



Di scena Lo Stabile di Bolzano presenta «Sogno di una notte di mezza estate» con Renzo Palmer. Quasi un'antologia di letture della celebre commedia

Shakespeare strizza l'occhio a Brecht



Due momenti dello spettacolo «Sogno di una notte di mezza estate»

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di William Shakespeare, traduzione di Angelo Dall'Agucchia. Regia di Marco Bernardi, scene di Roberto Francia, costumi di Roberto Banci, musiche di Dante Borsotto. Interpreti: Gianni Galavotti, Carola Stagnaro, Renzo Palmer, Giulio Pirazzini, Enzo Turin, Paolo De Vita, Lidia Broccolino, Blas Roca Rey, Andrea Emeri, Elena Ursitti, Paolo Bertetta, Tommaso Onofri e Massimo Palazzini. Produzione del Teatro Stabile di Bolzano. Roma, Sala Umberto.

Fra i testi di Shakespeare, il *Sogno di una notte di mezza estate* è uno dei più suggestivi. Le sue principali caratteristiche sono l'evanescenza e la complessità — allo stesso tempo — degli incastri narrativi. Il *Sogno* è un testo difficile da leggere e interpretare, ma non come per gli altri

due grandi capolavori «fuggenti» *Macbeth* e *Amleto* perché saldamente aggrappato a tante metafore universali, quanto piuttosto per la rarefazione continua delle metafore. Così, avvicinandosi a tanta strana materia, registi e attori hanno spesso concentrato le proprie attenzioni sul fatto che il *Sogno* è una commedia d'amore e sull'amore. Anche questo è vero e anche questo in sé sarebbe sufficiente a innalzare alcuni stupendi versi contenuti nei dialoghi. Ma, trattandosi di Shakespeare, è quasi obbligatorio tentare almeno di andare oltre e isolare — nella lettura — spunti critici che superino le faccende amorose. Questo, almeno, deve essersi detto il regista Marco Bernardi preparando il suo allestimento per lo Stabile di Bolzano. Questo *Sogno di una notte*

di mezza estate si presenta al pubblico, dunque, ricco di allusioni, di possibili chiavi di interpretazione; ricco di occhiate ammiccanti e di strascichi tentativi. Troppa cosa — comunque — nel complesso. Tanto che man mano che si va avanti nella rappresentazione le idee si mescolano esageratamente e si confondono. C'è l'approccio a qualche cosa di più, alla commedia spicciola, quotidiana e nostra contemporanea delle vicende dei quattro giovani amanti che sembrano del tutto estranei alla poetica shakespeariana, tanto è distaccata e ironica la loro recitazione. E c'è anche un finalino brechtiano che quasi richiama l'*Opera da tre soldi*, ma che, francamente, assai poco ha da spartire con il poeta di Stratford.

A eccessive lungaggini, insomma, si alternano improvvise impennate di ritmo. E le storie di Oberon e Titania, delle fate e degli spiriti, di Lisandro, Ermia, Demetrio e Elena, dei commedianti Fondelli, Succhiello, Morsa, Soffietti e Mazzuolo — incastonate una nell'altra da un bizzarro altero fra il principe e la principessa della notte — tutte queste vicende parallele, insomma, via via si smarriscono per strada, inciampano. Resta, in ogni modo, il tessuto di parole di Shakespeare (tradotto qui con ottima sensibilità scenica da Angelo Dall'Agucchia) che sempre si eleva al di sopra delle parti; soprattutto il dove l'impostazione di regia e l'interpretazione degli attori si trovano in accordo. E in fondo è anche un po' in virtù di questo tracciato narrativo che sembra di assistere a tanti spettacoli messi insieme più che a uno spettacolo vero e proprio. Ma se ciò, nell'originale, aveva una sua profonda ragione d'essere nella manifestazione di intenzioni di mettere in scena un «sogno», in questo spettacolo le atmosfere oniriche non si sviluppano mai abbastanza, neanche alla fine quando cadranno a terra i fondelli e la scenografia (proprio come nel finale della *Tempesta* stregheriana, fino a qualche giorno fa in scena qui al Valle) a testimoniare che la finzione onirico-teatrale è giunta al suo epilogo e allo spettacolo non resta altro che rientrare nella realtà.

