



Giannini «gira» in Australia

SYDNEY — È atteso ai primi d'agosto l'arrivo in Australia di Giancarlo Giannini per iniziare le riprese di «Blowing Hot and Cold» sul tema del contrasto culturale fra australiani e immigrati mediterranei. «Blowing Hot and Cold» (Soffiare caldo e freddo) descrive l'ormai classico rapporto odiatore fra anglo-australiani e nuovi venuti. È un invito a disfarsi degli stereotipi culturali per arrivare ad una convivenza nuova, superando pregiudizi e incomprendimenti arricchiti di quanto vi è di val-

do nelle culture etniche degli immigrati in Australia. Ha detto in una conferenza stampa Rosa Colosimo, direttrice della società produttrice del film. La Colosimo, che ha anche curato le sceneggiature, aveva in precedenza lavorato ai dialoghi di film australiani di cartello come «Moving out» e «Waterfront» accanto a Giannini figura la giovanissima Arkie Whiteley. «Blowing Hot and Cold» racconta le vicende di Nino (Giannini), rappresentante di commercio, estroverso volubile e donnaiolo, e del tipo australiano di provincia Jack, gestore di una stazione di servizio nell'entroterra, bevone di birra e malfregista. L'ostilità fra i due si trasforma in amicizia quando Nino aiuta Jack a ritrovare la figlia Sally.

Bergman fa un film sull'infanzia?

STOCOLMA — Il regista Ingmar Bergman ha dichiarato di voler girare un film sull'infanzia — prima di stendersi a riposare definitivamente. «C'è un breve racconto di Astrid Lindgren intitolato «Lotta on Troublemaker Street» che mi è enormemente piaciuto, fin quando uscì una ventina d'anni fa», ha detto il regista, aggiungendo di aver già chiesto alla scrittrice svedese, specializzata in racconti per bambini, di cedere i diritti per la riduzione cinematografica.



Patrizia Milani in «Signorina Giulia» di Strindberg



Valeria Magni e Joseph Fontano in «Baguette»

Di scena

Strindberg diventa viennese

LA SIGNORINA GIULIA di August Strindberg. Traduzione di Luciano Coligola, regia di Roberto Guicciardini, scene e costumi di Gaetano Cipolla. Interpreti: Patrizia Milani, Giampiero Forabacchio e Viviana Tolle. Produzione della Fondazione Biondi di Palermo; Roma, Piccolo Eliseo.

La signorina Giulia è un testo assai spesso rappresentato, fra i tanti di August Strindberg; un po' perché è decisamente avvincente e bene scritto, un po' perché necessita solo dell'impegno di tre attori e cioè, evidentemente, abbassa notevolmente i costi di produzione. Pure, la signorina Giulia nella sua bellezza mostra quanto il destino sia stato scritto con il grande drammaturgo svedese, costringendolo a vivere e a ripartire soltanto sulla soglia del grande tumulto psichico del primissimo Novecento. Se Strindberg avesse potuto maneggiare le tematiche freudiane, cioè, sicuramente le sue opere sarebbero ancora più complete, o comunque meno legate ad una vicenda storica precisa.

Anche la signorina Giulia, insomma, si evolve veramente fermandosi subito sotto l'esplosione analitica definitiva. Si narra di una nobile giovane che dopo avere stuzzicato il proprio servitore gli si dà benedire. E l'altro, in tutta risposta, la convince a rubare il denaro paterno e quindi a fuggire insieme, alla volta di un futuro autonomo e migliore. Finirà male, naturalmente: le inquietudini della ragazza avranno il sopravvento, al ritorno del conte, ella finirà con l'uccidersi servendosi di un rasoio procuratole dall'amante. Ora, la stravaganza — e la genialità — della faccenda sta nel fatto che Strindberg pur prediligendo un sano impianto naturalistico, non si lascia mai andare alle tinte fosche; preferisce presentare la vicenda come uno specchio comune di quotidianità. Come il frutto di tante inquietudini, però, non come lo scivolo di una follia collettiva: Strindberg non è Schizler ed è nato in Svezia, non a Vienna.

