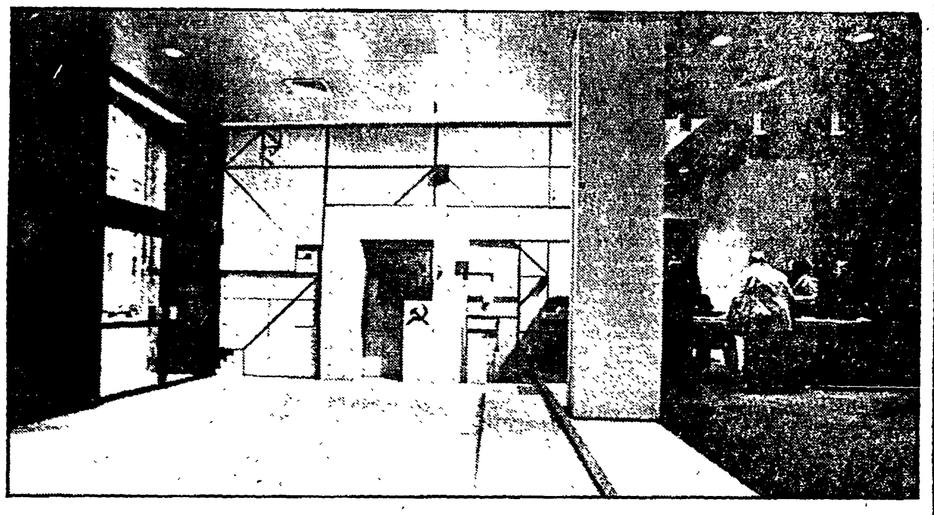
Spettacoli Cultura

«Napoleone sul San Bernardo» di David. Sotto, l'ingresso delle «Botteghe Oscure»

Nel romanzo di Menduni, «Caro Pci», che sta per uscire in libreria, la storia della crisi del giovane Ernesto. Innamorato del Potere, entra nel partito, ma...

Napoleone e il funzionario



Verso la conclusione del romanzo, il lettore attento coglierà un fuggevole scambio di occhiate tra il protagonista, Ernesto, e il fantasma dello stendhaliano Fabrizio del Dongo. Il frettoloso cenno d'intesa e di simpatia avviene là dove Stendhal lasciò costruire alla sua fantasia una Certosa di Parma. Al pari di Fabrizio, anche Ernesto ha voluto vedere Napoleone. La sorte vuole che Fabrizio assista alla battaglia di Waterloo.

L'altro personaggio che in questo libro non appare neppure per un'occhiata, ma che il lettore immagina presente, è quel Pierre Bezuchov che, per illuministica curiosità, vuole vedere la guerra. Anche lui pensa a Napoleone. Diventa massone, si aggira svagato tra luoghi di guerra e salotti aristocratici (Eh bien, mon prince, Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages de la famille Bonaparte...) *e assiste al sorgere e al morire delle illusioni del suo amico Andrej Bolkonskij, altro patito di Napoleone. Ma per arrivare a dare una giusta collocazione a questo protagonista del romanzo di Enrico Menduni* (Caro Pci, Bompiani, pagg. 178, in libreria dalla settimana prossima) *bisogna lasciar passare un secolo o poco più.*

Napoleone si è incarnato nel partito della classe operaia o, se si vuole, nel New Deal. Le ascendenze sono meno lontane, e chi volesse potrebbe andare a cercarle negli anni Trenta, in alcuni romanzi come Il cavallo di Troia *e* La cospirazione *di Paul Nizan o come* The Grand Design *di John Dos Passos. Gli aristocratici dei tempi napoleonici sono ormai dei piccoli borghesi e le Sanseverine sono diventate brave ragazze e sagge compagne. I comunisti e le loro donne, nei romanzi di Nizan, vogliono far capire agli operai che è arrivato il loro momento, preparano scontri che poi non avverranno (o avverranno, ma senza esiti rivoluzionari) o fondano riviste dal titolo inequivocabile:* La Guerre Civile. *Più sornioni, meno idealisti, gli uomini e le donne di Dos Passos caricano la famiglia sulla Ford e vanno verso Washington per dare una mano alla campagna elettorale di Roosevelt. Belle pagine quelle di Dos Passos, e che bella provincia americana vi è descritta. Ma che cosa cercano gli eroi di Dos Passos, gli intellettuali funzionari del New Deal; che cosa cercano gli uomini e le donne comuniste di Nizan nel Cavallo di Troia o i Rosenthal, i Laforgue e i Pluvinage della Cospirazione? La risposta è in quell'occhiata finale tra Ernesto e Fabrizio del Dongo. Cercano Napoleone: o il Potere. E il loro è un atto estetico. Vogliono sentirsi, percepirsi, specchiarsi in un modello perfetto.*

