

delle sue continue paure: « Ho perduto il mio corpo di bambino » oppure « Sono un bambino, ho paura aiutami Signore ». Ha bisogno di giustificare la sua ribellione contro il padre con le parole del Vangelo: « Sono venuto a mettere il figlio contro il padre »: tutta la sua vita non è che una obbedienza a ciò che gli par giusto obbedire: il germanesimo, più importante della stessa cattolicità, il severo distinguo tra potere civile e Fede, più importante delle rivolte sociali.

Il dramma di Osborne ricorda nella sua struttura per più versi, il *Galileo* di Brecht: nel taglio, nel modo stesso di condurre l'azione, nel far riaffiorare — nelle pieghe dei più alti ragionamenti — l'uomo quotidiano, con l'ira e con il dolore dei suoi disturbi di salute. Anche nel finale l'ombra di Brecht appanna il disegno tracciato da Osborne: Martino sposato con Caterina Von Bora ha un figlio e su di lui riversa le sue speranze e le sue delusioni. Pur tuttavia il *Lutero* ha un suo rilievo coerente, anche in relazione all'opera di Osborne. In fondo come il Jimmy di *Ricorda con rabbia*, anche Lutero è un insieme di isteria e di nevrosi, i suoi scatti, i suoi pensieri i suoi pronunciamenti, appartengono ad un modo istintivo di prendere

coscienza di sé e di impiegare, in una direzione stabilita, i propri impulsi, le proprie conoscenze, le proprie ragioni. Laddove Jimmy falliva, Lutero, solo apparentemente, riesce: il suo fallimento è l'anello iniziale di una presunzione di sé sconfitta che non sa ancorarsi. La sua spietata condanna della rivolta contadina del 1523 è una riprova del suo fallire di fronte alla storia. Beppe Menegatti nel mettere in scena il testo di Osborne ha voluto sottolineare questa particolare « responsabilità » nelle stragi e nei massacri, cui Lutero volle sottrarsi; ha voluto, dilatando il simbolo, troppo insistere nel bagno di sangue che la Germania ha continuato ad imporre al mondo, insistendo nella propria presunzione. Lo spettacolo ha certamente scompensi: nel primo tempo ha un andamento più rigoroso; gli avvenimenti si susseguono con una prospettiva certa, sono sempre in relazione al personaggio dominati da una scarsa essenzialità. Le scene, i costumi e le musiche (rispettivamente di Falleni e Bussotti) hanno un loro sapore ferrigno, che ben si addicono allo stile « elisabettiano » duro e crudele.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Saldi di stagione

Ogni anno, fra il gennaio e il febbraio — alle soglie di una quaresima cinematografica che durerà sino all'autunno — compaiono di solito sui nostri schermi films giudicati di incerto gradimento per il loro carattere problematico. Così, anche quest'anno soltanto oggi le platee dei pubblici locali hanno potuto documentarsi circa « Trans Europ Express » (recentemente colpito dalla censura) di Robbe Grillet, « La cinese » di Godard e « Marat-Sade » di Brook.

Robbe Grillet come regista, lo conosciamo al suo meglio — e libero dalla collaborazione con Resnais — in un film di scarso successo,

« L'Immortelle »: dove l'ambiente esotico, per tradizione caro alla letteratura francese, favoriva inaspettatamente il realizzarsi di quella oggettività folgorata che è una caratteristica del nouveau roman. Il sole orientale isolando astoricamente le mura e le case fatiscanti dell'antica Bisanzio, le fissava in una eternità ricordata che coinvolgeva anche volti, parole, natura. Lo spettatore ne era così conquistato da dimenticare persino il fantomatico gioco dell'ambigua protagonista — spia, vittima ricattata, messaggio indecifrabile — nonché le parvenze di intrigo poliziesco giacenti alla radice della narrazione.

Molto tempo è passato e Robbe Grillet riprende oggi — per scherzo o sul serio, non si sa — il

motivo del giallo, questa volta deliberatamente. Ma frattanto le cose sono andate avanti, le ricerche sperimentali di ieri son divenute ovvie convenzioni, tanto da deludere chi si aspettava da lui qualcosa di più sapido e pungente dell'ormai frequentato artificio del film dentro il film (gemello del romanzo) e via dicendo. Perché tale è infatti la struttura di «Trans Europ Express».

