

Un vecchio film di Ruttman ha fatto da prologo al Festival cinematografico. In buona evidenza le pellicole di Ioseliani, Tavernier e Alfredson

Enigma e fascino d'una diva chiamata Berlino

Dal nostro inviato BERLINO — Che enigmatica città, Berlino! Certo, le vicende storiche, la guerra e il dopoguerra l'hanno trasformata in un "caso internazionale" sempre aperto, una anomalia geografica oltre che politica. Eppure, non è soltanto una città, ma una realtà a parte: l'Ovest e l'Est, mondi contigui e separati, anche fisicamente, da contrapposte ideologie o soltanto da consolidate pratiche quotidiane. Eppure Berlino sembra portare in sé un codice genetico unico, la memoria di una continuità di determinati "caratteri" affioranti quando in quando anche oltre ogni passata tragedia e al di là di ricorrenti fratture storiche e politiche. Ci è venuto, infatti, di pensare a queste cose proprio vedendo sugli schermi del 32° Festival cinematografico il vecchio e interessante film di Walter Ruttmann

Berlino, sinfonia di una grande città (1927), un'opera che tanto per le sue arditezze formali quanto per lo specifico intento descrittivo induce ancora a interrogarsi sull'essere e sul divenire di questa metropoli. Desunto originariamente da un'idea di Carl Mayer rielaborata poi da Karl Freund, il film fu congegnato sulla scorta delle precedenti esperienze pittoriche dello stesso Ruttmann e col concorso di una specifica partitura musicale di Edmund Meisel, come una "sinfonia visiva", anche se proprio quest'idea perseguita con ostentato virtuosismo da Ruttmann e dai suoi collaboratori indusse presto Carl Mayer a dissociarsi almeno in parte dall'esito conclusivo dell'opera. Berlino, sinfonia di una grande città (proiettato alla Zoo Palast con la riproposta partitura musicale di Meisel e

seguita da un piccolo complesso resta in sostanza lo spettacolo di una giornata di lavoro tedesca nella tarda primavera dei declinanti anni Venti. «Nel montaggio di Ruttmann», scrive al proposito Siegfried Kraacuer — si sente un'influenza dei russi o, per essere più precisi, del regista russo Dziga Vertov e del suo gruppo Cine-Gochio. Nonostante una diversa dizione di intenzioni artistiche, Berlino di Ruttmann è sostanzialmente un diverso delle opere di Vertov e dal messaggio che queste contengono. Questa diversità nasce da una diversità di dati di partenza: i due artisti applicano principi estetici simili per rappresentare due mondi dissimili. Vertov è figlio di una rivoluzione vittoriosa... Ruttmann, invece, lavora su una società che è riuscita a scansionare la rivoluzione in una realtà senza formalismi. Vertov sottintende il contenu-



Sordi è andato a Berlino

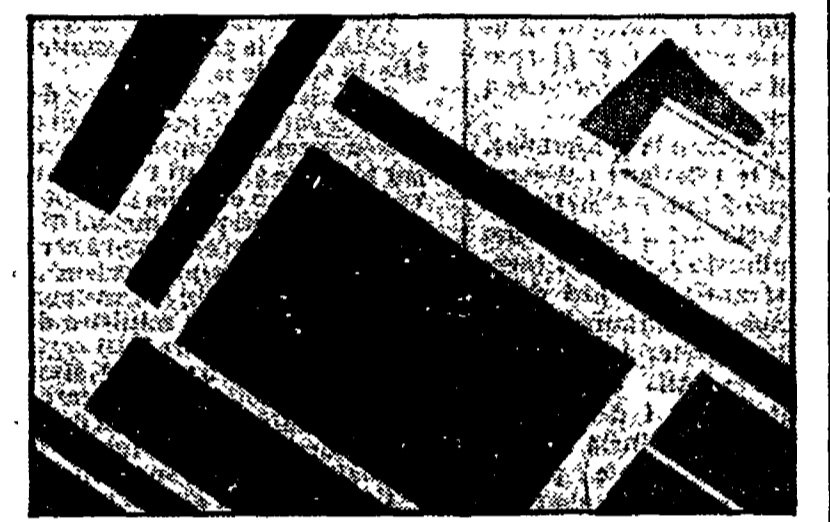
Nella situazione del fascismo si individua, nei settori della pittura e della cultura, una articolazione di ricerche veritiere dalla quale si libera un'arte antifascista

