



A Cannes lo splendido film di Szabo

Mephisto come un ribelle alla corte di Hitler

Il regista ungherese rielabora con grande intelligenza la parabola del celebre attore protagonista del romanzo di Klaus Mann

NELLE FOTO: Due immagini del film di Szabo

La demagogia dei suoi nuovi padroni (la quale poi si profila, paradossalmente, come un grottesco ricalco delle utopie scendite di Piscator e compagni, che avevano un preciso segno « di sinistra »). Goethe, Schiller, Shakespeare sono i suoi modelli. Drama popolare, per lui, è l'Amleto. E nelle sue più memo-



rabili prestazioni, quelle nei panni di Mefistofele, nel Faust, egli introduce elementi critici nei confronti dello « spirito tedesco », che solo il rozzo stalinismo della cultura hitleriana può confondere con una pura opotonia. Insomma, più che sollecitare facili e postume con-

cietà, meno parate e più ricevimenti; la natura di classe del regime ne esce limpida e sottolineata, senza esterne forzature. Mentre il personaggio del Generale Ministro, autoritario e paternalistico, spietato e sorridente, marziale e mondano, concentra in sé, generalmente, maschere e volti dell'oppressione: un po' Goebbels, un po' Goering, un po' Baldur von Schirach (del quale ripete il famigerato motto: « Quando sento parlare di cultura, estraggo la pistola »).

Szabo, a quarantatré anni, può vantare già una notevole filmografia (basti rammentare il padre e, tra le cose più recenti, Via dei Pompeiani), che ha avuto in Italia l'agguato distribuzionale. Con Mephisto, si afferma regista di livello mondiale, per padronanza tematica e maturità di linguaggio. Si guardi, fra l'altro, come guida e, amalgama, in omogeneità di stile, ma salvando ed esaltando i singoli valori, un cast che riunisce tre o quattro nazionalità (Germania e Ungheria in evidenza). Nella parte di Höfgen, Klaus Maria Brandauer, trentasettenne austro-tedesco, prevalentemente « in forza » al Burgtheater di Vienna, offre una prova ammirevole, per incisività e sottigliezza, adesione e distacco. Una rivelazione.

Inevitabilmente in ombra, nella giornata di ieri, l'altro concorrente, il francese Beau-Père di Bertrand Blier; al quale manca invero proprio il dono delle mezze tinte, dei colori discreti. Beau-Père, nel caso, non significa suocero, ma patrio. E il film di Blier, se da un trentenne pianista, varamente fallito, che, dopo l'accidentale, traumatica scomparsa della sua compagna, viene via via travolto dall'amore manifestatogli in ogni maniera da una quindicina di donne, come figliuola, come figliastra, Argomento delicato, che l'autore dei Santissimi (il quale, anche stavolta, si è rifatto a un proprio testo « letterario ») tratta con notevole grossolanità, più verbale e bisbetico, che visuale. E avendo cura, magari inconsciamente, di attribuire tutte le iniziative alla ragazza (la graziosa Ariel Besse), in modo che lo spettatore adulto male, identificata quella loro di donna (e meno tragiche) di quella prospettata. Del resto, la stessa descrizione del nazismo agli albori ha qui un tocco di originalità: meno uniformi, e più abiti da so-

Aggeo Savioli

Più una battaglia che un convegno sulla drammaturgia

Registi contro autori (critici contro tutti)

Commediografi arroccati: « Il testo è nostro, il regista è un intruso! » - Ma non tutti sono d'accordo e c'è chi si è ricordato delle leggi del mercato

Nostro servizio
STRESA — « La drammaturgia europea negli anni 80: un titolo ambizioso per un convegno organizzato da Stresa dal Teatro Stabile di Torino che vedeva seduti a un tavolo, accanto agli altri, francesi e inglesi, tedeschi e austriaci, danesi, sovietici, cecoslovacchi, belgi e, naturalmente, italiani. Due giorni fitti fitti con circa una sessantina di interventi e alcune casenze ingiustificate: ma sullo scrittore di teatro europeo non è che si sia saputo qualcosa di nuovo. Semmai ci si è confermati nell'idea che non esiste un solo teatro, ma che ce ne sono molti: quello dello scrittore, quello del drammaturgo, quello del regista, quello dell'attore, quello dell'organizzatore, quello del critico.

