Spettacoli e cultura

Fotografia: uno sguardo su Capri

CAPRI — Molte di queste fotografie sarebbero piaciute a Edwin Cerio, il grande «nume» di Capri che dal primo Novecento agli anni Trenta vigilò sull'immagine pura della isola antica e imperiale. Si tratta della Capri di paese, incontaminata o commista al moderno, ma intatta nei suoi valori di bellezza aspra e profumata. E lo stesso Cerio avrebbe invece guardato con scandalo di vecchio conservatore, alle figurine della Capri di oggi, mondana e turistica, ma sempre irripetibile.

Proprio nel Palazzo Cerio, che si affaccia sulla più che nota «piazzetta», Costanzo Vuotto, un caprese sensibile e «artista», espone alcune sue fotografie che sono autentici quadri, nitidi e composti, che disegnano tutta una vicenda di questa isola tanto celebre quanto segreta. La mostra — «Uno sguardo su Capri» — si apre domenica 18 e si chiude il 5 ottobre; ha il patrocinio del Comune di Capri. La presenta in catalogo — una sofisticata cornice grafica — il pittore Franco Angeli, da tempo attento amico di tanti fotografi ormai celebrati.

La lucente Capri di Costanzo Vuotto, in pochi squarci fotografici, è un compiuto racconto che riflette tutto lo spessore di questa isola inquietante.

«Dolce Caporal» di Stuart Davis (1922) A destra, in basso, «Chico in Top Hat» (1948) di Walt Kuhn

Due secoli di pittura d'oltre oceano in mostra a Roma: ecco come religione e Far West irruppero sulla «scena» di un'arte che si ispirò sempre all'Europa

I pittori che fondarono l'America

ROMA — All'inaugurazione della mostra di pittori americani dalla fine del Settecento al Novecento, presentata dai Musei Vaticani nella sterminata sala del braccio di Carlo Magno (colonnato di sinistra di S. Pietro), e che resterà aperta fino al 15 novembre, il barone Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, presentando questa parte meno nota delle sue collezioni, ha ricordato che una ventina di giorni fa era a New York, Metropolitan Museum, per presentare la sua bella raccolta di dipinti di maestri del XX secolo e, tre giorni dopo, era a Mosca, Museo Puskin, per presentare l'altra sua favolosa collezione di maestri antichi, una mostra scambio con quella di pittura occidentale moderna prestata dai musei sovietici e aperta in Svizzera.

Voleva dire che le sue collezioni sono così ricche e importanti, vere e proprie miniere della pittura di tutti i tempi, da impegnare seriamente i grandi musei del mondo. È vero, una collezione privata come quella Thyssen-Bornemisza è straordinaria; è un punto di riferimento obbligato per la storia della pittura occidentale. Ma bisogna dire che la raccolta di pittura americana non è una buona raccolta né dal punto di vista documentario né da quello qualitativo delle opere. La mostra comprende 114 dipinti tra il 1764 e il 1980 riuniti sotto il titolo «Maestri americani della Collezione Thyssen-Bornemisza» e presentati da John I. H. Baur in un catalogo a colori dell'Electa. È stata realizzata in collaborazione dai Musei vaticani e dall'associazione «Friends of American Art in Religion» che, in tutte le loro mosse, dicono di voler additare agli artisti contemporanei la fondamentale importanza dell'ispirazione spirituale e religiosa.

Sia i «Friends» sia il critico John I. H. Baur sottolineano l'importanza della religione cristiana nella creatività degli artisti americani; anzi, il Baur insiste su un carattere inconfondibilmente americano dei dipinti presentati, ma non chiarisce bene in che cosa consista questo carattere nazionale. Proviamo a vedere. La collezione com'è, innanzitutto. Dice il Baur che con 114 dipinti non si può pretendere di documentare pienamente i percorsi e i risultati della pittura americana di due secoli. Giusto. Ma se va a vedere la mostra «La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano», che supera appena i 70 dipinti, rimarrà folgorato. Vogliamo dire che la qualità pittorica di un dipinto è decisiva. E questa qualità nella collezione di pittura americana del barone Thyssen-Bornemisza si accende e si spegne lungo il percorso, e troppe volte per lunghi periodi e movimenti artistici il buio è totale.

