

Sinopoli: per un veto del Pci non ho più diretto in Italia

VENEZIA «Allora il Partito comunista ufficiale mi disse che io in Italia non avevo assolutamente nulla da cercare nelle direzioni di orchestra e quindi andai all'estero. Adesso che sono passati tanti anni lo posso dire». Il direttore d'orchestra Giuseppe Sinopoli, motivato così, con una sorta di veto del Pci, la sua lunga assenza dai podi italiani in un'intervista apparsa ieri sul «Gazzettino», in occasione del concerto che ha diretto in serata al Palafenice. «Me lo dissero a Roma per Venezia. - ha precisato ancora Sinopoli al quotidiano, pur non facendo i nomi dei dirigenti del partito che

lo avrebbero ostacolato - Alla Fenice, dopo il successo di «Aida» e «Tosca» nel 1978-79, c'era la sensazione che si potesse costruire assieme qualcosa: ricordo che il soprintendente di allora, che era un comunista, patrocinava la mia venuta e questa sua iniziativa fu bloccata a Roma. Mi dissero che ero un intellettuale, che avrei potuto fare tante cose per la Biennale, ma per la direzione d'orchestra loro sarebbero sempre stati ostili. E così sono andato all'estero». «Fa impressione - ha detto ancora Sinopoli, secondo quanto riporta il «Gazzettino» - che

per 16 anni io non abbia più diretto in Italia. In tutto il mondo sì, ma non in Italia». Dopo le accuse, Sinopoli non ha più voluto soffermarsi sull'argomento con i giornalisti. Il maestro, intanto, ha fatto sapere che non volterà anzitempo le spalle all'orchestra sassone per assumere già quest'anno un incarico presso l'Opera di Roma. In un comunicato diramato a Dresda, ha infatti smentito notizie stampa secondo cui egli assumerà la sovrintendenza dell'Opera di Roma nel 2000 ma già da quest'anno dirigerà nella capitale.

Il teatro, Mozart, Clinton: il mondo visto da Brook

«Sfatiamo uno dei miti del nostro secolo: ciò che avviene in scena non cambia la società»

MARIA GRAZIA GREGORI

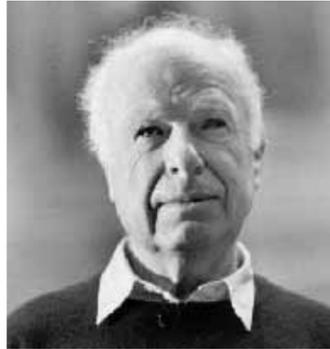
MILANO Berretto a visiera di tela jeans, occhi azzurrissimi dallo sguardo ironico, eccolo qui, Peter Brook, settantatré anni, guru del teatro mondiale, per molti un mito vivente (dice: «il mito è bello ma non bisogna crederci»). Per tre mesi, a partire da sabato, il suo modo di fare spettacolo sarà di casa al Nuovo Piccolo e al Teatro Studio con *Je suis un phénomène*, il film *Mahabharata* e l'osannato e chiacchierato *Don Giovanni* di Mozart presentato quest'estate a Aix en Provence. Un affettuoso omaggio da parte del teatro che è stato di Giorgio Strehler e di cui il neodirettore Sergio Escobar fa gli onori di casa. Brook è troppo intelligente, troppo curioso per fossilizzarsi su un unico argomento. Così la sua conversazione assomiglia a un vero e proprio slalom fra prosa, opera, ma anche memoria, leggerezza, impegno, avventura, scienza, politica: il mondo visto con gli occhi di Peter Brook.

«Capiamo meglio Donna Elvira di Monica Lewinsky»

qualcosa di profondamente familiare può toccare l'individuo. Cerco il mito nel quotidiano e il quotidiano nel mito».

Io, oggi. «Dopo il *Mahabharata* ho sentito il bisogno di cercare nel teatro un terreno che non ha nulla a che fare con l'epico, con la cultura, ma con la realtà. La televisione banalizza il quotidiano: riesce a farlo perfino con un fatto terribilmente «rituale» come un massacro. Da qualche anno, mi sono rivolto alla neurologia prima con *L'homme qui* tratto da un libro di Oliver Sacks e poi con *Je suis un phénomène* che è la storia vera di un uomo, Solomon Cereceviskij di cui il grande neuropsicologo russo Alexander Lurija parla nel suo libro *Una memoria prodigiosa*. Il titolo lo abbiamo preso dal diario del protagonista che racconta come a quarant'anni si fosse reso conto di essere un «fenomeno» con una memoria prodigiosa e dotata di sinestesia: in grado, cioè, di mettere insieme tutti i cinque sensi nella percezione delle cose: vedere un oggetto, percepire il colore, sentirne la musica, ecc. Una cosa meravigliosa e terribile».

