

Spettacoli

cultura

Il regista
sovietico
Eisenstein
in una foto
del 1928



Mosca 1940: si festeggia il patto Molotov-Ribbentrop. Il Bolscoi mette in scena Wagner, ma il regista della Potemkin lo trasformò in un'opera «bolsevica»

Una Valchiria firmata Eisenstein

Sir Gay, negli anni che immediatamente precedevano la Rivoluzione d'Ottobre, era un giovane caricaturista che nella Russia zarista rinnovava i corrosivi morali di Hogarth, Daumier e dei grandi censori dell'imbecillità umana e borghese: il suo vero nome era Sergej Michajlovic Eisenstein e quella sua abilità di tratto, il suo abile impiego dell'acquerello e il vivo senso del colore rimasero, nella futura attività di regista, lo strumento di base, l'officina del suo lavoro. Si conservava così una bella mole di schizzi, appunti, disegni per i suoi film, per le sue regie, che costituiscono una occasione documentaria di grande valore, un'integrazione iconografica fondamentale alla sua lucida prosa di critico e di memorialista.

Nel 1923 Eisenstein ebbe la possibilità di entrare a far parte del «Lef, Fronte di sin-

istra dell'arte», il gruppo fondato da Majakovski, cui variamente collaborarono Tatlin, Rodcenko, Malevic, Pasternak, Sklovski, Eril, Zjuzjanov, in una parola la cultura sovietica del tempo. Nel maggio dello stesso anno affrontava la sua prima regia teatrale, dopo essere divenuto il favorito prediletto di Vladimir Mejerchold, che letteralmente venerava come Maestro («E fino all'età più avanzata, io mi giudicherò indegno di baciarlo»). Forma del suo teatro, si trattò di uno spettacolo straordinario, che fondava il meglio delle predilezioni mejercholdiane in un insieme di teatro, di music-hall, di circo, di commedia dell'arte (squisiti sono i figurini che Eisenstein dedicava a Brighella, Pierrot, Pantalone, Smeraldina), inserendo un elemento assolutamente inedito, l'uso di sequenze cinematografiche, su una scena teatrale; il te-

ma era quello della commedia. Anche il più saggio si sbaglia, di Aleksandr Ostrovski.

In questa giovinezza, soprattutto il mestiere di scenografo e costumista, prima della regia stessa, gli comunicò una capacità di visione complessiva del fatto spettacolare che darà i suoi segni evidenti nella sua celebre e memorabile filmografia dei decenni seguenti, dalla Corazzata Potemkin, che è di due anni successiva all'Ostrovski, all'Aleksandr Nevski del 1938, in cui Eisenstein maturerà una nuova contaminazione interdisciplinare, fondendo gesto filmico e sequenza musicale nella collaborazione con Sergej Prokofiev.

E da qui nasce la più curiosa e meno conosciuta esperienza di Eisenstein: la regia lirica. Se la notizia stupirà molti, ancora più sorprendente è scoprire l'occa-

sione che portò il regista della Potemkin al melodramma.

Nel novembre 1940, al Teatro Bolscoi di Mosca, Eisenstein è chiamato a celebrare con un grande allestimento operistico il recente patto di non belligeranza Molotov-Ribbentrop, si tratta di trovare nella Valchiria di Wagner radici epiche simili tra i due popoli, ricercando nel ciclo epico dell'Eda germanica quei valori archetipici, ancestrali, che anche il sovietismo aveva voluto restituire a nuovo primato. Un volume curato da Pier Marco De Santi, ricchissimo documentazione iconografica, corredato da una piccola antologia di scritti d'occasione del regista, ci ha recentemente regalato un'idea di quell'allestimento, offrendo un esempio eccellente di storia di uno spettacolo in assenza di filmato audiovisivo (S.M. Eisenstein, La messinscena della Valchiria, Diastema Edizioni, Fiesole, pp.158, L.35.000).

