

Spettacoli cultura



Danny Kaye sta meglio dopo la difficile operazione al cuore

LOS ANGELES — Le condizioni di Danny Kaye, sottoposto la settimana scorsa ad un difficile intervento di bypass cardiaco, sono migliorate e il 70enne comico americano ha potuto lasciare il reparto di terapia intensiva per far ritorno in una camera privata dell'ospedale Cedars-Sinai di Los Angeles. Lo ha comunicato un portavoce dell'ospedale. Danny Kaye era stato operato il 18 febbraio da una équipe di cardiocirurgi che gli aveva praticato un quadruplo bypass cardiaco. Nelle due settimane precedenti l'intervento (durato cinque ore) l'attore aveva sofferto di dolori al torace e di aritmia cardiaca. Negli ultimi anni Danny Kaye ha affiancato alla sua attività di attore quella di ambasciatore speciale dell'UNICEF (il Fondo delle Nazioni Unite per l'infanzia).

Burton si confessa: «Sono alcolizzato e detesto la gente»

LONDRA — Un tipo arrogante, che detesta il pubblico, e in più con una maledizione che non riesce a vincere: quella del bere. Questo è Richard Burton, in un ritratto crudo e privo di autocommiserazione tratteggiato dallo stesso attore durante un'intervista-confessione alla BBC. «Non c'è niente da ridere, sono un alcolizzato», ha permesso al corso del programma. «È un male terrificante, come il cancro», ha detto del vizio che lo perseguita. «A volte — ha rivelato — mi scolo una o due bottiglie di vodka al giorno». Burton ha ricordato che già quando era studente a Oxford era un forte bevitore. «Non c'era nessuno che riuscisse a tenermi le mani pulite». Tuttavia doveva passare parecchi anni prima che si rendesse conto della sua condizione di alcolizzato.

La polemica sulla semiologia

Omar Calabrese risponde a Giovanni Giudici: «Si fondano sulla matematica sia il conto della spesa che il lancio dello Shuttle. Perché non dovremmo occuparci sia di Disney che di Manzoni? Il che non vuol dire che per noi siano sullo stesso piano. Chi lo dice è male informato»

Non nascondetevi dietro Paperino

Leggo su «Unità» di martedì 22 febbraio un articolo di Giovanni Giudici dal titolo «Semiologia, il dichiaro guerra». In quell'articolo, Giudici passa in rassegna alcuni recenti saggi di teoria della critica letteraria, soprattutto quello dell'americano Roger Shattuck e poi i testi appena usciti di Alfonso Berardinelli e Franco Brionchi. Rileva che i tre sostengono posizioni analoghe (sia pure nella reciproca diversità e distanza ambientale e culturale). Aggiunge alla serie l'ultimo lavoro di Hans Magnus Enzensberger, che conclude col consueto garbo e la sottile ironia che gli conosciamo che forse è in atto, non diciamo una congettura, ma certo una reazione antisemiotica e anti-strutturalista. E fra le righe, specie del finale, par di capire che il sommo anche Giudici è un po' d'accordo.

Il pieno diritto di chiunque a ribellarsi a eventuali imperalismismi delle scienze umane e a seguire altri metodi di analisi dell'opera. Vorrei però, se possibile, col medesimo garbo, contestare a Giudici o agli autori citati da Giudici, due fondamentali affermazioni. In primo luogo, non sono d'accordo che stia avvenendo qualcosa di nuovo. A mio parere, infatti, si tratta della «tragedia» ancora meglio argomentata, polemica contro il strutturalismo. In secondo luogo, la semiologia e la linguistica presentate dagli autori citati hanno poco a che vedere con la semiologia e la linguistica come queste sono in realtà. Sono piuttosto la semiologia e la linguistica come, strumentalmente, le vogliono vedere i loro detrattori.