Roberto Guicciardini, per questo suo allestimento, è fido molto del testo e ha fatto bene. Ha dato le battute a tre interpreti (c'è anche la cameriera Kristin, fidanzata ufficiale, del servo Jean) eppoi ha coperto la scena di oggetti. Oggetti veri: perché Jean inzuppa il pane in un sugo vero, beve vino vero, si lava con acqua vera e finge di uccidere un vero uccellino. Il naturalismo, del resto, è una cosa con la quale non si può scherzare e troppo e Strindberg, per evitare equivoci o bizzarre tentazioni, sottotitola il proprio testo «La tragedia naturalistica». Dunque il maggior peso della rappresentazione (al di là di alcuni ulteriori oggetti, come gli sfilacci del conte, o i campanelli, messi in evidenza luminosa proprio a simboleggiare la presenza minacciosa delle convenzioni aristocratiche), il peso maggiore, dicevamo, ricade sulle spalle degli interpreti. E innanzitutto su quelle di Patrizia Milani e Giampiero Forabacchio che ricoprono i ruoli principali.

Ebbene anche su questo versante, pur con qualche caduta di credibilità teatrale, le cose procedono onestamente. Patrizia Milani, cioè, sa essere assai sensuale e provocante all'occasione, così come Giampiero Forabacchio ha spesso un'aria di bieco approfittatore. Ma — ecco il guaio — i continui e improvvisi cambi di umore tendono, alla lunga, a far apparire Giulina e Jean come due folli, due misisti sociali dei quali però l'autore non sa né può definire i caratteri da «caso clinico». Strindberg, appunto, non è Schizler e il vero sago, la vera acqua e il vero vino non sempre vanno d'accordo con le letture psicanalitiche.

Sauro Borelli

Al cinema Vittoria di Roma

Nicola Fano

Il balletto

Un panino imbottito di eros

ROMA — In un continuo trascinare di luci gialle molto calde e di taglianti bianchi lattici, dentro un solotto recintato da ampie tende chiare dove riposa un pianoforte, dove ceste stracolme di filoni di pane sono gli unici elementi della scena, tre presenze ambigue si trasformano continuamente sull'escite filo di una coreografia evanescente. Ora figurine della Grecia classica, in controluce. Ora guizzanti sciantosette in calze di seta nera accostate ad un garzonecillo fornaiolo debitamente eccitato.

La loro danza rimanda a una musica dalle sonorità inquietanti (il Flauto di Pan, un tambureggiare di pianoforte, l'elenco in lontananza del vento) e alla voce recitante che sciorina testi poetici, parole avvolgenti, sensuali. Ma ecco che ogni tanto ci giungono all'orecchio termini crudi, brutali, che spaccano il gioco raffinato. Ecco che il filone di pane è trastullato tra le mani, ostentatamente, si trasforma in un ineccepibile sinonimo fallace e il tocco lieve delle fanciulle che si sfiorano il corpo a vicenda alla ricerca di un alto di pudico piacere, diventa un giochino troppo eccitante... E Baguette di Valeria Magni, in scena al Teatrino Spaziosero di Roma (fino al 19 aprile) si rivela nella sua integrità, come spaccato in forma di teatralità di un'idea di grottesco mentale che abbraccia la Grecia e il Liberty sui preziosi testi scritti e scelti dal poeta Antonio Porta, sulla musica appropriata di Luigi Cinque.

L'operazione è senza dubbio insolita. Si tratta di riflettere anche su una fetta di storia della danza (pensiamo al Fauno di Nijinski e alla sua nina con la sciarpa azzurra) che non è rimasta indifferente al fascino esotico e filosofico del dio Pan e del suo cortese boschino, stabilendo già un possibile modo di stilizzare l'eroticismo. Ed ecco le pose plastiche, statuarie del grande Vaslav Nijinski sulle sonorità di Debussy evidentemente molto lontane dall'eroticismo spicciolo, rappresentato in modo realistico da molti coreografi contemporanei. La Magli pesca immediatamente nella stilizzazione. Sensibilmente vicina alle avanguardie francesi del primo Novecento, sceglie, però, il suo erotismo nel gioco e preferisce non avere modelli espliciti. Costringe l'osservatore ad una gincana di associazioni, di associazioni mentali che affiorano già nel titolo. Baguette è il filo in rilievo sulla calza di seta nera, sexy, ma è soprattutto il filoncino di pane francese. Pane ricorda Pan. È il dio delle ninfie sfuggenti (le due che entrano e escono di scena): crea il panico (ci sono fughe di paura), la follia (alla fine scatta una crisi epilettica) e via di questo passo. A catena.

