dell'Unità, si è spento a Torino il 16 novembre 1991.

Come nasce l'idea di questa raccolta di canti? Il gruppo di Cantacronache, le sue canzoni non sono popolari, nel senso corrente del termine: i mass media non sono disponibili per quel tipo di canzone. Dobbiamo cercare sedi in cui farle ascoltare, in generale cantandole noi. Andiamo così nei circoli operai, nei luoghi di riunione della sinistra, nelle sedi di partito, del sindacato. Come venivano accolte le vostre canzoni? Con interesse e con una partecipazione tutta particolare. Gli ascoltatori non avevano l'atteggiamento silenzioso, di ricezione, unidirezionale del teatro, della sala da concerto. Di fronte ai contenuti di quanto ascoltavano i più anziani rispondevano con le loro canzoni dimenticate, ci restavano, in una sorta di baratto, i loro canti. Cominciammo così a scoprire il canto popolare sociale e politico dell'Italia post-risorgimentale, quello fra le guerre d'Africa, il 1915 e poi il fascismo, il delitto Matteotti e così via. Ci trovammo di fronte un'altra Italia rappre-

sentata da un canto che i folcloristi, in genere, non avevano raccolto, ritenendolo spurio, o antipatriottico. Comun-que privo di valore. Conoscete Ernesto De Martino, i suoi scritti? Sì, fu il primo ad aver posto alla metà degli anni Cinquanta il problema del cosiddetto «folclore progressivo», cioè un folclore che avesse per contenuto la storia degli uomini che cominciavano a organizzarsi politicamente e socialmente nelle leghe, nelle cooperative, nei sindacati e poi nei partiti, negli anni successivi all'unità nazionale italiana. De Martino compie per primo uno studio sui materiali di questo tipo e afferma la necessità di raccogliergli e analizzarlo. Avete anche letto Gramsci, le sue pagine sul folclore. L'influenza di Gramsci è venuta a noi proprio da quelle sue celebri pagine dove si afferma che appartiene ai proletari non solo quel che i proletari creano, ma quello che essi usano. È l'utilizzazione di un certo materiale sonoro o di lingua che determina l'appartenenza, in senso di origine. Questa concezione, molto

sfaccettata, di un folclore operaio, è assai importante. Con questo bagaglio nel 1958 cominciamo a raccogliere quel che ci viene «restituito» dai nostri ascoltatori, cominciamo ad organizzare e sistemare il materiale in schede. Quanto è durato il vostro lavoro di ricerche? Molto e ha avuto l'andamento di un work in progress: quasi tre decenni. Ci siamo rivolti al mondo operaio soprattutto torinese e piemontese, ma anche altrove. Con Liberovici abbiamo girato mezz'Italia. C'era all'orizzonte - e va ricordato - un libro per Einaudi, patrocinato da Massimo Mila, sui canti sociali italiani dall'Unità al fascismo. Un'opera mastodontica e complessa. Forse troppo. Quali erano i criteri di selezione e raccolta dei canti? Niente di ideologico. Qualcosa in questo senso, ma a rovescio, c'era forse stato in passato quando il canto «politico», come accennato, veniva trascurato (come quello osco, del resto) a favore di quello cosiddetto «di fondo». Avete individuato una specificità della canzone operaia torinese? Prevalentemente la canzone operaia torinese è una canzone parodica, cioè la parodia ad altre canzoni. «Tripoli sul tuo amore» sulla guerra di Libia del 1911 diventa «Tripoli sul tuo dolore»; il «Pia-vevne trasformata in canzone pacifista. La musica non è mai inventata. Altra scoperta interessante: la musica è tratta per lo più dall'opera lirica. Come si crea questo legame musicale fra classe operaia e lirica? Dò una mia risposta. Il canto di quegli anni è prevalentemente sociale, nasce dall'esigenza di esprimersi raccontando le proprie storie, lotte, vicende. A Torino, che si industrializza, nasce il proletariato urbano. Fino ad allora il canto popolare era quello raccolto dal Nigra, nel solco della grande canzone epico-narrativa della tradizione piemontese. Da quella raccolta pubblicata nel 1888 emerge chiara la concezione rassegnata, immobilista, delle classi subalterne; lingua e musica sono perfettamente correlate al testo. Una canzone nuova rispetto a quella, che aveva dentro elementi di lotta, di opposizione, non poteva usare «veicoli» musicali che, sostan-

