

Spettacoli

Cultura

James Hoback e Patricia Miller in una scena della «Carmen»

Una piazza coperta di terra, un gruppo di attori-cantanti e (soprattutto) la mano di Peter Brook: arriva in Italia «La tragédie de Carmen», quasi una «summa» del grande regista tedesco

La più bella delle Carmen

Dal nostro inviato

POMPEI — Si racconterà, qui, della pochezza delle parole scritte da un cronista teatrale di fronte alla grandezza delle immagini di un maestro della regia.

Peter Brook, giaccone bianco, camicia turchese e capelli corti per l'occasione, s'aggrava per le gradinate dell'Odeon di Pompei, un luogo scenico meraviglioso, chiuso tra rovine secolari: stava per darci una lezione di teatro, la sua tensione era comprensibile. Dopo un lungo giro per il mondo e a quasi 5 anni dalla prima parigina, stava per debuttare anche in Italia la «Tragédie de Carmen», con la quale il regista ha lanciato una limpida sfida alla tradizione del teatro musicale e al mito dell'eroina del racconto di Prosper Mérimée e dell'opera di Bizet. Una sorta di piccolo compendio («da camera»,

verrebbe da dire) della lunga esperienza scenica di questo geniale uomo di teatro.

La «Tragédie de Carmen» nasce, appunto, da tutti i materiali teatrali e letterari dedicati al celebre personaggio: Marius Constant, Jean-Claude Carrière e Peter Brook hanno voluto offrire la loro idea del mito, senza stravolgerlo, chiudendolo in 80 minuti di rappresentazione, ma incontrandolo proprio sul suo terreno, quello del teatro musicale (e non dimentichiamo che artisti come Carlos Saura, Antonio Galies, Jesu-Luis Godard e Francesco Rosi hanno scelto il cinema, di recente, per raccontare Carmen). E la prima impressione che si ricava dallo spettacolo è quella di un gioco teatrale intorno alla lirica. Peter Brook, in sostanza, ha voluto rendere credibile un linguaggio falso per definizione. Come si fa a

ritenere verosimile quella persona che per comunicare con un'altra persona non pronuncia semplici parole ma gli canta in faccia? E come si fa a non pregiudicare l'arte dell'attore pur facendo ricorso al rigore del canto? Innanzitutto questa Carmen di Brook (che dopo la prima italiana alle Panatenee pompeiane sarà a Cagliari e a Roma sempre in settembre, poi a Palermo, Bari e Milano dagli ultimissimi giorni di ottobre alla metà di novembre) offre delle risposte a questi due quesiti.

Il testo, sostanzialmente, segue la traccia del racconto ottocentesco di Mérimée (con il recupero del personaggio di Garcia, marito di Carmen, e con l'incidente mortale a Escamillo che alla fine della vicenda non segna la «gloria» del torero, ma la sua sostanziale sconfitta), la partitura invece, rielabora le musiche di Bizet, offendendo

una nuova orchestrazione e modificando a sua volta il finale. Tutto in un amalgama che tende ad esprimere un'idea plausibile, niente affatto mitica o mitizzata, di un mondo di passioni chiuse in una classe sociale ben determinata: quella più bassa, con le sue leggi e le sue chimere. Una classe all'interno della quale don José si inserisce per amore di Carmen, ma in realtà senza dividerne i principi. L'omicidio conclusivo dell'amata, ormai decisa a fuggirlo (che quindi sceglie liberamente la morte), sta a significare proprio questa incapacità di condividere le regole e le utopie che segnano la vita di Carmen.

La seconda, forte impressione che colpisce lo spettatore di questa «Tragédie de Carmen» riguarda, invece, l'uso dello spazio scenico, la sua notevole carica simbolica. All'interno all'Odeon di



La pittura sovietica a Genova

GENOVA — Questo pomeriggio si inaugura alla Loggia della Mercanzia di Banca una mostra di arte contemporanea sovietica comprendente 84 opere fra le più significative di una produzione che spazia dal 1918 al 1985. La mostra è stata allestita dal ministero della Cultura dell'Urss e offerta — è la prima volta in Italia — alla città. Un riconoscimento, certo, dell'alto ed intenso livello di scambi economici e culturali che Genova intrat-

tiene da decenni con l'Urss.

La mostra espositiva è una straordinaria opportunità — come hanno ricordato ieri l'assessore alla cultura del Comune Gamalero ed il segretario di Itala-Urss D'Agostino — di informarsi sull'evoluzione della pittura non solo nei tradizionali centri culturali di Mosca e Leningrado ma anche in molte delle repubbliche più lontane dell'Unione Sovietica. Fra le opere esposte alcune — notissime — sono tratte dai musei di Stato. C'è la famosa «Galoppa» della cailleria rossa di Malevic, il cerchio bianco di Rodcenko, «fantasia» di Petrov e soprattutto ci sono decine e decine di esemplari di «realismo socialista». La mostra rimarrà aperta un mese.