Il cervello. «Non c'è nessun essere al mondo che oggi possa dire «non ho testa». La neurolo-



gia ci permette di conoscere il cervello che per noi, all'inizio, è misterioso come l'Africa, come l'Estremo Oriente. Ma non ci si deve fermare di fronte a questo. Come il vecchio Shakespeare anch'io penso che non c'è aspetto della vita umana che possa sfuggire al teatro. Per rappresentare il cervello siamo stati obbligati a cercare un altro linguaggio teatrale in cui si mescolassero parola, immagine, sensazioni. Ecco allora in scena quest'uomo che non può dimenticare, con la sua memoria globale. La nostra società, invece, ci spinge a

selezionare i fatti, a ricordare solo alcune cose. Io, invece, sono convinto che ci sia una catena nelle cose, che la nostra mente non sia una pagina bianca, ma un foglio candido davanti e tutto scritto dietro. Non bisogna semplificare per mania di definire. Il XX secolo è il secolo della semplificazione per cui psicoanalisi è uguale a sessualità e politica è uguale a economia; ma non è vero».

Don Giovanni, Clinton, Mozart. «Non è un caso che sia stato Mozart a comporre il *Don Giovanni*. Quello che ancora oggi ci affascina di lui è la sua capacità di guardare ai miti cercando al loro interno un conflitto da rappresentare attraverso personaggi ricchi e ambigui. Come Don Giovanni che è fatto di deficit e di eccessi. Assomiglia a quei capi di stato - pensiamo a Clinton - che hanno un'energia sessuale

fortissima, ma non la concretezza di pensare alle conseguenze. I problemi nascono, per Clinton come per Don Giovanni, quando si imbattono in donne che hanno i loro eccessi, la loro stupidità e che si aspettano altro. Anche se forse, oggi, capiamo meglio Donna Elvira e Donna Anna, di Monica Lewinsky. *Don Giovanni*, dunque, non è un mito, una fiaba, ma una storia di incontri reali. Ecco perché Mozart, continua a interessarci. Ci colpisce la sua vitalità, la sua capacità di emozionarci, di restituirci la leggerezza della profondità e la profondità della leggerezza. Il suo essere divertente, triste, grave, scherzoso. In lui non c'è differenza fra commedia e tragedia e questo ho cercato nel mio spettacolo. Quando lavoro alla regia di un'opera detesto il rispetto. È come mettere una mano morta su qualcosa che vuole ancora essere vivo. E Mozart vuole esserlo, per noi».

Politica e giornali. «Ogni volta che vengo in Italia leggo i giornali e vedo che la politica è sempre in prima pagina. Ma poi segue ancora nella seconda, nella terza, nella quarta... Quello che trovo buffo è che siano sempre gli stessi nomi a girare, magari in posizioni differenti».

Alla Scala un «Elisir» disegnato da Tullio Pericoli

MILANO Immaginatevi un disegno a penna enorme, grande quanto il palcoscenico della Scala e dentro a muoversi personaggi surreali, figure pastello leggere, tenori, soprani, baritoni, a raccontare la storia di Nemorino, Adina, Dulcamara e compagni. È l'«Elisir d'amore» di Gaetano Donizetti che il 15 ottobre tornerà in scena a Milano dopo dieci anni, con le scene e i costumi di Tullio Pericoli, pittore e habitué del disegno per quotidiani e riviste, alla sua per ora unica esperienza come scenografo. Anche se Pericoli l'«Elisir» lo ha già incontrato a Zurigo nel 1995: «Là ho costruito una casa con tutti gli elementi, che ho trovato nel mio magazzino di pittore, poi quando la Scala mi ha chiesto di ripetere l'esperienza, ho sfasciato quella casa e l'ho ricostruita daccapo con gli stessi elementi, e anche con mia sorpresa ne è venuta fuori una cosa totalmente nuova». Il risultato qual è? «Ho cercato di coinvolgere il pubblico in un gioco complicato: dimostrare che una storia può svolgersi in un disegno. Il difficile è far credere che tutto sia vero anche se è tutto falso, tutto ciò che è sulla scena è finto, disegnato, la mela, l'albero, il bicchiere, non c'è nulla di naturalistico». Una lettura infedele, che rifugge dal grottesco, dall'eccesso comico, per rimanere sul crinale del magico, del fantastico, della leggerezza. Si capisce che i disegni di Pericoli saranno il percorso guida di lettura dell'opera, il segno dominante, per dirla con le parole del regista Ugo Chiti, alla sua prima regia d'opera. Ma un po' nuova sarà anche la musica, tanto da suscitare alla conferenza stampa un dibattito tra i cantanti: si tratterà infatti di una nuova edizione filologica del maestro Zedda, che secondo il dottor Dulcamara, il baritono Alfonso Antoniazzi, ha il merito di liberare l'opera dalle «caccole» della tradizione, e secondo Nemorino, il tenore Vincenzo La Scala, può rischiare di rendere troppo seria anche «l'unica opera buffa che canto». Staremo a sentire. Adina sarà Elizabeth Norberg-Schulz, sul podio Massimo Zanetti. PAOLA RIZZI

