



A Roma per presentare «Il Grigio», un Giorgio Gaber pessimista parla di teatro, tv e mass-media in attesa di fare Beckett

«Odio la finta trasgressione di questi anni Ottanta: Arbore, Benigni, Grillo in realtà non trasgrediscono nulla»

Anch'io aspetto Godot

Giorgio Gaber porta a Roma *Il Grigio*, storia di un uomo che lotta contro un topo per cercare di capire meglio se stesso. Dallo spettacolo sono sparite le canzoni, ma non è un addio alla musica, visto che ne ha scritte di nuove. Racconta di sé, del teatro di diversi anni fa, «quando ancora non eravamo degradati dalla violenza televisiva», e del prossimo progetto: *Aspettando Godot* insieme a Jannacci.

STEFANIA CHINZARI

ROMA. Giorgio Gaber uomo «contro». Dal 1970 non appare più in televisione, dal '74 non vola, da quando siamo entrati nell'era del fax e della velocità ha scelto di diradare gli impegni e lanciare una nuova parola d'ordine: rallentare. Di questa vocazione all'isolamento ha ricoperto anche il protagonista di *Il Grigio*, lo spettacolo scritto due anni fa insieme al fedelissimo Sandro Luporini che arriva oggi al teatro Giulio Cesare di Roma. «Dovevamo venire l'anno scorso ma sono stato male e per due mesi abbiamo interrotto la tournée», spiega. Elegante, vestito con un completo grigio scuro e senza il classico maglione a collo alto con cui siamo abituati a vederlo in palcoscenico, Gaber parla quasi incessantemente. Spiega il suo lavoro, il suo presente, i progetti, e si infervora talmente tanto sulla vita che si intuisce anche da questo dispendio di energie verbali perché conceda così poche interviste.

Il Grigio era originariamente una sceneggiatura cinematografica, ma è stata accolta talmente male che ci siamo subito convinti a renderla teatrale. E non ne sono affatto pentito. È la storia di un uomo che si rifugia in campagna perché soffre del ritmo convulso e rapido della città e non sopporta più gli abituali riti sociali. È convinto di guarire attraverso l'isolamento, ma la presenza di un topo nella casa lo costringerà a riflettere su molte cose e a sviscerare con spudoratezza il suo odio e le incapacità personali. Evitato il pericolo di dover girare un film con un topo vero, a teatro l'animale diventa una presenza invisibile e angosciante. «Certo il topo è uno degli animali più simbolici di cui si possa parlare: rappresenta il terrore, lo schifo, la parte più misteriosa e sconcertante di tutti noi. E lentamente, il topo dello spettacolo diventa un delirio, un elemento scatenante per riuscire a parlare di noi». Al pubblico la decisione di stabilire se il grigio del titolo è il topo, il protagonista o il

colore dominante della nostra epoca. Seguendo la tendenza degli ultimi anni, che ha accentuato sempre di più la parola e il meccanismo teatrale rispetto alle canzoni, questo spettacolo è totalmente parlato. «Ma ci sono moltissime musiche, come sempre. Il nostro sforzo è stato quello di mettere in scena i problemi di un individuo e di riuscire a catturare il pubblico. Perché uno dei meccanismi vincenti del teatro è ancora quello dell'identificazione: una massa disomogenea che si siede in poltrona e vede rivivere in scena ciò che la circonda. Ma attenzione, non si tratta di teatro politico, cioè teatro che prevede una comunicazione a priori, un messaggio forzato, che non mi sono mai posto; qui io cerco solo di interrogarmi e di rappresentarla realtà».

