

sta donna, o la conobbe, o crede di averla conosciuta? E, amica di Kate, che tipo di amica essa fu per lei: fu un'amicizia pura o tortuosa?

Tutte queste domande nascono dalle parole che i personaggi si dicono e che, se da una parte (nel colloquiare insieme) tradiscono la loro genericità, dall'altra (nel monologare di ciascuno) si mostrano polivalenti. Tant'è che l'uomo (Deeley) più d'una volta strappa una parola al colloquio, la coglie come un frutto dall'albero, e si ferma ad osservarla: « voraggine », per esempio, « che significa voraggine? ». Oppure « ebra »: che significa? Sono parole che noi usiamo nel parlare comune, e con le quali intanto non è sempre chiaro se realisticamente *indichiamo* o figuratamente *giudichiamo*. Le stesse, identiche parole, le usa pure il poeta, e anche per lui — anzi, per lui più che mai — sorge il medesimo dubbio, ragione del quale è pur sempre l'ignoranza del contesto. Ma come — torniamo a dire —, specie poeticamente, specie se consideriamo che ognuno parla in proprio, come non ammettere che ogni uomo, ogni soggetto, ha il suo proprio contesto, e cioè il *suo* modo, la *sua* cultura, la *sua* matrice, il *suo* tempo? Perciò l'incunicabilità qui, in Pinter, è assoluta, come in Beckett (che, infatti, a un certo punto lasciò cadere le parole e si volse al puro gesto).

Nella polivalenza dei significati, Visconti ha scelto il più semplice o, diciamo meglio, il più corposo, il più massiccio. Per Visconti la donna è esistita, anzi esiste al presente e si divide tra i due coniugi in parti pressoché uguali. Visconti ne fa una que-

stione di potere: prima Anna spadroneggia su Kate e Deeley è arbitro; poi entra in campo Deeley e Anna spadroneggia su lui, arbitra divenendo Kate. Le parole « arbitro », « potere » e simili sono sue, di Visconti, e ci danno già un'idea della messinscena: la quale consiste in un *ring*. Un *ring* approntato al centro della platea (uno spostamento, in altri termini, del palcoscenico), sulle cui tavole — addomesticate ad ospitare un « soggiorno » di campagna — recitano o, meglio, tenzonano gli attori. L'esito di questo preteso *match* è naturalmente pari, dovendo registrare, in ultima analisi, quell'ambiguità, nascente dalla polivalenza dei significati, che costituisce — come s'è visto — la chiave del dramma di Pinter. Ambiguità che infine si risolve in uno scambio di parti tra il marito e la moglie, i quali diventano alternativamente « arbitri », cioè — come più volte additato sul programma — « guardoni ». Questa implicazione del « guardone », del « voyeur », rende ancora più massiccia la interpretazione del misterioso quanto trasparente testo pinteriano, depotenziando i due personaggi, che sono in realtà scambievoli, ma non in quanto « guardoni », bensì in quanto « esclusi », poiché si escludono irrevocabilmente a vicenda.

Questo declassamento dell'« escluso » a « voyeur » era avvertito, a parer mio, anche dagli attori chiamati a sostenere le tre parti (Valentina Cortese, Adriana Asti e Umberto Orsini), i quali, sentendo forse il vuoto delle loro ambizioni, sembravano giocassero una partita, non già di boxe, ma di palla-canestro senza palla.

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Le grandi firme dell'annata: Bertolucci, Visconti, Kubrick

Ci vuole un certo coraggio per parlare, dopo l'applauso motivato della più superciliosa critica internazionale, dell'ormai celebre *Ultimo tango* di Bernardo Bertolucci: il coraggio, voglio dire, di

chi è tanto imparziale e libero quanto sinceramente interessato — e da sempre — al mezzo di espressione filmico. Come tale, conosco il curriculum del giovane « maestro » parmigiano, ma non mi permetterei mai di coinvolgere nel discorso che ogni riflessione critica comporta, indiscrezioni pettegole sull'origine, sul costume, sulle frequen-

tazioni culturali della famiglia Bertolucci, a cominciare dalla personalità del padre Attilio, poeta di prim'ordine e letterato eccellente. Concedersi a operazioni di questo genere ha qualcosa di ripugnante, eppure è stato spesso praticato su quotidiani e settimanali.

