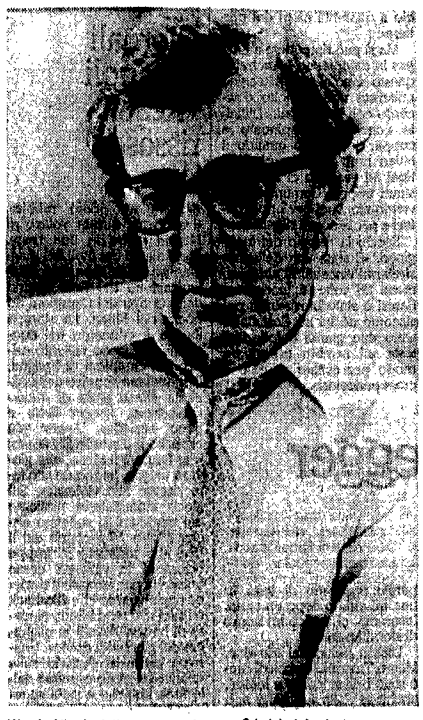
Un oftalmologo, un rabbino, un produttore e un regista fallito Sono i personaggi del nuovo film di Woody Allen uscito in America

Una saga familiare sugli ebrei newyorkesi, in cui il cineasta raggiunge un miracoloso equilibrio fra dramma, ironia e comicità

L'occhio di Dio sulla famiglia Allen



Woody Allen ha fatto ancora centro con «Crimini e infrazioni»

Dopo anni di oscillazioni tra dramma e commedia, Woody Allen ha forse raggiunto la sintesi ideale nel suo nuovo *Crimes and Misdemeanours*. La descrizione di una famiglia ebraica è l'occasione per mescolare omicidi e risate, religione e satira sul mondo del cinema. Con un grande cast: Martin Landau, Mia Farrow, Alan Alda, Sam Waterston, Anjelica Huston e lo stesso Woody.

FRANCESCA CERNIA

NEW YORK. Per la prima volta, dopo alcuni anni, Woody Allen non ha tentato di imitare Bergman, e, in un certo senso, lo ha superato. Con grande vantaggio della regia e della scadenza ritmica, Allen sostituisce all'eccessiva introspezione (eccessiva, ad esempio in *Un'altra donna*) una magistrale dialettica tra particolare e universale, tra specificità e generalità. Allen non ha paura di temi quali la vita e la morte, la giustizia e l'amore, la fedeltà e l'omicidio, e nel suo non temere ne parla con distensione, equilibrio ed enorme intelligenza. Non teme le banalità e i luoghi comuni, non teme – e non deve temere – la parafrasi e la controtesi dostoevskiana. *Crimes and Misdemeanours* (alla lettera, «Delitti e infrazioni») è l'insieme di tante storie e del loro rispettivi personaggi, ognuno di essi (dice Vincent Canby sul *New York Times*) «tenta di vedere l'insieme come una delle parti». Il vincolo che li unisce è quello familiare, quello della grande famiglia ebrea dove confluiscono dinamiche di solidarietà e di competizione, comunque e sempre tese al mantenimento e alla continuità del «gruppo».

Judah Rosenthal (un Martin Landau invecchiato in bellezza e dolcezza) è un medico oftalmologo di grande successo: ha una casa con piscina, una moglie bella e intelligente, una figlia e un genero affettuosi. Durante l'assegnazione di un alto riconoscimento per la sua attività professionale, invitato a parlare, Judah ricorda che quando era bambino il padre continuava a ripetergli che l'occhio di Dio era sempre su di lui e che le buone o cattive azioni, anche se non riconosciute in terra, sarebbero state premiate o punite da quel Dio «onniveggente»... «Non c'è da meravigliarsi – dice Judah al pubblico – che sia poi diventato un oftalmologo...».

