

Romanticismo e natura, una mostra a Trento

Il 15 maggio a Trento si apre la mostra dedicata al «Romanticismo, nuovo sentimento della natura». La rassegna, che verrà allestita nel Palazzo delle Albere, propone oltre duecento opere: da Friedrich a Couper, De la Croix, Gericault, da Turner a Constable. La mostra resterà aperta fino al 29 agosto.

Incontro a Roma con Gadamer sul futuro della democrazia

Venerdì, alla Casa dello studente di Roma, incontro con Hans Georg Gadamer sul tema: «l'eredità dell'Europa ed il futuro della democrazia». All'incontro, organizzato dai Dipartimenti di Filosofia dell'Università di Roma e dal Goethe-Institut Rom, interverrà Leoluca Orlando.

Bancarotte, morti misteriose, spettacolari rivolte dei redattori. Così è andata negli ultimi mesi per il «New York Post» e il «Daily News». Tra amori e odi, un feuilleton del quarto potere. È scoppiata la guerra sul mercato angusto della «Grande mela», e riappare il mitico Murdoch

La saga dei tabloid

Prima il *New York Post*, poi il *Daily News*, ora di nuovo il *Post*. In una sequela di morti e resurrezioni, amori e odi, farse e tragedie, l'agonia della stampa tabloid newyorkese non cessa di riprodurre se stessa. Ultimi protagonisti in scena: il «re dei media» Rupert Murdoch, il «costruttore pazzo» Abe Hirschfeld e il «giornalista buono» Pete Hamill. Ma il finale, forse, sta già scritto nei bilanci.

DAL NOSTRO INVIATO
MASSIMO CAVALLINI

NEW YORK. È per amore sostengono i più affamati di sentimenti. E dalla loro, paradossalmente, hanno stavolta anche il più freddo e arido dei dati contabili. Poiché di questo, almeno, si può essere certi: non è tra le cifre dei libri mastri — tutte tragicamente marcate in rosso — che si possono trovare le vere ragioni di questi giorni: hanno spinto Rupert Murdoch — il magnate transnazionale dei media — a ripresentarsi come un amante in vena di serenità sotto i balconi pericolanti del *New York Post*. Le spietate cronache di oggi ci dicono infatti come quello del *Post* sia, da un punto di vista finanziario, un caso pressoché disperato. E quelle di ieri, chiaramente, rivelano come quell'amore non sia cosa inedita, né tale da suscitare rimpianti. Rupert Murdoch, infatti, già ha amato ed esclusivamente posseduto, per 12 anni, il *Daily News*, un tabloid che, oggi, è diventato un miraggio tornato a corteggiare. E il bilancio di questa lunga relazione, consumato il divorzio nel 1988, era stato da lui calcolato in ben 150 milioni di dollari al passivo (circa 200 miliardi di lire).

È dunque «sic» d'amore si tratta. Ma amore per che cosa? Per il *Post*? Per New York? Per se stesso? Per il potere? Un po' di tutto questo probabilmente. Lo scenario, sulle sponde degli avvenimenti c'è, ovviamente, New York, la «grande mela». E proprio questo è il punto centrale: quella mela risultata alla prova dei fatti essere, in termini di mercato per la carta stampata, assai meno abbondante di ciò che la retorica e un persistente senso di grandeur continuano a preten-



dere. Ovvero, più specificamente: tutti i dati e tutte le inchieste rivelano come — escludendo dai calcoli il *New York Times* — la città non abbia spazio che per un paio di quotidiani tabloid. Ce ne sono tre. E tra essi uno solo — il *New York Newsday*, nato a Long Island e discretamente penetrato tra i grattacieli nella City con le spalle coperte dal colosso *Time Mirror* — naviga oggi in acque relativamente tranquille. Non restano dunque che il *Daily News* e, appunto, il *New York Post*. Ed è tra loro che da anni, in una funambolica girandola di magnati e di bancarotte, di amori e odi, si gioca la battaglia per la sopravvivenza.

Il *Daily News*. Già per due volte, contraddicendo il principio della unicità dei miracoli, il *News* è morto e quindi risorto. Era morto agli inizi del '91, quando una lunga ed estenuante battaglia sindacale tra le maestranze e la proprietà (la *Tribune Co*) lo aveva per lunghi mesi escluso da un mercato avaro. Ed era risorto alla metà dell'anno, quando — ormai prossimi i funerali — in quel che restava della sua vita era comparso Robert Maxwell, un altro degli avidi e audaci capitani di ventura dell'editoria transnazionale degli anni '80. Maxwell era sbarcato sulle sponde dell'East River carico di promesse, di sorrisi e di programmi. E, con un colpo a buon diritto considerato magistrale, era riuscito a concludere la più singolare delle transazioni commerciali. Ovvero: aveva «comprato» quel giornale ormai prossimo al rigor mortis per una cifra di 60 milioni di dollari, tanti quanti la *Tribune Co*. Versò nelle sue esangui casse purché la liberasse — e al-

