

CINEMAPRIME

Complotto in famiglia pensando alla Spagna

Arriva sugli schermi «Mamma compie cent'anni», il penultimo film di Saura

MAMMA COMPIE CENTO ANNI - Regia e sceneggiatura: Carlos Saura. Interpreti: Geraldine Chaplin, Rafaela Aparicio, Amparo Muñoz, Fernando Fernán Gómez, José Vico, Norman Brinkley, Charo Soriano, Angeles Torres, Elisa Nardi, Fotogramfia: Teo Escamilla. Scenografia: Antonio Belinzon. Drammatico, spagnolo, 1979.

Della nutrita filmografia di Carlos Saura (Huesca, 1932), poco è direttamente noto al pubblico italiano, fuori del giro dei festival (quest'anno si è aggiudicato l'Orso d'oro a Berlino) e dei cineclub. Chi abbia veduto e apprezzato Cria cuervos... (1975) si interesserà certo anche a Mamma compie cent'anni, dove si manifesta, in forme diverse e con minor felicità espressiva, lo stesso atteggiamento critico del regista nei confronti della società spagnola, osservata nel microcosmo familiare e attraverso i suoi principali totem e tabù: proprietà, autorità, religione, esercizio, sesso...

Mamma compie cento anni (1979) si rifà comunque, in modo più attento, a: Anna e i lupi (1972), immaginandone la redidiva eroica a confronto con quasi gli stessi personaggi, frattanto cresciuti, o invecchiati, come colui che dà il titolo al racconto. Attorno alla sempre temibile genitrice si riuniscono, dunque, nell'imminenza della data memorabile, i figli Fernando e Juan, la nuora Luchí, le nipoti Natalia, Carlota, Victoria. Manca l'altro figlio José, stroncato da infarto. Ma giunge, in compenso, l'ex governante tirata — Anna, appunto — col marito Antonio, a far da elemento catalizzatore, spettatrice e testimone della decadenza e resistenza, insieme, di un ordine domestico nel quale dovrebbe riflet-

tersi l'assetto dell'intero paese, malfermo eppure durevole, nella fase di transizione dal franchismo alla democrazia.

Si sta tramando, in effetti, un complotto casalingo, per eliminare l'intramontabile vegliarda e lottizzare la vasta area verde circostante l'avita dimora. Ma congiurati sono divisi dall'odio reciproco, o dalla diffidenza, e ciascuno preda, poi, di ossessioni variamente maniacali. L'eroticomania di Juan ha polemico riscontro nel frigidismo perbenista di Luchí; e se Natalia (seducendo Antonio, in particolare) sembra seguire, avvolgendosi in un profumo di droghe leggere, le tracce paterne, Carlota riassume in sé il bigottismo della madre o il culto della divisa che fu dello zio scomparso; mentre le tensioni mistiche di Fernando si scaricano in soprassillu medievale e in un'insolita vocazione al volo. Quanto a Victoria, ancora fanciulla, le sue segrete pratiche masochistiche non promettono nulla di buono.

Il quadro è tale, insomma, che, quando la Mamma sopravvive, nonostante tutto, si tira un sospiro di sollievo. E la denuncia dei pericoli del «continuismo» ha l'aria di convertirsi, stranamente, in cautevole nostalgia del passato. Del resto, l'antica tiranna protettiva e oppressiva non rappresenta il defunto Franco, crediamo, ma, semmai, un'idea della Spagna inalterata nei secoli, inattuabile degli eventi.

Sovraccarica di simboli e Saura non ha, in ciò, la mano leggera del suo maestro Buñuel. L'opera cinematografica offre, inoltre, di una patosa indecisione dello stile, oscillando dalla gravità del dramma borghese al grottesco (non senza rimandi a Fellini, sul piano figurativo), a toni di pochade, all'aperta buffoneria; e difetta di quel punto di



Una scena di «Mamma compie cent'anni» di Saura

vista illuminante che la situazione esigerebbe, e che non può identificarsi nello sguardo smarrito di Anna, occhio estraneo ma non adeguatamente distaccato dall'intrigo cui assiste, e nel quale è implicata.

Sarà pure che Geraldine Chaplin non è attrice, almeno qui, da convalidare per spessore d'interpretazione una vena strumentale come quella di Anna. Le cose procedono meglio sul versante iberico, che si giova di rispettabili prestazioni, dalla veterana Rafaela Aparicio al bravo Fernando Fernán Gómez nei panni dello stralunato Fernando, alla bella Amparo Muñoz, invogliante Natalia.

ag. sa.

