



La rivolta dei «non commercial»

ROMA — L'altrocinema, detto anche «non commercial», cioè il cortometraggio che non trova sbocco nelle sale, costituisce una grossa fetta dell'attività di molti nostri registi; ecco ciò di cui si è discusso al Cento sperimentale di cinematografia, presenti i cineasti Riccardo Napolitano, Mario Bernardi, Claudio Rocca-Frati, Virgilio Tosi, Giuseppe Ferrara, nonché Mario Jacono della struttura di ricerca e sperimentazione della Rai, e i relatori Giovanni De Rosa, Ernesto G. Laura e Massimo

Mida e Paolo Baffie. L'industria del cortometraggio, dunque, è in crisi: colpa soprattutto della legge, ormai ventennale, che non riesce ad aiutare l'acrescita qualitativa e la distribuzione. Mentre per cinema e audiovisivi si parla di rilancio produttivo, che cosa chiedono questi registi del «non commercial»? In generale una molteplicità di poli produttivi sovvenzionati dallo Stato; nel particolare, per il momento, un rilancio della produzione e distribuzione da parte del Luce, ora che l'istituto ha accorpato l'Italmovie; un impegno della Rai; la sensibilizzazione dell'emittenza televisiva privata per la produzione e la diffusione delle pellicole; e impegno analogo da parte degli Enti locali.



Tre volti di Tomas Milian, dai primi Anni Sessanta a oggi

Intervista con Tomas Milian. «Basta con Monnezza. È morto definitivamente. Ora ho inventato un nuovo personaggio e mi doppio da solo. Ma se mi andasse male sono pronto a cambiare mestiere»

«Cambio faccia e mi gioco la carriera»

ROMA — Il suo nome è Tony Roma. Va in giro con un'impossibile giacca zebra, porta i baffi e le basette e ostenta un ciuffo ribelle alla Elvis Presley. Ah, dimenticavamo: è un italo-argentino sbarcato qualche anno fa a Miami in cerca di celebrità, ma di lui — cantante, attore e fantasista — Hollywood non ha mai saputo che fare. Per cui è stato costretto ad «arrangiarsi» rubacchiando qua e là e facendo la corte a qualche proceca pensionata di Chicago emigrata in Florida. Tomas Milian cambia faccia. Smessi i panni colorati, i berretti di lana e le pance vistose di Monnezza, il 45enne attore cubano si è inventato un nuovo personaggio che debutta qualche giorno, accanto a Bud Spencer, nel film *Cane e gatto* (quasi un remake di *Guardie e ladri* secondo alcuni) che debutta qualche giorno, accanto a Bruno Corbucci ha appena finito di girare in America. Chissà se nascerà una «nuova coppia di successo».

«Non ci crederei, ma dopo 24 anni passati in Italia è doloroso leggere ancora sulle recensioni che sono una bella faccia d'attore. Proprio a me, che vengo dall'Actor's Studio, che agito i miei inizi nella mia carriera italiana salvo di corsa le scale per avere il fiatone adatto alla scena, studiato i suoni e le parole per cercare di perdere l'accento. Tanto ti doppiano, chi te lo fa fare? Mi dicevano i Bolognini, i Masetti, i Nanni Loy. Ma io soffro, mi sentivo un attore che ha «creato» (disegnando pri-

gesticolava come un matto, muovendo le mani secondo il cliché che gli americani hanno degli italiani. — Ma allora qual è il vero Milian? Quello, torbido e inquieto degli «Indifferenti», il Cuchillo del cento western all'italiana, il Nico di «Dell'isola sull'isola» o il tormentato regista di «Identificazione di una donna»? «È difficile rispondere. Diciamo che ho fatto questo o quel film per essere un attore. Non troppo soddisfatto di me intorno al 1960; e forse non lo sono nemmeno ora. E così ho deciso di cambiare la mia origine borghese, il mio passato, i miei tanti errori, la mia vanità cercando di essere l'opposto nel cinema. Sì, il cinema ha avuto con me un rapporto terapeutico: nel bene e nel male. — Perché mi è «piaciuto» cinematografico? È una mortificazione continua. Io ho bisogno di essere amato e celebrato: quest'amore anche nei personaggi più degradanti e «vulgari» che interpretavo. Fino a diventare un attore. Sì, patetico. Eredi il mio primo western: si intitolava