più presto — da quell'ingombrante cadavere. Un «capolavoro», certo. Ma non tale da evitare al *News* (ed a Maxwell) un secondo e ancor più atroce decesso. Accadde quasi subito, agli inizi del '92, quando ancora non s'era spenta l'eco della festa di resurrezione. Maxwell scomparve all'improvviso, in un misterioso incidente di mare. E già la prima lettura dei suoi libri contabili rivelò come nelle profondità dell'oceano si fosse trascinato, assieme a una incalcolabile montagna di debiti, anche una buona fetta del fondo pensioni del giornale. Era, di nuovo, la bancarotta.

Nel settembre del '92, il secondo (e ancora inconcluso) ritorno alla vita. Mortimer Zuckerman — un costruttore newyorkino già proprietario di due prestigiosi organi di stampa: il settimanale *US News and World Report* e il mensile *The Atlantic Monthly* — mette le mani su ciò che resta del tabloid. È la salvezza? Finì a ieri pareva di sì. Anche perché, in quegli stessi giorni, nelle trincee nemiche del *Post*, le campane erano tollate, più che mai, a suonare a morto.

Il *New York Post*. Le ultime settimane ci hanno regalato di tutto: due successive bancarotte, il travolgente e surreale alito di follia portato dall'effimero passaggio di Abraham Hirschfeld, l'altrettanto effimera ventata d'eroismo della ribel-



Proteste davanti alla sede del *New York Post* nel corso di una delle tante crisi ricorrenti nel giornale. Al centro, l'editore Abe Hirschfeld

lione della redazione e le ore di gloria del «direttore buono» Pete Hamill. E, infine — inatteso e spettacolare — il colpo di scena del «grande ritorno».

Proviamo a ricapitolare. Tutto era cominciato qualche settimana fa con la «cronaca di una bancarotta annunciata» quella di Peter Kalkow, l'uomo che nel 1988 aveva rilevato il quotidiano da Rupert Murdoch. E tutto era proseguito con un secondo e repentino tracollo, quello di Steve Hoffenberg, il costruttore al quale il giudice fallimentare aveva, in prima istanza, concesso i diritti di pubblicazione. Sembrava la fine. E non era, invece che l'inizio d'una sorta di comica finzione. Era stato infatti a questo punto che era entrato in scena Abe Hirschfeld, un uomo che ha fatto la sua fortuna costruendo parcheggi e club della salute. E, nel giro di poche ore, quell'ebreo-polacco dal-l'avventurosa vita (è sopravvissuto all'olocausto, ha combattuto per la costruzione dello Stato di Israele) era riuscito a collezionare le seguenti imprese: licenziare Pete Hamill, il direttore nominato da Hoffenberg, con altri 270 giornalisti; dichiarare che avrebbe trasformato il *Post* nel «portavoce dello stato di Israele» e, quindi, porre alla testa del quotidiano Wilbert Tatum, il cui giornale, *Amsterdam News*, è da tempo accusato di antisemitismo; provocare la rivolta della redazione e l'uscita d'una edizione, quella del 16 marzo, interamente dedicata ad insultarlo; dichiararsi «entusiasta» di quel «numero speciale» e riassumere Pete Hamill, mostrare al mondo, in una serie di conferenze stampa, incredibili cravatte fatte a parole crociate. E questo era stato, chiusa la serie, il suo tocco finale: il bacio, anzi, i molti baci con cui aveva suggerito, per la gioia dei fotografi e delle telecamere, la sua tregua con Pete Hamill. Tumide e insaziabili, le labbra del vecchio Abe non avevano risparmiato un solo angolo del volto dell'imbarazzatissimo ribelle, posandosi a ripetizione sulle sue gote, sulle sua bocca, sulla sua fronte, in un susse-

guirsi di promesse e di complimenti. Che non potesse durare era chiaro. E non è infatti durata. Messo infine saggiamente da parte dal giudice fallimentare, Hirschfeld è rientrato nell'ombra, lasciando nei più avveduti il dubbio che, dopotutto, ci fosse una logica in tanta pazzia: buttare a mare il giornale e impossessarsi del palazzo in cui si stampa. Gli è andata male.

È uscito di scena Hirschfeld, ecco entrare, con passo pesante e solenne, Rupert Murdoch. Un reincontro, più che un ritorno. Un reincontro del padre con la propria creatura, secondo alcuni. Un reincontro dell'assassino con la propria vittima, secondo altri. Poiché questo ci dicono le cronache: fino al 1976, il *New York Post* — che, fondato nel 1801, è anche il più antico quotidiano d'America — era un foglio di solide e serie tradizioni liberali. E proprio Murdoch lo aveva infettato con i virus di due malattie senza ritorno: il sensazionalismo e la dipendenza politica.