Che *L'ultimo tango a Parigi* sia un lavoro meditatissimo e da attribuirsi — se mancassero notizie sul regista — a un almeno quarantenne, va innanzi tutto riconosciuto. Ma, prima di entrare nell'argomento specifico, mi sia concessa una osservazione generica e, per così dire, « esterna », comune del resto a gran parte del pubblico: non è facile capire perché la censura — e gli aspiranti censori — si sia tanto accanita contro un testo assai meno perturbante di innumerevoli basse esibizioni che da tempo circolano allegramente sui nostri schermi. C'è un freddo distacco nella registrazione delle sequenze sessuali del *Tango* e forse ci si potrebbe discernere un'attenzione priva di curiosità, quasi una sprezzatura, giacché la coppia presentata nell'esercizio delle sue perseveranze erotiche pare richiamare il sorriso di Colette a proposito degli insetti nel bosco: « ils se conduisent très mal, mais c'est si petit... ». Tolto di mezzo l'ineane pregiudizio moralistico, più arduo è affrontare il film nel suo doppio aspetto di significato e significante... Si dice così, non è vero?

Essi sono strettamente legati in una collaborazione perfetta: il clima in cui l'azione si svolge, estremamente letterario, qualche poco crepuscolare (si vedano, nella sceneggiatura Einaudiana, i testi delle didascalie) conviene alla storia dell'uomo fallito, disperato per l'enigmatico suicidio della moglie abbondantemente adultera e responsabile di averlo costretto a vivere dei proventi di un albergo malfamato. È il suo dolente furore a trasformare il casuale incontro con una sconosciuta ragazza in un impeto di frenesia sessuale che è forse misoginia: difatti Jeanne se ne accorge ed ha una battuta rivelatrice, « ma tu le odi, le donne? ». L'attrazione fisica funziona fra i due corpi che, senza nome, si uniscono sino a che, affacciandosi l'alba di un sentimento, la donna ne ha paura e vi si sottrae, uccidendo. Amore e morte? Non certo

nel senso che lo slogan di ottocentesca retorica memoria proponeva.

Se il « significativo », l'innegabile estetismo formale, risalta chiaramente dalla prima all'ultima sequenza dell'opera, il « significato », la ideologia, insomma, che sottende la squallida vicenda, rimane aperta a tutte le ipotesi. Ricerca sociologica tendente a distruggere il tabù borghese? E chi è il borghese, la ragazza che uccide o l'uomo che viene ucciso? Oppure semplice documento antropologico in cui si dibatte l'anteriorità, se non la preminenza, del sesso sull'amore, e viceversa? Quest'ultima supposizione giustificerebbe forse l'inserimento un po' discordante del fidanzatino Tom, col suo hobby cinematografico, assai comodo per risalire all'infanzia di Jeanne, al padre colonnello, alla madre conformista (« ovviamente »). Quanto al quarantacinquenne Paul, c'è poco da illudersi, l'amore gli è nemico, la sua fisica disponibilità è l'alibi con cui se ne difende, non senza aver prima inondato di lacrime e amorosi insulti la salma della diletta Rosa truccata da angelo e circondata di violette. Il parlato — i dialoghi — è intenso, ristretto all'indispensabile, duro: solo un intellettuale può averlo concepito e dettato. Infine quel che spiega il vasto successo popolare di un film non compiacente né compiaciuto, anzi in certo senso austero e crudele, è il suo carattere inquietante e l'intuizione (in genere preclusa ai non addetti ai lavori) di certe novità puramente tecniche dell'immagine. Nuovo è soprattutto l'uso delle luci e delle ombre negli interni disabitati o abitati. Bertolucci ha scoperto il segreto di fotografare il buio di una stanza vuota, la inclemenza della luce diurna che traspare da una veneziana abbassata o aggredisce dallo spiraglio di una porta socchiusa, respingendo negli angoli tra soffitto e parete il nero inquinato della solitudine. Tempestivo al massimo, non pornografico, non divertente, persino, a momenti, noioso, *L'ultimo tango a Parigi* resta nella memoria e negli occhi come una diagnosi, un check-up, un elettrocardiogramma. Chi se ne servirà e a quale scopo? Lo sapremo forse dal futuro assai prossimo del giovane regista. O mai.

