

# Spettacoli

## Cultura

Accanto, «Ragazze sul ponte», dipinto di Edvard Munch del 1901, sotto, il pittore in una fotografia del 1912



**Amato ma sconosciuto il padre fondatore dell'espressionismo europeo arriva in Italia con una grande mostra: 76 dipinti e 180 tra acquerelli e disegni per capire l'autore del «Grido»**

# Dentro lo specchio di Munch



A quante di queste urla sconosciute, o al contrario, a quanti gelidi mutismi, a quanti terribili scavi nell'interiorità si assiste nei drammi di Ibsen, di Strindberg, o nei film di Bergman, portavoce tutti del medesimo dramma psicologico sempre in agguato nei prodotti più alti della letteratura, della pittura, del teatro scandinavo. L'arte scandinava è, per tradizione, fondata sul rovello psicologico. Non presenta vicende, ma intrecci di memorie che ortano al maturare e all'esplosione di una crisi; non descrive la felicità, se da essa non consegue una profonda tristezza: è il lungo e buio inverno del Nord che incombe su una breve estate piena di luce.

La psiche di Munch fu profondamente segnata dal dramma giovanile della morte per malattia della madre e della sorella. Il lutto, la solitudine, l'angoscia, l'idea dei vivi come morti viventi, dei rapporti tra gli uomini come incommunicabilità sono i protagonisti dei suoi dipinti, alternati ai rari momenti di abbandono di fronte alla bellezza, tendenzialmente livida, dello spettacolo naturale.

L'esordio del nostro, dal 1880, si svolse nell'ambito del naturalismo appreso dai maestri norvegesi Christian Krohg

MILANO — Dopo l'abbuffata senza fine dell'Espressionismo tedesco, il tiro delle grandi mostre milanesi dedicate all'area nordica si corregge, finalmente, spostandosi sulla persona e l'opera di Edvard Munch, gloria dell'arte norvegese (Løten, 1863 - Ekely, 1944), padre storico degli espressionisti europei e di tante correnti figurative contemporanee. Curiosa sorte, quella toccata all'opera di Munch in Italia, dopo le ormai lontane apparizioni alla Biennale di Venezia. Non c'è trattazione nostrana della storia dell'arte di questo secolo che non si apra con una riproduzione de *Il grido*, il celebre dipinto eseguito dal norvegese nel 1893, ineliminabile punto di partenza di tante posteriori esperienze pittoriche. Eppure negli ultimi ventitrent'anni è capitato raramente di poter ammirare qualcosa di Munch a Sud delle Alpi e quel quadro così importante è rimasto un oggetto misterioso, isolato, quasi cresciuto per forza propria, fuori da un contesto. D'altra parte la Norvegia, dove è conservata la maggior parte delle opere del nostro, non è una meta abituale del turismo italiano. Munch è il più sconosciuto tra i grandi iniziatori della pittura contemporanea.

Un'importante mostra colma ora la lacuna, presentando *Il grido* assieme ad altri settantasei dipinti e quasi centotanta tra acquerelli, disegni e stampe, esposti a Palazzo Reale (dove è concentrata la pittura) e a Palazzo Bagatti-Valsecchi, sino al 16 marzo. Finanziata dal Comune di Milano e dalla Regione Lombardia, la mostra di Munch è curata da Guido Ballo e da Gianfranco Bruno, i quali hanno potuto disporre di un generoso prestito offerto dal Museo Munch di Oslo a cui appartiene la maggior parte dei dipinti presentati. Nel catalogo, edito da Mazzotta, i saggi introduttivi dei curatori sono affiancati da scritti degli specialisti norvegesi Jan Thurman-Moe (sulla tecnica pittorica), Gerd Woll (l'opera grafica) e Arne Eggum (la biografia). Della Eggum è anche una ponderosa monografia sul pittore edita dalla Jaka Book (pp. 300, L. 98.000), che ripara in qualche modo alla vistosa assenza di pubblicazioni in lingua italia-

## Einaudi Natale

**Danielle Del Giudice Atlante occidentale**  
«Del Giudice accetta la sfida della scienza, e trasforma il proprio libro in un programma letterario, l'unico che le nuove generazioni abbiano espresso» (Pietro Citati, «Corriere della sera»).  
Terza edizione  
«Supercoralli», pp. 155, L. 16.000.

