Spettacoli cultura

Carmelo Bene ha «tolto di scena» l'eroe elisabettiano: lo ha trasportato in un dramma della solitudine, della stanchezza esistenziale, della moderna impossibilità di comunicare. Una nuova importante ricerca sul linguaggio teatrale

A destra Carmelo Bene, a sinistra Susanna Javicoli: i due protagonisti del enuovo» Macbeth presentato a Milano

Macbeth lascia Shakespeare

MACBETH, due tempi di Carmelo Bene, da Shakespeare. Regia, scene, costumi, interpretazione di Carmelo Bene. Con Susanna Javicoli. Musica di Giuseppe Verdi (orchestrazione e direzione su base di Luigi Zito). Consulente alla strumentazione fonica Salvatore Maenza. Milano, Teatro Lirico.

Così, ora, Carmelo Bene ha «tolto di scena» *Macbeth*, dopo essersi confrontato più volte (anche in sede cinematografica e televisiva) con *Amleto* e, passando per *Romeo e Giulietta*, con *Riccardo III*, con *Otello*. Come in un finale di dramma shakespeariano fra i più cruenti, e spinto al paradosso, il personaggio è qui rimasto solo, o quasi, fin dall'apertura del sipario, sul vasto spazio della ribalta. Il personaggio, ovvero l'attore. O, meglio, il testo. Giacché è propriamente il testo di Shakespeare, ridotto all'essenza, in una sintesi folgorante, a venire incorporato dall'interprete pressoché unico: egli si desta, all'inizio, da un semile dormiveglia, nei panni del buon re Duncan, prima vittima destinata di Macbeth; e in quanto Macbeth, alla conclusione, si abbandona ad un torpore mortale, dopo tanta allucinata insonnia. ai piedi del suo gran letto: «Incomincio a essere stanco del solo Io...»

La stanchezza è uno dei motivi tematici, che Carmelo Bene rileva nella tragedia: stanchezza di armarsi, disarmarsi, tramare, combattere, spaventare gli altri e se stessi. Stanchezza di vestirsi, svestirsi, cambiar faccia e figura. Stanchezza dell'attore, stanchezza del testo che sa già dove le cose andranno a parare e si interrompe prima degli sviluppi ultimi della vicenda. Sinonimo di questa estenuazione, l'impotenza che caratterizza il protagonista e che è un elemento ricorrente negli spettacoli della maturità di Carmelo. Qui, vediamo Macbeth tenter di posadere la sua Lady, liberandosi d'una corazza irta di minacciosi spunzoni; ma, con quelli, sembra sparire, o affloscíarsi, anche la spada della sua virilità.

Una Lady Macbeth, dunque, c'è ed è Susanna Javicoli: brava e puntuale nel denotare la sua presenza-assenza, nudità placida e esarica di tabù, forse più di madre che di sposa o di amante. Madre e figlio, moglie e marito, sorella e fratello, qualunque sia il rapporto familiare tra i due, abbiamo dinanzi l'immagine sfoppiata di una solitudine disperante, di una solidarietà feroce. Le Streghe invisibili parlano fra lividi lampi dall'interno degli armadi, spalancati di quando in quando, che affiancano il letto bianco. Ci si mostra, in definitiva, un «interno» domestico, popolato di incubi e vaneggiamenti: i delitti sono dei processi mentali, il sangue si rapprende su bende e lenzuola, ma non si sa donde sia uscito, e se si svolge la benda il braccio ci si offre illeso, e sotto strati di lenzuola macchiate ce ne sarà sempre uno candido, del colore d'una sospetta innocenza.

Il rosso si accende anche, del resto (oltre che sul cupo fondale, altrimenti nero), nel viso del Portiere-Clown — e ancora lui, Carmelo, a incarnarlo —, la cui allampanata e buffonesca apparizione, all'alba della prima notte fatale, tanto ha intrigato gli studiosi di Shakespeare. Ma quella tinta pagnazza richiama più il vino che il liquido delle nostre vene; e il poema drammatico volge, qui (era già successo, in particolare in *Romeo e Giulietta*), dal lato della «commedia ubriaca».