Ciò che riesce all'autrice è come al solito nei suoi lavori, l'eleganza e la rarefazione della scrittura scenica. È la coerenza nel mescolare diversi linguaggi e l'associazione di immagini che senza dubbio trascendono lo specifico della danza per diventare azioni concettuali.

Solista d'elezione, la Magli si trova per la prima volta a coreografare per una sua pur minuscolo gruppo, coincidendo i danzatori che ha scelto a perdere la loro patina tecnica specifica per entrare, nel suo particolarissimo micro-mondo fatto di piccoli gesti, piccoli ammiccamenti, piccole cose. Ci riesce Joseph Fontano che addega a se stesso, creativamente, il suo personaggio di Pan/fornaiolo e naturalmente la Magli, attrice carismatica. I due nel bel mezzo dello spettacolo danno vita ad un duetto che in poche battute contiene tutte le oscillazioni e le atmosfere dello spettacolo, dal deliquo amoroso al gioco della seduzione, dal rito panico, allo scherzo di gioventù.

Marinella Guatterini

Il film

Con «La forza dei sentimenti» (già presentato a Venezia '83) il regista firma una curiosa «provocazione»



Kluge, marxista dei sentimenti



Due inquadrature del film «La forza dei sentimenti» di Alexander Kluge

LA FORZA DEI SENTIMENTI — Sceneggiatura e regia: Alexander Kluge. Fotografia: Werner Luring, Thomas March. Interpreti: Hannelore Hoger, Alexandra Kluge, Edgar Bohlik, Klaus Wennemann. Repubblica federale tedesca, 1983.

Fosse un po' meno rigoroso, meno colto, diciamo pure (nel senso migliore) meno tedesco, Alexander Kluge godrebbe di favori e di consensi certamente più vasti della pur graffiante e considerazione della critica. Non a caso, a Venezia '83, al di là del Premio Fipresci (stampa cinematografica internazionale), il suo film «La forza dei sentimenti» non suscitò altra eco né tra i componenti la giuria ufficiale della Mostra, né tra il più indifferente pubblico di onnivori cinefili.

Come spiegare tale disattenzione? Semplice, i pregi e i limiti del cinema di Kluge — specie dopo le prove maggiori quali «Arbeitsrat der Frauen» e «Il rosso professore e Ferdinando il re» — vengono paradossalmente a coincidere in forme e stili narrativi di ostica leggibilità. Non tanto e non solo per il fatto che l'autore tedesco tende, per precisa scelta polemica e se si vuole politica, a prospettare nelle sue opere questioni quantomeno controverse in termini sempre problematici, comunque, strettamente trasgressivi, ma proprio per il preordinato intento d'individuare scorie di una desolante realtà per frammenti, illuminazioni, brandelli che per se stessi rivelano le urlanti,

grottesche contraddizioni di una quotidianità ritenuta, dai più, del tutto «normale».

Giusto a proposito di quest'ultimo film, la domanda più immediata non può essere che una sola: si può dare ordine e senso ad una confusione così radicale come quella tra potere della ragione e forza dei sentimenti? Pare di sì. Almeno secondo Alexander Kluge, la testa più fine dell'attuale cinema tedesco. Di che si tratta? Difficile a dirsi. E ancor più a spiegarlo comprensibilmente. Sappiamo, per altro, i propositi, le motivazioni che hanno spinto Kluge ad una simile impresa. Credo che tutto ciò che si produce nel mondo, ogni iniziativa sia finanziata, in fin dei conti, dai sentimenti, senza che essi abbiano comunque una forza, un potere istituzionali... I sentimenti sono distinguibili. Ma, nella pratica, succede giusto il contrario. I sentimenti non sanno esercitare mai il loro potere di discernimento al momento buono.