La collezione è stata costruita senza un criterio critico: più unitaria per l'Ottocento è una bancarotta per il Novecento. Certo è stata fatta con quel che si trovava sul mercato d'arte e bisogna tenerne conto. Ma è anche vero che ci sono delle lacune che sono delle voragini: manca Benjamin West alla nascita della nazione e della pittura americana come proliferazione contenutistica, quotidiana e celebrativa della pittura europea; manca Whistler che fu il vero innovatore grande della pittura americana dell'Ottocento e proprio dal cuore impressionista della pittura europea; mancano ancora Mary Cassatt, il solido realista Eakins e il surreale Ryder che tanto fu amato da Pollock. Non ci sono, poi, più vicini a noi, Evergood, Gorky, Cornell, Man Ray, Still, Francis, Motherwell, Tobey, Rothko; poi, con l'action painting e con la Pop Art c'è la frana: la collezione non rappresenta più nulla e nessuno.

Alcune osservazioni infine vanno fatte sulla sottolineatura del carattere nazionale americano che fa il Baur a partire dall'ultimo quarto del Settecento e che ci sembra una bella forzatura fatta poi come se la pittura fosse soltanto un dagherrotipo della «scena americana», natura immensa e grandiosa e società dinamica e spietata. La pittura americana nasce come un ramo gracile della pittura europea e con un complesso di inferiorità accademica che accompagna gli artisti americani fino ai nostri giorni. Ci sono continue implosioni ed esplosioni provocate dagli avvenimenti pittorici d'Europa: e bisogna dire che i pittori americani veramente grandi, per sguardo e immaginazione, sono pochi, pochissimi. E bisognerà attendere gli anni '50 perché una grande pittura americana influenzi gli europei. Forse, c'è da dire una cosa — e il Baur non la dice: i pittori americani e i loro committenti e il loro pubblico intesero la pittura non pittoricamente ma come veicolo illustrativo ambizioso di esattezza di tipi e luoghi e situazioni di una nazione nascente e che era continua scoperta, dalla grande natura incontaminata alla vita della città, per gli stessi americani: una pittura dunque documentaria, antropologica, catalogatrice, curiosa che fissa tutto diligentemente con mestiere quasi sempre assai modesto ma bastevole per illustrare.

Dicevano i pittori della Hudson River School, o chi per loro, di porsi davanti alla natura come al cospetto di Dio e che in essa la pittura era già fatta. La religione, o meglio l'articolazione delle confessioni religiose negli Stati Uniti, dette la sua spinta ma non fu più grande di altre spinte che venivano da quel grandioso e tragico crogiuolo di classi, di razze, di popoli delle più diverse nazionalità, di culture. È quasi sempre la «scena americana» che decide del carattere americano della pittura, non il suo modo di dar forma, il modo poetico. Questo almeno fino al grande sconvolgimento della mostra d'arte moderna europea (ma c'erano anche degli americani) del 1913 all'Armory Show: e ancora una volta sono le grandi tensioni europee che attivano il nuovo modo di vedere l'America da parte degli americani.

Le parole «scena americana» le troviamo presto in uno scritto di Emerson del 1836 e torneranno, mutate circostanze e forme, molte volte fino ai giorni nostri, fino alla Pop Art e non soltanto nelle immagini di quelli che si proclamavano specialisti della «scena americana». Lungo quasi tutto l'Ottocento il grande stupore dei pittori americani fu la natura americana così infinita, così grandiosa e tutta da scoprire: Dio e il West nell'occhio del pittore americano si fondono in un paesaggismo molto tradizionale ed europeo accademico ma che cerca la sublimazione in un contenutismo religioso del contatto con Dio o nell'avventura pionieristica negli interminati spazi contesi ai pellerossa.