Del resto, hanno litigato per un giorno intero gli stessi autori. Né è mancato « l'incidente » quando la scrittrice irlandese Margaret D'Arcy ha denunciato l'oppressione inglese sulla vita e sulla cultura del suo paese. Il teatro in questo caso — ha spiegato la D'Arcy — non può essere che « violenza quotidiana ». Lei stessa, del resto, chiedeva come terrorista della politica inglese, ha dichiarato di condividere le posizioni dell'Ira e di chi, in Irlanda, combatte per la libertà. Malgrado il caldo applauso dell'assemblea i partecipanti britannici le hanno risposto seccamente: a cominciare dal commediografo Arnold Wesker che ha giudicato il suo intervento « deprimente », per arrivare al critico Jack Lambert che l'ha addirittura ignorato con britannico self-control.

A questo punto, però, come è ovvio gli animi si erano surriscaldati: sicché fra mille sfaccettature andava delineandosi quella che era in realtà la « domanda base » di questo convegno: che posto occupa la drammaturgia nel teatro e nella cultura di oggi? I commediografi si sono sostanzialmente arroccati in un'affermazione aristocratica della propria funzione perché scrivere per il teatro — è stato detto — è « mettere sulla carta i propri sogni personali » oppure « dare forma alle proprie metafore del mondo e della vita ».

Il drammaturgo ha sottolineato dunque, a stragrande maggioranza, l'illegittimità di qualsiasi altra figura (leggi regista) dentro il mondo dello spettacolo, ipotizzando addirittura una nuova generazione di autori capaci di mettere in scena da soli le proprie opere. Insomma, per dirla tutta, per loro il testo appartiene solo a chi lo scrive. Eppure non sono riusciti a convincerci che scrivere per il teatro non sia soprattutto un atto sociale e che una volta che il testo abbandona la pagina scritta per salire in palcoscenico appartiene innanzi tutto a chi lo fa (gli attori e i registi) e a chi lo fruisce, cioè lo spettatore. Sì, lo confessiamo: abbiamo una certa ripugnanza a pensare allo scrittore di teatro come a un signore che sta chiuso in una stanza a scrivere. Ci ostiniamo invece a considerarlo come un uomo del nostro tempo, con gli occhi e le o-



ROMA — « Nella situazione di libera concorrenza fra reti televisive vince il peggio. E' un dato di fatto: i telefilm americani o la pubblicità delle tv private accalappiano l'attenzione dello spettatore. Questa regressione danneggia naturalmente anche le trasmissioni televisive di teatro di prosa. Però, se gli indici di ascolto degli spettacoli teatrali sono bassissimi, non è giusto fermarsi qui. Conviene domandarsi se per caso lo spettatore televisivo di oggi non sia, in certo modo, più sofisticato. Forse, dopo aver digerito completamente la "notte" dell'avvento del piccolo schermo, chiede alla televisione di parlargli con un linguaggio assolutamente originale. E se il pubblico di oggi non accettasse una certa "lingua" dalla tv proprio perché questa l'ha presa in prestito, magari dal teatro? »

A raggruppare tutti i problemi, per qualcuno insospettabili, che confondono nell'unico tema « i rapporti fra il teatro e la televisione » è stato Dario Natali. Il vicedirettore della Terna rete parlava ad un singolare tavolo di riunioni: quello del salone delle conferenze di Italia-URSS, a Roma.

Di là c'era la commissione di esperti italiani e sovietici: oltre Natali, Oleg Efremov (Teatro d'Arte di Mosca) Luigi Squarzina (Teatro di Roma), Mark Zakharov (direttore del «Leninskiy Komsomol» e regista televisivo) e Roberta Carlotto (Rete 2). Di qua un pubblico misto: curiosi, alavisti, autori televisivi, pochi giornalisti.

