

La Falk, Avati, poi Gaber e Guccini: un vero boom



Un cantautore che non insegue le mode

Endrigo: parlare d'amore non è solo un pretesto



Sergio Endrigo sta preparando uno spettacolo di prosa

Quelli che... gli piace il Musical

C'è una vera esplosione che accende il cinema e il teatro - Vediamo di capire perché - A cominciare da «Aiatami a sognare» di Pupi Avati con Mariangela Melato e Anthony Franciosa, che tra poco apparirà sugli schermi

Nostro servizio

PARMA — Pupi Avati è a Parma per una sfilata di moda. Noi dobbiamo intervistarlo a proposito del film musicale, vecchio e nuovo. Beh, sempre di spettacolo si tratta. I costumisti dei vecchi musical tra l'altro erano davvero dei draghi... Un attimo per noi, il regista di *Cinema 11* e di *Jazz Band* lo troverà bene.

Infatti, lo trova. A cena e davanti al culetto parmigiano la voglia di parlare di cinema non è poi così insopprimibile... Comunque, avanti: «Parliamo pure di musical, ma tieni presente che il mio ultimo film, *Aiatami a sognare*, non è un soggetto fin troppo serio per essere un film musicale».

— Questa sì che è curiosa: troppo serio... come mai? — «I musical sono sempre fidei, storie edificanti, a parte *All that jazz* di Fosse che è un musical sulla morte. Aiutami a sognare, bene o male, è un film sulla guerra, anzi, sullo sfollamento. La guerra non è direttamente rappresentata e so già che quando la prenderà. E' un film sul Pippo, sui quell'eroe americano che veniva a fare da ricognitore, al massimo buttava due bengala e poi se ne andava. Io del Pippo ho un ricordo esaltante, e il film è la storia di una donna, Mariangela Melato, che si innamora del pilota del Pippo senza averlo mai visto. Un rapporto di mitizzazione dopo, perché quando il pilota scende a terra non è poi così bello e aitante... E questo è proprio il rapporto nostro, o per lo meno mio, con il mito americano. Il film è un atto d'amore all'America, e America per me significa cinema e musica, cioè Gershwin, il jazz, il film musicale. Io avevo 6 anni nel '43, ma tieni presente che in tanti anni hanno fatto l'antifa-

scismo ascoltando i dischi di jazz? — «Cinema americano classico, per te, significa film musical? — «In buona parte sì. Non amo il film d'azione e quindi non vado matto né per il western né per il poliziesco». — E quando pensi al musical, che film, che immagini ti vengono in mente? — «Soprattutto il film di Busby Berkeley, con quelle coreografie corali, quelle belle storie impennate sul teatro. Adoro le trame in cui si racconta l'organizzazione dello spettacolo, la diva che si innamora del pianista, la storia è sempre quella ma potrei vederla cento volte di fila. Sì, penso a Busby Berkeley più che a Fred Astaire, e mai a Gene Kelly che non mi piace. I musical in bianco e nero degli anni Trenta sono molto più belli, più evocativi». — Comunque, *Aiatami a sognare* ha pur sempre delle

sequenze cantate e ballate? — «Certo, ma sono tutte giustificate dalle circostanze, sono sogni o musiche reali, o quelle scene in cui lui e lei si guardano negli occhi e cominciano a cantare». — E a quali film classici ti sei ispirato? — «Prima di tutto devi sapere che come coreografo avevo Hermes Pan, che ha avuto i battenti di quasi tutti i film di Fred Astaire e Ginger Rogers; quindi sono soprattutto quelle le fonti, film girati con semplicità, senza primi piani e senza trucchi. E' una regia più teatrale, ma la preferisco a quella più complessa dei film di Donen o di Minnelli, che usavano la gru, i carrelli, ecc...». — Senti, questa di Hermes Pan non la sapevo e ci sembra grandiosa. E' un coreografo che ha fatto ballare mezzo mondo. Sarà vecchissimo, dice qualcosa di lui. — «Dunque, Hermes Pan ha "solo" 72 anni ed è, ovvia-

mente, un personaggio straordinario. Sui vecchi film che ha fatto con Astaire e la Rossini mi ha detto una cosa bellissima: "Sai, mi ha detto, nel momento in cui facevamo quei film noi eravamo già nostalgici di noi stessi". Capisci? E' molto saggio, è come capire che il momento di gioia che stai vivendo e che comunicherai ad altri è destinato a passare. Ed è anche inquietante, perché è come vivere il presente come se fosse passato. Serve anche a capire che questi "intrattenitori" erano molto più profondi, molto più coscienti di quanto non sembrino». — I nuovi film musicali li hai visti? — «Non tutti. Ho visto i film con Travolta che non mi sono piaciuti». — Ad ogni modo, cosa pensi di questo ritorno in grande stile dei film musicali, di cui bene o male sei parte in causa? — «E' molto semplice: il musical, ancora oggi, piace perché è rassicurante. E' un piccolo mondo fatto, in cui la vita va a suon di musica: vedi il poliziotto che balla per strada, la portinaia che canta, e pensi, però, piacerebbe anche a me vedere poliziotti e portinaie che cantano. Piace ai giovani perché i giovani sono stufi di farsi fare la predica, e anche i giovani sono tutti uguali, gli stacchi generazionali non sono poi così forti. Mi ricordo quando spiegavo ai ragazzi del cast la trama di *Cinema 11* o di *Jazz band*, pensavo che non capissero i miei ricordi, che mi considerassero un vecchio rincoglionito... e invece si divertivano come dei matti...».

