

MORTO BUENAVENTURA, TEORICO DELLA CREAZIONE COLLETTIVA

Lo scrittore e drammaturgo colombiano Enrique Buenaventura, uno dei maestri del teatro moderno in America Latina, è morto all'età di 78 anni a Cali (Colombia). Poeta, saggista e attore, Buenaventura è stato il «teorico della creazione collettiva» per eccellenza, amato dalle avanguardie teatrali europee per la sua decisa innovazione scenica. Uno dei suoi grandi estimatori è stato Gabriel Garcia Marquez, a cui testi il drammaturgo si è ispirato in più occasioni. Enrique Buenaventura ha fondato nel 1955 il Teatro Sperimentale di Cali, uno dei gruppi di teatro indipendente più interessanti dell'America Latina negli anni '60 e '70.

a teatro

STORIE DI CORNA, STORIE DA SALOTTO: CORSINI RISCOPRE IL TRADIMENTO NELL'OTTOCENTO

Aggeo Savioli

La Compagnia degli «Attori & Tecnici», attenta di regola alla produzione teatrale contemporanea, compie un piccolo tuffo nel passato: ecco, sulla ribalta della sua sede romana, il Vittoria, per tutto gennaio, una singolare accoppiata, di testi appartenenti a una stagione di avanguardie, nello scorcio conclusivo della prima guerra mondiale, quando sulle scene ebbero vita, in particolare, i maestri del «grottesco», mentre si affacciava già la potente personalità di Luigi Pirandello. In alternanza, sera per sera, si rappresentano La maschera e il volto di Luigi Chiarelli. L'uomo che incontrò se stesso di Luigi Antonelli, autori vissuti e operanti a cavallo fra Ottocento e Novecento. Entrambi, nel caso specifico, propongono, per dirla spiccia, intrecci di corna, non rari nella drammaturgia dell'epoca, ma da loro atteggiati con spiri-

to critico e una buona dose di ironia. Chiarelli, d'altronde, osserva, nell'ambientazione della vicenda (che vede un uxoricidio convertirsi in esilio forzato della moglie detta fedifraga), la tipica forma-salotto; mentre Antonelli, che anche altrove avrebbe mostrato inclinazioni avventurose, fa prender aria ai suoi personaggi, situandoli in un'isola dominata da un estroso mago o scienziato, il dottor Climi, cui il protagonista Luciano si rivolge per poter confrontarsi, vent'anni dopo, col giovane che fu. In sostanza, il Nostro si sdoppia e arriva a trovarsi in conflitto con il suo alter ego, essendo causa della disputa la sempreverde moglie comune. Una storia fantastica, insomma, nella quale riacquista vita effimera il vetusto tema del Sosia, ben presente in teatro, sin dal tempo di Plauto, e non estraneo alla grande letteratura.

Quando furono create, e anche nelle «ripresche» che se ne sono avute (di qualche rilievo, e più recenti, quelle dell'opera di Chiarelli), le due commedie hanno potuto avvalersi dell'apporto di solide formazioni artistiche, imperniata soprattutto sul lavoro degli attori. Nell'occasione attuale il risalto maggiore ci è parso averlo il contributo dello scenografo-costumista Uberto Bertacca che ha disegnato, per azioni teatrali ben differenziate, cornici figurative di congrua evidenza, con l'adeguato supporto delle luci a cura di Enzo Cicinelli. Ma, a dar colore e calore allo spettacolo, concorre una saporosa colonna sonora, che in nella canzoni dell'ormai più che affermato Paolo Conte. Non dimentichiamo, certo, ciò che l'impresa, nel suo insieme, deve agli interpreti, agilmente impegnati, volta

per volta, in ruoli affini e pur diversi; tra di essi opportunamente si colloca, nelle due parti di maggior spicco, Attilio Corsini, che firma poi regia e adattamento dei due titoli, in acuto equilibrio tra inventiva e rispetto di quel che gli autori vollero significare. Tutti da citare, comunque, i membri dell'affiatata compagnia, in primo luogo le acute e amabili presenze femminili, da Carola Stagnaro a Francesca Ciocchetti, ad Assunta Nugno. Il campo maschile annovera i nomi di Vittorio Viviani, Stefano Messina, Carlo Lizzani, Giulio Federico Janni (questi è, con molta proprietà, il «se stesso» del Luciano impersonato da Corsini). Aggiungiamo che, finora, a ogni replica, gli applausi non sono davvero mancati: lieto auspicio per il procedere di una stagione che si annuncia nutrita e variegata.