\*

Sottolineare, nel *Ludwig* di Visconti, la puntigliosa precisione figurativa con cui è raccontata la sfortuna mortale del re di Baviera è sfondare una porta spalancata nonché, probabilmente, spiacere al grande regista che, questa volta, non segue come ne *La caduta degli dei*, le orme di un romanzo celebre, ma interpreta direttamente fatti e avvenimenti storici, che la letteratura non ha toccato. I due film, in effetti, sono in certo senso gemelli, persino il loro esordio spettacolare è analogo: ne *La caduta* la solennità del convito dei Krupp (forse non proprio dei Krupp, ma cosa importa?): nel *Ludwig* l'esplosione di velluti purpurei e di ermellini autentici per l'incoronazione del giovane re timido e indifeso. Se nell'*Enrico IV* di Laurence Olivier si ammirava la fedeltà alle pagine dei miniatori medievali, qui si stupisce ai risultati di una ricerca tanto paziente quanto difficile, giacché nessuna documentazione di alta qualità la soccorre. Perfetti i costumi e i gesti del cerimoniale, esaltanti di evocazione i minimi particolari dell'apparato, superbi, via via che le sequenze si succedono, i paesaggi. Né va dimenticata la delicatezza un po' rustica della scena del maneggio dove Ludovico ed Elisabetta s'incontrano: l'abilità del regista è tale che par di fiutare l'afrore selvatico dei cavalli e della paglia calpestate. Ma soprattutto ammirabile e quasi straziante la fiducia da lui accordata alla potenza espressiva dei volti, anzi di un volto, quello dell'attore Helmuth, guidato a raccogliere, per lievi scatti e ombre veloci, tutta la leggenda di una dinastia moribonda. Fin dal suo primo avviarsi al supplizio del trono l'ancor mistico Ludwig sa che il suo destino è cupo e che dovrà accettarlo con disperata fermezza. Il suo doppio, quasi riflesso in uno specchio, colei che ha sperato di amare, è l'enigmatica cugina Elisabetta, appena un po' meno allucinata ma più capricciosamente conscia del proprio arbitrio regale: ambedue intuiscono che per loro non ci sarà pace sulla terra, e allora tanto vale concedersi alla stravaganza che oltraggia il senso comune.

Penso che non per il gusto polemico di contraddire i modi del cinema attuale e la loro precipi-

tosa sintassi Visconti abbia optato per il racconto tradizionale, nel clima torpido, immobile di un periodo storico senza grandezza: i drammi del nostro tempo sono istantanei e bruciano in un lampo, non lasciano cenere. In effetti, la tragedia di oggi non è tragedia, chi è percosso dal lugubre rintocco del dolore solitario deve indietreggiare almeno di decenni se vuol rendergli l'omaggio della pietà. La storia di Ludovico di Baviera è tanto più tragica quanto più l'avviluppa la banalità di privilegi scaduti, trattenuti da mani inette. Ecco il giovane re, già tocco dalla consapevolezza del proprio scacco (anche Wagner l'ha ingannato) costretto alla riunione di famiglia che celebra il suo vano fidanzamento con Sofia, la sorella di Elisabetta. Nulla di più inane, di più povero e, in fondo, di più « borghese » di questa accolta di principessa « del sangue » che lacrimano di gioia come donnette per la decisione del caro « cousin » che, finalmente, creerà una regina. Tutti sanno come veramente stanno le cose, ma cosa conta una finzione se l'onore dinastico è salvo? Qui comincia il calvario di Ludovico, incapace di dissimulare e ormai rassegnato a percorrere la china su cui già precipita il fratello Otto: il mondo utopico della grande musica, della grande poesia si trastulla in forme grottesche di fasto grossolano. Zampettano sulla neve bianchi cavalli impennacchiati di piume di struzzo, una registrazione crudele che sfiora il masochismo inventa la pompa ridicola di un cocchio dorato dove un guitto, in figura di attore sublime, implora di esser lasciato in pace e godere di un'ora di sonno. I favoriti si succedono sempre più rozzi: un bel soldato, un robusto valletto, staffieri, lacché formano la corte del sovrano un tempo così gentile, così generoso da voler ignorare i trucchi del musicista caro al suo cuore. Ha ormai un corpo disfatto, un viso bolso ed enfiato, i denti neri, non beve più champagne, ma gotti di birra, lordandosi il mento. C'è stato un tempo in cui vagheggiava di amare riamato la sua gemella d'anima, la tormentata imperatrice d'Austria, ma invano essa chiederà di forzare la clausura del castello dove il re di Baviera si è asserragliato. Di nobile, di puro, non sono rimasti che le selve, la neve, le acque dei

