

OSpettacoli

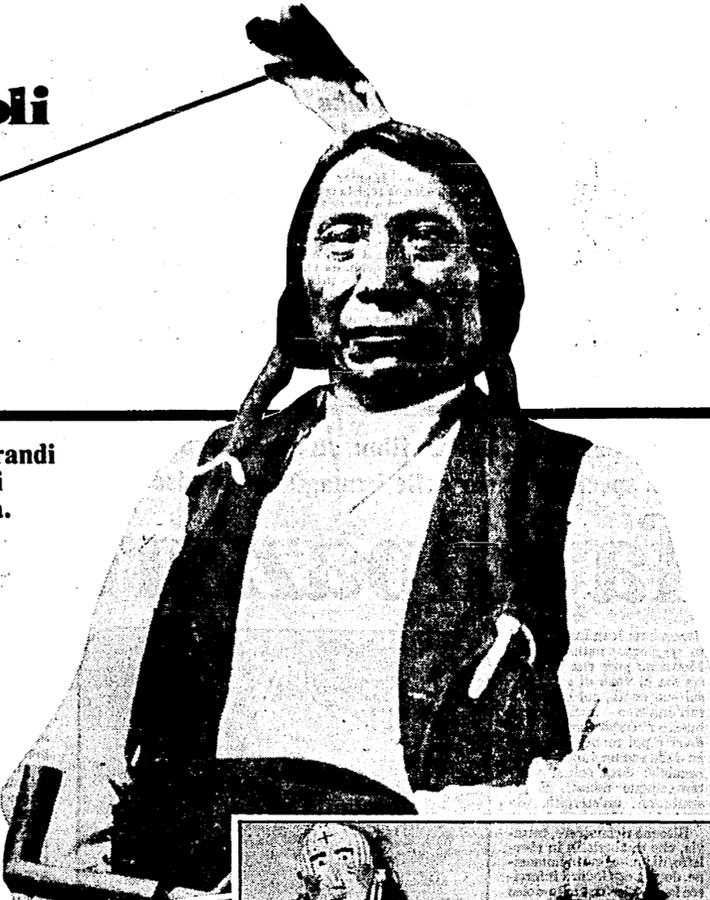
Cultura

A Genova arrivano Sioux, Cheyenne, Arapaho, gli indiani delle grandi pianure: una gigantesca mostra dedicata all'arte e ai costumi di popolazioni alla perenne ricerca del «cerchio», dell'armonia. Ma per le loro donne questi ideali erano molto lontani...

L'altra metà del cerchio

Da oggi Genova ospiterà una mostra originale e di grande interesse, sull'arte tradizionale degli indiani delle praterie (Cheyenne, Sioux, Blackfoot, Kiowa, Crow, Arapaho). Nel Palazzo di S. Giovanni di Fra verranno esposti centocinquanta oggetti di uso quotidiano (camicie, mocassini, finimenti, utensili), cerimoniali (le pipe e le sacche per riporre, con i loro ricami di perline) e da battaglia (le mazze per contare i colpi, le insegne delle varie società militari). La mostra, che ha già fatto tappa ad Edimburgo, Vienna e Tolosa, verrà affiancata a Genova da altre iniziative promosse dal Comune in collaborazione con l'Università ed altri enti del capoluogo, per dare al pubblico un'immagine quanto più completa della vita e della storia di queste tribù. Richard Conn del Denver Art Museum ha allestito la mostra che è stata resa possibile dai contributi dell'American Express Foundation e da altre istituzioni americane. Conn ha curato il bellissimo catalogo che contiene oltre alla sezione fotografica un saggio che tratteggia la storia dell'arte e un breve quadro di vita sociale, di questa area culturale. La versione italiana è arricchita di una sezione storica di Natalia Clerici ed è pubblicata dall'Electa di Milano.

Accanto: Nube Rossa, capo Sioux. Sotto: un paio di calzature indiane esposte alla mostra genovese. A destra: due abiti quotidiani per uomo e donna



«I cerchi del mondo», questo il titolo della mostra che vuole indicare nel cerchio, appunto, la forma ideale della vita sociale, la proporzione armonica dell'equidistanza dal centro. Richard Conn ha cercato di integrare il valore documentario con quello estetico degli oggetti secondo la tradizione del Denver Art Museum che, come ricorda lo studioso austriaco C. Feist («Native Arts of North America», Oxford, 1980 — una fonte importante anche per Conn), puntò per primo negli anni 20 alla valorizzazione dell'aspetto artistico di oggetti che erano prevalentemente considerati «campioni» etnografici.

