

OSpettacoli Cultura

Sotto a sinistra una scena del gabinetto del dottor Caligari, uno dei film del cinema di Weimar, compreso nella rassegna romana. A destra: i «Freaks» di Tod Browning, altro genere di mostri trattati nella rassegna del cinema Clodio.



Ma è proprio vero che i mostri e i fantasmi protagonisti del cinema di Weimar sono parenti stretti di quelli che popolarono l'ascesa del nazismo?

Hitler e il dottor Caligari

problema estetico. Come il viaggiatore di «Nosferatu», abbiamo passato il ponte, e i fantasmi sono tra noi. Ma il fantasma artistico contro due pericoli: contro le generalizzazioni sociologiche, ma anche contro coloro che troppo facilmente scambiano la tecnica per arte? Si sbaglia dunque considerando «Il gabinetto del dottor Caligari», come del resto «Il gabinetto delle figure di cera», dei film «eccidetti» espressionisti? O ha più ragione, oggi, il professor Siegfried Prauer a mettere l'accento sull'inconscio, sulla necessità vitale del terrore, sul bisogno di essere spaventati dal film per capire meglio la realtà, per esorcizzare l'industria, che produce gli spettri e gli altri, e la tecnologia che li diffonde nelle nostre case e coscienze? Siamo tutti figli, oggi, o nipoti del dottor Caligari, e non basta nascondersi dietro il paravento del

rebbe stato, sotto tale profilo, da «I misteri di un'anima» del 1926, che passa come il primo saggio di cinema psicoanalitico. Comunque è la semiologia, la scienza strutturale che sorregge attualmente la ricerca critica, quella che meglio aiuta ad addentrarsi nell'obliquità di quel linguaggio metaforico, nella folla selva dei simboli, delle analogie e delle allegorie, in quella «foresta di segni», per dirla con Michael Henry il quale non ha dubbi sulla proprietà del termine espressionista, che caratterizza il cinema tedesco dell'epoca. Foresta in cui è pur possibile smarrire l'orientamento, e il modo più sicuro per perdersi è di lasciarsi andare all'aria mortale che tira, cioè di accettare supinamente e passivamente tutte le regole del gioco proposte dal regista-mago e dai suoi tecnici-stregoni, esattamente come

il sonnambulo Cesare incarnato, si fa per dire, da Conrad Veidt si metteva corpo e anima nelle mani criminali del suo padrone Caligari, subdono del fascino ipnotico. Se non proprio Caligari, va almeno ammesso che il suo interprete Werner Krauss finì direttamente, lui sì, nelle fauci del nazismo. Un conto, infatti, è rispettare la realtà dell'opera, che va rispettata tanto più quando rifuglia nella sua coerenza e ineluttabilità, e ciò succede soltanto quando i registi sono grandi maghi dell'inconscio, come Murnau o come Lang, al quale si dedica, nell'ambito della retrospettiva, una sorta di personale che comprende anche i due colossi «Nibelunghi» e «Metropolis», e un film come «M» che rientra nel fantastico un po' a fatica, perché si tratta piuttosto di realismo, sia pure stilizzato. (Ma quale

vero «realismo» non è «stilizzato», o comunque trasfigurato). Un altro conto, invece, è trascurare o negare la realtà oggettiva, quella che stava dietro l'opera, e che l'opera comunque esprimeva, sia pure cancellandola. E il cinema tedesco degli anni Venti, a differenza di quello sovietico, fece spesso tale operazione, ed è qui che si esprime la crisi morale dei suoi cineasti. I quali manipolarono i materiali dell'evasione e dell'astrazione, quasi sempre sottratti a una bassa letteratura e a un'ideologia disperata, per rinchiudersi in un loro universo privato e non pubblico, più essi si inabissavano in modo totalizzante, così da diventare, nei confronti dei loro spettatori, dei veri ipnotizzatori, per non dire dei dittatori. Ma non è certo in questa chiave che si può ritenere giu-

sta la tesi, d'altronde un po' troppo preconstituita, del vecchio Krauser. Anzi in questa volontaria chiusura, in questa vera e propria clausura all'interno dell'allucinazione e della disperazione, prendeva sempre più spazio il senso della disfatta. Non si può vivere eternamente in una serra artificiale, il respiro è soffocato e la fantasia, a un certo punto di saturazione, non regge più. È un artista quale Murnau abbandonò la Germania non tanto perché comprato da Hollywood ma (come ricorda Ester Carla de Miro nella bella introduzione al volume di Henry) perché sentiva il bisogno di «cieli più puliti». Irrazionale non va dunque accettato a scatola chiusa, anche se tale è la tendenza dominante, oggi, nei giovani che amano il cinema preferendo alla vita, o comunque da essa dissociandolo. Come ha inse-