Ultimo erede di una famiglia che, per non andare troppo lontano e per rimanere nei confini del romanzo di Menduni, abbiamo fatto cominciare con Fabrizio del Dongo, questo Ernesto un bel giorno pianta la carriera universitaria e corre a Roma, in via delle Botteghe Oscure, per entrare a far parte di quella compagnia di intellettuali che una cruda terminologia burocratica definisce funzionari di partito. Anzi, di Partito. La maiuscola è necessaria, perché si tratta di un partito segnato dalla diversità. Questo è uno dei temi di fondo del romanzo. Le origini della vocazione di Ernesto sono lontane, e forse quello scambio di fuggevoli occhiate d'intesa con l'eroe stendhaliano non si capirebbe se non si sapesse da Ernesto stesso che una volta, poco prima che l'ondata calda della musica di Verdi si diffondesse nel teatro, il padre aveva invitato il suo ragazzo a dare un'occhiata ai «diversi» del loggione: «Vedi, Ernesto, quelli lassù sono i comunisti». Galeotto fu Verdi, e complice il padre. Ernesto, come un appassionato eroe deamicisiano, non ha bene finché non raggiunge quegli esseri appollaiati lassù. Arriva da loro come militante e poi come funzionario. Tra i funzionari, trova tanti piccoli borghesi come lui, solo un po' più induriti nel mestiere. La sua elezione nel Comitato centrale gli fa credere che prima o poi (come Bolkonskij per ammirarlo, come Bezuchov per cercare di ucciderlo) vedrà Napoleone. Ma Napoleone si rivela come un gruppetto opaco di personaggi appena intravisti nei corridoi di un congresso: un'apparizione. Tutto preso da quel sentimento che egli assimila a una «particolare ebbrezza», quando gli assegnano il Ciplesse, o coordinamento politiche sociali, si mette al lavoro per realizzare un suo progetto, che dovrà tramutarsi in legge.

Il romanzo descrive un arco. Da quella particolare ebbrezza, Ernesto scenderà a poco a poco nel profondo della crisi. La descrizione dei cerimoniali e dei riti, dei gerghi e dei gesti dei funzionari, i calchi dell'ipocrito linguaggio di quel mondo chiuso (chi ricorda Il lavoro culturale *di Luciano Bianciardi?) in un primo momento sono oggetto dell'ironia di un giovane sicuro di sé e poi la croce di un uomo in crisi. Il distacco (o ironia) viene meno. Ma non è quel mondo chiuso che mette in crisi il nostro: è l'«atmosfera separata» del partito che gli rende tristi i giorni. Ernesto, tutto ragione e storia, subisce un improvviso scossone. Entra una saggia ragazza nella sua vita, Clara, diversa dalla snob Marta, ed esce dal suo orizzonte una figura carismatica: il Segretario, che muore durante un comizio. Le elezioni danno un successo al Partito sull'onda della commozione generale. Dunque contano, eccome, i sentimenti. Conta Clara, conta il dolore per la scomparsa del Segretario. Politicamente, la riprova è alle porte. Le elezioni amministrative e poi il referendum sulla contingenza non danno però i risultati sperati. È storia di ieri, e le riflessioni aduggiano un poco le pagine di Menduni.*