Nel periodo rappresentato dalla mostra — 1840-1900 — l'arte delle pianure conobbe una grande fioritura dovuta anche alle nuove tecniche e ai nuovi prodotti acquisiti dal contatto e dal commercio con i bianchi. Le perline di questo periodo, ad esempio, sono più piccole ed offrono

agli stili e alle forme, che rimangono però tradizionali, una più vasta gamma cromatica e più ampie possibilità di realizzazione. Conn sostiene che non ci fu europeizzazione di stili ma che l'accretazione fu altamente selettiva. Inalterata rimase la divisione sessuale del lavoro estetico: le donne continuarono a praticare motivi astratti e geometrici (anche nei più tardi motivi floreali), vengono annientate o spacciate. Di alcuni di questi uomini conosciamo anche i nomi, probabilmente, perché le scene dipinte risultarono più immediatamente

Prezzi cinema: una nota dell'AGIS

ROMA — La presidenza dell'AGIS dichiara in un suo comunicato che nessuna decisione è stata presa a livello associativo sui prezzi dei biglietti del cinema, e che non sono neppure previste riunioni in proposito. L'AGIS si riferisce a recenti dichiarazioni pubblicate da alcuni giornali, secondo le quali i prezzi del cinema di prima visione non sarebbero aumentati almeno fino a Natale. Ora, pur non escludendo che ciò accada realmente, chiarisce che «la materia esula dalle competenze di decisione

delle organizzazioni di categoria». Il prezzo del biglietto — dice l'AGIS — non è un problema né dell'AGIS né dell'ANEC (l'Associazione degli esercenti cinematografici), ma dei singoli imprenditori o di loro gruppi. «Come si ebbe già a rilevare all'inizio della stagione — prosegue il comunicato — i prezzi vanno rapportati al cinema, a seconda della loro collocazione, del potenziale economico, del tipo di programmazione e degli ordini di visione». L'AGIS sottolinea quindi la necessità di tener conto, per quanto riguarda i prezzi dei biglietti, di due fattori contrastanti: da una parte l'inflazione e l'aumento dei costi di produzione e di distribuzione, dall'altra la concorrenza televisiva.

riconoscibili all'idea di arte e autore di chi le raccolse e le conservò.

E per lo stesso motivo forse che le preferenze dei collezionisti sono cadute sempre sugli oggetti più artistici e impreziositi. Ma sicuramente molti si domanderanno se i membri della tribù andavano tutti e sempre vestiti così riccamente con tanta profusione di colori, frange e penne (la mostra ne espone poche in verità, proprio per mettere nel giusto valore il copricapo di perline, ormai diventato emblema stereotipato di indianità). Probabilmente la ricchezza delle decorazioni era proporzionale al numero delle mogli e qualche parola in più sulla divisione sessuale del lavoro manuale oltre che estetico e sul carico di lavoro delle donne avrebbe aiutato il pubblico a capire meglio.

Non tutti però avevano tanto mogli, soltanto i guerrieri più valorosi e stimati, e forse anche i ricchi. Le donne si corteggiavano a suon di musica (si veda il bellissimo flauto da corteggiamento) ma si conquistavano anche grazie ai cavalli regalati alla famiglia della sposa (come dimostra la scena raffigurata su una sacca di pipa, raro esempio di scena figurativa eseguita da una donna, copiata, s'intende, da un disegno maschile).

Viene da chiedersi, inoltre, se la profusione di perline non sia anche il segno di un diverso tipo di prestigio sociale. Un capo tradizionale, come acquistava prestigio con la generosità, redistribuendo la propria ricchezza, spogliandosi letteralmente dei beni. Che ruolo ebbe il commercio su questa prestigiosa generosità? Tra gli aculei di porcospino e le perline che andarono a sostituirli almeno in parte, corre una differenza sostanziale: i primi si trovano in natura e le seconde no e vanno evidentemente scambiate con qualche bene di valore. Il visitatore incuriosito di questo aspetto, guardi la bellissima camicia Lakota (tra gli oggetti più antichi esposti del 1840 della società Hanshaska, formata di guerrieri di particolare distinzione, dalla quale venivano scelti quattro capi «portatori di camicia», con funzioni civili). La camicia, scrive Conn, è di completa fattura maschile come denota l'assenza di aculei o perline. Non è adornata di frange bensì di lunghe ciocche di capelli e non dei nemici uccisi ma delle donne della famiglia. Velle