Alberto Crespi

NELLE FOTO: due inquadrature di «Aiatami a sognare» il nuovo film-musical di Pupi Avati presto sugli schermi

Il «tip-tap» di Fred Astaire diventa febbre da discoteca

Come è cambiato negli anni un genere cinematografico Dalle musiche languide al trionfo del rock'n roll - Il ritorno di Gene Kelly in «Xanadu» - Una nuova fisionomia

Rassicurante e consolatorio nella sua plateale stupidità, il musical dell'età dell'oro (anni Trenta) è andato in frantumi. Con lui ogni cliché e tutte le possibilità di recupero della danza del cinema musicale entro canoni di lettura che riguardano solo la professione: «E' una bella coreografia, non è una bella coreografia», è un bravo ballerino, non è un bravo ballerino; giudizi importanti ma quasi impertinenti se si pensa che il film danzante si propone addirittura come modello comportamentale. Guardare alla Febbre del sabato sera, per capirci.

Qualcuno dirà che la storia è vecchia, perché migliaia di ragazze targate 1940 volevano assomigliare a Judy Garland e molti galanti avrebbero volentieri acquistato in profumeria il mitico profumo di Gene Kelly con quel suo corpo sciolto da atletica.

Il dislivello sociale

Nel dopoguerra si danzava molto e anche negli anni '30, ma a nessuno o a pochi maliziosi poteva venire in mente di mettere il numero dei patini a rotelle di Voglio danzare con te (1937) o il «Cheek to cheek» di Cappelletti (1935) nella balera sottocasa. Modello insuperato di eleganza Fred Astaire passata mesi a ripetere ogni singolo movimento creato dal suo fido compagno e coreografo Hermes Pan; curava i dettagli della sua arte con maniacale meticolosità in modo da rendere l'acclausura in scena quel che otteneva con il massimo sforzo.

gliamento, acciaccature, portamento. Il contesto, sempre luccicante, denunciava un dislivello sociale o almeno uno scarto di immaginario (quello del film e quello del pubblico in massa) che faceva del prodotto e della sua storia un oggetto di desiderio extra-terreni e della danza una «danza degli dei». Fred, in genere, iniziava a cantare, poi accennava un passo. Il codice voleva che lei (Ginger Rogers, di solito) si rifiutasse ma poi cedeva e lo seguiva in una danza che il portatore entrava fuori di scena, innamorati, non più timorosi della durezza della vita. Un tempo il musical era costruito per esaltare l'unità della danza. Ma dalle impudiche e soprattutto lisse come l'olio, le coreografie erano pure «divertissement», pleonastico rispetto alla vicenda del film, spesso senza spina dorsale. A loro non si chiedeva altro che buone gusti e buone gambe. Ma, c'erano anche preziosi giochi d'invenzione costruiti con le macchine da ripresa e le macchine sceniche, oppure intelligenti trovate d'ambiente: dalle enormi piramidi ruotanti cariche di sottobrini di Viva le donne (1933) del regista Busby Berkeley, mago degli effetti pazzi, a Cantando sotto la pioggia (1952) film straordinario in cui Gene Kelly, guizzando nelle pozanghere con un ombrello in mano, costruisce uno degli assoli più felici della sua carriera.

Anche la Febbre del sabato sera (1978) è stato imbastito a «numeri» con la stessa dinamica antica, le coreografie chiuse in un tempo spezzato volutamente interrotto per creare artifizio e inutilità. Però al solo nominario si tira in ballo la tribù (quella del disco-muscle ormai in estinzione), l'individuo che si compiace di sé ed il concetto di gruppo, la liberazione del corpo e il corpo stesso danzante e «mito». Si capisce che il film musicale non è più extra-terreno e le danze di Travolta, primitivistiche, si

rianno benissimo nella discoteca sotto casa: le stesse luci, la stessa ragazza appiagnata e stupinata, la stessa atmosfera hollywoodiana.

In realtà alla caduta delle barriere tra pellicola e quotidiano ha contribuito anche una certa rivoluzione all'interno del genere. A West side story (1961) si fa risalire il primo tentativo di coreografia proiettata dal teatro. Della danza si fa un uso sciolto e disciolto per tutta la durata del film.