Ma il romanzo riprende quota quando poche pagine introducono il tema della necessità, in Italia, di un grande partito socialista e riformatore: ossia di un partito socialdemocratico. Il cuore di Ernesto batte a sinistra: e quelli del loggione? Il senatore che fuma la pipa, il musicista, il sindacalista con l'amica, durante una cena, non lo convincono, anzi, lo irritano. La crisi precipita. Ernesto decide di andarsene. Forse l'università potrebbe accoglierlo di nuovo... Clara, come si diceva, non ha la stoffa della Sanseverina, ma tutta buonsenso com'è glielo dice sul muso: caro ragazzo, sei un piccolo borghese. E dio sa se ha ragione. E non già perché essa condanni in lui l'intenzione di piantare baracca e burattini, ma perché intuisce quella tensione estetica che lo ha portato, fin dalla serata in cui suo padre pronunciò la frase memorabile sui comunisti, a innamorarsi del Potere. Se ne andrà Ernesto? Lasciamo al lettore la scoperta.

C'è un periodo che invita a una citazione. Si trova a pagina 110 del romanzo: «Forse non era proprio capace di pensare da solo — riflette Ernesto —, magari per questo aveva preferito i fatti miserabili della storia agli universi della filosofia, e la visione del mondo era andata a prendersela bell'è fatta al grande mercato delle idee. Sentiva che, se questo era vero, al livello gerarchico cui era arrivato nel Partito già costituiva un limite, perché le idee confezionate rendevano sempre meno». La crisi delle idee confezionate è anche la crisi di Ernesto. E che queste due crisi incrociate trovino espressione in un romanzo con precedenti illustri (fermiamoci magari agli anni trenta, a quei nomi, a quei titoli) è buon segno. La storia che conta, come ormai quasi tutti sanno, è scritta solo nei romanzi.

Ottavio Cecchi

A Milano è andato in scena (per la prima volta in Italia) «Baal», testo giovanile e anche un po' «maledetto» del grande drammaturgo tedesco

Il Brecht ritrovato

Una scena di «Baal» di Bertolt Brecht presentato al Pier Lombardo

MILANO — Fra i testi del giovane Brecht, *Baal* (presentato al Salone Pier Lombardo dallo Stabile del Friuli-Venezia Giulia) è uno dei più giovani. La prima stesura risale al 1918, quando la guerra in Germania era al suo termine, e l'autore toccava appena i vent'anni. Altre versioni seguiranno, fino al 1926. È l'epoca di *Tamburi nella notte*, di *Nella giungla delle città*, di *Un uomo è un uomo*, della rielaborazione dell'*Edoardo II* di Marlowe (e degli irriverenti «atti unici»). Di tutte queste opere, *Baal* continua a essere anche la più inafferrabile, nonostante i tardivi sforzi di Brecht stesso per «sistemarla» nel complesso organico del suo teatro, per «normalizzarla», in qualche modo.

C'è in essa, all'origine, uno spunto polemico, nei confronti della drammaturgia espressionista e, in particolare, del lavoro di Hanns Johst *Il solitario*, ispirato alla figura sregolata di Christian Dietrich Grabbe (quello di *Don Giovanni e Faust*), artista «maledetto» del primo Ottocento. Ma di altri e più recenti «maledetti», i poeti francesi Verlaine e Rimbaud, i personaggi di Baal e del suo amico Ekart sembrano accogliere poi più di un riflesso, nel loro ambiguo sodalizio, nel loro disordinato vagabondare, che del resto corrisponde alla struttura aperta, frammentaria, sussultoria del dramma, frutto in parte di scelta, in parte di un ancora acerbo mestiere. Sta di fatto che, se il protagonista si definisce «poeta lirico» (mentre Ekart è musicista), molto lirico e soggettivo è il linguaggio brechtiano in tale sua fase. Fioriscono, nelle battute, splendide immagini, riferite soprattutto al mondo della natura, ma che non mandano avanti la storia, o almeno la bloccano in una sorta di ossessiva spirale.

