

# OSpettacolo

ultura



1895: Lumière organizza la prima proiezione a pagamento. Nel programma è inclusa la farsa «L'arroseur arrosé» che, presentata l'anno dopo anche a Londra dà spunto a questo manifesto. Qui accanto: «Le quitte fotografico» del filologo Etienne Jean Marey, prima macchina da presa portatile. Sotto: un esperimento del fotografo americano Edward Muybridge che, nel 1860, pubblicò questa sequenza ottenuta riprendendo gli gesti Louis

## Gruppo della Rocca a Roma con Ionesco

ROMA — Il «Gruppo della Rocca», una delle compagnie italiane più impegnate nella ricerca di un repertorio contemporaneo di qualità, che l'ha portata anche a nuove proposte e autentiche scoperte, come quest'anno con l'autore francese Jean-Marie Bessy, arriva a Roma nel mese di marzo con due spettacoli. Da stasera al Valle con «Il rinoceronte» di Ionesco, che da anni non veniva più portato sulle nostre scene, e dal 23 alle Arti proprio con «La forza dell'abitudine»

di Bernhardt, con la regia di Dino Desata. «Il rinoceronte» è invece di Egisto Marcucci, scene e costumi di Umberto Bertacca, effetti sonori di Purgentele. Gli interpreti: Dorotea Astandis, Marcello Bartoli, Fioranza Brogi, Bruno Brunello, Luigi Caccione, Guido De Monticelli, Giorgio Lanza, Mario Mariani, Armando Spadaro, Antonio Spadaro, Roberto Vezosi. «Il rinoceronte», che lo stesso Ionesco definisce «farsa terribile e favola fantastica», è un modello di teatro antipsicologico, in cui si arriva alla esagerazione esasperata del realismo; esagerazione che distorce la realtà quotidiana. Le situazioni diventano insolentibili, e in quanto tali profondamente tragiche e profondamente comiche, quindi essenzialmente teatrali.

Si chiama «Femmes», l'ha scritto Philippe Sollers e in Francia ha già venduto 50.000 copie. Althusser, Lacan, Barthes: nessuno viene risparmiato

## Intellettuale, così tratti le donne?

Una cavalcata feroce tra «libidogrammi piatto» e «clitorazia crescente», tra sette psicanalitiche e «strip mistici», tra microconfidenze e mac. odiosità. L'ha fatta (e l'ha scritta) Philippe Sollers nelle sue cinquecento-trenta pagine di «Femmes» («Donne»), appena uscito da Gallimard.



Philippe Sollers

Chi fosse Sollers fino a oggi, in pochi lo sapevano. Un ragazzo leggermente protervo e vagamente viziato, amico di Céline e di Kafka, teorizzatore delle avanguardie, difensore della sperimentazione, pronto a gettarsi — in questo esasperato francese — nelle imprese culturali più spericolate e sediziose. Difendeva con armi ben affilate il proprio gruppo e d'altronde, allora, nei primi anni Sessanta, si agitavano per l'Europa, capricciosi e bravissimi, il Gruppo 47 (tedesco), il Gruppo 63 (italiano), il suo gruppo, quello della rivista «Tel Quel». Lui, Sollers, l'avevano tenuto a battesimo Lacan e Barthes: era figlio d'arte, si capisce. Il suo «territorio» spaziava da Hegel a Heidegger; poi, in pieno Maggio francese, planò sul maoismo. Anche lì scorciatoie rischiose: niente da spartire con la tediosità severa del dirigente PCP o del politico in odore di marxismo: un tutto nel Fiume Giallo, Libretto rosso alla mano.



Jacques Lacan

Intanto libri: «Le parc», «Drame», «Nombres», scrittore «hard», cioè duro, nel senso che vendeva mille copie o superggi. Quando si sceglie la strada dei lettori pochi-ma-buoni, ci si infila una cintura di castità. Si opta per l'ascesi: la santità aspetta dietro l'angolo. Altra accettabile premi, forzando l'ingresso nel paradiso dei media, testimoniando con firme e vetture del loro successo. Lo scrittore d'avanguardia, invece, leopardianamente fugge quei ridicoli riti: li irride e li deride. Ma per Dio, anche lui è un uomo. Carne e sangue che gli scorre nelle vene.