Il migliore amico di Judah è un rabbino, Ben (il bravissimo Sam Waterston), gravemente ammalato agli occhi, ma con una chiara, limpida vista interiore. Ben guida e consiglia l'amico Judah, egli è colui «che vede più lontano», che vede dal di sopra, anche se diventerà presto completamente cieco per la inguaribile malattia. Il fratello del rabbino, Lester (Alan Alda, mai così bravo), è invece un brillante produttore di Hollywood: anche lui all'apice della carriera, spensierato, superficiale, amato, amatissimo dalle donne... Arriva a New York per produrre un film su se stesso (che intitolerà *La mente creativa*) e la sorella (nonché sorella del rabbino) lo prega di far lavorare nel film il proprio marito Cliff Stein (Woody Allen) da anni disoccupato, ex regista di cortometraggi che nessuno vede mai (l'ultimo – sulla leucemia – aveva vinto in premio una bottiglia di champagne...). Cliff si considera un intellettuale, il tipico ebreo newyorkese, e dunque odia il californiano ed arrogante cognato. Ma sul set del film incontra Halley (Mia Farrow) e immediatamente la riconosce come un animale della propria razza (anche lei ama andare al cinema di pomeriggio a vedere vecchi film degli anni quaranta, anche lei considera i cortometraggi un modello di espressione più consono ai tempi moderni). Cliff se ne innamora, non immaginando che la giovane aiuto regista è invece attratta da Lester (che considera «un fenomeno dei nostri tempi», dice a Cliff, e lui risponde: «...ma non lo sono anche le piogge acide?»).

Contemporaneamente, Judah è ossessionato da un'amante un tempo dolce e affettuosa (Anjelica Huston) ma oggi sempre più isterica e delirante: essa minaccia il povero dottore di irrompere in famiglia e di raccontare tutto alla moglie, di distruggere, insomma, la sua vita pubblica e privata così a lungo e faticosamente costruita... All'orlo dello scandalo, Judah chiama in aiuto il fratello Jack, la pecora nera della famiglia, con strane connessioni mafiose, il quale, ascoltato il problema, suggerisce a Judah l'unica soluzione possibile: l'omicidio...

L'intreccio del film, a questo punto, continua ad ispessirsi in un gioco d'insieme perfettamente orchestrato, in cui si combinano drammaticità e comicità, realismo ed ironia. «Il comico – fa dire Woody Allen al produttore – è il dramma, più il tempo» e troviamo in questa frase una tesi filosofica altrettanto valida quanto quella bergsoniana. Nel film di Allen *il tempo* è la dimensione fondamentale: con il tempo, persino l'omicidio assume un altro aspetto, diventa un'entità minore, «dimenticabile»... L'impostazione teorica del film è esposta dal professor Louis Levy (Martin Bergman), sopravvissuto all'olocausto, che Cliff fa parlare in un videotape con un forte accento tedesco. È la grande occasione del Cliff regista di cortometraggi; ma quando il film è terminato e pronto per essere proposto in televisione Cliff è raggiunto dalla notizia che il professore si è suicidato. Cliff non capisce, reagisce dicendo: «...suicidio? Quando noi vivevamo a Brooklyn eravamo troppo infelici per pensare al suicidio...». E nella tipica Brooklyn del dopoguerra, attorno ad una tavola apparecchiata per il Sedar, c'è ancora Judah, che ricorda se stesso bambino con la famiglia e le loro interminabili dispute. Ricorda una zia, militante di sinistra che si domanda se l'impegno sociale debba scaturire dalla religione o dalla nostra morale interiore. I volti e le attitudini di questi personaggi raccolti intorno al punto focale della famiglia (la tavola, per la tradizione ebrea) sono perfetti e di una comicità irresistibile, ma, nello stesso tempo, il contenuto della discussione non ha nulla da invidiare a un breve saggio di etica.