I migliori pittori americani, capaci, anzi appassionati, di trasferire un soggetto di vita in una forma poetica di colore-luce, di masse e volumi, di spazi e di visioni pittoriche, sono quasi sempre quelli che sentono profondamente l'energia umana spesso nelle sue radici popolari e democratiche e la lotta necessaria all'affermazione e alla costruzione. Ecco, l'energia questo potrebbe essere un carattere pittorico assai americano. Nella seconda metà dell'Ottocento è Winsolw Homer, pittore grandioso ora romantico ora impressionista del mare e della lotta degli uomini col mare, il pittore americano dell'energia. In quella che il Baur chiama «ordinata malinconia a cavallo del '900» ci sono da segnalare Prendergast e gli «Otto» con la loro pittura della realtà urbana e quotidiana, in particolare Bellows e Sloan. Ma le perle di pittura moderna della collezione sono i dipinti, impensabili senza la prima avanguardia europea, di Max Weber, John Marin, Stuart Davis, Demuth, la O' Keeffe e Sheeler: senza cubismo e futurismo e astrattismo gli occhi molto americani di Weber, Marin, Davis non avrebbero mai visto modernamente New York e l'America. Ci sarà, poi, determinante l'innesto della nuova emigrazione di artisti europei (che in parte fuggivano dal nazismo): Duchamp, Masson, Ernst, Léger, Grosz. La «scena americana» torna con la campagna di Benton e la città negra di Bearden. A questo punto, e siamo agli anni Sessanta, è impossibile rendersi conto dai dipinti della collezione cos'è successo nella pittura americana e siamo a un punto nel quale entra in scena la forza contrastante di due tensioni: quella del realismo «di sinistra» di Ben Shahn, che ha due dipinti bellissimi: «Operai francesi» e «Tre strumenti», e quella dell'Action Painting di Pollock e De Kooning assai mal rappresentati così come i realisti Hopper e Andrew Wyeth. Quella che era stata la tradizione del paesaggismo americano torna ma esplode in immagini visionarie nei tre dipinti di bella qualità di Burchfield. E l'altra vasta corrente detta del Precisionismo americano trova nuovissima incarnazione con l'occhio rapace e infallibile dell'iperrealista Richard Estes qui presente con un paesaggio urbano di tutto rispetto. Tra annullamento religioso nella natura, dinamismo costruttivo e tragedia della vita urbana, ricerca di una forma non strettamente americana della vita contemporanea capace di penetrare fin nelle pieghe più profonde e nascoste dell'io come nella vita di massa, pulsano le ricerche degli artisti americani che qui non sono o sono mai rappresentati. A voler venir via con qualcosa da ricordare di americano nel cuore e nei pensieri (ma è un qualcosa di ebraico-americano) bisogna farsi prendere dalla malinconia degli operai francesi del '42 con le mani alzate e dall'altra malinconia dei suonatori del '44: a ripensarli gli uni e gli altri sono figure di un'energia prigioniera.

Dario Micacchi

Eduardo conquista Londra: dopo «Napoli milionaria» ora sui palcoscenici inglesi è arrivata un'altra delle sue commedie. Un allestimento fedelissimo, un grande Ralph Richardson, ma manca la «grinta» del grande autore

Le «voci di dentro» stavolta parlano inglese

Nostro servizio

LONDRA — Eduardo De Filippo è molto giovane per gli inglesi. Undici anni fa si presentò sul palcoscenico dell'Aldwych Theatre di Londra con «Napoli milionaria», invitato da Peter Daubeny che dirigeva la Stagione Mondiale di quel Teatro che ora è «defunto». Una settimana di rappresentazioni e poi via: a parte lo sparuto gruppo di critici e conoscitori, pochi sapevano chi fosse. Eppure lo spettacolo lasciò un segno. Laurence Olivier e sua moglie, l'attrice Joan Plowright, s'innamorarono del dolce-amaro sarcasmo napoletano e così dai castelli di Shakespeare scesero in piazza a Napoli per rivitalizzarsi un po'. L'anno dopo, «Sabato, domenica, lunedì» andò in scena all'Old Vic (altro teatro scomparso) e da allora De Filippo ha trovato un pubblico anche a Londra. Oggi, «Le voci di dentro» (tradotto «Inner voices») è entrato nel repertorio del National Theatre. Del resto, lo storico Old Vic, chiuso da diversi anni, è stato comprato da un canadese e, sia detto per inciso, riaprirà proprio quest'autunno con un programma piuttosto leggero improntato all'operetta; mentre tutti aspettano col fiato sospeso di vedere cosa succederà all'Aldwych, l'altro tempio del teatro londinese, comprato da un americano. Nel frattempo Olivier e la Plowright — della quale bisogna ricordare la splendida «Filumena» del 1977 — hanno lasciato la scena e ora il personaggio centrale in «Le voci di dentro» è interpretato da un altro nome prestigioso, Ralph Richardson.