La rappresentazione (o non-rappresentazione, come Carmelo preferisce di dica) ha la forma accentuata d'una complessa partitura di voci, suoni, musica, registrati e dal vivo, amplificati da sofisticate apparecchiature. Più sperimentale, e provocatorio, l'uso che della «phonè» il novello artefice di *Macbeth* fa nel primo tempo (quello sibilanti, quelle labiali...). Nel secondo tempo — che però, a parer nostro, è più compatto e compiuto — l'espressione in qualche modo si «normalizza», assume cadenze oratoriali. E se, in un gesto di odio-amore verso il teatro, intende anche come luogo fisico, l'attore solleva per qualche attimo sopra la testa, e poi rimette giù, una tavola del palcoscenico, la sua distinse del celeberrimo monologo («Domani e domani e domani...») sarà sostanzialmente impeccabile: quasi in anticipata gara con quello che potrà essere, al principio della prossima estate, l'annunciato *Macbeth* di Vittorio Gassman (dei *Macbeth* passati crediamo che Bene non si dia cura).

C'è infine, componente di certo non marginale dell'allestimento, la musica di Verdi: variata abilmente (per pianoforte, per organetto di Barberia) o restituita nella sua interezza orchestrale, come soprattutto accade nella seconda parte. Qui l'accordo tra Shakespeare e Verdi si fa perfetto, intenso: là, ad esempio, dove il compianto per la patria oppressa, detto in Shakespeare da un singolo personaggio, è tradotto in Coro da Verdi, arriva doppiamente al nostro orecchio.

Non per caso — ma forse la procedura così suggerita potrebbe esser portata a conseguenze più ampie e articolate — Carmelo Bene definisce «librettista» e versione» il lavoro effettuato sul copione originale, ponendolo all'incrocio, o nel punto di saldatura, fra quella somma tragedia inglese che fu storicamente possibile, e l'impossibile tragedia italiana, nota come melodramma ottocentesco; con l'aggiunta, se si vuole, d'un gioco di mascherature, simulazioni, camuffamenti, perdite e acquisti d'identità, che ci conduce (perché no?) sino a Pirandello: alla sua critica radicale del dramma borghese, alla sua ansia di moderni miti e tragedie.

Riflessioni, queste nostre, che vanno forse al di là dell'evento in causa, ma che possono concernere il futuro di Carmelo, della sua ricerca così personale e sdegnosa. La cronaca registra, intanto, accoglienze cordiali, anche di dissensi; ma la sala del Lirico (il Macbeth, a Milano, è patrocinato dalla Scala e dal Comune) non ci è parsa specialmente adatta allo scopo.

Aggeo Savioli

P.S. — «Tanto è l'egoismo, e tanta l'invidia e l'odio che gli uomini portano gli uni agli altri, che volendo acquistar nome, non basta far cose lodevoli, ma bisogna lodarle, o trovare, che torna lo stesso, alcuno che in tua vece le predichi e le magnifichi di continuo, intendendole con gran voce negli orecchi del pubblico...». Queste parole di Leopardi, ed altre che seguono, riprodotte nel programma, hanno l'aria di voler temperare i toni di apologia che l'attore e regista assume, tanto spesso, anche per difesa contro supposte o reali disattenzioni, verso se medesimo; e autorizzarci ad assumere, come pur egli fa, il necessario distacco ironico nei riguardi di episodi o spunti polemici, tutto sommato, rituali e abbandinari, come quelli verificatisi alla vigilia della «prima» milanese, considerata anche come italiana (dopo una serie di repliche a Firenze e a Prato).

Qui sopra i dervisci di una stampa ottocentesca; a lato il progetto di ristrutturazione del teatro dei dervisci al Cairo

Furono soppressi per legge in nome della modernità. Oggi l'Islam li riscopre, e restaura i loro templi È un'altra sfida all'Occidente?

Il ritorno dei dervisci

Tornano, come fantasmi, i dervisci, a turbare, a mettere in dubbio, a contestare le certezze di un'epoca scettica e pratica (ma in crisi d'identità). Forse, se si realizza fino in fondo un certo progetto tuttora in corso, questo stesso dell'anno del dervisciо risorto, almeno per molti intellettuali egiziani. Prima di chiarire il tema, una premessa è necessaria. Da quando il mondo islamico è stato travolto dal turbine del progresso, le sue élites hanno amato solo il futuro, e disprezzato il passato. Hanno permesso agli archeologhi europei di saccheggiare i tesori dell'antichità classica, e hanno lasciato andare in maiora moschee e minareti, caravanserragli e case signorili, bagni pubblici e scuole coraniche. Il Cairo offre esempi clamorosi di questo «rifiuto di se stessi» (dicíamolo con la parola più cara ma giusta: di questo tradimento).

