



La Fondazione Rajatabla ha presentato «Fuenteovejuna» di Lope de Vega, storia di un intero paese che si ribella alla tirannide in nome della libertà. Recitazione in versi, con immagini di crudo realismo

La rivolta nasce a tavola

Fuenteovejuna, uno dei capolavori di Lope de Vega, del teatro europeo di tutti i tempi, è approdato a Spoleto provenendo da Caracas. Caso tanto più significativo in quanto il dramma, nonostante la sua singolare bellezza, e la carica di protesta sociale che vi si esprime (o forse proprio a causa di questa), continua a essere misconosciuto in Italia, dove ha avuto assai rare edizioni.

AGGEO SAVIOLI

■ SPOLETO. In un traliccio apparso sull'Unità romana, in terza pagina, il 22 dicembre 1953, Ruggero Grieco, uno dei massimi dirigenti del Pci, invitava caldamente gli «amici contadini» ad ascoltare alla radio, quella sera (riunendosi, all'occorrenza, nelle sedi sindacali o nelle Case del popolo), **Fuenteovejuna** di Lope de Vega, in un allestimento che egli si augurava non tradisse lo spirito dell'opera; e annunciava, intanto, la pubblicazione prossima del testo nella collana della rivista *Riforma agraria*. Un piccolo episodio, che oggi farà magari sorridere qualcuno, ma che dice pur qualcosa sulla perdurante vitalità di questo frutto del genio poetico e teatrale del sommo autore spagnolo.

Non per nulla, nello spettacolo realizzato da Carlos Giménez per la Fondazione Rajatabla e la Compagnia Nazionale del Venezuela (scena e costumi di Rafael Reyes), epoche e luoghi si confondono: vediamo antichi pezzi di armature sovrapporsi a moderne divise militari o poliziesche, mentre i vestiti degli abitanti di Fuenteovejuna richiamano di scorcio l'Ottocento (figurativamente, si collegano lampi goyeschi, del Goya dei «disastri della guerra»), ma in modo più proprio e diretto gli anni Trenta e Quaranta del nostro secolo. Si avverte un'eco visiva del conflitto civile in Spagna, preludio di quello mondiale, ma l'arroganza impunita degli oppressori, la sconsolata pavidità e poi la furiosa rivolta degli oppressi rimandano al-

triest alla travagliata storia, anche recente, di vari paesi dell'America latina.

All'inizio del Seicento, Lope de Vega evocava, dunque, un fatto di larga e lunga risonanza, prodottosi nel 1476 nel modesto borgo agro-pastorale di Fuenteovejuna (nome che potrebbe tradursi «abbeveratoio per pecore»); esasperata dai tanti soprusi perpetrati dal tirannello locale, il «commendatore» Gómez de Guzmán, e in particolare dalle brutali violenze esercitate, da lui e da suoi accoliti, sulle donne del posto, la popolazione intera si sollevò, facendo strage di quegli infami. E quanti in seguito furono interrogati e messi alla tortura dal giudice inquisitore, perché denunciassero i capi della ribellione, non dissero altro che «Fuenteovejuna», assumendosi tutti e ciascuno la responsabilità degli eventi.

Nella realtà storica, e nella rielaborazione di Lope, la vicenda, esemplare per molti versi, s'inseriva in un quadro complesso, ovvero nella faticosa costituzione di uno Stato unitario nella penisola iberica. E infatti la gente di Fuenteovejuna, mentre fugge di mezzo i suoi sfruttatori e persecutori,

dichiara fedeltà ai sovrani di Spagna, Fernando e Isabella, nei cui confronti il «commendatore», membro del potente ed esclusivo Ordine di Calatrava, si è comportato più che slealmente (incombono, su quella terra, le pretese del Portogallo). Nella rappresentazione attuale, le figure di Fernando e Isabella scompaiono; e, alla fine, il «perdono» reale agli insorti rimane come in sospeso, cosicché di «lieto fine» non si può parlare.