Per gli inglesi che hanno visto la «Napoli milionaria» che riflette il relativo benessere degli anni Cinquanta, «Le voci di dentro», del 1948, dovrebbe riuscire a fare il punto della situazione già nel primo quarto d'ora di spettacolo; e proprio a livello di stomaco. In casa Cimmaruta si mangia, in quella Saporito, nonostante il bel nome, no. De Filippo ci dice subito che in Casa Cimmaruta cinque persone e una cameriera hanno vino, caffè, uova e spaghetti alla prima colazione, e tutto grazie alla moglie di Pasquale, avvenente signora che fa le carte e riceve liquidi dai clienti. È vero che di uova ce ne sono soltanto due, ma è già abbondanza per quei tempi. Norman Simpson, che ha tradotto quest'opera, cita nel programma dello spettacolo lo scrittore Norman Lewis che si trovò proprio a Napoli subito dopo la guerra: «Ho incontrato un giovane, Vincente Lattarullo, dall'aria fragile e distinta che però sta in piedi a fatica. L'ho portato in un bar per una marsala all'uovo e quello, nel vedere il cameriere che stava per rompere un uovo, per poco non è svenuto. Gli ho letto l'angoscia in faccia quando con un gesto ha fermato il cameriere e mi ha chiesto se quell'uovo poteva portarselo a casa. Alla fine gli ho dato anche il mio; lo ha rotto e se lo è bevuto lì per lì, il più lentamente che poteva».

Così lo spettatore è avvertito fin dall'inizio che la commedia di Eduardo è anche un dramma della fame, pure se prevale la «commedia», la comicità di certe situazioni.

Scritta in una settimana in una camera d'albergo di Milano dove, secondo il critico Enrico Bassano, c'erano fogli con le battute degli attori un po' dappertutto, perfino nel lavandino, per cui De Filippo aveva proibito l'accesso alla donna delle pulizie, «Le voci di dentro» è teatro dell'assurdo tenuto insieme dal linguaggio di tutti i giorni. Dice in sostanza che l'assurdo fa parte della realtà quotidiana e quando l'assurdo manca, sia pure a livello di sogni, di miracoli, di ubbie, la vita diventa sterile e perfino sinistra. Uccidere l'immaginazione è un crimine; appiattire la realtà quotidiana che può essere così ricca e creativa anche a livello domestico, dietro l'armadio del codice di condotta convenzionale, dunque conservatore, è un'offesa alla vita, un delitto, appunto. Tutto questo risulta chiaro dalla messa in scena al National che rispecchia in maniera lineare — quasi fosse un compito scolastico — l'opinione che l'umanità si è rifugiata nei sognatori, magari un po' pazzi.

La cucina dei Cimmaruta, nel primo atto, è contrassegnata da quell'ordine che nasconde l'ipocrisia (le scene sono dell'italiana Palmonda Gaetani), mentre il magazzino di roba vecchia del Saporito, nel secondo e terzo atto, è caos, fuochi d'artificio; qui lo «zi Nicola» che si è staccato da terra e vive al di sopra di quello che per lui deve essere un mare di lerciume, sputacchia a ripetizione ogni volta che i Cimmaruta gli sono a tiro. Zi Nicola pronuncia solamente una frase che in inglese suona «Se almeno si facesse una frazione di rumore in meno laggiù di sotto», e ha detto tutto. C'è un efficace uso delle immagini più semplici: i mobili per esempio. «Ma come» — fa Pasquale Cimmaruta — «lei viene in casa mia e pretende di spostare i mobili?». «Perché no? — risponde Alberto Saporito — se lei viene da me può spostare quello che vuole». Nell'ordine umano deve esserci posto per il disordine: proprio contro la geometria richiesta da una coscienza poco tranquilla, si batte la saggezza delle forme in costante movimento. Infatti il magazzino di roba vecchia dove è tutto sottosopra diventa, per contrasto, luogo di contemplazione e chiarimento. Specialmente quando Alberto Saporito è in scena. Salutandolo per l'ultima volta, Maria, la cameriera, gli dice «lei rimane sempre così calmo, deve veramente avere molto coraggio. Ammiro un uomo come lei». E si arriva così alla considerazione finale: «Purtroppo sembra che uccidere sia diventato un luogo comune di questi tempi».