Il falso e il vero moderno nell'arte degli Anni Trenta

MILANO — «Affondiamo, ha scritto l'altro giorno Dorfle sul Corriere a proposito della nostra Anni Trenta, il coltello nella piaga. Piaghe, in questo caso, di falsa modernità, di falso sviluppo tecnologico, di falsa giustizia sociale. Certo, perché questi sono, per tanti versi, affollata rassegna non solo giunge a mettere a confronto tra loro (con le opere, i progetti, i libri, gli oggetti) le due generazioni che furono protagoniste di quel decennio, cioè la prima e la seconda generazione del novecento come si usa dire, ma obbliga in un solo colpo anche al confronto tra chi quegli anni effettivamente li ha vissuti e chi — come lo scrivente, e per altri — non li ha vissuti, ma per cominciare è nato più tardi o, nel caso dei giovanissimi, molto più tardi. Mi pare insomma che la rassegna contenga in sé elementi ulteriori di riflessione dei nostri anni, spandeva anche settimane come si svilupperà questo esse particolare dei discorsi possibili nei commenti. Mi pare insomma che la rassegna contenga in sé elementi ulteriori di riflessione dei nostri anni, spandeva anche settimane come si svilupperà questo esse particolare dei discorsi possibili nei commenti.



SOPRA - Renato Guttuso: «Ritratto di Mimise col cappello rosso», 1941. A LATO - Ernesto Treccani: «Autoritratto», 1941. SOTTO - Mauro Reggiani: «Composizione n° 12», 1937



CINEMAPRIME

Montesano paramedico innocente ma pentito



IL PARAMEDICO - Regia: Sergio Nasca. Scritto da Enrico Montesano, Sergio Nasca, Laura Toscano, Franco Marotta, Gianfranco Marzetti, Luciano Vinciguerra. Interpreti: Enrico Montesano, Edwige Fenech, Rossano Brazzi, Daniela Poggi, Leo Gullotta. Italiano. Comico-grottesco. 1981.

E poi dicono che la «commedia all'italiana» se ne infischia dell'attualità! Prendi questo il paramedico, nuova fatica cinematografica di quel Sergio Nasca già autore di discussi (e mediaci) film come *Il saprofita*. La vergine di nome Maria è stato interessante: dietro la facciata «barzellettaria» ci si trova veramente di tutto, dallo stacco degli ospedali ai matti in libertà, al boom di ritorno alla potenza dei mass-media, dai terroristi alla Loggia P2. Un cocktail imbarazzante — metà comico, metà grottesco — che sfugge alle facili definizioni, ma che non per questo può dirsi riuscito.

Del resto, può considerarsi un giovane infermiere del Policlinico che manda a quel paese i suoi 187 malati dopo aver vinto, in un concorso a premi, una berlina da quindici milioni. Quell'idea diventa per il nostro piccolo uomo una macchina dei sogni, il contegno è un fatto, ma parallelo che lo porterà a frequentare facoltosi industriali, politici corrotti e signore dalle «larghe vedute».

Elegante e disinvolto di notte, volgarotto e

mediocre di giorno, Mario Miglio è in realtà un povero cristo armato solo in furbia: il giorno, infatti, che alcuni terroristi in fuga gli ruberanno l'Argentina, coinvolgendolo nelle indagini di un solerte magistrato, egli non troverà di meglio che dichiararsi «innocente pentito». Così pentito da snocciolare una sequela di nomi a cascata: i socialisti borghesi, i socialisti comunisti, i golpisti, truffatori (incalliti) che corrispondono a reati effettivi. La pacchia però non dura: il «pentito» sarà presto scarcerato e se ne tornerà, scansato da tutti, a lavorare in ospedale. Senonché...

Parlavamo di cocktail imbarazzante. In effetti, il paramedico risulta squilibrato per almeno un paio di motivi. Come film comico non fa ridere (ci sono battute del tipo: «sua moglie che mestiere fa?», «È oritologo, le piacciono gli uccelli»), e come allegoria satirica funziona poco. Si può ironizzare su tutto, naturalmente, ma l'idea di un «pentito» trattato a bigné e a liquori non è troppo felice. E poi, perché truccare da comico un personaggio che è un uomo serio e serio? Meglio le ossessioni erotico-mistiche del *Saprofita*, non c'è dubbio.

In un'intervista all'Unità, Nasca ha detto che il paramedico parla di un uomo comune che si trova a vivere nel modo più sbagliato e insicuro del periodo del cosiddetto riflusso. Sarà, ma vedendo il film si ha l'impressione di assistere, piuttosto, ad una cinica barzelletta, piena di pretese ma sprofondata in partenza.

