

Quei fantasmi, in altra sembianza



Torna sui palcoscenici la famosa e bellissima commedia di Eduardo: regista e protagonista discutibile ma generoso Enrico Maria Salerno che ne ha curato anche la versione «italiana»

ROMA — Eduardo senza Eduardo, è mai possibile? Ecco Enrico Maria Salerno affrontare con successo, al Quirino, a sala gremita, *Questi fantasmi resistono*. E si tratta, stavolta, di un testo relativamente minore (come *Io, l'eredità*, che lo stesso Salerno ha portato in varie città la stagione scorsa), ma di uno dei riconosciuti capolavori del nostro massimo drammaturgo e attore vivente. Certo, bisogna mettere un poco da canto il ricordo di Eduardo interprete, e regista, di tale sua opera, nata nel 1946, e la cui riproposta scenica più recente è del 1971, già a un quarto di secolo dalla «prima assoluta, ma un buon decennio avanti l'allestimento attuale.

Sta di fatto che *Questi fantasmi resistono*, è bene. Qualcosa qui gli manca, si capisce, a cominciare dalla forza plastica e dinamica del dialetto; ma che siamo davanti a una grande commedia, destinata a durare nel tempo, nessuno può dubitarne. Ritorna, dunque, nota e pur sempre nuova, la vicenda di Pasquale Lojacono: un meschino, un fallito, che come estrema risorsa si accingeva ad abitare un vasto appartamento, oggetto di spaventose dicerie. Il proprietario glielo concede gratis, per un lungo periodo, a patto che lui vi esibisca una tranquilla, anzi lieta presenza, a sfatare la fama che la casa sia infestata da larve, spiriti, ombre inquiete; e Pasquale vagheggia di diventare il gestore di una solida pensione, giacché lo spazio abbondante, e di farsi benestante, se non ricco: non tanto per sé, quanto per la giovane moglie Maria.

Maria ha però un amante, Alfredo, che per lei ha lasciato moglie e figli, e al quale non mancano i denari. Scoperto da Pasquale (paralizzanti quasi, entrambi, dall'imbarazzo), Alfredo viene scambiato, o così sembra, per un apparizione fantomatica, ma benigna, come attestano i cospicui regali depositati qua e là nelle stanze dell'abitazione.

Maria, Alfredo, il cognome di costui, Gastone, che tallona l'adultero per riportarlo sotto il tetto coniugale, lo stesso portiere dello stabile ritengono Pasquale, con varie sfumature, un cornuto contento e sfruttatore. Peraltro le circostanze congiungono a rinsaldare il protagonista nella sua dichiarata credulità, anche quando il supposto mondo «di là» si manifesta sotto aspetti terrificanti o grotteschi: ed è il caso dell'irruzione che, a un dato momento, compie Armida, la consorte di Alfredo, accompagnata dai decrepiti genitori e dalle «vaine innocenti dei bambini».

Ricordato brevemente all'ordine domestico — e di conseguenza casa Lojacono è ripiombata nella miseria —, Alfredo si riaffaccia una sera, intenzionato a trascinare con sé Maria, non più riluttante. Ma Pasquale lo sorprende da solo, come all'inizio, e, seguitando a identificarlo in uno spirito protettore, gli chiede ancora aiuto. Lo avrà, poiché, in un impeto di prodigalità o di rimorso, Alfredo gli lascia Maria e, con essa, i soldi approntati per la fuga, allontanandosi quindi definitivamente.

mente. Ma, come insinua il malizioso e occhuto professor Santanna, invisibile d'irrimediabile e interlocutore di Pasquale, il fantasma potrebbe riapparire «sotto altre sembianze».

Nel finale, Enrico Maria Salerno, che si è assunto la responsabilità dell'adattamento «in lingua» e della regia (ma l'azione qui adesso ci riferiamo è soltanto mimata), rende esplicita e immediata quella ipotesi: il posto di Alfredo lo prenderà l'infido cognato Gastone, essendo Maria, comunque, arcistrua del marito.

È una forzatura, che rischia di appiattare in un'unica dimensione l'ammirevole ambiguità del personaggio centrale e del suo dramma, o di assimilarla a esempi differenti: pensiamo al «Cocu magnifico» di Crommelynk, interpretato proprio da Salerno, alla sua doppietta rischiarata da bagliori sull'orecchio; o d'uno stampo diverso, e anche la lezione pirandelliana vi risulta filtrata e assorbita senza residui: produce ora qualche scricchiolio il veder questa riassumere in primo piano, come accade qui al secondo atto, su cui si avverte l'impronta dei *Sei personaggi*.

