

Spettacoli

Cultura



Un'inquadratura di «Je vous salue Marie» di Jean-Luc Godard

Caso Godard: 30 cineasti italiani firmano un appello per «Je vous salue Marie». Ed ecco come, 20 anni fa, il regista si autodifese contro il «censore Malraux»

«Libertà per questa Madonna»

ROMA — *Je vous salue Marie*, atto terzo. Dopo la protesta dei levrieri e i rosari del Pontefice, dopo l'ordine di sequestro del pretore di Pesaro, ecco la reazione dei cineasti italiani. Da Ferreri a Lizzani, dai Taviani a Montecelli, da Rosi a Scialoja: sono in trenta, fra sceneggiatori e registi, a aver firmato un appello per «salvare Maria», ovvero per difendere dalla censura il vangelo apocrifo di Jean-Luc Godard. La lettera degli autori cerca di andare oltre i toni da «guerra di religione» di cui si è tinta, in questi giorni, la polemica, e punta dritta alla questione della democrazia. Vi si dice, d'altro che la protesta pubblica di alcuni, le manifestazioni, gli autorevoli interventi sono del tutto legittimi e auspicabili. Il dissenso non si deve sopportare con fastidio, ma accogliere con interesse. Il dibattito e il libero dialogo favoriscono la tolleranza e la comprensione reciproca. Ma è inaccettabile la presunzione secondo la quale la protesta deve scioccare nella censura e il dissenso di una richiesta di intervento, quasi automatico, del potere giudiziario.

Un film, ma semplicemente il suo diritto ad esistere e a circolare. E si chiede che *Je vous salue Marie* venga riammesso alla circolazione nella città marchigiana. In verità, com'è noto, la spada di Damocle del sequestro pende a tutt'oggi sull'intera programmazione nazionale della pellicola: il pretore pesarese, secondo la normativa, ha trasmesso gli atti alla Procura di Roma, città in cui è avvenuta la «prima» del film, e i magistrati romani dovranno decidere se portare avanti la procedura. Il pubblico ministero Rossini è in attesa di ricevere copie della sceneggiatura, ma sembra per ora che la Procura romana non abbia molta voglia di allinearsi col «fronte oscurantista».

Il suo padrone aveva ragione. Tutto si svolge a un livello «volgare e subalterno». «Io ritengo che pensasse ai principi che ci governano nel dichiarare ciò. Buon per noi, dato che siamo degli intellettuali, lei, Diderot ed io, il dialogo può essere affrontato a uno scaglione superiore. Non sono del resto tanto sicuro, caro André Malraux, che lei comprenda qualcosa di questa lettera. Ma dato che è l'unico gaullista che conosco, bisogna pure che la mia collera cada su di lei. E dopo tutto, la cosa cade bene. Essendo cineasta, come altri sono ebrei o neri, comincio ad averne abbastanza di venire ogni volta a vederla e a chiederle di intercedere presso i suoi amici Roger Frey e Georges Pompidou per ottenere la grazia di un film condannato a morte dalla censura, questa gestapo dello spirito. Ma Dio del cielo, non pensavo davvero di doverlo fare per suo fratello, Diderot, giornalista e scrittore come lei, e per la sua «Religieuse», mia sorella. Com'ero cieco! Avrei dovuto ricordarmi della lettera per la

quale Denis era stato messo alla Bastiglia. Fortuna che questa volta il suo rifiuto di ricevermi e di fare il morto al telefono mi ha aperto gli occhi. Ciò che avevo preso in lei per coraggio o intelligenza quando aveva salvato la mia *Femme mariée* dall'ascia di Peyrefitte, capisco finalmente che cos'era, adesso che accetta a cuor leggero la proibizione di un'opera in cui pur aveva imparato il senso esatto di queste due nozioni inseparabili: la generosità e la resistenza. Capisco finalmente che si trattava semplicemente di vigliaccheria. E soprattutto non mi parli di Spagna, di Buñuel o di Auschwitz. Tutto si svolge a un livello subalterno, glielo hanno già detto. E io le preciso: quello della paura.

