

CONTRIBUTI PER IL TEATRO NEL CAOS
I DS: URBANI SMENTISCA

In un'interrogazione parlamentare i deputati Ds (tra cui Melandri e Chiaromonte) chiedono smentita al Ministro Urbani riguardo ad alcune voci che stanno mettendo in allarme il mondo del teatro. Si parla infatti di concedere contributi per il triennio 2003-2005 solo ad un soggetto per regione, cioè sarebbero finanziabili solo un teatro stabile pubblico, uno privato, uno sperimentale e uno per ragazzi, cosa che metterebbe in serie difficoltà altri numerosi e meritevoli teatri. Ciò dipenderebbe da un'errata interpretazione dell'art. 12 e al proposito l'interrogazione chiede a Urbani una smentita ufficiale o dei chiarimenti.

QUEST'ORGIA È UNA DOLOROSA PASSIONE LAICA: MALOSTI FA RIVIVERE PASOLINI

Maria Grazia Gregori

Scandalo della parola o scandalo del corpo? Va in scena, nell'ambito del Festival «Oltre 90», al Teatro Litta di Milano, una ficcante edizione di «Orgia» di Pier Paolo Pasolini firmata da Valter Malosti, fra i più sensibili e intelligenti registi delle generazioni fra i trenta e i quaranta anni, e subito balza in primo piano quello che, da sempre, è stato la «scandalo» del teatro di PPP: la radicalità. Radicalità estrema, naturalmente, sia nei temi che nelle situazioni che nei modi richiesti per rappresentarla, perché forse - come del resto sosteneva Testori che al mondo di Pasolini è stato più legato di quanto non si creda - non c'è scandalo maggiore che quello di puntare tutto sulla parola: che significa voler tornare alle radici stesse della sacralità del teatro. Tutto questo lo si ritrova in

«Orgia», tragedia scritta fra il 1965 e il 1966 e poi ripresa in mano più volte dall'autore (che peraltro la rappresentò per primo) come del resto è successo a tutto il suo teatro. Una via crucis che ha le stigmate dell'assolutezza e che - pur nella ferocia della vicenda che indaga nei rapporti sadomasochistici fra un uomo e una donna e che trasforma lei in una matricida e in una suicida e lui in uno stupratore di ragazze, suicida a sua volta -, è ben altro che una storia di sia pur efferata trasgressione: semmai è una metafora della società, dei rapporti violenti, anche sessuali, che la condizionano. Di più: è un testo «politico» proprio sulla violenza del potere dell'uomo sulla donna, della donna sui figli, degli individui sul singolo proprio come in quel film testamento che è «Salò-Sadè». Lo si

capisce anche dagli inserti di inediti pasoliniani che qui sono stati operati e che sottolineano, attraverso dei cori, proprio quel legame che unisce strettamente il singolo alla collettività. L'inquietante spettacolo che Valter Malosti ha saputo mettere in scena per il suo Teatro di Dioniso, attivo ormai da qualche anno a Torino e a Ivrea, riprende e dilata - se possibile - lo scandalo insito nel teatro pasoliniano, trasformando la sua parola in carne, corpo nudo, violenza non solo verbale: una messinscena spiazzante che colpisce emozionalmente allo stomaco lo spettatore, posto suo malgrado di fronte a temi che non permettono fughe, che inchiodano alla responsabilità del proprio punto di vista, che richiedono una scelta. Impudicamente, dunque,

Valter Malosti, che recita anche nel ruolo dell'Uomo e le sue due attrici, la straordinaria Michela Cescon e la brava Claudia Coli, rappresentano di fronte a noi, con l'aiuto di pochi segni teatrali (un tavolo, un letto, qualche sedia, una tenda-sipario di velluto, un grande lampadario che scende come una metaforica corona di spine sulle teste delle vittime, il travestimento e la nudità come emblemi della teatralità) una vera e propria «passione» laica che ha per fine la morte, sempre atroce, sempre cercata e sempre, pur nel suo essere blasfema, assurdamente sacra. E ci parla ancora, anche se, magari non vorremmo, al di là dello splendore della lingua, con la profondità del suo pensiero. Facendo giustizia della falsa credenza dell'irrepresentabilità del teatro di Pasolini.