Il taxi di Stefania Sandrelli fa il pieno

Accolta bene «La Tassistista», fiction di Raiuno che affida alle donne i «mestieri da uomo»

Silvia Garambois

Metti una sera Stefania Sandrelli e Andrea Giordana. Erano «i belli» degli anni Settanta, con stuoli di fan affascinati, anche se i critici magari la buttavano giù dura, mai contenti quelli... Metti le musiche di Pino Donaggio, quasi un'operazione nostalgica. E poi Valeria Valeri, e Riccardo Garrone, per chi sulle spalle ha anche qualche anno di più. *La tassistista*, promozionatissima miniserie di Raiuno - quattro puntate andate domenica e ieri sera, e ancora domenica e lunedì prossimo - aveva le carte in regola per attirare il pubblico della tv. Ed è stato un pieno di ascolti: la prima puntata ha raccolto oltre 7 milioni di telespettatori (7.263.000), pari al 28,49% di share, superando più volte gli 8 milioni e battendo il film di Canale 5 *Mamma ho perso l'aereo* (5.536.000 con il 21,83%), per altro prossimo al record di repliche. Insomma: la *Tassistista* aveva poca concorrenza...

Ma anche dietro le quinte era al lavoro una squadra «sicura», sperimentata mille volte, dagli autori Laura Toscano e Franco Marotta al regista José Maria Sanchez, che giocavano con una storia post-femminista, la storia di una sartina che, rimasta vedova a cinquant'anni, per tirare avanti la famiglia decide di fare «un mestiere da



Stefania Sandrelli protagonista della miniserie tv «La tassistista»

uomo», la tassistista. E fin dalle prime battute i «mestieri da uomo» sono tutti fatti da donne: mentre l'ancora incerta Marcella (la Sandrelli) si guarda intorno per strada scopre che i vecchi scoppini, ormai ribattezzati operatori ecologici, sono donne, che il postino è una donna, che l'autista del pesante autobus di città è una donna, fino a mormorare fra sé un «...ma gli uomini non lavorano più?». Gli uomini? Fanno i galli! E nel garage della cooperativa dove è fermo il taxi di famiglia, i tassisti accolgono la nuova collega con una dose extra di scetticismo e maschilismo sapientemente mescolati, il vecchio Mario (Garrone) paterno e paternalista, gli altri certi che, come vuole il vecchio detto, donne e motori sono gioie e dolori.

Sgombriamo il campo: anche se il taxi sembra il mezzo ideale per andare a conoscere e riconoscere una città e i suoi abitanti, vizi, segreti e tic, ne *La tassistista* siamo assai lontano dai «classici» del genere, da *Taxi Driver* al *Tassinario*. Nel film di Alberto Sordi, spinti dallo specchio retrovisore, i personaggi insignificanti e la gente famosa aiutano a tracciare il ritratto di una città. La Sandrelli ha invece soprattutto da fare con il viva voce del telefono cellulare, a rischio di distrazioni stradali, per affrontare i problemi di una famiglia complessa (le figlie, la madre). L'attrice, a proposito del

suo personaggio ha dichiarato che le somiglia molto, «è una donna a cui tocca vivere spesso lontana da casa, ha costanti sensi di colpa, come tutte le donne costrette a lavorare. Le figlie le creano notevoli problemi, ma lei risolve tutto con delicatezza, però con polso». Ma Marcella ha anche da gettare le basi di un nuovo rapporto d'amore (con il collega Roberto, alias - ovvio! - Andrea Giordana): si ritrovano miracolosamente ad ogni parcheggio taxi, all'aeroporto come alla stazione o all'ospedale.