Sfrontato, snellito (ma i versi di Lope, ottonari ed endecasillabi, sono sempre pronunziati come si deve), tuttavia non sforzato nei suoi valori di fondo, il dramma si dipana, nella prospettiva impressagli da Giménez, in una dimensione «domestica», come se la collettività di Fuenteovejuna fosse una sola, nutrita famiglia; e l'immagine-chiave è quella d'una grande tavola, punto d'incontro e d'incrocio dei destini individuali. Non mancano, del resto, a contrasto con una tale visione d'insieme, accentuazioni estreme (ma, a nostro parere, efficaci e giustificate), come lo stupro «manuale» che il «commendatore» effettua su una delle sue vittime; o la feroce rivalsa che i ri-

belli si prendono, castrando i «bravi» del loro nemico. Mentre, per contro, il supplizio dei congiurati si disegna in forme quasi rituali, fin troppo stilizzate (tanto valeva, come il testo suggerisce, farne sentire solo le voci).

Ma, a conti fatti, sono cento minuti filati di teatro ad alta tensione, che vede impegnata una compagnia soprattutto lo-

devole per il lavoro di gruppo. Tra gli attori, andranno almeno citati, comunque, Alexander Milic, Gerardo Luongo, Francis Rueda (è Laurencia, dalle cui labbra ascoltiamo la più bella invettiva «femminista» che mai, forse, sia stata scritta), Javier Zapata, Anibal Grunn. Dopo l'applaudita «prima» si replica, al Nuovo, fino a domenica 15.



In alto, Julio Bocca e Eleonora Cassano. A Spoleto hanno presentato il «Don Chisciotte» Di fianco, una scena di «Fuenteovejuna» di Lope de Vega, nell'allestimento di Carlos Giménez

Un don Chisciotte piccolo e brutto danzatore virtuoso

MARINELLA QUATTERINI

■ SPOLETO. Julio Bocca è un danzatore piccolo, con le gambe corte. Ha un volto poco espressivo e un'immagine complessiva difficilmente definibile attraente. E tuttavia, possiede carica ed energia travolgenti che riscattano - pensiamo alla piccola, muscolosa Madonna - le ingiustizie di natura.

Nel *Don Chisciotte*, terzo stralcio di balletto in programma al Teatro Romano, Bocca dà il meglio di sé. Arroventa la platea, non fittissima, saltando in alto, alto e firtando un po' con il pubblico e un po' con la sua fidanzata Kiri (la danzatrice argentina Eleonora Cassano) come il più consumato attore della commedia dell'arte. Per di più esegue prodezze tecniche senza il minimo sforzo; le sue doppie pirouette aeree, le sue ruote vorticoose non hanno sbavature. Il virtuoso vanta tra i suoi pregi una grande pulizia d'esecuzione, anche se non si può dire che abbia uno stile, ma piuttosto un'anonima caratura da menù internazionale. A Spoleto, Bocca non si presenta solo con il suo consueto repertorio classico. Ha avuto la presunzione - o qualche spavaldo agente l'ha avuto per lui - di accostare al sicuro *Don Chisciotte* e al tonante *Pas de deux del Corsaro* in cui fa scintille, alcune coreografie che sino a ieri erano fortunatamente inedite in Italia. Parliamo della *Noite di Valpurga*, tratta dal *Faust* di Gounod (nella versione di Alexander Pliessetsky) e soprattutto di *Due mondi*, un pezzo dello sconosciuto Julio López, tutto giocato sulla musica delle *Stagioni* di Vivaldi e su celebri tanghi di Astor Piazzolla. Sono questi ultimi a consentire alla coppia formata da Bocca e Cassano di misurarsi in avvilitezzati duetti amorosi del genere: «tu sei mia, io sono tuo». López, per il resto, prende a modello Maurice Béjart. Ma non una fortuna.

Il coreografo accosta un ipotetico mondo orientale, fatto di danzatori a torso nudo, con lunghe gonne vermiglie, a un'ipotetica oasi punteggiata di neri virgulti argentini che ballano il tango e si struggono di passione. Ma nemmeno lui sa esattamente quale sia il vero scopo di questo sconclusionato accostamento: *Due mondi* è privo di spessore coreografico, ma non ha neppure una drammaturgia che lo sostiene.