Pompeii, Brook ha fatto costruire una grande pedana poliricoperta di terra: quasi come a far svolgere l'azione in una piazza povera, o in un'arena che, volta a volta, si trasforma in caserma, taverna o foresta. Ciò che poi accompagna il teatro di Brook da anni è l'uso meraviglioso che questo regista sa fare di semplici elementi naturali come l'acqua o la terra stessa: c'è qui, infatti, un gusto non casuale, da parte degli interpreti, di confondersi continuamente con quella terra che ricopre il palcoscenico. In questo contesto, uno straccio, un tappeto, una sedia, un piccolo fuoco sono sufficienti a delimitare una stanza o una piazza. Anche la scelta dei pochi ma precisi elementi di naturalismo colpisce nella rappresentazione: quasi che fosse nelle capacità di Brook far recitare (diciamo così) un piatto di uova o un bicchiere di acqua.

Il «trucco» evidentemente risiede nella essenzialità, nella vocazione alla rappresentatività di ogni cosa. Peter Brook, insomma, sceglie piccoli simboli ma, oltre a metterli costantemente in relazione con la fisicità degli attori, ad essi il regista delega il compito di significare idee ben precise. Ecco, allora, che la «materialità» dell'esperienza di Carmen si traduce in un continuo «sporcarsi» con quella terra ora semplicemente marrone, ora rossa come il sangue. Basta poco, evidentemente, per dare corpo scenico alle idee. L'importante è averle, le idee.

un qualunque mondo di esseri umani, come tutti i mondi pieni di luci e di ombre. Di qui la scelta di non santificare la protagonista, di qui la necessità di cogliere la rappresentazione di spunti negativi (come il rapporto fra Carmen e l'oste Lillas Pastia, che quasi sembra quello di una prostituta con il suo protettore), di non far mai coincidere il libero arbitrio con una vocazione al martirio. Senza contare che il solo fatto di vedere in scena attori di razze diverse dà al pubblico l'idea di uno spettacolo che non si identifica con alcuna cultura specifica. Siamo nel tracciato di quel «teatro dell'uomo» che Peter Brook ha sempre inseguito con il suo lavoro.

A proposito degli interpreti, poi, c'è da dire che sono tre le diverse formazioni che affronteranno le repliche italiane. Ciò non soltanto a conferma di un grande lavoro di gruppo, ma anche, praticamente, per sostenere il ritmo teatrale di una recita al giorno, mescolando ancora di più e meglio la prosa alla lirica. Per questo come per gli altri motivi cui è già stato riferito, con ineguagliabilità si può dire che la «Tragédie de Carmen» rappresenta un enorme evento teatrale, come tutti quelli cui Peter Brook negli anni ci ha abituato. Un evento, peraltro, che si formerà in una città quale una dei più creativi di questi decenni e che lascia in noi spettatori italiani, umiliati da un teatro ormai privo di idee come di passioni, la possibilità di sperare ancora nel recupero di un'arte che altrimenti rischierebbe di spegnersi.

