



La riedizione di quattro film «classici»

Tornano al galoppo le ombre del West

Quando la Tv ci ha mostrato, alcune settimane fa, la rassegna di film al «Crepuscolo del West», si è fatta istintivamente strada in noi la convinzione che il cinema doveva essere cominciato il dove era finito degli anni '60, la periodica, puntuale, inesorabile apparizione di certi classici fordati come *Ombre rosse* veniva salutata con ammirazione mista a senso del ridicolo sul tipo delle dissecratorie accoglienze alla *Corazzata Potiomkin* di fantozziana memoria. Da allora, di tempo ne è trascorso più di quanto si possa credere. Insomma, nell'epoca in cui crolla ogni certezza, non siamo più sicuri che la generazione di *Ecce Bombo* abbia visto, stravisto, adorato e detestato *Ombre rosse*.

Perciò, fa immenso piacere l'iniziativa di una grande casa hollywoodiana che ha riproposto da ieri, su questi nostri schermi estivi un revival del western classico basato su quattro titoli a caratteri cubitali: *Sfida infernale* (My Darling Clementine, 1946) di John Ford, *Viva Zapata!* (1952) di

Elia Kazan, *La lancia che uccide* (Broken Lance, 1954) di Edward Dmytryk e *Pugni pupe e pepite* (North to Alaska, 1960) di Henry Hathaway. Ci piace, tra l'altro, perché implica una considerazione nobile e non ottusamente mercantile del cinema (quasi cineclubistica e paradossalmente) da parte di un'azienda indissolubilmente legata al mercato.

Sfida infernale lo riconosce oggi più che mai come il capolavoro di John Ford. Il padre del western ha preso di petto un mito della vecchia frontiera (lo sceriffo Wyatt Earp, protagonista della leggendaria «battaglia dell'O.K. Corral», immortalato più volte al cinema da *Gi Indomabili*, 1939, di Allan Dwan, a *Whitchita*, 1955, di Jacques Tourneur sino alla *Sfida all'O.K. Corral*, 1957, di John Sturges) per il gusto di raccontarne finalmente una storia e i suoi personaggi, procedendo a che quel genere cinematografico non improntato all'azione non aveva ancora mai abbordato. *Sfida infernale* resta, infatti, il primo, insuperato western psico-

logicamente impiegato nel western. Anche qui, sorgono sospetti di «volgarizzazione», perché il film appartiene al «periodo nero» del regista Edward Dmytryk, in seguito alla clamorosa delazione al tribunale anticomunista di McCarthy. Dmytryk non si diede pace (dicono gli amici...) di quell'orribile voltafaccia, che pagò del resto con il disprezzo unanime della critica mondiale.

Pugni, pupe e pepite, infine, è un film che ci riguarda molto da vicino. Tutto risale e cazzotto, con un John Wayne che offre l'attrazione ai suoi detrattori ma mette a segno lo schiaffo morale dell'autorità, questo film è il prototipo del «western bamboccione» italiano. Bud Spencer e Terence Hill lo hanno saccheggiato senza ritegno. Non dimentichiamolo.

David Grieco

NELLE FOTO: a sinistra, un'inquadratura di «Sfida infernale»; a destra, John Wayne in «Bull, pupe e pepite»

Ma Ramon non spara più al cuore

Al Filmstudio una rassegna sui cinque western italiani di Sergio Leone - Splendori e miserie di un filone che ha prodotto più di 450 titoli - Perché il parossismo della violenza - Il successo di Trinità

ROMA — «Ti ricordi, Ramon? Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile, quello con la pistola è un uomo morto. Al cuore, Ramon, al cuore!».

Lapidario e incisivo, puzza di stizzite, Joe lo straniero avanza come un fantasma per la strada principale di San Miguel. La sua sagoma è disegnata da una nuvola di fumo, suggestivo, in scena di un balletto di morte. L'ultimo atto della *Vendetta* sta per compiersi. Per Ramon Rocho è finita.

