



Per saperne di più sugli Scheiwiller

MILANO — Nel campo dell'arte e della letteratura (soprattutto della poesia), il lavoro degli Scheiwiller a Milano, iniziato negli anni Venti e tuttora ben vivo, è certo un esempio rarissimo di intelligenza e stile. L'8 novembre si è aperta una mostra dedicata alla loro attività culturale, articolata in due sezioni, al Museo di Milano in via Sant'Andrea. «Immagini e documenti» (spiccano le sculture e i disegni di Adolfo Wildt — nonno materno di Gianni Scheiwiller — e Fausto Melotti), alla Biblioteca Com-

mune, Palazzo Sormani, tutte le edizioni Scheiwiller dal '25 a quest'anno. Giovanni Scheiwiller, nato in Svizzera, venne a Milano nel 1889 e vi morì nel 1904; fu un importante bibliografo e collaborò con Urtico Hoeppli. Suo figlio, Giovanni Serondo (nato nel 1889 e morto nel 1965) ereditò le edizioni Scheiwiller e la sua attività è stata poi continuata, dal '51 a oggi, dal figlio Gianni. Importanti le edizioni d'arte (la collana «Arte moderna straniera»), ma spesso decise e per le sorti della nostra poesia, gli eleganti volumetti di versi pubblicati da Scheiwiller. Piccolo editore, ha nel suo catalogo, sotto la famosa etichetta «All'insegna del pesce d'oro», alcuni tra i maggiori poeti italiani del secolo. «L'è el di di-

mort, aiegher-!», di Delio Tessa; le «Poesie» di Sbarbaro, le «Poesie» di Rebora figurano nella bellissima collana «Avevano a Milano nel 1889 e vi morì nel 1904; fu un importante bibliografo e collaborò con Urtico Hoeppli. Suo figlio, Giovanni Serondo (nato nel 1889 e morto nel 1965) ereditò le edizioni Scheiwiller e la sua attività è stata poi continuata, dal '51 a oggi, dal figlio Gianni. Importanti le edizioni d'arte (la collana «Arte moderna straniera»), ma spesso decise e per le sorti della nostra poesia, gli eleganti volumetti di versi pubblicati da Scheiwiller. Piccolo editore, ha nel suo catalogo, sotto la famosa etichetta «All'insegna del pesce d'oro», alcuni tra i maggiori poeti italiani del secolo. «L'è el di di-

Montale è ben presente nel catalogo Scheiwiller. «La poesia non esiste», «Diario del '71», edizioni di copie fuori commercio. Attento poi al nuovo, negli anni 60 ha pubblicato i libri d'esordio di Balestrini e Porta, testi di Sangiuliani, Giuliani, Tagliarini. Oggi che la pubblicazione di versi in serie è prestigiosa non è affatto cosa facile, e che non più di due o tre sono le collane di poesia di grossi editori, sempre più esemplare e insostituibile si manifesta la presenza di Scheiwiller. I suoi libri non sono forse dei best-sellers, ma si continueranno a leggere. La poesia è cultura, gioco sulla durata e alla fine credo, ha quasi sempre ragione...
Maurizio Cucchi



Una scena di «Ganga Bruta» e, sotto, il regista Humberto Mauro

Intervista Claire Bretécher espone a Firenze strisce, storie, e anche molti disegni «personali» finora segreti. E spiega perché adesso ha cambiato personaggi

«I Frustrati li ha uccisi Mitterrand»

Della nostra redazione FIRENZE — È sbarcata in Italia Claire Bretécher con tutti i suoi Frustrati, le sue Madri, Celuillite, Monique, Santa Teresa d'Avila e persino i suoi disegni personali finora nascosti agli occhi indiscreti del pubblico. Da Parigi è arrivata con un'altra lieta sorpresa: un pancione grosso grosso che tra pochi mesi le sarà la gioia della prima nascita. All'inaugurazione della mostra all'Istituto Francese di Firenze (Piazza Ognissanti), dinamico partito avanzato della politica culturale di Jack Lang, lei, Claire Bretécher, si è messa un po' in disparte lasciando campo libero a tutti i suoi personaggi da fumetto. Girelandando per la mostra ecco la Bretécher incontrare le sue passioni, le sue ansie, le sue amiche, il suo umorismo crudele e fine allo stesso tempo. — Claire, questi tuoi disegni sono veramente belli e nessuno sapeva che tu li avessi nascosti... — Li ho sempre fatti. Quando mi annoio e cerco idee mi getto nel disegno. Del resto è meno frustrante che inventare una storia. — A proposito di Frustrati, come mai li hai abbandonati? Non facevano più ridere? Non interessavano più? — Le due cose insieme. Fan-

