

**Ferrara**  
La musica  
in nome  
dell'Europa

CRISTIANA PATERNÒ

ROMA. Ormai da tre anni la Chamber Orchestra of Europe - nata un decennio fa raccogliendo giovani musicisti, tutti valdi solisti, provenienti da ogni parte d'Europa - ha stabilito la sua sede nella città estense. È un po' per ringraziare dell'ospitalità, anche quest'anno il complesso da camera europeo organizza la stagione di concerti di Ferrara musica.

Undici appuntamenti in tutto il più atteso, quasi certamente, è quello che concluderà la rassegna il 18 e 19 ottobre grazie alla presenza di tre astri. Claudio Abbado dirigerà la *Sinfonia n. 102* di Haydn. Maurizio Pollini interpreterà l'ultimo *Concerto per pianoforte* di Mozart, e il soprano americano Barbara Hendricks - già applaudita a Parma di recente nella *Manon* di Jules Massenet - canterà *Exultate, Jubilate* di Mozart.

Un anticipo i melomani ferraresi l'hanno avuto sabato con la *Gustav Mahler Jugendchester* diretta da Serge Baudo, solista il diciannovenne pianista Till Fellner. Ma il primo appuntamento ufficiale di «Ferrara musica '91» è fissato per il 16 maggio al Teatro comunale. Sarà il pianista Andras Schiffr a dirigere la Chamber Orchestra in questa prima fatica. In programma la *Serenata per flauto* di Dvorak, il *Concerto di Janacek e il Concerto n. 22* per pianoforte e orchestra di Mozart. Si perché Mozart, sarà protagonista dell'edizione di quest'anno (ancora un omaggio nel bicentenario della morte) assieme ai compositori del Novecento e a quelli del secolo scorso, tradizionalmente presenti tra gli interessi della Chamber Orchestra.

Il 18 maggio ancora Mozart, dunque, e Johann Nepomuk Hummel, che non ci fa spostare di molto il pianista e compositore austriaco fu notato dal salisburghese che lo volle come allievo. Dirige Alexander Schneider il giorno seguente debutto del «Vellingger string quartet», quartetto d'archi composto da membri della Chamber, con i quartetti di Haydn, Janacek e Schubert. Il 26 maggio ancora il «Vellingger», sempre in rodaggio. Ancora Mozart, quindi Brahms e una puntata nell'area contemporanea con Benjamin Britten. Il 22 e il 24 maggio il direttore finlandese - Paavo Berglund propone brani di Sibelius (tra cui il concerto per violino, solista Salvatore Accardo) e due sinfonie di Beethoven. A ottobre, dopo una pausa estiva, «Ferrara musica» prosegue. E sarà Nicolaus Harnoncourt a dirigere il complesso da camera in tre date (il 7, il 10 e il 12 ottobre) con musiche di Mozart e Mendelssohn.

## L'intervista

e con gli spettatori. «È il sistema teatrale che è in crisi, non io»  
I progetti per il futuro e il premio drammaturgia '91 ricevuto a Urbino

# Viva il pubblico contestatore

Il pubblico, la guerra e la finta pace, le contestazioni ai suoi spettacoli subite di recente, il rapporto con la tv e i mass-media. Dario Fo racconta e difende il suo lavoro. «Il teatro politico non è un genere al servizio della moda, ma questo pubblico degli abbonamenti è come una saponetta». E prima di riprendere la tournée di *Mistero buffo*, ha ricevuto a Urbino il premio drammaturgia '91 per la sua attività di autore.

STEFANIA CHINZARI

ROMA. Lo porta sempre con sé, acceso fino ad un minuto prima di andare in scena. Con le notizie che arrivano dal piccolo televisore aggiorna ogni sera il lungo prologo che accompagna la ripresa di *Mistero buffo* nei teatri. «Durante la guerra ascoltavo le notizie, i telegiornali, con ansia e paura. Molte volte dovevo al pubblico informazioni che non avevano ancora sentito. Adesso che ci illudiamo di aver raggiunto la pace, parlo della crisi di governo, delle follie di Cossiga, della tragedia dei Curdi, colpiti dall'ipocrisia di un Occidente che dice di aver combattuto una guerra per la libertà». Dario Fo non ha perso lo smalto di sempre. E mentre parla aggiusta con qualche tocco di colore alcuni disegni. Domenica sera, a Urbino, ha ricevuto il premio drammaturgia «Città di Urbino '91», ulteriore riconoscimento per la scrittura scenica dell'autore-autore consegnatogli dal Comune e da Teatrizzioni. «Sono contento, soprattutto perché ho con Urbino un rapporto che dura da molti anni, abbiamo sempre realizzato numerosi spettacoli in città».

