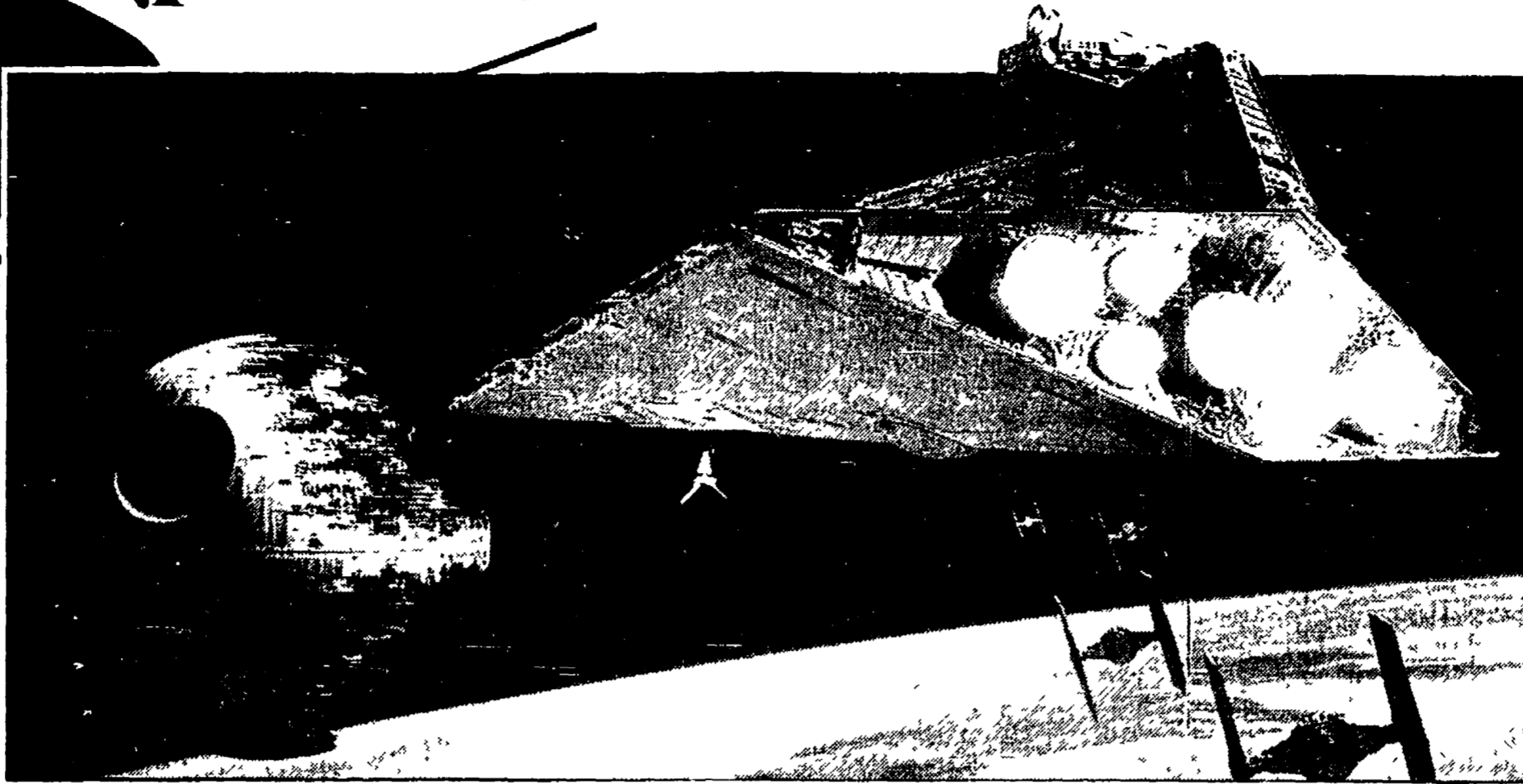


Spettacoli

Cultura



Alla vigilia della «prima» aveva detto: «Altro che scherzi! La mattina del 25 un scioglimento di una mia povera per arrestarmi se la sera del 25, davanti al cinema, non ci dovessero essere file sufficientemente lunghe». George Lucas è fatto così. Sapeva benissimo che *Return of the Jedi* era il film più atteso dell'anno in America, ma fino all'ultimo, come il più impacciato dei registi debuttanti, ha incrociato le dita, mandando i suoi collaboratori a spiare i commenti del pubblico.