Gli interpreti, nel complesso, forniscono una prova abbastanza convincente, sia pure nell'ambito della multiforme direzione registica. Da una parte, comunque, bisogna almeno notare il rigore e la solitaria piacevolezza della presenza di Renzo Palmer, sempre sul filo dell'ironia; mentre dall'altra si deve dire dell'eccessiva gravità di toni scelta da Gianni Galavotti per il suo Oberon, tanto che il personaggio finisce per non mostrare alcuna parentela con il brioso e saggio eroe shakespeariano. Tutti comunque, registi compresi, sono stati salutati al termine della «prima» romana da calorosi applausi.

Nicola Fano

Cultura spettacoli

Partorisce per un film su Amin Dada

LA PAZ — L'ex dittatore dell'Uganda Idi Amin Dada ha, senza volerlo, provocato la nascita di un bambino in Bolivia, dove una donna ha partorito in anticipo per l'impressione suscitata in lei da alcune scene di un film sulla sua vita. Lo si è appreso da fonte bene informata a La Paz. La donna stava assistendo ad una pellicola sull'ex dittatore ugandese quando, impressionata da alcune scene particolarmente raccapriccianti, ha avvertito i dolori del parto.

È morto l'attore Jack Larue («Capitani coraggiosi»)

SANTA MONICA (California) — Jack Larue, attore hollywoodiano apparso in film quali «Capitani coraggiosi» e «Addio alle armi» e in molte altre pellicole nelle vesti di bandito, è deceduto mercoledì scorso per un attacco cardiaco all'età di 80 anni. Lo ha reso noto sua sorella, Emily. Il suo vero nome era Gaspare Bondolino, oriundo italiano nato a New York City. Era stato scoperto da Howard Hughes quando apparve sul palcoscenico di Broadway a fianco di Mae West in «Diamond Lil». Dal 1932 al 1961 girò 32 film per la Paramount. La sua ultima apparizione davanti alla macchina da presa fu in «Robin e i sette cappucci» con Frank Sinatra nel 1961. Il suo debutto cinematografico avvenne nel 1932 in «Quando Parigi dorme».

Festival di Sanremo: referendum popolare con le schede Totip

SANREMO — Il vincitore del 31° Festival di Sanremo di quest'anno (in programma per il 2-3 febbraio). Sarà eletto direttamente dagli ascoltatori, tramite preferenze espresse giocando al Totip. Per votare il cantante preferito si dovrà compilare la normale scheda Totip e la cartolina Totip-Sanremo, in distribuzione presso le 7 mila ricevitorie dal 30 gennaio al 4 febbraio (l'anno scorso furono 4 milioni e mezzo le preferenze); si può dare una sola preferenza, ma più colonne Totip si giocano più voti si danno alla canzone preferita. Ci sono in palio naturalmente anche dei premi collegati alle corse dei cavalli. Si calcola che quest'anno il monte premi possa raggiungere il miliardo e, inoltre, si partecipa all'estrazione di sei autovetture Arna-Alfa Romeo.

Il Film Arriva nelle sale «Cuore di vetro» un vecchio film del regista tedesco: per ottenere ciò che voleva fece recitare sotto ipnosi gli interpreti, quasi tutti non professionisti. Con risultati straordinari

E Herzog ipnotizzò gli attori

CUORE DI VETRO — Regia: Werner Herzog. Soggetto e sceneggiatura: Herbert Achternbusch, Werner Herzog. Fotografia: Jorg Schmidt-Reitwein. Musica: Popol Wuh, Studio der Fruhen Musik. Interpreti: Josef Bierbichler, Clemens Schell, Volker Prechtel, Sonja Skiba, Wilhelm Friedrich. Drammatico. Repubblica federale tedesca. 1976.