Roland Barthes

Così Sollers si è messo a scrivere un romanzo. Vero? Verissimo. Con trama? Con trama. Con personaggi? Che si chiamano Lacan e Barthes e Althusser e tanti nomi femminili assolutamente riconoscibili. Dunque romanzo a chiave, ma anche elenco di tutte le stupidaggini che circolano nel mondo: buddismo, esoterismo, micro nichilista, insensatezza terroristica. E anche osservazione delle passioni del nostro tempo, delle mode, dei comportamenti, delle cose serie, delle tragedie. Un romanzo situato nei nostri anni, in quelli del Papa polacco che non sappiamo se si deciderà a beatificare Flaubert, in quelli di Begin e del Libano e della strage di Sabra e Chatila, in quelli del ritorno dell'antisemitismo e in quelli della riproduzione artificiale. Però non c'è, nel romanzo, alcuna antica etica o voglia di distinguere, magari religiosamente, il bene dal male, la giustizia dallo sfruttamento, il vero dal falso. Trascinato dal vortice dell'informazione, il lettore della società dello spettacolo è tenuto a godersi lo spettacolo.

La storia è quella di un giornalista americano (che vive a Parigi) il quale intriga insieme a un certo «S», protagonista delle stesse avventure, complice delle stesse eccelse vicende: nonché mondanità. Luoghi della trama: Roma, Firenze, New York, Gerusalemme, la città sulla laguna: tra folgorazioni di Tiepolo, indifferenza sui canali, suoni di Vivaldi e «ciacole» di contesse, si affaccia pure «La morte a Venezia».

Dovunque si discute: le parole si affannano, isteriche, a parlare di tutto e di tutti. Parole nei saloni a mezzogiorno dell'intelligenza al potere, parole nel mondo paranoico che dovrebbe occuparsi dell'incoscio, eredità del dottor Freud. C'è «un sinistro cae-Lien tra ditano e poltrona», mentre sull'altare si santifica padre Kolbe e davanti alla televisione si discute di tecniche letterarie, si commenta l'Intrigo, si piange la fine della Storia. «Non hai mai capito nulla di politica». «No. E la politica che non mi ha mai capito».

A tratti, nelle pagine, compaiono gli «Alpinisti dell'Idée». Con la crudeltà di chi si sente parente stretto di Sade, Sollers mette in scena le pallide gentilezze di Barthes, la sua morte stupida schiacciato da una macchina, oppure la follia di Althusser, lo stragolamento della moglie che «troppo» gli ricordava le proprie scorfite.

Ma siccome qui si canta soprattutto il potere, la scrittura, il denaro, l'eroticismo non poteva mancare. In questo Impero dei sensi il «secostrero» registra temperature altissime: ai languori si susseguono i furori. Un gran rimesto negli indumenti basso-maschili e un gran tepore in quelli basso-femminili. Perdersi e libertaria promettono fedeltà eterna ad ogni genere di orifizio: agonie, gemiti, manipolazioni e crisi di fegato colpiscono il narratore mentre si perpetuano rituali da pornoshop. Ma i rituali non sono senza una ragione, un motivo, un fine: dimmi con chi fai l'amore e ti dirò chi sei. «Il ceto utile» è buona cosa per la carriera. Sado-masochisti, frigidità e fallici, bisessuali e trisessuali si organizzano per raggiungere «il momento supremo» che è «uno straordinario la aggio del cervello». La ranta dell'eroticismo di Sollers è anch'essa sretta dalle parole; se la guardassimo al cines-

Letizia Paolozzi

Chi è il Pinocchio del nostro tempo? E forse E.T., pupazzo grinzoso e bambino, dal naso corto e dalla testa lunghissima, robot miliardario che alberga sentimenti più che umani? Oppure è Pinocchio, frivolo eroe di un cortometraggio a disegni animati, la cui superflua «e» è film, di costumi di paroli, cioè dei punti tracciati col computer? In entrambi i personaggi, comunque, le meraviglie della tecnologia attuale sono poste al servizio della fiaba antica.