Bounty Killer. Lo feci per fame, perché ero uscito dall'esperienza della Vides pieno di debiti (con i soldi del mio contratto avevo cominciato a fare regali a tutti i poveracci che conoscevo: cucine a gas, televisori, bruciatori...). Beh, era un'ultima parte di una parolina di un attore che aveva sempre lavorato con Visconti. E io passavo per un «impegnato». Ma me ne fregai, perché la vergogna che provavo equivaleva al complesso di inferiorità che vivevo verso la società. E così, entrando nella pelle di quel bandito miserabile, dentro un film altrettanto miserabile, riuscii a umanizzare il personaggio e a farlo diventare più simpatico dell'eroe. — Ma in seguito le cose andarono meglio. — Eh sì. Facevo noleggiare nelle praterie del western all'italiana. E finii per «riontrarmi» la tenaglia. Sentivo l'attore hollywoodiano che avevo sempre sognato di essere: così già a spendere. Volevo la casa da divo, piena di statue, quadri, marmi e oggetti di valore. In realtà, ero solo un cubano arricchito. E

dopo un po' ripiombai nei debiti e nella disperazione più nera. — Comincia così il terzo «periodo», quello dei cosiddetti «periodi di crisi». — In realtà, i primi film del filone «Roma violenta» non erano altro che western ambientati in città, le Honda al posto dei cavalli, eccetera, eccetera. Ma io non ero un «bello» alla Maurizio Merli e avevo tanta di quella rabbia in corpo che il «Gobbo» mi sembrava una maschera perfetta. Era come una eccitante discesa agli inferi. Risale ad allora, al 1973-74, l'idea di usare le parolacce. Fu durante un film di Stelvio Masini, mi pare. Giravamo una scena stupida, troppo stupida: il «Gobbo» si faceva fare il pieno da un benzinaio e andava via senza pagare. Allora io m'inventai una rima cretina che giocava con il nome del benzinaio: «La Pira Galasso, in che no' l'ira, attaccate al cancello». Il regista mi disse: ma tu sei matto? E invece, quando il film uscì quella battuta suscitò un boato d'applausi.

— Poi, però, il «gioco» divenne ripetitivo, scontato, di cattivo gusto. Sei d'accordo? «Sì, per questo ho smesso. Ma non per sciocco moralismo. In fondo era normale che un povero cristo borghese come Monnezza parlasse così. È successo qualcosa di diverso: mi accorsi che non cercavo più di entrare nel personaggio, era lui che entrava in me. Bevevo tanto, troppo, per essere più romo dei romani e arrivare sul set completamente sborzo. Lo so, è un po' ridicolo, ma io desideravo che la gente non restasse delusa, che mi amasse come Monnezza. Perché? L'ho già detto: perché non sono come sembro. E quando Bertolucci mi affidò quella parte non avevo ancora dolori: per la prima volta mettevo in scena me stesso. Lo schiaffo, alla fine del film, non lo dava a Barry Martin, ma a mio figlio, o forse a me, al figlio di mio padre, al «personaggio» dal quale ero sempre fuggito.

Un'ultima domanda: partisti da Cuba, girasti con Monnezza, con il sogno dell'Actor's Studio in testa e una famiglia a pezzi alle spalle. Torneresti più all'Avana? «Non so. Le mie radici nemmeno io so più dove stanno. Sono pestate, indefinibili, annegate in una babele di lingue e di emozioni. E poi: che senso ha continuare a vivere a Miami, come fa mia madre, in quella serra finta, alimentata da una nostalgia incredibile e da speranze impossibili nella Cuba degli Anni Cinquanta? Meglio l'Italia. Anche adesso che ho seppellito Monnezza.