Si sa che al lettore — e allo spettatore — si chiede adesso di faticare collaborando sulla pagina, sulla scena, sullo schermo, nella decifrazione di un testo presunto difficile. Per la verità, non è questo il caso dello spettatore di «Trans Europ Express», il quale capisce subito che il signore seduto in uno scompartimento di prima classe è Robbe Grillet in persona, nell'atto di elaborare, con l'aiuto della segretaria, il progetto di un film che attori viaggianti sullo stesso treno, via via docilmente realizzano. Il suo intervento visibile, tuttavia, si fa sempre più rado coll'incalzare del racconto. Ormai il suo protagonista, un trafficante di droga alle sue prime armi, sadico a tempo perduto, è in piena azione autonoma: un'azione che si rivela alquanto macchinosa, irta di trabocchetti tesi dai capi della banda all'esordiente per saggiarne l'efficienza. Sono, del resto, trappole un po' scombinata e puerili, in cui l'intenzione sarcastica del regista non morde abbastanza e si perdona volentieri in grazia delle strade e del porto di Anversa, ottimamente interpretati. Infine tutto filerebbe liscio se il trafficante non cedesse al suo vizio di legare le donne alla spalliera del letto prima di farci all'amore e non lo imponesse a una graziosa prostituta che fa il doppio gioco fra la droga e la polizia. Di qui l'opportunità di farla fuori per strangolamento e l'inopportunità di una sua visita al night dove si esibisce, in nudo integrale, una splendida ragazza, decorata di una vistosa catena allusiva, più ornamentale che conturbante. Dopo di che, irruzione della polizia, spari, fuggi fuggi: e ritroviamo regista e attori, innocenti e soddisfatti, sbarcati dal treno internazionale che li ha ricondotti a Parigi. Dove ci auguriamo che Robbe Grillet dedichi al lavoro letterario, disimpegnato o no, il tempo sufficiente a scrivere un libro e a trascurare l'hobby di regista, non sempre felice

(ma il recentissimo «L'homme qui ment» sembra darci torto).

Più stimolante, più francamente originale «La cinese»: che ha tutta la freschezza di un lavoro in progresso, sfornato da un'autentica officina sperimentale. Il giovane e fin troppo fecondo Godard ha scelto anche lui il metodo del film giocato a carte scoperte, con la macchina in vista, e parte dalla proposta di una dichiarata inchiesta giornalistica, a mezza strada fra il documento cinematografico e una lieve suggestione narrativa. Il «servizio» si svolge attraverso successive interviste rivelatrici degli atteggiamenti e dei pensieri di un gruppo di giovani «cinesi», quattro o cinque in tutto, decisi a provocare il crollo di una società che rifiutano. Veronique, ragazza-bene, studentessa a Nanterre dove l'università sorge in mezzo alle bidonvilles, approfitta dell'assenza dei suoi per introdurre in casa i compagni di fede e organizzarvi dibattiti sulla tecnica rivoluzionaria. Sono, oltre Veronique, Guillaume attore protestatario, innamorato di lei, il chimico Henry, più riflessivo e pratico, la sua amichetta Yvonne, servetta venuta dalla campagna e all'occasione passeggiatrice, il russo Serge, nichilista après la lettre: nonché altri adepti conferenzieri. Anima della cospirazione, pronta alle risoluzioni estreme, Veronique viene designata per il primo gesto terroristico, l'uccisione di un delegato sovietico, mentre Henry, dissenziente, si stacca dal gruppo e Serge sceglie il suicidio: quanto a Yvonne, adorabile tonta, essa oscilla tra un fanatismo proletario e il disbrigo delle faccende domestiche. Il gesto viene compiuto in doppia copia, per errore Veronique uccide l'uno dopo l'altro due uomini: un azzardo in cui Godard dimostra la sua strafottenza narrativa giacché il duplice omicidio rimane indisturbato e senza conseguenze. Segue un lungo dialogo, in treno, fra la infiammata ragazza, ideologa dalle fragili basi, e il rinunciatario Jeanson che cerca di riportarla a una logica più concreta. Quel che importa al regista è rendere con intensità icastica il comportamento discontinuo e ferocemente candido di una generazione in crisi.

Questo per sommi capi, l'assunto portato innanzi con rapide giustapposizioni d'immagini, episodi,

sequenze parlate, legati dall'intervento saltuario della macchina da presa e del ciacchista. Compiono di tanto in tanto manifesti di propaganda cinese, fotografie di eroi rivoluzionari, proclami stampati, inserti di fumetti, in un collage tutt'altro che frastornante: proposta di una nuova struttura filmica a cui non si può negare attenzione. Il colore è usato con un'audacia sprezzante non priva di gusto e non ignara di certe risoluzioni della pop art che in « Bonnie and Clyde » richiamano le copertine della « Domenica del Corriere » e qui, talvolta, le ingenuità delle images d'Epinal. Memorabili le persiane rosso cinabro che scandiscono in carrellate insistite i tempi del film; gli interni borghesi, divenuti palestra ideologica decorata di scritte, di cartelloni, di lavagne didattiche, fra pile di rossi volumetti, le Massime di Mao. L'impressione complessiva è di una scommessa riuscita per un nuovo modo di raccontare, brutale e sarcastico, ma non vacuo e fraudolento. Un esempio, insomma, di come si possa inventare una lingua senza offendere chi non l'ha ancora imparata.