Non c'era una ragione strettamente pratica, che giustificasse la riunione, se non il calendario di incontri dell'Associazione che da tempo procede regolarmente. Eppure l'incontro fra il « pianeta televisivo » italiano (con la nostra densissima frequenza di apparecchi) e il « pianeta teatrale » sovietico (l'URSS vanta la più alta percentuale al mondo di presenze a teatro), ha dato frutti interessanti.

Si è appreso, per esempio, che « uno studio fondamentale in URSS è considerato un libro che si chiama La poetica del teatro televisivo. Dedicata i capitoli centrali alla Commedia dell'Arte, cioè all'uso della maschera e dell'improvvisazione, i due elementi-chiave a teatro e messi particolarmente in crisi dalla trascrizione sul piccolo schermo ».

Eh, sì. Perché, come ha aggiunto ancora la stessa preparatissima Anna Obraztsova, docente al locale Istituto Teatrale « se in URSS ancora non esiste una scuola, che allevi attori direttamente per la televisione, il

Singolare «sfida» teatrale

Arlecchino cerca un posto nel pianeta della TV

problema è sentito, e qualche soluzione pratica già l'abbiamo trovata con dei tirocini per giovani interpreti effettuati negli "studii". Invece da parte nostra possiamo vantare una quasi completa assenza, non solo di questa formazione alla Tv, ma perfino di scuole di teatro, tout-court (come ha constatato, sinceramente, Andrea Capillieri dell'Accademia d'Arte Drammatica).

Ma non buttiamoci giù completamente. I sovietici, la sera prima, avevano visto l'Amleto di Carmelo Bene e Prova d'orchestra di Fellini, due opere realizzate per la nostra Tv, e ne erano rimasti entusiasti. Forse, perciò, nella « pratica » abbiamo qualche punto in più. « La strada che si apre alla televisione è quella di una interpretazione "convenzionale", cioè non naturalistica, della realtà », ha detto Zacharov elogiando proprio i due spettacoli. « Dunque, in televisione i risultati migliori si ottengono adoperando un linguaggio quasi grottesco. Noi sovietici siamo portati ad arretrare spaventati di fronte a questo fatto. Eppure, è proprio in questo che la Tv si allontana dal cinema e si avvicina al teatro ».

E riguardo alla questione particolarissima della trasmissione televisiva di opere di prosa? Dati alla mano, Roberta Carlotto e Dario Natali hanno documentato la rinascita del « genere » nelle reti nazionali.

Squarzina ha analizzato invece le differenze che corrono fra una ripresa effettuata sul palcoscenico e un allestimento realizzato in studio: « La televisione giova al teatro solo in certi casi — ha detto —. Non bisogna avere scrupoli. In Tv hanno trasmesso solo quelle opere che, per una loro particolare comunicativa, sul piccolo schermo "acquistano" anziché perdere vigore ».

Su almeno due punti non ci sono stati dubbi. Il primo è che la televisione può dare al teatro un grosso aiuto economico, date le regole vigenti nei due paesi: la ripresa di uno spettacolo che in Italia costa l'equivalente di diciotto «ogni pag» completi per tutta la troupe, in URSS frutta alla compagnia l'equivalente di diciotto esauriti. Il secondo punto è, che, come diceva Natali e come ha aggiunto Efremov: « Forse in Tv dovremo trovare un sistema per "spiegare" il teatro. Tanto, pretendere di riprodurlo nella sua magia immedesimata, è impossibile ».

M. Serena Palieri

NELLA FOTO: l'attrice E.P. Muratova in una scena del «Giardino dei ciliegi» edizione 1974

La sorpresa viene dal Portogallo

«Io, l'altro», un bellissimo film di Joao Botelho che riscopre due tormentate figure della cultura lusitana del primo Novecento - Delude invece lo jugoslavo «Non si ama una sola volta»