ruscelli e dei laghi; i castelli che si ostina a costruire sono orribili caricature di un mito feudale insensato. Ma la follia non gli nasconde le miserie della sua decadenza. Il suo governo è deciso a deporlo, a ratificare l'unione della Baviera con la Germania, ormai il suo problema consiste nell'escogitare una fine dignitosa. Non si oppone a chi lo dichiara pazzo, anzi consente ad essere affidato alle cure degli psichiatri. Poiché non gli è concesso salire su una torre e gettarsi nel vuoto, accoglie benevolmente i medici, chiede soltanto una passeggiata nel parco in compagnia del professore che lo sorveglia. Sebbene un temporale infuri, glielo permettono, forse contando sul suo suicidio: nel lago, prima del suo corpo è ritrovato quello del professore.

Per la cronaca, la morte di Ludwig è sempre rimasta un tetro mistero: nel film essa assume i colori di una tragica verità, pronta a divenire oggetto di poesia: Visconti ha fatto quanto poteva per facilitare il compito di un poeta tragico, proiettando sull'uomo contemporaneo l'ombra di un ottocentesco Amleto.

\*

Ho veduto in ritardo *L'arancia meccanica* di Kubrick: un film eccellente, mi dicevano, ma di estrema violenza. Niente di nuovo, pensavo, sangue «à gogo», cioè il solito spreco di sugo di pomodoro, efficientissimo surrogato del sangue vero: battuta mutuata da uno dei giovani teppisti che agiscono nel film. Immaginavo, insomma, una ennesima edizione di quel che s'è visto dall'autunno '72 all'inverno '73, scazzottature, pugnalate, revolverate, inumazioni nel cemento mafioso e così via. Ebbene la mia scettica freddezza è stata sconfitta, ciò che mi è apparso sullo schermo mi ha semplicemente terrorizzata, Kubrick ha scoperto che esiste un tipo di violenza insopportabile che non ha nulla o quasi nulla a che fare con lo stupro e con l'omicidio, l'aggressione fisica anche portata alle estreme conseguenze divenendo al confronto un fatto puramente marginale. Confesso di esser stata sul punto di uscire dalla sala, quel tal tipo di violenza mi toglieva il fiato. Ho resistito a occhi aperti, ma so io cosa m'è costato.

In breve: al regista di *Arancia meccanica* va ri-

conosciuto, per così dire, il merito di avere isolato (in vitro, fortunatamente) il virus che corrompe la civiltà tecnologica e le ipotetiche applicazioni delle teorie freudiane. Perché di questo si tratta: ammesso e concesso che col mezzo di un qualche ritrovato farmacologico, si possa intervenire sulla psiche di un individuo che l'educazione e l'ambiente hanno portato alla delinquenza, una équipe di psichiatri non esiterà a sperimentarlo sulle cavie che gli istituti carcerari sono in grado di fornirle. Niente paura, nessun pericolo, afferma benevolmente l'uomo in camice che prepara la cavia: da criminale che sei, ti ritroverai mite come un agnello. Una quindicina di sedute, niente di più: qualche disturbo sì, è inevitabile, ma ne vale la pena. Oltre tutto otterrai la libertà e sarai di nuovo inserito nella società della gente perbene

Il giovane ergastolano, convinto di assassinio preterintenzionale (faceva parte di una banda di ragazzi delinquenti per gioco) e condannato a quattordici anni, accetta. Lo ha proposto per la prova il pastore del carcere che ha notato in lui un'assidua pratica di letture bibliche e un vago desiderio di redenzione. Il metodo della cura (patrocinata da un partito politico al potere) è in un certo senso, omeopatico: dopo opportune inoculazioni di misteriosi sieri, il paziente viene immobilizzato e costretto a subire, a occhi meccanicamente spalancati, visioni di ripugnanti crudeltà, atte a ricordargli le gesta della sua piccola banda. Si dà il caso che egli amasse la musica classica e particolarmente la Nona di Beethoven che eccitandolo gli serviva di commento alle sue fantastiche criminosi. Ora, lo scopo a cui tendono gli sperimentatori consiste nel provocare nella cavia una insopportabile nausea fisica ogni volta che lo schermo s'illumina sul riflesso del suo passato. Per evitarla e far cessare la sofferenza il ragazzo censura automaticamente ogni atto violento: naturalmente insieme all'atto egli censura anche la musica che lo mitizzava, l'ex carcerato non potrà più ascoltare la Nona senza urti di vomito e incapacità di sopportarli. A questo punto la cura è giudicata un successo, il ragazzo rimesso in libertà e restituito al mondo normale, è una creatura mite,