Del resto è un dato piuttosto ricorrente nella storia del cinema che all'innovazione tecnico-scientifica riscontro non un avanzamento, bensì un arretramento del pensiero e dell'arte. Quando il film viene munito di tutti i strumenti di conoscenza, invece di approfittarne e procedere verso la maturità, spesso ritorna all'infantilità. Ciò si è verificato proprio nelle immagini ritenute storiche (dal muto al colore, dal bianconero al colore, dallo schermo normale a quelli larghi) e che non sorge il sospetto che le due strade del progresso scientifico e di quello cinematografico si convergono come sarebbe augurabile. O almeno non convergono quasi mai agli inizi degli anni Sessanta.

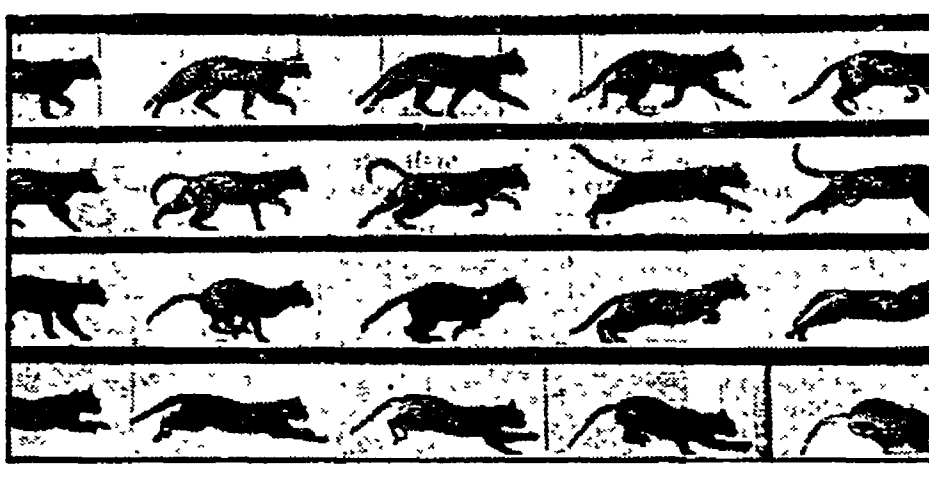
«Cinema come progresso scientifico» è tuttavia il tema proposto con fiducia dalla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma al convegno che si svolge in questi giorni, illustrato da una selezione di film, tra cui i più famosi di quella avanguardia storica, e anche un esempio di documentarismo («L'uomo di Aran»). C'è una galleria di prime volte: sono al colore, alla stereofonia, alla terza dimensione o rilievo. E non mancherà la tecnologia degli «effetti speciali», dal modello animato di King Kong al recente Stati di allucinazione, dove si cerca di farci rivivere, nientemeno, le nostre più remote esperienze genetiche. Per la computerizzazione c'è, appunto Pinocchio e per l'elettronica l'ultimo film di Coppola. Un sogno lungo un giorno.

In testa alla lista è stato messo, certo provocatoriamente, il Citizen Kane ovvero Quarto potere di Orson Welles, che nel 1941 affermò la profondità di campo nel sistema di ripresa, grazie anche a scenografie regolarmente provviste di soffitti. C'è, infatti Grego Toland, il famoso direttore di fotografia del film, che «gli effetti di illuminazione» in un'ottica di «effetti speciali» non sono realistici, perché l'illuminazione proviene da angoli e inaspriti. Tutti ciò induce nel dopoguerra il critico francese André Bazin a teorizzare il più completo realismo così raggiunto, profondo e disperato odio di un figlio che non può prescinderne dalla madre. Le donne a questo tragico omaggio non rispondono e corrono lontano. Dove? Ma via col vento, è logico.

Intervista a Virgilio Tosi, cineasta, e presidente della Associazione del Cinema Scientifico