zialmente, ratificavano un'oppressione. Di qui la scelta come proprio «veicolo» della musica verdiana, per esempio, legata al Risorgimento, a mutamenti, abbastanza radicali, del costume, della cultura. Attraverso quali canali il lavoro di Verdi incontra gli operai? A Torino esistevano molte corali e i maestri delle corali cantavano nel coro del Teatro Regio. Rileggendo i programmi delle corali operaie vi si ritrova moltissima musica lirica, non solo Verdi, ma anche Bellini, Donizetti, Auber, Meyerbeer. A Torino c'erano più di venti fabbriche. Nel vostro lavoro quale parte ha avuto Sergio Liberovici? Tutta l'opera sistematica di trascrizione, di raccolta e collazione dei dati, controllo delle fonti è sua. Di ogni canzone abbiamo riportato le partiture musicali - quando, normalmente, nei libri di folclore tradizionale - anche i più recenti - le partiture non esistono se non in modo del tutto marginale.

BHARATI MUKHERJEE

Fare l'indiano sognando l'America

FABIO GAMBARO

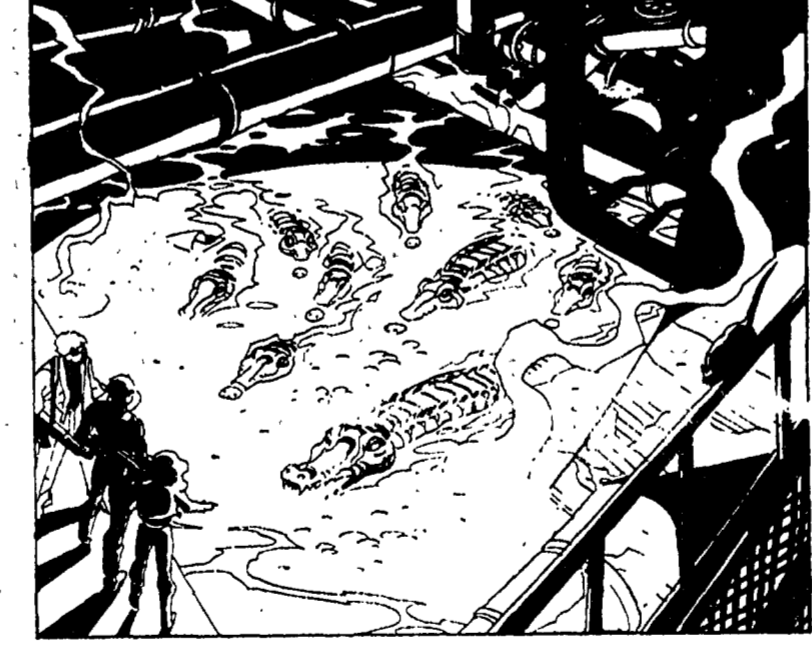
La scrittrice Bharati Mukherjee è nata a Calicut, in India, e ha studiato e vissuto in Inghilterra, Svizzera e Canada. In quest'ultimo paese ha trascorso quindici anni della sua vita, decidendo poi nel 1980 di trasferirsi a New York, dove oggi insegna creative writing all'università. La sua dunque è una cultura cosmopolita che l'avvicina a quella schiera di scrittori di origine indiana o pakistana ma intimamente legati alla cultura anglosassone (Rushdie, Naipaul, Kureishi, Gosh, ecc.), i quali negli ultimi anni hanno prodotto alcune delle pagine più interessanti della letteratura di lingua inglese. Costoro - divisi come sono tra due mondi e due lingue - hanno dimostrato particolare sensibilità per i problemi posti dall'incontro/scontro tra le culture, rappresentando con efficacia le non facili relazioni tra mondo occidentale e mondo orientale, due universi con valori, mentalità e abitudini spesso incompatibili. Così avviene anche in «Incidenti isolati», una raccolta di racconti scritta da Bharati Mukherjee nella prima metà degli anni ottanta e ora tradotta in italiano, in cui la scrittrice dà corpo ad un piccolo campionario di situazioni amaro o tragiche che gli immigrati indiani si trovano ad affrontare nel caudalecoscopio del «nuovo mondo» americano. Arrivati negli Stati Uniti fin dalla prima metà del secolo, gli indiani si sono progressivamente integrati nella società americana, riuscendo a raggiungere posizioni di prestigio all'interno della piramide sociale del paese. Non a caso i protagonisti dei racconti di Bharati Mukherjee appartengono quasi tutti alla middle class: sono medici, funzionari statali, commercianti che usano le carte di credito, hanno belle macchine e si lasciano andare a piaceri del «sogno americano». Nulla a che vedere con gli immigrati emarginati e depressi, i cui condizioni di vita e di lavoro abbiamo purtroppo imparato a conoscere nella letteratura come nella realtà. Eppure questi neo-cittadini, nonostante il loro impegno e la loro voglia di fondersi nella società a cui sono approdati, restano pur sempre degli «immigrati visibili», il cui colore della pelle li espone alle minacce dell'intolleranza quotidiana, della criminalità fatta di «episodi isolati».

VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI FUMETTI SPOT VIDEOART PUBBLICITA' VIDEO DISCHI

DISCHI - Boris tradotto in bulgaro

PAOLO PETAZZI
I Boris Gudonov di Musorgskij, segna purtroppo la conclusione del bel ciclo Sony di opere russe dirette da Emil Tchakarov con il Coro dell'Opera di Sofia e l'Orchestra del Festival di Sofia: le sue opere finora registrate restano il miglior documento delle qualità del direttore bulgaro prematuramente scomparso l'anno scorso. Da Una vita per lo zar di Glinka al Principe Igor di Borodin, ai due più noti capolavori teatrali di Ciaikovskij, Eugenio Onegin e La dama di picche, e infine alla Chovanščina e al Boris di Musorgskij, Tchakarov a capo di validi complessi bulgari si rivela intelligente continuatore di una nobile tradizione interpretativa, posseduta con naturalezza e proseguita con consapevole novità e aperture. Nei due maturi capolavori di Musorgskij, registrati entrambi nel 1986 ma pubblicati per ultimi, queste aperture sono evidenti già nel-

dalle convenzioni del suo tempo. Dei direttori che hanno registrato il Boris originale (di cui manca ancora un disco la mirabile interpretazione di Claudio Abbado) Tchakarov mi sembra finora quello che più profondamente ha saputo cogliere il significato della scabra scrittura musorgskiana: nella direzione si avverte una tensione spoglia e prosciugata, di persuasiva intensità e chiarezza. Nei dischi è inclusa per intero anche la scena davanti alla cattedrale di San Basilio, che Musorgskij aveva tagliato nella versione del 1874: in teatro il recupero comporta un arbitrario drammatologico; ma in disco l'inserimento è opportuno. Il protagonista, Nicolai Giliarov, ha ancora una grande autorevolezza, e qui ha un peso relativo vocale del suo strumento: dispiace senza una certa inclinazione all'enfasi un poco estremo. Di alto livello e ben equilibrata tutta la compagnia di canto, di cui citiamo Nicolai Ghilusevlev (Pimen), Dimiter Peikov (Varlaam), Josef Frank (Shusky), Boris Martunovich (Rango), Sletka Mineva (Marina); un po' debole il Grikorij di Michail Svetkov.