Naturalmente non ci sono stati problemi: uscito ieri sera, contemporaneamente, in 950 sale statunitensi (in Italia uscirà a Natale con il titolo *Il ritorno dello Jedi*), il terzo e conclusivo episodio della saga di *Guerra stellare* ha registrato subito il tutto esaurito, il «sold out» come dicono gli americani. Tanto da convincere la Century Fox e Lucas a devolvere in beneficenza i primi incassi. Anzi, secondo gli indovini di Hollywood, il film dovrebbe guadagnare più di *E.T.* e superare perfino il record (750 miliardi di lire) raggiunto dal primo *Guerra stellare*.

Staremo a vedere. Fatto sta che questa terza, monumentale avventura inter-galattica è partita col piede giusto. Non fosse altro per il servizio che gli ha dedicato il prestigioso settimanale *Time*, una rivista che di *show business* si intende, il quale ha raffigurato Lucas e i suoi marchingegni in copertina e ha riservato all'argomento ben sette pagine interne. Del resto, non sono in gioco bruscini. Nell'estenuante ricerca del fantasma-gorilla e dello stupefacente, Lucas & Company hanno speso qualcosa come 93 milioni di dollari (contro i 10 e i 25 dei due precedenti), dei quali più di 8 solo per gli effetti speciali, pare i più elaborati usati fino ad ora nel cinema. Ma l'immaginazione degli sceneggiatori (tra i quali figura il bravo regista di *Bridgete caldo* Lawrence Kasdan) non si è fermata alle pur suggestive battaglie stellari: ai ben noti personaggi della serie, essi hanno aggiunto tutta una fauna varopinta di mostri gelatinosi, gorilla con corna e zanne, animaletti incredibili, come i buoni e tenacissimi guerrieri Ewoks (metà orsi, metà Yorkshire terrier) alleati di Skywalker contro l'Impero.

In 950 cinema USA è uscito ieri «Il ritorno dello Jedi», terzo capitolo della saga fantascientifica di Lucas

È scoppiata l'ultima Guerra Stellare

La ricetta naturalmente non è cambiata, anzi — se possibile — Lucas ha distillato in questa sua nuova fatica tutta la sua morale neo-disneyana: verso la lotta tra il Bene e il Male, il conflitto di una società libera contro una dittatura ad alta tec-

nologia, l'individuo che vince ogni ostacolo, anche il più insormontabile, grazie alla fiducia in se stesso (ricordate il detto di Yoda? «Non esiste provare... fare o non fare»). Intendiamoci, Lucas è troppo scaltro e intelligente per prendersi sul serio; ma ha capito, a costo di chiudere la sua trilogia con quello che i critici di USA hanno definito il «finale più melioso degli ultimi anni, che un giocattolo costoso come *Guerra stellare* & figli non può permettersi variazioni azzardate o accennazioni troppo ironiche dal sapore demitificatorio. Gli eroi devono restare eroi, i cattivi devono essere puniti e l'armonia deve tornare a regnare.

Chi, ha commentato Harrison Ford, l'interprete di Han Solo, me lo ha noto come Indiana Jones, George ha una netta predisposizione per l'happy end...
In ogni caso, messaggio o non messaggio, Disney o non Disney, bisogna dare atto al barbuto «ragazzo prodigio» George Lucas (la regia è solo «formalmente» di Richard Marquand) di aver risposto con una certa scaltrezza a tutte le domande lasciate aperte dall'Impero colpisce ancora. Ricapitolando: il giovane Luke Skywalker aveva appena scoperto che il terribile Darth Vader era in realtà suo padre, uno Jedi sedotto dall'Imperatore del Male; e al termine di un estenuante duello senza vincitori né vinti era stato salvato dalla principessa Leia, sua promessa sposa; intanto, su un'altra astronave, ibernato nella carbonite e destinato a diventare una decorazione muraria nel castello di Jabba, volava l'impudente Han Solo, corsaro delle stelle e segreto