Nel suo saggio L'incarnazione del mito Eisenstein espone le linee di inquadramento critico del suo lavoro. Nibelungo rivalutando l'apoteosi del Wagner rivoluzionario del '48, e centrando la sua interpretazione sul conflitto tra sentimento e proprietà, nella tetralogia si inserisce in conflitto i tre poteri primitivi, Dei, Giganti e Nani, per il possesso dell'oro del Reno, e dell'anello che incarna la mediazione dei poteri, nella Valchiria il conflitto oppone Wotan alla coppia di figli Sigmund e Sieglinde: in un passaggio tra la comunità primave e la civiltà rene, l'incesto tra i fratelli, da cui nascerà l'Eroe incontaminato Siegfried, è ancora consentito e insieme già punto. La Valchiria Brunhilde, che si oppone al padre Wotan, salvando Sigmund dalla morte in duello, viene confinata, bella addormentata germanica, su una rupe fiammeggiante, in attesa di colui che saprà sfidare l'anello di fuoco e farne suo (Siegfried). Malgrado l'occasione così celebrativa evidentemente il genio di Eisenstein venne fuori tanto che l'ambasciatore del Reich a Mosca definì «bolsevica» ma che rappresentò, più nei progetti che nella realizzazione scenica (come spesso accade tuttora quando un originale regista coesiste con il provincialismo delle maestranze operistiche) un modello ideale di regia che, rispettando la sostanza poetica di un melodramma, ne liberi originariamente tutte le risorse estetiche. Per Eisenstein l'obiettivo era l'unità: musica, gesto teatrale, cine, dovevano fondersi in una forma estetica che desse movimento a quelle strutture archetipiche che la preliminare indagine aveva messo in evidenza: così, ecco la centralità sulla scena di un gi-

gantesco Albero della Vita, non contemplato dalle didascalie wagneriane, ma simbolo, nella mitologia dell'Eda, di quel primato della vita, dell'amore, del sentimento, sulla materia bruta del potere e della proprietà economica.