Infatti, che un'opera ha circolazione e che viene inserita e rivissuta all'interno di una cultura. La terza accusa è francamente banale: per il semiologo sono identici Paperino e Alessandro Manzoni, la pubblicità e Botticelli. Risposta: no, non sono affatto uguali per il semiologo. Sono uguali per il linguagista. Il semiologo recupererà invece le deboli differenze. Quel che si rifiuta di fare è tuttavia sostenere che in una cultura sia importante solo Alessandro Manzoni. Ma un atteggiamento del genere è identico in qualunque branca del sapere: per il matematico, sono fondati sulla matematica tanto il conto della spesa quanto il lancio dello Shuttle. Certo che lo appassionano di più l'impresa lunare o la catastrofe parabolica a quattro dimensioni. Però, si preoccupa anche di mutare, ad esempio, i criteri di calcolo dei bambini della scuola media. Ma dall'idea che al semiologo importi solo la struttura, discende poi quel-



Roman Jakobson

La che al semiologo non importa il giudizio di valore. Errore: il semiologo cerca di fornire «uno» (uno fra i tanti) dei criteri su cui si possono fondare giudizi di valore. Senza criteri, che valore avrebbero i giudizi di valore? Zero. Oppure infinito, ma allora il critico è Dio. Chissà perché Berardinelli afferma che «se la letteratura è rapporto fra libri e lettori in silenziosa determinazione di lettura, il critico e lo studioso non potranno limitarsi alla filologia e alla linguistica? Lui afferma che devono essere invece psicologi, storici, politici. Ma la psicologia, la storia, la politica non sono parti della cultura? E la cultura non si esprime precisamente nel linguaggio? Non è allora legittimo che ognuno privilegi il punto di vista che più gli è congenito: il politico, lo storico, lo psicologo, il linguista la linguistica, per arrivare però sempre al medesimo punto: l'organizzazione di una cultura? E in questa visione, dato che tutti dovranno comunque passare attraverso il linguaggio, in non solo illuminare il testo, ma anche sulla teoria, e tentare la sua esclusione dal mestiere del critico, non sarebbe meglio che ciascuno seguisse il proprio orientamento, ma studiasse anche un po' di linguistica? Il mio ultimo interrogatorio polenziano, quasi a voler dire che gli studiosi fin qui più di ciò che non conoscono. Ma io non voglio affatto dire niente come in ogni campo, potrebbe dar lezioni in materia a molti professori universitari specifici. E Brionchi, moltissimi hanno una caratteristica che il rende spesso più antipatici dei semiologi-cialtroni: proprio perché sono senza metodo devono ogni volta ripetere o far finta di averne uno o autoleggerli come autorevoli a parlare e interpretare. Ma il presuntuoso studio ha meno giustificazioni del metodo stupido: a quest'ultimo almeno gli puoi dimostrare che ha sbagliato.

Omar Calabrese

Intervista alla regista tedesca che a Berlino ha diviso il pubblico anche col suo nuovo film, accusando i maschi di condurre le donne ad una «lucida follia»

La von Trotta fa ancora «scandalo»

Nostro servizio BERLINO OVEST — Le luci della grande sala dello «Zoo Palast» si sono accese nel momento stesso cui si accendevano le prime discussioni, le prime polemiche, gli entusiasmi e le delusioni provocate dal film appena visto: Lucida follia di Margarethe von Trotta. L'opera sicuramente più attesa di questo 33° Festival di Berlino. Alla proiezione per i giornalisti, nel pomeriggio, la sala si era nettamente spaccata in due o in tre. Una parte degli spettatori applaudeva, un'altra fischiava, ma la maggioranza dei presenti se ne restava silenziosa, non capiti se da un silenzio perplessivo o pensoso. O tutti e due. Tutt'altra reazione alla proiezione serale per il pubblico, pagante naturalmente: non un fischio, e invece un grande applauso che si tramutava in entusiasmo al momento dell'apparizione in scena della regista, di Hanna Schygulla, di Angela Winkler e degli altri interpreti. E finalmente abbiamo visto la von Trotta rilassarsi, sorridere non più forzatamente, dopo la storia di una giornata che l'aveva trasformata in una corda di violino. Come sempre, i suoi film sono destinati ad aprire discussioni e polemiche (le facciamo osservare il giorno dopo mentre, seduti al tavolo di un ristorante, ripercorriamo insieme la vicenda delle due donne di «Lucida follia»). Perché?