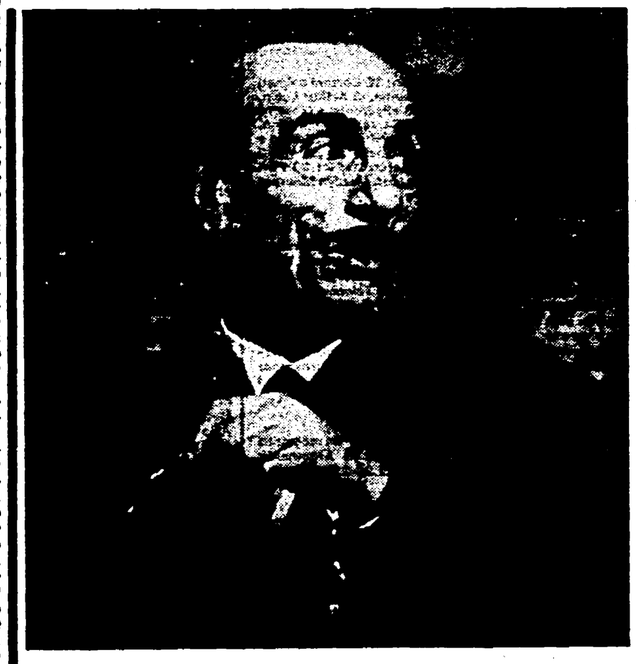
Siamo, come si diceva, nel 1948, e la guerra ha lasciato il suo strascico di morti; la commedia si tiene a distanza dal conflitto, ma una domanda è legittima: chi è l'Aniello che si è perduto, creduto morto, assassinato? E chi è il presunto colpevole, Pasquale Cimmaruta, che con tanto di turbante (vale a dire mascherato, altra potente immagine) intrattiene i clienti della moglie che fanno la fila nel corridoio? La professione della moglie è infatti legata ad una origine che può far riflettere. Pasquale è rimasto in casa per paura di rimanere coinvolto nella politica, si è nascosto «per paura che lo cercassero»; si è in qualche modo ucciso rinunciando a giocare il suo ruolo nel «disordine» della guerra; non è cresciuto, ha di se stesso un'immagine infantile, del bambino che andava a scuola.