Nicola Fano

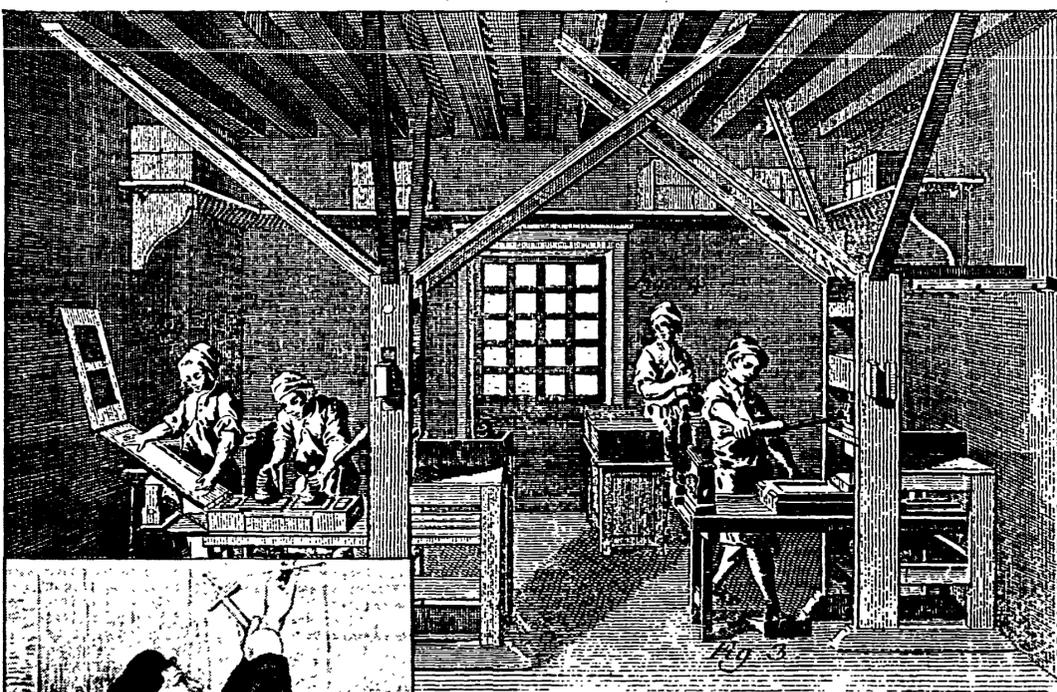
È una storia meravigliosa una grande avventura quella del libro moderno, della sua nascita nelle botteghe dei primi tipografi, della sua diffusione e dell'evoluzione delle tecniche, e quindi di quella autentica rivoluzione a lungo silenziosa e inavvertita che provocò nelle teste e nelle cose, negli individui e nella società, negli umili e nei potenti, cambiamenti decisivi e irreversibili. Ce la racconta Elisabeth L. Eisenstein nel suo poderoso volume *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento* (Il Mulino 1986, pp. 894, L. 50.000). La storia americana nota agli americani e questo lavoro, risultato di quasi vent'anni di ricerche, pubblicato nel '79, era atteso da tempo. Ne hanno parlato e discusso in molti subito, le critiche sono state forse maggiori dei consensi (non da ultimo per la mole del volume, spesso ridondante e ripetitivo: poteva tranquillamente essere ridotto della metà); tuttavia il massimo competenza di questi studi, il francese Chartier, pur di una scuola e di un indirizzo opposti, ha dichiarato trattarsi del più importante monumento innalzato all'invenzione di Gutenberg.

Martin, in «Le débat», novembre 1982). L'uomo moderno, gli scienziati e gli intellettuali moderni nascono qui e soltanto qui (naturalmente libro e lettura possono interpretarsi in tutt'altro modo, dar luogo ad una ricerca specifica, come dimostra un altro libro di Il Mulino distribuito contemporaneamente: R. C. Crowder, *Psicologia della lettura*, pp. 302, L. 20.000).

La seconda e la terza parte analizzano nei particolari i risultati di quella rivoluzione: Rinascimento, Riforma e insieme la trasformazione del libro della natura (si tenga presente il gioco di parole, cioè, la scienza nuova. Distinte nettamente le due culture, manoscritta e tipografica, il libro a stampa separa altrettanto radicalmente due rinascenze diverse: un movimento letterario e artistico «regionale», l'umanesimo italiano, legato alla cultura manoscritta, il quale, con buona pace di Panofsky oggi e di Burckhardt ieri, non è molto diverso dalle rinascenze provvisorie dell'età di Carlo Magno e del XII secolo; il vero e proprio Rinascimento è il tardo Quattrocento e il Cinquecento, è il prodotto e il regno della stampa che moltiplica le conoscenze e orienta in modo nuovo mentalità e cultura.

Per i Riformatori il libro fu veramente un dono providenziale. La Riforma iniziò subito le possibilità della stampa, ma è la stampa, sostiene l'autrice, che ha preparato e reso possibile la Riforma, come è provato tra l'altro dal «regionalismo» delle sette e delle eresie dei secoli precedenti. Il libero esame dei testi sacri da una parte, la censura e l'indice dei libri proibiti dall'altra, e da entrambe le parti il senso della storia e un rapporto nuovo con l'antichità (classica, ebraica e cristiana) non sono neppure pensabili senza la stampa e la diffusione del libro. Aveva colto bene lo spirito dei tempi nuovi Erasmo quando scriveva: «La biblioteca di Tolomeo era contenuta tra le anguste mura della sua stessa casa, mentre lo stampatore edifica una biblioteca che non ha altri limiti che il mondo stesso». E Victor Hugo (in *Notre Dame*): «Il libro ucciderà l'edificio, il suo linguaggio universale abatterà quello della cattedrale».