Nuovo film per Tony Richardson

HOLLYWOOD — Sono cominciate nei giorni scorsi a Montreal le riprese di «Hotel New Hampshire» il film che il regista britannico Tony Richardson aveva da tempo intenzione di realizzare ispirandosi al famoso best-seller di John Irving dallo stesso titolo. Protagonisti del film sono Jodie Foster, che segna così il suo ritorno agli schermi, Nastassja Kinski, Jeff Bridges, Lisa Banes e Rob Lowe. La cura sceneggiatura è stata curata dallo stesso Richardson.

Bernstein presidente di S. Cecilia

ROMA — Il famoso direttore Leonard Bernstein ha accettato di diventare presidente onorario dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Il consiglio d'amministrazione ha contemporaneamente deciso di nominare direttore principale dell'orchestra Giuseppe Sinopoli, che da due anni esprime la stessa carica nella prestigiosa «Filharmonia orchestra» di Londra. Sinopoli, che ha 37 anni, è anche autore di un'opera intitolata «Salome» che fu rappresentata tre anni fa a Monaco.

Si chiama «La rovina di Kasch» ed è il racconto attraverso il quale Roberto Calasso ha voluto rappresentare il caos e la crisi del nostro tempo



La bancarotta del secolo

Come rappresentare il caos e la confusione che il moderno ci ha insegnato a leggere come un gioco? Come cogliere in un orizzonte di senso quei rettili che la storia abbandona alla post-storia, in una sorta di «perpetuo congedo»?

Calasso ha tentato, in un libro straordinario, di tracciare una possibile conoscenza fisiognomica di un'epoca, di un tempo che ha perduto ogni identità, in cui l'orrore che ci allontana dal simbolo fa emergere continuamente il «ronzio divoratore del mondo, la fluttuazione di «forme erratiche», di «reliquie sepolte», dietro le quali si avverte, muto e inconoscibile, il potere, il suo miasma e la sua aura. Ha inventato, nella «Rovina di Kasch», un «modo» di questa conoscenza: il racconto. Infatti «nel raccontare c'è qualcosa che si oppone profondamente alla condanna, che travalica il suo lato cattivo, sfugge al coltello che si abbassa. Narrare è un andare avanti e un volgersi indietro, un movimento onduoso della voce, una perenne cancellazione di confini, un aggiramento delle punte vulneranti».

Il libro si apre con la figura di Talleyrand, «sfuggente, indenne fra tante fedi», e sul suo grande tentativo di riproporre, in epoca rivoluzionaria, quella «douceur» che copre la crudeltà delle origini del potere in un'accettazione prolungata, in una consuetudine, in una tradizione che non «serviva più a rivendicare l'origine, ma celarla». La mescolanza di stili e di immagini, che si era sprigionata nel 1790 torna all'unità della legittimità: la storia, con il suo carico sanguinoso, torna a «passare in società», esercitando la paura che si era presentata improvvisamente nella sua nudità, nel suo orrore. Tutto ciò che era diverso sembra essere stato convertito e assorbito: l'impurità è scomparsa, e superficiali sono diventate riflettenti e le cose vi si rivela-

rano «senza alterare la sostanza omogenea». È a questo punto che nel libro fa la sua comparsa la storia di Kasch. Far-il-mas, il narratore, è condannato al sacrificio insieme al suo re. I sacerdoti leggeranno negli astri il tempo del sacrificio. Ma Far-il-mas, con il racconto, sconvolge ogni tempo: i sacerdoti dimenticano gli astri, finché essi stessi saranno sacrificati a un nuovo ordine. Il re è salvo, e Far-il-mas gli succederà, al potere, finché le altre popolazioni insorgeranno contro la prosperità del paese e porteranno Kasch alla rovina totale. È la storia «del passaggio da un mondo all'altro, da un ordine all'altro»... È la storia della precarietà dell'ordine (...). La storia della loro perpetua rovina.