Ma chi è, in effetti, Baal? «Innanzitutto un assassino. Prima attore di varietà e poeta, poi proprietario di una giostra, taglialegna, amante di una milionaria, forzato e ruffiano... Una bestia feroce... E nello stesso tempo si comporta come un bambino... Non ha mai avuto nulla...». Il referto lo forniscono due gendarmi, in una scena che, con altre, è stata soppressa nell'allestimento attuale. Di sicuro, quest'uomo ha cominciato col rendersi responsabile del suicidio di una fanciulla da lui sedotta, e ha finito col pugnalare, per gelosia, l'amico Ekart. Già donnaiolo impenitente, si è volto quindi all'omofilia, senza mai smettere di bere come una spugna. Ma la sua bisessualità, così come il suo disprezzo per il denaro, e dunque per le occasioni di guadagno che potrebbero derivargli dal suo indubbio talento di verseggiatore e cantante, quel suo vivere «senza tetto né legge» lo designano come un essere non tanto «asociale» o «antisociale», che sono le diciture più correnti a suo riguardo, quanto «naturale», «corporeo», di una terrestrità assoluta, legato ai ritmi biologici come l'antica divinità mediorientale di cui porta il nome. Uno che, nel suo sbandato itinerario, fissa le ore del giorno secondo il moto del sole, e si orienta seguendo la direzione «dove le foglie hanno le nervature». Insomma, se si vuole, un ecologista selvaggio ed estremo.

Di questa appartenenza di Baal, e della sua vicenda, alla sfera di una natura — animale, vegetale, minerale — naturalmente crudele (scusate il bisticcio), perciò incolpevole comunque non giudicabile, il riscontro più vivido si ha nel bellissimo impianto scenico di Sergio D'Osmo: un semicerchio rialzato verso il fondo, che con pochi mutamenti rappresenta i vari luoghi dell'azione, interni ed esterni, ma raggiunge il massimo di espressività nel plastico rilievo dei paesaggi, ora rivestiti di gradevoli colori ora intonati a una cupezza desertica, sui quali s'incurva un ampio rettangolo di cielo, cangiante anch'esso nel suo aspetto, limpido o annuvolato, richiamo continuo («cielo» è forse il vocabolo più sovente pronunciato, nel corso di tutta la composizione brechtiana) non a un destino umano al di là di questa terra, ma proprio, invece, alla sua tragica e ironica bellezza e finitezza.

Anche la regia di Roberto Guicciardini, che per primo (se non erriamo) si è confrontato a un livello serio con un Brecht arduo, sfuggente, da altri a lungo circuito, si articola meglio, in un rapporto più risolto fra intenzioni e risultati, nella seconda metà dello spettacolo, quella appunto che si svolge più largamente «all'aria aperta». Nella prima parte, l'andatura di «ballata» che si voleva imprimere al racconto drammatico, anche attraverso la disseminazione, in forma di «giunture» fra un quadro e l'altro, delle quartine del Corale d'inizio, abilmente messe in musica da Benedetto Ghiglia (ha collaborato, su tale versante, Adriana Martino) si raggelava in una specie di manierismo cabarettistico; mentre il momento della mancata esibizione di Baal nel «piccolo ritrovo equivoco» produceva poi un effetto alquanto fiacco.

Nelle sequenze culminanti, avvertiamo per contro sensibili presagi del Brecht maturo e maggiore, e insieme un'eco di consonanze più vaste e incisive di quelle accennate prima: nel quadro della baracca di legno, dove approdano Baal e Ekart in mezzo a un campionario di reietti, malati e pazzi, si direbbe confluiscano, a esempio, un ricordo shakespeariano (dal *Re Lear*, in particolare) e un'atmosfera vicina a quella di certa narrativa russa di robusto impianto realistico, Gorkij in testa. È merito di Guicciardini aver fatto qui filtrare, nel rendere visibile e udibile la scrittura brechtiana (la traduzione è di Roberto Fertonani), qualche succo di esperienze lontane o prossime che avranno la loro importanza nello sviluppo ulteriore di quel teatro.