Individualità così, anche approssimativamente, la direttrice di marcia, resta da capire la dinamica che viene a determinare, di volta in volta, situazioni e reazioni particolari. Prima di tutto, l'ambientazione specifica: un paesaggio urbano in tumultuosa trasformazione. Di massima, una serie di vedute panoramiche della regione compresa fra il Reno e il Meno. Sicuramente una fase di transizione poco avvertibile dall'esterno. E tuttavia reale ed impressionante, poiché si tratta della «trasformazione dei sentimenti». In seconda istanza,

poi, la «fabbrica» privilegiata dei sentimenti prospettata in maniera intensiva. Cioè, il mondo del melodramma tradizionale, il teatro, la teatralità. Tutti visti e indagati, peraltro, non dall'abituale punto di vista dello spettatore, ma proprio e soprattutto da quello del retroscena in cui il lavoro della rappresentazione si compie e si palesa nella sua complicata macchinaria.

Dopo di che, entrano in campo le «persone drammatiche», gli attori. Le loro azioni, i loro gesti, benché caratterizzati ora dalla naturalezza reale ora dall'enfasi della mediazione artistica, convergono presto in un unico solco. Si constata, cioè, coincidenza e costanza per se stesse tese a dimostrare una già evidente, verificabile ipotesi. I sentimenti certo muovono l'intera esistenza umana, ma sono anch'essi determinati e determinabili secondo precise leggi di mercato. Lo spiega bene lo stesso Kluge quando dice: «I sentimenti oggi sono monetizzati; io ti do un amore che costa diecimila marchi e fra noi le cose non vanno se tu mi ricambi con un amore che costa solo pochi spicciolini».

Che poi, sullo schermo, la stessa intuizione sia dilatata al frammentato tritume rintracciabile in casi patetici o bizzarri della vita e nelle immagini arcaiche di fiammeggianti melodrammi quali «L'Ida o Nibelungen», la conclusione è sempre univoca. La forza dei sentimenti non può nulla per sé sola, ma sono piuttosto le condizioni oggettive che determinano la fortuna e più spesso, la sfortuna di ogni nostra azione. Insomma, Alexander Kluge sembra quasi più marxista di Marx. Anche se, poi, nel suo film stempera questa sua severa visione del mondo con sortite e trovate di irresistibile umorismo forzando appena un po' le cose oltre il segno della loro disadornata, intrinseca mediocrità. Helmut Schmidt che si addormenta nel corso di una solenne cerimonia funebre, la paradossale autodefesa di una omicida per amore, il grottesco sbocco della storia di una maniacata suicida salvata in extremis da uno stupratore.

Film assolutamente impuro per le molte e stratificate componenti su cui si regge. «La forza dei sentimenti» vale più per la sua sagace, rigorosa analisi sociologica e filosofica del vissuto quotidiano, che per la sua definitiva, complessa dimensione cinematografica. Kluge e i suoi collaboratori hanno visibilmente profuso qui risorse d'intelligenza, di creatività, di soluzioni stilistico-formali ragguardevoli, ma l'esto globale rimane un po' scolorito e di ancor più difficile fruizione. Ha un bel dire Alexander Kluge che «La forza dei sentimenti» è efficace, faticoso, in sé concluso, cioè che esso non si rivolge a chi è esatto, bensì a chi è interessato. Già. Forse, però, trascura il fatto che per essere davvero interessanti, occorre prima non essere esauti.

Il mondo del melodramma tradizionale, il teatro, la teatralità. Tutti visti e indagati, peraltro, non dall'abituale punto di vista dello spettatore, ma proprio e soprattutto da quello del retroscena in cui il lavoro della rappresentazione si compie e si palesa nella sua complicata macchinaria.

Dopo di che, entrano in campo le «persone drammatiche», gli attori. Le loro azioni, i loro gesti, benché caratterizzati ora dalla naturalezza reale ora dall'enfasi della mediazione artistica, convergono presto in un unico solco. Si constata, cioè, coincidenza e costanza per se stesse tese a dimostrare una già evidente, verificabile ipotesi. I sentimenti certo muovono l'intera esistenza umana, ma sono anch'essi determinati e determinabili secondo precise leggi di mercato. Lo spiega bene lo stesso Kluge quando dice: «I sentimenti oggi sono monetizzati; io ti do un amore che costa diecimila marchi e fra noi le cose non vanno se tu mi ricambi con un amore che costa solo pochi spicciolini».