Che arrivi soltanto ora sui nostri schermi questo *Cuore di vetro* (Herz aus Glas), realizzato da Werner Herzog nel 1976, costituisce certo un pregiudizio sensibile per l'esatta, specifica valutazione delle sue oggettive componenti e non già per particolari espedienti creativi, per se stessi destinati a fuorviare l'attenzione e il giudizio tanto degli spettatori quanto della critica. Lo diciamo a ragion veduta, poiché già in diverse occasioni — ad esempio le sortite del film in Francia e in Germania — ha suscitato prima stupore e poi sconcerto il fatto che Herzog sia ricorso all'ipnosi affinché gli interpreti (di massima non professionisti) potessero muoversi, atteggiarsi, comunicare tra di loro come fossero sonnambuli in stato di trance.

Giusto a tale proposito, e per sbarazzare il campo dal peso di una scelta espressiva forse malintesa, Werner Herzog ha vanamente affermato e ribadito: «L'ipnosi è soltanto un metodo stilistico, niente di più e niente di meno». E, in effetti, non gli si può dar torto, poiché *Cuore di vetro* va «visto» nella sua integra complessità e allusività, anziché essere guardato, con generica curiosità come il prodotto spurio di un'eterodossa, insolita tecnica interpretativa. Accantonato, appunto, un simile elemento di disturbo, soltanto allora è possibile inoltrarsi nel folto di un ordito narrativo sicuramente intricato ma anche di progressivo, incalzante fascino figurativo-musicale-evocativo.

Su un'opera tanto ostica non mancano, peraltro, strumenti di lettura e indicazioni esgetiche che contribuiscono in modo determinante a far convergere il più rigoroso interesse sulla reale materia del contendere su cui si fonda *Cuore di vetro*. Scrive, infatti, Fabrizio Grossi nel suo esauriente «Castoro» dedicato a Werner Herzog, che *Cuore di vetro* è probabilmente il film più critico, controverso, osteggiato dell'Herzog di questi anni... In realtà, con quest'opera discussa, Herzog sembra lanciare una sfida in primo luogo a se stesso, con la volontà di ritornare alle radici «estreme» del suo cinema (quello di *Fata Morgana*), senza alcuna concessione a una maggiore linearità narrativa, nonostante l'intenzione di accedere a un pubblico sempre più vasto.

Individuata tale linea di forza, l'impianto originario e il coerente dipanarsi di *Cuore di vetro* si rifanno, sul piano più convenzionalmente narrativo, ad un testo del bizzarro poeta-scrittore Herbert Achternbusch (*L'ora della morte*) e, su quello più variantemente immaginario, alle intrecciate suggestioni di torve leggende bavaresi, di coltissimi rimandi alla musica sacra e profana medievale (qui



Un'inquadratura di «Cuore di vetro» di Herzog

mediata dalla sonorità modernissima dei Popol Wuh) e, ancora, di scorci agresti-paesaggistici di grandiosa quanto intimidatoria bellezza. E' qui, in questo reticolo di connotazioni ambientali-psicologiche, che lievitano senza eventi precisi, né manifesti approdi, quel che è l'intento verosimile di Herzog e già definito, a ragione, una sorta di «riflessione sul vedere e sulla fascinazione stessa» del cinema. Insomma, il vecchio sogno: il «cinema totale» o comunque dalle ambizioni totalizzanti.