Vincent Camby, sul *New York Times*, ricorda, nel chiudere la sua recensione, la frase che più lo ha colpito: è il momento più disperato, quando Cliff rincontra Halley felicemente sposata con il produttore. Le parole che pronuncia Woody Allen («una battuta memorabile in un film memorabile») sono incomprensibili al di fuori del contesto della scena. Ma ve le riferiamo ugualmente. Funzionano benissimo, come epigrafe del film.

Un momento del balletto «La Silfide», presentato alla Scala

Danza. «La Silfide» alla Scala

Giapponesi formato Scozia

MARINELLA GUATTERINI

MILANO. Giapponesi vestiti da scozzesi: confessiamo che l'impatto è forte e aggiunge un motivo di riflessione in più all'evanescente fantasiosità dei balletti del grande repertorio dove ogni verosimiglianza è bandita. Come nella *Sylphide*, appunto, gioiellino romantico del primo Ottocento, ambientato in una Scozia brumosa, farcito di creature impalpabili e inafferrabili. Una di loro si mette addirittura a corteggiare il promesso sposo di una donna in carne ed ossa. Costui, che si chiama James, perde la testa, la promessa sposa e alla fine anche l'impertinente Silfide che l'ha sedotto, perché nell'ansia di acchiappare, di stringere tra le braccia il suo sogno, lo fa morire. Una sciarpa incantata è la causa materiale di una morte che ha ben altri risvolti psicologici.

Ma guardiamo da vicino la *Sylphide* che i danzatori giapponesi del Tokio Ballet hanno voluto far debuttare nella loro seconda visita alla Scala. È una Silfide francese (Monique Loudières), come francese è lo scozzese James (Manuel Legris). Non si tratta di un'ulteriore, bizzarra aggiunta di etnie al balletto già così poliglotta. Bensì di una scelta artistica dettata dal coreografo che ha rimontato scrupolosamente il balletto nel 1971, all'Opéra di Parigi e da poco lo ha ceduto alla compagnia diretta da Tadatsugu Sasaki, a Tokio. Pierre Lacotte, questo il suo nome, deve aver preferito due stelle dell'Opéra parigina per mettere in evidenza lo stile, le scuole e il taglio della sua opera restaurata.

Nacque a Parigi, infatti, sia pure da coreografo italiano (Filippo Taglioni), *La Sylphide* con la fragile musica di Jean Schneitzhoeffer, a cui questa versione del Tokio Ballet fa riferimento. Ne esiste una seconda versione storica, del 1836, a firma August Bournonville, riallestita proprio nel settembre scorso alla Scala. E si tratta di un'edizione più morbida, più calda, se vogliamo più teatrale.

Nel primo atto, quello in cui secondo la celebre versione danese si addensa molta gestualità che sostituisce la parola, assistiamo a baldanzose scene di esultanza per il futuro matrimonio dello scozzese James e della fidanzata Effie. Sono danze che non lasciano vuoti, ben collegate. Qui, i giapponesi, tutti in fila come soldatini, si appoggiano volentieri al loro conclamato rigore. Mentre Effie (Mayumi Katsumata, la promessa sposa sfortunata) è puntigliosamente graziosa. Nulla più. Nel secondo atto invece le silfidi giapponesi che fanno da coro alla protagonista francese esplodono in una sognante espressività del corpo che va ben oltre il rigore.

Esse compongono deliziose aiuole, coroncine amabilissime attorno alla loro compagna innamorata e cancellano di colpo i dubbi di una certa meccanicità interpretativa che affiorano nel primo atto. Sono davvero brave. E più bravi, rispetto al primo atto, sono anche i due eroi francesi della vicenda. Il James di Manuel Legris svetta portentosamente, strappa applausi a scena aperta. E la Silfide di Monique Loudières che all'inizio era sembrata contegnosa: più spirituale che civettuola, si scioglie in giustissimi sorrisi, per esempio nel più bel gioco coreografico di questo atto: quando, facendo appello a tutti i possibili trucchi muliebri, tenta di distrarre il suo partner dall'impresa di avvinghiarla a sé. Cosa che poi capiterà, ma con l'esito irrimediabilmente catastrofico che abbiamo descritto.