Anche a Urbino, al Teatro Sallustiano, Fo ha presentato *Mistero buffo*, uno dei suoi testi più famosi e rappresentati nel mondo. Con questo «semprevverde», peraltro sempre molto amato dal pubblico, l'autore ha sostituito qualche settimana fa a Roma, le repliche di *Zitti! Siamo precipitandoli*, complessa macchina teatrale in cui Fo e Franca Rame affrontano il tema dell'Aids, aggiornando sera dopo sera il copione con le notizie che venivano dal Golfo. Una tecnica di teatro in presa diretta, strettamente legata alla cronaca e alla tragedia del quotidiano, fonte inesauribile di comicità, che è stata più volte oggetto, recentemente, di contestazioni da parte del pubblico.

Perché la gente ha sempre contestato la tua satira? Cosa è cambiato tra De-

ro Fo e il pubblico degli spettacoli dove oggi mette la scena i suoi spettacoli?

Diceva Bernard Shaw che una delle arti più alte che non si impara in nessuna accademia è l'umorismo. È una progressione che se non acquisisci attraverso l'educazione la cultura, non c'è niente da fare. Oggi spesso il pubblico soffre, si stitica, è una saponetta. Non ha scelto questo teatro, se lo trova nell'abbonamento insieme ad altri quotidiani. Ci vengono a vedere per curiosità, forse perché abbiamo ancora un marchio, anche se certo non lo vogliamo. Tra le ragioni per cui abbiamo deciso di smettere Zitti! Siamo precipitandoli, oltre al fatto che Franca non sta bene, c'è anche quella che si faceva lo spettacolo con angoscia. Era venuta la guerra, lo scioglimento dell'Aida non si parlava più, non c'era più rapporto tra il nostro allestimento e la tragedia quotidiana dei giornali. Eravamo scioccolati nel grottesco.

Questi segni di stanchezza possono essere anche il segnale di una crisi del teatro politico? E quindi anche di un rapporto con la società che è inevitabilmente cambiato rispetto agli anni Settanta?

Quando ho uno spettacolo particolarmente difficile cerco di collaudarlo a Firenze, perché lì sono abituati al gusto del paradosso, della battuta. Ma devo andare al Teatro Tenda perché se vado alla Pergola ritrovo lo stesso pubblico perbene e coltivate che li chiede «quando comincia lo spettacolo? quando parliamo di teatro, lasciando stare la politica?». Il problema è che pensate l'idea che teatro e politica siano due cose completamente separate tra loro. Così come si continua a credere che politica sia prendere parte allo scontro partitico e non una questione morale. Invece politica è la vita, i rapporti, il mondo, perfino l'amore è far politica, proprio co-



Dario Fo sulla scena il popolare attore parla del pubblico e difende il suo lavoro

me nella storiella di Dio, che voglio raccontare stasera. (In alto, la racconta anche un attore improvvisato, improvvisando e irresistibile).

Queste considerazioni non di hanno portato a pensare che il teatro di Fo sia ormai fuori moda?

Ma non è un genere che va più o meno di moda? È un tipo di teatro a se stante, che non ha mai avuto flessioni o splendori, anche perché è limitato ai pochi attori che lo sanno realizzare. Un attore che fa Shakespeare, Pirandello e spettacoli di repertorio ha sempre una

quarta parete di mezzo, la macchina scenica, le parole. A furia di esperimenti si possono distruggere il linguaggio, il dialogo, la macchina teatrale, ma sono sempre mode, che vanno a volte il fabulatore, invece, era completamente sparito dalle nostre scene, c'era il comico, quello che faceva passerella, avanspettacolo, l'entertainer, ma non erano mai spettacoli compiuti e organici. È questo teatro è ancora di rottura: guarda Grillo, Paolo Rossi, Benigni, per citare solo i primi che mi vengono in mente. Quando ho cominciato io non era certo facile, ho avuto

subito contrari tutti, lo invece ho cercato i testi, ricostruito i ricordi dei fabulatori del mio paese, e poi è nato un modo di far teatro.