In questi molti anni di teatro, anche il pubblico di Giorgio Gaber è cambiato. «Dieci, quindici anni fa c'era un rifiuto totale per i mass media. Oggi sembra impossibile, ma la tv era considerato un mezzo squallificante, basso, e si andava a vedere solo cose che erano fuori dai canali tradizionali, nei teatri fuori circuito, nelle università. Purtroppo il livello culturale negli ultimi tempi è precipitato verso il basso in modo verticoso, e la televisione è uno dei maggiori artefici di questo degrado, di

questa finta trasgressione che sembra il segno degli anni Ottanta. Arbore, ma soprattutto Benigni e Grillo (ma non dovrei dirlo io che produco il suo spettacolo), in realtà non trasgrediscono nulla, sono le voci del qualunquismo più sano, dei bar di una volta. Ecco perché continuo a fare teatro, perché è tutto sommato il mezzo meno inquinato. Ma sento anche che è sempre più difficile avere qualcosa da dire che giustifichi un testo, un invito allo spettatore. E di spettacoli noiosi, poco stimolanti ce ne sono molti, troppi. Vado di rado a teatro e quelle rare volte succede anche che mi pento di essere uscito».

Una strana dichiarazione di pessimismo per uno che, tra i vari impegni in cui nonostante tutto si è fatto «incastare», risulta anche direttore artistico di un teatro. «È vero. Ma l'impegno di Venezia è una scommessa: vorrei creare un rapporto diverso, vero tra quella «insensata» città e il teatro. Ho organizzato un cartellone ricco di grandi nomi, che non sono da soli una garanzia, ma attirano gli abbonamenti e a fianco ho cercato di mettere degli spettacoli curiosi. Così, a maggio, Enzo Jannacci e io, insieme a Paolo Rossi che sarà Lucky, metteremo in scena *Aspettando Godot* di Beckett, l'ultimo autore classico di teatro, affrontato con tutta la spudoratezza di cui sono capaci due che non sono dei veri attori».



Nella foto accanto, Franco Graziosi come Mefistofele in «Faust frammenti». In alto, Giorgio Gaber, a Roma con «Il Grigio»



Una scena della «Fanciulla del West» al Teatro Regio di Parma

L'opera. «La fanciulla del West» I melomani tra le Colt 45

RUBENS TEDESCHI

PARMA Assente da cinquantadue anni, *La fanciulla del West* è tornata trionfalmente al Regio nel grandioso allestimento di Piero Faggioni, importato dal Covent Garden di Londra. A compenso del lungo oblio, non si son fatte economie. Il bar della Polka, dove i cercatori d'oro passano le serate piangendo la casa lontana sotto gli occhi della verginale ostessa, è un'impresa assai bene avviata, con quattro camerieri dietro l'enorme bancone, tavoli da gioco e sillogio al piano superiore. Occorrono tre quarti d'ora per smontarlo e sostituirlo con la casetta di Minnie, più modesta ma accogliente, specialmente quando la tormenta spinge la neve attraverso la porta aperta.

Un'altra oretta di intervallo ed eccoci nella «grande selva californiana» dove, per la verità, non vediamo le «conifere secolari» promesse da libretto, ma c'è, in compenso, la miniera con le scalinate di tronchi e la gigantesca ruota del pozzo dove il malvagio sceriffo e i buoni minatori stanno per impiccare il bandito redento.

Per fortuna, lui canta «ch'ella mi creda libero e lontano», guadagnando così quei cinque minuti che servono a Minnie ad arrivare in scena con una pistola piccola piccola ma un cuore grande così. Poi, per la prima volta in un'opera pucciniana, l'eroina non muore e, anzi, se ne va col suo uomo verso un avvenire di lavoro, matrimonio e bambini. I minatori in lacrime la salutano mentre piovono fiori dalla galleria e il pubblico applaude a più non posso i cantanti, il direttore, il regista l'orchestra e il coro.

