

Spettacoli

Due ragazze con i distintivi del movimento per la pace durante una manifestazione a Roma



Le due grandi utopie di un mondo senza guerra e senza oppressione di sesso si sono faticosamente confrontate a Perugia

Est-Ovest Anche fra donne un dialogo difficile

Nel raccontare la manifestazione che ha concluso ad Assisi la terza Convenzione europea per il disarmo, si è parlato sull'«Unità» di partecipazione straordinaria delle donne, che formavano la «testa coloratissima» del corteo, con i loro cartelli, le loro canzoni, le loro ragnatele e la lunga striscia di seta azzurra con cui hanno rappresentato «l'onda lunga del femminismo che spazzerà le mine del militarismo». Ma davvero le donne alla Convenzione di Perugia si sono espresse solo con canti, colori e fili di lana? Se fosse così, «l'onda lunga» sarebbe poco più che uno spruzzo di schiuma.

In realtà, quella forma di espressione comune, in cui si mischiavano lingue e modi diversi, è stata possibile perché dietro c'erano cinque giorni di faticosissimo lavoro per conoscersi, comunicare e trovare un modo nostro — e collettivo — di pesare politicamente sugli esiti della Convenzione. Le sette riunioni che si sono tenute (due «assemblee» e cinque divise in piccoli gruppi) non sono state, come è ovvio, tutte eguali. In alcuni casi prevalse la pura e semplice voglia di scambiarsi informazioni ed esperienze: una lunga sequela di racconti (io con il mio gruppo ho fatto...) a volte pesanti, ma che hanno aiutato, credo, a capire meglio le difficoltà e le differenze emerse in un secondo momento, quando si è affrontato il merito dei problemi.

Si è visto allora, per esempio, come per le donne italiane e spagnole il rapporto con il femminismo sia un punto di partenza fondamentale, ma anche sofferto, caricato di dubbi e di problemi; mentre le inglesi, più pragmatiche, considerano il proprio essere femministe quasi scontato, ma poi raccontano delle tantissime donne «comuni», che a Greenham Common, a protestare contro i missili, ci vanno proprio in quanto madri e donne tradizionali, e tante altre. Infine, greche o americane o olandesi, del rapporto femminismo-pacifismo non ne avevano mai discusso prima e lo hanno fatto per la prima volta a Perugia.

Nel gruppo in cui si discute di «forme di lotta nonviolenta», sono le inglesi e le tedesche quelle che hanno più da insegnarci, mentre noi italiane siamo con i nostri dubbi e la sensazione, come ha detto una di noi, «di qualcosa che mi affascina ma non mi appartiene». E però anche con tanta voglia di imparare realizzando «viverci insieme», queste «azioni dirette nonviolente», così come è avvenuto a Comiso, ma come avviene anche nella vita quotidiana. Il momento più delicato, e forse più interessante, è stato comunque quello in cui le donne hanno provato ad affrontare fra loro il punto che pareva essere divenuto il centro della Convenzione: il «dialogo» est-ovest. Ci siamo trovate in due gruppi: in ciascuno una ventina di occidentali, una sovietica, nessuna «indipendente» dell'est. Subito questo tipo di composizione così anomala, ha dato origine a due diversi livelli di discussione, paralleli ma non comunicanti fra loro.

Il primo, partiva dalla voglia di capire noi come viviamo. L'assistenza dei blocchi e come e cosa possiamo fare di concreto, insieme alle donne dell'est, per dare corpo alla nostra posizione di non allineamento, contro la logica dei blocchi. Il secondo più che sul «noi», era focalizzato su «l'altra», cioè la sovietica. Un incontro/scontro carico di tensioni, per tantissimi motivi diversi: il senso politico profondo fra noi e loro, l'esperienza in prima persona di alcune (tedesche in particolare) che non hanno più il visto

per entrare all'est da quando collaborano con le pacifiste indipendenti, l'atteggiamento stesso delle sovietiche, che oscillava dal riferimento emotivo alle sofferenze della guerra, alla risposta politica tutta «ufficiale», corredata dalla distribuzione di materiali e fotografie. Ci siamo trovate così a discutere in un clima di fatica — in alcuni momenti direi di durezza — molto poco usuale per quelle fra noi abituate a vivere il confronto fra donne a partire dalla base comune del femminismo. E abbiamo perso, o le somiglianze/differenze del modo in cui una nuova ondata di militarizzazione sta investendo, già nel quotidiano, le società sia dell'ovest che dell'est. Ciononostante, e forse proprio per queste difficoltà su cui abbiamo cercato in un secondo momento di riflettere insieme, è stata, lo credo, un'esperienza importante: in qualche modo questa esperienza ci ha dato più forza e serenità per decidere, nella assemblea finale del gruppo, che lo spazio da noi ottenuto per parlare in plenaria, volemmo dividerlo fra una occidentale e una rappresentante in esilio del gruppo «donne per la pace» della Germania est. La scelta significava: dialogo sì, con tutti — e noi con le sovietiche abbiamo tentato