Massimo De Rossi

Di scena A Milano una «antologia critica»

Uno, mille, centomila Dottor Faust

WALZER FAUST, testo e regia di Massimo De Rossi; musiche originali di Michele Dell'Ongaro eseguite da Luigi De Filippi. Interpreti: Massimo De Rossi e Margherita Volo. Milano, Teatro di Porta Romana.

Il Faust che Massimo De Rossi ha portato in scena — in sintonia con la riproposta di questa emblematica figura che caratterizza il «po» dovunque i nostri palcoscenici — sta a metà fra il morto vivente, il vampiro e il clown metafisico. Appare vestito di nero, giacca di lustrini e panciuto, il volto esangue per la biacca; del suo Faust non ci colpisce l'ambiguità, solo il pallore mortuario, senza sangue. E senza sangue, mortuario sono le immagini infantili, di impotenza che popolano il suo spettacolo.

Faust, insomma, per De Rossi non è un eroe né positivo né negativo: è solo una condizione lirica, l'ombra di un sogno. — *Walzer Faust* allora viene visto dal suo ideatore come un concerto per voce solista (playback, non play back?); era la domanda più insistente che serpeggiava fra il pubblico e gli «esperti», accompagnamento musicale e mimo come esempio di virtuosismo. Il materiale, De Rossi se lo è scelto nel *Faust* di Lenau, un *Faust* di Goethe e nella sua dialettica tragica della conoscenza, nel *Faust* di Thomas Mann quasi idealisticamente l'incarnazione dello spirito del popolo tedesco.

Rossi rappresenta questa miscelata come un'incursione fra generi teatrali dal *Kabarett* dove sembra occhieggiare Wedekind al recital, al monologo, al concertato che gli permettono di porre in luce le non comuni doti della sua voce. Ma tutto questo apparato, questa dimensione straniera e un po' fredda, non ci impedisce di pensare che la rappresentazione di *Walzer Faust* si muova lungo due binari: quello più propriamente teatrale e quello più personale della ricerca epifanica, cioè dell'autopresentazione. Un teatro di estrazione dell'attore solo. Insomma — sembra dire De Rossi — il demone, il demone sono doppi: appartengono al personaggio che combatte i fantasmi che sono poi figli dei suoi sogni e quella rappresentazione; figli dell'attore, di questo clown dell'effimero, di questo giocoliere in bilico fra il silenzio e la parola.

Certo lo spettacolo, e l'interpretazione hanno un modello ed è Carmelo Bene: nella struttura stessa del lavoro, nel rigoroso impianto scenico, ma anche in alcune soluzioni visive: prima fra tutte l'apparizione muta di Gretchen alle quale l'attore (non è forse la proiezione di un suo sogno?) presta la propria voce: una bambinetta in calzoncini, abito azzurro e capellino. Un teatro di rappresentazione, il demone sono doppi: appartengono al personaggio che combatte i fantasmi che sono poi figli dei suoi sogni e quella rappresentazione; figli dell'attore, di questo clown dell'effimero, di questo giocoliere in bilico fra il silenzio e la parola.

Il Faust che Massimo De Rossi ha portato in scena — in sintonia con la riproposta di questa emblematica figura che caratterizza il «po» dovunque i nostri palcoscenici — sta a metà fra il morto vivente, il vampiro e il clown metafisico. Appare vestito di nero, giacca di lustrini e panciuto, il volto esangue per la biacca; del suo Faust non ci colpisce l'ambiguità, solo il pallore mortuario, senza sangue. E senza sangue, mortuario sono le immagini infantili, di impotenza che popolano il suo spettacolo.