Si conferma, una volta di più, che Puccini ha sempre ragione e i suoi detrattori torto. È vero, infatti, che la musica è povera e che il libretto è mediocre, ma l'impatto delle voci, l'orecchiabilità delle melodie e l'abile connesso teatrale funzionano ancora. In più, per i completisti, c'è la straordinaria finezza della scrittura strumentale con cui il lucchese, un po' esaurito dopo i trionfi della *Bohème*, della *Tosca*, della *Butterfly*, compensa il

E Strehler ricomincia da Faust (a giugno il capitolo secondo)

Ritorna al Teatro Studio di Milano *Faust frammenti* nella regia e interpretazione di Giorgio Strehler con circa trecento versi in più al suo attivo e qualche cambiamento al suo interno. Un vero e proprio viaggio (grande il successo di pubblico) dentro Goethe ma anche dentro il teatro e i suoi generi. Già alla verifica delle prime prove la seconda parte del progetto, che debutterà a giugno.

MARIA GRAZIA GREGORI

MILANO. A rivederlo oggi, nella sua nuova edizione, *Il Faust frammenti parte prima* (di cui ha già scritto, in occasione del debutto, Agogo Savio), più equilibrato nella sua suddivisione in due serate e arricchito di circa trecento versi nella scena in cui Faust e Mefistofele barattano giovinezza e conoscenza, nel patto di sangue che ha per posta

l'anima, appare sempre di più come un vero e proprio viaggio teatrale. Un itinerario in cui si va delineando una precisa strada maestra che ha i suoi punti di riferimento nella parola di Goethe e nella sua scelta teatrale di Strehler. Quello che colpisce è il senso coinvolgente di un cammino dentro il teatro dove a contare è l'autobiografia di Goethe, che in questo testo composto nel corso di lunghi anni ci dà la somma della sua poesia; di Strehler, che ce lo propone come punto di arrivo (o di partenza?) di una stagione artistica vista alla luce della maturità. Dunque, un lungo viaggio al cuore della rappresentazione, dai diversi volti del teatro. Dunque Fauststrehler.

Ed è proprio sotto il segno di questo confronto che possiamo guardare allo spettacolo. È infatti il confronto ad apparire il Prologo in cielo della prima serata - dove fra nubi dorate angeli cantano le lodi di un Dio che non si vede e che ha la voce intensa di Tino Carraro, alla infame piccina da cui emerge, in un bollire primordiale, il Mefistofele dal cranio rasato di Fran-

co Graziosi, e all'incontro fra Mefistofele e Faust, dove, di fronte a due leggi, si compie il grande baratto e dove scambiandosi i ruoli (splendida intuizione registica) si mette in luce quel tanto di Faust e di Mefistofele che esiste in ogni uomo «che cerca con fatica». Ed è ancora il confronto che contrappone la citazione ironica del teatro d'opera (la partenza di Faust e di Mefistofele in mongolfiera verso il «piccolo mondo», che chiude la prima serata) all'essenziale struggente assolo di Giulia Lazzarini nella sua follia, allo stesso tempo, Faust e Margherita, uomo e donna.

Ma le immagini che incalzano le immagini non sono la buccia vuota di uno spettacolo tutto esteriore. C'è infatti un

legame concettuale - ma anche emotivo e poetico - fra gli angeli del cielo e la piccola festa umana della domenica di Pasqua appena venuta dalla cucina della strega (Dorothy Fisher), discoteca infamale e immagine di un'apocalisse che è già qui.

I diversi modi in cui l'opera di Goethe si rispecchia nel caleidoscopio gioco teatrale di Strehler si ritrovano anche nei diversi approcci ai personaggi. Così la sardonica esemplarità di Franco Graziosi (Mefistofele) raccoglie nella pedanteria di Wagner (Gianfranco Mauri) nuove frecce per pungolare l'ansia di Faust-Strehler, il suo dubbio, la sua scoperta vulnerabilità. E il carisma del maestro cattura le giovani prove dei più di trenta

allievi della Scuola di teatro, e tocca il suo apice nella prova della Lazzarini.