Qui in veste di protagonista e di soggettista, Montesano si conferma un interprete capace di sottili sfumature e meritevole di copioni migliori. Edwige Fenech, pudica moglie casalinga del quale ha invece, evidentemente, un rapporto non disturbato. Ne ha fatta di strada dai tempi di *Top sensation*...

mi. an.

Il mimo e il contrabbasso: una strana coppia di clown

Nostro servizio BOLOGNA — Ambedue olandesi: Maarten Altena, contrabbassista-violoncellista-improvvisatore, cresciuto alla corte di Misha Mengelberg e Willem Breuker, nell'orbita della mitica Instant Composers Pool; Teo Joling, mimo e clown con inclinazioni musicali, formatosi alla scuola di Marcel Marceau. Una tipica strana coppia, insomma. Qualche anno fa decisero di formare un duo, per vedere come poteva funzionare una combinazione così inusuale di talenti e interessi diversi, assecondando quell'istinto di contaminazione fra esperienze eterogenee tipiche del teatro olandese. Alle loro prime uscite, il dialogo si rivelò senza dubbio stimolante, anche se le performance soffrivano di momenti inevitabilmente farraginosi, e l'azione risultava talvolta difficile e macchinosa. L'esperimento, con qualche tentativo di essere approfondito e, alla lunga, i risultati sono arrivati. *Nôva*, la nuova pièce del duo, è una concatenazione di situazioni logicamente strutturate, basata com'è su un'alternanza di atmosfere comiche e rarefatte che non rivaleva di essere approfondito. Altena e Joling l'hanno rappresentata sabato e domenica sera al teatro S. Leonardo, nell'ambito di una lunga e interessante rassegna di danza teatro e musica intitolata «Intera-

zioni», riscuotendo un successo notevole. L'elemento musicale e quello scenico sono perfettamente bilanciati, e né Altena, né Joling rinunciano alla propria personalità: il primo punta in modo fin troppo esplicito sulla trasgressione, inventando, ad esempio, la funzione tradizionale della sordina, che è utilizzata come una penna (per arguire, quindi, invece che per attutire, il suono dello strumento); il secondo agisce in forme più sottili, facendo scaturire l'umorismo dall'effettuazione di atteggiamenti normali, e da una sorta di falso imbarazzo per il proprio corpo (che si muove in modo insolitamente, un controllo assoluto). Da questo rapporto di contrapposizione-integrazione, nascono sketch spesso esilaranti, ed invenzioni molto originali. La storia di *Raffia* si apre con un'immagine di un contrabbasso di contrabbasso, interrotto dalla apparizione di Teo, che assiste perplesso all'accaduto, nascono sketch spesso esilaranti, ed invenzioni molto originali. Maarten è seccato e se ne va, lasciando il clown (i cui travestimenti e trucchi sono piuttosto sobri) in stato di grande disagio. Solo di fronte alla folla, su un palcoscenico che è diventato un teatro, Teo tenta palaudamente di darci un contegno: prova un ingresso in scena più dignitoso, instestardendo-

dosi in un «saltnino», disinvolto, alla Fred Astaire. Nel tentativo, però, gli si sblocca la testa, che rimane assolutamente fissa, immobile in un punto della scena, mentre il resto del corpo lo gira affannosamente attorno. Immaginato una sorta di «foto alla rovescia», ed avrebbe un'idea vaga del giocoliere, che richiede un'abilità non comune. Le vicende di questi due personaggi un po' beckettiani e un po' surreali proseguono fra brevi liti stizzite, affollate piste d'aeroporto, partite nelle quali al posto delle bocce si usano woodblocks (quelle percussioni che servono, fra l'altro, per il teatro giapponese); scene marine nelle quali il contrabbassista è ridotto a silhouettes dietro una vela. Joling raggiunge l'apice in una giustissima scena «al rallentatore», e nelle lotte con oggetti, solo per lui, pesantissimi. Altena in un travestimento femminile, e in un paio di assoli per contrabbasso e, per così dire, canto. *Swing rigid* e *Scat raspunte*, un geniale duo jazzistico, nel quale Teo canta letteralmente come una gallina, conclude questa — forse troppo lunga — parafesta di luoghi comuni, realizzata con scarsi mezzi scenici e molta intelligenza. Filippo Bianchi

Sauro Borelli

Il percorso di Virgilio Guzzi pittore esistenziale riproposto a Ferrara nella retrospettiva che ha il suo fuoco lirico negli anni Trenta e Quaranta

