

I REGISTI AMERICANI SCELGONO EASTWOOD E FALORNI

La Directors Guild of America, l'associazione dei registi, ha premiato come miglior film Million Dollar Baby, il dramma di una donna pugile, Hillary Swank, girato da Clint Eastwood, 74 anni (7 nomination all'Oscar): ha battuto The Aviator di Martin Scorsese (11 nomination alle statue), giudicato invece il miglior film dai produttori. Come miglior documentario Fahrenheit 9/11 di Michael Moore, escluso dalle nomination, è stato battuto dal filmato in bianco e nero The Story of the Weeping Camel del giovane regista italiano Luigi Falorni e della sua collega Byambasuren Davaach.

premi

cinema

CAPITAN DI GIAMMATTEO, VISTO CHE SE N'È ANDATO I SUOI «CASTORI» LA SALUTANO

Alberto Crespi

Fernaldo Di Giammatteo, scomparso ieri a Bologna all'età di 82 anni, era noto al pubblico per due motivi: perché era stato, molti anni fa, uno dei primi volti televisivi del cinema, assieme a Gian Luigi Rondi, Claudio G. Fava e Tullio Kezich (presentavano quei meravigliosi «cicli» che la Rai ora non programma più); e perché aveva fondato, nel 1974, la popolare collana del «Castoro». Editti inizialmente dalla Nuova Italia (oggi il Castoro è diventato un marchio, una casa editrice autonoma), i «Castori» erano monografie su registi, affidati ad autori diversi, di formato quadrato, con copertine rigorosamente in bianco e nero. Non c'è studente di cinema che non li abbia letti per dare un esame, non c'è appassionato che non li abbia sfogliati, e soprattutto non c'è critico italiano

che non sia stato «batterizzato» da un Castoro. Nel 2004 la casa editrice ha fatto a Fernaldo un bellissimo regalo, pubblicando un «Castoro speciale» con la corrispondenza tenuta dal curatore con molti degli autori: Fernaldo non usava il telefono, né tanto meno (quando l'hanno inventata) l'e-mail. Scriveva lettere. Brevi, folgoranti, minacciose. «Sei in ritardo. Concentrati. Sbrigati. E ricorda: 150 cartelle, non una di più». Frasi brevissime (anche quando scriveva i suoi bellissimi saggi, aveva uno stile conciso, di agilità e bruciata lettura: odiava le subordinate, forse anche i «due punti») che ti mettevano di fronte al tuo destino. Noi scrivemmo nell'88 il «Castoro» sul regista britannico Lindsay Anderson, numero 137 della serie: fummo vittime delle sue missive e carnefici della sua pazienza,

perché sfiorammo i tempi alla grande. Ma quando Fernaldo ti scriveva per dirti che aveva ricevuto, e che il libro andava bene, era come ricevere un rude encomio dal capitano Nathan Brittles interpretato da John Wayne nei Cavalieri del Nord-Ovest di John Ford. Tutti dovremmo, oggi, indirizzargli idealmente un saluto firmato «Lo squadrone C, perché non ci dimentichi». Il primo «Castoro» fu dedicato ad Antonioni e lo scrisse, nel '74, Giorgio Tinazzi. Il secondo, su Godard, era firmato Alberto Farassino e, ristampato, rimane un capolavoro della bibliografia godardiana. Hanno scritto Castori anche Alberto Barbera, Stefano Rulli, Giovanni Buttavafa, Aldo Grasso, Enrico Grezzi, Guido Fink, Franco La Polla, Maurizio Grande, Giovanna Grignaffini, Gianni Rondolino, Stefano

Della Casa, Emanuela Martini, Piera Detassis: tutta gente ben nota. Di Giammatteo ha allevato tre generazioni di critici italiani, e tutto gliene saranno eternamente grati. Ma oltre ai «Castori», ha fatto tante altre cose.

Nato a Torino il 15 novembre 1922, scrisse sulla Gazzetta del Popolo e sulla Stampa. Fondò e diresse il «Filmlexicon degli autori e delle opere». Fu vicepresidente del Centro sperimentale di cinematografia dal 1968 al 1974. Tra le sue opere, il cui elenco occuperebbe una pagina intera di questo giornale, ricordiamo il recente «Dizionario dei capolavori del cinema» perché l'aveva scritto insieme con la sua compagna Cristina Bragaglia, alla quale ora vorremmo, tutti, essere vicini.