Si concludeva così, in quel lontano 1964, un curioso film western «girato» un italiano: Per un pugno di dollari era il titolo e Sergio Leone (in arte Bob Robertson) il nome del regista. Nato per caso, con il presante obiettivo di smuovere le acque di una cinematografia già colpita da una crisi di produzione (era solo il terzo film messo in cantiere in quell'anno), Per un pugno di dollari fu un successo strepitoso: mi schiando in modo geniale violenza, fantasia e cinismo, e rovesciando i ruoli tipici del western americano, Sergio Leone inventò un genere di inedita efficacia, dando la stura ad un filone che, nel giro di dieci anni, avrebbe sfornato qualcosa come 450 titoli.



Clint Eastwood in «Per un pugno di dollari»

Per un pugno di dollari (scartato Lee Marvin, il regista arrivò quasi per caso a Clint Eastwood, che si accentratò di 15 mila dollari) sono gli rincarati di più gli elementi di uno stile «realisticamente fantastico» che avrebbe raggiunto la piena maturità in lavori come *Per qualche dollaro in più*. Il buono, il brutto e il cattivo. C'era una volta il West e Giù la testa.

E' per questo che la breve rassegna dedicata a Sergio Leone dal Filmstudio di Roma si ritaglia, in questa estate monopolizzata dal rock-de-ecoluto e dal mimocinismo, un piccolo motivo di interesse. In fondo, è una occasione per rimeditare sui pregi e i difetti di un genere che, morto e sepolto in Italia sul piano produttivo, continua però a entusiasma-

re una vasta fetta di pubblico: ne sono prova il successo riportato dal bel ciclo televisivo curato da Tullio Kezich, e la recente iniziativa (ne parliamo qui sopra) di una casa di distribuzione che ha riedito quattro «classici», non crepuscolari, del western americano.

Ma veniamo a Sergio Leone. Burbero e taciturno come un «eroe» dei suoi film, il regista cinquantenne parlava volentieri del «periodo western». A quei cinque film, diceva la sua fortuna, ma si capisce che c'è qualcosa di più quasi lo stesso amore che un «puparo» siciliano nutre per le sue marionette. «Fattore per adulti» a tutto tondo, gli western di Leone esprimono, a ben vedere, un'intuizione fonda-

lar sognare il pubblico proponendogli un'«ingenuità» infantile che non è parodia puerile ma — sono parole di Leone — verità primordiale.

«Il western — continua il regista — è un patrimonio di tutti. Se è vero infatti che il mito del West non va confuso con la realtà storica dell'America del secolo scorso, è altrettanto vero che il «salto fantastico» non può prescindere del tutto dalla raffigurazione di quella realtà. Mi spiego: in dipendenza dalle sue variazioni e gradazioni, ciò che caratterizza la violenza nel West è la sua necessità. Essa presiede ad ogni atto della vita quotidiana del cowboy o del pioniere. Insomma, l'intero western è una wilderness, è barbarie. E anche l'affermazione della legge avviene mediante l'esercizio di una stessa violenza, solo di segno contrario. E poi bisogna ricordare che il western è un'importante epopea secolarizzata, nella quale al posto degli eroi americani troviamo dei personaggi storici inediti anch'essi al mito, alla leggenda, alla favola. Basta pensare a Wyatt Earp, e Wild Bill Hickock, allo stesso Buffalo Bill...».

Ma allora, che differenza c'è tra il western classico e il western italiano? «Quello che preso dice è che ha cercato, iniettando nei miei film un'implicita cristianizzazione della violenza attraverso un processo, mi si servì il narbone, di mio ispirazione. Insomma, l' tentativo più o meno cosciente di permeare il film della mia visione della vita. In questo senso, la vecchia divisione tra «buoni

e cattivi» non regge più. E' una divisione manichea che risale ai film western in due rulli dell'epoca del muto. Allora c'erano gli eroi buoni, vestiti di bianco, e i cattivi, vestiti di nero. In Per un pugno di dollari, tanto per fare un esempio, c'è invece Joe, uno straniero straccione dalla pistola facile che va in giro su un mulo. Non ha nemmeno un cavallo questo «Arlecchino servo di due padroni», e infatti, come in Goldoni, soltanto all'abilità dell'uno e alla scaltrezza dell'altro è affidato il compito di risolvere l'eterno dualismo Bene-Male».