**Guido Ceronetti Albergio Italia**  
«Uno dei libri più belli della letteratura italiana di ieri e di oggi» (Goffredo Parise).  
«Saggi», pp. x+216, L. 18.000

**Mario Rigoni Stern L'anno della vittoria**  
Il romanzo del ritorno alla vita dopo la Grande Guerra, l'epopea minima di una famiglia e di un paese.  
«Nuovi Coralli», pp. 165, L. 10.000

**Yasunari Kawabata Bellezza e tristezza**  
Premio Nobel 1968, Kawabata è maestro nel dipanare il groviglio di ombre e di ossessioni che si annidano in una storia d'amore rivisitata vent'anni dopo.  
«Supercoralli», pp. 173, L. 16.000

**Claude Simon La strada delle Fiandre**  
Il destino di una famiglia aristocratica e gli enigmi del Tempo sono al centro del romanzo più significativo del Premio Nobel 1985.  
«Supercoralli», pp. 257, L. 18.000

**Marguerite Yourcenar Il Tempo, grande scultore**  
Un libro di osservazioni che dall'intelligenza delle cose approda a una classica misura di meditazione.  
«Supercoralli», pp. 215, L. 18.000

**Delio Tessa L'è di di Mort, alegher! De i del mur e altre liriche**  
Per la prima volta in volume tutte le poesie del grande poeta milanese, in una edizione critica e annotata a cura di Dante Isella.  
«Supercoralli», pp. xxx+95, L. 35.000

**Pier Paolo Pasolini Passione e ideologia (1948-1958)**  
Un libro-chiave per capire la cultura italiana del dopoguerra, il capolavoro del Pasolini storico e critico. Con un saggio introduttivo di Cesare Segre.  
«Supercoralli», pp. xxx+448, L. 34.000

**Gottfried von Strassburg Tristan**  
Il più grande romanzo d'amore del Medioevo europeo in una traduzione condotta per la prima volta sul testo ducentesco. A cura di Laura Mancinelli.  
«Milenari», pp. xxxv+503 con 16 tavole fuori testo a colori, L. 50.000

**Cesare Brandi Disegno dell'architettura italiana**  
Dal Medioevo a Piranesi, i caratteri e i valori dell'architettura indagati attraverso la lettura di monumenti esemplari.  
«Saggi», pp. xxx+295 con 246 illustrazioni fuori testo, L. 45.000

**Mantredo Tafuri Venezia e il Rinascimento**  
La vita artistica, scientifica e religiosa della Venezia del '500 in una ricostruzione popolata da patrizi, dogi, popolani, architetti, maestri di muro, letterati, ambasciatori imperiali.  
«Saggi», pp. xxx+295 con 246 illustrazioni fuori testo, L. 45.000

**Michele Anselmi**

**Dal nostro inviato**  
L'AQUILA — «Signor Zsigmond, lei lavora pensando all'arte, al pubblico o a se stesso?». Sotterranei del Castello cinquecentesco dell'Aquila, ore 12, una folta platea di studenti italiani e stranieri raccolti davanti ad uno schermo nel quale sono stati appena proiettati brani di *The Rose* e di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Si freggia l'ospite d'onore della quinta edizione di «Una città in cinema», appunto Vilmos Zsigmond, ungherese, insieme con Hall, Haskell, Wexler e László Kovács uno dei grandi direttori della fotografia di Hollywood, l'uomo che ha «illuminato» (adesso va di moda dire così) capolavori come *I comparì* e *Il lungo addio* di Altman, *Il cacciatore* e *I cancelli del cielo* di Cimino. Un tranquillo week-end di paura di Boccia, *Sugarland Express* di Spielberg.



Ha fotografato «Il lungo addio» e «I comparì», ha lavorato con Spielberg e Cimino: ecco Vilmos Zsigmond, incontrato all'Aquila

# L'«occhio privato» di Altman

Basso, naso schiacciato, capelli lunghi e barba, un inglese ancora venato, dopo trent'anni di vita americana, di sonorità magiare, Zsigmond aspettava proprio quella domanda che abbiamo riportato poco sopra. Sorride, si avvicina al microfono e confessa: «Francamente, lavoro pensando a ciò che dirà Vittorio Storaro». Forse è solo una battuta, o forse è un amichevole omaggio al collega che verrà qui all'Aquila domenica: certo è che Zsigmond è un uomo che non si dà arie. Concreto, tenace, per nulla toccato da quel neo «misticismo della luce» che ha contagiato molti direttori della fotografia, egli racconta i suoi «segreti» con una punta appena di civetteria, ridendoci sopra, come per svelare l'alechimia.

Ricordate, ad esempio, la celebre sequenza di *Incontri*

ravvicinati del terzo tipo, quando dall'astronave, invasa da una luce accecante, escono quei piccoli alieni dall'enorme testa? Bene, tutta la magia di quella scena dipendeva da una necessità produttiva. «Il make-up degli alieni era molto rozzo. Si trattava di bambini con capoccioni di cartapesta. Steven mi disse, allora, che bisognava fotografarli senza farli vedere. Strano per un film costato 20 milioni di dollari, no? L'unica soluzione era la sovraesposizione, solo che non avevo tempo per fare le prove e calibrarne l'intensità. Fu così che, nonostante gli accorgimenti presi (fumi, luce diffusa, specchi), il primo tentativo fallì. L'immagine era ancora troppo precisa, i contorni nitidi, ci restò che «sfocizzare» ancora, tra le proteste dei tecnici del laboratorio di sviluppo che non capivano. Tecnicamente era un'a-

registi ungheresi mi piace István Szabó, ho visto il suo *Colonnello Redl*, con Klaus Maria Brandauer. Un film molto interessante, raffinatissimo, che mi sarebbe piaciuto fotografare».