VOCI DELLA MEMORIA

27 gennaio 1945
Il mattino del mondoin edicola il libro
con l'Unità
a € 5,90 in più

in scena

teatro | cinema | tv | musica

VOCI DELLA MEMORIA

27 gennaio 1945
Il mattino del mondoin edicola il libro
con l'Unità
a € 5,90 in più

Giordano Montecchi

Sere fa, man mano scorrevano le scene di un bello spettacolo d'opera in uno dei tanti bei teatri della nostra penisola, tra cuore e cervello continuava a rimbalzare questa domanda: perché a volte l'opera esprime tuttora il non plus ultra della civiltà dello spettacolo e altre volte - ahinoi la maggior parte - incarna il non plus ultra di un costume stomachevole? Certo: quando un'opera è ben cantata e realizzata con sensibilità e intelligenza viene da applaudire, mentre se accade il contrario fa arrabbiare. Ma è troppo ingenuo ridurre la cosa in questi termini. Non di rado capita proprio il contrario: a volte sono proprio gli allestimenti più fantasmagorici, costati un occhio della testa, con un cast stellare e destinati a un'immane trionfo annunciato che gettano un'ombra inquietante sull'opera in quanto sistema. Invece capita magari lo spettacolino realizzato come dio vuole in qualche cittadina di provincia, ma che, nonostante i difetti, si porta dietro un'aura di nobiltà e di autenticità capaci di entusiasmare.

Non è neppure una questione di involucro e di sostanza, del tipo «sotto il vestito niente». Qui non siamo nella favola di Cenerentola dove la bellezza vera è nascosta sotto la cenere. L'inclinazione alla meraviglia e a una certa grandeur fa parte del cromosoma dell'opera: non la si può liquidare a priori in nome di qualche frettoloso giudizio ideologico tagliato con l'accetta, ma neppure è accettabile che diventi - come ormai è regola - un vizio o un paravento per nascondere un vuoto pneumatico di idee e di autentici valori musicali.

Che cos'aveva dunque di così ammirevole, ad esempio, *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi andato in scena nei giorni scorsi in diversi teatri italiani (noi l'abbiamo visto al Teatro Valli di Reggio Emilia) e che cos'ha invece di così indisponente la routine che affligge il sistema operistico italiano? Le differenze sono tante, piccole e grandi ed è in questa diversità che si annida il cuore di quel tormentone che da secoli ormai assilla la vita culturale della penisola (opera si opera no, opera urrah! opera bleah!) e su cui bisogna sempre tenere puntato il periscopio non solo per la consolazione del loggionista, bensì per il semplice motivo che il teatro d'opera, da sempre, è un laboratorio politico. E perché oggi più che mai governare il settore operistico, gestire un teatro, sedersi in poltrona, applaudire oppure fischiare sono tutti atti politici. Non lo scopriamo certo oggi. In Anno Domini 1700, Johann Kuhnau, il predecessore di Johann Sebastian Bach a Lipsia, pubblica-

Troppe volte un'opera è esempio di malcostume, lo stereotipo del melodramma ottocentesco vampirizza il resto e affonderà i teatri

Il melodramma in Italia annaspa nella routine, spesso proprio gli spettacoli più costosi e trionfanti denunciano la drammatica mancanza d'idee e di valori musicali, ma forse c'è una via d'uscita: la indica un «Ulisse» di Monteverdi dato, non a caso, in provincia

va un libriccino gustoso dal titolo *Der musikalische Quacksalber* («Il ciarlatano musicale»), nel quale scriveva queste testuali parole: «i potenti che favoriscono la musica lo fanno per distrarre il popolo dal guardare nelle loro carte». Certo non sempre i sudditi si distraevano a sufficienza. Nella Parigi del 1648 ad esempio, i frondisti si trascinarono dietro facilmente un popolo inferocito contro il cardinale Mazarino che strangolava di tasse la popolazione mentre spendeva cifre esorbitanti per rappresentare a corte faraonici allestimenti di opere italiane. Mazarino dovette fuggire, mentre per le strade di Parigi si scatenò una vera e propria caccia ai can-

Avremo domani con il nostro giornale la buona occasione di accostarci, con un cd in vendita a 5,90 euro, a un capolavoro in assoluto: la *Messa da Requiem* di Verdi, registrata da Arturo Toscanini con la N.B.C. Symphony Orchestra di New York, nel 1951, per il cinquantesimo anno della morte di Verdi. L'aveva diretta anche nel primo anniversario. Diresse ancora la *Messa*, a Roma (Agusteo), nel decennale della morte, il 4 e 8 luglio 1911. Il 6 la eseguì al Teatro dell'Opera, allora Costanzi, dove - tra il 31 maggio e il 2 luglio - aveva diretto il *Falstaff* e, in «prima» per l'Italia, *La Fanciulla del West* di Puccini, da lui tenuta a battesimo a New York, nel dicembre 1910. Avevamo conosciuto al Teatro Adriano dove - dopo la demolizione dell'Agusteo si erano trasferiti i concerti di Santa Cecilia - un anziano musicofilo, che aveva ascoltato il Toscanini del 1911, e sempre ne celebrava la straordinaria

Vuoti d'opera



Una scena del «Ritorno di Ulisse in patria» di Monteverdi coprodotto e ospitato da più teatri italiani di provincia e stranieri

nord a sud guidano l'attacco al sistema democratico borghese fondato sulla critica e sul libero arbitrio?