Nella storia sempre fascinosa della *Sylphide* c'è posto anche per una terribile strega. È lei che predice il futuro alla povera Effie. Lei a regalare la sciarpa maledetta che ucciderà l'incorporea protagonista. Lei anche (anzi lui: si tratta del danzatore Munetaka Iida *en travesti*) a far capire con i suoi movimenti liberi e drammatici che la danza moderna si addice al gruppo di Tokio forse più degli schemi iperclassici a cui comunque *La Sylphide* si deve attenere. Ci sarà modo di verificarlo nel secondo programma offerto dalla compagnia di Sasaki ai milanesi (anche se colpisce il fatto che il teatro milanese si apre, da tre anni a questa parte, solo alla compagnia giapponese mentre resta ermeticamente chiuso ad altre compagnie di danza ben più importanti).

Primefilm. Con Anthony Hopkins e Claire Bloom

Nora, una vita da bambola all'ombra del «marito-padrone»

MICHELE ANSELMI

Casa di bambola
Regia: Patrick Garland. Interpreti: Anthony Hopkins, Ralph Richardson, Claire Bloom, Denholm Elliot. Musiche: John Barry. Usa-Gran Bretagna, 1979.
Roma: Rialto

Se non fosse per l'ultimo quarto d'ora, corrispondente alle otto-dieci pagine finali del celebre testo ibseniano (tra le cose più efficaci scritte sul tema dei diritti della donna nella famiglia), questo *Casa di bambola* sarebbe un inutile ripescaggio. C'è da chiedersi, del resto, perché tirar fuori da qualche magazzino un film del 1979 (fu girato probabilmente per celebrare i cento anni del dramma), diretto senza estro particolare da Patrick Garland e recitato nel più convenzionale dei modi da un gruppetto di pur ottimi attori britannici: Anthony Hopkins, Denholm Elliot, lo scomparso Ralph Richardson, la rediviva Claire Bloom.

Prosa filmata allo stato puro, con quell'aria un po' polverosa e museografica che circonda il genio di Ibsen, *Casa di bambola* fa rimpiangere analoghi esperimenti di cineteatro: da *Morte di un commesso viaggiatore* di Schloendorff a *Zoo di vetro* di Paul Newman, senza dimenticare *Orfani* di Pakula. E soprattutto fa rimpiangere la versione che Losey realizzò nel 1973, chiamando a recitare nel ruolo di Nora un'accesa femminista come Jane Fonda.

Nel film di Garland la successione degli eventi è rigorosamente rispettata e Nora ci appare sin dall'inizio quella creatura nevrotica, fragile e istintiva (le manca ancora la coscienza) che continua ad annullarsi per amore del marito Torvald. Donna infantile, eccitata dal romanzesco, ma sicura della propria condizione borghese, Nora va in crisi quando si fa vivo Krogstad, l'impiegato di banca che le procurò i soldi per curare, anni prima, il marito malato. Alla vigilia di Natale, Krogstad rischia di essere licenziato proprio da Torvald, all'oscuro del prestito e appena nominato direttore della banca, e quindi passa al contrattacco, ricattando Nora. Il pasticcio volge in tragedia quando Torvald, scoperta la verità, rovescia su Nora il proprio disprezzo egoista e meschino, fino a mostrarsi per quello che è realmente: un borghesuccio preoccupato solo dalle conseguenze sociali e dalle chiacchiere della gente. Per lei è il momento della verità: non più bambola rispettosa dei «sacri doveri» coniugali, ma donna che vuole scoprire se stessa in un doloroso atto di forza. Nora abbandona casa, marito e figli per intraprendere una nuova vita.