Ogni episodio trova spunto nelle «avventure in città» della tassistista - un incidente nella prima puntata, una cliente molto particolare nella seconda - per costruire la trama, ma è nella storia dei personaggi fissi che si sviluppa, come in un telenovela, il racconto. Marcella è vedova, con una figlia che vorrebbe fare la ricercatrice universitaria ed una più piccola in piena crisi adolescenziale; Roberto è separato, con un ragazzo che gli viene regolarmente affidato nei momenti più... inopportuni e che studia nel retrobottega del garage dei taxi. Ce n'è in abbondanza per seguire storie d'amore, di delusioni, di conflitti familiari, di riappacificazioni. E la miniserie non perde occasioni, purtroppo fino al melenso, come quando la tassistista riesce a far confessare un pirata della strada e a farlo pentire fino alle lacrime.

L'autore narra la storia del suo Paese usando filmati privati che presenta tra poco a Bologna. «Negli anni '30 i signori andavano in vacanza e c'era chi non mangiava»

Forgacs, il regista che ci svela la borghesia ungherese sull'orlo del baratro

Dario Zonta

Il lavoro documentario, cinematografico, artistico di Péter Forgacs è pressoché sconosciuto in Italia, benché di grande interesse. L'occasione per un approfondimento della sua opera la si è avuta a Milano durante la retrospettiva dedicatagli da Filmmaker, ma la rassegna arriverà a Bologna a febbraio al cinema Lumière. Definire cinema documentario il lavoro di Forgacs è riduttivo. La sua attività è unica e particolare. Forgacs lavora sui filmati degli archivi privati ungheresi: home movie registrati, dagli anni venti agli anni ottanta, da operatori dilettanti che improvvisano riprese amatoriali. Un'occasione unica per studiare i tratti, gli stili e i costumi di una società che, come dice Forgacs «ha visto susseguirsi tra 1918 e il 1989 undici regimi diversi, tre rivoluzioni e due controrivoluzioni, incluse due guerre mondiali». Forgacs agisce sui materiali con rispetto ma con devota attitudine sperimentale: suoi sono i rallenti, le dissolvenze, le colorazioni, gli stop frame. Una valigia di strumenti cinematografici usati da un performer postmoderno, un disc-jockey dell'archeologia che trasforma immagini apparentemente grezze, senza senso e storia, nello scavo di un'analisi psicologica collettiva. L'opera più importante di Forgacs è racchiusa nella serie *Private Hungary*: un romanzo familiare raccontato da filmati divisi in capitoli. Una sorta di balzachiana *Commedia umana*, come la

definisce l'autore, attraverso cui è descritta la borghesia ungherese del novecento. Quella di Forgacs è arte come lavoro sull'inconscio di una nazione cui è stato negato per decenni di raccontarsi. A metà tra la documentazione e il sogno, i filmati sono frammenti proustiani di un tempo perduto che si fanno storia.

Nella sua biografia è scritto che si è formato nello studio Bela Balazs, grande critico e teorico marxista. Quali insegnamenti ne ha tratto?

Bela Balazs è stato un ottimo teorico e studioso del cinema, ma il suo insegnamento non rappresenta per me un'eredità. Chi voleva fare cinema doveva farlo nello studio Bela Balazs perché rappresentava la sola possibilità di lavoro dopo l'accademia. Era l'unico studio del blocco est in cui non venivano censurati i film. Tutti gli altri erano bloccati durante la produzione o dopo. Vigeva, più che la censura, l'autocensura, che è la pratica più diffusa durante una dittatura. Non si toccavano alcuni argomenti come l'esercito russo, il partito comunista, la rivoluzione del '56, se non presentandola come controrivoluzione. La censura ha operato sulla semantica delle parole ed per questo è arrivata molto in profondità. La verità è che quella del '56 è stata una rivoluzione popolare contro il comunismo sovietico per la creazione di un socialismo democratico, non una «controrivoluzione».