Come ti spieghi la fine del western italiano? «Che ti devo dire? Come capita in queste occasioni, decine di registi tra il 1964 e i primi anni Settanta, si gettano sul western, riducendolo via via ad un ammasso di formule. Litri di sangue, torture sempre più efferate, personaggi «tagliati» con l'accetta, sceneggiature cretine: i film divennero tutti uguali, fino a provocare nel pubblico una comprensibile saturazione. Non a caso, l'ultimo guizzo del western italiano è affidato alla serie di Trinità, curiosa variazione ironico-surreale di una violenza ormai ridotta a bassa marea. E' in così che una frase di Trinità: «Se vedi Sartana, digli che è un uomo morto...», si trasformò in: «Se vedi Sartana, digli che è... uno stronzo». Ma anche lì, ahimè, l'eccezione divenne regola, e la «mosca bianca» un filone redditizio».

Vecchio West, se ci sei spara un colpo?

Michele Anselmi

«I due musicanti» hanno inaugurato «L'estate fiesolana»

E il perfido folletto creò la civiltà delle macchine

L'opera di Peter Maxwell Davies accolta da lunghi applausi — Un salto di qualità per la scuola del centro toscano — Una metafora della realtà

FIRENZE — Come due anni fa con «L'arca di Noè» di Britten, così l'edizione '80 dell'«Estate fiesolana» — la trentatreesima della sua storia — si è inaugurata al teatro romano nel segno dell'opera-didattica. La scelta stavolta è caduta su «I due musicanti» di Peter Maxwell Davies, vicentino ed eccelso autore inglese, che non dimentica — com'è nel costume culturale e musicale del suo paese, si pensi a Britten — il mondo dei ragazzi. Il lavoro per il quale Davies ha stesso anche il libretto, traendolo da un'idea di George Mackay Brown, è recentissimo essendo stato rappresentato nel giugno del 1978. Molto opportunamente gli organizzatori dell'«estate» — e Piero Farulli, come sempre, in testa — hanno riproposto questo genere di spettacolo dal momento che — quasi inutile ormai ricordarlo — a Fiesole funziona da tempo una scuola di musica coi fiocchi, che è andata rafforzandosi negli anni sia nel numero degli insegnanti che in quello degli allievi ottenendo risultati sorprendenti, soprattutto se si pensa che il «volontariato» è un po' la parola d'ordine per tutti.

E su questo slancio disinteressato e produttivo (i due termini stranamente, non si elidono, sono nati un'orchestra, che conta una cinquantina di elementi, un coro altrettanto numeroso, una scuola di danza, cantori e attori in erba), banco di prova per tutti sono stati, così i «Due musicanti», lavoro da questo punto di vista molto più impegnativo dell'«Arca di Noè». Un salto di qualità, dunque, e grosso.

Nella versione ritmica di Giuliano Toraldo di Francia (si, proprio lui l'attuale scienziato che — in qualità di presidente della scuola di musica — si è rimboccato le maniche con onore anche in questa insolita veste), l'operina narra una storia di Troll (di nanetti dalle fiabe scandinave), chiamati in causa da due violinisti, uno dei quali si perde nei meandri della fantastica grotta lasciando passare, senza accorgersene, ben ventuno anni. Intanto, nel paese, non si lavora più secondo quanto desiderato dal musicante e prontamente esaudito dai diabolici folletti. Ma il lavoro sovrato (e qui s'insinua nella vicenda un palese richiamo sociologico) toglie energie vitali. La gente diventa inerte e passiva cedendo alla seduzione della civiltà meccanica espressa dal televisore, dall'elettrodomestico e ad ogni simbolo, insomma, del consumismo contemporaneo.

Una metafora della realtà raccontata con semplicità di mezzi da Davies, che impiega un tessuto musicale denso da Weill e anche da Britten (melodizzare ritmato e scorrevole, alternanza di danze linea del canto e intervalli brevi per rendere comprensibili le parole) con il coro che commenta dall'alto con sottile ironia gli episodi.