Di satira politica, però, oggi se ne fa molta anche sui giornali, in televisione...

Non c'entra niente. La tv è stato a sua volta uno strumento di rottura, ma non c'è rapporto diretto con il pubblico, che canta, parla, ride, diventa individuo, commenta, lo sento, quando resta impassibile, e quando è pronto a cadere nelle trappole della partecipazione, della commozione. Se ab-

biamo avuto contestazioni io dico «vavaddio». Perché andare a teatro e vedere il pubblico abboccolato, che digerisce, dorme o fugge è desolante. Noi non gliene lasciamo il tempo. La mia progressione è stata costante: dal Dito nell'occhio in poi siamo sempre stati sulla strada della rottura, cambiando genere, usando l'attore e i pupazzi, inventando continuamente.

Subito dopo la rinuncia di Gasman alla direzione del Teatro di Roma, si è parlato di te come di uno degli auspicabili direttori dell'istituzione.

Sono sicuro che Gasman ha rinunciato a causa della situazione economica e burocratica che c'è a monte. Il Teatro di Roma ha pendenze elefantiche, da cui non si può prescindere. Pensare a me, aver fatto il mio nome, può essere un segno di stima, ma certo è un'ipotesi utopistica. Mi chiedi se accetterei. Dovrei valutare molto attentamente la situazione. Certo, alcune idee per un teatro come quello ce l'avrei, ma, ti assicuro, con questa giunta e questi politici siamo davvero parlando per assurdo.

Il prossimo mese verranno a Roma le due commedie di Molière che hai diretto per la Comédie Française l'anno scorso e che hanno avuto un enorme successo in Francia. Come mai in Italia non ti propongono progetti di questo genere?

Mi hanno offerto di fare delle cose, dei testi del Cinquecento, ma non ho ancora deciso. Ci sto pensando. Per adesso sarò ancora in tournée con *Mistero buffo*, a Bologna, Trento, Milano e Prato. Poi Madrid e Barcellona hanno invitato Franca e me per due grossi festival di teatro ci hanno fatto un'offerta per quattro giorni di spettacolo, prospettandoci una quantità di denaro folle. Ma noi ci domandiamo: cosa andiamo a fare, che pubblico ci sarà? Comunque poi mi voglio un po' riposare, perché ho lavorato moltissimo ultimamente.

Regista, autore, attore. Quali di questi ruoli senti più tuo?

Sono una cosa dentro l'altra. Quando faccio il regista senza recitare mi riesce, ma so di poter anche scrivere. La chiave di tutto, però, è sempre il pubblico. E la gente non è cambiata, è sempre la situazione che fa il pubblico.



Lucinda Childs durante le prove di «Dance» a Cremona

## Successo a Cremona per Lucinda Childs e gli acrobati di Dio

MARINELLA QUATTERINI

CREMONA. Dopo Carolyn Carlson e Cristina Hoyos, il cartellone del Teatro Ponchelli dedicato alla coreografia femminile, ha abbracciato, con Lucinda Childs, un versante della ricerca di danza americana che il pubblico italiano non conosce ancora a sufficienza. Si dice spesso che la danza, espressione muta linguaggio del corpo diretto, è ormai un fenomeno senza barriere internazionali. In realtà, sembrano molto più vicini alla sensibilità dello spettatore italiano il teatro-danza e le danze neo-espressioniste che non gli esercizi di stile del formalismo d'oltreoceano.

Certo, l'affascinante signora Childs, che danza ancora a meraviglia nelle sue coreografie fatte di niente e pervaccamente antiteatrali, non ha incontrato a Cremona quel pubblico tumultuoso che fischiò il suo (parziale) debutto in *Dance*, nel 1979 a Milano. Anzi, applausi convinti, da una platea quasi gremita, hanno accolto la bella coreografa e la sua direttrice. Ma stupisce che solo tre teatri abbiano offerto la loro ospitalità a un nome tanto alisonante.

Del resto, come quindici anni fa, pubblico e organizzatori teatrali sembrano particolarmente attratti dai titoli del repertorio ottocentesco e dalle stiele del balletto classico. A distanza di tempo, infatti, ciò che poteva apparire come un violento scacco alle convenzioni della danza, si è trasformato oggi in una delle eredità più vive della tradizione del nostro tempo.

