

ENTI LIRICI

È nata ufficialmente la Fondazione che raccoglie Stato, enti locali e aziende

Ecco la nuova Scala aperta ai privati Muti: «L'autonomia artistica è sacra»

Il grande direttore ha rivendicato la libertà da ingerenze esterne nelle scelte musicali. Veltroni: «Il nuovo statuto garantisce la sicurezza economica». E il sovrintendente Fontana, confermato nell'incarico: «Per i dipendenti non cambierà nulla».

MILANO. Dal 6 novembre l'Ente Autonomo Teatro alla Scala si è trasformato in Fondazione di diritto privato, precedendo gli altri teatri lirici su un cammino che la nuova legge ha reso obbligatorio. Ieri pomeriggio, nel ridotto dei palchi del teatro, sono stati ufficialmente presentati lo statuto e il nuovo consiglio d'amministrazione, con l'intervento, accanto ai protagonisti della vita del teatro, del vicepresidente del Consiglio Walter Veltroni, del sottosegretario al Tesoro Piero Giarda, del presidente della Regione Lombardia Roberto Formigoni e del sindaco di Milano Gabriele Albertini, che faceva gli onori di casa nella sua veste di presidente del consiglio di amministrazione.

Alla Fondazione, che non ha scopo di lucro, concorrono per legge lo Stato, la Regione Lombardia, il Comune di Milano, il cui sindaco è di diritto presidente del consiglio di amministrazione (dove quattro membri sono nominati dall'Assemblea dei Fondatori, uno dal ministro competente e uno dal Presidente della Regione). Per entrare a far parte dell'Assemblea dei Fondatori il contributo minimo è attualmente di un miliardo. Il contributo dello Stato resta decisivo (70 miliardi all'anno per i prossimi tre anni) ma può essere ridotto se crescerà l'apporto dei privati, che al momento sono la Fondazione Cariplo (con un contributo di 12 miliardi), la Camera di Commercio di Milano (5 miliardi), la Pirelli (5 miliardi), l'Eni (3 miliardi), la Sea (2 miliardi) e l'Assolombarda (1 miliardo). La Regione Lombardia ha stanziato 9 miliardi. I consiglieri «non rappresentano coloro che li hanno nominati né ad essi rispondono». Il sovrintendente, nominato dal consiglio d'amministrazione, ha il potere di scegliere il direttore artistico, il direttore musicale ed altri eventuali collaboratori. Nella prima seduta del nuovo consiglio è stato confermato all'unanimità il sovrintendente Carlo Fontana; vicepresidente è stato eletto Alessandro Penati (indicato dalla Fondazione Cariplo). Nel rapporto con i dipendenti del teatro, ha sottolineato Fontana, non cambia nulla: «Il loro contratto è già di natura privatistica».

Il primo intervento, ieri pomeriggio, è stato quello di Riccardo Muti,

che qualche ora dopo era impegnato nel concerto d'apertura della stagione della Filarmonica della Scala. È l'insigne direttore nel suo augurio ha subito toccato con incisiva chiarezza un punto fondamentale, rivendicando nella nuova situazione giuridica l'assoluta autonomia artistica: «Non è un accenno polemico, ha detto Muti - ma è la considerazione di un uomo che conosce l'esistenza del rischio di interventi nelle scelte artistiche da parte di chi aiuta finanziariamente il teatro». E nel discorso di Muti, che si è richiamato all'epoca gloriosa inaugurata nel 1921 dalla precedente trasformazione giuridica della Scala, c'era anche l' ammonimento a non «privatizzare il pubblico» e l'auspicio di un teatro «aperto in tutte le direzioni, ma completamente libero».

Le riflessioni di Muti non sono cadute nel vuoto: Veltroni, nell'intervento conclusivo, ha dichiarato l'autonomia artistica un «valore assoluto», ponendo l'accento sulla sicurezza economica che alla Scala viene garantita dal nuovo statuto, sulla difesa del Fondo Unico per lo Spettacolo (per il 1997, 930 miliardi invece dei 700 previsti nel 1995) e sulla fiducia che nutre nella «convergenza dell'impegno pubblico e dei privati», anche alla Biennale.