fino in fondo — ma le nostre «sorelle di lotta» sono quelle che si battono contro, dentro al proprio blocco, contro tutti i missili, contro tutte le forme di violenza e di oppressione. E contemporaneamente la scelta riportava il discorso sulle libertà all'est — presente con tanta forza e anche con tante polemiche all'interno della Convenzione — «dentro un nostro percorso di lotte per l'autodeterminazione, in cui ci sono dentro l'aborto e la violenza sessuale, e il nesso pace-democrazia così come lo esprimiamo nella tematica del referendum, e il tentativo di capire e mettere a confronto esperienze diverse di lotta per la liberazione, non solo tra ovest e est, ma anche tra nord e sud del mondo, con le donne del centro America, o della Palestina. Questa ricchezza di contenuti abbiamo cercato di esprimere, nella giornata finale della Convenzione, non solo con la presenza di Andrea, pacifista dell'est. Alla manifestazione conclusiva, Lynne, di Greenham Common, ha invitato tutte ad una mobilitazione europea, il 20-30 settembre, in occasione delle manovre NATO; e Anna, di Perugia, ha parlato delle due grandi utopie che ci ostiniamo a credere entrambe praticabili: «Un mondo senza guerra, un mondo senza oppressione di sesso»; mentre Gabriella, di Barcellona, ha raccontato di tutti gli infiniti modi con cui stiamo lottando per cambiare tanto il futuro che la vita quotidiana: «Né una pace che ci opprime, né una guerra che ci distrugga».

Chiara Ingrea



Raccolte in un libro le storie inedite dello scrittore Ennio Flaiano. Come mai quei soggetti non si trasformarono in romanzi né trovarono un regista che li traducesse in cinema?

I film nel cassetto

Premi letterari alla memoria, pubblicazioni di opere postume, special televisivi e qualche tempo fa, persino il saggio di fine anno di una scuola di teatro, che altro non era se non un collage di citazioni da *Diario Notturno*, *La solitudine del satiro* e *Autobiografia del blu di Persico*. E tutto in nome di Ennio Flaiano. Ciò confermerebbe incontestabilmente che si tratta di un autore a la page. Eppure restiamo dell'idea che il «l'autore» è il personaggio, così alleggerito alle mode, il quale, per una sorta di legge del contrappasso, è tornato ad essere di moda.

Non è forse vero che il più delle volte si cita Flaiano per i suoi calembours e si indaga a considerarlo più per il moralista scettico della café society anni Cinquanta, l'«e-zevirista», il battutista folgorante che non come scrittore? Anche se è pur vero che fu lo stesso Flaiano ad alimentare quel mito di cui è rimasto vittima. Si direbbe che dopo avere iniziato sotto i migliori auspici la carriera di scrittore con il primo premio Strega nel '47 con *Tempo di accendere* Flaiano vi abbia fatto il faccendoso di tutto per quando chiese la responsabilità completa, la regia, il dominio e la titolarità dell'opera. Non è un caso se tutto ciò si ripresenta in un modo emblematico della sua poetica. La conversazione continua interrotta dal paradigma della impotenza creatrice, in cui si esprime quello scetticismo sul ruolo dello scrittore che ispirerà a Flaiano le figure di altri due intellettuali in crisi degli anni Sessanta, protagonisti di altrettante fra le sue più illustri sceneggiature: Giovanni Pontano e *La notte di Antonini* e Steiner de *La dolce vita* di Fellini. Resta il fatto che gran parte di ciò che è stato scritto su di lui sovente sia il riflesso di uno specchio deformante.