È proprio la diversità di questi piani interpretativi, che ha il suo punto di unione nella bella traduzione (di Strehler e di Gilberto Tofano), che sembra suggerire l'affascinante disordine di una scrittura scenica in realtà calibratissima. Ne è un caso che tutte queste ipotesi interpretative stiano a suggerire la complessità delle diverse letture che stanno alla base di questo *Faust*. Così la vicenda emblematica di un uomo che si dannava e che si salva, che conosce l'abiezione e l'innocenza, si coagula in una forte ipotesi di spettacolo nello spazio aperto della ricerca, nel divertente gioco del teatro.

Primefilm. Regia di Pomilia Fiori di zucca fritti male

Fiori di zucca. Regia e sceneggiatura: Stefano Pomilia. Interpreti: Marina Summa, Massimo Ciavarro, Enzo Decaro, Silvio Vannucci, Toni Ucci, Isa Barzizza. Italia, 1988. Roma: Rialto

Inutile, eppur doverosa, prova d'appello per *Fiori di zucca* il filmetto di Stefano Pomilia che Biraghi piazzò a Cine Mostra veneziana nel settembre del 1988. Rivisto oggi, dispiace dirlo, il giudizio non cambia: non era il contenitore a stimolare la stroncatura (si arriva spesso esausti alla chiusura del festival) ma la mediocre qualità dell'oggetto in questione. Chissà che, a Pomilia, non vada meglio con il nuovo *Grazie al cielo c'è Totò*.

I fiori di zucca del titolo sono gli odierni trentenni, quelli che non hanno fatto il Sessantotto e forse nemmeno il Settantasette. «Come fiori di zucca - spiega il regista - si credono d'essere un fiore profumato mentre si ritrovano riempiti di mozzarella, pronti per essere fritti». La metafora ci sfugge un po', come il senso del film, che ruota attorno ai temi dell'ormai saccheggiatissimo *Grande freddo*. Enzo,

Sergio e Pietro si ritrovano, dopo dieci anni di lontananza, di fronte alla lapide di un amico morto accidentalmente. Da bambini erano inseparabili, oggi fanno finta di divertirsi per non piangere: Enzo si è sposato in Brasile con una bellona che non lo ama più. Sergio è un ragazzo padre capellone che non si presenta in chiesa il giorno del matrimonio. Pietro è un gay disadattato che rubacchia e fa «marchette». Nell'illusione di rivivere i tempi andati, organizzano una festa disastrosa (anche per come è girata) e una partita a pallone con annessa maglia dell'infanzia. Ma il tempo non si ferma con questi mezzucci.

Ancora sindromi di Peter Pan per un giovane cinema italiano che si rifiuta di crescere cercando nell'indulgenza generazionale un antidoto al cinismo dei grandi. Pomilia sembra credere nei suoi «cucci bambini» e fa bene a farci sopra un film: ma è troppo chiedere uno stile, dei dialoghi e delle facce accettabili? (L'unico a salvarsi è Decaro, il gay, che come regista ha girato quell'«Io, Peter Pan» in cerca di distribuzione. Quando si dice il caso). Mi.An.



Isabelle Huppert, protagonista di «La vendetta di una donna» di Doillon

Al Festival di Berlino i film di Doillon e Rogoshkin La giornata dei «cani sciolti» Donne in crisi e treni in rivolta

Due «cani sciolti» al 40° Festival di Berlino. Sono il francese Jacques Doillon e il sovietico Aleksandr Rogoshkin: il primo con *La vendetta di una donna*, una storia tutta al femminile interpretata dalla coppia Isabelle Huppert-Béatrice Dalle, il secondo con *La guardia*, una fosca metafora ambientata su un treno di galeotti in viaggio verso il Nord. In entrambi i casi, un cinema fuori dagli schemi.