Oltre ai duetti tanghèri a cui abbiamo accennato, il balletto propone, a casaccio, il confronto tra Julio Bocca e Raffaele Paganini che si risolve tutto a svantaggio del nostro divo televisivo, sempre ammiccante col pubblico, ma fuori forma. Insieme ai comini che sbucano fuori dai suoi riccioli neri, quando interpreta il ruolo di satiro nella *Noite di Valpurga*, e alle brutte pose che assume Bocca nella medesima, infelice, coreografia, vorremmo dimenricarci in fretta di quell'altro, lungo un secolo, in cui i danzatori uomini di *Due mondi* si sfilano le gonne-rubino e mostrano inopinatamente le natiche. Questa è pornografica del balletto, offesa all'intelligenza dello spettatore. Ma Spoleto passa via tranquillamente su questa volgarità in onore alla statura del suo piccolo divo.

Anche la Maratona Internazionale di Danza di cui adesso si promette la rinascita in occasione dell'ottantesimo compleanno di Menotti (cioè la prossima edizione del festival) si è sempre basata sull'effervescenza degli interpreti più che sui valori delle coreografie. Ma un conto è una parata di stelle, di fuochi d'artificio un po' circensi, un conto sono programmi di serata affidati a una sola compagnia. Su tutti svetta, insieme a Bocca, la bionda e brava Eleonora Cassano. È una Kiri deliziosissima in *Don Chisciotte* a cui manca, però, qualche scatto malvagio per rendere più pungente il suo personaggio.

Terrore, violenza, pena di morte. Tutti gli incubi di Friedkin

È arrivato a Spoleto (dove il Festival dei Due Mondi gli dedica una retrospettiva) per presentare il suo ultimo film, *L'albero del male*. Ma nella cittadina umbra William Friedkin, uno dei più importanti registi americani, ha parlato soprattutto dei suoi incubi, del suo odio per gli Usa e di un film *Rampage*, ancora inedito. Un film sulla pena di morte. Che farà discutere.

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPI

■ SPOLETO. Se lo si guarda fisso negli occhi, William Friedkin è ancora un bambino. Solo i capelli grigi tradiscono i suoi 51 anni. Il solito eteromozzato hollywoodiano, un altro Peter Pan del cinema americano? Nient'affatto. Come era prevedibile per chiunque conoscesse i suoi film, William Friedkin è un ricchissimo concentrato di contraddizioni. Andiamo con ordine.

Eravamo giunti a Spoleto (dove il Festival dei Due Mondi gli dedica una retrospettiva completa) con la temeraria audacia di un uomo facile. A Hollywood lo chiamavano «Hurricane Bill», Bill l'uragano, per il suo celeberrimo carattere. Ci siamo trovati di fronte un uomo dolcissimo, disponibile e innamorato (seconda sorpresa) dell'Europa. Lui, uno dei registi americani più famosi e più

importanti degli anni Settanta (*Il braccio violento della legge*, *L'esorcista*, *Cruising*), dichiara di odiare Los Angeles, dov'è scesa a vivere, e di sognare una seconda vita in Europa. E aggiunge: «Non ho mai, in tutta la mia carriera, pensato al cinema come intrattenimento. Il cinema dev'essere messaggio, veicolo di idee. Non posso nemmeno concepire un film che non abbia qualcosa da dire».

Perfettamente comprensibile, date queste premesse, che Friedkin arrivi al naso quando qualche critico con poca fantasia lo definisce «lo Spielberg degli anni Settanta». Meno ovvio (ma non tanto) che la sua «svolta» sia avvenuta in Italia, nel '72, quando venne a presentare *Il braccio violento della legge*: «Tenni una conferenza stampa durante la quale i gior-

nalisti si divisero in modo molto netto. Chi mi accusava di essere fascista, chi di essere comunista. Chi mi diceva che il poliziotto interpretato da Gene Hackman era un pazzo pericoloso, chi sosteneva che meritasse una medaglia. Fu una sorpresa e una rivelazione. Capii non solo quanto gli italiani fossero coinvolti nella politica, ma anche quali e quante implicazioni politiche un film possa avere. Da allora ho fatto solo film che, magari attraverso allegorie, potessero comunicare qualcosa alla gente».

