

## Dall'eros a Mozart la danza di Kylian

ROMA. Si intitolava «Serata Mozart», ma una volta arrivati alla fine, si poteva tranquillamente ribattezzare «Serata Kylian» lo spettacolo che il Ballet de l'Opéra de Lyon ha presentato al Sistina. Era chiaro a tutti, infatti, che il fulcro e la vera attrazione del programma, attorno al quale l'intera serata ruotava, era la coreografia del praghese Kylian, «Petite Mort». Al confronto della quale, il Mozart utilizzato nei lavori di Hervé Robbe e Bill T. Jones sembrava un mero pretesto per far numero. Robbe poi, nell'avventura mozartiana, ci viene tirato per i capelli e si vede. La «verde» età come coreografo - 36 anni - gli conta più per inesperienza che per risonanza con il mondo del giovane genio salisburghese, dal quale si fa coinvolgere solo da aspetti di superficie. «Miss K.», il divertissement che Hervé costruisce sulle note del concerto per clarinetto e orchestra in la maggiore K 662, finisce per appiattirsi sul gioco in pigiamino dei danzatori e lì si ferma, senza tante variazioni d'idea, mentre la musica si libra in aria per altri lidi di pensiero. Diverso costruito e spessore mostra «Green and Blue» di Bill T. Jones, una storia accennata di solitudini e abbandoni, strisciata di nostalgia. Per l'artista americano la «sfasatura» con Mozart è di temperamento più che di creatività: geometrico Amadeus, anche quando fa vibrare nel canto le sue corde più liriche, strugge Bill, anche quando architetta nello spazio i movimenti. Il risultato è un incontro che promette interessanti sviluppi in futuro, quando il coreografo avrà sedimentato i buoni spunti appresi da Mozart. A dimostrare di aver già elaborato in modo efficace la lezione mozartiana è invece Kylian. E si capisce, dato che «Petite Mort» non è nata per caso ma da una commissione per il bicentenario della morte del musicista al Festival di Salisburgo del 1991. Accostarsi a due capolavori come l'Adagio del concerto per pianoforte n. 23 e l'Andante del concerto per pianoforte n. 21, è un rischio calcolato da Kylian che vi costruisce sopra una réverie plastica e controllata. Un miscuglio di aggressività, erotismo e senso di morte che soffia sopra le coppie in scena e le spinge ad amplessi fugaci e illuminanti. Damine messe a nudo e cavalieri scoperti nella tensione degli istinti si confrontano in una danza di ombre e luci, dove la compagnia dà il meglio di sé e sicuramente il meglio della serata, ma non in maniera impeccabile. Kylian è autore difficile, le sue coreografie, anche nell'apparente semplicità, vivono d'inervature interne, di ritmi intuiti prima che «contati» sulla musica. E arduo risulta interpretare nei dettagli un coreografo tanto «pignolo» da aver diviso la sua compagnia, il Nederlands Dans Theater, in tre fasce d'età (danzatori dai 18 ai 22, danzatori nel fiore dell'attività artistica, e artisti maturi), proprio per garantire lavori su misura. Il Ballet de Lyon se la cava con un po' di sudore sulla fronte. Proetto da quella regia magica di Kylian che sparge polvere d'oro su tutti i lavori che mette in scena. Grandi applausi dal pubblico, finalmente incantato.

Rossella Battisti

CONTEMPORANEA All'Almeida Festival «prima» di «The Cenci»

## Battistelli emigra a Londra e mette Artaud all'Opera

Riceratissimo da parte di tutti i principali teatri europei, il musicista non riceve incarichi in Italia dove prevale la logica del «non rischio». L'esperienza dell'Orchestra nazionale toscana.