Il «Teatro di Budapest» in scena a Roma Nel mondo delle marionette regnano le note

ROMA — Una stella — quasi una mano protesa nel cielo — rotola e naviga in uno spazio violaceo. Si avvicina ad una mela o al mondo che è una scatola rossa e blu. Poi attegna le punte — la stella — ad artigli: si aggrappa al mondo, e tira via una metà dall'altra. Si apre, così, la scatola del mondo, ed è come spalancare l'occhio, incuriosito e inquieto, sul principio delle cose. Ma in principio era la marionetta, cioè la favola, cioè l'infanzia, cioè un riflesso dell'uomo — piccolo o grande padrone del cosmo — il quale se ne sta nel buio a mandare avanti, come luce antichissima che arriva dopo miliardi di anni, appunto, le marionette. Sono gli esseri viventi di un pianeta che vive per suo conto.

Nello spazio aggrovigliato di nubi, sbucano fuori gli oggetti e i soggetti della favola: la reggia di una principessa superba, la mostruosa foresta che la custodisce, il principe con la spada in pugno, deluso, però, perché la fanciulla gli preferisce (poi vorrà l'originale) un sosia di legno. La musica si mescola potentemente in questo caos, e rassomiglia un po' al caos che aveva la Nona di Beethoven, un po' a quella che apre il ciclo nibelungico di Wagner. Ma è anche qualcosa di più: è la fonte stessa delle cose, la materia prima che di volta in volta si trasforma nella gestualità di questo cosmo. Non per nulla, è proprio quella musica di Bartók, scritta per il principe di legno, ed è una meraviglia vedere come si inserisce nel divenire di un processo cosmico.

A cento anni dalla nascita, Bartók ha questo, soprattutto, di importante. Il mondo della sua musica è ancora tutto avvolto in se stesso come nei primordi o in un supremo traguardo di un iter astrale.

La premessa è un po' lunga, ma saremo brevi: stiamo parlando del famoso Teatro

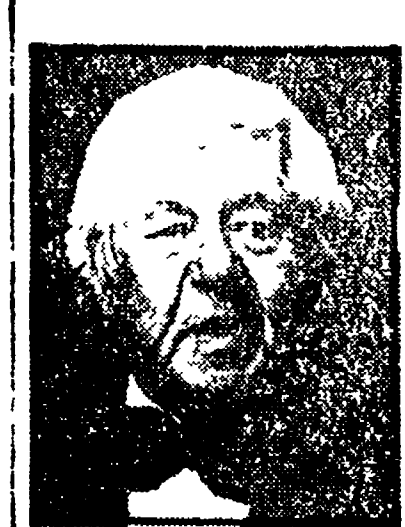
delle marionette di Budapest, sistematosi nel Teatro Olimpico di Roma, per conto dell'Accademia filarmonica, dove ha avviato i suoi spettacoli, cioè le incursioni nel mondo favoloso che abbiamo cercato di delimitare.

Bartók è un genio tutelare di questo mondo di favola (la fantasia e la realtà sono anche le componenti del mondo sonoro), che è poi andato avanti con il mandarino meraviglioso. E qui le marionette — nel Principe di legno abitavano in un paradiso — si mutano in gnomi perversi, sprofondati in un inferno (debutano i clienti accalappiati dalla ragazza). Ma quando il Mandarin appare sulla soglia dell'antro (la casa di malfare), è come trovarsi al cospetto di una forza della natura, del respiro stesso della vita. E in questa capacità di svelare il grandioso, il gigantesco e il fantastico delle cose (nel Principe di legno il prodigio avviene con il sorgere degli alberi dalla terra, alti come dinosauri del mondo vegetale), attraverso le piccole proporzioni delle marionette, sta la fondamentale meraviglia del Teatro di Budapest. La musica, quindi, non ha bisogno di accorgimenti riduttivi: si ascolta bene così com'è, e non come «vedendola» col binocolo rovesciato, che allontana e rimpicciolisce le cose.

Tra i due momenti bartokiani, c'è uno «scherzo» su musica di Ligeti: un topolino passeggia in guardaroba, e rosicchia abiti, cappelli, parrucche e oggetti (è incredibile da quanti oggetti siamo circondati) che improvvisano un animato, reciproco bisticcio. Un piccolo scherzo, ma sempre di grande fantasia.