E il sovrintendente Fontana ha ribadito che il concorso dei privati riguarda le scelte amministrative, non quelle artistiche, e che considera la trasformazione della Scala in Fondazione «un punto di partenza nella strada della modernizzazione del teatro», con la creazione di un incontro, di una mescolanza di pubblico e privato «per un fine di pubblica utilità», da perseguire con procedure più agili e snelle di quelle possibili a un Ente pubblico. L'auspicio di una maggiore agilità, che liberi da pastoie burocratiche, era fra i temi più spesso ricorrenti nella presentazione della nuova Fondazione. Nello statuto, fra gli scopi, è indicata la promozione della ricerca: ci auguriamo che si alluda anche a quella dei compositori di oggi e, in termini generali, a idee e a strade nuove, in un paese in cui la legge ora in discussione intende riconoscere alla cultura musicale «un valore fondamentale», come ha ricordato Veltroni.

Paolo Petazzi



La Scala di Milano

Ansa

Resta ancora da decidere l'assetto futuro del Corpo di ballo E il balletto resta «orfano»

Fontana: «Non serve un nuovo direttore artistico, semmai un amministratore».

MILANO. Se la nuova legge sulla danza, a differenza di quelle per la musica e il teatro, non è esattamente dietro l'angolo, come ha spiegato il vicepremier Veltroni, anche il Balletto della Scala si può permettere di non avere ancora - a differenza dell'Orchestra e del Coro - un proprio direttore artistico. Al comparto più piccolo dell'ex-ente lirico, cioè il balletto «non serve, in questa fase, un direttore artistico», ha detto il neoletto sovrintendente della Fondazione, Carlo Fontana, «semmai, un amministratore che studi strategie per una più ampia circuitazione della compagnia».

Così, messe a tacere le voci che davano per scontato l'annuncio di un nuovo assetto del Balletto scaglierò

(oggi guidato da un pool di *maitres*, in testa: Ljuba Dobrijevic), proprio in concomitanza con la presentazione della Fondazione, la parola torna a quel delicato e, per quanto ne sappiamo, assai turbolento, tavolo delle trattative che vede riuniti i vertici del teatro e i rappresentanti dei ballerini per ottimizzare strumenti, metodi di lavoro e produzione. Un processo iniziato all'indomani della tumultuosa uscita di scena dell'ultima direttrice artistica della compagnia, Elisabetta Terabust (dimessasi nel gennaio scorso a causa di continui dissidi con i sindacati) e incentrato da un convegno internazionale, svoltosi nell'aprile scorso, in cui il modello produttivo del Balletto

scaglierò veniva messo a nudo e soprattutto a confronto con regole e strutture di grandi compagnie come il Balletto dell'Opéra di Parigi, il Royal Ballet e di altre importanti realtà della danza in altri paesi. Da allora è cominciata a serpeggiare, tra le masse terzicore, la paura della perdita dei diritti garantiti (il posto a tempo indeterminato) e dell'esaurimento fisiologico del Corpo di Ballo. Ma lo statuto, appena presentato, non prefigura scenari tanto apocalittici. Anche se legittima a tutti gli effetti la futura autonomia della più celebre e antica tra le compagnie italiane di balletto.

Ma.Gu.

Delude il film di Wayne Wang

Ma quanti simboli per «Chinese Box» fredda super-metafora sul '97 di Hong Kong

Sulla carta era un filmone. Ma il sospetto era lecito. Dopo quel piccolo gioiello minimalista che era il dittico *Smoke/Blue in the Face*, era piuttosto difficile immaginare Wayne Wang alle prese con un melodramma epocale di fine millennio, ma al tempo stesso nessuno più di lui aveva diritto di provarci: cinese d'America, ma nato e cresciuto a Hong Kong, era ovvio che percepisse meglio di chiunque altro la portata storica del 30 giugno 1997, data nella quale l'ex colonia britannica è tornata alla Cina. C'erano tutte le premesse per far bene: la sceneggiatura di Jean-Claude Carrière, la possibilità per Wang di girare nelle vie della sua città, la presenza di due divi altamente rappresentativi delle rispettive patrie come l'inglese Jeremy Irons e la cinese Gong Li. Eppure... eppure proprio queste premesse, sapendo come vanno le cose nel cinema «internazionale», inducevano al timore che *Chinese Box* potesse rivelarsi un kolossal senz'anima. Ed è andata proprio