Fantascienza italiana: Nathan Never

FUMETTI - Zavattini per finire a Nathan

GIANCARLO ASCARI
È possibile una via italiana al fumetto di fantascienza? Non è una domanda da poco. Infatti nel nostro paese questo filone narrativo ha sempre avuto vita difficile, e se si cerca di ricordare una serie memorabile in proposito, bisogna risalire a «Saturno contro la terra», sceneggiato da Zavattini Pedrocchi, del lontano '36. In realtà, è la fantascienza in sé ad avere i piedi ben piantati nel mondo anglosassone, rivelandosi una forma difficile da maneggiare nell'Europa continentale. Questo è un genere che implica un rapporto di fiducia, o quantomeno di amore-odio per la scienza, e necessita di una ingenuità perduta da molto tempo in questa parte del mondo. Infatti, anche la produzione francese di fumetti, che più che in altri paesi si è cimentata con la fantascienza (basti citare Barbarella di Forest negli anni 60 e la rivista Metal Hurlant nei 70), ne ha sempre fatto un uso strumentale: un artificio per parla-

dichiarati in partenza erano abbastanza ovvi (il solito Blade Runner, i Manga, giapponesi, il generale rilancio cinematografico del genere), e quindi il rischio pareva quello di un risultato un po' di maniera e citazionista. I fumetti, quando vogliono confrontarsi col cinema, corrono infatti seri rischi, dato che non altro sono gli effetti speciali su schermo da ciò che si può disegnare su carta, e ben diverso è l'impatto sul pubblico. Vedendo, a quasi un anno dalla sua nascita, gli ultimi albi della serie e, in particolare, «Uomini ombra» disegnato da un bravo Nicola Man, va detto che molti ostacoli sono stati elegantemente aggirati. È una storia cui il protagonista Never si muove in un mondo sotterraneo popolato da piccoli mutanti, in compagnia di uno scienziato e di una donna bionica - da questo creato, scontrandosi con una misteriosa organizzazione. Sullo sfondo traspare la figura di un grande nemico, aspirante al potere assoluto, e appaiono mature da robot di doratura giapponese e coccodrilli albinosi provenienti direttamente dalle leggende urbane. Il clima generale però, quel sottosuolo claustrofobico, ricorda qualcosa d'altro di un po' più antico: Jules Verne. In questo albo c'è quel tanto di fascinazione meccanica un po' didascalica che era propria dei suoi romanzi. Insomma, in Nathan Never le macchine, la tecnologia, sono ancora guardate dall'esterno, con una compiuta ammirazione un po' ottocentesca, ben lontana dai temi cyberpunk della fantascienza attuale; eppure Never piace al pubblico, e molto. A ben vedere, per una serie italiana costruita sul lungo periodo, non c'erano molte altre strade. Veramente infatti è l'anello di congiunzione in Europa tra il romanzo scientifico e quello popolare; un antenato davvero difficile da rimuovere. Così, da sotto l'impermeabile del detective del futuro Nathan Never, con tutte le sue tristezze da personaggio solitario che creava un tragico passato, fa inevitabilmente capolino il capitano Nemo. Si può osare di più.

VIDEO - Gobetti, il racconto continua

ENRICO LIVRAGHI
Vaggiando verso la fine del secolo (e del millennio), è la possibilità di testimonianze dirette sugli avvenimenti e sui personaggi dei primi decenni del '900 stanno diventando, come è naturale, sempre più rare. Ormai sono scomparsi, uno dopo l'altro, quasi tutti i personaggi che hanno vissuto le battaglie antifasciste durante il ventennio e che hanno seminato i germi