Da qualche tempo, però, il vento è cambiato. Si continuano a costruire mostruosi grattacieli e vertiginose superstrade fra macerie e tuguri. Ma si pensa anche a recuperare, a salvare, a restaurare. Talvolta il merito va a quamente divino fra egiziani e stranieri. E il caso del «sama'khana», cioè del «teatrino» dei dervisci Mevlevi, un gioiello di architettura in legno dipinto del cosiddetto stile barocco-ottomano.

Il «teatrino» stava lentamente e letteralmente marcendo in uno dei più popolosi e antichi quartieri del Cairo, dimenticato insieme a tutto il complesso conventuale di cui faceva parte: moschea, minareto, celle-dormitori, tombe, cucina-refettorio. Presto la cupola sarebbe crollata. Intorno, indifferente e sereno, il popolo viveva la vita di tutti i giorni, passavano carri tirati da cavalli e cammelli, venditori ambulanti lanciavano sonori richiami, bambini scalzi sguazzavano in nere pozzanghere.

Un giorno di sei anni fa (per puro caso), passò per quelle strade l'allora direttrice dell'Istituto italiano di cultura Carla Burri; si fermò, spinse una porta, si arrischiò ad avanzare nel buio, fra ragnatele, calcinacci, polvere e mufle. Quello che vide, la lasciò stupefatta e abbagliata. Da quella scoperta, prese via un progetto di restauro affidato a una missione italiana diretta da Giuseppe Fanfoni, sotto il patrocinio del Ministero degli Esteri di Roma e del Dipartimento egiziano per le antichità copte e islamiche. Tecnici e studenti del due paesi partecipano ai lavori.

Il progetto non si limita al salvataggio di ciò che già c'è. Non si è voluto che il complesso diventasse un museo di tipo «morto», «passivo». E poiché il «teatrino» può ospitare solo poche decine di persone, si è pensato di costruire, in un angolo dell'area, un ambiente (un auditorium) capace di accogliere un vasto pubblico, per tenervi conferenze, dibattiti, spettacoli. Così, dopo oltre mezzo secolo di sonno e di abbandono, il patrimonio architettonico lasciato agli egizi dai dervisci Mevlevi tornerà a servire da punto d'incontro e di scambio culturale ed umano, e cioè a rivivere con funzioni (sia pure laiche) non tanto diverse da quelle (religiose) per cui fu creato.

Chi erano i dervisci? In persiano, dervisciо significa «la soglia della porta», e cioè il mendico che va di porta in porta a chiedere l'elemosina. Corrisponde all'arabo «faqir», fachiro, cioè povero. La Cristianità ha avuto i suoi frati e monaci, i suoi ordini religiosi, il suo «clero regolare». L'Islam ha avuto (in parallelo) le sue confraternite di dervisci. Ma non tutti i dervisci facevano vita comunitaria: molti vagavano soli tari, come «pazzi di Dio»; e non tutti erano sinceri: molti (incantatori di serpenti, mangiafuoco, acrobati) erano forse ciarlatani; alcuni si drogavano con «hashish»; altri raggiungevano l'estasi ripetendo fino all'estenuazione i sette attributi di Dio; un ordine permetteva ai suoi membri di sposarsi, di commerciare, di possedere ricchezze; un altro li condannava ai celibato, alla povertà, alla rinuncia del mondo. Una delle confraternite più diffuse e potente, quella turca e albanese dei «bektashi», si identificò con i giannizzeri, e ne condivise la sorte fino in fondo: fini infatti annientata, insieme con essi, a cannonate.

L'Islam ortodosso non amò mai i dervisci, ma dovette tollerarli. Il semplice popolo li venerava come santi. Essi soddisfacevano un bisogno di sacro che affondava le sue radici in un passato ben più lontano di Mosè, Cristo e Maometto, nella notte dei tempi, nell'origine dell'uomo.

Fra tutti i dervisci (il cui ambizioso obiettivo dichiarato era la comunione mistica con Dio) i Mevlevi ebbero fama di essere i più tolleranti, aperti, colti, creativi. La loro produzione letteraria e artistica è imponente. Fino a 55 anni fa l'ordine esisteva ancora al Cairo. Vi aderivano «persone dei più alti e rischi strati sociali». Il novizia to era durissimo. Il neofita serviva come domestico gli anziani per mille e un giorno (si noti la non casuale analogia con le «Mille e una Notte»). Gli erano riservati i lavori più umili e faticosi, ed era chiamato «karra kolak», cioè sciacallo. Una sola mancanza, magari al millesimo giorno, bastava perché ricominciasse da capo la penosa «tarika», il cammino verso la conoscenza, la verità, la santità, la pace dell'anima.