La danza di Lucinda Childs è un silenzioso richiamo nello spazio. Un purissimo esercizio che non ha bisogno di corpi morbidi e allenati e di luci perfette. Persino la musica, per esempio in *Interior Drama*, è superflua, al punto che la coreografia si dipana «instancabilmente» per una ventina di minuti sul silenzio più assoluto. Cinque

interpreti in candido tutù disegnano nello spazio percorsi geometrici. Non si toccano mai. Impiegano la stessa energia per circoscrivere un immaginario cerchio sino a metà e per ritornare sui loro passi, senza mai voltare le spalle al pubblico.

In *Dance*, ricostruito nel settembre scorso per la Biennale di Lione, il rapporto dei corpi nello spazio, e tra loro, si fa più complesso. Un telo trasparente proietta un filmato in bianco e nero di Sol Lewitt dove danzano i primi interpreti dell'opera, compresa una Lucinda Childs più giovane di vent'anni. *Dance* è suddiviso in cinque sezioni, ma qui se ne prevedono soltanto tre. Così sfrendato il balletto non soffre, ma potenzia il rapporto tra la danza e la sua memoria filmica. Il gruppo parte dall'esperienza dello spazio concentristissimo vana di poco i movimenti ripetuti sugli scarti della musica ipnotica di Glass, poi lascia spazio a Childs per la parte più intensa della performance. Accompagnata dalla sua contropagina filmata, l'artista sfonda lo spazio in verticale, vola in direzioni ignote al gruppo. *Ensemble* ritorna nel finale galoppando sopra una partitura che ha acquisito inconsuete parole sempre riterate.

Il classico *Dance* è di un'eleganza che sfiora la ricercatezza, specie quando il filmato tende alla tridimensionalità. Incomincia la danza di ieri, allude al teatro dentro il teatro, per poi fare ricomparire d'improvviso i protagonisti in carne e ossa, imperpetrabilmente inespliciti, ma sereni. Ecco una danza che mette in crisi gli eccessi consumistici di immagini. Ecco l'orgoglioso consapevolezza di un gruppo di ballerini, tra cui spicca Michele Fogliani, che sembrano «acrobati di Dio», per usare un'espressione cara a Martha Graham: gli adepti di una filosofia della danza «religiosa», basata sulla semplicità.

## A Milano Massimo Schuster Vita e morte di Riccardo III Ecco Shakespeare secondo l'arte dei pupi

MARIA GRAZIA GREGORI

La tragedia di Riccardo III la sua esecrata vita e la sua meritatissima morte tratto da William Shakespeare, testo e regia di Massimo Schuster, con Massimo Schuster, ideazione e movimenti delle marionette di Greta Bruggerman, Nino Cuticchio, Enzo Moavero, Francis Bauby. Coproduzione Théâtre de l'Arc-en-terre di Marsiglia, Museo Internazionale delle marionette di Palermo e Crt di Milano. Milano: Crt.

Per mettere in scena la crudeltà del potere, l'ingiustizia, oppure le folgorazioni della sanità, Massimo Schuster si è trasformato, anni fa, in un marionettista con una sua storia. All'inizio c'era il Bread and Puppet marionette e pupazzi giganteschi e minimi, gran segno della partecipazione del pubblico, orchestre e denuncia politica alla maniera dei *country singers* americani Poi, fondando un suo teatro che voleva avere come palcoscenico il cielo, tutto il modo di fare spettacolo di Schuster si è concentrato sulla sua persona e sulla piccola valigia che portava con sé, un vero e proprio arsenale delle apparenze, maschili e femminili alle quali dà la sua voce.

Oggi, dopo che si è anche confrontato con la tradizione dei pupi siciliani e le marionette di *La tragedia di Riccardo III*, la sua esecrata vita e la sua meritatissima morte hanno le teste scolpite da Nino Cuticchio e Enzo Moavero, Schuster ha preso una strada nuova. Per questo «gioco del potere», infatti, liberamente tratto dalle

## Stagione sinfonica della Rai I suoni di Bach e Webern per Gidon Kremer il violino che viene dall'Est

PAOLO PETAZZI

MILANO. Nel bel concerto diretto da David Shallon per la stagione sinfonica milanese della Rai figurava una presenza solistica d'eccezione. Gidon Kremer era protagonista della prima esecuzione italiana di *Offertorium*, il concerto per violino e orchestra composto per lui nel 1979/80 da Sofia Gubaldulina.

