

Spettacoli

L'INTERVISTA. Con Pietro Ingrao all'anteprima del film dedicato al grande Glenn Gould

ROMA. Il film si svolge in trentadue episodi che, così come si avviano e si concludono, hanno un riferimento alle *Variazioni Goldberg* che sono trenta, ma danno il trentadue con l'*Aria* che le avvia e poi le conclude. Tra le due apparizioni dell'*Aria*, Bach spalanca un fantastico mondo di suoni. Non diversamente, il film scatena l'imprevedibile personaggio tra la visione del lago ghiacciato sul quale appare e sul quale Glenn Gould scompare, alla fine. E l'*Aria* delle «Goldberg» si fa sentire, all'inizio.

Il musicista La sua vita dentro Bach

ERASMO VALENTE

C'è ancora qualche frammento di quelle *Variazioni*, ma la «colonna sonora» spazia, poi, tra le numerose incisioni discografiche di Gould. L'elenco delle composizioni si ha soltanto alla fine, nei titoli di coda, e forse le musiche potevano essere indicate di volta in volta con i sottotitoli dei trentadue piccoli film. Numeri e lettere indicati il Cd 318 e il Cd 105 si riferiscono ai pianoforti Steinway, usati da Gould. È curiosa la traduzione in «Tastiera ben temperata», che appare nel titolo di uno dei frammenti del film, laddove ben temperato è il clavicembalo nel suo meccanismo interno. In un film dedicato a un musicista ossessionato dalla precisione, non si può sbagliare. Una precisione, quella di Gould, carica di *quid* di demonico, che affascina e fa desiderare sviluppi più complessi, nei suoni e nelle immagini, della pur funzionante essenzialità

alericista, cui il film si ispira. Il demonico si afferma particolarmente nella impossibile, pazzesca velocità impressa da Gould a pagine beethoveniane (frammenti di *Sonate*, e, ci è sembrato, dell'*Allegretto* dell'op. 31, n. 2). Una velocità superumana, appunto, sospiro frammenti di Bach, non soltanto presi dalle «Goldberg» che fanno «impazzire» il pianista, quasi geloso, diremmo, di un ragazzo — Johann Gottlieb Goldberg — quattordicenne, per il quale Bach nel 1741 compose le «Variazioni». Gould aveva quattordici anni, quando suonò il quarto *Concerto* di Beethoven e dovette sembrare un Gesù dodicenne tra i dottori del tempio, a Gerusalemme. E proprio a quelle «Variazioni» Glenn Gould «lavorò» fino ad un'ultima incisione del 1982, che fu l'anno della sua morte. Tutto un *iter* esistenziale e musicale, sembra svolgersi come tracciato da un supremo destino: i suoni e le immagini, le apparizioni e le sparizioni, le imprese pubbliche e il ritiro nella solitudine (dal 1964) possono lasciar capire che abbiamo, in Glenn Gould, un «Messia» della musica, un liberatore da schemi e finzioni, che può avere ancora un trionfo sulle tenebre che, di questi tempi, sembrano oscurare il cielo della musica.

«Quel mio violino preso a pallonate»

ROMA. «A quell'epoca c'era una linea sessista, per cui le donne imparavano a suonare il pianoforte e i maschi imparavano a suonare il violino». Pietro Ingrao da piccolo. E il violino. Forse la sua passione per la musica comincia da là, dalle lezioni di violino prese dopo la scuola, a Santa Maria Capua Vetere. «Poi andavamo a giocare a pallone — racconta Ingrao —, io ero il portiere e usavo il violino per delimitare la porta. Aveva una custodia strana, era una scatola di legno. Quante pallonate ha preso... Tanto che il violino alla fine si era scollato. Ma io non potevo dire niente a mio padre e allora lo portai a un falegname sotto casa per farlo riaggiustare. Quando me lo restituì mi disse che aveva tolto da dentro il violino uno strano pezzo di legno perché non riusciva a capire a cosa servisse. E io continuavo a suonare con quel violino ormai rovinato, che il mio maestro di musica chiamava una caccavella». Ma a Pietro, undicenne, piaceva di più il pianoforte. E questo forse è il pretesto con il quale siamo andati insieme a Ingrao a vedere *Trentadue piccoli film su Glenn Gould*, l'omaggio che il regista canadese François Girard ha tributato al suo connazionale, sublime pianista. Un genio dell'esecuzione che «nonno» Ingrao ama moltissimo. «Ma io sono ignorante, nel senso stretto della parola», protesta e precisa quando, usciti dalla sala romana del Greenwich (dove *l'Unità* ha presentato in anteprima l'opera), si comincia a chiacchierare del film. «Sì, ho studiato musica da piccolo, ma non riconosco una nota dall'altra. Faccio persino un uso improprio della musica: mi piace persino sentirla mentre sto lavorando come sottofondo sonoro».