Quanto, poi, alla «straccia», più che al racconto, che sottende *Cuore di vetro*, è utile tenersi il più a ridosso possibile del «diario di bordo» redatto durante la lavorazione dello stesso film ad opera del giornalista americano Alan Greenberg, forse la sola fonte fedele, non prevaricatrice dell'oggettivo intrico del lavoro di Herzog. «Nel periodo di transito da un'era antica ad una moderna, pre-industriale (manca qualsiasi indicazione cronologica), il pastore — profeta Hias, che vede nelle immagini di una prossima fine del mondo, predice agli abitanti di un paese della foresta bavarese l'incendio della vetreria che da prosperità a tutti. In questa fabbrica il lavoro è stato fermato perché Muhlbeck, l'inventore della formula del prezioso vetro rubino è morto portando con sé il suo segreto. Il giovane padrone della vetreria tenta disperatamente di ritrovarlo, minacciando anche Hias, ma invano. Poi, fuori di sé, si convince che l'ingrediente essenziale è il sangue di innocenti e uccide la serva Ludmilla (fidanzata del pastore-vegente) nel corso di un macabro rituale cui partecipano il segretario Adalbert e un suonatore d'arpa...»

Così, di seguito, all'altucinato rapus omicida del «giovine signore» subentra la follia collettiva del paese ormai trascinato a distruggere tutto e tutti in un «sabba» da fine del mondo. Infatti, anche se il film diretto nelle sequenze conclusive in un clima di drammatica attesa, di superstiti speranze, di possibile rigenerazione, proiettando il labile miraggio di altri luoghi, altre vicende, per quella piccola umanità ormai allo stremo, l'epilogo non lascia troppi, né troppo consistenti margini per alcuna facile lezione morale, se non la poetica-patetica illuminazione sul tentativo di alcuni ardentissimi di trovare, attraverso e altrimenti, nuove ideologie. «Forse avevano visto una luce di speranza in quel volo di uccelli che li aveva seguiti fino in mare aperto».

In estrema sintesi, dunque, *Cuore di vetro*, così fitto com'è di riferenze ambigue e di simboli ermetici, non viene a dire forse cose immediatamente intelligibili, ma proprio per quel suo turgo drammatico-melodrammatico riesce a penetrare, per folgorazioni e intuizioni anche intermittenti, il nullo senso degli atavici terrore dell'umanità. E, insieme, il sommo segreto di un irriducibile sogno di salvezza, il «cuore di vetro» della prometeica fatica di vivere la vita.

Sauro Borelli

Al cinema Augustus di Roma

Il film Sugli schermi «Amore tossico» di Claudio Caligari, quasi un'indagine sul tragico mondo dei tossicomani in una borgata romana

«Accattone», 20 anni dopo

AMORE TOSSICO — Regia: Claudio Caligari. Sceneggiatura: Guido Blumir, Claudio Caligari. Interpreti: Cesare Ferretti, Michela Mioni, Enzo Di Benedetto, Roberto Stani, Loredana Ferrara e altri ragazzi, tutti non professionisti. Italia. Drammatico. 1983.

È davvero difficile parlare di *Amore tossico* come si parlerebbe di un film qualunque. Come sembrano lontani i motociclisti di *Easy Rider* che spacciavano cocaina per pagarsi la spaccagnata al carnevale di New Orleans! La droga, senza essere mai stata un mito, è ora diventata un'industria, il principale strumento di quell'omologazione (comportamentale, ideologica) che la civiltà consumistica ha operato nei confronti del sottoproletariato più vulnerabile.

E delle vittime, degli ultimissimi gradini di questa industria della morte che si occupa *Amore tossico*. È questa coincidenza tra tritite e ingranaggi è forse l'aspetto più tragico del problema. A nostro parere, le scene più terribili del film di Claudio Caligari sono quelle in cui i forzati del «buco» (che, a quanto pare, almeno a Roma non si chiama più «pera», termine ormai sostituito da «schizoso») si trasformano, inconsapevolmente, in carnefici: il ragazzo che per bucare si offre di spacciare qualche dose presso altri disperati come lui, la ragazza che imbroglia un'altra tossicodipendente smerciandola una dose fasulla e la scena allucinante della madre e della nonna di

uno spacciatore che preparano le bustine di «roba» sul tavolo della cucina. I tossicodipendenti non fanno «tribù», non conoscono la solidarietà. La loro vita si consuma nella disperata ricerca del buco quotidiano. *Amore tossico*, primo lungometraggio a soggetto di Claudio Caligari (già autore di numerosi filmati, per lo più in coppia con Franco Barbero), è estremamente «chiuso» su simili argomenti, a suggerire la mancanza di aperture di un mondo monomaniaco, in cui la droga è la necessità ultima e la crisi d'astinenza è l'unica alternativa.