Lo spettacolo «Teorema» di Giorgio Battistelli

Locchi

ROMA. La fiducia che i teatri di mezza Europa ripongono nel lavoro di Giorgio Battistelli, ha qualcosa di paradigmatico. Non solo gli commissionano opere nuove, ma ripropongono quelle vecchie in nuovi allestimenti, guidati dalla risposta di un pubblico che si lascia tentare dal nuovo senza chiedere alla musica detta «contemporanea» patenti estetiche di appartenenza. Nel '97 non si contano le riprese a Parigi, in Germania, Austria e fino in Nuova Zelanda delle sue opere più note: Düsseldorf allestita in ottobre la traduzione tedesca di «Prova d'orchestra», l'opera ispirata a Fellini, gratificata nel '95 a Strasburgo da diecimila spettatori e dalla totale assenza di un qualunque direttore artistico italiano. E ora è la volta di Londra, mercato tradizionalmente chiusissimo agli artisti italiani, che accoglierà dall'11 luglio all'Almeida Festival, la prima assoluta di «The Cenci», tratta dal più noto dramma di Antonin Artaud del 1935, ambientato tra i grovigli psicanalitici di una potente famiglia romana del Cinquecento, tra stupri e sopraffazioni psicologiche.

Perché proprio Artaud e «I Cenci»?

«Perché al di là delle vesti rinascimentali, il testo è di grande attualità dato che l'oggetto di indagine è la famiglia, un luogo misterioso, ricco di psicodinamiche forti, di violenze e dolcezze, che oggi si va riscoprendo sempre più come il nucleo fondamentale della crescita della società tutta».

Hai spesso detto di essere interessato alla creazione di nuove forme di teatro globale. Cosa proponi nei «I Cenci»?

«Mi è stato chiesto un testo "forte" che coinvolgesse il pubblico, non solo come spettatore passivo. Lo spettacolo è concepito come un nastro ininterrotto che si ripete per dieci giorni, da sera a mattina. Quando risuona l'ultima parola del testo, che è "father", padre, detto da Beatrice la figlia stuprata da Cenci, il pubblico esce da teatro e rientra sul palcoscenico "visitando" la casa dei Cenci, dove può ricercare e azionare sensori nascosti di un percorso audio-visivo e interagire con esso per rivivere dietro le quinte la memoria del dramma appena concluso. Un gioco che da bambini tutti abbiamo desiderato fare».

Perché in Italia le porte sono spesso chiuse al nuovo?

«Da noi non c'è molta disponibilità al rischio, né una precisa strategia culturale da parte di alcuni direttori artistici che preferiscono strade più sicure. All'Opéra du Rhin di Strasburgo, per esempio, si promuovono ormai due produzioni

di psicodinamiche forti, di violenze e dolcezze, che oggi si va riscoprendo sempre più come il nucleo fondamentale della crescita della società tutta».

Hai spesso detto di essere interessato alla creazione di nuove forme di teatro globale. Cosa proponi nei «I Cenci»?

«Mi è stato chiesto un testo "forte" che coinvolgesse il pubblico, non solo come spettatore passivo. Lo spettacolo è concepito come un nastro ininterrotto che si ripete per dieci giorni, da sera a mattina. Quando risuona l'ultima parola del testo, che è "father", padre, detto da Beatrice la figlia stuprata da Cenci, il pubblico esce da teatro e rientra sul palcoscenico "visitando" la casa dei Cenci, dove può ricercare e azionare sensori nascosti di un percorso audio-visivo e interagire con esso per rivivere dietro le quinte la memoria del dramma appena concluso. Un gioco che da bambini tutti abbiamo desiderato fare».

Perché in Italia le porte sono spesso chiuse al nuovo?

«Da noi non c'è molta disponibilità al rischio, né una precisa strategia culturale da parte di alcuni direttori artistici che preferiscono strade più sicure. All'Opéra du Rhin di Strasburgo, per esempio, si promuovono ormai due produzioni

nuove l'anno, ma è una politica iniziata dieci anni fa. Prima gli abbonamenti di eventi che già esistono».

Da poco sei direttore artistico dell'Orchestra regionale della Toscana. Come operatore cosa fai per innescare una contro tendenza?

«All'estero nessuno mi chiede se scrivo un'opera atonale o neoromantica, o se sarà contaminata dal rock per essere più accattivante nei confronti dei giovani. Gli interessa individuare autori che abbiano qualcosa da dire prima ancora di sapere se il lavoro che presentano sarà bello o brutto».