Che poi, sullo schermo, la stessa intuizione sia dilatata al frammentato tritume rintracciabile in casi patetici o bizzarri della vita e nelle immagini arcaiche di fiammeggianti melodrammi quali «L'Ida o Nibelungen», la conclusione è sempre univoca. La forza dei sentimenti non può nulla per sé sola, ma sono piuttosto le condizioni oggettive che determinano la fortuna e più spesso, la sfortuna di ogni nostra azione. Insomma, Alexander Kluge sembra quasi più marxista di Marx. Anche se, poi, nel suo film stempera questa sua severa visione del mondo con sortite e trovate di irresistibile umorismo forzando appena un po' le cose oltre il segno della loro disadornata, intrinseca mediocrità. Helmut Schmidt che si addormenta nel corso di una solenne cerimonia funebre, la paradossale autodefesa di una omicida per amore, il grottesco sbocco della storia di una maniacata suicida salvata in extremis da uno stupratore.

Film assolutamente impuro per le molte e stratificate componenti su cui si regge. «La forza dei sentimenti» vale più per la sua sagace, rigorosa analisi sociologica e filosofica del vissuto quotidiano, che per la sua definitiva, complessa dimensione cinematografica. Kluge e i suoi collaboratori hanno visibilmente profuso qui risorse d'intelligenza, di creatività, di soluzioni stilistico-formali ragguardevoli, ma l'esto globale rimane un po' scolorito e di ancor più difficile fruizione. Ha un bel dire Alexander Kluge che «La forza dei sentimenti» è efficace, faticoso, in sé concluso, cioè che esso non si rivolge a chi è esatto, bensì a chi è interessato. Già. Forse, però, trascura il fatto che per essere davvero interessanti, occorre prima non essere esauti.

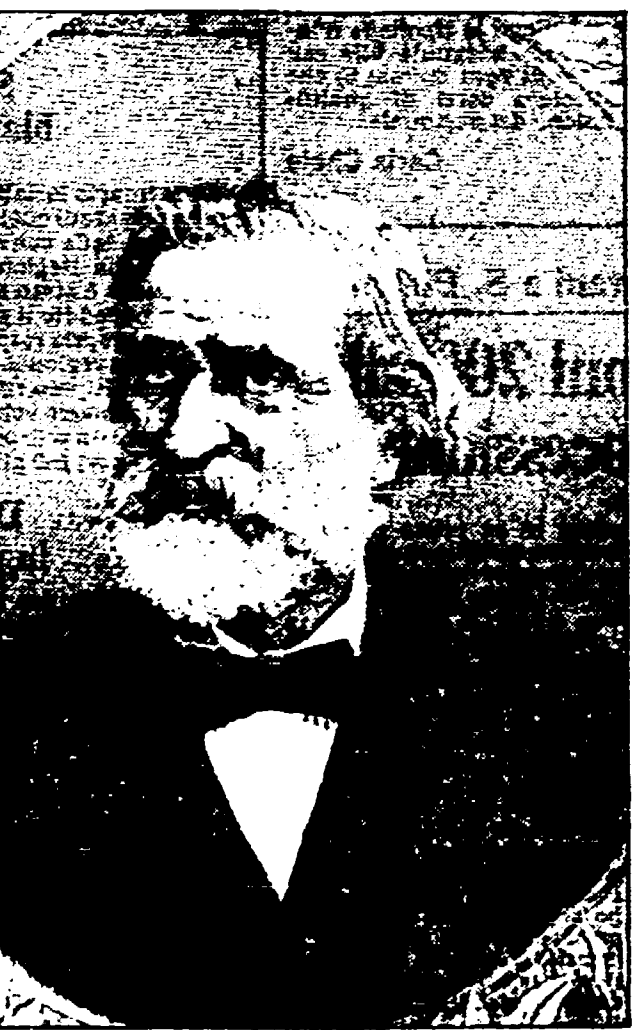
ROMA — Giuseppe Sinopoli e apparso l'ultimo di un ciclo del Teatro dell'Opera un po' come quel maestro Kretschmar che, nel Doctor Faust, fa sentire ad Adrian Leverkühn il compositore protagonista del romanzo di Thomas Mann) alcuni momenti magici di questa o di quella musica. E nel far ciò, cala la mano sulla tastiera del pianoforte, come per sottolineare i pregi di una frase musicale. Ci tiene alla mente questo «crescendo» per il quale il direttore d'orchestra la passione e lo slancio di un innamorato del Requiem di Verdi, scaturiti dalla partecipazione del Sinopoli ad una impresa che dirompe paradossalmente il futuro della musica europea come da una breccia. E la vita stessa che non si lascia prendere dai tranelli, si scioglie in morte.