Nata nel 1931, la Gubaldulina è una delle protagoniste più affermate della musica sovietica, da qualche anno nota anche in Occidente si potrà ascoltare un'ampia scelta di sue opere a Torino nella prossima edizione di Settembre Musica. *Offertorium* è un concerto per violino della durata di circa 36 minuti, senza interruzioni. Il titolo va riferito alla citazione del tema regio di Federico II su cui Bach compose l'*Offerta musicale*. Questo tema, punto di partenza del pezzo, viene presentato in una tramentazione timbrica werniana (così la Gubaldulina dichiara di aver voluto unire Bach e Webern, «le due personalità che hanno suscitato in me la più grande impressione»). Il tema citato all'inizio della serata, la *Piccola suite* dall'opera *Il mozo di Pietro* di Lourié (1892-1966), lavoro fragilissimo, composto negli anni americani del musicista russo, quando ormai egli si era lasciato da tempo alle spalle le sue giovanili ricerche sperimentali. Di scarso interesse anche il piccolo bis di Lourié proposto da Kremer

Nel suo lungo e qualitativamente discontinuo svolgimento,

tra indugi lirico-meditativi e drammatiche impennate, tra ondate di materia sonora ed episodi di scrittura più tradizionale, si profilano diversi caratteri stilistici, che rivelano attenzione a molteplici punti di riferimento. Oltre a Sciostakov si possono sentire echi di Ligeti, Penderecki e di altre esperienze della nuova musica. La ricchezza virtuosistica della parte del solista è stata genialmente esaltata dalla splendida interpretazione di Kremer, ma in queste molteplici dimensioni stilistiche la Gubaldulina fa valere una sua concezione del suono che è uno degli aspetti più personali del pezzo, soprattutto quando, nei momenti lirici, filtrano echi che sembrano evocare l'antica Russia e l'Oriente.

Oltre a Kremer, superiore a ogni elogio, si è molto apprezzata la direzione di David Shallon, che è apparso pienamente convincente anche nei due capolavori classici che concludevano il programma, la *Leonora n. 3* di Beethoven e la *Capota del destino* di Brahms, e nel pezzo che Kremer aveva voluto presentare all'inizio della serata, la *Piccola suite* dall'opera *Il mozo di Pietro* di Lourié (1892-1966), lavoro fragilissimo, composto negli anni americani del musicista russo, quando ormai egli si era lasciato da tempo alle spalle le sue giovanili ricerche sperimentali. Di scarso interesse anche il piccolo bis di Lourié proposto da Kremer



Clint Eastwood e Charlie Sheen, la coppia di poliziotti protagonisti di «La recluta»

## Una sporca «Recluta» per l'ispettore Eastwood

MICHELE ANSELMI

La recluta Regia Clint Eastwood Sceneggiatura Boaz Yakin e Scott Spiegel Interpreti Clint Eastwood, Charlie Sheen, Raul Julia, Sonia Braga Usa, 1990 Roma: Royal Milano: Apollo

Clint Eastwood sta diventando un po' come il nostro Alberto Sordi. Quando fa il regista (e dirige se stesso) non sa più dove tagliare. Prendete questo nuovo *La recluta*, apparentemente un po' alla svelta per rinechiare al fiasco commerciale di *Cacciatore bianco, cuore nero*: dura oltre due ore, troppo per un poliziesco, alla Eastwood. Ormai sessantenne, in forma ma un po' incartapecorito, l'ex ispettore Callaghan (ma in originale era Callahan) rientra nei panni di uno sbirro grintoso dalla battuta pronta e dal passato tumultuoso. Si chiama Nick Pulovski, è

di origine polacca e lavora da anni alla sezione «auto rubate» essendo fanatico dei motori. Come vuole la tradizione, il cattivissimo di turno (Raul Julia) spara nella schiena al compagno di Pulovski, che si ritrova così affiancato dalla «matricola» David Ackerman (Charlie Sheen), un figlio di papà gravato da un gigantesco senso di colpa, sentendosi responsabile della morte del fratello. Si rina coppia, mal assortita all'inizio ma destinata a forgarsi («e a volersi bene») nella caccia all'assassino, tra localacci fumosi, sfasciacarrozze, nistoranti esclusivi e garage clandestini.