E così, attraverso due decenni, Friedkin ci ha regalato alcune delle allegorie più possenti sul pianeta America e sul difficile « mestiere » di cittadino americano. In questo senso, un titolo apparentemente « pesante » come *Vivere e morire a Los Angeles* acquista una giustificazione di tutto nuovo. « Quel film sta agli anni Ottanta come *Il braccio violento della legge* sta agli anni Settanta. È un film cinico mentre l'altro era, a suo modo, idealista. Vorrei dire una volta per tutte che il personaggio di Gene Hackman nel vecchio film, per me, era un eroe: ossessionato, violento, disposto a tutto per catturare lo spacciatore di droga, ma onesto, non corrotto. È abile, intelligente. I poliziotti di *Vivere e morire a*

Los Angeles, invece, sono dei mezzi deficienti ampiamente corrotti. Questa differenza rispecchia i miei sentimenti, le mie convinzioni sul mio paese. Oggi, girare un film su un poliziotto che combatte il racket della droga sarebbe profondamente disonesto. Forse vi sembrerò paranoico, ma la guerra contro la droga è finita, e l'America l'ha persa. I nostri governanti forse non sono coscienti della gravità del problema. O forse ci guadagnano. L'America è un paese perduto dove la gente sbarra le finestre di casa per la paura. Il cinema poliziesco è morto. In *Vivere e morire* ho espresso la mia disperazione e ora quel genere non ha più nulla da dirmi. Non è un caso che nel frattempo Hollywood faccia film come *Robocop*, in cui il poliziotto eroe è solo un robot».

E così, l'allegria successiva a *Vivere e morire* si chiama *Rampage*, un film straordinario purtroppo coinvolto nel disastro della De Laurentiis, e quindi ancora inedito in America e in Europa. Storia di un avvocato che lotta per abolire la pena di morte, ma cambia idea di fronte ai crimini di un maniacco omicida, è un film inquietante, prima di tutto, per Friedkin medesimo: « Non lo capisco, l'ho fatto, l'ho rivisto e mi fa



William Friedkin

ancora paura. Io sono sempre stato assolutamente contro la pena di morte. Ma negli Usa succedono cose che mi hanno spinto a pensare che, di fronte a certi orrori, la pena capitale è l'unica risposta possibile. E questo pensiero mi fa stare molto male. Ho girato quel film per capire il mio problema, per raccontare i miei conflitti interiori. E il film ha un altro aspetto. L'avvocato umanitario è affascinato dall'assassino, perché quel mostro è libero, vive secondo una libertà animalesca di cui lui, uomo colto e razionale, non potrà mai godere. E questo lo terrorizza e lo affascina al tempo stesso. Credo che tutti i miei film parlino di questo, della linea sottilissima che separa il bene dal male. Tutti, tranne

l'ultimo». L'ultima allegoria di William Friedkin, presentata qui a Spoleto in anteprima, si chiama *L'albero del male*. Sulle colline di Los Angeles, una strega travestita da baby-sitter rapisce neonati per i propri sabba. « È una fiaba dei fratelli Grimm, con abiti moderni. Credo che il compito ultimo del cinema sia raccontare la magia in un contesto realistico, un po' come fa Marquez nei suoi romanzi. Ma stavolta, come in una fiaba, il bene e il male sono ben distinti. Non riesco più ad essere ambiguo, anche se l'ambiguità continua ad affascinarmi più di qualunque altra cosa. Ma vorrei girare film che i miei figli possano vedere. Lo so, sto diventando vecchio. Perdonatemi».