La Messa da Requiem è apparsa ancora una volta in un'occasione di grande vitalità, sostenuta da Verdi nella sua musica. Sinopoli ha colto, come il prezioso Kretschmar, il fermento che anima questo capolavoro verdiano.

Siamo partiti spesso a dire — ma fu detto sin dalla prima esecuzione, diretta da Verdi a Milano il 22 maggio 1874 — che il tema melodrammatico insidiava questa Messa da Requiem, costituendone il lato debole. Lo ricolò subito Hans von Bülow, quando, in una corrispondenza da Milano, fece sapere ai suoi amici che, finalmente, il «venero Verdi» aveva presentato una «nuova emanazione del Trovatore e della Traviata». Ci vollero poi vent'anni per rimangiarsi la cosa e dichiararsi «venerato» dalla critica di questa Messa. Ma il von Bülow, a parte il tono slotticchiante, aveva visto giusto, diremmo, citando due opere che sono anch'esse due capolavori della forza civile di Verdi. Potremmo potremmo l'immagine dire che, in realtà, non è la Messa che sappia di melodramma, ma il melodramma verdiano, nei suoi momenti più alti, che ha la tensione e l'azione di una Messa da Requiem, melodramma del melodramma. La spione di Dietrich Sinopoli ne ha dato giustamente il senso di una catastrofe incombente) racchiude le mille tendenze degli inquieti

Il concerto La Messa di Verdi nella travolgente direzione di Sinopoli all'Opera di Roma

Che furore in quel «Requiem»



personaggi verdiani, così come il Sansone, il Krá, il Libba me e l'Agnes Dei racchiudono le mille implorazioni dei personaggi sbattuti tra la vita e la morte. Il tema prevalente è nel Requiem quello di certi passi dell'Aida, ma è quella dolcezza e quella turbolenza di risonanza che attraversano la prossima Messa da Requiem, cioè Otello. Il senso di un temporale che attraverso la scena di un melodramma e dia nello stesso tempo il senso di una manita alle prese con la tempesta della morte, e quello stesso che si sprigiona nelle pagine iniziali dell'Otello.

Non è dunque azzardato configurare, nella Messa da Requiem, la rappresentazione più realisticamente verdiana del dramma umano, trasferito in suoni che si incontrano e si scontrano in un «crescendo» di passione.

Verdi lavorò alla Messa con vastissimo lieto di acer mesuro da parte il melodramma. Potremmo dire che non Bülow più tardi, ma proprio questa Messa sia stata alla base del rinnovamento di Verdi, alla pace, finalmente, con un «libretto» (il testo latino e liturgico) non suscettibile di modifiche e arrabbiature.

Erasmus Valente

Advertisement for Italy's national lottery. Text: 'i tuoi desideri si realizzano con... ITALIA' with a graphic of a star and a figure. Bottom text: 'da lunedì alle 20.25'.

Advertisement for a trip to Leningrad and Moscow. Text: '1° maggio a LENINGRADO e MOSCA'. Includes details about the trip and a logo with the letter 'U'.

Advertisement for a musical performance. Text: 'UN MARE DI ALLEGRIA' and 'RISATISSIMA'. Lists performers: RENATO POZZETTO, MILLY CARLUCCI, LINO BANFI, MASSIMO BOLDI, GIGI E ANDREA - RIC E GIAN. Directed by DAVIDE RAMPELLO. Bottom text: 'ogni sabato sera alle 20.25'.