Le parole di Far-il-mas infatti si sostituiscono all'antico ordine sacrificale, ma evocano ugualmente la morte attraverso un disordine che sopravvive rapido e indomabile. La storia di Kasch è l'ingresso nella narrazione del sacro, zona di sangue, di pericolo, di violenza che si installa «fra la sorda tranquillità del profano e la limpida calma del divino».

Girard, in una serie di analisi generali, ha ipotizzato il sacrificio come l'origine di ogni società: come ciò che è nascosto fin dalla fondazione del mondo. Ma ha visto nella verità evangelica, la verità della vittima innocente, la fine dell'età sacrificale. Calasso ricostruisce la dinamica del sacrificio nel mito, nelle religioni, nei poteri, nell'India del Veda. Ma ricostruisce anche la dinamica del sacrificio nell'età moderna e contemporanea: il «trascurabile» di Descartes, la «vittima», la «parte recisa fuori dall'ordine, condannata ormai a non esistere, uccisa senza essere donata»; il sacrificio nell'esperienza; l'«ufficienza sacrificale» dei laboratori; la grande macellazione tayloristica nel «Moby Dick» di Melville; il sacrificio dell'«autore nella letteratura assoluta; le so-

rietà sperimentali del XX secolo; il 1914 e l'olocausto dell'ultima guerra mondiale... Questa diffusione molecolare del sacrificio ci porta alla «cosmogonia invalicabile del moderno», che Calasso disegna attraverso molte figure, su cui campeggiano però i nomi di Freud, di Marx, di Stirner. È Freud ad aver capito che «perché la storia abbia un senso inscalfibile occorre un telos che annulli la storia stessa». Ed è così che Freud scopre, al di là delle formazioni umane, l'«implicabile monotonia della natura», le «mute origini», a cui mai egli «avrebbe concesso il carattere di vita innocente», preferendo designarle come le scansioni della morte. Uno iato incolombabile si apre fra la civiltà e il suo disagio e la vita.

Nel moderno nascono uomini nuovi, come Benthams, Stuart Mill, uomini che nulla sanno, ma che tutto calcolano e tutto risolvono. Ma è Marx che coglie il carattere demoniaco del processo della calcolabilità, la macchina che abbatte limiti aprendo l'«enormità del possibile. Con passione, con furore, Marx ha descritto questa società, «quel mondo in cui le cose, per essere devono anche essere scambiabili», in cui non esiste più l'«inalienabile», e la qualità diventa parte dell'oggetto, oggetto essa stessa, lusso. Il «cristallo del denaro» rifrange con una delle sue facce ogni immagine. L'altra faccia è oppaca, il suo sguardo cieco è su un passaggio di rovine, su un deserto distrutto anche la divinità del sacrificio all'inesauribile contagio del sacrificio celato.

Questa faccia opaca si rappresenta in Stirner: il soggetto della metamorfosi, privo di ogni fisiognomia, che nasce e si muove nella grande città, come un perfetto estraneo nel suo sottosuolo. Insieme a lui un esercito di larve, pronte ad insorgere e a spezzare il nuovo ordine, sognato da Marx,

prima ancora che questo abbia modo di istituirsi schiacciando il vecchio ordine. È una massa gelatinosa che assorbe i profitti, il movimento della precarietà, dell'instabilità, dell'imperscrutabilità, che non possiede un essere sostituito dal codice e dal linguaggio, e che la storia e le sue filosofie hanno sempre cercato di tener lontani, come «un pericolo terribile», che può lacerare ogni «douceur».

Il Palais-Royal è stato, per un momento, l'immagine del moderno. Luogo di fantasmagorie, enciclopedia e bordello, palcoscenico e museo, Eden, politiccino e serraglio, in cui si muovono, al centro del caos, esseri vuoti. Il Palais Royal è stato l'immagine archeologica della grande città. E il Palais-Royal ci riporta, inaugurato, il grande racconto di Calasso. Talleyrand che esercita il suo ultimo grande negoziato, siglando con la sua morte il suo rientro nell'ordine della Chiesa.