Uno dei capitoli di «Private Hungary» è



Fotogramma da «Private Hungary» di Péter Forgacs

dedicato a Istvan Bibó, uno dei teorici della rivoluzione del '56.

Istvan Bibó è una figura unica nel panorama della cultura ungherese. Non si collega a nessuna

tradizione e scuola, anche se è stato «marchiato» di volta in volta. Può ricordare il vostro Gramsci. La caratteristica di Bibó era di aver anticipato nei suoi scritti i temi dei diritti umani, etnici e sociali che solo molto tempo dopo avrebbero riempito gli indici della speculazione intellettuale europea. I suoi libri durante il regime erano proibiti ma sostanziano il credo del movimento del '56 di indipendenza nazionale. La rivoluzione del '56 è stata tra le più interessanti del Novecento: era contro il regime, ma di sinistra.

Dopo la caduta del muro, in Ungheria si è aperto lo spazio per sperimentazioni, anche nel campo televisivo. Di quest'onda

sono due strisce dedicate allo scrittore Marai e al filosofo Wittgenstein molto sperimentali ed esigenti, impensabili per la televisione di oggi.

C'è stato un breve periodo dopo l'89 in cui il mio paese ha cercato di inventare una democrazia. Anni importanti in cui giovani talenti avevano la libertà di produrre ciò che volevano e veniva chiesto loro di fare programmi culturali da mandare in onda alle nove di sera, con il massimo ascolto. All'epoca non c'era la televisione privata ma solo due canali pubblici e i partiti ancora non se ne erano impossessati. Queste strisce erano belle perché sperimentavano, non credevano nella facile comunicazione ed erano esigenti. Tutte cose odiate dalla tv degli ascolti.

I filmati degli archivi privati mostrano una borghesia ricca e spensierata che si mette in posa nell'atto celebrare di se stessa. L'immagine dell'Ungheria è doppiamente circoscritta: alla classe ricca, (che poteva acquistare una camera) e alla sua apparente esaltazione. Come ha affrontato questa circostanza nel riproporli?

Quello che io faccio con i filmati è guardare il passato e contestualizzarlo nel presente. È il presente dello spettatore di oggi, il presente di quando si entra in un museo e si guarda Caravaggio. Così, chi guarda oggi la borghesia degli anni venti e trenta guidare la macchina, viaggiare, fare sport e consumare lautissimi pasti sa benissimo che in quel momento la maggior parte degli ungheresi non aveva i soldi per un tram e gli era difficile mangiare tutte le sere. Questa consapevolezza critica si aggiunge a un'al-

tra, ancora più importante: la borghesia di un tempo con le sue banalità i suoi clichés, la sua ricchezza è specchio della nostra classe media. Oggi tutti hanno un'auto, tutti possono acquistare una videocamera e hanno un atteggiamento non dissimile nei costumi a quello del ceto ricco europeo. Noi siamo i cattivi eredi di quella borghesia, siamo la loro brutta copia. Se fai una critica sociale alla loro ricchezza, allora dovresti criticare te stesso. La ricchezza ora è più diffusa, ma è lo stesso noiosa e brutta.

Se la classe operaia avesse avuto la possibilità di riprendersi con una super8 amatoriale cosa avrebbe fotografato?

I contadini e gli operai non solo non potevano permettersi il mezzo tecnico ma non avevano il tempo di scoprirsi come individui. La borghesia celebrava se stessa nell'ozio e nella banalità, i contadini e gli operai avevano altro da fare. Le loro necessità private erano sempre legate alla sopravvivenza e quelle pubbliche alla difesa di diritti. Per questo quando i sindacati facevano dei filmati riprendevano sempre le masse e non i singoli. A Brera è conservato uno studio del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo. Questa immagine mi ha sempre impressionato. Davanti alcuni uomini e donne ben definiti e ritratti, dietro la massa senza forma e distinzione. Sono tutti uguali. I primi sono tutti e saranno i primi a morire. Questa è l'immagine dei lavoratori: un corpo unico.

in edicola con **l'Unità** a €2.20 in più

Informazione, cultura e sport senza barriere

Il mensile rivolto alla disabilità