gnato Buñuel nella sua lunga parolaccia che da tempo è giunta ai nostri. Irrazionale non basta a se stesso, è privo di valore e di significato se non entra in dialettica con la ragione. Ma troppo spesso lo si dimentica, per darsi in braccio, senza difese, a quel filone sotterraneo che certo percorre la storia del cinema, ma non da Caligari a Hitler, piuttosto da «Homunculus» a «Blade Runner». Oggi anzi il «sotterraneo» è emerso in piena potenza industriale, anche se non va dimenticato che perfino un «supernaturalistico» come il «Caligari» nacque dal desiderio dei produttori di far soldi, o comunque di risparmiarli, per via delle scenografie dipinte in stucco. Questo, infine, è anche il cinema dei rifacimenti: il Golden, lo Studente di Praga, lo stesso Nosferatu sono creature della notte uscite più d'una volta alla luce del sole, senza paura di dissolversi. Naturalmente è opportuno notare il riciclaggio, ma senza attribuirgli sempre significati reconditi, senza inorgogliersi se si trovano coincidenze. Per esempio: «Gli occhi della mummia» di Lubitsch, risalendo al 1918, è l'esemplare più vetusto della mostra, ma non avrebbe altro tanto che quello di precedere di un anno, con l'interpretazione tutta occhieggiante della donna nera, il «Nosferatu» di Murnau (e i dettagli non sfuggono), sarebbe davvero un po' poco: sarebbe come addentrarsi in quella foresta e arrestarsi al primo albero per contornare le foglie. Si può invece lamentare la mancanza di qualche opera importante. Una soprattutto: «Ombre ammonitrici», di Arthur Robison, realizzata giusto sessant'anni fa, nel 1922. Perché la citiamo? Perché ha la finezza ironica e sensuale di mostrare al suo interno, e poi di smontarli, i meccanismi del gioco e cioè come il «montreur d'ombres» faccia il suo mestiere, mimando e proiettando sulle pareti della casa aristocratica le movenze libere che provocano l'immotivazione, perché è solo una finzione, come il cinema) il dramma della gelosia nel protagonista maschile è un film maledetto: al punto che lo stesso cognome del suo autore, che è Robison, viene spesso e volentieri scritto Robinson.

Ugo Casiraghi

Maria Grazia Gregori

Parte oggi la tournée di Oscar Araiz

MILANO — Si inaugura oggi al Teatro Nuovo di Torino la tournée italiana del balletto del Grand Théâtre di Ginevra diretto dal quarantaduenne argentino Oscar Araiz. Le tappe di questo importante tour balletistico concentrato in dicembre saranno Modena (7), Reggio Emilia (8, 9), Parma (10), L'Aquila (12), Bari (14, 15), Bologna (17, 18, 19). Presentatisi già due anni fa a Venezia nell'ambito del Festival «Venezia, danza Europa '81», la giovane compagnia di Araiz aveva suscitato l'interesse del

pubblico e della critica per la vivace novità delle coreografie spesso ispirate a temi e musiche del folklore argentino-spagnolo (l'erede principale di Araiz), ma tradotte in un linguaggio classico-moderno, talvolta liberamente misurato sulle corde espressive dei singoli interpreti, tutti di nazionalità diverse. La struttura agibile della compagnia (27 elementi) e il suo taglio artistico hanno catturato l'attenzione degli organizzatori dell'ATER (Associazione Teatri Emilia-Romagna) che, infatti, iniziano la loro lista di spettacoli di balletto, proprio con la compagnia di Ginevra; l'ATER ha proposto nelle città sopralistate della tournée, e intorno al suo modello artistico, e a quello di al-

tre compagnie che è andata via via selezionando, ha formulato una propria linea di intervento culturale per proposte non casuali, legate da una logica comune. «Questa logica», ha detto Silvano Piovessan, responsabile del settore nell'ampio apparato ATER, «che, come si sa, comprende anche musica e teatro, è l'Europa, la rivalutazione del balletto europeo e, nello stesso tempo, un continuo collegamento con il momento più direttamente produttivo della nostra organizzazione, la compagnia dell'Aterballetto». Nella prospettiva di una collaborazione sempre più stretta con i teatri europei l'elenco delle proposte ATER per il balletto è, in effetti di notevole interesse; al balletto di Gine-

vra, segue la compagnia di Rennes, diretta da Gigi Caluleanu (Reggio Emilia e Modena); il Balletto di Marsiglia di Roland Petit che porta in Italia due suoi famosi balletti «Coppelia» e «Carmen»; il Balletto di Helsinki, parente molto stretto del Cullberg Ballet. Per finire, come fiore all'occhiello, l'ATER imporrà direttamente da Broadway il musical forse più d'anzate che esista, il bellissimo «dancin» di Bob Fosse. Di fronte a queste proposte pare sia caduta anche la resistenza di teatri prima poco o per nulla interessati alla danza. È il caso del Comunale di Bologna che per la prima volta propone una rassegna internazionale di danza. Marinella Guatterini