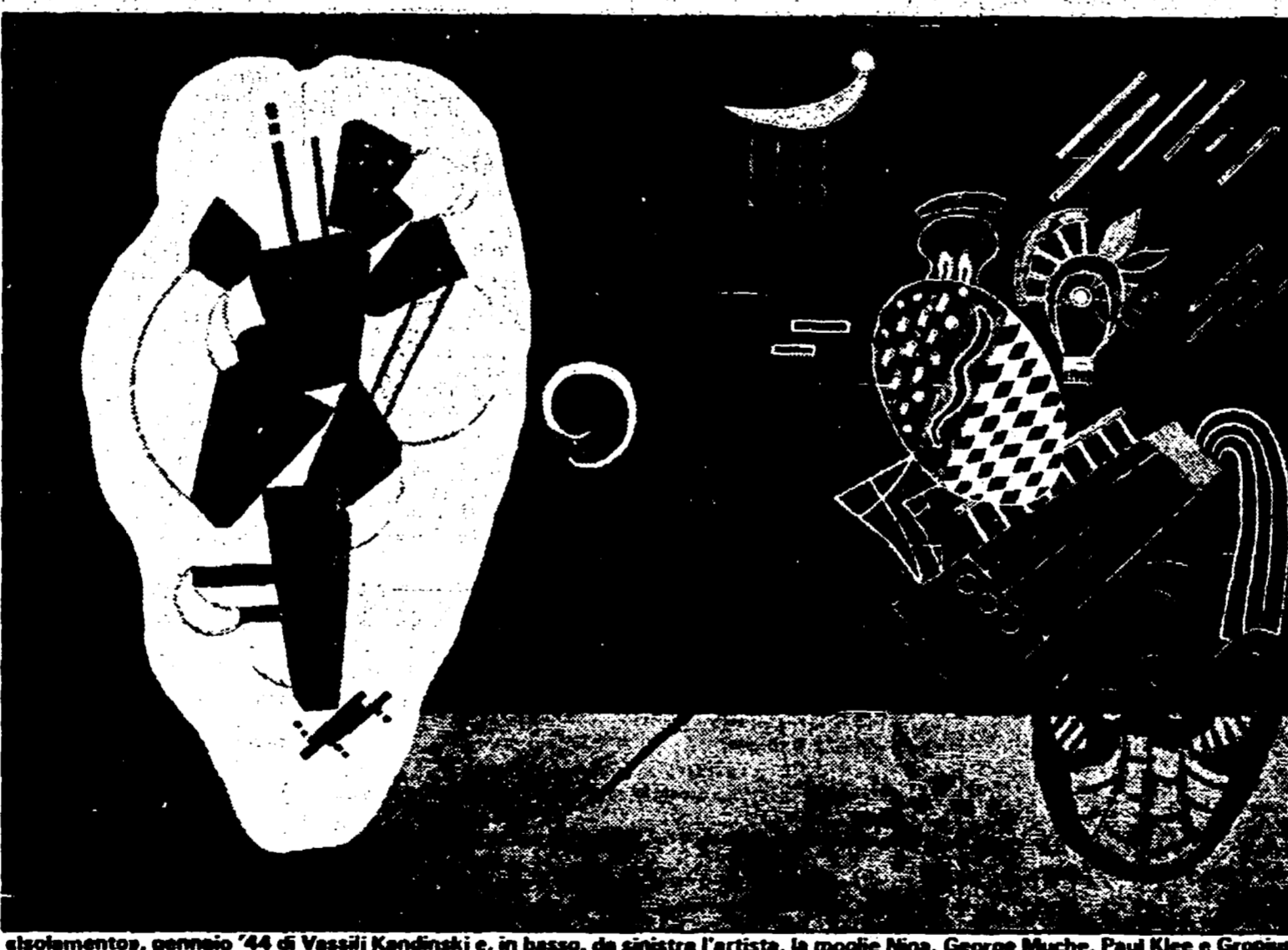
Un grande anello, un serpente che si addenta la coda, altro simbolo mitico della ciclicità eterna della vita, e più esplicito riferimento all'anello dentale tetralogico, è sospeso al centro della scena ad apertura e chiusura d'opera. Al suo centro si ferma, prima del sipario finale, il corpo dormiente di Brunhilde, mentre gli effetti amministrativi accendono le fiamme della punizione di Wotan. Al Bolscoi di Mosca nel 1940 non era ancora stata imbucata la tetralogia, in attesa di un'idea di «globo mistico» che aveva portato a Bayreuth al buio in sala e all'«invisibilità degli sirummentisti», ma il regista pensò opportunamente ad una soluzione tra scena e platea, che certo gli derivava dalle sperimentazioni giovanili.

Questa empatia era perseguita su vari piani. Su quello sonoro con una cavalcata delle valchirie che anticipava gli effetti emotivi evocati da Coppola in Apocalypse Now: un sistema di attonanti tetralogici, in cui l'impulso amplificava il volume di suono orchestrale, impossessandosi dello spazio uditivo, e sulla scena cavalli di cartapesta cavalcati dalle sonne tetralogiche, acciullandosi in una corsa aerea frenetica e entusiasmante (alla «prima» il pubblico si sbellicò dalle risa perché le carrucole mai funzionarono, lasciando nella direzione di una accresciuta potenza della componente teatrale del melodramma, mentre alcuni zelatori del bel tempo antico tuonavano contro la dignità scenica invocando astratte verginità musicali, questo volume andrebbe doverosamente adottato da tutti i melodrammisti come manuale, volutamente, capolino per intelligente memoria storica, e futura emulazione.