GLI INIZI — «Beh, sin da ragazzo avevo la passione della fotografia, ma niente di più. In realtà, ero un campione di ping pong. A 21 anni la svolta. Brigando un po' in fabbrica, dove avevo messo su una specie di «Foto Club», riuscii a entrare all'Accademia statale di cinematografia e teatro di Budapest. Il resto fu semplice. Cinque anni dopo conquistai l'ambito titolo di direttore della fotografia che però, una volta scappato in America, non servì a niente. L'ultima cosa che girai in Ungheria fu un documentario clandestino (12mila metri di pellicola)



Vilmos Zsigmond e, in alto, un'immagine dai «Comparì» di Robert Altman

lo stile sulle fonti di luce, sulle ombre, sul chiaro-oscuro era molto rigorosa. A Budapest il corso di fotografia cominciava sempre con questo esperimento: si metteva una candela su un tavolo, si spegnevano le luci e si osservava in che modo la candela illuminava la stanza. Un procedimento simile a quello usato dai pittori olandesi: essi osservavano la luce in tutte le ore della giornata e cercavano di riprodurla a seconda delle loro esigenze espressive. A Hollywood provai a fare qualcosa del genere. Per *I comparì*, ad esempio, Robert Altman voleva una fotografia particolare, d'epoca, ma non «il solito vitruvio in seppia». L'idea giusta me la diede un libro fotografico di Andrew Wyeth che avevo comperato a Vancouver. Erano ritratti color pastello, dolci, quasi evanescenti. Portai il libro a Robert e gli dissi: «Che cosa pensi di questo mood? Ti piace?». Rispose di sì, il resto fu compito mio. Girammo il film in Canada, pioveva sempre, era freddo, ma c'era tanta neve, l'ideale per quello che avevo in testa. Il trucco stava nel pre-espore alla luce la pellicola prima di svilupparla. Fu così che ottenemmo quell'effetto di opalescenza, quel velo suggestivo che piacque tanto ai critici e, spero, al pubblico».

LE MANE DI WARREN BEATTY — «Warren è un caro amico, ma ogni tanto esagera. Sul set dei *Comparì* chiedeva sempre meno lampade. Una sera, girando in esterni, gli demmo retta. Risultato: nei «giornalieri» non si vedeva niente. Era tutto buio, completamente buio. Ma Warren non si convinse nemmeno allora. Qualche tempo prima aveva fatto diventare matto il direttore della fotografia di *Bonnie and Clyde*, non ricordo il nome. Warren era scontento dello stile figurativo del film, voleva addirittura licenziarlo. Il bello fu che *Bonnie and Clyde* prese l'Oscar per la migliore fotografia...».

E QUELLE DI CIMINO — «Michael è un regista geniale. Spendazione finché volete, ma geniale. Nel Montana, dove andammo per *I cancelli del cielo*, gli scenari erano meravigliosi. Mozzafiato. Ricordo ancora quel giorno in cui c'era da girare una scena di massa, con duecento comparse. Michael si serviva come un pittore che stesse dipingendo un affresco: prendeva una comparsa per volta, la sistemava, poi ci riprendeva, infine decideva. Sei mesi di riprese, milioni e milioni di dollari. Ma ne valeva la pena. È un film che amo molto, soprattutto nella sua versione lunga, quella di quattro ore».

STORARO E GLI ALTRI — «Non sono un artista, non mi sento un autore, ma credo che una buona fotografia dia forza, suggestione, fascino ad un film. Gordon Willis (*Zelig*, *Broadway Danny Rose*, *La rosa purpurea del Cairo*, ndr) è un artista: *Il Padrino*, ad esempio, era un film «firmato» dall'inizio alla fine. Puro stile Willis. Storaro è un artista, uno che può permettersi di aspettare sette giorni, durante le riprese di un film, per avere la luce giusta. Quando un produttore chiama Storaro sa benissimo cosa lo attende, ma corre il rischio egualmente, perché fa parte del gioco. Io, invece, preferisco lavorare in velocità, magari improvvisando, sperimentando. E se la tecnica ogni tanto va a farsi benedire, non mi preoccupo più di tanto. Per il mio stile parlo di realismo poetico. Talvolta, certe «falsità» sono più vere del vero. Certe variazioni in blu o in arancione risultano autentiche perché le sono nella testa e negli occhi dello spettatore. Insomma, non ho ricette pronte e, grazie a Dio, posso permettermi ormai di lavorare poco, con chi voglio e quando voglio. Un film all'anno basta e avanza. Al resto pensa la mia agenzia di commercials. Sono soldi sicuri: tanti e senza l'alibi dell'arte».