E non finisce qui!

in edicola
con l'Unità la cassetta
con le immagini più belle
del 14 settembre
a euro 4,50 in più

in scena
teatro | cinema | tv | musica

E non finisce qui!

in edicola
con l'Unità la cassetta
con le immagini più belle
del 14 settembre
a euro 4,50 in più

Giordano Montecchi

Vent'anni dopo cosa ci resta di quel pianista, uomo, Peter Pan, misantropo, genio, malato, maniaco, veggente, snob, egolatra, puritano, eremita, sibillino, sublime, inaffrontabile? Tutto ci resta: suoni, parole, immagini, boutades, tic. Ed è un'eredità persino troppo ingombrante. Ci resta il paradosso insormontabile di uno che voleva sparire per divenire indimenticabile: un maestro nell'arte di ottenere il contrario di ciò cui fingeva di aspirare. Ma Glenn Gould forse è soprattutto due cose: il pianista alieno e il profeta della musica mediatizzata. Le opere omnia, le ristampe, i film, le interviste, gli scritti, i libri, le società postume addette a soddisfare il feticismo delle schiere di adoratori, sono un'industria che da quarant'anni a questa parte non conosce crisi.

In quanto Re Mida di se stesso questo artista canadese, nato a Toronto nel 1932 e morto prematuramente all'età di cinquant'anni e dieci giorni - ah! - ho aperto in questo momento l'enciclopedia e ho avuto la conferma di ciò che non sapevo, ma di cui ero sicuro, perché Gould non avrebbe potuto tollerare una trascuratezza del genere: in effetti, e non poteva essere diversamente, morì a Toronto. Il 4 ottobre 1982, per la cronaca. Dicevamo: in quanto Re Mida di se stesso Gould ha lasciato dietro di sé molti denigratori più o meno dichiarati, ma molti di più che lo venerano incondizionatamente, attraverso quella sorta di psicofarmaco che è la sua musica: le sue registrazioni di Bach, Mozart, Schönberg, Haydn, ecc. Gould desiderava essere compositore, ma non visse abbastanza per diventarlo nel senso tradizionale del termine (scrise un quartetto d'archi, qualche rielaborazione da Wagner e poco altro). Eppure di lui si potrebbe dire che è uno dei compositori più influenti del secolo scorso.

Nelle decine e decine di cd che riempiono gli scaffali dei negozi e degli appassionati, nella monumentale Glenn Gould Edition per esempio, non è fuori luogo che il suo nome figuri in caratteri molto più grandi degli autori di turno. Cedendo un po' alla mitografia - ma non più di tanto - se vi capita di ascoltare un brano che non conoscete suonato da lui, non potrete forse individuare il pezzo, ma molto facilmente vi scapperà detto: è Glenn Gould vero? Quella personalità interpretativa così auto-centrica, che si fa beffe di ogni difficoltà, che piroetta sul precipizio immune dalla gravità, che schiva il pathos di maniera, che aborre l'enfasi, e che - semmai - dopo averci ipnotizzato con i suoi vertiginosi carillon si concede quei deliqui proverbiali (altrettanto indebiti se riferiti alla lettera della pagina): ebbene, tutto ciò, una volta levatisi il cappello di fronte all'acrobata inarrivabile, resta comunque un boccone parecchio indigesto per chi, filologi o romantici, coltiva un'idea dell'interprete come fedele

I suoi Bach, Mozart, Haydn e Schönberg sono un affronto ai filologi: giganti ai quali è riuscito ad imporsi cambiando la storia della musica

MITI
Glenn Gould, il profeta

Glenn Gould negli anni Sessanta

Genio, snob, puritano, maniaco, veggente... è morto vent'anni fa l'uomo che (da solo) ha riscritto la civiltà musicale contemporanea

esegeta del senso racchiuso nella pagina scritta. Eppure in quella scandalosa autonomia di comportamento, in quella firma «G.G.» apposta in modo così perentorio sulle sue interpretazioni, c'è molto, molto di più di un arbitrio geniale, oppure - come a volte gli capitava - di una sottile perfidia caricaturale nei confronti di un autore poco amato. La questione interpretativa, l'antifilologismo (o meglio l'a-filologismo) di Gould sono solo la superficie di un'idea che guardava al di là, e la cui chiave d'accesso sta nella decisione apparentemente paradossale di mettere fine alla propria carriera concertistica.