delle bastonature subite dai fascisti. È una storia iniziata più di vent'anni fa, quando Paolo Gobetti, figlio di Piero, nato cinquant'anni prima della sua morte, comincia a raccogliere immagini d'archivio sulla figura del padre, raccontata dalla viva voce degli amici, dei compagni, degli uomini e donne che lo hanno conosciuto. Scrive Paolo Gobetti (nel volumetto accluso alla cassetta in cui è trascritto il parlato del film): «L'affetto da cui fu circondato, l'assoluta normalità di una vita modesta ma ricca di grandi amicizie, mi ha sempre messo in una curiosa posizione nei confronti di questo grande padre non conosciuto, di cui non avevo potuto essere

amico, ma di cui materialmente non avevo sentito la mancanza... d'altro canto il tentativo di riappropriarmi della figura di mio padre in modo più completo è stata piuttosto un'esigenza e una ricerca della maturità». È a partire dal '62, e con più intensità, dal '69, che Paolo Gobetti e gli altri uomini del «Centro» cominciano la loro ricerca, con scarsi mezzi tecnici e con ancor meno denaro, solo aiutati dall'Archivio Storico della Resistenza e da Mario Antonicelli (scomparso troppo presto). Piazzano la macchina da presa (una vecchia Beaulieu di 16mm) davanti a questi grandi uomini dell'Italia contemporanea, andando incontro a problemi enormi. Pro-

blemi di ripresa, di luci di sincronizzazione di immagine e suono, ecc. Il materiale si accumula, il lavoro viene interrotto, riprende, viene ancora interrotto. Arrivano poi i primi video tape. Migliorano le condizioni di lavoro, ma non quelle finanziarie. Alla fine - e sono passati ventitré anni - il materiale viene raccolto in questo video, montato, anzi, strutturato con mano felice dal giovane Claudio Cornio (cui si deve anche il suggerimento dal titolo). Un materiale coinvolgente, dai tratti a volte fortemente emotivi, in cui la distanza storica e la freddezza del ricercatore non riescono ad annullare la tenerezza delle emozioni. Riprese spesso sbiadite e gracchianti,

non per questo meno affascinanti, di uomini e donne che hanno segnato buona parte della cultura e della vita politica nazionale e che raccontano il loro ricordo di Piero Gobetti (alternate da visioni della vecchia Torino operaia e da molte immagini di quel tempo così remoto e così ancora presente). Piero Nenni e Sandro Pertini ricordano il telegramma di Mussolini al prefetto (di Torino) per rendergli la vita impossibile. Leonida Rapaci parla della rubrica di teatro su Ordine Nuovo e della sua cultura «paesottosa, allucinante... Insegnava veramente a noi che amavamo il teatro come si fa la critica, con quale scrupolo, con quale precisione, direi

quasi eccessiva». Camilla Ravera racconta della sua attenzione per il Movimento Operaio e dell'amicizia con Gramsci: «Voleva molto bene a Gobetti. Difattisi mi ricordo che diceva: in qualunque ora, in qualunque momento lui venga a cercarmi, mandatemelo sempre dentro subito». È il vecchio fornitore comunista Gustavo Comollo: «Era diventata una figura amica, amica perché ottenevo era amico di Gramsci e poi si parlava di lui come di un amico degli operai... e quando arrivava era come tutti gli altri nostri compagni. Insomma, scomparsi Camilla Ravera, Alfonso Leonetti, Sandro Pertini, Ferruccio Parri, Umberto Terracini, Riccardo Bauer, Carlo Levi, Mario Fubi-

ni, Augusto Monti, Natalino Sapegno, Franco Antonicelli, Pietro Nenni, e di altre numerose figure dell'Italia progressista filmate da Paolo Gobetti, rimane questo documento che contiene un materiale visivo di carattere eccezionale. Questi vecchi uomini e donne parlano di un grande amico scomparso, un amico che non ha potuto invecchiare. (Piero Gobetti è morto che aveva venticinque anni) come fosse ancora presente. «Voci di vecchi che ricordano un giovane e la loro giovinezza» - scrive ancora Paolo Gobetti - ma non mi pare che il nostro video sia una predica di vecchi ai giovani per esaltare i valori della conservazione - contro l'avventatezza della gioventù.