## «1995, il cinema muore e torna in laboratorio»

ROMA — «Fra pochi anni, il 28 dicembre 1995, si celebrerà il centenario del cinema, una data convenzionale che ricorda la prima proiezione pubblica che i Lumière organizzarono a Parigi, al Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines. C'è da chiedersi che peso avrà, ormai, in un futuro anche così vicino, lo spettacolo cinematografico. Dal dopoguerra, con la diffusione della televisione, si sono trasformate le abitudini sociali e le necessità tecnologiche hanno cambiato profondamente lo stesso lavoro creativo e produttivo. E quasi certo che, nel 1995, il cinema così come l'abbiamo concepito finora non esisterà più. Ma sarà tutto un cinema a morire? Non sarà forse solo il cinema in quanto «intrattenimento», ad essere superato dalle nuove tecnologie di produzione? Virgilio Tosi gira a noi la domanda. Ma lui, intanto, docen-



te al Centro Sperimentale, presidente dell'Associazione Internazionale del Cinema Scientifico, per rispondere a questa domanda ha scritto un libro che uscirà tra breve: «La vera nascita del cinema». Libro che parla di «nascita» ma che, in realtà, mette in discussione una morte prossima ventura. Ma il suo discorso parte da molto lontano. Seguiamolo.

Il 28 dicembre 1895 è nato lo «spettacolo». È questo che oggi stenta a sopravvivere ed è soggetto a una profonda metamorfosi. Per anni lo stesso Edison, i tedeschi Kladanowski, l'inglese Friese-Greene e i Lumière hanno lottato per occuparsi dell'invenzione. Naturalmente non lo facevano per puro spirito nazionalistico. Dietro c'era la guerra dei brevetti. Uomini d'affari, industriali, avevano sudorato l'ormine affare che si configurava. Perfino noi po-

teamo farci avanti, con Filoteo Alberti. In quegli anni, intanto, ci si accorgeva del potenziale economico del «proiettore» usato dai Lumière e dagli altri... Nel suo libro lei invece concentra l'attenzione proprio sugli anni precedenti. Perché questa scelta? «La domanda dalla quale parto è radiale: perché è nato il cinema? Ora, l'esigenza era già avvertita, sessanta, settanta anni prima che nascesse lo spettacolo. Quando, insomma, arriva il motore e le industrie tessili introducono le prime macchine a vapore. Lumière è ormai riuscito a produrre un movimento talmente veloce che non riesce più a registrarlo con la retina. Cinema, appunto, vuol dire «scrittura del movimento». Questo tentativo di scomporre il moto, e poi di riprenderlo, è uno dei frutti della rivoluzione indu-

strale. A questo vogliono arrivare scienziati come Faraday Plateau, Von Stamer, Parkyne, inventando i primi apparecchi stroboscopici, e il 1828 il «30. In questa fase nessuna pensa che la «registrazione del movimento» possa avere fini artistici. La storia del cinema scientifico comunemente si fa iniziare dopo, insieme alla scoperta della fotografia, ma i veri antesignani sono questi scienziati. Nelle storie del cinema si parla, invece, di Janssen e Muybridge. «Sì, del revolver fotografico del primo e degli esperimenti sui cavalli del secondo. E l'epoca del Daguerre, dei Niepce, da cui inizia la fotografia. E dalla scomposizione di un movimento, come facevano Parkyne e gli altri, Janssen e Muybridge passano alla ripresa. Janssen diceva che «la fotografia è la retina di uno scienziato». Anche l'invenzione della cinepresa appartiene alla scienza. «Certo. Anzi è proprio ora che nasce la distinzione fra cinema che osserva la realtà e cinema-spettacolo. Jules Etienne Marey inventa l'«apparecchio cronofotografico», cioè la cinepresa. Lumière stesso frequenta il suo laboratorio e si impadronisce di alcuni «trucchi». Marey poi, vero inventore del movimento degli animali, prese a modello il revolver di Janssen che era una lastra rotante, e inventò un «fucile» in quegli anni Marey frequentava l'Italia. Era ricco, famoso, e poteva permettersi di soggiornare a Posillipo. Gli abitanti avevano preso l'abitudine di chiamarlo «il matto», perché girava con un «fucile» che puntava sugli uccelli, ma, quando sparava, non metteva vittime. In realtà stava fotografando. Dal «fucile» Marey passa alla cinepresa di Janssen. Lumière non ha fatto altro che perfezionare tecnicamente l'invenzione di Marey e utilizzare la stessa cinepresa come proiettore». E qui il cinema, a un bivio, decide di imboccare contemporaneamente le due strade. «Già. Ma all'inizio la divisione fra scienza e spettacolo non era così categorica. Anni fa ho avuto l'occasione di incontrare un assistente di Marey, morto a 94 anni. Marey gli diceva: «Perché dovrei proiettare le scene che riprendo, se già le vedo coi miei occhi?». Ecco, in questo c'è tutto lo spirito dello scienziato che, in laboratorio, esamina direttamente la pellicola, senza sentire il bisogno di farne uno spettacolo, cioè di proiettarla. Mentre Lumière utilizzava l'invenzione per le sue serate e per fare pubblicità alla sua ditta. Eppure lo stesso Lumière, che può apparire più «furbo», diceva a Méliès, padre della fiction: «Ma lasci stare, il cinema come spettacolo ha vita breve. Questa è solo una moda, dura un momento». Insomma, anche Lumière non era tanto convinto. Oggi, a novant'anni da quella divisione di cinema-spettacolo e cinema scientifico, il cinema scientifico ha sviluppato tecniche di osservazione, ricerca, documentazione e riproduzione della realtà assolutamente originali. Sono scoperte legate al tempo, allo spazio, alla temperatura. E in realtà, mentre lo spettacolo cinematografico s'è dovuto creare da sé la propria tradizione, la propria cultura, perché è nato nel vuoto, il cinema scientifico ha radici solide: il bisogno di tutta la ricerca che si è svolta prima». Allora è solo questo il «cinema» che sopravviverà? «Di sicuro siamo nel mezzo di una grande mutazione. Per alcuni decenni lo schermo si accendeva e, ogni sera, iniziava il più grande e popolare spettacolo del mondo. In questo senso la sala cinematografica può scomparire e lasciare il posto ad altre forme d'arte e di comunicazione visuale. Ma non è detto che, al termine di questa evoluzione, il cinema si sarà veramente estinto. Solo che il cinematografo, la scrittura, la macchina, il bisogno di andare a cercarlo nei laboratori. Dopo novant'anni credo proprio che tornerà ad essere uno strumento da scienziati».