ne da chiedersi se la fattura maschile, ritualizzata, della camicia non voglia anche esibire la propria estraneità a tecniche e decorazioni da contatto, a un prestigio basato su un nuovo concetto di ricchezza. Che ci siano i capelli al posto delle frange è un particolare importante e forse meritava nella mostra qualche commento in più. Non saranno forse i capelli un segno molto più esplicito delle ore di lavoro passate a tagliare frange, del sacrificio delle donne, un loro dono, una espiazione preventiva di capelli si tagliavano in segno di lutto per la morte di un congiunto) per il bene di tutti? Un lutto anticipato perché si realizzi l'armonia del cerchio, perché il capo esibisca il suo potere?

Questo per dire che forse è troppo armoniosa, pacificata e «circolare» l'immagine che spesso ci facciamo della vita nel cerchio del tipi, nel cerchio dell'universo. La mostra e il catalogo dedicano molto spazio agli oggetti della danza e della musica, alla chiesa nativa del Peyote, ma soltanto qualche cenno alla danza del Sole che si teneva nel campo estivo della tribù. La danza era una ineliminabile carica di autopulizia e di espiazione. Nel cerchio estivo l'individuo doveva subordinarsi alla comunità: la caccia era strettamente collettiva e guerrieri in funzione di polizia amministravano severe punizioni a chi contravveniva l'ingiunzione. Le danze, scrive Conn, dovevano per incontrarsi di nuovo in estate.

Paola Ludovici

Immensi giardini, piazze e sagrati ma anche piccolo «teatro da camera»: fu questo il modo schizofrenico in cui il regista Reinhardt visse, con la sua opera, le tendenze del primo Novecento. Ora Roma gli dedica una mostra che però non riesce a rendere pienamente conto delle sue «grandi idee»

Un kolossal di nome Max

ROMA — Dar vita a una mostra che riguardi in qualche maniera il teatro è fra le cose più bizzarre e difficili che si possano fare sia in materia di esposizioni, sia in materia di storia della scena. Il teatro, per definizione e per vocazione, si basa quotidianamente sulla più completa «precarietà». È e temporaneo, irripetibile e inconsistente (almeno da un certo punto di vista «materiale») e soprattutto è sempre impossibile da catalogare. La sua funzione — cioè — nasce, si esplica e muore sulle tavole del palcoscenico, al di fuori delle quali perde qualunque significato. Eppoi il teatro rappresenta pur sempre la sublimazione estrema, quasi «divina», della finzione: stringerlo nelle morsa della realtà documentabile significa, in fondo, negare la sua assenza in dalle radici.

Dar vita a una mostra sul teatro, dunque, è un fatto bizzarro, perché la catalogazione finisce sempre per piegarsi verso una singola impostazione (anche linguistica) che assolutamente non combacia con il suo plurilinguismo. È un fatto difficile, perché per tentare di intervenire obiettivamente sulle abitudini di attori, registi e tecnici bisogna tener presente troppi e troppi fattori. È un fatto insensato, infine, perché la gente desiderosa di conoscere il presente o il passato del teatro dovrebbe sedersi più spesso in platea, non piuttosto affollare sale d'esposizione dove vengono riprodotti o ricordati brandelli di spettacolarità.

Il teatro in mostra, insomma, è sempre di secondo ordine. Teatro mediato. Anche se l'oggetto della faccenda è un grande regista quale Max Reinhardt (vissuto tra l'Austria, la Germania e gli Stati Uniti dal 1873 al 1943). Proprio alla fondamentale figura del teatrante di Vienna, infatti, è dedicata un'esposizione curata da Edda Fuhrieh e Gisella Frossnitz per conto di vari enti austriaci e ospitata a Roma, nelle sale dell'Ente Premi Roma a Palazzo Barberini, (e che resterà aperta fino al 24 settembre). Le pareti delle quattro sale sono coperte di fotografie: immagini di scena, riproduzioni di bozzetti di scenografie e costumi, riproduzioni di manifesti e locandine, ritratti di attori. «Riproduzioni», e il Max Reinhardt che ne esce fuori è un signore sbiadito, lontano nella memoria, del quale non si capisce bene che ruolo preciso possa aver avuto nella storia del teatro del Novecento.