no parte di un'epoca che in Francia non esiste più. — Da quando? — Da quando ha vinto la sinistra la gente è cambiata. — E il fumetto? — È cambiato quello di destra che adesso è molto più graffiante. Così mi dicono, perché io non lo leggo. — Dopo la serie dei Frustrati, le Madri che stanno per diventare un libro anche in Italia. Come mai questo cambiamento? — Perché le mie amiche erano tutte incinte. — Adesso anche tu sei incinta... — Sì, ma solo un poco. — E queste madri sono la quasi totalità delle donne francesi? — Le mie madri rappresentano la massa e io rappresento le mie madri. — Perché questo desiderio di maternità ti viene fuori a quarantatré anni? — Lo so, sarebbe meglio aspettare sino a ottanta. Ma mi sembra che ciò non sia possibile. — Però hai dei vantaggi rispetto alle tue amiche madri... — Il vantaggio di non andare in ufficio tutte le mattine e lo svantaggio di non andare in ufficio tutte le mattine. — I grandi disegnatori, hai detto in un'intervista, trasformano la loro compa-



Un disegno di Claire Bretécher e, in alto la disegnatrice

gnata in una sorta di manager. L'è come fai, unica disegnatrice di successo? — È piacevole avere qualcuno che ti ama e che ti gestisce. Io ho tentato, ma il partner si è categoricamente rifiutato. — Adesso che Reiser è morto a «Le nouvel observateur» resti sola. Ti mancherà molto? — Con Reiser c'era una sorta di emulazione a distanza. Mi toglieva anche da molti imbarazzi: lo, a volte, non riuscivo a finire le mie strisce e lui, invece, lavorava come un pazzo. — E ti è stato di aiuto anche dal punto di vista psicologico? — Moltissimo. In un giornale non trovi mai nessuno con cui discutere. Ai giornalisti interesse vendere e riempire lo spazio con i fumetti che attirano molto il pubblico. Con lui, al contrario, mi confidavo e mi confrontavo continuamente. — Le ultime ore, gli ultimi minuti prima della consegna del fumetto al giornale come li vivi? — Terribilmente. Per farmi passare l'angoscia mi mettevo a disegnare una seggiola, una sedia, un fiore. E così che spesso ho tirato fuori storie di donne che sono lì, sole, in casa e non sanno cosa fare. — Ma non hai una riserva



Perché la morte di Mauro non fa notizia?

HUMBERTO Mauro, chi era costui? La notizia della sua scomparsa, avvenuta in questi giorni all'età di 86 anni, deve aver lasciato indifferenti anche molti cultori di cinema. I quali hanno appreso forse per la prima volta che egli era un pioniere del cinema brasiliano e il lontano padre del cinema novo esplosivo negli anni Sessanta. Scrive amaramente Buñuel nel suo libro autobiografico «Stimberk» sarebbe un zero senza i canoni americani. E metterei nel fascio anche Dos Passos e Hemingway. Se fossero nati in Paraguay o in Turchia, chi diavolo li leggerebbe? E la potenza di un paese che fa i grandi scrittori, Galdos romanziere sta spesso alla pari con Dostoevskij. Ma chi lo conosce fuori dalla Spagna?

Pochi, infatti, possono dire di conoscere Humberto Mauro fuori dal Brasile. Lo aveva assorbito lo storico Gervasio Souto, per il quale tuttora «un giorno o l'altro, questo pioniere dell'arte del film latino-americano s'imporpora internazionalmente come un maestro del cinema». Quel giorno non è ancora venuto e la sua opera è stata riscoperta in un'occasione tanto in patria. Uno dei campioni di questo risarcimento culturale non poteva essere che Glauber Rocha, il nipotino che, purtroppo, dovette precedere il nonno nella tomba. In Italia, grazie soprattutto alla Mostra di Pesaro e ai suoi quaderni di documentazione, si è almeno registrata l'eco di quel tardivo recupero. Eppure Humberto Mauro aveva partecipato a una Mostra di Venezia fin dal 1928, quando da cinque anni era uscito il suo capolavoro Ganga Bruta. Ma chi, allora, si accorse di lui? Non sarebbe dunque il caso che, l'anno venturo, Venezia si accingesse a riparare, invece di ingigilirsi in retrospettive di autori e sono sempre questi?