Chiaro che lo scontro di caratteri (e di età) dovrebbe essere il cuore del film da un lato un veterano scettico incattivito dai sigari e dalla solitudine, dall'altro un giovanotto nevrotico che si libera dalla dorata ipoteca familiare. Ma il

vecchio Eastwood, che per le acrobatiche scene d'azione si affida all'amico Buddy Van Horn, ha l'ana di non credere granché alla sceneggiatura nell'ansia di non conquistare il suo pubblico, alterna due o tre trovate a effetto a qualche amico sessuale (ve lo immagino legato a una sedia mentre viene «violentato» dalla killer Sonia Braga sotto lo sguardo indiscreto di una telecamera?) in un sottile ironico che mostra un po' la corda.

Ma i suoi fans hanno di che divertirsi, specialmente quando sfodera battute «da duro del tipo «Lei è come la birra tedesca, lascia l'amaro in bocca» o «Ci saranno un milione di ragioni per non ammazzarti, ma per ora non ne vedo neanche una». Densa e suggestiva la fotografia di Jack Green, mentre il versante spettacolare si arricchisce di un dettaglio inconsueti il rumore dei bossoli espulsi dalle armi automatiche che tintinnano sull'asfalto. Faticoso caso.

## Festival del cinema gay Dal muto all'underground In 35 millimetri tutto il mondo omosessuale

NINO FERRERO

TORINO. Il sesto Festival internazionale di film con tematiche omosessuali (al Museo nazionale del cinema e al Massimo fino all'11 aprile) ha dedicato una giornata a svelare i misteri della vita privata della donna per eccellenza con *Greta Garbo's lesbian past* e *Stiller, Garbo e io*. Il primo, il più interessante, è un montaggio di spezzoni d'epoca realizzati l'anno scorso dagli americani Gary Wingo ed Eric Garber, già visto a San Francisco, Melbourne e Londra. Qui a Torino era commentato fuori campo da Raffaella De Vita e Maurizio Traetta. Il secondo è un documentario finlandese girato dal prompote del regista Mauritz Stiller, che lanciò a Hollywood la divina cambiantole il cognome da Gustafsson in Garbo.

«Ci saranno anche film dal contenuto forte», avevano promesso i due organizzatori, Ottavio Mai e Giovanni Minerba. E hanno mantenuto la promessa stando almeno al lungometraggio in concorso *No Skin off My Ass*, del giovane regista canadese Bruce La Bruce, in sala per presentare il film *Siona dell'iniziazione all'omosessualità di uno skinhead* a opera di un parmacheuro punk (lo stesso Bruce), e di una giovane regista lesbica in un bianco e nero molto *underground*, alla Andy Warhol di *Blow job* il film non risparmia lunghe *fellatio* e masturbazioni reciproche, anche in pmissivo piano, nescitando tuttavia la crudeltà delle immagini con una certa ironia, ricca di «colte» citazioni dall'Altman di *Quel freddo giorno nel parco*, di cui si propone come un remake in chiave *hard-core*, al Genet di *Un chant d'amour*. Dopo la proiezione parecchi applausi, ma, qua e là, qualche perplessità tra il pubblico: soprattutto giovani, ma rigorosamente sopra i 18 anni.

Decisamente *soft-core* invece *Nocturne* della giovane regista inglese Jay Chamberlain (in concorso, categoria mediometraggi). Anche qui un'iniziazione, stavolta al lesbismo, narrata con delicatezza di toni e notevole maturità espressiva. A ritrarre la non più giovanissima Margherita, ci provano, con successo, una coppia di ragazze, ricche di trasgressiva vitalità. A inizio della serata inaugurale, un curioso spezzone datato 1895, *Dickinson's Experimental Sound Film* di Thomas A. Edison due giovani danzano al suono di un violino, intorno alla tromba di un gramofono. Un film sperimentale, intitolato *The Gay Brothers*, citato da Ken Russell in *Valentino*, dove, avvinghiati nella danza, sono Nurejev e de la Peña. A tarda notte, per la sezione «omosessualità nel cinema muto», curata da Loredana Leoncino, il luminoso bianco e nero dell'*Hamlet* di Svend Gade, realizzato in Germania nel '21. Nei panni del Principe di Danimarca, la grande Asta Nielsen, in una intensa sintassi (circa mezz'ora) della tragedia scespiriana. Il film è basato sulla tesi di uno psicologo tedesco secondo il quale Amleto era una donna costretta a travestirsi da uomo per ragioni dinastiche.