Come si diceva, è nel vibrante dialogo finale tra Claire Bloom e Anthony Hopkins (lei Nora fieramente battagliera, lui Torvald stordito e incapace di capire) che il film sfodera un momento di autentica tensione emotiva, facendoci apprezzare la densità psicologica della pagina scritta e la modernità della polemica ibseniana. Ma è un po' poco per un film. Chissà che non funzioni meglio in tv, dove il teatro è diventato merce rara grazie alla tirannia dell'Auditel.

Anthony Hopkins e Claire Bloom in «Casa di bambola»

Ibsen, piccoli eroi di un grande teatro

NICOLA FANO

Il teatro moderno nacque dentro una casa un po' angusta, triste, piena di angoli nei quali nascondere la disperazione e la miseria interiore. È una *Casa di bambola*: quella inventata dal grande norvegese Henrik Ibsen nel 1879, la casa di Nora e del marito, l'avvocato Torvald Helmer. Una casa nella quale si sono «allenate» un po' tutte le grandi attrici a cavallo tra Ottocento e Novecento (e in Italia, più recentemente, interpreti come Ileana Ghione e Manuela Kustermann).

Qui dentro, Nora segrega le sue aspirazioni, i suoi sogni e le sue inquietudini. Qui dentro, poi, nasce quel *dramma borghese* sulle cui inquietudini è cresciuto tutto il teatro di questo secolo. La grande innovazione ibseniana, infatti, consiste nella costruzione di una prospettiva minima, tutta interna ai personaggi. Non ci sono più grandi eroi, grandi caratteri le cui angosce riguardano i destini dell'intera umanità; ci sono solo poveri esseri umani i quali, prima di occuparsi del mondo, devono risolvere i propri enormi problemi interiori. Non esistono più metafore storiche, ma solo meschini problemi di «onorabilità». Eppure, a guardare più in profondità, si scopre che quell'umanità che prima appariva «eroica» ora è formata solo o soprattutto da questi «miserabili». Cioè, alla lunga, guardare il mondo dal buco della serratura permette di inquadrare quello stesso mondo nel suo complesso di schegge impazzite.

Eppure, la grandezza di Ibsen sta nel fatto che la sua rivoluzione utilizzò gli stessi strumenti del teatro classico. In *Casa di bambola*, per esempio, ci si trova di fronte a una sorta di tragedia in una stanza all'interno della quale Nora vive «classicamente» anche l'abbandono del marito e dei figli. Una tragedia moderna in tutti i sensi, che tiene conto di una drammatica realtà contemporanea: il grande orizzonte degli eroi è diventato una piccola soglia casalinga oltre la quale – però – le conflittualità mantengono le medesime strutture psicologiche. Siamo tutti eroi, insomma, ma solo nel chiuso delle nostre disgrazie interiori.

Denovo: «Noi e Battiato, oltre il rock»

I Denovo hanno inciso un disco prodotto da Franco Battiato

DIEGO PERUGINI

MILANO. Di questi tempi il nome di Franco Battiato ricorre sempre più spesso nelle cronache musicali: un recente disco dal vivo, la collaborazione con Milva e ora la produzione del nuovo lavoro dei conterranei Denovo, *Venuti dalle Madonie a cercar Carbone*. E anche se l'artista siciliano non è presente in sala, la sua figura carismatica tiene banco per tutta la conferenza stampa del gruppo catanese.

«Chi cerca le tipiche sonorità di Battiato nel nostro disco rimarrà deluso – esordiscono i quattro Denovo – perché lui ci ha permesso di essere noi stessi completamente, senza intrusioni o tentativi di oltrepassare le nostre intenzioni. Il lavoro di Franco è stato quello di mettere in bella copia il materiale già composto, aiutandoci a ritrovare il *sound* originario del gruppo e quella spontaneità che avevamo un po' perso col disco precedente. C'è quindi un ritorno a una formazione semplice, chitarra-basso-batteria, insieme all'atmosfera e ai colori portati da Battiato e il suo staff».