Ritieni che la vita musicale italiana sia ancora provinciale?

«Direi di sì. Certo il mondo sonoro di oggi è estremamente articolato, affascinante e sfuggente, ma è necessario, e possibile, fare delle scelte, per non vagare in questo clima dove ogni valutazione estetica è stata rimossa, dove tutto sembra difendibile, dove prevale la decorazione sulla sostanza. La qualità non è un problema di contaminazioni tra tradizioni musicali lontane, ma solo di sintesi stilistica che rappresenta veramente l'oggi».

Oltre alle istituzioni, la critica ha qualche colpa?

«Forse per stanchezza, ma mi sembra abbia perso quella funzione maieutica che aveva un tempo, di

districare le luci e le ombre. Oggi funge più che altro da amplificatore di eventi che già esistono».

Da poco sei direttore artistico dell'Orchestra regionale della Toscana. Come operatore cosa fai per innescare una contro tendenza?

«All'estero nessuno mi chiede se scrivo un'opera atonale o neoromantica, o se sarà contaminata dal rock per essere più accattivante nei confronti dei giovani. Gli interessa individuare autori che abbiano qualcosa da dire prima ancora di sapere se il lavoro che presentano sarà bello o brutto».

Ritieni che la vita musicale italiana sia ancora provinciale?

«Direi di sì. Certo il mondo sonoro di oggi è estremamente articolato, affascinante e sfuggente, ma è necessario, e possibile, fare delle scelte, per non vagare in questo clima dove ogni valutazione estetica è stata rimossa, dove tutto sembra difendibile, dove prevale la decorazione sulla sostanza. La qualità non è un problema di contaminazioni tra tradizioni musicali lontane, ma solo di sintesi stilistica che rappresenta veramente l'oggi».

Oltre alle istituzioni, la critica ha qualche colpa?

«Forse per stanchezza, ma mi sembra abbia perso quella funzione maieutica che aveva un tempo, di

Mussorgskij e Berlioz chiudono la rassegna

## «Romeo e Giulietta» e uno splendido «Boris» grande rivelazione al Festival di Ravenna

RAVENNA. Il teatro Marijski di Pietrburgo, diretto da Valerj Gergiev, ha concluso la settimana russa del Festival ravennate con due programmi d'eccezione: il Boris di Mussorgskij nell'edizione del 1869 e la sinfonia drammatica Romeo e Giulietta di Berlioz.

Quasi una rivelazione il Boris Godunov che non è quello universalmente noto, ma la prima versione dichiarata inesorabile dalla Direzione dei Teatri Imperiali. Riscoltandola ora, in un'esecuzione che ne esalta le novità, si comprende lo sconcerto dei primi esecutori di fronte a un lavoro concepito come una sfida alle sacre convenzioni dell'opera lirica. Sette scene, raccolte in un atto unico di due ore. Come il Wozzeck di Berg di cui sembra il progenitore, e col medesimo risultato: quello di lasciarsi ancor oggi senza fiato per l'emozione e lo stupore.

Del successivo affresco, quello del Boris definitivo apparso in scena nel 1874, qui c'è la sostanza, resa ancora più aggressiva dalla concentrazione della tragedia attorno ad un unico personaggio: lo Zar che ha conquistato il trono con l'uccisione dell'erede ancora infante e che, lacerato dai rimorsi, trova pace soltanto nella morte. Boris appare gigantesco, chiuso nel suo delitto. Il popolo che piange e implora, i boiari dediti al tradimento, l'usurpatore che prepara l'inganno nella penombra del monastero sono soltanto i testimoni e gli strumenti del conflitto maturato nel petto dello zar infanticida.

«Sto cercando di allargare il repertorio verso la letteratura musicale di tutto il mondo, ma anche di progettare un modo nuovo di presentare la musica, attraverso l'indagine tra immagine-suono, o musica-spazio. Ritengo che un'orchestra oggi debba misurarsi con esperienze allargate; se suona bene la musica d'oggi suonerà Beethoven e Haydn in una prospettiva nuova. E viceversa anche noi compositori, che ieri ricavamo esecutori specialisti, oggi abbiamo bisogno di interpreti che portino in sé il bagaglio della tradizione».

