

Spettacoli Cultura

Opera Roma: Antignani sovrintendente

ROMA — Alberto Antignani, 35 anni, è il nuovo sovrintendente del teatro dell'Opera di Roma. L'Avvocato faccendiere faceva già parte da due anni del consiglio di amministrazione dell'ente lirico. Sostituisce Giorgio Mosconi, che si era recentemente dimesso per incompatibilità con altri impegni di lavoro. Sono stati anche nominati, nella stessa seduta del consiglio comunale, due nuovi consiglieri del teatro Stabile di Roma: lo storico Lucio Villari e l'organizzatore teatrale, Fulvio F.



A sinistra, Mel Gibson nel film *Interceptor*. Sotto, ancora Mel Gibson con Sigourney Weaver nel nuovo film di Peter Weir

Esce postumo il film di Marty Feldman

ROMA — «In god we trust», il secondo film di Marty Feldman regista, uscirà tra pochi giorni in Italia con il titolo di «Frate Ambrogio». In questa pellicola Feldman, morto lo scorso anno, è anche protagonista. Nei panni di un Sant' Ambrogio un po' pazzoide si trova di fronte ai problemi e alle tentazioni del mondo terreno cui cede spesso e volentieri in un clima di comicità stralunata. Arrivato alla notorietà con il film di Mel Brooks, l'attore aveva diretto «Io Beau Geste e la Legione straniera».

Il 4 giugno a Cinecittà per i «passaporti»

ROMA — Attori e produttori, registi e scenografi, documentaristi e direttori della fotografia, tutti premiati col «Passaporto di Cinecittà»: l'appuntamento con le venti personalità prescelte per il ruolo ricoperto nell'ultima stagione cinematografica è per il 4 giugno negli stabilimenti di via Tuscolana. Nell'ambito di questi stessi «Incontri» giunti quest'anno alla loro terza edizione, la Banca Nazionale del Lavoro assegnerà i premi AGIS-BNL per la musica e «nuovi riconoscimenti a chi si sia servito o

sta per servirsi delle strutture di Cinecittà. Alla giornata dedicata alla «Hollywood sul Tevere» è prevista, come l'anno scorso, la partecipazione del ministro De Michelis e inoltre quella del ministro Signorello. L'iniziativa è stata annunciata in un'aula, nel corso di una conferenza stampa, dal direttore generale dell'Ente Gestione Cinema Vittorio Ciacci, dal presidente di Cinecittà Antonio Manca e dal direttore generale del Luce Stefano Bolando. Sempre ieri mattina i tre dirigenti hanno annunciato l'uscita trimestrale di una rivista dal titolo «Immagine e pubblico» che, diretta da Gastone Favero, avrà il compito di informare sulle attività del Gruppo Pubblico (il numero zero, distribuito al Fe-

stival di Cannes, tracciava una prima radiografia del Gruppo). La terza iniziativa di cui si è parlato riguarda il lavoro di collegamento con gli Enti Locali che il Gruppo, nella sua fase di rinnovamento delle strutture, si è proposto. Lo scopo è, principalmente, quello di garantire una collaborazione nell'ambito della distribuzione e della cinematografia didattica. Il 3 giugno si svolgerà un incontro con gli assessorati alla Cultura delle Regioni e di alcuni Comuni e Province. Incontro che, si afferma «nasce dal presupposto che gli Enti Locali abbiano già in comune con Cinecittà e l'Istituto Luce-Italmolegno alcune finalità istituzionali, che si spingano a trovare forme di collaborazione nel campo degli audiovisivi».



All'inizio erano solo un successo: ma ora i serial brasiliani stanno diventando un fenomeno sociale

Siamo tutti schiavi di Isaura

Perché ormai a milioni seguono le telenovelas?



I protagonisti della telenovela «Ciranda de Pedras». In alto, l'attrice brasiliana Lucelia Santos in una scena di «Schiava Isaura»

Sono mesi ormai che mangio da solo quando vado a trovare mia madre impegnata dalle «telenovelas» brasiliane. Ho discusso con lei la qualità del prodotto, la povertà del messaggio. Mi sono deciso a guardare anch'io, infine, quando mi sono reso conto dell'ampiezza del fenomeno: figlie e madri, casalinghe ed emancipate, donne in genere ma anche uomini che sembrano preferire «Ciranda de Pedras» o «Isaura» al calcio, alle letture più diverse. Partito prevenuto lo studioso mi sono poi abituato senza difficoltà a vederle e non posso non essere d'accordo oggi sul fatto che, a piccole dosi, le vedo perfino volentieri.