Faust, insomma, per De Rossi non è un eroe né positivo né negativo: è solo una condizione lirica, l'ombra di un sogno. — *Walzer Faust* allora viene visto dal suo ideatore come un concerto per voce solista (playback, non play back?); era la domanda più insistente che serpeggiava fra il pubblico e gli «esperti», accompagnamento musicale e mimo come esempio di virtuosismo. Il materiale, De Rossi se lo è scelto nel *Faust* di Lenau, un *Faust* di Goethe e nella sua dialettica tragica della conoscenza, nel *Faust* di Thomas Mann quasi idealisticamente l'incarnazione dello spirito del popolo tedesco.

Rossi rappresenta questa miscelata come un'incursione fra generi teatrali dal *Kabarett* dove sembra occhieggiare Wedekind al recital, al monologo, al concertato che gli permettono di porre in luce le non comuni doti della sua voce. Ma tutto questo apparato, questa dimensione straniera e un po' fredda, non ci impedisce di pensare che la rappresentazione di *Walzer Faust* si muova lungo due binari: quello più propriamente teatrale e quello più personale della ricerca epifanica, cioè dell'autopresentazione. Un teatro di estrazione dell'attore solo. Insomma — sembra dire De Rossi — il demone, il demone sono doppi: appartengono al personaggio che combatte i fantasmi che sono poi figli dei suoi sogni e quella rappresentazione; figli dell'attore, di questo clown dell'effimero, di questo giocoliere in bilico fra il silenzio e la parola.

Certo lo spettacolo, e l'interpretazione hanno un modello ed è Carmelo Bene: nella struttura stessa del lavoro, nel rigoroso impianto scenico, ma anche in alcune soluzioni visive: prima fra tutte l'apparizione muta di Gretchen alle quale l'attore (non è forse la proiezione di un suo sogno?) presta la propria voce: una bambinetta in calzoncini, abito azzurro e capellino. Un teatro di rappresentazione, il demone sono doppi: appartengono al personaggio che combatte i fantasmi che sono poi figli dei suoi sogni e quella rappresentazione; figli dell'attore, di questo clown dell'effimero, di questo giocoliere in bilico fra il silenzio e la parola.

Certo lo spettacolo, e l'interpretazione hanno un modello ed è Carmelo Bene: nella struttura stessa del lavoro, nel rigoroso impianto scenico, ma anche in alcune soluzioni visive: prima fra tutte l'apparizione muta di Gretchen alle quale l'attore (non è forse la proiezione di un suo sogno?) presta la propria voce: una bambinetta in calzoncini, abito azzurro e capellino. Un teatro di rappresentazione, il demone sono doppi: appartengono al personaggio che combatte i fantasmi che sono poi figli dei suoi sogni e quella rappresentazione; figli dell'attore, di questo clown dell'effimero, di questo giocoliere in bilico fra il silenzio e la parola.

Table with TV programs: Rete 1, Rete 2, Rete 3. Lists various shows and their broadcast times.

Table with TV programs: Canale 5, Italia 1, Svizzera, Capodistria, Francia, Montecarlo. Lists various shows and their broadcast times.