Anche il suo rapporto col cinema troppo spesso viene

visto come un fatto puramente accessorio, una specie di divertimento rispetto alla sua opera letteraria. Ritenerlo la peculiarità dell'apporto di Flaiano al cinema dunque non basta. A tale scopo può risultare molto utile la pubblicazione di alcuni soggetti rimasti privi di realizzazione e ora raccolti col titolo di *Storie inedite per film mai fatti* (Frassinelli, pp. 217 — Lire 15.500) e introdotti da una prefazione di Gianfranco Bertelli. Flaiano, al pari di altri intellettuali della sua generazione, spesso di origine meridionale, come De Feo, Talarico, ecc., si fece sedurre dal fascino del cinema. E monostante Flaiano abbia più volte dichiarato che la sua collaborazione al cinema era dettata dalla necessità di guadagnarsi la vita, l'intelligenza del suo contributo lasciava trasparire ben altre esigenze. Infatti, seppure firmò soggetti e sceneggiature per Fellini, Lattuada, Biasetti, Emmer, Zampa, Antonioni, Risi, Monicelli, Petri e Ferreri, il suo amore per il cinema, come tutti gli amori, dopo alcuni traumi, mostrò la sua fragilità, anzi quasi si spezzò. Fu quando chiese la responsabilità completa, la regia, il dominio e la titolarità dell'opera. Non è un caso se tutto ciò si ripresenta in un modo emblematico della sua poetica. La conversazione continua interrotta dal paradigma della impotenza creatrice, in cui si esprime quello scetticismo sul ruolo dello scrittore che ispirerà a Flaiano le figure di altri due intellettuali in crisi degli anni Sessanta, protagonisti di altrettante fra le sue più illustri sceneggiature: Giovanni Pontano e *La notte di Antonini* e Steiner de *La dolce vita* di Fellini. Resta il fatto che gran parte di ciò che è stato scritto su di lui sovente sia il riflesso di uno specchio deformante.

Anche il suo rapporto col cinema troppo spesso viene

dopo un po' che si è lavorato come sceneggiatore, bisognerebbe ridimensionarsi dentro con enorme fatica. Flaiano auspicava un cinema «avido di cose reali», ma era ben consapevole che la maggior parte della produzione cinematografica anziché perseguire finalità artistiche o morali svolgeva una «funzione stimolante e lassativa del cervello». Per limitare e correggere questa tendenza lo scrittore pescatore introdusse nelle proprie sceneggiature il suo metodo di osservazione degli uomini e della vita attraverso vicende che, benché ruotassero intorno ai nuclei tipici dei grandi classici, erano immerse in una quotidianità facilmente riconoscibile. Storie pensate probabilmente nell'infinità delle sue passeggiate notturne per quella Roma silenziosa, barocca, magica e sacra, attigua a quella volgare, fronsessa, americanizzata di via Veneto, eppure ancora intatta, non profanata. I vicoli e le piazzette che, benché ruotassero intorno ai nuclei tipici dei grandi classici, erano immerse in una quotidianità facilmente riconoscibile. Storie pensate probabilmente nell'infinità delle sue passeggiate notturne per quella Roma silenziosa, barocca, magica e sacra, attigua a quella volgare, fronsessa, americanizzata di via Veneto, eppure ancora intatta, non profanata. I vicoli e le piazzette che, benché ruotassero intorno ai nuclei tipici dei grandi classici, erano immerse in una quotidianità facilmente riconoscibile.

Rimasti a livello di buone intenzioni, spesso scritti in pochi giorni, questi soggetti si collocano in quello spazio indefinibile che sta tra il cinema e la letteratura. Manca il lavoro di imatura attesa a cui era solito Flaiano prima di destinare i suoi scritti alla pubblicazione e manca quella «definitività» che un oggetto trova solo dopo essere stato maneggiato da produttori, registi, attori. Comunque si tratta di storie godibili, interessanti per la coerenza di spunti che le lega al resto della produzione flaianiana dalla quale però in taluni casi si distaccano



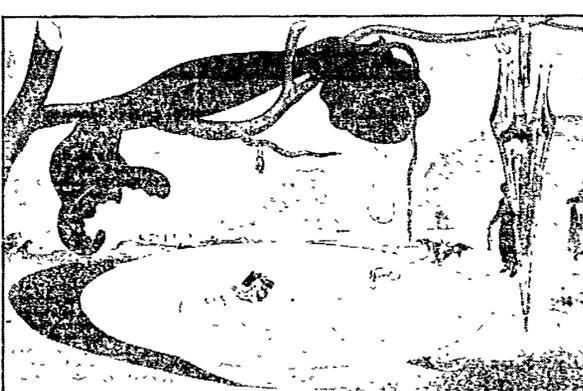
Ennio Flaiano e, in alto, un'inquadratura de «La dolce vita» di Fellini, uno dei grandi film sceneggiati dallo scrittore