Quando, dopo Bartók e Ligeti, vengono alla ribalta gli animatori dello spettacolo, in fila, tutti neri come la notte, con i pupazzi ancora infilati sulla mano o tenuti in braccio e al petto come creature writte di vita, be', sembra un'imbroglio e che solo per finta si faccia vedere il trucco com'è. Sarà meglio che andiate a vedere di persona come stanno le cose e che cosa succede in realtà durante lo spettacolo. Sospettiamo fortemente che siano invece le prepotenti marionette a spingere e a manovrare sulla scena quei bravissimi signori, ridotti da esse in schiavitù e a loro esclusivo servizio.

Erasmus Valente



E' morto l'attore Paul Hoerbiger

VIENNA — Paul Hoerbiger, tra i più popolari attori cinematografici austriaci è morto all'età di 87 anni. Era stato un attore di teatro, era poi passato al grande schermo e girato quasi 200 film. Particolarmente versato nei ruoli brillanti, Hoerbiger divenne noto anche al pubblico dei paesi anglosassoni quale interprete di «Rose del sud», «Il terzo uomo», «Walzer immortale» e «La città dei segreti».

La felicità? E' un minestrone

IL MINESTRONE — Regia: Sergio Citti. Sceneggiatura: Sergio Citti, Vincenzo Cerami. Interpreti: Roberto Benigni, Franco Citti, Ninetto Davoli, Giorgio Gaber, Daria Nicolodi, Fabio Traversa. Italiano, Commedia surreale, 1980.

C'è stato chi, qualche settimana fa a Berlino, si è messo a quest'ultimo film di Sergio Citti, il minestrone (in origine La fame), è rimasto spazzato dalla farragine di invenzioni, di soprassilli grotteschi, di enigmatiche proiezioni fantastiche. In verità, c'è di che rimanere stupiti da un film del genere. In esso figure e proporzioni sono tutte sintonizzate sul sovraccuore, sull'eccesso. Però, ben lontana dall'essere un limite, questa stessa impostazione tematica, che si muove in sostanza in quel più autentico, originale motivo ispiratore di un'opera forse squil-

ibrata, ma non mai di corruvio mestiere.

La labile traccia che innesca il racconto, attraverso le pignonesche avventure di due famelici «poveri di spirito» (Ninetto Davoli, Franco Citti) in catastrofica compagnia di uno stralunato «Ministro di vita» (Roberto Benigni), gira e rigira su se stessa su una sola idea-fissa: mangiare. Tanto, tutto, subito per placare una fame che, tra giravolte e contrattempi disennati, diventa una concezione del mondo, un'ineccepibile disperazione. L'irraggiungibilità del cibo, il circolo vizioso del miraggio, le puntuali frustrazioni assunte presto i contorni astratti della favola surreale.

La sbrindellata, dispersa congrega di scontenti accadrà via via allo scriteriato, e gli emarginati, emarginati spietati che regnano loro anche un boccone sembrano congiurare insieme nel solo

intento di disegnare un apologo dalle torve trasparenze. Infatti, pur rovistando negli stracci e nei rottami d'una realtà al contempo familiare e aliena, il minestrone si tramuta gradualmente nell'infinito, cifrato rendering di un disastro che si sta consumando senza strepiti né avvertibili tragedie. Forzando, anzi i margini e gli estremi dell'esistente si arriva così alla rappresentazione allusiva-elusiva di persistenti, inappagabili «appetiti»: la fame di sublimazione ideale mortificata dallo sberleffo di quel «mestiere in panni smessi» con la faccia patita di Gaber; la fame nuda e cruda ritualizzata nella pantomima allucinata di un pasto inesistente.

L'esito di tutto ciò? In sintesi, non possiamo che ritenere che gli emarginati, emarginati spietati che regnano loro anche un boccone sembrano congiurare insieme nel solo

to, ambiguo, ribaldamente provocatorio. Il minestrone è probabilmente un film straripante in quasi tutto. Troppo lungo, compiaciuto, persino manieristico con quelle sapienti intrusioni musicali di Nicolò Fiovani.

Al fondo, una tipica storia di Sergio Citti: «La fame, così, per raccontare una scoperta della vita». Ognuno può ritrovare in quest'opera facili rimandi al Buñuel del Fascismo discreto della borghesia, al classico Chaplin della Febbre dell'oro (e a tante occheggianti «follie»), ma l'impatto più fertile del Minestrone resta soprattutto in quell'insinuante scontento da cui siamo presi, pur tra un sorriso e un sogghigno, un pensiero scomodo e la palese apprensione.

La fame, insomma, ci disturba.