La narrazione che ha mescolato nelle sue volute analisi storia, antropologia, poesia e aforisma, trova nel suo andamento erratico una parola che è prossima a Kafka e ad altre grandi narrazioni. Il racconto degli eventi lascia intravedere grandi lacune di vuoto. Ad un certo punto stesso assume la forma di una mappa del vuoto. Ma i suoi segni, la loro irregolarità, rendono il mondo leggero, leggera l'attesa che il rumore finisca. Il movimento e la sosta, il viaggio e l'attesa, sono insieme il gesto unico che cancella i confini, che aggrava le punte vulnerabili, che apre un territorio al di là dell'offesa.

Franco Rella



Romolo Valli nell'«Enrico IV» di Pirandello messo in scena nel 1978 da Giorgio De Lullo. Sotto, l'attore scomparso in una scena del «Malato immaginario»

Il teatro, la terra d'origine, l'impegno: un libro spiega come e perché Romolo Valli era un «grande»

Ritratto d'attore in esterni emiliani



di Miria di San Servolo / nome d'arte della sorella di Claretta Petacci, n.d.r. Penso di sb. Ebbene: il suo rubicondo fascino da massaia rurale è stato definito su film: «Uno dei visi più espressivi del cinema italiano». Quindi erano venuti il 25 luglio, l'armistizio, l'occupazione nazista e repubblicana: per Valli, evaso dal «servizio del lavoro» tedesco, dove era stato arruolato a forza, fu un seguito di avventure e peripezie che si conclusero nelle file della Resistenza.

Ma soprattutto le esperienze postbelliche, di quegli anni in cui «nasceva tutto... dalla democrazia al teatro», avrebbero improntato in Valli una «passione nazista e repubblicana per Valli, evaso dal «servizio del lavoro» tedesco, dove era stato arruolato a forza, fu un seguito di avventure e peripezie che si conclusero nelle file della Resistenza».

L'apprendistato artigianale del Carrozone dell'Ente Fantasio Piccoli, la severa, alla scuola del Piccolo di Strehler, come un evento teatrale e culturale, di cui l'opera di Valli è tappa decisiva l'incontro con Giorgio De Lullo, dallo stesso Valli spinto, già nel '55, a imboccare la strada della regia: donde una divisione e, insieme, una composizione di responsabilità (fra un regista della sensibilità inquieto di attore, un attore lucido e vigile come un regista, inoltre dotato di eminenti capacità organizzative e mediatrici), che costituiscono un caso forse unico nel panorama dell'epoca. Soddalato dal quale sarebbero scaturite in particolare, nella fase maggiore dell'impegno comune, quelle «esperienze di lavoro» dell'universo di Pirandello, con l'apertura in esso di nuove, folgoranti prospettive, che Valli rivendicava, a buon diritto, come un evento teatrale e culturale del secolo. Dai Sei personaggi del '63-'64 (scenari anche a Mosca, dove riacquistarono il sapore dell'inedito) all'«Enrico IV del '77-'78, passando per il gioco delle parti, l'«Amica delle mogli, Così è (se vi pare). Tutto per bene, si delineò e si sviluppò la «scoperta» di un «attore di straziante umanità», nelle sue creazioni la «ragione» perde ogni carattere consolatorio, diventa anzi «l'elemento che porta alla verifica della ineluttabilità del dolore».

Questa «razionalità dolente» è, poi, il segno proprio dell'arte di Valli. La «fuga dalla realtà» d'un personaggio come l'«Enrico IV pirandelliano (o come il Malato immaginario di Molière) rispecchia un'ansia dello stesso attore, un suo potere lasciare alle spalle un mondo angoscioso, comunque terribile, comunque drammatico; ma, nel contempo, la sua coscienza critica, la sua mai esibita, eppure radicata, vocazione a essere allo sgomento e goliardico riparo. Lo stato del teatro sta in verità spalancato dinanzi all'occhio implacabile del pubblico. E allora «qua insieme, qua insieme... e per sempre» è l'ultima battuta di Enrico IV, appunto.

Aggea Savio