Nato da padre italiano, anzi per l'esattezza salernitano, il 30 aprile 1897 a Volta Grande nello Stato di Minas Gerais, Mauro era autodidatta e versato in ogni genere di sperimentazione, dalla musica (dalla fotografia alla radio, ed era anche attore a tempo perso. Ma ciò che lo attirava in modo particolare fu l'elettricità; e l'elettricità lo condusse al cinema. Accadde nel 1925 a Cataguassés, un centro del centro dello Stato natale. Dove tutti, a erano stranamente penetrate le idee di rinnovamento artistico o letterario parlate da San Paolo. Ma, imbevuto di Griffith come del western e dei serial d'epoca, e armato di una Faith-Baby, Mauro era un fuoriclasse dai movimenti culturali quanto dal suo ardente interesse per tutte le questioni tecniche e meccaniche, e poi dalla voglia di rifare i melodrammi d'azione americani nei paesaggi e negli interni di mano a lui e coi tipi umani che conosceva a bene. — Nacque così, da un bres e western regionale (Valdaisio, o cratere), quello che gli storici, nella consuetudine casalinga, battezzano al centro del continente Brasile in film quali Primavera da vida (1926), Tesouro perdido (1927), Brasa dormida (1928) che fu forse il più poetico, Sangue mineiro (1929). A dispetto delle trame banali e della povertà di mezzi, l'opera di un cineasta originale, pieno d'amore per la sua gente e la sua terra. Film girati in famiglia e con gli amici, dove Mauro faceva veramente di tutto, imparando ogni nuova tecnica dai maestri nordamericani, ma costruendo intanto il suo sguardo incontaminato la sua capacità di restituire la vita nel suo fluire. — Naturalmente doveva anche riempire con l'invenzione i vuoti di risorse. Il mio entusiasmo — ricorda a egli stesso nel 1954 — adottò subito il motto nazionale: «chi non ha cane va a cacciare col cane». Tutta la famiglia riceveva, e si filmava l'uomo di città e quello di campagna nelle attività abituali. La natura era svelata, e ci si spremeva il cervello per sofferpire con gli espedienti ai mezzi meccanici: preparati fulmini e tempeste usando la luce del sole, un panno nero e un anafantico. — Insomma, questo elettricista d'ingegno era costretto a tramutarsi in mago, come Lumière e come Méliès, ma trent'anni dopo l'invenzione del cinema, il che può dare un'idea dello