Del resto, la tensione che, nel copione originale, si determina tra «italiano» e «napoletano», con la prevalenza di quest'ultimo, non è un elemento di superficie. La stessa fuga dal concreto verso l'astratto, dalla realtà al sogno, avviene, in Pasquale, per la via del linguaggio: iperbolici, metafore, figure retoriche vi hanno parte decisiva. Tradotto, il tutto si pure con cura, nel nostro idioma, la carica espressiva, la densità di significati ne sono diminuiti, o si appannano. La stessa via dei duardiani di fondo — amarezza di speranze (non solo individuali) deluse, ansia di umana solidarietà, critica delle convenzioni sociali che mortificano la ragione naturale — si trasmettono in notevole misura allo spettatore.

Come attore, Salerno sembra un tantino intimidito dal modello, di cui riprende, talora alla lettera, la gestualità, mentre la dizione si tiene su toni accentuatamente pacati, dimessi. Una prova generosa e degna, nell'insieme. In dialetto recita il solo Antonio Casagrande, che, nel ruolo essenziale e bellissimo del portiere, ci è parso al suo meglio: esatto nei timbri, nei ritmi, corposo e saporoso. E applauditissimo, Linda Moretti (anche lei della scuola di Eduardo) ha pure occasione di farsi apprezzare.

Nei limiti d'impostazione accennati sopra, Fulvia Mammì dà un brillante spicco alla sorta dell'infelice (e scocciatrice) Armida. Efficiace anche Glaucio Onorato (Gastone). Ma Carlo Reali (Alfredo) e Veronica Lario (Maria) sono alquanto sbiaditi. Articolato con gusto, e funzionale, nel suo gioco «interno ed esterno», l'impianto scenografico di Raimondo Gaetani. Molto cordiali le accoglienze del pubblico romano.

Aggeo Savioli



Paul Mazursky a «Cinecittà» per il film da Shakespeare con Gassman e John Cassavetes

Un ironico cittadino del Village nella tempesta di nome America

ROMA — Un morbido cappello alla Fellini, la sciarpa ben stretta, gli stivaloni di gomma e i blue-jeans, Paul Mazursky sta «girando» le ultime inquadrature della *Tempesta*. È nello Studio 12 di Cinecittà, dove, tra trasparenti da Apocalisse e seriosi d'acqua incredibili, le contropartite dei naufraghi s'inzuppano come matti al suono torvo della tempesta. «Niente male, eh — scherza Mazursky con uno della troupe — e poi dicono che il cinema non è finzione!». Di questa versione moderna del celeberrimo testo shakespeariano (spesso portato sugli schermi ricordiamo il *Pianeta proibito* di Fred Macleod Wilcox, e il recente omonimo film diretto da Derek Jarman, quello di Sebastiane) si capisce ancora poco: il regista la definisce una

«commedia contemporanea con toni drammatici» e aggiunge che i personaggi, «pur rispettando lo spirito shakespeariano», sono ridisegnati in completa libertà. La vicenda si svolge ai giorni nostri, tra New York e una suggestiva spiaggia greca, a sud di Peloponneso (si chiama Alype), dove si riuniscono i destini del magico architetto Phillip Dimitrius (un Prospero sianco di compromessi e di meschini), di sua figlia Miranda e della moglie Antonia, del biecò Alonzo (un potente industriale usurpatore), di Calibano (un maledico pastore di capre pazzo per la TV), di Aretha (un Ariel trasformato in una sensuale cantante da night-club), eccetera, eccetera. Inutile cercare di sapere che cosa sia rimasto della vera *Tempesta*, che fine

hanno fatto, per esempio, i buffoni Trinculo e Stefano: ma, in fondo, a chi interessa un paragone così filologico? Nella testa di Mazursky il dramma di Prospero è diventato un'inquietante ricognizione sui destini dell'uomo moderno, sul Potere e sul disincanto dei sentimenti. Almeno crediamo. «Non ti sbagli, è proprio così. Rispetto a film come *Harry e Tonto* o *Stop a Green Village*, *La Tempesta* è naturalmente qualcosa di diverso, ma non pensare a una vicenda epica o tutta spettacolare. Da sempre lo faccio film sulla gente, lavorando sulle psicologie, sui normalissimi equivoci che regolano la vita delle persone. È una questione di sensibilità: o c'hai o fai un altro mestiere».