Da uno degli inviati CANNES — Esordire, a poco più di trent'anni, con un lungometraggio a soggetto pieno di asperità e arditezze stilistiche evocative come lo, l'altro significa avere piena consapevolezza di quanto è come il mezzo cinematografico possa penetrare anche i più riposti, sommersi aspetti dell'idealità poetica e delle esistenziali tragedie. Eppure il giovane cineasta portoghese Joao Botelho affronta sicuro questa prova, accentrando nel suo film (proprio nella «Quinzaine des réalisateurs») quel grumo di passioni tutte intellettuali attraverso le quali si saldò il sodalizio artistico, la ferivda amicizia e la comune distinzione umana delle due più emblematiche personalità della cultura lusitana agli inizi del 900: il geniale pittografo Fernando Pessoa (1888-1936) e il poeta «maledetto» Mario De Sa-Carneiro (nato nel 1890 e morto suicida, nel volontario esilio parigino, nel 1916, a soli ventisei anni). Io, l'altro, per l'esattezza,

non concede quasi niente del convenzionale allentamenti della rappresentazione cinematografica: tutto stilizzato, appare nelle forme e nelle proporzioni austere di uno stivato racconto (mediato da un moderno commentatore e da letture di testi poetici ed epistolari) della fiammeggiante avventura e della conseguente rovina dell'irruento, tragico Sa-Carneiro e del più appartato, ma non meno disperato Pessoa. « Per una volta — è stato acutamente osservato —, nello stesso periodo che altri «ismi» europei si sviluppano, Pessoa e Sa-Carneiro agitano e fanno fermentare la poesia europea moderna... L'uno, facendo dell'agitare la soluzione nel gioco dei suoi pseudonimi (Caeiro, Campos, Reis, ecc.) che gli permettono di dilatare la propria esistenza. L'altro, straziando il proprio corpo, la propria vita nella vertigine dei suoi allucinati poemi... ».

Il fitto, drammatico carteggio della corrispondenza tra i due, dal 1912 al 1916, diviene perciò attraverso la prosa, didattica mediana cinematografica di Joao Botelho una sorta di Kammerpiel in cui, più che raccontarsi, i personaggi centrali di questo « viaggio al termine della notte » sono rivissuti nella giacchialità dei loro atti, delle loro parole, degli scritti nei quali si sublimano tanto le contraddittorie tensioni ideali quanto le più contingenti tribolazioni. Non va dimenticato, infatti, che le folgoranti parabole di Pessoa e Sa-Carneiro proprio nell'arco di uno dei periodi storico-politici più tetri del Portogallo, quando cioè la prima, fragile Repubblica tenta, affannosamente di districarsi dal retaggio disgregatore di una monarchia imputridita nell'ignavia e nella corruzione. « Si è plurali come l'universo » esortava Pessoa rivolto all'amico Sa-Carneiro, mentre questi, ormai disamorato di tutto e di tutti, confessava senza più alcun possibile contributo: «...Io non sono

né me stesso né l'altro, io sono qualche cosa d'intermedio ». Frasi nelle quali, oltre l'angosciata operazione sui personali fallimenti di Pessoa e Sa-Carneiro, affiora ricorrente quella loro inappagata ansia di assoluto che il proietto, pur nella traiettoria incompiuta delle loro brevi esistenze, in prefigurazioni politiche, filosofiche e poetiche di apocalittico pessimismo.

Il film di Joao Botelho ha dunque l'indubbio pregio, anche al di là della cifra necessariamente didascalica cui l'opera resta improntata con estremo rigore, di analizzare in tutto il suo primario spessore una simile, ostica materia. Non tanto non solo per recuperare all'odierna cultura le tormentate fisionomie umane e creative di Fernando Pessoa e Mario De Sa-Carneiro, quanto più specificamente per ritrovare i nessi, i punti di suture, e, se si vuole, di frizione tra l'Inquietudine realtà portoghese attuale e quella non meno travagliata di un

Sauro Borelli

Totip. Felici e vincenti.

Visto che giochiamo tutti per vincere, scegliamo il gioco che ci dà più probabilità. Al Totip, per esempio, vincere è più facile perché oltre al 12 e all'11 paga anche il 10. E paga subito.

E al Totip si gioca tutto l'anno, anche d'estate, e quindi si hanno 52 occasioni per vincere. Non vi sembra il momento buono per giocare al Totip?