Daniele A. Martino

QUANDO VASILY KANDINSKIJ sessantasetteenne giunse a Parigi nel 1933, esule volontario dalla Germania nazista, amareggiato dalla chiusura del Bauhaus, la scuola di arti applicate di Weimar e di Dessau in cui insegnava dal 1922, non pensava che la casa affittata in un sobborgo della capitale francese, a Neuilly-sur-Seine, sarebbe stata la sua dimora per i successivi dieci anni, sino alla morte (1944). Sperava che la situazione politica tedesca si normalizzasse in breve tempo, permettendogli di lì a poco di far ritorno a Berlino; ma le notizie dalla Germania erano sempre più fosche. Seppe che le sue opere venivano additate come esempi di «arte degenerata» e che i musei le rivendevano, e Hitler restava al suo posto. Nel 1935 la sua domanda di rinnovo del passaporto scaduto venne rifiutata dall'ambasciata tedesca a Parigi, poiché il pittore non poteva dimostrare le origini ariane della sua famiglia: non ricordava il nome del villaggio siberiano in cui erano nati i suoi nonni! Non gli restava che chiedere la nazionalità francese, ottenuta nel 1939, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Kandinskij sperava che Parigi gli avrebbe offerto il massimo di possibilità di guadagnarsi il pane sistemando i suoi quadri — scrive la moglie Nina, uccisa poi a Gstaad nell'80, nella bella biografia Kandinskij in io del 1976, ora tradotta in italiano dalla Costa & Nolan. Fu un grave errore, e ce ne accorgemmo presto. Sebbene fosse un artista celebre e stimato in tutto il mondo, a Parigi Kandinskij era conosciuto da poche persone. Aveva creduto che almeno gli altri artisti gli avrebbero riservato un'accoglienza calorosa (...). Ma i pittori restarono freddi. Non era più la città ricca di fermento culturale che l'artista aveva conosciuto nel 1906, quando dalle opere di Gauguin e di Matisse aveva imparato a dar sfogo liberamente sulla tela alle sue energie vitali e alle sue fantasie, inoltrandosi sulla via dell'Espressionismo e preparandosi alla formulazione della pri-



Isolamento, gennaio '44 di Vassij Kandinskij e, in basso, da sinistra l'artista, la moglie Nina, George Muche, Paul Klee e Gropius

In fuga dalla Germania, esule in Francia, isolato dalle avanguardie, Kandinskij riversò tutta l'amarezza nelle sue opere: ora le vediamo a Milano

Il pittore che odiava Parigi

Ma composizione astratta della storia dell'arte moderna (1910). Alla metà degli anni Trenta ritrovò un ambiente artistico attardato, pago dei «suoi» Cubisti e incline semmai ad appoggiare un ritorno alla figuratività. Gli astrattisti avevano poco spazio. Il nostro si vendicava esprimendo in privato duri giudizi sugli artisti più in auge: giudicava Picasso insincero, Braque noioso e ripetitivo, i Surrealisti, con qualche eccezione, rivoluzionari da salotto e scerottizzati dadaisti di ritorno, beoni soltanto per titillare gli anziani. Contava però sull'amicizia di incrollabili, come apprezza le opere o la tempera morale: Léger, Arp, Magnelli, Pevsner, Mondrian, Duchamp, Miró, Bréton, il Delaunay, e altri. Libero da impegni didattici aveva molto tempo per dipingere. Si chiudeva a orari fissi, in religioso ritiro, nello studio ricavato da una stanza dell'appartamento di Neuilly. Era un atelier pulito e ordinato: Kandinskij, anche quando dipingeva, era vestito impeccabilmente, poiché aveva in odio tutto ciò che potesse dare un sentore di trasandatezza o di bohème.

L'abbondante produzione kandinskiana degli anni di Parigi è ritenuta in genere una «coda», di tono minore e ripetitivo, del formidabile catalogo anteriore. Molti, in verità, guardano con sospetto perfino alla fase immediatamente precedente, quella degli anni di Bauhaus, e giudicano positivamente soltanto le calde effusioni coloristiche, slegate dalla realtà esteriore ma piene di fuoco interiore, degli anni di Monaco. Ma scendere in questo modo la sua produzione è un'operazione arbitraria.

Tutta la cultura europea tendeva a raffreddarsi i convulsari ardori che avevano preceduto la Prima Guerra Mondiale. Quel che perdeva sul piano dell'immediata espressività, Kandinskij recuperava su quello dell'eleganza e della raffinatezza compo-

sitiva e coloristica. Con maestria insuperabile disponeva sulle tele forme geometriche aperte o chiuse giocando a sbilanciarle e poi a ribilanciarle grazie all'innata capacità intuitiva di ridurre ad armoniosa unità, a schema musicale, una molteplicità di elementi apparentemente incontrollabili. Irrideva con la sua lirica geometria il razionalismo cartesiano, talora spinto fino all'aridità, dei colleghi architetti del Bauhaus; escludeva dal suo sereno empirio le miserie del mondo e gli acidi che, giorno dopo giorno, corrompevano la nazione tedesca. Inalzava facciate incorrotte, mentre i tarti della contesa ideologica avvelenavano i rapporti tra i docenti e tra gli studenti del Bauhaus. Quando la scuola fu chiusa, in quanto «covo di ebrei e di bolscevichi», e tutta un'antica civiltà crollò tra i roghi dei libri e i massacri degli oppositori, la fede di Kandinskij nello «spiritalismo» non era minimamente incrinata; si trapiantò con lui a Parigi.