In effetti nell'album, registrato a Catania, si respira un'aria di serenità sconosciuta agli altri lavori del gruppo, spesso un tantino ostici e spigolosi. Le canzoni, dieci e tutte opera di Luca Madonia e Mario Venuti, viaggiano in equilibrio fra ballate e ritmi funky-rock, restando su un piano di assoluta piacevolezza.

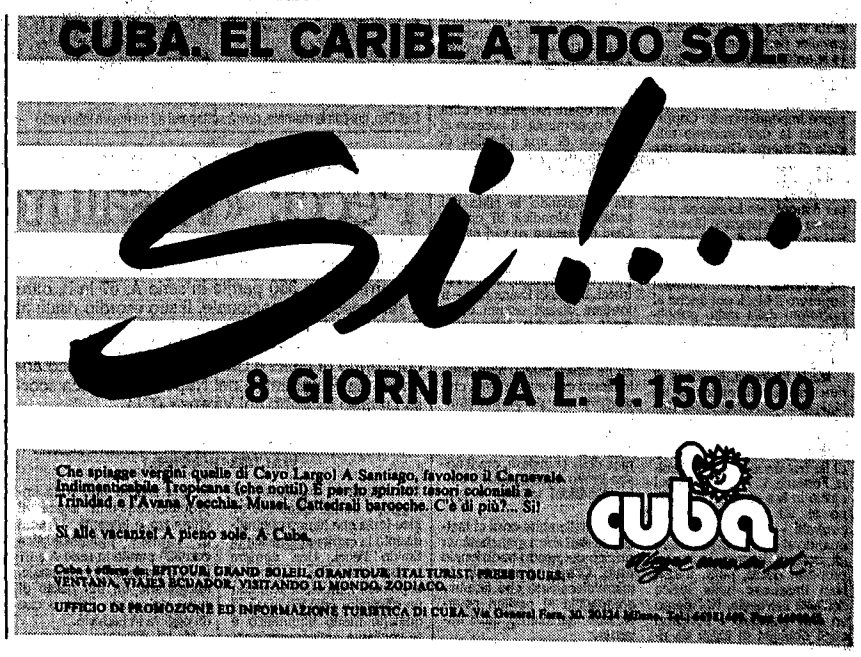
«È Franco ad averci comunicato questa tranquillità, anche se all'inizio avevamo qualche timore. Ma quando siamo entrati in studio di registrazione abbiamo capito che tutto sarebbe filato liscio. Il disco è nato così, in un clima totalmente rilassato, tra chiacchiere e granite, senza fretta. Del resto noi conoscevamo già l'uomo Battiato, dovevamo solo scoprirne il lato più strettamente professionale».

Attivi dal 1981, i Denovo hanno realizzato finora quattro album, tra i quali quest'ultimo sembra essere il più vicino alla tradizione italiana.

«È vero e ne siamo molto contenti, perché le nostre radici ci sono sempre state a cuore. Forse nel passato abbiamo battuto strade diverse e commesso qualche errore, ma non rimpiangiamo nulla, tutto è servito».

Nel vostro curriculum ci sono molti concerti e apparizioni televisive, inclusa una partecipazione a Sanremo '88.

«Non ci ritorneremmo, ma è stata un'esperienza notevole, nel bene e nel male. Almeno una volta bisogna andarci».

Catalogati sotto la scomoda denominazione di speranze del nuovo rock italiano, i Denovo rifiutano le etichette e guardano al passato.

«L'appellativo di rock italiano ci sta stretto e ormai ha perso del tutto ogni significato, semmai ne abbia avuto uno. Molti dei gruppi che sono partiti con noi si sono persi per strada, altri hanno imboccato direzioni diverse, tipo i Litfiba, che comunque rispettiamo. Ma se dobbiamo trovare il meglio della musica italiana, bisogna sempre ritornare a gente come Battiato, Battisti e Dalla».