Preghiere, meditazioni, digiuni scandivano il tempo. Ma la cerimonia principale era la «sama'», la danza estatica eseguita collettivamente il venerdì sera, al tramonto, nel «teatrino» di legno. Presiedeva il rito lo sceicco del convento, seduto su un vello di pecora dipinto di rosso, con sulle spalle il mantello rosso lasciatogli dal suo predecessore (il rosso, per i Mevlevi, era simbolo di luce e di vita). Ruotando su se stessi, come le sfere celesti, i dervisci danzavano al suono di fiauti e tamburi, fino a inebriarsi di movimento, fino allo stordimento e all'estasi. Infine, anche lo sceicco entrava nel cerchio magico, per poi fermarsi al centro del «sama'khana», simbolo del centro del Mondo.

L'ordine dei Mevlevi fu fondato dal poeta Gialaleddin El Rumi, nato in Persia e vissuto a Konya, in Turchia, nel XIII secolo. Ora Konya è un grosso centro industriale, ma non ha perso del tutto il suo tradizionale carattere di «città santa». Ufficialmente, i dervisci non esistono più in nessun paese islamico. Sono stati soppressi per decreto da governi assolci di darzi una fisionomia moderna e laica; o sono stati costretti dalla coscidetta «civiltà delle macchine». E tuttavia sappiamo quanto sia forte e vivo, dall'Atlantico al Pacifico, il risveglio islamico, con le sue componenti di rigore ascetico e di esaltazione mistica (oltre ché di tempestosa passione politica).

Così, al di là dell'interesse archeologico e architettonico, la rinascita del «sama' khana» del Cairo sembra rispondere ad un'esigenza del nostro tempo, in cui la riscoperta del passato (anche più fa voloso, meraviglioso e fantastico) sembra sempre più necessaria per interpretare il presente e penetrare fra le nebbie del futuro.

Arminio Savioli

Perché hanno vietato il film di Hauff?

MILANO — I minori di diciotto anni non potranno vedere «Il coltello in testa», il film di Reinhard Hauff e Peter Schneider interpretato da Bruno Ganz che è uscito di recente al cinema Anteo di Milano. L'ha deciso la commissione di censura del ministero che, con questa scelta, ha provocato le reazioni dei gestori della sala e di quelli di «Lab 80», un altro rineforum. «Irritazione e noia» è il commento a caldo «Il film narra una vicenda assolutamente reale, fortalmente possibile e in molti aspetti è la traduzione cinematografica di esempi di cronaca che hanno caratterizzato gli ultimi dieci anni di vita europea. Il censore, naturalmente, non è d'accordo e parla di «incitamento all'odio e alla violenza», che questo film sul terrorismo fomenterebbe «presentando dei fatti criminali in forma tale da indurre all'imitazione». Già — replicano i firmatari della nota — però senza alcun divieto circolano pellicole in cui l'esercizio della violenza è presentato in modo spettacolare, ben diversamente dalla storia drammatica e profondamente umana raccontata da Hauff e Schneider. Azzardiamo così l'ipotesi — conclude la nota — che non sia gradito il quadro politico culturale delineato dal film».

Premio per Rosi dai critici Usa

NEW YORK — Nuovi riconoscimenti per la cinematografia italiana. I critici americani hanno assegnato a Francesco Rosi per il suo «Tre fratelli» il terzo premio quale miglior regista del 1982. Nella simbolica graduatoria Rosi è preceduto da Steven Spielberg quale autore di «ET» e da Sidney Pollack che ha diretto «Tootsie». Il film che è valso a Dustin Hoffman, che ne è il protagonista nelle vesti di una diva della televisione, il premio quale miglior attore del 1982.