Perché hai lasciato il Cantiere di Montepulciano?

«Proprio perché non volevano accettare questo tipo di progetti. Si voleva snaturare il senso del Cantiere, omologarlo ad altri festival per cercare il consenso dei media e del pubblico, al di là dell'idea forte del laboratorio con la quale era stato fondato da Hans Werner Henze».

Marco Spada

in un blocco dove la musica può svilupparsi, del pari, senza interruzioni.

Appare così in piena luce la natura profetica della partitura di cui la direzione di Valerj Gergiev esalta la violenza dissacratrice valendosi della revisione spettacolare di Alexander M. Bachki. La filologia non ha ancora varcato le mura del Marijski. Dalla grande tradizione teatrale emerge comunque lo splendore esecutivo: il colore bruno e l'incisività dell'orchestra, la drammatica compattezza del coro e la forte personalità degli interpreti. Primo tra tutti, Boris Putlin realizza un Boris regale, diviso tra il potere e i rimorsi. Agli altri personaggi Mussorgskij concede soltanto brevi apparizioni, ma sufficienti a farci apprezzare Konstantin Plujnikov nella diabolica raffigurazione di Shujskij, i vigorosi bassi Alexander Morosov (Pimen) e Gennadij Bezzubenko (Varlaam) oltre all'ardito Grigorij di Viktor Lutsiuk e agli altri. Con un successo clamoroso che ha scosso le eleganti pareti del teatro Alighieri per ripetersi, la sera successiva, nella vastità (acusticamente infelice) del Palazzo De André.

Qui gli applausi, i fiori e le chiamate sono toccati alla magistrale esecuzione del Romeo e Giulietta di Berlioz: un capolavoro rivoluzionario anche questo, che entusiasma Musorgskij e i suoi sodali per il rifiuto delle norme accademiche. Dalla celeberrima tragedia di Shakespeare, Berlioz non ricava un melodramma che, per lui, era un

abito stretto. Quando ci si provò, faceva saltare le cuciture mentre al suo pubblico saltavano i nervi. Dai fiocchi teatrali nasce la «sinfonia drammatica» (tre quartetti orchestra e un quarto coro e solisti) che apre la strada ai poeti di Liszt e di Strauss, alle sinfonie di Mahler e via via sino ai Gurrelieder di Schoenberg, Sbalorditi ai suoi tempi, è oggi un'occasione d'oro per un direttore fantasioso come Gergiev, per il virtuosismo coloristico dell'orchestra e per la drammatica durezza del coro, trionfante nell'apoteosi finale. Solisti d'eccezione, Olga Borodina intona con magnificenza la grande perorazione che introduce il dramma e il baritono Sergej Alexashkin l'invocazione alla pace che lo conclude. Terzo, Nikolaj Gassiev canta con vivacità la ballata della Regina Mab completando la bellissima serata coronata da un bellissimo successo.

Rubens Tedeschi

## La direzione del Piccolo da Veltroni

Si è tenuto ieri a palazzo Chigi l'incontro per assicurare lo svolgimento della stagione '97-'98 del Piccolo tra la direzione del teatro milanese, il direttore Jack Lang, il sindaco di Milano, Gabriele Albertini, e il vicepresidente del Consiglio con delega allo Spettacolo, Walter Veltroni. Lang ha confermato la disponibilità a rimanere alla direzione mentre per la prossima stagione tutti si sono detti d'accordo sulla necessità di integrare il contributo finanziario delle varie istituzioni. Tra le altre decisioni, quella di assicurare la collaborazione di Giorgio Strelher e una nuova figura di responsabile amministrativo di fiducia del direttore Lang.

## TEATRO

Al Forte Sperone di Genova una rivisitazione del lavoro shakespeariano

## I folletti della Tosse e i loro sette «Sogni» possibili

Il folletto Puck si moltiplica per cinque per guidare il pubblico attraverso le varie stazioni che compongono il lavoro di Tonino Conte.