Era stato sotto la sua mano greve che il giornale era diventato uno strumento di campagna di potere e, insieme, un ricettacolo di titoli strillati. Talora divertenti, più spesso grossolani. Questo quello che viene più spesso ricordato: *Headless Body in Topless Bar* (libera e non del tutto efficace traduzione: «un corpo senza testa trovato in un bar senza reggiseno»). Ovvero: il classico binomio di sesso e di sangue.

Sotto Murdoch il *Post* era diventato quello che è stato fino a ieri: il portavoce sbarrato della New York bianca più conservatrice e meno colta. E il magnate australiano lo aveva abbandonato al suo destino nel '88 non in virtù delle perdi-



Presto in libreria le straordinarie lezioni di Mejerchol'd, grande innovatore del teatro sovietico. Le salvò Eisenstein, suo allievo prediletto. Raccontano la scoperta dell'attore biomeccanico

Se in scena c'è un magnifico animale

Rivoluzionario, attore di Stanislavskij che era stato suo mestro, amico di Majakovskij, commissario del popolo e poi vittima della repressione staliniana, Vsevolod Mejerchol'd è stato uno dei grandi rinnovatori del teatro sovietico. Ed è, tra l'altro, teorico della necessità di abbandonare il naturalismo interpretativo per una

recitazione musicale e riflessiva, plastica e grottesca. Pubblichiamo qui, per gentile concessione di Ubilibri, stralci di alcune sue lezioni (salvate dall'allievo prediletto, il grande regista Sergei M. Eisenstein) raccolte da Nikolaj Pesocinskij in *L'attore biomeccanico*. Il curatore dell'edizione italiana è Fausto Malcovati.

VSEVOLOD MEJERCHOLD

La recitazione. Se pensiamo alle origini della recitazione, ci accorgiamo certamente che essa nasce nella cameretta dei bambini: durante i primissimi anni di vita quando non facciamo altro che travestirci, giocare e inventarci situazioni in cui, a ben guardare, sono già presenti elementi di teatralità.

Se dico all'attore che interpreta Otello: «nel momento in cui scaglia contro Jago, per stragorolarlo, la prego, dimentichi di essere un uomo e agisca come una tigre», l'attore, proprio grazie al fatto che dimentica per un attimo di essere un uomo, esegue: un «magnifico balzo». In quel momento egli ricorda il mondo animale, ricorda che, in sostanza, i nostri comportamenti — nonostante le giacche, le scarpe e i cappelli che in qualche modo ci differenziano dagli animali — tutti i movimenti nostri, in realtà, sono assolutamente identici a quelli degli animali, e non di «questo» in senso negativo, ma in senso assolutamente

positivo (...). Un leone in gabbia si muove esattamente al ritmo di un metronomo e rimette la zampa esattamente nello stesso punto di prima. Questa ripetitività non è segno di ottusità, non è mera ripetitività dell'organismo, no, essa è segno della costante tensione a vivere secondo un ritmo. Quindi, quando parlo di ritmo — e qui mi rivolgo agli attori — insisto perché riacquistate una familiarità con il mondo animale che è rimasto sempre fedele al ritmo (...).

«L'uomo basta finire in una gabbia, cioè in uno di quei blocchi di cemento che sono le case, e in men che non si dica è come se si staccasse dal mondo animale, e come se recidesse ogni legame come la natura e cominciasse a assomigliare all'essere più immondo, disgustoso e assolutamente innaturale che possa esistere... Definiremo l'attore del quale intendiamo parlare, l'attore per il quale vogliamo costruire questo palcoscenico, un «magnifico animale» che

vuole mostrare la propria arte, la propria ferinità, mostrare le movenze stupende, l'abilità, la bellezza, la magnificenza con cui volge il capo, il bel gesto o il magnifico salto o l'entusiasmo che sa esprimere in un sublime movimento. Questo è il compito, questa è l'arte dell'attore. Ma per poter mostrare questa abilità, questo suo sorriso, questi occhi meravigliosi ora lucenti ora in lacrime, bisogna eliminare queste polverose quinte, questo palcoscenico, questa ribalta con le sue luci dure come chiodi di una palizzata, e bisogna che egli disponga di superfici enormi, di spazi ampi, alti, che gli consentano di mostrare ampi gesti e libertà espressiva. Il nuovo teatro, dunque, nascerà dall'interrelazione fra natura e corpo umano, vale a dire dalla fusione tra l'uomo e la parte animale che è in lui (...).