Protagonisti del lavoro Virginia Ceri (Storm Kolson) e Lucia Nocentini (Gavina), che cantano e suonano contemporaneamente con straordinaria destrezza, disimpegnandosi bene anche sulla scena. Un elogio a Mescoli che li ha istruiti. Lucilla Longhi e Costanza Nocentini formavano una delicatissima coppia nel ruolo del re e della regina. Francesco Tarchi, bravissimo, nel breve personaggio del prete. L'orchestra dei ragazzi era guidata da Mauro Ceccanti, preciso e musicale come la istruttrice del coro, Joan Pierini, coadiuvata da Dorina Nencetti. Spigliata la regia di Egisto Marcucci, che è riuscito a far andare miracolosamente tutti d'accordo anche là dove sulla scena s'innestava la semplice ed efficace coreografia di Antonietta Davico. Scene e costumi ben disegnati da Fernando Farulli, un altro «grande» chiamato in causa a dar man forte alla compagnia con il suo gruppo dell'accademia di belle arti.

Applausi a non finire. Pubblico numeroso, malgrado la serata fosse più autunnale che estiva.



A Roma una mostra sull'avanguardia teatrale

Due o tre cose su quei vecchi cimeli

ROMA — Alia ricerca della ricerca perduta. Questo potrebbe essere il motto della mostra T 60 80, che resterà aperta al pubblico fino alla fine di giugno, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, sotto il titolo esplicativo di «I due cimeli». Il lavoro per il quale Davies ha stesso anche il libretto, traendolo da un'idea di George Mackay Brown, è recentissimo essendo stato rappresentato nel giugno del 1978. Molto opportunamente gli organizzatori dell'«estate» — e Piero Farulli, come sempre, in testa — hanno riproposto questo genere di spettacolo dal momento che — quasi inutile ormai ricordarlo — a Fiesole funziona da tempo una scuola di musica coi fiocchi, che è andata rafforzandosi negli anni sia nel numero degli insegnanti che in quello degli allievi ottenendo risultati sorprendenti, soprattutto se si pensa che il «volontariato» è un po' la parola d'ordine per tutti.

Un'occasione perduta, dunque, anche per quelle sintesi estetiche, teoriche e pratiche, che sarebbero potute nascere dall'incontro di tanti teatranti. Ci saranno e ci sono stati dei seminari, all'interno della mostra, e ci si augura che almeno questi abbiano saputo tracciare un bilancio del lavoro svolto fino ad oggi, e una base sulla quale partire per le esplorazioni future. Il clima generale di T 60 80 non permette molto ottimismo, la sua strana aria di «museo delle idee che furono» — con tanto di taxi perliniani, dalla recente *Catacata sul lago di Costanza*, di scenografie un po' surreali di Nanni da Franziska, di giostre di legno di Ricci, dal Re Lear — fa pensare ad un avvenimento confuso, nato tra tante polemiche e tanti ripensamenti, anche, giustamente, da parte dello stesso Assessore alla Cultura del Comune di Roma, e di molti tra gli espositori più rilevanti, come per esempio Remondi e Caporossi o Bruno Mazzali. Questi infatti, pensando opportuno arrivare comunque all'inaugurazione della mostra, hanno capito che i «Ven'anni di ricerche teatrali in Italia» dovevano essere soprattutto documentati, non celebrati né festeggiati.

Invece, T 60 80 forse è nata soprattutto come celebrazione dell'avanguardia, della povertà di mezzi entro la quale essa è sempre stata costretta a lavorare; anche l'allestimento architettonico, curato da Maurizio di Puolo, al primo piano non ancora restaurato del Palazzo delle Esposizioni, tra crepe nei muri e leggere costruzioni di legno, esalta proprio quegli stessi materiali. E' però spiegare con chiarezza che tale situazione era voluta dalle strutture del potere tradizionale teatrale, e che oggi più di prima è il momento di riconoscere al teatro di ricerca tutto il suo innegabile valore estetico e ideologico: esso non deve più vivere tra finanziamenti esigui e scarsa conoscenza da parte di un pubblico che invece deve essere il più possibile vasto.