scarto storico, della soggezione umiliante in cui versava allora, e non solo allora, il prodotto nazionale soffocato dal monopolio straniero imperante nel mercato da un punto all'altro del paese. Ma la colpa — anzi Rocha parla di «delitto» — sarebbe stata anche della cultura brasiliana, che più tardi negli anni Trenta, quando Mauro usò dalla provincia affrontando il sonoro e il suo periodo «carroca», e creò a Rio de Janeiro opere importanti come Ganga Bruta e, nel 1935, Favela de meus amores, non seppe recepire la sua lezione e lo lasciò praticamente senza sostegno, gigante e precursore solitario come Manoel de Oliveira in Portogallo, tanto per citare un altro esempio dello stesso ceppo linguistico, ma questa volta in Europa. — Tuttavia Ganga Bruta rimaneva, nel senso migliore del termine, un film «provinciale». Provinciale come lo fu in Francia, lo stesso anno 1933, Zero de condute di Jean Vigo o come lo stesso stato poco dopo Toni di Renoir, anticipatore del neorealismo. Il critico brasiliano Sales Gomes, che non per nulla si è occupato anche di Jean Vigo, riscontrava nel cast polivalente di Mauro il tratto di un'artista di provincia, tipico anche di altri suoi film. A raccontarne la trama, quest'opera ancor muta e sonorizzata con dischi sembrerebbe la più concettuale del mondo. Ma basta sapere che il protagonista è il suo montaggio, proprio della prima notte di nozze in una fastosa villa in stile 1910, che fa pensare a quella in cui vive El nel film di Buñuel (Sadoul), o che l'assassino è girato in forma espressiva mentre la passeggera in treni dell'uomo che assapora la libertà delle strade dopo essere stato assolto per «delitto d'onore», è resa nello stile di un documentario realista (Rocha), per capire che il linguaggio è tutto, nell'opera di Mauro come di qualsiasi grande regista. — Poi l'eroe, con la sua brutalità ma anche con la sua malinconia, con la sua spietata avarizia, con il suo senso di provincialismo e il suo impulso eroico (un vero eroe brasiliano, insomma), esegue la propria scalata diventando direttore d'una grande fabbrica ed entrando in conflitto con gli operai e con i tecnici. Tutto ciò viene però aspirato alla immediata realtà della vita, trova ogni una relazione col ritmo sincopato di un Godard o con quello riflessivo di un Resnais. — Non c'è da stupirsi, del resto, che in Mauro si rinvenisse l'eco dei movimenti d'avanguardia, quando di tale tendenza era interamente partecipe un film rimasto assolutamente eccezionale, nel suo estremo programmatico, come limite del giovanismo Mario Petrucci, che nel 1930 ottenne l'entusiasmo Eisenstein e che per mezzo secolo è stato tenuto segreto all'ombra di questo giudizio: un cult movie mica da ridere. Ma il miracolo di Humberto Mauro, e che lo rende davvero sovrano ai tempi suoi, è che simili tributi a un linguaggio modernissimo non venivano fuori da un'esperienza intellettuale, bensì dal cuore stesso di un'intuizione provinciale, da un'aderenza nativa a personaggi e luoghi, dalla fedeltà naturale alle tipologie e alla socialità brasiliana. — Per completare il suo ritratto del Brasile, oltre all'attività in film di finzione che sarebbe proseguita fino al 1952, anno della sua prima retrospettiva in patria, con O canto da saudade, egli realizzò e produsse, per l'Istituto Nazionale del Cinema Educativo, almeno trecento documenti in trent'anni e sei seguenti campi: medicina, documentazione rurale, giornalismo, musica, folklore, danza, industria, zoologia, botanica, letteratura, educazione artistica, storia, rievocazione infantile, geografia, geografia economica, fisica, astronomica, tecnologia e meccanica. — Ecco chi era, sommarariamente, il patriarca che il cinema brasiliano ha in questi giorni perduto. Nel 1933 venne a Venezia quale primo delegato del suo paese a un festival del cinema, portando il suo film O desobramento do Brasil. Non sarebbe il caso, oggi, di «ripetere» anche noi il cinasta Humberto Mauro? Non pensate che vi sia materiale sufficiente per una retrospettiva personale?

L'intervista Parla Marisa Fabbri che da stasera a Pontedera interpreta Virgilio, Omero, Gregory Corso e Euripide. «È uno spettacolo sulla paura della guerra, quella dei greci e quella dei nostri giorni»

«Ricominco dalla V.O.C.E.»

ROMA — Da Giorgio Strehler a Luca Ronconi la storia teatrale di Marisa Fabbri s'è sempre sviluppata in modo un po' atipico rispetto al generale panorama delle nostre scene. La sua vita d'attrice è in qualche maniera segnata da una lontananza dal teatro di tradizione che nel tempo ha saputo segnare un percorso assolutamente parallelo a ciò che è accaduto e accade generalmente sui palcoscenici. E forse anche per ciò, nelle ultime stagioni Marisa Fabbri ha perfezionato anche il proprio impegno didattico all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, innanzitutto che si rivolge, più e meglio che in altri casi, alla formazione dell'attore prossimo venturo. — Ma tra una lezione e l'altra Marisa Fabbri trova anche il tempo di presentarsi in prima persona sul palcoscenico, come effettiva rappresentante di un modo diverso di concepire il teatro e la funzione dell'interprete. Va in scena questa sera a Pontedera, infatti, il suo spettacolo V.O.C.E., dove le quattro iniziali stanno per Virgilio, Omero, Corso e Euripide, vale a dire i quattro autori presi a pretesto per un viaggio che