Giulio Brogi è un Baal di notevole, inquietante risalto, certo più tendente all'immedesimazione che allo straniamento, ma capace di evitare il «maledettismo» più ovvio. Giancarlo Dettori dipinge con finezza il difficile profilo di Ekart. In diversi ruoli, si segnalano Giampiero Becherelli, Piergiorgio Fasolo, Margherita Guzzinati, Barbara Cupisti, Anna Teresa Rossini, Michela Pavia. L'impresa non era facile, e il pubblico milanese l'ha compensata con molto calore di applausi.

Aggeo Savioli

Sull'onda del successo con il film di Forman, Tom Hulce torna al pubblico in una nuova veste

Amadeus si mise a cantare

Nel tondo, Tom Hulce nei panni di Amadeus. A destra, l'attore nel suo nuovo film «Echo Park» presto nelle sale italiane

ROMA — «It's work». È lavoro. Tom Hulce, meglio noto come l'Amadeus sgualato e gaudente dell'omonimo film, risponde così a chi gli chiede se ama rilasciare interviste. Gentile e professionale, sotto quella scorza un po' snob che gli piace indossare, il trentaduenne attore americano aggiunge, quasi a giustificarsi, che non ne può più di parlare di sé. «Ho fatto solo sei film — sorride — e già mi trattano come un divo dalla vita avventurosa e dall'esperienza globale». Eccoci serviti. Naso all'insù, capelli corti, una voce calda e bassa dalla quale riesce difficile pensare che uscisse quella berciante risata mozartiana, Hulce è volato nella vecchia Europa per una duplice missione: dare una mano all'uscita italiana e londinese del film *Echo Park* (precedente ad *Amadeus*) e incidere a Zurigo il suo primo 45 giri in veste di cantante. Del suo debutto canterino vuole svelare poco (non è nemmeno pronta la canzone, ma pare sarà una ballata d'amore), di *Echo Park* dice qualcosa di più, anche se capisci che ormai è una cosa lontana, un'esperienza largamente digerita.

Accolto con simpatia alla Mostra veneziana, *Echo Park* è un piccolo film diretto da un regista nato in Romania, cresciuto in Austria e infine approdato negli Stati Uniti. Il suo nome è Robert Dornheim (suo era un bel documentario, *She Dance Alone*, sulla figlia del grande ballerino Nijinski). Come capita a molti cineasti che vanno a Hollywood in cerca di fortuna, anche Dornheim si scontrò con una realtà cruda e meschina molto meno «ricettiva» di quanto pensasse. *Echo Park* (dal nome di un celebre sobborgo losangelino una volta frequentato da Chaplin e ora abitato da zingari, messicani e sognatori vari) è una specie di risarcimento, uno sguardo agrodolce su quella comunità di giovani sbalestrati che vive nell'attesa di un po' di notorietà. Ecco allora May (Sandra Dey), mamma disoccupata che finisce con lo spogliarsi a pagamento nelle orgette di compleanno; ecco August (Michael Bowen), un giovanotto austriaco che fa *body-building* nella speranza di sfondare nel cinema come nuovo Arnold Schwarzenegger; ecco Jonathan (Tom Hulce), fattorino di pizze a domicilio con il pallino della musica. Dei tre, Jonathan è il più concreto e sensibile (forse il più capace), ma anche quello destinato a fare da parafulmine. Ama May e vuole bene ad August, però non sopporta che i due vadano a letto insieme giusto per sentirsi meno soli.

Dice Tom Hulce del film: «Sono giovani attratti da un paradiso artificiale creato dai mezzi di comunicazione. Sono prigionieri di stereotipi (ognuno di loro cerca di somigliare a qualche divo, da Clint Eastwood a Burt Reynolds), si comportano ora da cinici ora da professionisti, ma in realtà sono solo terribilmente confusi. Dornheim li osserva, li spia, li racconta con la giusta dose di distacco: si capisce che li ama, ma non rinuncia a sottolineare la loro disarmante vulnerabilità. *Non vuole*, insomma, che diventino caricature di una società ossessionata dal successo».