Grande assente di T 60 80, insomma, è stata la creatività del teatro di ricerca, con la sua invenzione di un nuovo linguaggio teatrale che sempre meno «strapotere» ha demandato alla parola scritta, per favorire la parola-immagine, la parola-suono e la parola-corpo. Nessuno, cioè, ha spiegato che cosa è significato veramente in questi due decenni fare un teatro nuovo, assai diverso e più interessante di gran parte di ciò che era stato fatto prima.

Nicola Fano

di città. Tali sviluppi consociativi, poi, potevano anche creare nuovi circuiti, nuovi spazi di circolazione di spettacoli. Ma, così come sono andate le cose, c'è solo da sperare che i visitatori, interessati o casuali, abbiano tanta fantasia da capire che i gruppi negli anni hanno espresso con il proprio teatro, ma che non hanno ben saputo spiegare in questa esposizione.

Un'occasione perduta, dunque, anche per quelle sintesi estetiche, teoriche e pratiche, che sarebbero potute nascere dall'incontro di tanti teatranti. Ci saranno e ci sono stati dei seminari, all'interno della mostra, e ci si augura che almeno questi abbiano saputo tracciare un bilancio del lavoro svolto fino ad oggi, e una base sulla quale partire per le esplorazioni future. Il clima generale di T 60 80 non permette molto ottimismo, la sua strana aria di «museo delle idee che furono» — con tanto di taxi perliniani, dalla recente *Catacata sul lago di Costanza*, di scenografie un po' surreali di Nanni da Franziska, di giostre di legno di Ricci, dal Re Lear — fa pensare ad un avvenimento confuso, nato tra tante polemiche e tanti ripensamenti, anche, giustamente, da parte dello stesso Assessore alla Cultura del Comune di Roma, e di molti tra gli espositori più rilevanti, come per esempio Remondi e Caporossi o Bruno Mazzali. Questi infatti, pensando opportuno arrivare comunque all'inaugurazione della mostra, hanno capito che i «Ven'anni di ricerche teatrali in Italia» dovevano essere soprattutto documentati, non celebrati né festeggiati.

Invece, T 60 80 forse è nata soprattutto come celebrazione dell'avanguardia, della povertà di mezzi entro la quale essa è sempre stata costretta a lavorare; anche l'allestimento architettonico, curato da Maurizio di Puolo, al primo piano non ancora restaurato del Palazzo delle Esposizioni, tra crepe nei muri e leggere costruzioni di legno, esalta proprio quegli stessi materiali. E' però spiegare con chiarezza che tale situazione era voluta dalle strutture del potere tradizionale teatrale, e che oggi più di prima è il momento di riconoscere al teatro di ricerca tutto il suo innegabile valore estetico e ideologico: esso non deve più vivere tra finanziamenti esigui e scarsa conoscenza da parte di un pubblico che invece deve essere il più possibile vasto.

Grande assente di T 60 80, insomma, è stata la creatività del teatro di ricerca, con la sua invenzione di un nuovo linguaggio teatrale che sempre meno «strapotere» ha demandato alla parola scritta, per favorire la parola-immagine, la parola-suono e la parola-corpo. Nessuno, cioè, ha spiegato che cosa è significato veramente in questi due decenni fare un teatro nuovo, assai diverso e più interessante di gran parte di ciò che era stato fatto prima.

NELLA FOTO: un ironico manifesto esposto alla mostra sull'avanguardia teatrale

Oggi Fiat

127: la vera convenienza.

Un'auto è conveniente non quando costa poco, ma quando fa spendere poco. La 127 fa spendere poco in benzina: domina da anni i Mobil Economy Run (le gare a chi consuma meno). Fa spendere poco perché dura molto: è stata perfezionata in 4 milioni e mezzo di esemplari.

Fa spendere poco in manutenzione: ricambi e tempi d'intervento costano in media il 30% meno delle concorrenti. Fa spendere poco in confronto alle prestazioni: 5 posti, anche a 5 porte, 240 all'ora (160 la Sport).

Fa perdere poco al momento di rivendere: è sempre l'usata più richiesta.

127: tanta qualità automobilistica. FIAT