Vi domando perché usiamo l'espressione «recitare»? Vi domando ancora: perché il teatro esige i costumi di scena? Perché quando diciamo «recitare»

la prima cosa che ci viene in mente è di travestirci? Quando desideriamo travestirci, quando vogliamo giocare, ci poniamo forse il problema di riprodurre tutto esattamente com'è nella vita? Supponiamo che mi prepari a una festa in maschera e voglia vestirmi da buffone o da cicabone, insomma rappresentar un tipo caratteristico, appartenente a una determinata classe sociale oppure un mio concetto, secondo voi mi metto a osservare che tipo di giacca indossa, che panciotta ha, che cappello porta? Nient'affatto, prima di tutto lo prenderò in giro, esagererò i suoi lineamenti, sottolineando i tratti positivi e negativi che noto in lui. Per questo quando vogliamo rappresentare qualcuno ci abbandoniamo all'imitazione, ci buttiamo a capofitto e diciamo «tanto, fa lo stesso»: rivolto il cappotto di pelliccia, mi calo il cappello sugli occhi e così otengo una sagoma di orso, poi prendo il primo cappello a cilindro che mi capita e me lo metto in testa, oppure mi infilo un monocolo,



Mejerchol'd a metà degli anni Venti. Sopra esercizi di biomeccanica

non importa se è un monocolo vero, posso anche prendere una forcina di mia moglie, piegarla in modo da formare un cerchietto, attaccarci un filo o una cordicella, se il panciotto non è del colore giusto, me lo metto alla rovescia; in altre parole, il teatro e la mascherata hanno qualcosa in comune. E se, in una mascherata, voglio rappresentare Margherita o Mefistofele, una serva o un cuoco, il rappresento così come lo ricordo. Per rappresentar un cuoco non occorre che vada in cucina, non devo necessariamente sforzarmi, è suf-

ficiente che vi colga il tratto saliente, diciamo quel suo paio di terribili sopracciglia. Allora prendo il carboncino e mi disegno sopracciglia enormi, così accentuo il tratto saliente della sua fisionomia. In questo caso entra in azione non una macchina fotografica, ma il sistema della recitazione che è caratteristico dei bambini quando vogliono rappresentar qualcosa e non si soffermano a domandarsi come fare. (Trascrizione di conferenze tenute da Mejerchol'd nel 1919).

Mai staccarsi dalla vita.

L'attore è un uccello che con l'ala sfiora la terra, mentre l'altra si staglia nel cielo. Tutta la vita e l'opera di Picasso ne sono un esempio. Il distacco dalla vita porta dal movimento drammatico a un astratto acrobatismo da circo (...).

Caratteristica indispensabile dell'attore è la reattività. Si ricorre all'immaginazione: solo nella fase preparatoria, non nello spettacolo. Il sistema di Stanislavskij comporta uno sviluppo morboso dell'immaginazione. L'obiettivo è praticamente quello che si persegue con l'uso di droghe: compensare la mancanza di reattività, stimolarla.

Mal «bruciarsi» del tutto (riguardo alla voce e alla reattività). Il pubblico deve sempre avere l'impressione che l'attore abbia ancora abbondanti «scorte». «Ma guarda quella canaglia quanto può rendere ancora». Lo stesso dicasi dei gesti. Altrimenti si manca di gusto. Dobbiamo intrigare lo spettatore con le nostre possibilità in modo che stia sempre

all'erta per vedere se facciamo cilecca, come quando si va per la centesima volta a uno spettacolo di belve feroci per vedere se questa volta sbraneranno il domatore.

C'è un momento in cui l'attore esce dalla fase preparatoria, quella della valutazione cosciente, guidata dal regista, in cui cessa di «montare» il proprio ruolo, e finalmente la piazza pulita di tutto, e a briglie sciolte, crea liberamente. Anche in questo momento è indispensabile che il regista abbia il tatto di non interferire nel lavoro dell'attore in un momento così delicato: a partire da questo momento l'attore realizza la sua idea con trepidazione; un'indicazione del regista a questo punto potrebbe riportarlo al punto di partenza.

Primo principio di Biomeccanica. L'intera biomeccanica si fonda sul principio che se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo. Occorre, pri-

ma di tutto, trovare la stabilità del corpo. Alla minima tensione reagisce tutto il corpo. (Dagli appunti di Sergei M. Eisenstein 1921-1922).

Il mio teatro e quello degli altri (...). fra le peculiarità che distinguono il mio teatro dagli altri, c'è il fatto che ho riportato in teatro elementi dimenticati (...). La cosa a cui tengo di più è gettare una base musicale per consolidare il teatro drammatico. Prima il teatro drammatico non aveva niente a che fare con la musica, non ha mai concepito il dialogo in termini musicali. Nel pronunciare un testo si sono sempre ignorate le leggi del pathos, e i versi venivano pronunciati come fossero prosa. Mi sono battuto e mi batto affinché si pronunci i versi come versi e la prosa come prosa. Introduco la musica dappertutto e questo distingue il mio teatro dagli altri. (Dal resoconto stenografico di una conversazione di Mejerchol'd 1936).