E Tom Hulce, chiediamo, è ossessionato dal successo dopo il trionfo di *Amadeus*? «No, per niente. *Amadeus* mi ha soltanto semplificato le cose. Adesso ho qualche soldo in più (ma sono uno spendaccione, non risparmio mai niente), posso scegliere con maggiore tranquillità le sceneggiature, viaggio senza problemi di alberghi; ma la mia vita privata è rimasta esattamente quella di prima. Sai, io a *Echo Park* ci ho abitato davvero. Dividevo la casa con un'amica attrice, Margot, che somigliava al personaggio di May. Conosco quel quartiere e la gente che ci vive, so quanto sia duro e umiliante sbattersi di qua e di là per costruirsi un'occasione. Hollywood sta appena a due isolati, eppure è più lontana della Cina se non hai un cencio di aiuto».

«Però — riprende Hulce — non vorrei che si pensasse a *Echo Park* come ad uno di quei film cupi e amarissimi sullo *show business*. Tutto sommato c'è allegria e vitalità in Jonathan, August e May, c'è la voglia di non farsi mettere i piedi addosso, di reagire alla mercificazione. Alla fine, messi ciascuno di fronte al proprio fallimento, ritroveranno la voglia di essere amici, di ricominciare daccapo».

Mentre parla si intuisce che nel porta-pizze Jonathan c'è qualcosa di autobiografico: «Sì, a New York, prima di diventare attore, ho fatto qualcosa del genere. Dovevo comperare roba di cucina e portarla a destinazione. Fu allora che mi specializzai nel cucinare i cibi: riso, uova e pomodoro erano i miei ingredienti favoriti».

Dell'oggi, invece, è più difficile farlo parlare. Reduce da due esperienze teatrali (un Tennesee Williams e *Normal Hearts* di Larry Kramer) e da un film televisivo (*The Rise and Rise of Daniel Rocket*), Hulce è piuttosto riluttante a darsi in pasto alle domande sul «dopo *Amadeus*». Eppure sa bene che è grazie a Milos Forman che adesso, pure a Roma, le ragazzine lo fermano per chiedergli l'autografo. «Il fatto è — finalmente dice — che Mozart è stata un'esperienza profonda. Ero entrato così dentro il personaggio da non poterne uscire tanto facilmente. Per settimane, dopo la fine delle riprese, ho continuato a sentire le musiche di Mozart. Anche i miei capelli: hanno impiegato mesi prima di perdere il biondo della tintura. Naturalmente — sarebbe ridicolo — non mi sentivo un "genio", ma ero come risucchiato in un'emozione indefinibile: totale, avvolgente».

Poco interessato alla politica («Sono troppo curioso per essere reaganiano»), estimatore dei grandi registi europei (cita Renoir, Fellini, Visconti, ma mette nel mazzo anche il Kurosawa di *Kagemusha* e l'Orson Welles di *Quarto potere*), indifferente verso il potere delle majors hollywoodiane («Se mi chiamassero per un kolossal, e la storia fosse bella, non direi di no...»), Hulce è impermeabile ad ogni confronto tra il suo e il cinema miliardario del Rocky e del Rambo. «Non li vado a vedere e non saprei nemmeno dire perché piacciono tanto. Forse, a pensarci bene, perché non siamo in grado di offrire alla gente eroi più intelligenti, gente che ragiona di più e picchia di meno». E a proposito di divi, sempre con l'aria di chi non c'entra niente, perso com'è tra i ricordi del *Gabbiano* di Cechov che fece a teatro, ti racconta di quando conobbe John Belushi sul set di *Animal House*. «Aveva sempre troppa gente attorno a lui, gente che gli chiedeva soldi, droga, risate. Era un grande comico, il guaio è che sapeva di esserlo».

Sorride Tom Hulce e, chiuso nella sua casacca rossa, ci prega di smettere. Lo aspettano un pranzo di lavoro, altre due interviste, una conferenza stampa, un servizio di moda, un salto al *Costanzo Show* ed una cena con Franco Brusati (girerà con lui, quest'estate, *La notte che danzò con il principe*). Giusto: «It's work»...

Michele Anselmi