Che dire, dunque, dell'ultimo decennio artistico di Kandinskij? Fu una fase di ripiegamento senile, d'impoverimento formale, o, come scrive Nina Kandinskij nella biografia citata, «la sua fase creativa più ricca», sorretta dalla «forza esuberante ed ispirata di una seconda giovinezza»? Si può tentare di dare una risposta grazie alla bella mostra Kandinskij a Parigi 1934-1944 che Thomas Messer e la Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York hanno allestito, riunendo ben 170 opere tra tele, acquerelli e disegni di Kandinskij e dei pittori a lui vicini negli anni parigini. È aperta sino alla fine di novembre presso le nuove sale espositive al piano terreno del Palazzo Reale a Milano (Piazza Duomo, h. 9,30-20; giovedì sino alle 22; chiusa il lunedì).

È la terza parte di una trilogia dedicata all'artista, i cui due precedenti spezzoni, dedicati rispettivamente agli anni di Mona-



co, e della Russia e del Bauhaus, non sono mai giunti in Italia. Dobbiamo l'attuale prestito all'interesse dimostrato dal Guggenheim di New York verso l'Italia, da quando si è fuso col Museo Peggy Guggenheim di Venezia, a un generoso finanziamento dell'industriale Ratti di Cosmo e all'apertura del museo civico d'arte contemporanea di Roma, che ha consentito di dare prova di grande vitalità. E ci sia consentito un inciso: i locali del museo non sono adatti all'esposizione, fissa o temporanea, di opere del XX secolo, ma quando ci si deciderà a intagliare di bianco-calce le sale color senape (per non dir di peggio) in cui si dirama la mostra di Kandinskij, una parte del problema, senza grandi spese, sarà stata risolta.

Dividiamoci ora in due fasi gli anni parigini di Kandinskij: una prima, 1934-1938, di feconda reazione all'ambiente di evoluzione stilistica a contatto con i più giovani artisti attivi nella capitale francese; sono questi anni in cui esegui i suoi ultimi capolavori. Iniziò poi il declino, caratterizzato da un ritorno a forme del passato (non mancano perfino accenni alle lontane radici figurative russe) e soprattutto da un impoverimento sul piano coloristico, sia pur punteggiato da qualche momentanea impennata di qualità tra il '41 e il '42.

Tra il maggior cronista degli anni di Monaco e il freno geometrico degli anni del Bauhaus, il pittore scoprì a Parigi una «terza via» indicatagli dalle forme amboidi che l'amico Hans Arp utilizzava nei suoi rilievi lignei e dalla brulicante animazione che lo spagnolo Juan Miró conferiva alle sue tele surrealiste già prima dell'inizio degli anni Trenta. Anche Kandinskij avvertì il bisogno di iniettare nelle sue opere una gioiosa linfa vitale, sciogliendo la geometria in un fluire di forme indefinite, tondeggianti, serpentine, dinamiche, e perfino naturalistiche sia pur in senso molto particolare.