Il nuovo film di Ottavio Fabbri Lea Massari e Sharif in una favola romagnola

CRISTIANA PATERNO

■ ROMA. La forma è quella semplicissima di una fiaba, un viaggio costellato da incontri con personaggi tra il simbolo e la realtà, il tono è quello esotico ma anche sanguigno della poesia romagnola di Tonino Guerra, e per definito il regista fa appello alla chiave del realismo magico. Siamo parlando del film diretto e prodotto da Ottavio Fabbri con Lea Massari e Omar Sharif: *Viaggio d'amore* - che sarà presentato a Taormina il 23 luglio prossimo e uscirà nelle sale a settembre. Ispirato al poema *Il viaggio* di Tonino Guerra (che è autore anche della sceneggiatura) nasce da quel sentimento di nostalgia per le cose perdute, che ha fatto dire una volta a Guerra: «Tra qualche anno quando s'incontrerà un albero, bisognerà dire «Buongiorno, signor Albero». Una storia strana nel mondo delle comu-

nizzazioni veloci e delle immagini che arrivano in tempo reale attraverso la televisione e i giornali: un uomo e una donna, Rico e Zaira, vivono in un villaggio dell'entroterra romagnolo, a una cinquantina di chilometri dalla costa. Sono ormai vecchi eppure il mare non l'hanno mai visto. Allora partono a piedi, camminando lungo il fiume che li orienta come una bussola. E lungo il fiume vivono incontri per loro straordinari: una coppia di giovani amanti (Florence Guérin, Stephan Bonnel), un villaggio in festa, zingari, un prete (Ciccio Ingrassia) senza fedeli che richiama gli uccelli scavando dei nidi nel muro della sua chiesa, un maestro in pensione che guida un cammioncino e il porta per un tratto di strada. Per Ottavio Fabbri che si definisce «un quarantenne d'assalto» e che si dedica alla regia

dal 1973, ma ha realizzato soprattutto documentari (*Marrakesh*, *a special trip*, *Cantautori genovesi degli anni Sessanta*) lavorando molto per la tv, l'incontro con il mondo poetico di Tonino Guerra è stato determinante. Da questo lavoro - non lo nasconde - si aspetta molto: «È il mio primo bel film» dice. Ne ha grati altri due, *La febbre del cinema* nel 1976 e *Banana Republic* con Dalla e De Gregorio nel 1979. Ma perché è passato dal documentario alla favola? «*Viaggio d'amore* è innanzitutto un viaggio verso le cose perdute, le radici. Io sono nato a Milano, ma i miei sono romagnoli. Un po' volevo girare una poesia, poi c'è stato, alcuni anni fa, l'incontro con due vecchi «clochard» che ho conosciuto girando un documentario, *Giovanni e Ripalda*. Vivevano insieme in una scatola di cartone, facevano a gara per stare davanti alla cinepresa. In questo film li ho ritrovati».

Il testo in scena a Milano con la regia di Longoni I giovani ciechi di Maeterlinck smarriti nella foresta della vita

MARIA GRAZIA GREGORI

I ciechi di Maurice Maeterlinck, traduzione di Walter Valeri, adattamento e regia di Angelo Longoni, scene e costumi di Andrea Rosso, suono di Hubert Westkemper. Interpreti: Giordana Cantalini, Francesco Paolo Cosenza, Sebastiano Filocamo, Karin Giegerich, Riccardo Magherini, Mauro Marino, Anina Pedrini, Emiliana Perina, Carmelo Vassallo; produzione Milano d'estate, Teatro di Porta Romana, Spettacoli a Milano.

■ Per mettere in scena *I ciechi*, testo praticamente dimenticato del belga Maurice Maeterlinck, grande assertore di un teatro simbolico e poetico, premio Nobel, entomologo per passione, Angelo Longoni (che firma l'adattamento e la regia) e i suoi attori si sono

messi in sintonia con i loro personaggi grazie a un vero e proprio stage sul campo. Longoni (l'autore fra l'altro di *Naja*) infatti, ha scelto come ambientazione di questo spettacolo il cortile dello splendido palazzo Barozzi, sede dell'Istituto dei ciechi. Una scelta nata non tanto da una banale analogia, quanto da un bisogno di entrare dentro certe situazioni e di risentire certe emozioni, che ha trovato in un seminario in cui si è potuto osservare e comprendere da vicino i rapporti dei non vedenti con lo spazio e con gli altri, il suo punto di forza.