Se non fosse prodigiosamente bello e commovente vedere un ministro U.N.R. del 1966 aver paura di uno spirito enciclopedico del 1789. E io sono sicuro adesso, caro André Malraux, che lei non capirà definitivamente niente in questa lettera in cui

Jean-Luc Godard

L'eterno duello tra illusione e realtà trionfa nella «Grande magia» di Eduardo allestita da Strehler al Piccolo di Milano

Il vicolo delle meraviglie

LA GRANDE MAGIA di Eduardo De Filippo. Regia di Giorgio Strehler. Scenari di Ezio Frigerio. Costumi di Luisa Spinatelli. Musiche a cura di Fiorenzo Carpi. Interpreti principali: Franco Parenti, Renato De Carmine, Rosalina Neri, Ettore Manni, Mimmo Craig, Gianfranco Mauri, Carlo Croccolo, Gerardo Amato, Vici De Roli, Sante Calogero, Stefania Graziosi, Renzo Rossi. Milano, Piccolo Teatro.

Un trionfo. Scoppi di applausi (e di risate), a ripetizione, durante i tre atti, e alla fine uno scroscio di applausi di battimanti, punteggiato da grida di «bravo» che si indirizzano a ciascun attore e a tutti insieme (sono venti, senza contare i musicisti e i coreografi, i due maestri collaboratori. Ma il vero, il massimo protagonista della serata, il «poeta», secondo l'antica e classica definizione, che è Giustino Strehler non ha avuto timore di usare, rivolgendosi poche e commose parole dalla ribalta alla platea, non c'era. Eduardo De Filippo ha concluso, da sei mesi ormai, la sua giornata operosa sulla terra. Resta il suo lavoro di autore, rimangono i suoi testi grandi e famosi, e quelli meno noti, o sconosciuti, le creature in mano fortunate, i ragazzi difficili.

La grande magia è uno di questi «ragazzi difficili». Scritto nel 1938, la favola così suona il sottotitolo fu rappresentata, per breve periodo, nella stagione '49-'50, e non più ripresentata, se non per un'edizione televisiva, che ha pur essenza di un'opera. Le prime accoglienze, all'epoca, non erano state univoche, da parte sia del pubblico sia della critica; aleggiavano, nei confronti di Eduardo, espressioni di «sprandellismo», «intellettualismo», ed altre; quasi come ac-

cuse senza troppo fondamento, ma contagiose. Lo stesso Eduardo accantonò il copione (del quale esistono varie stesure, e quella pubblicata presso Einaudi è solo una), tuttavia convinto della sua sostanziale validità, che il futuro avrebbe potuto confermare. Ora, quasi un secolo dopo, il nostro presente, e la conferma c'è stata. L'esperimento è riuscito, potremmo dire, riferendoci alla tematica più appariscente della commedia.

Dove il «mago», parente non molto lontano del Sikk che segnò un punto luminoso, una tappa essenziale nella rivelazione giovanile di Eduardo, è Otto Marvuglia, illusionista da strapazzo, impegnato con Marianna detta Zaira, sua compagna e partner, in una lotta quotidiana per la sopravvivenza. Si offre a costui, nell'hotel balneare in cui si produce, un'occasione straordinaria di guadagno: un bellissimo, Mariano, gli assicura una buona somma per ottenere, dietro lo schermo di uno dei suoi «sortilegi», un tranquillo incontro con la bella Marta, moglie del gelosissimo signor Calogero Di Spelta. Ma la sparizione di Marta, momento centrale dello spettacolo di Otto Marvuglia, si protrae oltre ogni decente limite, giacché la scappatella si è trasformata in una fuga. E, per tirarsi fuori dai guai, Otto si inventa di avere rinchiuso Marta dentro uno scrigno, una scatola magica; Calogero la potrà riavere semplicemente sollevando quel coperchio, ma dovrà avere fede, credere senza riserve nella onestà della donna.