Alcune si costruisce anche un palcoscenico teatrale dentro il set. Si affrontano temi impopolari, come l'omosessualità, la cadenza e l'ambiguità sessuale della Germania pre-hitleriana con un gusto espressivo-narrativo piuttosto azzeccato come fece Bob Fosse in *Hair* (1971) di Calabar (1971) e si può anche ritornare ai «numeri» classici con Mary Poppins (1964) e Tutti insieme appassionatamente (1965), buoni preadattamenti Disneyland per ragazzi. Ma in generale, la danza si confronta direttamente con la merce filmica. In *Hair* di Milos Forman le coreografie di Tuzla Tharp sono il film e non un intervallo; in *Anatra meccanica* (1971) i pochi passi accennati su Singing in the rain e le fughe tortuose valgono la violenza dell'intera immagine (tanto per dire della danza in un film che



Perché John Travolta

Alcune si costruisce anche un palcoscenico teatrale dentro il set. Si affrontano temi impopolari, come l'omosessualità, la cadenza e l'ambiguità sessuale della Germania pre-hitleriana con un gusto espressivo-narrativo piuttosto azzeccato come fece Bob Fosse in *Hair* (1971) di Calabar (1971) e si può anche ritornare ai «numeri» classici con Mary Poppins (1964) e Tutti insieme appassionatamente (1965), buoni preadattamenti Disneyland per ragazzi. Ma in generale, la danza si confronta direttamente con la merce filmica. In *Hair* di Milos Forman le coreografie di Tuzla Tharp sono il film e non un intervallo; in *Anatra meccanica* (1971) i pochi passi accennati su Singing in the rain e le fughe tortuose valgono la violenza dell'intera immagine (tanto per dire della danza in un film che

non è propriamente un musical). All that jazz (1980) di Bob Fosse (come dice spesso l'attore capitano) è scarsi la vita degli allievi della «New York school of the Performing Arts», ma le sue coreografie coreografiche sono piuttosto banali, ordinarie, nonostante un certo gusto per i numeri di danza, come il «numero» di Barbara Streisand e Nureiev è sempre il più bravo, anche nel Valentino... ma, come dicevamo all'inizio il musical non si misura più solo con la tecnica, vengono i guerrieri della notte di Walter Hill e insegnano a sufficienza.

Marinella Guatterini

NELLE FOTO: Fred Astaire con Barrie Chase e un'inquadratura di «All that jazz» di Bob Fosse

trasformato e parallelamente l'identificazione fra pubblico e cantante. E' il momento del musical che si muove, che si è e se un cantante approda in prima persona al cinema deve abbandonare la sua immagine di puro e semplice cantante-personaggio. Lasciamo pure stare Celestina, che nel film fa l'attore anche se la colonna sonora gli lancia una storia a parte. E' nessuno, in questa metamorfosi, si farà scendere una lacrima sul viso. La richiesta musicale si è

italiano non pubblica la canzone prima che siano trascorsi sei mesi, durante i quali il cantante si dedica esclusivamente discografica. E chi ha interesse a raccogliere le briciole dopo quei sei mesi? Poiché «quella canzone» è «quel cantante» ecco i vari Bobby Solo e Gianni Morandi diventare attori. Essi erano talmente personaggi che un loro particolare biografico poteva diventare storia cinematografica, come il Morandi militare, ad esempio. Oggi quei film sanno ormai di malinconia. Sarebbe certo difficile immaginare una pellicola come *Madeditta* (in cui il cantante si farà scendere una lacrima sul viso. La richiesta musicale si è

1960: quando ci provavano anche Morandi e Bobby Solo

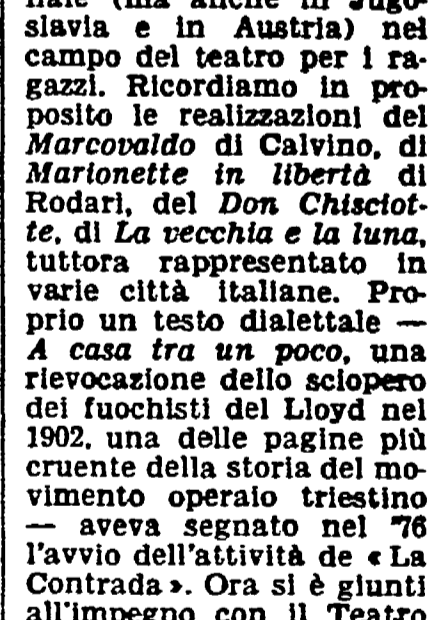
Il matrimonio fra musica e cinema risale a prima dell'avvento del sonoro: esso cominciò ad essere consumato da alcuni pianisti che «dal vivo» commentavano le immagini del muto. Da allora il rapporto è stato incessante. Ma, stranamente, questa quasi monogamia non ha portato grossi stimoli a nessuna delle due arti. Semmai ne è scaturito un genere, una volta resisti superflui i pianisti nel buio della sala: un genere senza autonomia sonora e che ha trovato la sua più tipica collocazione nel «suspenso» orecchiando l'atonalismo schopenhaueriano. Il musical è stato semplicemente strumentalizzato, magari a vanvera come registi anche illustri e intelligenti hanno spesso fatto battendo nella colonna sonora il barocco e riferendolo a vicende filmiche più antiche o modernamente neopopolitane. Inevitabile doveva essere anche l'incontro fra cinema e musica leggera. Fino agli