Chinese Box di Wayne Wang con Jeremy Irons, Gong Li, Hong Kong, 1997

così. L'enorme coinvolgimento emotivo e politico - di Wang nella storia ha fatto di *Chinese Box*, non tanto paradossalmente, un film gelido: tanto quanto era calda e coinvolgente la piccola umanità raccontata in *Smoke*. Jeremy Irons è John, un reporter inglese che vive a Hong Kong da 15 anni. È da sempre innamorato di Vivian (Gong Li), immigrata dalla Cina Popolare che gestisce un locale extra-lusso ma conduce una vita, diciamo così, di dubbia moralità. Quando John scopre di avere pochi mesi di vita, causa una rara forma di leucemia, decide di dar sfogo a questo amore segreto. Superfluo aggiungere che la malattia terminale di John è una metafora, persino troppo rozza, del «contratto a termine»

fra Hong Kong e Londra che sta per scadere; e che Vivian è un simbolo della Cina arcana e inafferrabile, anche quando si dà una parvenza di modernità. Il loro amore è, per definizione, impossibile: ma è anche un modo di vivere, ora dopo ora, la fine. Pensando sempre a Vivian, John si aggira per le vie di Hong Kong documentando tutto ciò che vede su una videocamera. È così che conosce Jean, che a differenza di Vivian è una hongkonghese purosangue, non ha nulla a che vedere con la Cina comunista, è figlia della metropoli e la vive con trasporto, perfetta esponente di quella che a Napoli (città che a Hong Kong, un poco, somiglia) chiamerebbero «cultura del vicolo». John scava nella sua vita, scopre di un vecchio amore finito tragicamente per un ragazzo inglese, va alla ricerca di questo misterioso William in cui sembra racchiudersi la soluzione dell'enigma: una cinese e un inglese (ovvero, la Cina e l'Inghilterra) avrebbero potuto amarsi, capirsi, co-

municare? Avrete capito fin da questa scheletrica trama che tutto, in *Chinese Box*, è pesantemente simbolico, «a chiave». Wang ha tentato la Grande Metafora e ha ottenuto solo una metafora con la «m» minuscola. Il film è trionfo, pesante, pompiertistico. Jeremy Irons recita all'interno del proprio cliché e Gong Li gira per le strade di Hong Kong come la statua di San Gennaro. Maggie Cheung, la stupenda diva di *Irmis Vep* e di tanti film hongkonghesi (tra cui numerosi di Jackie Chan e di Wong Kar-Wai, registi assai superiori a Wayne Wang), se li mangia in un boccone, e non a caso il suo personaggio è l'unico vitale in un film complessivamente inerte.

Alberto Crespi

TEATRO

A Palermo

Flaszen, da Grotowski al silenzio del regista

Dopo la chiusura del Teatro Laboratorio di Wrocław la scelta di dedicarsi a spettacoli comunque «poveri».

PALERMO. Nato a Cracovia nel 1930, Ludwik Flaszen è stato sin dal 1959 al fianco di Jerzy Grotowski con il quale ha condiviso per 25 anni (agli inizi come «dramaturgo», sorta di consigliere letterario), un percorso di ricerca: destinato a spingersi ben oltre il teatro, dalle prime esperienze di Opole sino alla fondazione del mitico Teatr Laboratorium di Wrocław. Dopo il 1984, dissolto, ma solo fisicamente, quel teatro, Flaszen ha a sua volta intrapreso una importante attività come regista (cimentandosi, a volte, anche come attore). A 67 anni Flaszen ha una vitalità prorompente e parla un perfetto italiano. Lo abbiamo incontrato a Palermo, al Teatro Libero diretto da Beno Mazzone, dove è quasi di casa, da quando, tra il 1980 e il 1981, animò, accanto a Eugenio Barbam Ugo Volli ed altri, due seminari su «ricerca teatrale e diverso culturale»; nella storica struttura palermitana - che proprio nell'81 ospitò l'ultima messa in scena fuori dalla Polonia del Teatr Laboratorium, «Tanas polaco» - Flaszen ha poi allestito alcuni anni fa «Le notti bianche» ed ora è tornato a concludere la 27ª edizione del festival «Incontroazione» con un personalissimo confronto critico, carico di risonanze attualissime, con la figura mitica del «Prometeo incatenato» di Eschilo: un Prometeo, simbolo eterno della «ribellione contro l'ordine cosmico», che vediamo costretto in un letto d'ospedale (psichiatrico) attorniato e servito da un'équipe medica di apprendisti

stregoni. Un laboratorio e uno spettacolo condotti nel segno di una fedeltà teorico-pratica alle origini: un teatro sempre «povero» esenza accessori, la cui materia prima è il corpo-voce dell'attore e la sua tensione continua verso l'«atto-totale», un gesto e una vocalità che sfuggono al quotidiano; un confronto con la tragedia classica che «secondo il metodo del contrappunto... trapianta un tessuto verbale dell'opera nell'organismo di una messa in scena che gli risulta estranea... in modo che il linguaggio sembra erompere spontaneamente dalle circostanze imposte dal teatro» (Flaszen 1964, in «Per un teatro povero»).