Calogero, invece, dubita, e non osa compiere il gesto. Aggiungendo mistificazione a mistificazione, Otto — mentre se la sbriega meglio che può fra i suoi soliti assilli — cerca di convincere lo sventurato che il «gioco» sia tuttora in corso,

che il tempo sia sospeso, che le ore, i giorni (e poi gli anni) non passino, che le cose e le persone concrete in mezzo alle quali essi si trovano (compresi i parenti di Calogero, intenzionalmente a farlo intendere e a impadronirsi dei suoi beni) non siano che immagini prive di spessore, proiezioni spettrali. Finalmente, Marta ritorna, delusa della sua avventura. Casuale coincidenza è che, proprio allora, Calogero abbia deciso, per suo conto, di metter fine al «gioco». E Otto gongola: per una volta, la sua povera stregoneria ha funzionato. Ma è Calogero, a quel punto, che rifiuta la realtà, visibile e palpabile. No, quella non è sua moglie, sua moglie sta ancora dentro lo scrigno, aperto e subito risigillato. Sta ancora là dentro, con tutti i sentimenti (amore, rimorso, pietà, e il senso dell'inesorabile trascorrere dell'esistenza, dell'approssimarsi della morte) che alla sua figura si legano, per Calogero. Il quale, dunque, volge ora e di nuovo, e per sempre, le spalle al mondo dei suoi simili.

Il tema dell'«illusione» (sogno, gioco, magia) è certo emergente nell'Eduardo maturo (ma affiora già in quello della giovinezza): illusione è la fragile barriera che i suoi drammi personaggi oppongono agli insulti della Storia e della Vita. Nella Grande magia, essa si colora, almeno a tratti, di tinte quasi metafisiche; ma è pur vero che alla metafisica inclinano gli affamati: affamati di cibo, di giustizia, di una sorte migliore, per sé e per gli altri. C'è, nella commedia, un probabile riflesso autobiografico, l'eco di travagli personali sofferti da Eduardo, in quegli anni; e chi voglia, potrà magari vedere, nell'allestimento odierno, specchiarsi e sublimarsi le pene di cuore del regista. Ma ciò che di nobile, di necessario, di

Una favola allegorica sul potere e sulla scienza: così Vincenzo Consolo nel suo romanzo «Lunaria» esplora l'eterno mito dell'astro notturno

Quando la luna cadde sulla terra

rienze e istanze all'interno di una favola allegorica, di un «racconto dialogato», come dichiara in una Nota, «lontano dal genere teatrale» che sembrerebbe comprendere e che si risolve piuttosto nell'adozione di una forma ellittica, sintetica, essenziale, liberata dalle parti descrittive e informative del romanzo. Una forma tesa perciò a farsi struttura poetica e riaffermazione di un mito poetico, la Luna, contro il potere: che in realtà finisce per significare molto di più. Dove il gioco delle apparenze continua, con esemplare coerenza.

Lunaria racconta dunque di un Viceré che, come lo stesso Consolo motiva al lettore, «non crede nel potere, e, al di sotto dell'ottuso livello della solare vitalità di una Palermo dai tratti settecenteschi, riesce a vedere più di altri una realtà di degrado e di sopraffazione. Un Viceré notturno e malinconico, un innocente. Come lo sono gli estranei, gli espulsi dai confini, gli esotici, i lunatici, i depressi, i poeti».

Ma in realtà, proprio attraverso questo recupero così inattuale, Consolo propone un'opera fortemente problematica, che nei confronti del suo romanzo del '76, il sorriso dell'ignoto marinaro, ha sottili nessi di continuità e sviluppi decisamente nuovi. Si ritrovano certamente in Lunaria quell'interesse e piacere erudito, quello scuro nei vecchi libri e antiche tradizioni della sua Sicilia (qui evidenziato anche nelle note e produzioni di stampe), e quella sperimentazione plurilinguistica che tra tenerezza evocativa e contemplazione incantata, gioco parodistico e finzione oratoria si rivela anche qui, contro ogni apparenza, intimamente funzionale a un discorso di non provvisoria attualità e di sottile poledicità.

Se nel Sorriso dell'ignoto marinaro, Consolo si avvaleva di un linguaggio di grande raffinatezza, con un uso di parole e di frasi che si specchiava nella diversità della luna, «creatura atonica, scorata», «saturina» e insomma «dissonante». E del resto villani e villanelle, al momento della caduta, avevano raccolto le falde lunari con gli occhi, come se fossero per un atto consueto e lieve, quasi a voler familiarizzare con i segni di un potere che rinunciava a se stesso, che afferma una sua diversità.