DAL NOSTRO INVIATO SAURO BORELLI

BERLINO. Ci sono, oggi come per il passato, vari modi, molteplici ragioni per fare cinema. Ad alcuni registi interessa, ad esempio, raccontare semplicemente delle storie. Esistono anche i cosiddetti «autori», per i quali il rapporto col cinema costituisce una pratica espressivo-stilistica scelta per precise ragioni culturali. Poi, al di fuori delle cerchie di cineasti finora menzionati, si trovano in giro i «cani sciolti». Cioè, personaggi un po' eccentrici o, peggio, marcatamente egocentrici che fanno cinema in parte per appagare esigenze ideali esclusivamente private, in parte per dare a vedere quanto siano bravi nel maneggiare la cinepresa e nell'assemblare poi in *plot* più o meno intelligibili ar-

impervie stilizzate secondo moduli narrativi spesso reticenti o ambiguitamente parossistici, ed al nuovo cinema creativo, appunto *La vendetta di una donna*, saremmo propensi a credere che Jacques Doillon vada disciolto, con piena pertinenza, tra i «cani sciolti».

Cécile (Isabelle Huppert) e Suzy (Béatrice Dalle), già amiche di antica data, si ritrovano faccia a faccia, e non per caso, in un luogo «altro» delle loro esistenze abituali. Incombe sul loro incontro il sospetto, la paura di un tradimento. Suzy è stata l'amante del marito di Cécile. André, ma ogni parola tra le due giovani donne sfiora, gira attorno a quel fatto segreto senza toccare quasi mai il nervo scoperto del dramma latente. In simile «strategia del ragno» sembra inserirsi, altresì, l'elemento incongruo della presenza costante del regista che, tra realtà e rappresentazione del reale, ordisce, attraverso un fitto chiacchiericcio, l'intrico di una contraddittoria confidenza tra le stesse Cécile e Suzy. Film quantomai mostrato sullo psicologismo freddo e tutto noialismo sui rispettivi, particolari estrinseci espressivi di

due attrici tra le meno convenzionali del panorama internazionale odierno, *La vendetta di una donna* cattura subito o indispette per sempre.

Un discorso non troppo dissimile si può fare anche per il cineasta sovietico Aleksandr Rogoshkin che col suo film *La guardia*, comparso qui in concorso, affronta risolutamente un tema civile di intensa resa psicologica e morale. È un cineasta, Rogoshkin, che punta sulle emozioni profonde e che perciò stesso commisura la propria tipica mediazione registica ad un linguaggio austero ed essenziale. Un autore, ma di quelli fuori scuola, fuori tutto. Appunto, un altro «cane sciolto».

La guardia mostra certo un maturo mestiere, ma quel che risalta maggiormente ci sembra la straziante calata nell'inferno quotidiano della condizione coatta intravista come un incubo ben ravvicinato a un disperante gioco di scatole cinesi. Un convulso parte in pieno inverno per l'estremo Nord. Trasporta detenuti (non si sa se politici o d'altro genere). Una pattuglia di soldati costituisce la scorta. La condizione di miseria dei prigionieri

è temibile. La convenienza forzata, le idiosincrasie, le frustrazioni dirompenti dei soldati innescano presto un feroce quanto abietto «gioco del potere» tra prevaricatori e vittime predestinate.

In parallelo, anzi, con la marcia prolungata del treno dell'agranza via via le violenze, gli squallidi oltraggi. Ci vanno di mezzo, prima, due soldati che non si vogliono piegare a simile degradato umano, poi, nell'epilogo tragicissimo, dopo aver sterminato i commilitoni scatenati, uno dei due, allo stesso avventurosamente. Di lì a poco, però, sarà ucciso dalla polizia che lo insegue. *La guardia* risulta, dunque, uno scorcio rivelatore di un particolare aspetto delle istituzioni chiuse quali l'esercito, la prigione, etc. Tale stesso dramma paesano, per altro, precisi limiti nell'instinto indugio sulle scene truculente e talvolta nell'inesistente estetismo. Rogoshkin ha abusato nel pigiare un po' sul pedale di certa enfasi, di effetti troppo urlati. Diletto, questo, capitale, poiché pregiudica l'intera coesione e verosimiglianza dell'angoscioso racconto.