«E vorrei ben vedere che non fosse così, altrimenti per quale motivo fare del film o scrivere dei libri? Non che in tutti questi anni in cui ci siamo riempiti la bocca di parole come libertà, eguaglianza, liberazione? Poco, e qualche volta in peggio. C'è perfino più ipocrisia, talora, nei rapporti di coppia. Il maschio sempre prontissimo a dichiararsi progressista, avanzato culturalmente e ideologicamente quando si tratta di situazioni generali, se non addirittura planetarie, si trasforma in un reazionario quando quelle stesse situazioni si creano in casa sua, quando lo coinvolgono personalmente e infacciano il suo potere, il suo rapporto di dominio sulla donna. E questo, allora, il senso del film? «Ecco, nel mio film io racconto una storia quotidiana di questo tipo, della violenza psicologica sottilissima che si scatena in una coppia quando la donna cerca di sottrarsi, perfino inconsapevolmente, a quel potere, instaurando, per esempio, un rapporto di amicizia profonda ma molto simbolica e di natura omosessuale, con un'altra donna, apparentemente più forte di lei. Una violenza che può scattare nella follia. Non è forse un tema, questo, di cui si discute ogni giorno e dappertutto? Ecco, il mio film è un contributo alla discussione, per cercare di capire meglio lo stato delle cose.



Hanna Schygulla e accanto Margarethe von Trotta

Un contributo o anche una testimonianza personale? «Entrambe le cose. Finora nel mio film ho sempre affrontato tematiche contemporanee delle quali sono in qualche modo protagonista o spettatrice o vittima e comunque testimone. Mi sembra il modo più corretto di affrontare i problemi, senza per questo voler fare dell'autobiografismo. Per lei, testimone del suo tempo, si porrà dunque qualche problema per l'annuncio di progetto di un film su Rosa Luxemburg... Margarethe von Trotta scrive perplessa. «Ma vede, il film sulla Luxemburg mi è stato proposto dopo la morte di Fassbinder. Era un suo



Hanna Schygulla e accanto Margarethe von Trotta

Ma Olga e Ruth sono donne d'oggi?

Dal nostro inviato BERLINO — Per le donne continuano tormentosi i tempi di piombo. Per gli uomini, poi, siamo già allo stacco. Tutto ciò che sta accadendo nel mondo è un gioco di specchi. Lucida follia (in concorso a Berlino 83). Esaurito, anche approssimativamente, il discorso sul fenomeno terroristico in Germania (appunto. Gli anni di piombo), la cineasta tedesca mantiene ancora puntata la propria attenzione su situazioni per se stesse emblematiche della travagliata condizione femminile. E in particolare, sul variabile rapporto, ora di complice solidarietà ora di naturale confronto, intercorrente tra due donne. Tema, del resto, ampiamente indagato nelle precedenti prove quali il secondo risveglio di Christa Klages, Sorrelle e, ancora, in Anni di piombo. Che Margarethe von Trotta abbia un diretto, persino autobiografico interesse nell'affrontare simili problemi lo dà a vedere forse anche con più esplicita immediatezza in Lucida follia. L'innescò e lo sviluppo della vicenda, infatti, si prospettano presto dislocati non solo e non tanto tra le complesse, contraddittorie esperienze esistenziali di due donne d'oggi, ma si inoltrano proprio sul terreno rischioso della patologia del vissuto, in quella «lucida follia» che finisce per contagiare gradualmente ogni loro gesto, ogni parola.