stringente unisce i due artisti in quest'opera comune, al di là della morte di Eduardo, è la loro comune scontentezza della Storia e dell'esistenza, ma anche la loro comune, estrema fiducia in una Grande Illusione, almeno, quella del Teatro. Così, Strehler conclude un'ideale «trilogia» avviata con la Tempesta shakespeariana e proseguita con L'illusione di Corneille. La conclude con uno spettacolo perfettamente nel suo stile, e tuttavia «diverso» per più aspetti, segnato quasi dalla trepidazione di voler rendere il miglior servizio possibile all'amico e maestro scomparso. Ed ecco, allora, uno Strehler che dà libero sfogo a una vena novidiana umoristica, ma propriamente comica, in lui poco frequente, e che insaporisce di gustosi «soggetti» situazioni, a tratti, solo accennate. Nella trascrizione scenica del testo (o meglio dei testi) della Grande magia ci sembra che Strehler abbia avuto la mano felice, in primo luogo nel conservare il dialetto napoletano, che Eduardo teneva già, comunque, in sottofondo, poiché compose per larga parte in lingua questo suo lavoro, solo per il personaggio di Gianfranco Gennarino, affidato alla bravura di Carlo Croccolo (e la sua interpretazione suona come omaggio a un altro grande, Totò).

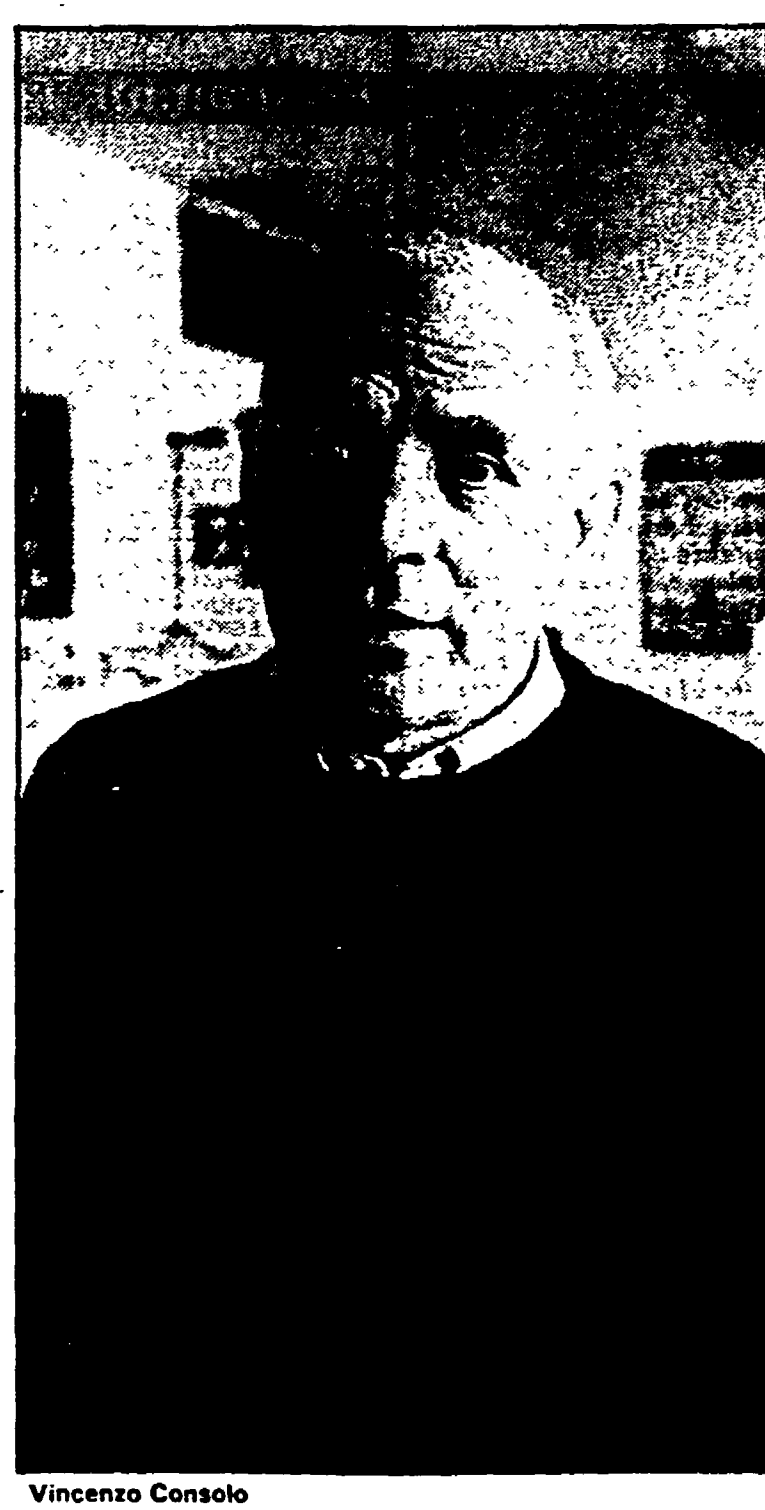
Cadenze dialettali varie (dal siciliano al milanese) sono attribuite ad altri, fino alla spassosa calata meneghina dell'eccellente Rosalina Neri (Zaira) e alla strascatura romanesca di Renato De Carmine, che nel parlato e nei modi di Otto Marvuglia introduce più di un tono alla Petrolini, e anche qualche citazione petroliniana. Incisivo e comunicativo, De Carmine divide con Franco Parenti, che è Calogero, il ruolo di personaggio centrale; giacché, e qui lo vediamo bene, uno dei problemi della commedia, lo addepiamento del protagonista. Per Parenti, un ritorno giustamente acclamato sulle tavole del Piccolo, una prova di forza e di finezza, consacrata nella splendida cesellatura del monologo conclusivo.