Da tempo ormai è impossibile assistere a una recita d'opera senza sentire il sottofondo inquietante delle polemiche e delle proteste in cui il mondo operistico è ormai perennemente avvolto. E difficilmente si riesce a evitare la sensazione di un'irreversibile decadenza, i cui sentori impregnano la programmazione, la qualità dell'interpretazione, la presenza e l'accoglienza del pubblico. Quell'*Ulisse* reggiano non era esente certo da qualche problema o da qualche aspetto criticabile. Tutt'altro. Non era neppure una produzione originale, in quanto questo spettacolo era già stato visto in Francia e in Italia e ancora lo si vedrà, prossimamente, nei teatri di Bari, Ravenna e Ferrara. Eppure questo *Ulisse* ha mandato un messaggio forte e concreto a tutto il sistema operistico del belpaese, sia come paradigma di ciò che oggi il teatro d'opera dovrebbe essere, sia come critica degli aspetti più incancreniti e corrotti del settore.

Innanzitutto questo *Ulisse* non è una produzione originale, ma proviene dal Festival di Aix-en-Provence. Pregio o difetto? Nella prospettiva del grande evento è sicuramente un difetto, ma per la fisiologia del sistema operistico questo titolo (magnifico per musica, interpreti e allestimento) è oro sonante, tanto da aver coinvolto nella produzione una lunga lista di partners: Bordeaux, Lausanne, Parigi, Caen, Cremona, Brescia, Como, Pavia, oltre a Reggio, Bari, Ferrara e Ravenna.

Se si scornano i titoli in programmazione in alcuni di questi teatri, specie in Lombardia e in Emilia, è facile rendersi

tanti italiani (bersaglio prediletto: i castrati).
Secoli dopo - anno IV della nuova era - qualcuno ha ancora dei dubbi che le politiche dello spettacolo (tv e cinema in primis ma, sotto sotto, anche l'opera) possano essere un settore meno che vitale per i regimi mediatici che da est a ovest, da

il «Requiem» domani su cd con l'Unità

Verdi avvolto dal genio di Toscanini

Erasmus Valente

tensione del ritmo e, soprattutto, l'interna melodia tirata fuori anche dalle opere di Wagner. Noi non abbiamo fatto in tempo ad ascoltarlo dal vivo, ma un po' l'abbiamo conosciuto, Toscanini, attraverso i ricordi di un più giovane studioso di musica, residente a Milano nei primi anni Cinquanta del secolo scorso. Poteva assistere alle prove di spettacoli alla Scala e si era innamorato dell'arte, della scienza e del piglio nuovo e rivoluzionario di Toscanini. E gli andava appresso quando, terminate le prove, il maestro, uscendo dalla via dei Filodrammatici, se ne andava piano piano, a piedi, verso casa, sempre elegante (pantaloni grigi, giacca e cappel-



lo neri), infilandosi nei portici di Corso Matteotti, attraversando poi il Largo di San Babila, per giungere nella bella e antica casa di via Durini, con un balcone di ferro battuto al primo piano, dal quale San Carlo Borromeo - si diceva - aveva parlato alla folla, finita la pestilenza raccontata dal Manzoni nei *Promessi Sposi*. Non poté mai, però, avvicinare Toscanini, seguito a una ventina di metri dall'autista che, a piedi anche lui, partiture sotto-braccio, ne sorvegliava la passeggiata. Ma torniamo a Verdi che riuscì a completare «quella diavola di *Messa*», come la chiamava lui, in tempo per dirigerla nella chiesa di San Marco, a Milano, nel preciso anniversario della morte di Manzo-

ni, alla cui memoria era stata dedicata: il 22 maggio 1874. Fu così travolgente il successo che tre giorni dopo, il 25, la *Messa* ebbe una replica (ancora diretta da Verdi) alla Scala, cui seguirono altre due esecuzioni affidate a Franco Faccio. Molto s'era dato da fare, Verdi, per spiegare che non doveva cantarsi come un'opera, che i coloriti e gli accenti, buoni per il teatro, non andavano bene per questa *Messa*. Ascoltata anche da illustri musicisti stranieri, la novità fu criticata sprezzantemente da Hans von Bülow. Brahms, in seguito, la ritenne l'opera di un genio. E di una luce geniale Toscanini l'ha sempre avvolta, come ben traspare da questa registrazione del 1951. Sono splendidi l'Orchestra della N.B.C. la Robert Shaw Chorale e i solisti di canto: Herva Nelli (un soprano prediletto da Toscanini), Fedora Barbieri, un contralto nel pieno della giovinezza, non meno che il basso Cesare Siepi e il tenore Giuseppe Di Stefano che raggiunse qui (sentitelo in «Hostias et preces tibi») un massimo di estrema dolcezza di canto.

Contro il circolo vizioso dei grandi teatri prende piede il circuito virtuoso dei piccoli in provincia: proposte originali e spese fisse più leggere