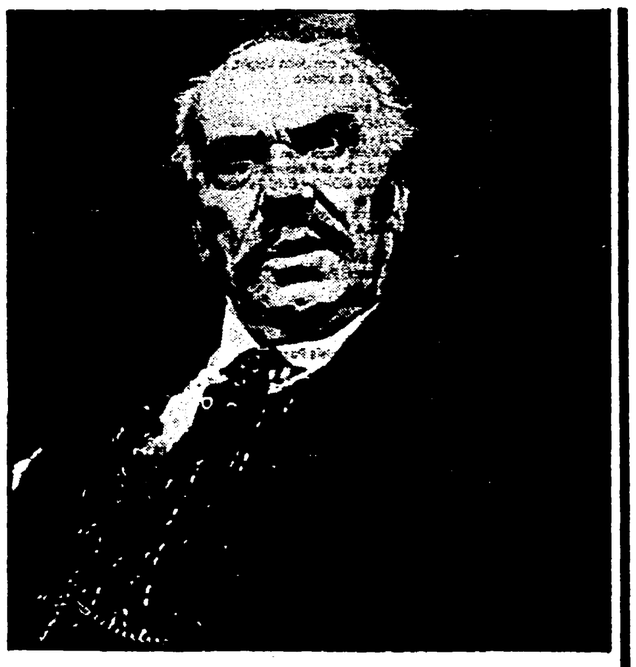
La regia di Mike Ockrent indica tutte queste possibilità, senza enfatizzarne nessuna. Per chi acquista il programma (costo 1500 lire) ci sono quattro pagine di Norman Lewis che descrivono la Napoli del dopoguerra dove un pezzo di sapone vale una fortuna, dove la prostituzione impera, dove cittadini corrono dagli Alleati con ondate di denunce: «La gente si presenta di persona, sente di dover fare i conti con qualcuno e spesso gli accusati non hanno neanche un nome. Riceviamo descrizioni di "assassini" con dati come "di età fra i trenta e i quarant'anni", "di altezza media", "di brutto aspetto" e in un caso specifico "con una grande paura dei gatti"». Nello stesso programma ci sono fotografie di Napoli oggi, quelle che i lettori dei giornali della domenica, tipo «Observer» (è avvenuto recentemente) si aspettano di vedere: dieci persone che vivono in una stanzaccia.

Gli attori sono tutti molto bravi e la coppia Michael Bryant, Ralph Richardson, rispettivamente Carlo e Alberto Saporito, cavalca benissimo una relazione a metà strada fra tenerezze cechoviane e indicazioni omosessuali, certamente nel caso di Carlo Saporito che fa un po' «Cage aux folles», versione partenopea. Il pubblico si diverte e non c'è dubbio che De Filippo abbia trovato nuovi amici. È anche vero però che a tratti la serata arranca come se il mezzo necessitasse una nuova chiave di accensione. Non c'è un deprecabile sfavillio di cliché napoletani con attori inglesi che cercano di imitare l'accento mafioso — come avvenne in «Sabato, domenica, lunedì», tendenza di cui questa messa in scena è fortunatamente priva — ma sarebbe stato meglio trovare un approccio un po' più rischioso, soprattutto nei riguardi del sottotesto dal quale è possibile ricavare più di una lettera. Per esempio Eduardo scrive: «Al centro di tutte le mie commedie c'è un conflitto fra l'individuo e la società. Voglio dire che le mie commedie derivano da uno stimolo emotivo: reazione verso l'ingiustizia, disgusto verso l'ipocrisia, compassione per gruppi o persone, senso di rivolta verso leggi antiquate. Nel complesso se un'idea non ha significato o applicazione sociali, non mi interessa svilupparla».

È il discorso di un uomo che sa sorridere, ma che sa anche arrabbiarsi. È questa messa in scena all'acqua di rose in cui Alberto Saporito incespica nel sogno facendoci dimenticare che all'origine c'è uno stomaco vuoto, forse non rende giustizia ad un autore conosciuto per il suo mordente. Insomma, nate con due robuste mascelle, queste «Voci di dentro» sono arrivate a Londra senza canini.

Aggeo Bernabei





Ecco i due Eduardo

Eduardo è nato nel 1900 e ha scritto e interpretato per la prima volta «Le voci di dentro» nel 1948. Ralph Richardson è nato invece nel 1902 ed è al suo primo incontro con il teatro di Eduardo. Richardson, comunque, è uno dei più popolari e importanti interpreti di teatro in Inghilterra. La sua carriera è legata soprattutto alle più significative stagioni dell'Old Vic, dove è stato protagonista, volta e volta, di memorabili allestimenti di molti classici shakespeariani. Dalla «Dodicesima notte» alla «Biblatica domata», dal «Sogno di una notte di mezza estate» all'«Enrico IV», da «Macbeth» alla «Tempesta». Ma, naturalmente, la sua vita teatrale non si ferma al grande Shakespeare: è rimasto nella memoria, per esempio, la sua interpretazione di «Terra di nessuno», uno dei più significativi e recenti testi di Harold Pinter. Per questo «inner voices», comunque, come si vede dalle foto a confronto, Richardson ha tentato di ricostruire, alla sua maniera, il volto simbolico e scavato di Eduardo.