Un contrabbasso solista in cerca di musica

proponendosi accompagnato da melenssi arrangiamenti archi, o offrendo un tocco della sua classe strumentale a numerose pop stars. A Roma, tutto sommato, Carter si è presentato in una veste più che dignitosa, accompagnata da un trio certo non trascendentale, ma capace di eseguire diligentemente una sorta di «jazz da camera» a un po' pretenzioso, ma assai gradevole. L'organico è indubbiamente inconsueto: il contrabbasso di Leon Maloson, oltre a quello di Carter, il pianoforte di Fred Lo, e la batteria del delicato Wilbur Fletscher. Insomma, è un gruppo costruito su misura per consentire al leader di sfoggiare il suo furbambolismo strumentale, il suo fraseggio agile e raffinato. Lo strumento adottato da Carter è un piccolo contrabbasso, accordato in maniera particolare, simile nell'aspetto ad un violoncello, e suonato spesso con tecnica ricollocistica. Il suono del gruppo è indubbiamente inusuale, e, al primo impatto, non privo di fascino Alla lunga, però, l'idea mostra i suoi limiti, e questa musica così ben costruita finisce per essere soprattutto noiosa. Ron Carter, in definitiva, condiziona la sorte di molti altri grandi solisti: ha la statura di mercato del leader senza averne la statura musicale.

Ron Carter in concerto a Roma

Un contrabbasso solista in cerca di musica



Ron Carter durante il suo concerto romano

ROMA — Una ventina di anni fa era il sostegno ritmico inconfondibile di un quintetto che entrò nella storia del jazz: oltre a lui ne facevano parte il batterista Tony Williams, il pianista Herbie Hancock, il sassofonista Wayne Shorter, e il grande Miles Davis, che lo capeggiava. Ron Carter, usato prematuramente di scena il compianto Charles Mingus, è rimasto forse il più celebre caposcuola del contrabbasso jazzistico contemporaneo. E' come gli altri quattro componenti di quello storico «supergruppo», un maestro riconosciuto, un virtuoso di qualità eccezionali, di quelli che riescono ad impressionare anche il grande pubblico. Se non avesse sofferto della sconcorrenza di Sun Ra, che contemporaneamente si esibiva al Teatro Olimpico, il suo primo concerto romano, tenuto lunedì sera a Giulio Cesare, sarebbe stato una platea ben più gemita. L'intera jazzistica romana vuole chiudere in bellezza, ma è chiaro che rischia l'infelicità. Carter, comunque, suscita da certamente curiosità, anche nei vecchi appassionati. Nessuno si aspetta una performance all'altezza del quartetto davisiano, o della sua collaborazione coi gruppi di Evans, Sanders e Doolphy: a partire dai primi Anni Settanta, il grande contrabbassista ha confinato più di una volta nei terreni del kitack



Ron Carter durante il suo concerto romano

proponendosi accompagnato da melenssi arrangiamenti archi, o offrendo un tocco della sua classe strumentale a numerose pop stars. A Roma, tutto sommato, Carter si è presentato in una veste più che dignitosa, accompagnata da un trio certo non trascendentale, ma capace di eseguire diligentemente una sorta di «jazz da camera» a un po' pretenzioso, ma assai gradevole. L'organico è indubbiamente inconsueto: il contrabbasso di Leon Maloson, oltre a quello di Carter, il pianoforte di Fred Lo, e la batteria del delicato Wilbur Fletscher. Insomma, è un gruppo costruito su misura per consentire al leader di sfoggiare il suo furbambolismo strumentale, il suo fraseggio agile e raffinato. Lo strumento adottato da Carter è un piccolo contrabbasso, accordato in maniera particolare, simile nell'aspetto ad un violoncello, e suonato spesso con tecnica ricollocistica. Il suono del gruppo è indubbiamente inusuale, e, al primo impatto, non privo di fascino Alla lunga, però, l'idea mostra i suoi limiti, e questa musica così ben costruita finisce per essere soprattutto noiosa. Ron Carter, in definitiva, condiziona la sorte di molti altri grandi solisti: ha la statura di mercato del leader senza averne la statura musicale.

f. b.