STEFANIA SCATENI
cevano parlare le persone cogliendole nell'immediatezza del ricordo, forse «brani» più belli. Quella registrazione documentaria invadeva meno il campo della musica e lasciava più spazio all'emozione musicale. Quello che non so spiegare bene è se ero io che tendevo a mettere sullo sfondo l'immagine per potermi riappropriare della musica oppure se è proprio la musica di Gould a sovrastare tutto il resto.

Il pianista canadese viene ricordato anche per le sue tante eccentricità... Ci sono tante cose curiose nella sua vita. Sembra rinchiuso nel fatto espressivo. Forse arriva a eliminare il pubblico per eliminare il rapporto emotivo con la musica. La strada che lui sceglie, quella dello studio di registrazione, sembra voler stabilire una relazione tra sé e il suono che non sia turbata da nulla. In questo senso il suo rapporto con la tecnologia è legato alla sua idea del Nord. E quando parla in quelle lunghe telefonate è come uno che srotola una partitura. Che insegue il ritmo di un pensiero e dimentica persino l'interlocutore.

E invece, per una volta, non le chiediamo di parlare di politica ma d'arte. Cosa pensa del film?
Lo trovo un film straordinario per diverse ragioni. C'è la musica di Gould, e questo affascina enormemente. Parla di Gould, una figura — per me e per tanti — di grande suggestione. Infine perché il film tenta una combinazione di stili, di mezzi espressivi: c'è l'ambizione di mettere insieme, in un modo un po' fuori del comune, il suono, l'immagine e la parola. Con una gerarchia diversa, perché anche negli altri film c'è tale combinazione. È però proprio da questo punto di vista che il film non è compiutamente riuscito. Intanto perché c'è la musica di Gould che prevale su tutto il resto. Mi è capitato, ogni tanto, di scantonare da ciò che appariva sullo schermo per seguire il ritmo musicale, talmente prende quella assolutezza di suono. Poi perché gli stili espressivi usati nelle immagini erano molto diversi; c'erano passaggi che sembravano di stile naturalistico, momenti in cui il linguaggio assomigliava a quello espressionista, alcuni brani addirittura astratti. E altri frammenti che erano di pura registrazione documentaria, quelli nei quali fa-

Il piano si è fatto di Gould? Corrisponde secondo lei al ritratto che ha disegnato Girard?
Ho letto dei libri sulla vita di Gould, ma ne so troppo poco per poter esprimere un giudizio. Forse, mi sembra, nel film Gould si muove, si agita troppo. L'assolutezza del suo timbro musicale è tale che si tenderebbe a immaginarselo quasi fermo, chino sul pianoforte.

Che cosa l'affascina di più di Gould?
Torno a ricordare che sono un assoluto incompetente. Detto questo, rispondo l'assolutezza del suono. Il suo voler stare da solo, l'aver respinto persino la sala di concerto, me lo spiego come un'inseguire la purezza del suono e del ritmo. Nel film il violinista Menuhin dice che è vero, esistono

così spurie, ma che la vita è fatta anche di cose che sporcano. Gould mi dà invece la sensazione di uno che insegue il nascere e lo svolgersi del suono. Questo mi ricorda qualcosa di un grande musicista di cui sono stato molto amico, Luigi Nono: anche nella sua musica sentivo la ricerca del rarefarsi del suono, il tentativo di cogliere il momento in cui sgorga. Ecco, Gould sembra spogliare i suoni. E a me sembra che questo avvenga all'estremo con le musiche di Bach. Proprio per il loro carattere di estrema astrazione del suono.