Del resto, la compagnia è bene assortita, con prestazioni, anche marginali, di spicco (Mimmo Craig, Gianfranco Mauri, Vincenzo Crocitti), e qualche delicatezza (ma rimediabile, peraltro) solo nell'interpretazione di Eleonora Brigliadori che è una Marta, a ogni modo, di seducente sembianza.

Seduzione è anche l'apparato scenografico, tutto frontale, con quel muro scrostato, scolorito, macchiato di umidità, così desolatamente espressivo, a chiudere lo spazio; e, nel terzo atto, quel rosso cuoio di un interno in penombra che rimanda a certi «interni familiari» tipici di Eduardo. Il clima Anni Trenta-Quaranta, che al primo atto, fra il birignone dei villeggianti annoiati e la luce radente, e il buio che li investe, crea una temperie quasi alla Fellini, è accentuato da una scelta di canzoni, sulle quali sventa l'illusione, dolce chimera del tu... (canta Achille Togliani...)

Aggeo Savio

Ma la diversità della luna è anche e soprattutto nel suo porsi come «vicina apparenza consolante, schermo plebeo, luce nella tenebra, barriera contro l'angoscia, l'ansia, la vertigine, il terrore dell'eterno, sembianza amica e laica allegoria del ripetersi di leggi e movimenti familiari, di scenari e teatro praticabili, di una logica e realtà non più inconoscibili e spaventose: piccolo segno definito, un'emozione rispetto all'indistinto dell'universo (regola), tenero mito che si alimenta nella stessa dichiarata finzione di tutta la storia».



Vincenzo Consolo

D'altra parte, ai cerusici che nascondono la loro ignoranza con l'adulazione, al medico presuntuoso e libresco, agli accademici supponenti e contesi, si oppongono in Lunaria l'«intraprendente spettatore di meraviglie cosmiche, o l'astronomo eretico scrutatore del cielo, o l'aromatario pratico lettore della natura, e insomma una scienza capace di audacia, fantasia e concretezza».

Una scienza capace di capire la luna, così come lo furono generazioni di poeti e di uomini diversi, e come lo sono gli umili abitanti della contrada senza nome, che di quelle generazioni conservano appunto sia memoria, l'antica lingua, i gesti essenziali. Per questo, dice il Viceré, la luna è caduta per il mondo del potere e della falsa scienza, ed è rinfata invece per la lontana contrada. Tra gli umili insomma il potere nega se stesso, e la poesia e la scienza perdono ogni privilegio menzognero, ritrovando la loro più alta funzione. Consolo approda così al motivo di fondo del Sorriso dell'ignoto marinaro, ma con un ravvicinato consenso della denuncia e della critica in affermazione e valore. La rivincita, si direbbe, dei contadini, semianalfabeti, ribelli e sacerdoti, su cui nel precedente romanzo di spregiava alla fine ogni sorriso.

Gian Carlo Ferretti