Curioso davvero: perché Reinhardt in questo nostro secolo di rappresentazioni ha un'importanza fondamentale (nel bene e nel male). La sua figura troneggia dall'alto di una sorta di riscossa neoromantica dell'interpretazione teatrale. A lui si fa risalire una rivolta viscerale (e anche esagerata in alcuni casi) a certo naturalismo ottocentesco. Le brocche che Reinhardt disponeva sulla scena, per intenderci, non servivano a versare



Un'illustrazione dedicata a Max Reinhardt esule via Forlana. A fianco lo stesso Reinhardt nei ruoli di Luka in «Nachtstye» di Gorki

acqua nelle coppe dei personaggi, dovevano produrre movimento, immagini «pure». E l'acqua che scendeva, o fingeva di scendere, non era assolutamente rumorosa e matericamente presente come quella versata a fiumi nel secolo precedente. Ma non era neppure — intendiamoci — simbolica acqua fatta di aria che usciva dalle brocche fatte di aria di Craig.

Il teatro di Reinhardt fa storia a sé. Una storia fatta di grandi giardini, di grandi piazze, di grandi sagrati. Di cose in grande, insomma: che proprio a lui giustamente fa capo un certo gusto dello spettacolo-kolossal. Quel piacere dell'occhio che preferiva l'immissione di tanti e tanti elementi sulla scena ad una analisi storica, sociale e magari solo sussurrata dei testi. Eppure in Reinhardt le tendenze del teatro del primo Novecento sono vissute quasi con schizofrenia. In una sorta di sdoppiamento fra quel gusto per i grandi spettacoli e il piacere di un nascente «teatro da camera»: fatto di battute corrosive, di parole poetiche, di immagini scarse e significative.

Di tutto ciò la mostra romana spiega poco. Ma non soltanto per vizio di impostazione o scarsità di materiale presentato (problemi che, comunque, qui si fanno sentire). Anche e soprattutto per quell'impossibilità di forma espositiva di cui accennavamo all'inizio. L'oggetto teatrale messo in bacheca, quando c'è, travalica il proprio significato scenico. I salamini di pezza che traboccano dalla mostra dedicati alcuni mesi or sono a Petrolini sempre qui a Roma — per esempio — perdevano la loro connotazione teatrale per assumere una tutta culinaria. Sembravano fumare di salvia e di grigliata recente: ma è lecito dubitare che Petrolini stesso chiedesse a quei salcicciotti di stoffa un effetto del genere. Così, anche, accade per le fotografie di Reinhardt. Vedere il suo «teatro-giardino» nel parco del Castello di Leopoldsdorff fa venire voglia di passeggiare, non tanto di mettersi seduti su quella elegante platea in attesa della magia teatrale. E ancora, vederlo almeno in una barba bianca finta e curva su una sedia, nel ruolo di Luka in «Nachtstye» di Gorki, non può che rimandare al suo celebre racconto: «A circa vent'anni entrò al Duetstches Theater. Là dovevo sempre fare la parte di vecchi. Questo era un bel po' nel mio carattere. Apparivo con una barba posticcia. Ero fiero del mio repertorio, in cui potevo far mostra di tanta arte del travestimento. Ecco, l'arte del travestimento (poi rifiutata e ribaltata da Reinhardt) sta alla base dell'impossibilità di un teatro in mostra. È già tanto fatto il teatro che assottigliarlo in tale sua dimensione finisce per neutralizzare l'effetto dirompente, rivoluzionario di quella stessa finzione.

Insomma, si esce dalla mostra romana su Max Reinhardt e se ne sa quanto prima del grande regista. Resta qualche suggestione fugace, qualche immagine sfocata: ma la potenza di certo teatro «antico» era ben più evidente nella ricostruzione della sua regia di «Jedermann» di Hofmannsthal proposta la settimana scorsa nella piazza del Campidoglio. Ma come fare, allora, per riportare alla luce le abitudini di vecchie messinscena? Le mostre, abbiamo detto, non funzionano. Probabilmente la strada della «ricostruzione scenica» è la migliore (qui da noi, per esempio, un paio di stagioni or sono venne rimesso in piedi l'allestimento di Visconti della «Locandiera» di Goldoni e l'effetto «informativo» era più che valido). Il teatro, del resto, è vittima di questa dannazione: fuori dal palcoscenico, quasi sempre, svanisce.

Nicola Fano