Il pianista canadese viene ricordato anche per le sue tante eccentricità...
Ci sono tante cose curiose nella sua vita. Sembra rinchiuso nel fatto espressivo. Forse arriva a eliminare il pubblico per eliminare il rapporto emotivo con la musica. La strada che lui sceglie, quella dello studio di registrazione, sembra voler stabilire una relazione tra sé e il suono che non sia turbata da nulla. In questo senso il suo rapporto con la tecnologia è legato alla sua idea del Nord. E quando



Il vero Glenn Gould, sotto Colm Feore nella parte del musicista nel film di François Girard

Trentadue piccole variazioni sul tema biografico di un genio

MICHELE ANSELMI

Genio senza sregolatezza. Forse nemmeno genio: perché la parola è così usurata e l'uomo in questione di sicuro non l'avrebbe apprezzata. Vedere per credere *Trentadue piccoli film su Glenn Gould*, biografia «creativa» del celebre pianista canadese morto a 50 anni nel 1982. Rivelazione della scorsa Mostra di Venezia (era nella «Finestra sulle immagini»), il film di François Girard esce ora nelle sale per iniziativa della Mikado, e c'è da sperare che il pubblico estivo gli riservi l'attenzione che merita. Avvertenza: non è necessario essere un fan di Gould, conoscere a memoria le sue *Variazioni Goldberg* o amare il suono del pianoforte (che lui stesso non amava più di tanto) per apprezzare questo film bizzarro e affettuoso che sin dal titolo rivela la sua vocazione frammentaria. Frammenti non casuali, naturalmente, anche se la struttura scelta dal regista canadese autorizza una lettura molto libera del personaggio, e insieme del film.

Il musicista «geniale», al cinema, di solito è una brutta bestia. Soprattutto se si sceglie di rappresentare l'artista al lavoro mentre compone alla tastiera o al violino, con tutto il ridicolo che ne consegue: furore creativo, facce febbricitanti, enfasi romantica. Non per niente, il film di Girard perde smalto e originalità negli episodi in cui la gestualità ispirata di Gould («doppiato» dall'attore britannico Colm Feore) ripercorre i cliché classici del genere biografico, mentre sotto impazza la musica registrata e verrebbe quasi voglia di chiedere un po' di silenzio.

Eccentrico, ossessionato dai numeri e dalle pillole, spiritoso, spiazzante, narcisista, pensatore, anticonformista, imperscrutabile, solitario, soprattutto curioso. È questo il ritratto di Gould che esce dai film di Girard, dentro una struttura imprevedibile che alterna episodi

velocissimi (anche 45 secondi) ad altri più elaborati. Che cosa si vede? Mai il vero Gould, nemmeno in fotografia. Pur usando materiale documentatissimo (registrazioni di interviste, articoli, testimonianze di amici e colleghi, lettere autografe), il regista «reinventa» il personaggio in forma di finzione. Ecco allora Gould bambino che ascolta assorto e pensoso un concerto di Toscanini alla radio; Gould che incanta una cameriera d'albergo, ad Amburgo, facendole ascoltare in anteprima un disco appena registrato; Gould che si prepara all'ultimo concerto tenendo le mani nell'acqua calda; Gould che chiede ad un amico di aiutarlo a rintracciare una donna; Gould che teorizza un rapporto nuovo, non di «dipendenza servile», tra pubblico e artista; Gould che si muove infagottato in casa, difendendo dai germi che l'uccideranno con sciarpe e guanti di lana, eccetera eccetera... Girard non segue l'andamento cronologico degli avvenimenti, e anzi più si distacca dall'omaggio reverente più il film acquista in suggestione. Come nel caso della sequenza quasi alla Lynch ambientata nel bar sulla strada per Toronto: Gould «cattura» i discorsi degli avventori, anche i più triviali, quasi creando una sinfonia di rumori che illumina sulla natura umana. O ancora, la sequenza stupefacente del musicista al pianoforte (sarà davvero lui?) visto attraverso i raggi X: cranio, cuore, falangi delle mani in movimento, come a suggerire il segreto di un talento imperscrutabile, inafferrabile, inspiegabile.