Maria Serena Palieri

me non lo è quello della scienza. Ma bisogna assolutamente scoprire e valorizzare i momenti d'incontro, tanto più che oggi le tecniche audiovisive sembrano soprattutto impegnate a schiacciare il pubblico, a seppellirlo sotto una moltiplicazione di spettacoli, di cui fanno parte anche gli eventi più atroci, ai quali si assiste sempre più passivi, per assuefazione massiccia. Eppure nel paradosso c'è anche un giusto attribuire al sistema un illimitato potere diabolico, perché la contraddizione s'insinua anche tra le sue pieghe, e qualche volta il mezzo sfugge per la tangente.

Facciamo un esempio: la fantascienza. Già nella parola è racchiusa una carica liberatrice, assai più che nei termini complessivi di questo genere cinematografico. Ma quando la scienza si fa alleata della fantasia è sempre possibile dare corpo a un antico bisogno dell'uomo: quello di sentirsi in comunione col cosmo. Film come «2001» odusse nello spazio, come Sollers e se si vuole perfino come E.T., spezzano comunque l'abitudine pressurizzata in cui si è costruiti, rompono la crosta dei condizionamenti e delle passività e ci mettono in contatto con

il diverso, ridimensionando il nostro piccolo pianeta egocentrico così allegramente programmato per l'autodistruzione. A questo punto può sorprenderci che il termine fantascienza sia spuntato in Francia per un documentario così tremendamente abbarbicato alla terra, come Troppo presto troppo tardi, che la nostra televisione ha trasmesso la settimana scorsa. Eppure nel paradosso c'è anche una verità, in quanto il film di Straub/Hulstet è uno dei rari casi in cui si verifica quel prezioso incontro tra cinema e scienza. Qui il progresso della tecnica cinematografica, con la possibilità di avvicinarsi, e di uscire, nell'immagine, come nel suono, ogni risultato della natura, ottiene il risultato «fantascientifico» di avvicinarsi, e di uscire, a una realtà che ormai sfugge al nostro occhio e al nostro orecchio, resi perdersi e fischiarci da strutture, distorsioni. Ma si sa che il fenomeno degli Straub si pone a agli antipodi della norma, proprio, perché restituisce il distacco classico dell'uomo dalla natura e alla riflessione. Ed è, a questi chiami di luna, una restaurazione rivoluzionaria.

Ugo Cesiraghi