Girato con l'ausilio del sociologo Guido Blumir, uno dei massimi esperti italiani nel campo degli stupefacenti, e interpretato esclusivamente da ragazzi presi dalla strada, autentici tossicodipendenti che interpretano se stessi, *Amore tossico* è un film che tenta di sposare l'attendibilità sociologica con gli schemi narrativi della finzione. Sul primo punto è difficile rimproverargli qualcosa ed è anzi da segnalare il buon esito del ricorso presentato dagli autori, per abbassare il divieto di censura da 18 a 14 anni. Un film non risolve il problema droga, ma chissà che non serva da deterrente a qualche giovane che magari «sta pensando», e che qui si troverà di fronte alla crudeltà, al lato oscuro dei presunti «paradisi artificiali».

Come film, però, *Amore tossico* non è esente da difetti. Qualche caduta nel macabro non era forse indispensabile, ma era assolutamente da evitare il «flash-back» fina-

le, che rievoca con toni un poco leziosi l'iniziazione alla droga dei due protagonisti, Cesare e Michela. È una caduta stilistica di non poco conto, per un film che funziona finché si mantiene asciutto, il più vicino possibile ai toni documentaristici. Anche la sequenza del quadro dipinto con le sirinche, a schizzi di sangue (con Michela che mormora: «Questo sì che è un quadro vero...»), è un'uscita pseudolirica che suona alquanto forzata.

Forse avrebbe maggiormente giovato ad *Amore tossico* un finale «aperto», invece della doppia morte di Cesare e Michela ai piedi del monumento che, a Ostia, ricorda la tragica fine di Pier Paolo Pasolini. Senza dubbio il regista di *Accattone* e di *Mamma Roma* è stato per Caligari un punto di riferimento (se non altro nella scelta linguistica, un romanesco trucidato lontano mille miglia dalle inflessioni di un Sordi o di un Verdano). Ma in realtà l'operazione di Pasolini, in cui le borgate romane erano l'ultimo rifugio di un'umanità primigenia, è quantomai distante dall'indagine tentata da Caligari, che forse avrebbe fatto meglio a rinunciare completamente a certi effetti esageratamente letterari. Il valore della testimonianza, comunque, resta enorme, a tratti sconvolgenti; il Caligari regista, per un giudizio più sereno, va atteso (con fiducia) alle prese con un soggetto meno legato alle tragedie della cronaca.

Alberto Crespi

Al cinema Capitol di Milano

L'Unità - CAMPAGNA ABBONAMENTI 1984

più abbonati per un giornale più forte



TARIFE DI ABBONAMENTO

ITALIA	annuo lire	6 mesi lire	3 mesi lire	2 mesi lire	1 mese lire
7 numeri	130.000	66.000	34.000	23.500	12.000
6 numeri	110.000	56.000	29.000	21.500	11.000
5 numeri	98.000	50.000	26.000	—	—
4 numeri	85.000	43.000	—	—	—
3 numeri	65.000	33.000	—	—	—
2 numeri	46.000	23.500	—	—	—
1 numero	23.000	12.000	—	—	—

COME ABBONARSI: tramite assegno o vaglia postale inviando l'importo direttamente all'«Unità», viale Fulvio Testi 75, 20162 Milano; oppure effettuando il versamento sul c.c.p. n. 430207 sempre intestato all'«Unità» o ancora sottoscrivendo presso i Comitati provinciali «Amici dell'Unità» delle rispettive Federazioni.