Danton-Wuttke, la rivoluzione «straniata»

Il dramma di Büchner in una versione «brechtiana» diretta da Bob Wilson

DALL'INVIATO

PAOLO SOLDINI

BERLINO I riflettori tagliano la scena in quadrati e rettangoli che sembrano sospesi, come se un nulla inquietante li separasse dagli spettatori. È in questo spazio tenuto artificialmente lontano che Robespierre e Danton recitano il loro gioco: l'assurda, disumana freddezza tutta ideologica dell'Incorrutibile;

ma anche la dubbia «umanità» del rivale, il suo ragionare su sentimenti più simili ai nostri e che però neppure essi, mai, riescono a trapassare il buio, a venire da questa parte dell'invisibile

BERLINER ENSEMBLE La sede storica e il geniale gioco di luci contribuiscono al fascino dello spettacolo

barricata di estraneità che li tiene prigionieri. Il gioco delle luci è, forse, l'aspetto più geniale della regia di Bob Wilson. Avrà avuto la sua parte il genius loci che certo aleggia, come fantasma del vecchio Bert Brecht, in questo teatro am Schiffbauerdamm altrimenti noto come Berliner Ensemble, ma c'è da dire che la tecnica del regista americano traduce sulla scena l'essenza stessa dello straniamento: i fatti, le persone e le parole sono come schizzati in un dove dal quale non arriva che il loro interferire reciproco senza emozioni. Viene da pensare che questa resa scenica piacerebbe molto a Georg Büchner, lo studente in medicina che s'era messo in testa di fare il poeta e il drammaturgo nello stesso modo in cui gli capitava di sezionare cadaveri nella sala di anatomia: cercando nelle fibre della realtà la cupa oggettività del divenire sociale, denunciando quel-



Un momento de «La morte di Danton», andata in scena a Berlino

che decennio prima di Carlo Marx) la feroce mancanza di vera esistenza di ogni pretesa libertà soggettiva, essendo il tutto che chiamiamo individuo o umanità condizionato dai meccanismi sociali. Büchner il rivoluzionario? Lo studente agitatore costretto a

fuggire da una città all'altra? O Büchner il pessimista epocale, il sezionatore della non-umanità del fante Woyzeck trasformato in animale da esperimento, l'espressionista ante-litteram?

Chi abbia la possibilità di assistere alla *Morte di Danton* alla

Berliner Ensemble, dimentichi il classico quesito che tormenta generazioni di germanisti e di appassionati di teatro. Il Danton di Wilson è un personaggio che pare nato da tutte e due le anime del poeta di Darmstadt. Anche perché funambollescamente sospeso tra il suo rapporto con la Rivoluzione e il suo rapporto con la propria Psicologia, lo rappresenta Martin Wuttke, l'attore che conferma le doti messe in mostra nell'*Arturo Ui* di Müller.

L'interpretazione di Wuttke aggiunge, se così si può dire, un secondo piano all'ambiguità di fondo del Danton di Büchner. Questo è sospeso tra il giudizio ideologico sulla «Rivoluzione che divora i propri figli» e la vitalità delle proprie pulsioni, il piacere della bella vita lontano dal popolo, la paura della morte. È affascinato e nello stesso

tempo respinto dalla glacialità del furore ideologico di Robespierre, fino a mettere la propria missione al servizio del disvelamento del suo carattere alienante. Il Danton di Wuttke fa di più: rende in modo estraniato (in senso brechtiano) anche quello che nel dramma è il «momento della verità» per eccellenza, l'autodifesa, davanti alla Convenzione, del rivoluzionario che accusa non la rivoluzione ma il suo fallimento.

L'operazione, diciamo, è arida, come lo è anche il modo, altrettanto ironico e quasi buffonesco con cui viene rappresentato il tormentato (in Büchner) dilemma se sia il caso o no di agitare le masse parigine contro il Comitato di salute pubblica. L'essenza per così dire «politica» della tragedia viene così lasciata alle apparizioni del «popolo»: forcaiole, volatili nei giudizi e nelle intenzioni, del tutto estraneo al dramma tutto borghese che si gioca nello scontro al vertice del potere, interessato, in ogni momento, solo al bisogno elementare, «il pane, il pane, il pane». E però il soggetto più vero della tragedia.

Z a p p i n g

Qui accanto, una scena di «Je suis un phénomène», lo spettacolo diretto da Peter Brook che debutta sabato prossimo al Piccolo Teatro di Milano accoppiato al film «Mahabharata» e al «Don Giovanni» di Mozart. Sotto, il regista