Colori di vita tra amore e ansia

FERRARA — Virgilio Guzzi è morto a Roma nel 1978. Era un critico d'arte notissimo: una scrittura limpida, capace di inaudite asprezze ma anche di analisi assai penetranti e del tutto convincenti. La critica di saggiata era stata un bel libro su quel solitario e dolcissimo lirico della terra umbra e degli antichi luoghi d'Italia che fu Riccardo Francalancia di Assisi. Guzzi aveva dipinto da sempre — ed era stato Renato Guttuso, negli anni quaranta, a sottolineare la dialettica tra il pittore e il critico con l'avviso, però, che la spinta veniva sempre dalla realtà e dalla concretezza del pittore. Ma, dopo l'infuocata presenza — un dissenso nei confronti dell'arte sponsorizzata dal fascismo — negli anni trenta e quaranta (memorable *L'Autunno* con Fazzini, Guttuso e Montanari) come pittore, cos'è sempre più le apparenze, come sofferchiato da un'autocritica feroce e forse invidiosa, lui pittore due volte pittore dello sguardo e della realtà, della aggressività degli artisti e del mercato delle neoavanguardie. Peccato che ora non si possa godere il ritorno all'unità della pittura di Guzzi. Ma, forse, il critico si infurerebbe tanto è la confusione e la perdita di memoria e di storia a stabilire una provvisoria giustizia. A primavera, l'anno passato, si fece a Roma una mostra retrospettiva. Ora, assai opportunamente e con la dialettica, che gioca al giudizio,



Virgilio Guzzi: «La chiamata», 1938

diterranea amata come esistenziale classicità e come immagine durevole nel tempo. Ma, nelle sale dell'Istituto Italo Latino Americano, era come se stessi a fianco implacabile il Virgilio Guzzi critico che mi talora assaliva dopo quattro. Qui, a Ferrara, la qualità di Virgilio Guzzi pittore ha un'evidenza più netta, più luminosa, più decantata. Nato a Molfetta nel 1902, è nella Roma degli anni venti e dei primi anni trenta che avviene la sua formazione decisiva. Tra «Valori Plastici» e la «Scuola di via Cavour» (la fase germinale della Scuola Romana), Guzzi tiene bene gli occhi aperti ma avvia un percorso solitario, un po' come Meli e Mafai nella seconda metà del '20, e del '30 di donna in particolare. Ancora nel 1928 si serve di raffinati filtri culturali: Corot, Manet, Cézanne. Poi, prende sicurezza e gli si sfiora quel colore maturo e amoroso di corpo di donna di tanti nudi e busti che hanno il loro nome in «Ragazza che si spoglia del 1933» e «Le chiesuola» del 1938. La sanguigna, dorata concretezza di carne e di luce, non odora Guzzi — è il «neutro» antefatto costruttivo delle nature morte e delle composizioni degli anni successivi. È il periodo d'oro, finto di dipinti di una naturalezza assoluta, di Guzzi e che dura fino alle nature morte del 1943. Guzzi pittore schietto e originale realista è conseguente-

di un Pirandello e di un Ziveroni: mai, come negli anni del fascismo, il desiderio esistenziale di liberazione e di pittura, in certi pittori non fascisti o antifascisti, fu desiderio della luce e del corpo dentro la luce. Dopo il '45, aperta l'Italia alle correnti e al mercato internazionale, la pittura è sbalottata tra evidenza e consumo rapido, rapidissimo di maniere e di opere. È questo punto che Guzzi pittore si tira da parte, si fa diffidente e, forse, il critico per salvare, per conservare, viene a giocare un ruolo frenante sul pittore. L'immagine diventa un po' chiusa, più strutturata e costruttivamente esasperata di volumi e di luci: forse, è proprio la regola (cubista) che corregge le emozioni secondo Braque; ma, s'intenda bene, la lezione è intesa con grande probità, quasi con umiltà, con qualche offesa (cubista) con Meli. Ora Guzzi predilige gli oggetti in interno e il paesaggio italiano (come se il paesaggio italiano fosse un po' appesantito di Morandi costruttore all'oscuro sulle immagini). La pittura sembra murata, per inonchi di colore ardo e abbondante nella costruzione, ne è come una privazione; certo, non corre più il sangue toccato dalla luce nella carne degli anni trenta e quaranta. Guzzi è diventato quasi un «pittore morale», un involontario Chardin o Greuze: nell'«Autoritratto» del 1978 l'uomo è ben vivo ma sulla sua malinconia la luce sembra depositare un pulviscolo di cenere. Dario Micocchi