L'impianto drammatico che governa un film come Lucida follia risulta così, quasi di necessità, un lavoro a tesi obbligata. In breve, Olga (Hanna Schygulla), insegnante sicura di sé nel proprio lavoro e nell'amministrazione dei suoi sentimenti (ma che è sempre lontano, l'amante e il figlio, incrocia casualmente la vita di Ruth (Angela Winkler), donna angosciata da un degradato rapporto col possessivo marito e, ancor più, dal ricordo devastante del fratello suicida e di una madre anch'essa minata dal male oscuro di un odio implacabile verso tutto e tutti. Isolavamente attratte l'una dall'altra, le due donne instaurano subito tra di loro un vincolo, una consuetudine di confidenze, di reciproche verifiche che le condurranno inevitabilmente a isolarsi dal mondo circostante, non esclusi i mariti, gli amanti, i figli. Tutto nutrito di quel fervore, di quei trasporti sinceri cui induce l'incondizionata amicizia, l'informale sodalizio tra Olga e Ruth suscita, peraltro, il risentimento e persino il rancore del marito della seconda, già debilitata da turbamenti psichici profondi. Sin qui il punto che costui, preoccupato forse più di proprio quieto vivere coniugale che della salute mentale della moglie, provoca in più occasioni traumi rovinosi alla consorte, oltre tutto imputando la causa di tutto alla presunta, indebita invadenza della socerrevole Olga. Di qui, anche, le svolte drammatiche sempre più torve della vicenda che trova, anzi, epilogo aperto nella scena cruenta, e tutta immaginaria, in una ultima trasfigurazione onirica dove Ruth, dopo aver ucciso il marito, subisce sorridente la condanna per assassinio, ringraziando Olga per averla aiutata a compiere quel gesto risolutore. C'è che, invece, nell'insieme stenta a trovare chiara e compiuta risoluzione resta, a nostro parere, proprio la tesi di fondo cui s'ispira Lucida follia. Sia per certo programmatico schematico delle situazioni e, ancor più, dei personaggi, sia per quella mancata, vistosa incertezza di un dialogo di maniera e, insieme, in suggestioni «gialle» di dubbio esito spettacolare. Margarethe von Trotta, peraltro, interrogata in proposito, insiste a dire che Lucida follia è la storia congiunta di un'ansia di libertà e di un bisogno d'amore. Indubbiamente nel film si avvertono l'una e l'altra cosa, ma sempre aggrovigliate, sempre complicate dal sotterraneo sospetto di torbidi commerci tra le due donne o, alla meglio, dall'intento tutto astratto di proporre un caso esemplare, anche sulla scorta di esitazioni letterarie ed esistenziali di eroine di fiammeggiante romanticismo (Bettina von Brentano ed altre femmine svuotate del secolo scorso). Per dire, in sintesi, l'aspetto cruciale del dramma qui evocato, ad un certo punto, spazientito, il marito di Ruth sbotta insofferente contro la costante presenza di Olga: «Cosa ha lei più di me?». E la moglie, di rimando, prontissima: «Ha tempo?». Cioè, quella dedizione per lei, l'affetto, la comprensione che il marito non sa darle. Ebbene, detta così, la cosa è poco più di una banalità. Ed è questo, in fondo, anche il pericolo maggiore che permea dall'intero film di Margarethe von Trotta: una perorazione appassionata che, pure, rimane sempre sui binari paralleli della tragedia più fonda e dell'ovvia constatazione. Ben altrimenti sostanziale e convincente ci è parso, per contro, il film urco di Erden Kiral Una stagione ad Hakkari (anch'esso proposto in competizione) con quella sua vena ora elegiaca, ora austera polemica verso mali e squilibri antichi del mondo ottomano. Qui, la semplice, scarnificata traccia narrativa di un padre delle condizioni di esistenziale, non si sa per quali scopi (presumibilmente politiche), in un desolato villaggio di montagna, serve efficacemente per penetrare le mille tragedie, le inenarrabili ingiustizie che si consumano quotidianamente a danno degli umiliati ed offesi di sempre, le donne e i bambini. Contrariamente al compatriota Vilma Guney, che ha come linguaggio tipico l'isteria e la passione del discorso epico, Erden Kiral sceglie la via della denuncia, della protesta sommesse stemperate nel racconto lirico. Il proposito, comunque, nell'uno e nell'altro caso è univoco: paratare la condizione di esistenziale in cui è tenuto un intero popolo e rivendicare per esso ciò che gli è sacralmente dovuto: dignità, giustizia, libertà. Una stagione ad Hakkari, in effetti, è risultata tra le poche e più sicure «scoperte» di Berlino 83 e, tra alcuni giorni, la giuria vorrà darla la pena di perdersi su un momento, non è azzardato supporre finché non ce ne sia qualche riconoscimento premiera la civile fatica di Erden Kiral. In linea di massima, sarebbe logico. Eppoi sarebbe anche giusto. Più di così.

Sauro Borelli