parte dalla tradizione greca e arriva alla contemporaneità. Un viaggio teatrale sulle trasformazioni tecnologiche che modificano gli equilibri sociali. Non a caso, del resto, lo spettacolo si chiude con Bontè, il poema in cui Gregory Corso ritrae drammaticamente la situazione dell'uomo moderno di fronte all'evoluzione della scienza della guerra. — Marisa Fabbri, parliamo da «V.O.C.E.», si tratta di uno spettacolo vero e proprio, non di un recital... — È uno spettacolo in ogni senso. Perché attraverso brani di Virgilio, Omero, Euripide e Corso ho voluto elaborare una mia lettura drammaturgica completa di un argomento molto vicino a noi. Il mio procedimento di lavoro si è basato sull'analisi (e il successivo potenziamento) di tutti gli elementi che compongono il linguaggio teatrale. Non è una semplice questione di parole, di accenti e di metrica; bisogna vedere come certe costruzioni linguistiche riuscivano a richiamare teatralmente la drammaticità di un problema. — Ma qual è esattamente il problema tematico che affronti in questo spettacolo? — Non uno, ma due sono i nodi centrali di V.O.C.E.: da una parte c'è il contenuto vero e proprio, dall'altra c'è la forma specifica di quel contenuto. Da una parte, allora, c'è il racconto di un'epoca (che potrebbe anche essere imprecisata dal punto di vista storico) che scopre le tecnologie e le possibilità sociali che offrono i vari usi di quelle tecnologie (ovviamente ci sono molti riferimenti allo «stupore» di fronte all'elemento rapidissimo delle tecnologie militari) e dall'altra c'è tutta la poesia teatrale che i testi offrono proprio a questo proposito. — Quali differenze ci sono fra la poesia lirica e quella teatrale?



Marisa Fabbri che esordisce con il suo «V.O.C.E.»

Le differenze che si possono notare, per esempio, fra Omero e Euripide. La struttura linguistica dei versi di Omero è in un certo senso interna, mentre i versi di Euripide sono finalizzati al dialogo, alle modificazioni di ritmo imposte dal teatro. — Come fai a tradurre questi principi — diciamo così — teorici, in regole pratiche da elaborare direttamente sul palcoscenico sera per sera? — Il trucco, in un certo senso, è semplice e difficile nello stesso tempo. Si tratta di andare a vedere che cosa si nasconde dietro le parole, perché all'inizio di un verso o di una battuta c'è un avverbio e non un aggettivo, e viceversa. Dopo aver fatto questo tipo di ricerca bisogna stare attenti a spiegare al pubblico (con la voce come con i gesti) perché e in funzione di quale ritmo e quale accensione drammatica l'autore ha scelto una parola piuttosto che un'altra. — Tutto questo è anche ciò che insegni ai tuoi giovani allievi che aspirano ad entrare a far parte del teatro? — Ma qual è, a tuo parere, l'attore-tipo del futuro? — Non so rispondere in modo preciso: anch'io tante volte mi sono fatta questa domanda. Spesso mi risponde che non dovrei proprio insegnare, perché io, con questo mio modo di ricercare sul linguaggio teatrale, sono volutamente ai margini della ufficialità del mercato. Mentre i giovani dell'Accademia dovrebbero giustamente sperare di entrare a far parte non solo del teatro, ma anche del mercato teatrale. Altre volte, invece, penso che solo attraverso un lavoro attento sulla voce e sull'espressione scenica si potrà arrivare alla definizione di un nuovo attore. E forse saranno questi «nuovi attori» a trasformare la ripetitività degli spettacoli in gusto per la ricerca. — Nicola Fano

Misteri d'autore
Rarità e storie inedite «gialle» e «nera» tolte dal cassetto di maestri della letteratura e di scrittori insospettabili
Arturo Carlo Jemolo
Schierzo di ferragosto
Fra giallo psicologico e realismo nero, l'opera insolita di un insigne giurista
L. 6.000
Jean Renoir
Il delitto dell'inglese
Giallo più orrore più humour, un celebre regista si diverte a raccontare una strage
L. 6.000
Editori Riuniti