51 anni, nipote di un polacco e di una russa ma tipico intellettuale ebreo di New York, Paul Mazursky gioca coi giornalisti e trascina il discorso dove gli interessa. «Dunque, signor Mazursky qual è il film che lei ama di più?». «È mia figlia, naturalmente (s'alza e ce la presenta). È costato poco ma ci ho messo 24 anni a «girarlo». E devo dire che mi sembra niente male. Quasi un classico». «Ma questa è un'intervista seria. Mica ci può rispondere così». «Okay, okay... I miei film io li amo un po' tutti: corrispondono a stati d'animo diversi, a situazioni diverse, a emozioni diverse. Quando scrivo una storia cerco sempre di raccontarmi a fior di pelle, senza false ipocrisie o stupide sicurezze. Odio i messaggi e i discorsi facili. Questo mondo è tremendamente complicato e la felicità chissà se c'è davvero. Ecco, l'americano è uno che cerca sempre la felicità, che s'illude di trovarla viaggiando continuamente, cambiando residenza cento volte, andando dall'analista o partendo per l'India. Ma molto spesso gli va male e si sente di merda».

«Torniamo al cinema. Lei ha fatto l'intrattenitore da night-club, il comico, l'attore, lo sceneggiatore, il regista... Che cosa è veramente?». «Mi piace fare di tutto, ma sono rimasto essenzialmente un attore. Cambiare faccia, recitare un giorno come rapinatore e il giorno dopo come ricco produttore, mi diverte un mondo. E poi guarda com'è curioso il destino! Nel 1954 John Cassavetes capì un giorno nel ristorante dove io vivacchiavo alla ricerca di facce da delinquente per un film. Naturalmente scelse me e per la prima volta mi ritrovai davanti alla macchina da presa. Oggi, 27 anni dopo, John lavora per me nella *Tempesta*. Non è magnifico?».

«Cassavetes dice che la storia del cinema è fatta di gente che si incontra e ci scommette sopra un bel gruzzolo di dollari. Bah, forse una volta era così. Oggi gli Studios sono diretti da ricercatori di mercato che sondano i gusti del pubblico e inventano i generi di conseguenza. Trovare i soldi non è difficilissimo, ma è una questione di fortuna. Sai, per fare *Harry e Tonto* ho dovuto aspettare un sacco d'anni. Gli anziani non andavano di moda e tutti i produttori che incontravo mi dicevano: «Ma lei è pazzo, che vuole che ci importi di un vecchio col gattino che attraversa l'America?». Poi il successo di *Una donna tutta sola* mi ha regalato un potere contrattuale maggiore ed eccomi qua a fare *La tempesta*».

Buon vecchio jazz d'epoca

Ma parecchi posti vuoti al primo «costoso» incontro della rassegna all'Opera di Roma

ROMA — Il primo atto di questo «Jazz al Teatro dell'Opera» non è stato, sul piano musicale, particolarmente esaltante, ma su quello della partecipazione di pubblico lo è stato ancora meno. La decisione di stabilire un prezzo del biglietto molto salato, motivata con l'alto costo del cartellone, è stata piuttosto travagliata, ma, alla prova dei fatti, la scelta compiuta si è rivelata sbagliata. Il risultato immediato è stato quello di avere in platea meno di un centinaio di paganti (hanno sborsato ventimila lire), ma il risultato in prospettiva è quello di portare acqua al mulino dei «nostalgici» che vorrebbero risprofondare il jazz nella dimensione elitaria che gli era propria fino ai primi anni '70, ed è sorprendente che, sia pure per esigenze di bilancio, sia un ente pubblico di promozione culturale a farlo.

È questo al di là dei meriti indubbi della rassegna, che ha portato in Italia una serie di nomi molto interessanti, solitamente esclusi dal giro delle tournée impresariali, e che dimostra come l'ente lirico romano voglia uscire da un ambito di competenze culturali ottusamente delimitato. È auspicabile che in futuro, però, lo faccia tenendo conto del fatto che il pubblico del jazz non è quello della lirica, e che una politica dei prezzi alti non paga nemmeno in termini economici, visto che scoraggia l'acquirente (non a caso il loggione, a prezzi ovviamente più accessibili, era ben più gremito).

Fatta questa lunga, ma doverosa premessa, veniamo alla musica. Martedì sera, all'Opera, se ne è sentita tanta, e secondo alcuni, anche troppa: una maratona nel più classico stile festivaliero. L'apertura è per l'inglese George Shearing, pianista elegante e un po' lezioso che ha con sé il giovane, eccellente contrabbassista Brian Torff. Quando Shearing si accorge che l'atmosfera sta diventando troppo «commerciante» e «introversa», chiama in scena la sua guest star: il redivivo Mel Tormé, che è gignone, simpatico e rubicando come una volta, ma anche comprensibilmente spomputo. Tenta di avventurarsi negli originalissimi vocalizzi che l'hanno reso celebre, inserendo qua e là — su buon

tempismo e humour — frammenti di canzoncine consumatissime, ma dare sfumature alla voce, con l'età, diventa problematico.