Era il 10 aprile 1964 quando Glenn Gould tenne il suo ultimo recital in pubblico al Wilshire Ebell Theatre di Los Angeles. In questo «gran rifiuto» si è soliti leggere l'esito finale di una sorta di sindrome dell'eremita, il frutto dei molti e gravosi pedagoghi che l'introverso Glenn infilasse al geniale

Gould. Rinchiudersi per il resto della propria vita in una stanza insonorizzata in compagnia di un pianoforte e di una selva di microfoni, e da lì comunicare con il resto del mondo, è una scelta che procura qualche brivido. Ascesi, ricerca della perfezione, bizzarria, misantropia e introverso galoppanti: è difficile per una star della musica sfuggire alla psicologia da rotocalco che ne traduce i comportamenti in modelli alla portata dell'uomo della strada. Di fatto, giusto due anni dopo quell'ultimo concerto, su «High Fidelity» Gould pubblicò un lungo articolo intitolato *The Prospects of Recording* nel quale non solo forniva la giustificazione intellettuale di una decisione concertante, ma tracciava le linee di un pensiero che, a distanza di anni, ci appare semplicemente profetico. In realtà, con la sua decisione di comunicare solo attraverso il disco, Gould non fece che allargare il fossato di incomprensione

che lo divideva dalla mentalità musicale dominante. Alla bizzarria del suo *modus interpretandi*, adesso, questo canadese dal volto emaciato e dalla silhouette stranamente incurvata (la sedia su cui si accomodava per suonare era di una spanna più bassa rispetto alla norma), aggiungeva un'altra eresia, inseguendo quella perfezione tanto ambita mediante quello che sembrava il più sleale dei mezzi, il *refugium peccatorum* dei mediocri: la registrazione in studio, dove con un abile lavoro di taglia e cuci era possibile cancellare tutte le magagne. In studio - sembra di sentirli i commenti - sono capaci tutti: ma è lì, nell'arena, senza rete, di fronte al pubblico, che ti voglio vedere dar prova della tua bravura. Sarebbe stato semplicemente ridicolo avanzare dubbi sulla «bravura» di Gould, nel senso volgare, meccanico del termine. Eppure quel rinchiudersi nel mondo virtuale del suono riprodotto suonava come una

scelta contro natura, come eleggere a proprio ideale un falso, un vitello d'oro. Di fatto, come sempre con Gould, un enigma, anche se è impossibile non cogliere in questa decisione l'eco del *Puppenspiel* di Heinrich von Kleist, la marionetta la cui pura essenza inanimata le consente di toccare quella perfezione del movimento che è impossibile a qualsiasi danzatore, schiacciato dalla gravità, dal corpo, dai turbamenti dell'anima.

Una risposta ce la fornisce Evan Eisenberg che, nel suo volume *L'angelo con il fonografo*, ricollega Gould a una tradizione di pensiero canadese che ha in Marshall McLuhan il suo esponente più noto. Una tradizione puritana che guarda alla tecnologia come possibile antidoto dell'impurità corporea e che abbinata al platonismo inintenzionale di Gould diviene fonte di una ben precisa e apollinea concezione dell'arte e della performance. Disarmante la rispo-

sta ad Arthur Rubinstein che gli chiedeva come potesse privarsi della inebriante sensazione «di avere l'anima del pubblico fra le mani». «Ma, vede - gli risponde Gould (cito a braccio) - a me non interessa affatto possedere la loro anima, averli in mio potere».

Il Canada di Gould è lo stesso di McLuhan e di Murray Schafer, il teorico del *soundscape*, il paesaggio sonoro, e della schizofonia, ossia di quel destino che conduce il suono riprodotto a incamminarsi su una strada autonoma e altra rispetto alla sua veste originaria. Al centro della loro attenzione sono le conseguenze antropologiche della tecnologia mediatica, una riflessione in cui Glenn Gould si profila come autentico pioniere nell'elaborare un'idea del rapporto fra performance, musica riprodotta e ascoltatore che anticipa di trent'anni almeno ciò che i musicologi di oggi ci vanno insegnando, ossia che la fonografia è un'arte nuova, che sta alla musica come la fotografia sta alla pittura, e porta con sé un'inedita dimensione estetica e spirituale.