Fa bene, Girard, a non costruire un «monumento» a Gould, cercando semmai di ritagliare un personalissimo punto di vista sull'esimio connazionale. Ne esce l'identikit di un uomo complesso e semplice insieme, che forse meriterebbe d'essere raccontato anche se non fosse diventato il grande pianista che era.

LA TV
DI ENRICO VAIME

Napoli Caccia all'«original»

SEI MILIONI e spicci di media sono un buon bottino in questi tempi di caccia magra: tanti ne ha raccattati Mike con la piccola serie *Viva Napoli* (Canale 5). Parlo ovviamente, con la rozzezza tipica del settore, dei milioni di telespettatori non di noccioline (o nespole o vacche o chissà che), mentre autorevoli palinsesti si tolgono, davanti a tanto riscontro, i loro ridicoli cappelli lasciando così scoperte teste piene di novità, noi rieviamo con moderata sorpresa la prevista reazione di tecnici austeri, esperti di complemento, amatori incontinenti. Si alternano, al solito, le grida di «Bravo!» a quelle di «Vergogna!»: ognuno sceglie le sue.

Intanto è già pronto il risvolto giudiziario al tutto. Si parla di plagio, cioè il simifestival berlusconiano si sarebbe ispirato alla tragica passerella di *Napoli prima e dopo* (della quale parliamo in stagione in questa rubrica). L'idea copiata in sostanza sarebbe questa: si propone di presentare una serie di melodie popolari. Effettivamente le due opere dell'ingegno si somigliano: paurosamente — in quanto sono due rassegne di canzoni. Ma anche il Festival di Sanremo, e *Una rotanda sul mare*, e se vogliamo le antiche *Canzonissima*, si basavano sulla stessa geniale intuizione, attribuibile a chissà quale anonimo al quale va la riconoscenza degli utenti tutti.

Sarà dura per gli avvocati delle due parti svizzerare in base al diritto le differenze e le similitudini: i principi del foro dovranno interrompere il loro sciopero interminabile per districare la contesa, ma lo faranno. La causa vale la candela.

PROPRIO SPINTO da solidarietà nei confronti della categoria forense, suggerisco alcuni elementi utili al dibattito prossimo venturo. A sostegno dell'originalità del fininvestimento *Viva Napoli* c'è innanzitutto la conduzione: Mike non è un'imitazione se non di se stesso. L'idea di far cantare i cantanti possiamo considerarla ormai di pubblico dominio così come quella di invitare Renzo Arbore (soprattutto se si tratta di una kermesse napoletana). Il quale, quando si tratta di cantare, non si tira indietro avendo privilegiato il ruolo di *matre à penser*. Ma, assomigliando alla manica dei difensori della emittente lombarda sotto accusa, c'è l'assoluta originalità di base. E cioè la trovata di far cantare le canzoni napoletane più belle a non napoletani (alcuni ricordano, con una pelle d'oca ormai ineliminabile, l'esibizione partenopea di Riccardo Fogli) con rigorosa puntigliosità. Perché è così che si può verificare se una canzone celebre ha meritato la sua celebrità e se possa mantenerla anche dopo esecuzioni precarie quando non crudeli. Ce ne sono alcune (*Malafemmena*, *Te uornia usà*, per esempio) che reggono agli insulti più violenti. Altre cedono sotto esecuzioni abbomacciate e svissurate approntate per coprire carenze.

Ecco il senso della competizione di Mike Bongiorno: è una sorta di braccio di ferro fra la melodia che si pensa eterna e i suoi implacabili avversari. Questo è il nocciolo della trovata, l'elemento caratterizzante che la fa apparire *original*, unica diremmo. È una causa vinta per i legali del biscione (quelli rimasti fuori da governo e dintorni: Della Valle, Dotti, Previti tengono che fa, come direbbe Mike).

Ci può essere una rivale però, rimane una possibilità da patteggiare: i rivali napoletani potranno in futuro organizzare un festival di canzoni settentrionali da far cantare a Sergio Bruni, Roberto Murolo, Gloria, Mario Merola e via via fino a Renzo Arbore che quando c'è da cantare si espone ai raggi caducici senza paura. *Nostalgia de Milan*, *O mia beta Madonna*, *L'orm di gamber* (pescàa in del Lamber), *Lassa pur ch'el mond el disa* eccetera. Presenta Mike Bongiorno, naturalmente.