per ambizioni meno «provinciali». Si va dai ritorni della memoria ad episodi autobiografici, come *Il bambino*, per cui Flaiano temette una traduzione sullo schermo troppo sentimentale ad opera di Luciano Emmer, al ritratto impietoso di un'Italia ipocrita, bigotta e piccolo-borghese de *L'amore verrà dopo* in cui due giovani in una specie di anti-«Promessi Sposi», costretti al matrimonio vedono sfiorire l'autenticità del loro sentimento. Del '66 è invece *La ladra* presumibilmente destinato alla produzione De Laurentiis, in cui Flaiano così come aveva fatto l'anno prima in *Toto e Carolina* di Monicelli, rivolge uno sguardo più attento a un personaggio solitamente condannato dalla morale corrente. Per *Le bambine* era già tutto pronto, i cosceneggiatori: Zavattini, Pinelli e Fellini, il regista De Sica, le interpreti Gina Lollobrigida e Silvana Mangano. Intrapreso sulla reazione degli individui di fronte alle spesso illusorie mete di successo propagandato dal mondo dello spettacolo, il film fu realizzato per motivi rimasti ignoti. *L'attrice* fu scritto nel '66, destinato a Milos Forman che, per via dell'ambivalenza del suo sistema del film avrebbe così anticipato di qualche anno la sua prima esperienza americana. Nel ruolo principale Sandra Milo avrebbe dovuto ad una versione aggiornata di quelle starlet insoddisfette e nevrotiche piegate al voler dello star system.

Meno accattivante appare invece *La confusione* scritto nel '68 con qualche accento alla contestazione e imprevedibilità di reminiscenze delle *Metamorfosi* kafkiane. Per la sua paradosalità la vicenda de *L'uomo nella gabbia* è apparentabile a quella di *Un uomo a Roma* e infatti era destinata a Vittorio Gassman che della sfortunata commedia fu l'interprete nel 1960. C'è, sorprendentemente, ma non tanto, un elemento della varietà degli interessi flaianiani, un *Uomo di Nazareth* scritto nel 1971 per Franco Zeffirelli, ma soprattutto quella che rimane l'occasione perduta più affascinante: *Casanova*. Attingendo al mirabile romanzo di Arthur Schnitzler *Il ritorno di Casanova* e alle *Memorie* del libertino, Flaiano ne aveva complicato l'intreccio e raddoppiato le già numerose ambiguità, servendosi di un piatto d'argento al grande George Cukor un'elaborata schermaglia tra i sessi venuta da allusioni psicanalitiche. Il seduttore veneziano ormai anziano e stanco avrebbe avuto le sembianze di Rex Harrison anticipando così un altro ritratto di Casanova scritto da Mastrolanni ne *Il mondo nuovo* di Ettore Scola. Fellini nel 1975 scelse invece un altro volto per il Cavaliere di Selmgut nonostante questi non sia che una versione settecentesca del Guido di *Otto* e mezzo che pure aveva le fattezze di Mastrolanni e rimane una delle figure più indimenticabili di impudente creativo, nel più puro stile flaianiano.

Un'altra parte più nascosta del suo lavoro. Addentrarvisi significa soprattutto riconoscere e distinguere tematiche, spunti e motivi di singoli individui all'interno di collaborazioni sempre simbiotiche. Questi soggetti, pur salvando il ruolo primario del regista, ci sollecitano a rimirare e a rendere meno oscuro il rapporto tra lo scrittore e il cinema allo scopo di rendere finalmente anche in questo caso a Flaiano ciò che è di Flaiano.

Ugo G. Caruso



«L'Enigma di Hitler» un'opera di Salvador Dalí del 1937

A Ferrara trecento pezzi dell'ottantenne Salvador Dalí ripercorrono la parabola del grande surrealista