Questo mondo nuovo comprende, come si è detto, anche la natura e la scienza che la descrive e la interpreta. Un vecchio aneddoto dice lunga su questo punto: un giorno del Settecento



L'invenzione della stampa non ha soltanto segnato la storia ma ha anche cambiato radicalmente la nostra percezione del mondo. Un libro della studiosa americana Eisenstein ne ripercorre la vicenda

Così nacque il villaggio Gutenberg

Martin Lutero affigge le tesi al portale della chiesa di Wittenberg. Sopra, tipografi al lavoro in un'antica stamperia

scienziati svedesi scoprirono un'alterazione nelle spiagge del Baltico; i teologi protestarono proclamando che l'osservazione andava contro alla Genesi e doveva essere condannata; gli scienziati replicarono che Dio aveva creato il Baltico e la Genesi; se contraddizione c'era, l'errore doveva stare nelle copie del libro anziché nel Baltico di cui c'era l'originale. La natura non presenta errori, la scienza studia secondo i suoi principi, e quindi la scienza batte una strada diversa dalla storia e dalla teologia che hanno a che fare con copie e documenti opinabili. Eminentissimi storici della scienza ci hanno insegnato che la scienza, la fisica, la matematica, viene appunto dalla matematica. No, dice la Eisenstein: viene dal libro, che per la prima volta offre un'informazione standardizzata, controllata, controllabile, confrontabile su diversi testi. La matematica quindi resta fondamentale ma in quanto trasmessa tipograficamente (e l'autrice non manca di esempi e di prove).

Il fascino di questi temi, la ricchezza (anche eccessiva) delle argomentazioni, l'ovvietà dell'argomento discusso, trascinano il lettore, in particolare il lettore comune, ma hanno scontentato tutti. Sociologi e antropologi che ritengono fondamentale il passaggio dall'orale allo scritto (quale che sia lo scritto) si sono visti spiazzati. Gli storici del libro (manoscritto o a stampa che sia), in particolare i francesi, che vengo dalle «Annali» e dalla storia sociale, economica, quantitativa, matematica, hanno visto snobbato da questa storia delle idee il capolavoro di un loro nonna, Lucien Febvre, il grande storico ben noto in Italia (si veda L. Febvre-H.J. Martin, *La nascita del libro*, Universale Laterza 1977). Per loro più che le idee contano le cose: manoscritti, xilografie popolari, primi libri hanno la stessa storia, a lungo, ed è storia della formazione e dispersione dei vari centri di produzione, della loro lenta, lentissima diffusione fra difficoltà enormi di costi e investimenti, per lacerazione dei trasporti e del commercio, fondamentale è qui l'individuazione dei destinatari, la loro consistenza, grado di alfabetizzazione, funzione sociale svolta. In realtà sono questi i problemi che Febvre aveva «inventato». La storia americana è brava, preparata, ma la sua è storia della storia, storiografia (come di fatto è, per ammissione

della stessa autrice). Indici e bibliografie delle due opere danno bene subito un'idea della loro diversità e lontananza (altre questioni, altri punti di vista sono raccolti e discussi nella serie dell'Universale Laterza *Libri e lettori nel Medioevo*, a cura di G. Cavallo; *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento e Libri editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di A. Petrucci).

Alla fine di queste 800 pagine sono sempre più convinto che il problema resta aperto. Sì, Bacone ha ragione: arte della stampa, polvere da sparo e bussola hanno sconvolto l'assetto del mondo, per sempre. E se è così non si capisce perché la Eisenstein non perda occasione di prendersela con i marxisti e coi marxisti quando Marx aveva sostenuto che la stessa ideologia (e di Bacone e della Eisenstein): «La polvere da sparo, la bussola, la stampa sono le tre grandi scoperte introdotte dalla società borghese. La polvere da sparo dissolve la cavalleria, la bussola apre il mercato mondiale, la cartografia mentre la stampa diventa lo strumento del protestantesimo e in generale del risveglio della scienza: la più importante leva per costituire i presupposti di un indispensabile sviluppo spirituale» (*Capitalismo e democrazia*, scritti 1861-63, Editori Riuniti 1980).

Naturalmente sono d'accordo con l'autrice, almeno su questo punto generale sul quale (non le dispiaccia) è d'accordo con Marx. Ma Marx concepeva la storia e gli uomini, e quindi parla di «presupposti», della «più importante leva per». E con ragione. In questi casi (per quello che conta la mia opinione) mi domando sempre che cosa sarebbe successo se gli uomini non avessero voluto cambiare presupposti e tutti i presupposti. Continuiamo a chiederci perché tanta gente viaggiasse nel Medioevo, su percorsi di una lunghezza che anche oggi desterebbe qualche preoccupazione (Petrucci andava da Colonia ad Avignone come niente fosse, più che da Milano a Palermo, in condizioni disperate, pericolosissime quanto ai mezzi di trasporto e all'ambiente naturale e sociale. Non avevano nessun bisogno di viaggiare. Eppure lo facevano. Mi diceva un vecchio saggio: probabilmente solo perché ne avevano voglia.

Luigi Sicchiolo