Cos'è il teatro per Flaszen? E come mai, dopo i cinquant'anni, ha deciso di diventare regista? «Credo per una mia imperfezione. Finché ho lavorato con Grotowski non ci avevo mai pensato. In realtà, credo che il teatro non sia una cosa seria. Il teatro è un ragazzino a cavallo di un bastone. E il continuo oscillare, che è proprio della vita, tra realtà e illusione, tra felicità e sofferenza, e in questo pendolo perenne, la magia di trovare alcuni attimi di pienezza, il senso profondo dell'«hic et nunc». Nella mia esperienza, è solo durante le prove di uno spettacolo che si colgono alcuni di questi attimi, quando all'improvviso si fa silenzio, e tu comprendi qualcosa, ed è il silenzio della verità. Ecco, il teatro è forse la ricerca del silenzio».

S.D.G.

DANZA

A Milano

Una Nikita azteca sulle note di Bartók

Luciana Savignano applaudita interprete dello spettacolo creato per lei da Micha Van Hoëcke.

MILANO. In un celebre film di Besson una tossicomane di nome Nikita veniva irretita da un gruppo di terroristi e trasformata in killer. Oggi, sul palcoscenico del Teatro Carcano, Nikita non ha più la silhouette diafana dell'attrice Anne Parillaud, bensì il volto azteco e l'esilissima flessuosità di Luciana Savignano.

Proprio a lei, stella sui generis del balletto e ninfa egeria di Béjart, il coreografo Micha Van Hoëcke ha dedicato un cameo intitolato *D'après le mandarin* che, a partire dal film di Besson, riscrive la trama e le suggestioni del *Mandarin meraviglioso* di Bartók. Ovvero di uno dei balletti più importanti e provocatori nella storia della danza del Novecento. Basti ricordare che per la sua trama etica ed espressionista - una prostituta si redime facendo l'amore con un enigmatico Mandarino morente - il balletto, nato tra il 1918 e il '19, fu censurato nel paese dove nacque, l'Ungheria, per trovare una sua definitiva collocazione in Italia, nel 1942, grazie alla memorabile e cruda coreografia di Aurelio Milloss, con scene e costumi di Enrico Prampolini che per puro miracolo non entrarono in collisione con la censura fascista.

Luciana Savignano, interprete del capolavoro millossiano negli anni Ottanta, vesti anche il ruolo della prostituta in un'altra celebre versione del balletto a cura di Mario Pistoni. Ed eccola di nuovo, nei panni, che le sono congeniali, del-

la donna seducente e straziata, mantide e peccatrice che però, stavolta, non si redime affatto. Anzi, proprio come Nikita, diventa una perfetta terrorista, tra uomini neri, incappucciati. Ed è lei, nella coreografia sintetica di Van Hoëcke - che si avvale della *suite* del balletto e non dell'intera partitura bartókiana - a uccidere il mandarino.

Sciabole di luce bianca e lampi sanguigni cesellano un racconto incalzante, cinematografico che si opacizza nel finale. L'uso di maschere sui volti dei terroristi, i loro kimono neri, la tuta stessa della protagonista, con una cintura rossa, ci trasportano nel mondo di fredda plastica dei kamikaze-cartoons. Ma Savignano/Nikita usa le sue braccia espressive come una geisha e intona la sua seduttività a un Oriente leggendario più che tecnologico almeno sino all'arrivo del Mandarino (il bravo Denis Gaudio) in cappotto e ombrello rosso che si accende come la luce di una torcia. Al successo caldissimo della serata contribuiscono la ripresa bejartiana della *Voce*, protagonista recitante e danzante ancora Savignano, e *Van Gogh*, novità di Giuseppe Carbone e occasione di debutto per il Balletto di Milano, con il bravo Francesco Villicich e Ilaria Sartori, anche lei nel ruolo, tanto fortunato, nel teatro della danza, di prostituta.

Marinella Guatterini

Tutti i giorni da Roma dalle 6 alle 9
Max Pagani
conduce un grande contenitore di informazione
Non Stop News
con "l'Indignato Speciale"
Andrea Pampanara
direttore Luigi Tornari.

LE NOTIZIE PRIMA PASSANO DA NOI!

RTL 102.5 HIT RADIO

* lo Sport e gli Spettacoli più attesi. La forma radio più innovativa. I musicisti più geniali. I giornalisti più bravi. I cronisti più onesti. I conduttori più originali. L'informazione con la massima obiettività. L'ultima parola su ogni notizia.

* il punto fermo di chi si muove. In diretta 24 ore su 24. I grandi suoni. Radio Offerta. Musica. Spettacoli. Storia.