È legittimo recalcitrare alla visione di Gould quando dipinge un XXI secolo nel quale il concerto dal vivo sparirebbe, lasciando il posto all'ascolto di una musica registrata capace di incarnare sempre meglio un'idea di perfezione assoluta, preclusa alla rozza approssimazione della musica dal vivo. Ma ciò che Gould aveva in mente - quarant'anni fa - era una nuova e superiore

civiltà musicale, nella quale la musica «entrando a far parte integrante della vita quotidiana la cambierà alla radice» e in cui l'ascoltatore avrà un ruolo attivo, di artista egli stesso, capace di costruirsi il proprio concerto ideale e di «creare in contemplazione la propria divinità».

Di fatto è su queste pagine di Gould che Eisenberg ha coniato il suo concetto di fonografia come arte diversa dalla musica di cui non potremmo più fare più a meno. Ed è da lì che partono le analisi degli studiosi odierni, da Simon Frith, a Steven Feld, che rivoluzionano la tradizionale idea dell'industrializzazione della musica come catastrofe, convertendola in un terreno di ricerca straordinariamente fecondo e illuminandone quei caratteri di umanità e spiritualità che per

generazioni si è preteso fossero antitetici ad essa.

Fra l'immagine di Gould che si «rifugia» nel disco e il Gould che invece individua nello studio di registrazione il punto di partenza di una nuova epoca musicale, si consuma in realtà il passaggio chiave della civiltà musicale contemporanea.

Sì, era un eremita, un misantropo: ma è stato Gould a rivoluzionare il rapporto tra performance, musica riprodotta e ascoltatore



Quanti dischi, mr. Gould...

La discografia di Glenn Gould è ovviamente sterminata. Un ottimo compendio è la serie «Glenn Gould Editions» edita da Sony Classical. Certo sono celeberrime le sue due versioni delle *Variazioni Goldberg* di Bach (del 1955 e del 1981) che ora vengono pubblicate insieme in un unico cofanetto. Per il resto, chi non avesse una mentalità enciclopedica può accontentarsi della seguente selezione di dischi: per quanto riguarda Bach, da non perdere sono i *Concerti per pianoforte e orchestra*, le *Suite inglesi*, le *Invenzioni a due e tre voci* e ovviamente ambo i volumi del *Clavicembalo ben temperato*. Anche se Gould è celebre soprattutto per il «suo» Bach, è fascinoso pure il suo Beethoven: in particolare, le *Sonate per pianoforte* (Vol. I e II) e i *Concerti per pianoforte e orchestra*, nn. 1-5. E Mozart? Il suo rapporto con Amadeus era piuttosto «conflittuale», come emerge anche da un celeberrimo dialogo immaginario con Mozart condotto dallo stesso Gould. Comunque, non perdetevi l'Integrale delle sue *Sonate per pianoforte* e, tra i *Concerti per pianoforte* i nn. 21 e 24. Tra le «varie», ricordiamo, lo Schumann del *Quartetto con pianoforte Op. 47*, la *Sonata n. 3* di Chopin e le *Suites per clavicembalo* nn. 1-4 di Handel. Famosi anche il suo Hindemith (*Sonate per pianoforte*), il Debussy della *Rapsodia n. 1* per clarinetto e pianoforte e il Ravel di *La Valse*. Per palati più attenti al Novecento, c'è lo Schönberg dei *Pezzi per pianoforte* e soprattutto dei *Lieder*. Tra le (rare) registrazioni dal vivo, il mitico *Live a Leningrado, 1957*, che comprende il Concerto per pianoforte n. 1 di Bach, e Concerto per pianoforte n. 2 di Beethoven. Altrimenti, compratevi la colonna sonora del film-culto *Trentadue piccoli film su Glenn Gould*: una «summa» piuttosto ben assortita, che comprende il Quartetto per archi composto dallo stesso Gould.

r.bru.