Sono qui a chiedermi dunque, a distanza di mesi, il senso di questa contraddizione. In modo ancora più evidente che per «Dinasty» ci si trova di fronte senza dubbio a prodotti scadenti: i dialoghi sono scontati, gli attori pessimi o modesti, la regia inesistente, gli inserti pubblicitari molti e fastidiosi. Con queste premesse, come è possibile che le «telenovelas» abbiano altissimi indici di ascolto?

Viviamo un'epoca complessa di cui non è sempre semplice cogliere sviluppi e tendenze reali. Ma un primo tentativo di risposta può essere questo: l'organizzazione reale della vita rende sempre più difficile il muoversi soli nella propria casa. La chiusura dei piccoli esercizi commerciali e degli antichi mercati, la sostituzione al gioco libero dei ragazzi delle attività sportive propriamente dette in luoghi aperti solo in orari definiti e a persone scartate da folle corsa pomeridiana di spettatori per portare i figli progressivamente più annoiati a fare il nuoto, la schermata o il tennis... hanno ulteriormente ridotto, anzi praticamente chiuso, le possibilità di vita associativa. Per i bambini al di là della scuola, per gli adulti nelle ore lasciate libere dal lavoro, per le persone anziane in tutte le 24 ore, la città è estranea, sconosciuta, pericolosa. Ebbene, è in una situazione di questo tipo che l'individuo si abitua a passare la massima parte del suo tempo da solo. È in una situazione di questo tipo che si inquadra il ruolo probabilmente sproporzionato ma comunque ineguale della televisione nella vita di tutti. È all'interno di una situazione di questo tipo che può essere inquadrate, ugualmente, il successo incomprensibile delle «telenovelas».

Ma, detto questo, siamo ancora all'esterno del fenomeno. Il vero segreto delle «telenovelas» brasiliane mi è sembrato, infatti, quello del linguaggio: familiare nel senso più immediato del termine, esso utilizza il racconto minuzioso degli accadimenti più semplici. Smentendo clamorosamente i precetti del cinema d'azione, un tipo di cinema inevitabilmente centrato su personaggi e situazioni eccezionali, la telecamera segue il personaggio negli aspetti più inutili del suo vivere, l'entrare lentamente in una stanza, tornare indietro per il telefono, l'accorgersi del fatto che la telefonata, in cui spesso non viene detto nulla di rilevante, è stata seguita. Sia nell'estrema semplicità di questo modulo narrativo la possibilità di presentare personaggi alla portata di tutti. Il racconto diventa così cronaca restituendo, attraverso un gioco di specchi, la visibilità e complessità di questo.

La televisione segue insieme, su questa strada, quella che è una peculiarità del suo modo di essere reale e una tendenza recente del gusto: la banalità delle vicende del linguaggio, l'aspetto antinomico delle facce, la debolezza della recitazione fanno sentire a loro agio qualsiasi spettatore facilitando processi di identificazione piani e senza scosse, liberando dall'ansia colui che ha paura della nuda e della banalità della sua esistenza, proponendo tempi e ritmi stabilmente umani a persone cui la vita non chiede oggi e non chiederà domani nulla di eccezionale; consentendo, soprattutto, forme di ascolto sommarie e confidenziali, passibili di qualunque interruzione, chiacchiere sulle vicende di gente con noi assillative di chiacchiere ormai impossibili sul vicinato o sui parenti.

Parlando di egemonia, Gramsci sottolineava l'importanza di uno studio attento delle operazioni concrete e dei personaggi reali attraverso cui essa si stabilisce, si consolida o si rinnova. È una indicazione questa a essere ignorata da molti degli intellettuali di sinistra che si occupano di mass-media e di spettacolo. La cultura espressa da questo tipo di favole è infatti, al fondo, una cultura solidamente reazionaria. Essa giustifica e sostiene cose oggi inscacciabili nell'organizzazione della società: in «Isaura», proponendo platealmente la ragionevolezza della schiavitù «perché il padrone sia buono e si comporti con i negri come il WWF chiede oggi di comportarsi con gli animali», in «Ciranda de Pedras» o in «Ritratto di Alice» proponendo l'idea che il servo esemplare è quello che accetta il suo ruolo fino in fondo sapendo bene che lui vive per ritagliarsi piccole soddisfazioni nell'angolo lasciato libero da un padrone umano. Lui, solo, di nobili ed etici sentimenti; in «Dinasty», proponendo, con violenza sfacciata, la versione peggiore del mito americano del denaro.