Passato dalla pagina al teatro e, come non bastasse, dal tedesco originale all'inglese, nella interpretazione di un fatto figurato in terra di Francia, « La persecuzione e l'assassinio di J. P. Marat » di Peter Weiss conserva nel film « Marat-Sade » di Brook una forza testuale e d'azione non comune. Essa, infatti non si perde o si altera, com'era da temersi, nelle dimensioni ridotte dello schermo: merito del regista e degli eccellenti attori dello Shakespeare-Theatre che l'hanno servita e che giureremmo se non superiori, certo non inferiori a quelli che, in Italia e all'estero, l'hanno realizzata per le scene.

Va da sé che il film non poteva che seguire un andamento teatrale, essere insomma teatro filmato: cosa che non ne diminuisce il valore e dimostra, se ce ne fosse bisogno, che un buon testo letterario può diventare buon teatro e anche buon cinema quando chi ci mette le mani sia un lettore intelligente. Impostando a questo modo il suo lavoro, Brook non ha avuto paura delle lunghe tirate né della uniformità della scena, non è ricorso a comodi espedienti dello schermo per rompere l'unità di tempo e di spazio. Ha soltanto accen-

tuato il carattere di balletto tragico-grottesco dell'opera e si è permesso, unica infrazione, tra la prima e la seconda parte, uno squisito cameo di ombre cinesi, quella di Charlotte Corday e del suo innamorato, non più pazzi ma restituiti alla loro gentile leggenda.

Il testo, nella agevole traduzione italiana, è noto: il marchese de Sade, reduce dalla Bastiglia e sistemato, a scanso di guai, nel manicomio di Charenton, organizza col permesso del direttore, uno spettacolo agito dagli infermi in cui col pretesto di rievocare un episodio della rivoluzione, polemizza con Marat opponendo il suo nero pessimismo autodistruttivo alla fede dell'uomo che aspetta il pugnale di Charlotte dettando un proclama alla Nazione. L'intento di Weiss era di valersi di un momento storico (il soffocamento dell'89 a opera della reazione napoleonica che confina fra i pazzi i « grandi principi ») per aprire un discorso che si estende fino ai nostri giorni: Brook lo seconda figurativamente richiamandosi a testi pittorici che vanno dalle diavolerie di Bosch alle grinte dell'espressionismo nordico. Ogni volto, ogni gesto, esplorato dalla camera con una intensità che il teatro non possiede, descrive la solitudine del maniaco che a poco a poco cede allo sfrenarsi di una eccitazione collettiva, ogni demente attende il momento della liberazione, il ripetersi della presa della Bastiglia e delle stragi di settembre. L'illusione prevale alla realtà, quando Charlotte batte alla porta immaginaria di Marat il suo letargo diventa sogno eroico: così la squallida sala dove gli infermi agitati sono sottoposti alle cure idroterapiche dell'epoca, si trasforma nell'aula della Costituente e dell'Assemblea Nazionale, a dimostrare che le parole bastano a creare lo scenario. S'incrociano le canzoni popolari di vent'anni innanzi, l'ex prete Roux esplode in accuse roventi ai traditori, le sinistre tricoteuses, in vesti di clowns, giubilano e l'attore-Marat, l'unico pazzo non truccato, ha il viso pensoso della vittima consapevole. L'esperimento del direttore Coulmier è riuscito, gli ospiti di Charenton non sono più malati ma rivoluzionari in azione che fra poco, contro le sue previsioni, si scateneranno in una

mischia selvaggia che coinvolgerà lui, le dame spettatrici, le monache e i guardiani allibiti. Trionfa il marchese, maligno nemico della libertà dell'uomo.

Non occorre aggiungere che Peter Weiss non ha scritto il suo dramma senza il precedente dell'esempio di Brecht, filiazione legittima come legittima e giustificata è l'iniziativa filmica di Brook. Difficilmente infatti la scena potrà giun-

gere a rendere quel che lo schermo ottiene coi suoi scatti, i suoi passaggi veloci, le sue possibilità d'inquadrare le immagini e fissarne il significato profondo. Se « Marat-Sade » è, come si diceva incominciando, teatro filmato, tanto meglio per il teatro che forse in questa forma troverà una delle strade per liberarsi dalle vecchie convenzioni.

ANNA BANTI