Il risultato è uno spettacolo che riesce a conservare questo impatto con la verità (pur nell'ovvia esigenza di una formalizzazione teatrale), in sintonia con le predilezioni di questo giovane autore per una recitazione «vera» in termini quasi cinematografici.

I ciechi di Maeterlinck racconta di alcuni vecchi ricoverati in un ospedale, smarriti in un bosco, dopo che la loro guida, un prete, è morto all'improvviso senza che essi se ne siano accorti. Allora, forse, l'unico modo per tornare è seguire il pianto di un bambino in fasce, che non parla, ma che possiede la vista.

Evidente metafora della conoscenza, della vita racchiusa fra i due estremi della nascita e della morte, *I ciechi* di Maeterlinck, un testo che ha cent'anni, ispirato al suo autore dall'ultimo quadro dipinto da Brueghel nel 1568 (*I ciechi*, appunto) dichiara il credo totale dello scrittore belga per un teatro di poesia dove a contare sono le emozioni, i sentimenti, e quello spazioso e pauroso che talvolta si tinge di fiaba. Da parte sua Longoni ha letto questo testo cercando di mettere in primo piano la solitudine, la difficoltà di rapporti interpersonali delle nuove gene-

razioni, dunque con gli occhi disincantati di chi, accanto a quella del succedersi della vita e della morte, sottolinea un'altra metafora: la possibilità di smarrirsi in un mondo che guarda con sospetto i sogni, la solidarietà, le utopie.

Ecco allora che i personaggi di Maeterlinck si trasformano in ragazze e ragazzi smarriti in un bosco che è la vita, ciechi per impotenza e per solitudine, per mancanza di dialogo. Ragazzi come molti che vagano fra nebbie, pozze d'acqua, riverberi di fuochi, voci misteriose, latrati di cani, rombi di elicotteri che si intrecciano a quelli che, al di là dal muro, vengono dalla vita vera. E gli attori (dove i ragazzi sono quelli del nucleo portante di *Naja*) si adeguano con entusiasmo all'idea del regista proponendoci nel loro andare a tentoni, nei loro timori, nella angosciata solitudine l'immagine della vera cecità, quella spirituale che non ha età.

Il cinema italiano fa pace «L'unione fa la forza» I produttori tutti insieme Cristaldi nuovo presidente

■ ROMA. I produttori cinematografici italiani sono di nuovo riuniti in un'unica associazione. Alla testa dell'Unpi è Franco Cristaldi, che ha da poco portato a casa un oscar con *Nuovo cinema paradiso*. Solo pochi mesi fa un gruppo era uscito dall'unione del settore per creare una nuova associazione, l'Alcet. Ora le polemiche si ricompongono sotto l'incalzare della perdurante crisi del cinema italiano. «L'esigenza di una riunificazione - fa sapere l'Unione produttori in una nota diramata ieri - si era già manifestata da tempo, ed è tanto più necessaria e inderogabile nel momento in cui in Parlamento si sta discutendo la legge Mammì sulla tv ed è prossimo l'esame della legge Carraro per il cinema». Si tratta di due progetti di legge che possono essere determinanti per il futuro del cinema e dell'industria audiovisiva nel suo complesso: la legge Mammì,

com'è noto in discussione in questi giorni, dovrebbe regolare lo «spot selvaggio» nei passaggi di film in tv, la legge Carraro attende di arrivare in Parlamento: il successore di Carraro al ministero dello spettacolo, Tognoli, intende apportare alcune modifiche al progetto. Franco Cristaldi è stato eletto alla presidenza dell'Unpi all'unanimità. La candidatura di Cristaldi, che aveva già ricoperto la stessa carica per un decennio, dal 1967 al 1977, ed è anche presidente della Federazione internazionale dei produttori, è stata proposta dal presidente uscente Fulvio Lucisano, che a sua volta entra a far parte del consiglio di presidenza dell'Anica. Il consiglio, sempre nel corso della riunione di riunificazione, ha invitato il presidente dell'Anica, Carmine Cianfarani, a designare alla vicepresidenza dell'associazione Mario Cecchi Gori.