Scegli il tuo film. COSÌ BELLA COSÌ DOLCE (Rete 2, ore 23.15). In orario singolarmente tardivo ecco questa pellicola diretta dal grande regista francese Robert Bresson, in genere poco premiato dalla T.V. forse anche per il suo linguaggio cinematografico tanto puro e ripuro che può sembrare «impopolare». Ma non è vero: Bresson dimostra anzi come, col minimo di mezzi tecnici e il massimo di suggestione espressiva, si possa fare grande spettacolo e grande cinema. Qui la vicenda è centrata sul suicidio di una giovane donna. Il marito di lei si domanda finalmente tutto quello che può aver motivato quel terribile gesto. Tra gli interpreti c'è la bella e misteriosa Dominique Sanda. IL LUNGO ADDIO (Canale 5, ore 21.25). N°1 ciclo dedicato da Canale 5 al detective dei detective, Philip Marlowe, creato dallo scrittore Raymond Chandler, questo è certamente il film migliore, anche se la più riuscita caratterizzazione del famoso personaggio è senz'altro quella di Robert Mitchum. Qui però oltre a Marlowe c'è anche il grande Altmann a dirigere una vicenda praticamente inimitabile. Cerchiamo di chiarire: Marlowe, al solito, indaga su una sparizione misteriosa e, mentre gira in cerca della pista giusta, viene pestato, irretito, minacciato, svillato, negato ecc. Insomma gliene capillano di tutti i colori, senza però che niente riesca a scalfire quella sua signorile, disincastrata, irriducibile volontà di sapere. Anche Elliott Gould, nei panni del protagonista, sa il fatto suo e mantiene la giusta nonchalance. Ma, comunque, provate a fare il confronto col prossimo film della serie interpretato dal vecchio, grasso, fiacco, irraggiungibile Mitchum. COKIPI (Italia 1, ore 20.30). Joris Dassin dirige l'attuale ministro greco della cultura (Melina Mercouri) in un classico colpo grosso. Il titolo deriva dal famoso gioiello custodito nel museo di Ankara e ultraprotetto dai sistemi di sicurezza inimitabili. Il solito sceriffo criminale si impunta a volerlo rubare. L'INARRIVABILE FELICITÀ (Rete 4, ore 21.30). Tre nomi: Fred Astaire, Rita Hayworth e Cole Porter arretrati una commedia musicale di tutto rispetto. La storia: un regista e ballerino di varietà viene fatto abile e arruolato, ma non tollera la disciplina militare e si mette nei guai. Anche in galera, però, i piedi alati di Fred Astaire non riescono a stare fermi.

Table with Radio programs: RADIO 1, RADIO 2, RADIO 3. Lists various radio shows and their broadcast times.

Tv: New York notte da incubo. Il viaggio come banco di prova per una piccola comunità. È un motivo «classico» del cinema americano. Chi sono i protagonisti? Sono una quindicina di persone che in una notte come tante altre, resta isolata nel vagone di coda del subway di Manhattan alla merce di due giacuzzi ubriachi. Sono cittadini assolutamente normali (che il regista ci presenta coppia a coppia), i quali non hanno la forza e il coraggio di rispondere alle prepotenze di quei due «balordi» isolati solo di un coltello. Insomma, il tema del film è l'imbarazzo che manifesta una società rigorosamente divisa in classi nel difendersi contro gli assalti del teppismo. E la ruotazione di una vigliaccheria collettiva che, in estrema, soltanto un soldato con una braccio ingessato saprà spezzare. Forse non è azzeccato ripensare al Gary Cooper di Mezzogiorno di fuoco, lasciato da solo a combattere contro i killer, a ripensare a *La città*. Ma nel film *Peerce* l'ombra lunga del maccartismo naturalmente è sponda e si si scontra di fronte ad un campionario di paranoie urbane e «disturbi da contenzione» ripresi secondo una chiave tutta naturalistica. È forse il limite (ma anche il pregio) del film: che ad un certo punto, e del tutto nuovo, quello della preparazione gratuita. In questo *New York*, ore 3: l'ora dei vigliacchi è un film «capostipite», un modello che il cinema americano, soprattutto quello di serie B, avrebbe imitato fino alla noia negli anni a seguire, aggiun-

Ford advertisement for the Fiesta. Text: 'Fino al 14 febbraio dai Concessionari Ford ancora prezzi 1982 su tutti i modelli disponibili pronta consegna.' Large 'PREZZI BLOCCATI' graphic. Models listed: FIESTA CASUAL L. 6.318.000, ESCORT 1.1L, 5p L. 8.684.000, SIERRA DIESEL L. 12.649.000 (PREZZI CHIAVI IN MANO). Ford logo.