Sauro Borelli



Ninetto Davoli e Franco Citti nel «Minestrone»

THE KIDS ARE ALRIGHT — Regista: Jeff Stein. Interpreti: Roger Daltrey, Pete Townshend, John Entwistle, Keith Moon (gli Who), Ringo Starr, Steve Martin. Gran Bretagna, Musicale, 1977.

The kids are alright significa «i ragazzi stanno bene». È un titolo importante per gli Who, un complesso che ha segnato profondamente la storia del rock inglese e che, come forse nessun altro gruppo dell'era beat, ha sempre tenuto ad un contatto con il quasi fisico, con il pubblico. Un pubblico formato da quei gli stessi kids, da quei ragazzi emarginati e violenti delle cui file gli stessi Who provenivano. Tanto è vero che sarà opportuno ripercorrere un po' la loro storia.

Roger Daltrey, cantante; Pete Townshend, chitarrista e compositore; John Entwistle, bassista; Keith Moon, batterista. Sono di estrazione proletaria e sfondano all'inizio del 1965, con una serie di successi: 45 giri da I can't explain alla My generation con cui il film realizzato da Jeff Stein si apre: si tratta di un vecchio filmato televisivo con degli Who ben vestiti e ricoperti di cerone che cominciano a suonare in sordina da bravi ragazzi, e finiscono col fare a pezzi gli strumenti sul palco e il collo del presentatore.

Siamo già in piena lezenda, perché la fama degli Who negli anni Sessanta si basava soprattutto su questo Pete Townshend, in una delle in-

Gli Who, quattro clown scatenati pieni di rabbia

terviste contenute nel film, lo spiega con colorita chiarezza: «Il nostro gruppo va forte perché sul palco più che suonare, facciamo scena: il pubblico paga per vedermi spaccare la chitarra, e siccome mediamente non si tratta di persone molto acute si divertono al nostro casino: più facciamo baccano, più loro chiudono le orecchie e stanno bene».

Ovviamente, al di là delle battute, non dovete credere a una parola della suddetta dichiarazione di Townshend. Gli Who erano in realtà un complesso musicalmente paratissimo, come dimostrano le due famose opere-rock, Tommy e Quadrophenia, realizzate tra il 1969 e il 1973. Il film The kids are alright non è però una celebrazione degli Who «operistici», ma una ricognizione nei loro pas-



sato, un inno al loro umorismo. Il contenuto musicale rifà quindi al primo periodo (mentre un pezzo da Quadrophenia, e tre soli da Tommy, tra cui una prodigiosa Pinball wizard tratta dal filmato di Woodstock), ripercorrendo tutti i più celebri 45 giri del gruppo e culmina nelle stupende versioni di Young man blues, di Magic Bus, soprattutto di Won't get fooled again che conclude il film in un tripudio di salti, di battute infrante, di chitarre costossissime fatte a pezzi e gettate al pubblico. Ancor oggi nessuno sa se Townshend nel distruggere una chitarra a concerto, facesse sul serio o per finta. L'energia comunicata al pubblico, attraverso gesti e musiche, è comunque inimitabile.

The kids are alright, però, non è solo un film-concerto

A parte le numerose, e a tratti spaziose, iniezioni, il film comprende diverse scene a metà tra il cabaret e la commedia da torce in faccia, in cui i quattro giovanotti si rivelano dei buffoni di prima forza. E comperano soprattutto una straziante dialogo tra Keith Moon e il collega Ringo Starr, seduti davanti a una bottiglia e visibilmente brilli, in cui sembra di leggere la decadenza fisica dei rappresentanti più famosi del beat inglese.

E' forse la scena più triste e importante del film, perché forse non tutti lo ricordano l'ultimo dato della storia degli Who è proprio la morte di Moon, avvenuta nel settembre del 1978 negli Stati Uniti. Una morte che sembra quasi prevista dalle loro canzoni: il verso più celebre e più disperato di My generation suona «I hope I'll die before I get old», spero di morire prima di invecchiare. E' il momento forse più agghiacciante di The kids are alright è una frase di John Entwistle, il bassista buono e silenzioso: «Siamo diventati ricchi troppo tardi. Ora che ho tanti soldi, sono troppo vecchio per godermeli».

Moon sarebbe morto pochi mesi dopo. Gli Who, oggi, continuano, ma non è più la stessa cosa.