Fiabe consolatorie ed allusive, storie di questo tipo assolvono un compito pericolosissimo in una società percorsa da dure tensioni politiche. Se funzionano tuttavia e se hanno tanto spazio, collegarle al «divulgo della reazione» serve a poco: occorre pensare invece alla carenza di iniziativa culturale delle forze di progresso, alla sottovalutazione che esse fanno, spesso, dell'uso di quei mediatori del consenso di cui parlava Gramsci.

Concludo proponendo al dibattito l'idea che le difficoltà in cui si muovono molte iniziative della sinistra nel campo del media nascono proprio da questa sottovalutazione. Sospese tra scimmiettamento di ciò che fanno gli altri (senza avere degli altri la durezza imprenditoriale e il solido cinismo commerciale) e avventatezza o sofisticatezza delle proposte originali, le nostre televisioni private e i nostri giornali si condannano spesso, mi pare, a restare opzione di pochi, fedeli ed annoiati o intelligenti e sensibili più di quanto lo sia la media statistica delle persone. «Dinasty» e le «telenovelas» sono prodotti culturali di cui chi parla o ascolta ha una formula particolare adatta al mezzo televisivo e alle esigenze attuali di un pubblico ampio. Senza timore di sporcarsi le mani occorre studiare queste formule e utilizzarle per passare messaggi di segno opposto.

Luigi Cancrini

«La mia libertà di creare me l'ha data Hollywood. Questo era un film da sei milioni di dollari. E me li hanno dati. Ho tradito? Ma cosa pretende il governo australiano da un regista che, come me, ha commesso il solo peccato di avere la sua residenza legale a Sydney? Se lo è chiesto Peter Weir, nei giorni scorsi a Cannes per accompagnare *The year of living dangerously*, il suo nuovo film, pellicola da sei milioni di dollari, appunto, e finanziata dalla MGM. Ci ha fatto capire che parlare di aborigeni o magia della vecchia civiltà vittoriana per lui, regista di *Picnic ad Hanging Rock* e dell'ultima ondata e spacciatola del nuovo cinema australiano, a questo punto è diventata una seccatura. Non basta: lavorare con tecnici o attori rigorosamente australiani è una prigione».

Negli stessi giorni il suo connazionale, Bruce Beresford, spiegava che mentre girava *Tender mercies* in Texas con altri soldi americani, a differenza del sovietico Tarkovski in Italia, non aveva provato nessuna «nostalgia» della sua terra. Al festival la loro «new wave» faceva per la prima volta un'operazione in forze all'interno di

una competizione internazionale e occidentale. Nomi australiani, capitali americani. Assistenza pubblicitaria di Hollywood quella di presentarla come una «scuola» proprio nel momento in cui ha comprato due dei suoi registi. E Beresford e Weir, per quanto li riguarda, prendono atteggiamenti da «figli ingrati».

Laio si nasconde artistica del nuovo cinema degli antipodi è fissato al '75, cioè a *Picnic ad Hanging Rock*: sono il soggetto del film e la sua risonanza internazionale a farne un'opera chiave. Weir, in realtà, non ha prodotto né questo né nessun altro dei suoi film ricorrendo alle sovvenzioni del governo. Certo, però, usufruisce anche lui del massiccio sforzo pubblicitario e promozionale che laggiù è in corso. Negli anni Sessanta il governo australiano si è reso conto che, con 15 milioni di abitanti, il mercato cinematografico interno è per forza limitato. L'exportazione si impone. Soldi vengono impiegati per richiamare tecnici e cineasti nella neonata Australian Film School. I soldi vengono raccolti con un sistema di detassazione che, al cittadino che investe, rende subito il 150% e altri ri-

Da Bruce Beresford a Peter Weir il cinema australiano trova soldi in America ma fa brutti film. È una conseguenza inevitabile?

Gli ammutinati di Sydney



cavi man mano che il film incassa. Il sistema si consolida, s'ubnetta il criterio della «nazionalità australiana»: è il requisito inderogabile, per soggetto, tecnici, attori, chiesto ai film che vengono finanziati. Fred Schepisi, George Miller, Ken Hannam sono i nomi di cui si parla. Il primo in realtà è emigrato a Hollywood da un pezzo (e il suo ultimo film, *Barbarosa*, è un western). Ma il secondo è autore dei due *Interceptor* che nelle sale USA totalizza —

primo caso per un film non solo australiano — più di 100 milioni di dollari. Il terzo si affaccia, premonitore, nel '75 alla Quinzaine di Cannes. Poi ecco questi Beresford e Weir. Il primo si è rivelato al pubblico occidentale con *Breaker Morant*, film premiato sulla Croisette. Il secondo, con *Gallipoli* - Gli anni spezzati scopre il fascino della storia. Oggi litigano: «Prima dei milioni investiti dal governo esistevano in Australia un impegno,

un talento che hanno le loro origini negli anni Sessanta. E solo questo che, oggi, ci permette di imporsi sul mercato, polverizzato Weir. Beresford, in un'intervista, poco tempo fa ha detto che il successo del cinema australiano, secondo lui, è direttamente proporzionale ai soldi investiti dal governo in un'abile campagna di marketing. Sembra un altro altro sovrano del maggio '83 di fatto tutti e due hanno dato prova che al cinema nazionale sovvenzionato non vogliono sentirsi legati più di tanto.