GENOVA. Perché lo spettacolo itinerante del Teatro della Tosse, che è andato in scena a Forte Sperone sulle alture di Genova di fronte a un panorama mozzafiato, gioca con il titolo di Shakespeare e si dà il nome di Sogni di una notte di mezza estate? La chiave di questo lavoro ricco di fantasia e di palese divertimento, anche da parte degli attori nel farlo, sta proprio in quel plurale al posto del corretto singolare shakespeariano «sogno». Come se, giunto alla fine del lungo tragitto attraverso i molti modi di leggere o rileggere Shakespeare, riscrivendolo magari, che ha impegnato il Teatro della Tosse per quasi due anni, Tonino Conte, che firma la regia e la drammaturgia di questo spettacolo, volesse riservarsi la possibilità di muoversi in libertà non solo all'interno del testo del grande Bibba anche - si direbbe - nel modo di rappresentarlo.

Conte e i bravi attori della Tosse si pongono di fronte a questo testo dolce-amaro sulla fragilità dei sen-

timenti e sulla forza coinvolgente della fantasia e della magia, dunque, proprio partendo da quel plurale. Scegliendo l'ottica della moltiplicazione, a cominciare da Puck, folletto alato che spande inganni e magie su tutto e tutti che qui, addirittura, si quintuplica in cinque personaggi, vestiti allo stesso modo con un costume di Bruno Cereseto e di Guido Fiorato, che ricorda un po' il Papageno mozartiano. La loro guida ideale è il Puck del bravo Enrico Campanati che accoglie il pubblico dall'alto di una torre nata dalla fantasia di Lele Luzzatti e dalle cui finestre appaiono gli altri quattro Puck (Francesca Donato, Pietro Fabbrì, Elena Ormezzano, Matteo Zanotti) che saranno la nostra guida lungo tutte le stazioni di questo lavoro su e giù per i ripidi viottoli del Forte a guardare le sette situazioni che compongono questo spettacolo colmo di vitalità. Del resto al pubblico si richiede proprio una grande disponibilità anche a farsi coin-



Ugo Cracomazzi

Publifoto

volgere dalle liti del re degli Elfi Oberon (Alberto Bergamini) e di Titania (Consuelo Barilari), sua moglie, appollaiati su delle costruzioni simili a palafitte, in lotta fra di loro per un bel paggio, dei giovani innamorati (Ugo Cracomazzi, Mariella Speranza, Antonio Carli, Teresa Vanalesi), che improvvisamente si mettono a litigare e, per via di quella polverina sparsa da Puck, odiano chi amavano prima. Un gioco al massacro della follia amorosa, al quale partecipiamo seguendo i personaggi nel labirinto delimitato da pareti di filo di ferro. Assistiamo anche all'innamoramento, per sortilegio, della regina Titania (Carla Peireloro) dalla bianca parrucca che s'infiamma per un bel asinone superdotato sessualmente, che è poi Bottom (Aldo Ottobriano), che poco prima ha trascinato i suoi amici artigiani in una divertente recita sui fatti di Piramo e Tisbe (Emanuele Basso, Bruno Cereseto, Gianmario Ghirardi, Franco Ravera, Angelo Zam-

pieri).

Ma ecco il palazzo delle nozze di Teseo e di Ippolita (Nicholas Brandon e Rita Falcone) che sono stati gli involontari motori di tutta la vicenda e che coinvolgono il pubblico nel rituale dei loro litigi e delle loro reciproche minacce. Alla fine la storia si ricomponde nel grande spiazzo delimitato dalla facciata di un palazzo in bianco e nero dove un maestro di ballo ci istrisce sulle danze dell'epoca sultonda della musica elisabettiana che, prima, Giampiero e Roberta Alloisio ci hanno cantato come omaggio alla grande ispiratrice del genere: Elisabetta d'Inghilterra o Gloriana, se preferite.

Ma qualsiasi sia l'ordine della visione la somma non cambia, nel senso che Sogni di una notte di mezza estate è un insieme di storie in libertà, risolte in se stesse, per un pubblico che voglia stare al gioco. Come gli piace.

Maria Grazia Gregori