Da domani il Festival dei Popoli

ROMA — Il Festival dei Popoli, giunto alla ventitreesima edizione, si apre domani, domini canali di accesso al pubblico. La rassegna fiorentina di iniziative volte a far sì che il cinema «non narrativo», da sempre tenuto ai margini della distribuzione, possa trovare i suoi canali di accesso al pubblico. Firenze. Durerà una settimana esatta, concludendosi sabato prossimo, 11 dicembre. In concorso verranno proiettati quattordici film, mentre altri settantasei titoli si allineeranno nella sezione retrospettiva. Non saranno in gara i due documentari prescelti per la giornata inaugurale — il primo dell'americano Les Blank, il secondo del tedesco Dieter Schidor — girati rispettivamente nel corso

delle riprese di «Fitzcarraldo» di Werner Herzog e di «Querelle» di Rainer Werner Fassbinder. Nella conferenza stampa, si è pure lamentato il «taglio» dei contributi alla manifestazione da parte del Comune di Firenze e della Regione Toscana. Circostanza che ha costretto gli organizzatori a rinviare alcuni progetti (fra i quali uno riguardante il tema «Cinema e jazz», nonché una «personale» di Zanussi) connessi al corpo centrale della rassegna.

Di scena

Il migliore dei «nuovi comici» è Shakespeare?

PENE D'AMORE PERDUTE di William Shakespeare, traduzione di Angelo Dall'Agia. Regia di Marco Bernardi. Scene di Roberto Francia. Costumi di Chiara Defanti. Interpreti: Vittorio Congia, Antonio Salines, Franco Bisazza, Paolo Beretto, Alvise Battain, Massimo Palazzini, Gianni Galati, Alberto Fortuzzi, Enrica Origo, Carola Stagnaro, Alessandra Dal Sasso, Elena Ursitti, Patrizia Nupieri, Torivio Travaglini, Giancarlo Conde. Produzione del Teatro Stabile di Bolzano. Teatro delle Arti di Gallarate.

Sono in realtà fragili, fragilissime le platoniche torri di avorio nelle quali il re di Navarra e il suo seguito di gentiluomini vogliono rinchiusersi per dedicarsi esclusivamente allo studio, lontano da qualsiasi sguardo di donna. Esse cadono subito, infatti, di fronte agli occhi smagliati della principessa di Francia e delle sue dame, con tutti gli immaginabili equivoci e colpi di scena. Fragilità — è il caso di dirlo — il tuo nome è maschio.

Ma Marco Bernardi, il regista, e Angelo Dall'Agia, il traduttore, non se lo sono dato per inteso: niente spettacolo puntato sulla spocchia intellettuale, relegata a sfondo; niente intreccio degli equivoci o solo l'essenziale. Ciò che, invece, ha interessato regista e traduttore in questo caso è uno degli aspetti particolari in cui si concretizza il gioco teatrale di Shakespeare in «Pene d'amore perdute», quello che punta decisamente tutte le sue carte sulla parola e, attraverso di essa, sul divertimento linguistico.

Così facendo, hanno ottenuto un triplice risultato: propongono un «Pene d'amore perdute» fuori delle secche di un generico teatro di repertorio; riportano il testo al cuore della polemica dentro la quale venne pensato, la presa in giro della letteratura «preziosa» e di corte, priva di sangue; rendono il più vicino con una traduzione abile, che gioca molto sul valore semantico della parola, sui suoi doppi e tripli sensi. Ne è venuto fuori uno spettacolo libero, divertente, che occhieggia decisamente all'oggi: operazione, tra l'altro, cara al giovanissimo Bernardi; ma qui gli è riuscita assai meglio che nel suo precedente Shakespeare Romeo e Giulietta.

Quel che più conta è che esiste una stretta correlazione fra la scena senza tempo, astratta, di Roberto Francia, i costumi che guardano al recupero di un generico Rinascimento di Chiara Defanti, le musiche formate da suoni suonati dalla fisarmonica di Dante Borsetto e il linguaggio in libertà, colmo di nonsensu, che parlano i personaggi.

In questa ipotesi il regista è stato assistito assai bene dai suoi attori, in prima fila Gianni Galavotti che ha disegnato un irresistibile Adriano De Armado, eccentrico spagnolo fantastico, cialtrone romantico segnato dalla malinconia. E dentro lo sberleffo grottesco che è la vena segreta che percorre questa messinscena acquistano uno spessore divertito personaggi sovente sacrificati come Oloferno il maestro di scuola (Torivio Travaglini), il curato di Giancarlo Conde, Tarma, paggio di Ermado (Alberto Fortuzzi) e persino quel personaggio chiave che è il clow Fava, ottimamente interpretato da Alvise Battain. Dove invece la chiave fra comico e grottesco si fa più pesante e magari anche un tantino ovvia è nei personaggi «nobili»: nel re di Navarra (Vittorio Congia), in Berowne (Antonio Salines), nella principessa di Francia (Carola Stagnaro) e nelle sue scatenate dame (Alessandra Dal Sasso, Elena Ursitti, Patrizia Nupieri), che peraltro si muovono con sicurezza.

Maria Grazia Gregori



Rio mare: il tonno così tenero che si taglia con un grissino!

Rio mare: tonno squisitamente tenero all'olio d'oliva.