indifesa, esposta a subire ogni sorta di prepotenze senza reagire. La famiglia lo ha ripudiato e lo scaccia, gli antichi compagni, divenuti poliziotti, lo pestano a morte. Infine una casa ospitale lo accoglie, lo restaura, lo nutre, ma è lì che soffrirà l'ultima violenza, perché lì, in passato, ha provocato la morte di una donna. Per vendicarla, gli ospiti traditori lo rinchiudono in una stanza dove le note di Beethoven si diffondono incessantemente e senza scampo possibile. Preso da una folle disperazione il disgraziato si getta dalla finestra.

Questa è la sequenza che il pubblico, speriamo, non potrà dimenticare.

Ma non muore. Ingessato dalla testa ai piedi riceve visite espiatorie, gratulatorie, insinuanti: l'importante è che il dramma non invalidi il successo dell'esperimento psichiatrico. Ma i maneggi s'illudono, la cavia è receduta al suo stato primitivo i suoi occhi scintillano di malizia infernale. È facile prevedere che dal violento falsamente mansuefatto sia nato un mostro.

ANNA BANTI

## SCHEDE

### L'educazione estetica di una donna

Negli anni fra il '50 e il '60 nei Circoli e Case della Cultura sorti nelle nostre città non era difficile incontrare una bella vecchia, agile e discreta nel muoversi, parca di parole, con una morbida ironia negli occhi, che si accentuava quando qualcuno, goffo, la chiamava « la poetessa »: era Sibilla Aleramo.

*Una donna*, il primo libro di Sibilla Aleramo, uscì a Firenze nel 1906 pubblicato dal Bemporad, l'editore di Pirandello. Molte edizioni seguirono alla prima, in Italia e all'estero; e molti scrittori, soprattutto scrittori, parlarono con entusiasmo di questo libro, che l'Universale Economica di Feltrinelli ci ripropone con una prefazione di Maria Antonietta Macciocchi e uno scritto di Emilio Cecchi, che poi non è altro che l'introduzione scritta da Cecchi nel 1950 quando il libro uscì in quelle « edizioni del canguro » che l'Universale Economica egregiamente continua. Il « pezzo » di Cecchi, contemporaneo dell'Aleramo, ripercorre la nascita e la fortuna del libro; l'introduzione della Macciocchi insiste giustamente sulla vitalità del romanzo e sul suo significato liberatorio, in termini femministi, a tutt'oggi.

Scopertamente, dichiaratamente autobiografico,

questo libro racconta la liberazione di una donna, e insieme ne fa parte.

Nata in Piemonte nel 1876, Rina Faccio aveva trent'anni quando, assunto il nome di Sibilla Aleramo — uno pseudonimo che ha un netto sapore letterario, ma anche la sua prosa è priva di complessi, quanto a letteratura — pubblicò *Una donna*; e alle spalle una vita già vissuta.

Le prime battute del libro hanno l'incanto un po' freddo di molti racconti di memoria, ma solo le prime battute. Subito dopo si svolge come una truce storia di famiglia, con un padre profascista — siamo verso l'alba del secolo — che dopo esser passato dall'insegnamento al commercio si accomoda a dirigere una fabbrica in un borgo marchigiano: un padre, come osserva la figlia, che « dal presagio di imminenti catastrofi, traeva una disperata smania di tirannia e di vittoria a ogni costo ». Quanto alla madre, dopo aver generato quattro figli — la narratrice è la primogenita — prima tenta il suicidio e poi si avvia al manicomio, che l'accoglierà per sempre.

Lei, la protagonista, ha sedici anni quando è sedotta — ma le scene di seduzione in questo libro sono come le scene di conversione nel Manzoni, non convincono del tutto — e sposa il suo seduttore, che è anche il più diretto dipendente del pa-