Una grande mostra a Palazzo Strozzi e un libro rendono giustizia all'arte di Rodolfo Margheri

Picasso e il maestro incisore

Nostro servizio

FIRENZE — Il nome di Rodolfo Margheri, scomparso nel 1967 (o meglio la sua immagine, il segno della sua opera di pittore e incisore, lo stile dell'uomo) restò nella memoria degli amici e dei numerosi, fedeli scolari d'Accademia come la sigla di un'operosità distaccata ma fervida di una presenza singolare e a tratti scontrosa quanto disponibile e aperta. Deve essere difficile trasmandare un ricordo che non tradisca la vera immagine di uomini siffatti e dall'anno della morte di Margheri non si era riusciti a rendergli quell'omaggio che molti magari meditavano e che ritenevano doveroso. Quest'omaggio è finalmente arrivato con una vasta esposizione antologica in Palazzo Strozzi e con una pubblicazione curata con grande, affettuosa sensibilità di Renzo Federici che catalogo e commenta esaurientemente tutte intera la produzione grafica dell'artista fiorentino (R. Federici «La realtà, il silenzio: la grafica» di R. Margheri, Firenze, Edizioni del Bisonte, 1982).

L'ambizione di questa operazione non consiste in modo esclusivo, come è ovvio, nella mera celebrazione di un pittore unanimemente stimato ma nella certezza che le sue opere potranno collocarsi, ora che sono disponibili secondo un ordinamento esattamente conforme ad un canone ottimale, in un luogo meno appartato e slitere del nostro Novecento pittorico. Le documentazione presentata in Palazzo Strozzi diventa naturale solo a partire dagli anni del secondo dopoguerra, allorquando Margheri, che era stato allievo di Felice Carena, dopo l'esperienza della guerra, lunga e defatigante per lui, riprende con rinnovato interesse e con umani e ideologici più vivi (si era accostato al Partito Comunista) il suo lavoro artistico.

Quantunque disinteressato e aperto non aderì mai ad un tipo di pittura, per così dire, militante ma seppe costantemente contemperare a quella sua misura così chiaramente toscana gli stili più moderni e avvertiti della esperienza novecentesca europea. Il primo di questi incontri, ravvisabile con una certa nettezza lungo il percorso della esposizione fiorentina, è quello con la lezione picassiana. In opere come «Due ragazze sulla spiaggia» (1948) o i ritratti bellissimi del figlio Andrea non è difficile scorgere la complessità dell'operazione di Margheri che, senza ostentazioni e senza clamori, riusciva a coniugare la propria, intensa, intima dimensione volumetrica a certa grandiosità atmosferica del Picasso più classico e mediterraneo.

Non si trattava di ripudiare il preziosismo domestico della piccola patria pittorica (si veda ad esempio il trepido colorismo di «Capanni nel parco» del '47) quanto invece di organizzo con una fitta serie di mediazioni stilistiche (nonché intellettuali, come ern il caso anche di Ugo Capocchini che percorse più o meno lo stesso percorso) alla più sonora e sicura campitura del maestro spagnuolo. Un processo del genere si avverte pure nelle opere, soprattutto pastelli e cere, effettuati negli anni 60 e cioè nel momento di più vistosa divaricazione formale rispetto agli esordi accademici di Margheri.

L'incontro con l'informale (in specie Fautrier e De Stèel) anche questa volta non produce con-

Rodolfo Margheri: un particolare di «Stratificazione a Marcinelle» 1958-59

trasti e rapide conversioni ma viene vissuto con pensosi ripensamenti e con sicura pertinenza di mezzi espressivi. Le opere di questo periodo rappresentano forse il risultato più chiaro e indiscutibile di tutta l'arte di Rodolfo Margheri che trasferisce nella ricerca grafica quegli stessi milenni riscontrabili anche in questa sede estesi di straordinaria suggestione: paesaggi d'Appennino ottenuti con vigorose morsure che rimandano ad una vasta natura e scorbe della natura, emblematica, questa volta, di una realtà più interiore.

Ma il lavoro di incisore e di litografo rappresentò per Margheri un impegno non secondario e momentaneo ma seguì in pratica, talvolta in posizione di privilegio, lo stesso iter della sua pittorica (e del resto la grande perizia tecnica dell'artista è dimostrata da tutti i lavori eseguiti su commissione per opere pubbliche: affreschi e soprattutto vetrate, alcune delle quali restano fra le esperienze più rilevanti del nostro tempo).

Ed anche nell'incisione l'esperimento e la ricerca si muovono serenamente freddamente e con mero virtuosismo tecnico ma furono padroneggiati e sottomessi alle esigenze di un'espressione propria e che fu solo sua.

Giuseppe Nicoletti