Ciascuno per sé, dall'aprile 1934, è il manifesto del rinnovamento: la tela è spartita in nove caselle quadrate, in ciascuna delle quali è posto un irregolare «stero» contenente una sorta di esecrescenza organica. Come dimostrano Christian Derouet e Vivian E. Barnett nei saggi introduttivi del catalogo (Mondadori) della mostra, il pittore s'interessava molto di microbiologia e riceveva ripetute lezioni di fisiologia ingrandite di fedi, da cui traeva idee figurative. È chiaro che queste immagini lo interessavano in quanto repertori di forme decorative, ma sarebbe sbagliato negare che il «padre» dell'astrattismo era in quel momento affascinato dallo spettacolo di un mondo naturale insolito, o per lo meno non esperibile nella quotidianità. Il passo successivo sarebbe stato di trasporre liberamente queste linee sulla tela, sciogliendole dalla griglia geometrica; ed è ciò che vediamo, ad esempio, nella superba Composizione IX, del 1936, col suo campo di disegni multicolori in cui fluttuano cerchi e quadrati, inchiostri ad agglomerati vagamente organici, serpentine simili a stelle filanti, esseri filiformi.

Si apriva un inesauro campo di sperimentazione, esplorato proficuamente sino al 1938: fondali chiari o scuri, composizioni piatte o con accenti di tridimensionalità, esplosioni colorate di forme libere (molto bella la Curva dominante, del 1934) o frange di griglie o rette parallele, come nel caso di Successione dell'aprile 1935, con la sua casata struttura di addizione matematica. I colori erano ora tenui, ora chiassosi, o si limitavano a una semplice bicromia bianco-nero. Provava nuove tecniche: incollava alla tela strati di sabbia colorata in leggero rilievo, attestando un desiderio di andare oltre le tecniche usuali. Kandinskij era sul punto di operare anche la seconda «rivoluzione» artistica del XX secolo — l'abbandono del medium tradizionale — che sarebbe esplosa nel secondo Dopoguerra.

Lo stato d'animo duro, come si è detto, fino al 1938, poi l'incanto si rompe. Kandinskij era ormai oltre i settant'anni. Finiva l'epoca dei lunghi viaggi estivi con la moglie, si erano ridotti anche i rapporti con gli amici pittori, in parte defunti (fu dolorosissima la lunga agonia di Klee, terminata con la morte nel 1940), in parte perché essi abbandonavano la Francia per gli Stati Uniti. Vi fu poi l'invasione tedesca della Francia, con il timore di venire deportato e la difficoltà di procurarsi il materiale necessario per dipingere. Questi problemi e il peso dell'età non potevano più essere lasciati fuori dalla porta dello studio. Le sue opere erano sempre di grandi gusto, spesso vivaci o eleganti, ma irrimediabilmente appiattite e poco interessanti, perfino banali. Sembravano infatti fondali sordi, marroni o carta da zucchero, su cui il pittore disponeva forme nere e viola: foschi preannunci della fine. Gli ultimi quadri sono vetrate su cui non batte più il sole.

Morì il 13 dicembre 1944. Ricorda la moglie Nina che pochi giorni prima, il 4 dicembre, il giorno del compleanno del pittore, cantavano con gioia e entusiasmo una canzone popolare, sperando di essere ancora insieme il giorno di Natale.

Nello Forti Grazzini

Appuntamento con la

BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI

Marcel Proust
DALLA PARTE DI SWANN
Introduzione di Carlo Bo
Traduzione di Maria Teresa Nesi
Edizione a cura di Giovanni Bogliolo
Con un saggio su "Proust e la critica italiana"

Kafka
I RACCONTI
a cura di Giulio Schiavoni

Giovanni Verga
STORIA DI UNA CAPINERA
Introduzione e note di Giulio Carnazzi

Gliordano Bruno
SPACCIO DE LA BESTIA TRIONFANTE

Introduzione e commento di Michele Ciliberto

J. Lucas-Dubreton
LA VITA QUOTIDIANA A FIRENZE AI TEMPI DEI MEDICI
NOVITA

William Shakespeare
LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR
a cura di Gabriele Baldini
testo inglese a fronte

Seneca
LETTERE A LUCILIO

Introduzione di Luca Carli
nuova edizione con testo latino a fronte
2 volumi in cofanetto

Anna Del Bo Boffino
FIGLI DI MAMMA

Françoise Sagan
LA DONNA TRUCATA

Rien Poortvliet e Wil Huygen
GNOMI

RISTAMPE
Charles M. Schulz
COMPITO IN CLASSE
4 edizione
Charles M. Schulz
BASEBALL CHE PASSIONE!
4 edizione

BUR