Il set che segue è decisamente più vivace: del buon vecchio jazz d'epoca, proposto dal maestro di violino Stéphane Grappelli, che è condotto da un gruppo di ottimi professionisti. Tanti anni fa, fu un inventore, e comunque oggi conserva un'invidiabile freschezza. Il repertorio è quello dei «ragazzi» suoi contemporanei ed ex-partners: grandi del calibro di Fats Waller e Django Reinhardt.

Ma la tira un po' in lungo, e quando, alle undici e mezza passate, arriva sul palco Lee Konitz, la gente è stanca, distratta, poco disposta a concedere la concentrazione che una musica così complessa richiede. In sua compagnia c'è quel pregevole virtuosismo della tastiera che è Martial Solal, e il tono della serata si eleva di parecchio. L'ultima volta che Konitz suonò all'Opera (nei concerti di «Un certo discorso») era stranamente svogliato, decisamente in serata-no. Ripaga tutti ampiamente: lo scambio di idee è ricco ed estremamente dinamico. Konitz, oltretutto, approfitta della meravigliosa acustica del teatro e suona fuori dal microfono: il suo fraseggio e la sua splendida voce risultano ancora più nitidi e puliti.

Chiude il pianista Tommy Flanagan, sideman di lusso orfano di una star da accompagnare. È qui in veste di leader, alla testa di un ottimo trio completato dal contrabbassista Rufus Reid e dal batterista Billy Hart, e produce una mainstream di eccellente fattura. Per questa sera, però, l'atmosfera si annuncia ben più stimolante, con il quartetto dell'altosassofonista Phil Woods, e i due nuclei di allievi e docenti dei conservatori di Boston e Detroit, che comprendono musicisti della statura di George Russell, Anthony Braxton, Jeanne Lee, Dave Burrell, Ran Blake e Curtis Fuller.

Filippo Bianchi

«Si, pressappoco. Ma non è mica una cifra incredibile. Da noi le commedie costano tutte sui 10 milioni di dollari, anche quelle girate in interni. Io poi sono un regista molto rigoroso, non amo perdere tempo e cerco di risparmiare girando a ritmi vertiginosi. Nessuno dei miei film ha «sfiorato» il budget iniziale».

«Cosa pensa dei «giocattoli» hollywoodiani che hanno invaso il mondo? Ha visto «I predatori dell'arca perduta»?».

«Sì, l'ho visto. Per me sono bambinate fatte ad arte. Mi vanno benissimo, a patto di non prenderle troppo sul serio. I guai vengono dopo: il mercato si fida solo di film così, e per gente come me è sempre più difficile lavorare».

«Che idee politiche ha?». «Grazie, dieci anni fa ti avrei detto che ero un uomo di sinistra. Oggi c'è tanta, troppa confusione e nemmeno io ho più le idee così chiare. No, non mi piace Reagan e non sarò mai di destra. Ma le bandiere e le ideologie mi restano lontane. È un'ovvietà a dirlo così, ma credo nei rapporti umani, nell'intelligenza della gente».

«Ha mai pensato di fare un altro mestiere?».

«Come no! Ogni volta che mi sentivo giù e che le cose andavano storte. Però due ideezze per la vecchiaia ce le ho. Che ne direste se aprissi un salone di macchine usate a Los Angeles e un negozio di gelati raffinati a New York? Potrebbe funzionare, no?».

Michele Anselmi

FIAT OM

Mantenersi all'avanguardia tecnologica è molto impegnativo. Ma è un impegno che ripaga. Con prodotti affidabili, e col loro successo. Ecco ora, per confermare il livello tecnologico raggiunto dalla Fiat OM, la nuova gamma di carrelli elevatori da 30, 35 e 40 quintali. Nuovi in tutto: nei sollevatori, nel telaio, nella trasmissione, nella frizione modulata, nella concezione ergonomica. Nuovi per confermare la forza, l'economia di esercizio, la produttività che contraddistinguono i Fiat OM. I carrelli più venduti in Italia. I campioni.

Per ricevere gratuitamente il pratico manuale "Il carrello elevatore come, quando, perché" basta compilare e inviare questo tagliando

NOME E COGNOME _____
 AZIENDA _____
 INDIRIZZO _____
 CAP _____ CITTÀ _____
 PROVINCIA _____

Scrivere a: FIAT Carrelli Elevatori, via P. Leone 18 - 20141 Milano
 coprire e incollare il tagliando al tuo vicino Concessionario

CARRELLI ELEVATORI FIAT OM

CAMPIONI