E l'artista annegò tra i rifiuti

FERRARA — Una formica che pensa all'inverno trascina un teschio verso il nido. Da un telefono molle appeso a un ramo d'albero gemono gocce di sperma in un piatto con una fotografia di Hitler al vero. Le mura, gli archi e le figure umane, anche microscopiche e sospese in contrappeso sull'orizzonte marino lontano mandano ombre lunghissime come nei quadri di Giorgio de Chirico. Il pane è sbriciolato così vero e bene che qualche altra formica prima o poi se ne accorgerà. Tutto è vero-finto in un delirio di minuziosità pittorica e disegnativa. È il sogno o il trucco del sogno che decide dell'immagine, di tutto. Ma tutto vuol essere stupefacente, folle, inconscio, capriccioso, stravagante, incomprensibile. È la «sapienza spavalda e avventurosa della pittura giocata da uno degli occhi e una delle mani più straordinarie e più bugiarde del secolo, l'occhio e la mano di Salvador Dalí, che rendono tutto credibile e che Garcia Lorca al suo esordio aveva celebrato. Spesso è lui il primo a stupirsi delle creature pittoriche che mette al mondo ma è così grande attore e pubblicitario di se stesso che le banalità incomprensibili vengono fatte passare per capolavori e i capolavori, quando ci sono, e sono fitti negli anni trenta e quaranta, considerati come prodotti da quella che il pittore chiama «attività paranoica-critica» e che sarebbe un «metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basato sull'oggettivazione critica e sistematica delle associazioni e interpretazioni deliranti». Dalí ha ottanta anni, ed è molto malato. Dalla Fondazione Gala-Dalí di Figueras, dov'è nato nel 1904, ha mandato circa trecento «pezzi» tra dipinti, disegni, acquerelli, gioielli e oggetti riuniti sotto il titolo «i Dalí di Salvador Dalí». Il catalogo porta le riproduzioni delle opere esposte, un'utile vita del pittore scritta da Janus, uno scritto di Salvatore Milani su Dalí e il cinema con Buñuel e un prezioso scritto del pittore, che scriveva assai bene e spesso svelava scrivendo certe radici profonde della vegetazione surrealista, onirica e surrealista di tanti quadri, dell'anno 1929 e pubblicato su *L'Arme de les Arts*: «Objets surrealistas, objets oniricos».

Pochissimi i buoni dipinti, in gran numero i disegni assai utili per capire come e quanto ubbidisse a vere pulsioni profonde, a ritornanti memorie culturali (il prediletto Velasquez), a una gestualità sempre recitante e citazionista: uno strabococco che è uno stracotto di segno e di pittura. Il capolavoro dei capolavori della vita di Dalí è stata la geniale gestione in chiave di opera buffa delle sue vicende, anche

le più private, in senso folle, deviante, delirante nei gesti e nelle parole. In anticipo su tanti ha capito fino in fondo le leggi economiche che decidono del comportamento pubblico degli artisti di tutte le arti. André Breton, che capì il suo valore eversivo di surrealista ma lo ebbe in uggia per la recitazione e la fame di soldi, anagrammò il suo nome e lo chiamò AVIDA DOLLARS. Dalí che non mancava certo di ferocia ironia beffardamente costruì un dialogo sulla pittura tra Salvador Dalí e AVIDA DOLLARS. Uno spasso! Mistico, cropfago, filonazista, imitatore stitico della lumaca, adorato da una donna già fatta Madonna; Dalí è l'uomo che andò al processo che gli intenzarono i surrealisti per le sue indegnità con un termometro in bocca, delirando una scemenza dopo l'altra e controllando in continuazione la «febbre dell'io profondo». È molto difficile separare i quadri poetici di Dalí dalle menzogne più oscure in questo è andato oltre, nel metodo e nei risultati, le stesse neo-avanguardie; soprattutto separare la sua terribile ansia e ossessiva melanconia dal gran casino vocante del teatro di se stesso e di Gala.

La grande qualità pittorica di Dalí, quando c'è, sta nella melanconia e quando tocca magicamente l'orrore, la nausea, quel che c'è di molle e in putrefazione: è del mondo. Il Dalí pompiere che alza monumenti a Gala-Madonna, al Cristo e a se stesso, che fa il místico azzurro e celestiale, è uno che scappa per la tangente accademica e tradizionale. Diceva un gran bene di Meissonier ma le sue pitture non hanno nulla da dividere con Meissonier mentre lo hanno, invece, con de Chirico, Ernst, Dix anche, Gorky e Pollock.

I dipinti della nausea e dell'eroticismo di Dalí qui sono «L'Enigma di Hitler», «Composizione con torce», «Nascita di una divinità», «L'immagine scomparsa» del 1938 che è una delle prime immagini metamorfiche come si cambia il punto di vista. Dalí appare un disegnatore instancabile che riempie fogli su fogli come se avesse paura del vuoto. Si cita adesso e il nostro Petrolini al suo confronto con il grande assoluto. Tanta vitalità che finisce nel vuoto e poeticamente nella melanconia, fa curvare la ricerca di questo surrealista geniale e mentitore in una zona d'ombra assai scura dove la rivolta, non soltanto il surrealismo al servizio della rivoluzione, annega in un lago di rifiuti tra i peggio rifiuti che la pittura contemporanea abbia accumulato: forse, anche per Dalí cropfago, ma amatore di Vermeer, è troppo.

Dario Micacchi