Alberto Crespi

NELLA FOTO: Keith Moon, lo scomparso batterista degli Who

Se il folk si veste da cartolina

Nostro servizio FIRENZE — «Danze congolesi d'innazione accompagnate da balafon a scala pentatonica». In un passato non troppo remoto un programma del genere poteva interessare soltanto qualche specialista più o meno maniac. Recentemente invece concerti e spettacoli di musica popolare stanno conoscendo una sempre crescente partecipazione di pubblico: Londra, Parigi, Berlino, Amsterdam ma anche Milano, Bologna e Firenze, dove si sono già tenute tre edizioni del festival Musica dei Popoli. E proprio qui che il Centro FLOJ e la Società Italiana di Etnomusicologia hanno organizzato un seminario sul tema «Informazione e qualità nei concerti spettacolari di musica tradizionale europea ed extraeuropea».

come è possibile superare i rischi di «spaziosismo» sempre connessi con il trionfo di un fatto culturale in circostanze ambientali e stori che molto diverse dal luogo di origine. Centrale è infatti, per Carpiella, la necessità di storicizzare e informare sullo spettacolo così da fornire allo spettatore un solido contesto all'interno del quale il canto, la danza e lo strumento possano trovare adeguata comprensione.

A ben vedere si rivelano del resto immolante le preoccupazioni per l'isolamento dei folkloristi quando divenono spettacolo: una loro «ricostruzione perfetta» è inattuabile oggettivamente realizzabile e d'altronde non è il caso di rimpingiarla dal momento che non offre affatto il miglior approccio conoscitivo.

Roberto Leydi ha quindi ricordato come in Italia, per quanto concerne iniziative di concerti con cantautori e musicisti popolari, esiste una esperienza trentennale, intrecciata con il clima culturale e politico del paese; si inizia con un Parco Lambro (datato 1953 e pertanto igno-

to alla gloria delle copertine di rotocalci) dove si esibiscono cantori genovesi di tralialtero, braccianti lucani e romagnoli, maggianti aretini, mondine emiliane e danzatori pugliesi. Più nota la «prova» del revival inserito nel 1964 al Festival di Spoleto, quando Giorgio Bocca gratificava di «vecchia carampagna» la gentildonna indignata per la sacralità del palcoscenico contaminata dai canti delle mondadori. Infine il ciclo più recente, aperto nel 1967 dai concerti di Senile buona gente al Piccolo di Milano e consolidato nei circuiti teatrali, con l'allargamento alle esperienze internazionali, alla fine degli anni '70.

Su tale recente ampliamento di orizzonti, in sé positivo, Leydi ha posto delle riserve sottolineando i pericoli di esotismo: l'erazione dalla nostra realtà tramite l'ideologiamiento di un'altra più lontana; sirfank e canapa indiana, insomma, sintomi del preoccupante estendersi dell'irrazionalismo. Esistono però anche altre possibili distorsioni: allo schiavo del racconto di Morgan i «fa-

zenders» impedivano di danzare i suoi riti e cantare le sue canzoni che ora, al contrario, vengono registrate, incise e vendute: è successo che recentemente, anche se in casi isolati, nuovi «jazzer» abbiano unicamente sfruttato danzatori e suonatori del terzo mondo: 5 dollari al giorno per 60 giorni, in un caso sufficiente a vivere 3 anni in patria, hanno fatto accettare ogni sacrificio, ogni alienante, folle spostamento da un capo all'altro d'Europa.

A conclusione dei lavori (che tra gli altri hanno visto anche la partecipazione di I. Vantor, J. M. Carliotti, F. van Lemstra, M. Marziani) Giunni, del Centro FLOJ, ha potuto tracciare un bilancio più che positivo dell'iniziativa: la riproposta della musica popolare, cosciente delle sue finalità, può e deve continuare, affinando in misura sempre maggiore la qualità e il contorno informativo per divenire soprattutto un costruttivo momento di incontro e di conoscenza tra uomini.

Paolo De Simonis



Louis Armstrong e il "suo" jazz... e poi quello di Duke Ellington, di Miles Davis, di Bill Evans di 104 Grandi del Jazz... da oggi in edicola.



Ogni settimana, in un "crescendo" di nomi famosi, 104 album storico critici, ciascuno con disco LP hi-fi. Per cogliere tutti gli aspetti fondamentali dell'evoluzione artistica di ogni musica. Vivace, stimolante, piena di swing I Grandi del Jazz è l'unica collana musicale in grado di dare una panoramica completa e organica del jazz, dalle origini alle avanguardie.

1° USCITA: NUMERO SPECIALE UN ALBUM E DUE DISCHI - LIRE 3.500.

Con l'album-disco di Louis Armstrong, un disco storico-antologico su tutta la storia del jazz.

GRUPPO EDITORIALE FABBRI