Insiste Weir: «Come faccio a sapere oggi se l'opera che avrò voglia di realizzare domani sarà un contenuto "inequivocabilmente" australiano? Il cinema è arte. E l'arte non conosce frontiere. A dire il vero al Festival di due registi in versione-Hollywood hanno presentato film caduti il giorno dopo nel dimenticatoio. *Tender mercies*: è la storia di un cantante country (Robert Duval). Film pallidamente sentimentale. Sembra che, prima di esso, non siano esistiti né Nashville, né Questa terra è la mia terra. Su *The year of living dangerously*, con Mel Gibson, quattro o meno in più: quello sull'Indonesia di Sukarno, anno 1965, è un film rozzamente anticomunista o «un po' asiatico, un po' americano». Qualcuno vi cerca le tracce della vecchia ispirazione esotica e stregonica di Weir, qualcuno si sforza di vedere in Gibson il nuovo Robert Mitchum. Ma alla fine il film o indaga o lascia tiepidi, perplesso, è comunque, ci sarà modo di tornare, visto che è già in lavorazione nei nostri stabilimenti di doppiaggio».

Hollywood, a questi giovani, non giova. Per uno Schepisi emigrato o per i due temporaneamente americani, c'è una coppia Miller-Kennedy che, dopo *Interceptor*, ha costruito uno studio a Sydney. E questa la strada più rigorosa da seguire? Certo è che l'Austra-

lian Film Commission, si vendica di Weir e annuncia che, con i suoi azionisti diventati quasi tutti, l'anno prossimo potrà finanziare progetti costosi quanto il suo film. Ecco, insomma, la via della produzione diretta. Fra parentesi una nazione vicina, la Nuova Zelanda, che ha imitato il sistema australiano della detassazione, sembra decisa piuttosto a buttarsi nella produzione: il recente film di Nagisa Oshima è un esempio. Ma per l'anno prossimo sono previsti altri investimenti per dodici milioni e mezzo di dollari. Ecco la via, indiretta, che un paese ancora a livello zero dal punto di vista cinematografico, cerca per agire sul mercato.

Fra parentesi una nazione vicina, la Nuova Zelanda, che ha imitato il sistema australiano della detassazione, sembra decisa piuttosto a buttarsi nella produzione: il recente film di Nagisa Oshima è un esempio. Ma per l'anno prossimo sono previsti altri investimenti per dodici milioni e mezzo di dollari. Ecco la via, indiretta, che un paese ancora a livello zero dal punto di vista cinematografico, cerca per agire sul mercato.

Secondo problema: se è vero che questo è un cinema «nato per l'exportazione» può impedire ai propri autori di usare stati, oggi più chiusi, o meno, riferimenti cinematografici letterari. Magari sprovvisto di uno stile, ma proprio per questo più libero del cinema europeo e di quello americano. Se è la storia di un cantante country hollywoodiano? La risposta, per il momento, non c'è. Magari bisognerà aspettare dai cineasti che ancora lavorano nell'oscurità della TV o delle agenzie di pubblicità di Sydney. Che la nuova ondata degli antipodi, grazie ai suoi mille «azionisti», sfornare di sicuro nei prossimi dieci anni.

Maria Serena Palieri

Il concerto

«Introduzione all'oscuro» Sciarrino, come mettere i sospiri in musica



Salvatore Sciarrino

«Introduzione all'oscuro», eseguito dall'ensemble barbarico nella stagione '81-'82 al Piccolo Regio. Lo si è potuto ascoltare in occasione della premiazione, avvenuta durante uno dei concerti RAI denominati «I martedì dell'Auditorium». Sciarrino è il settimo dei musicisti a cui sia andato l'ambito riconoscimento (due milioni), dopo Nono, Donatoni, Berio, Bussotti, Petrucci e Ferrero; autori che negli anni passati avevano presentato, in prima esecuzione torinese, i loro giudizi «i migliori» della stagione.

Introduzione all'oscuro è una specie di preludio ad una notte d'incubi in cui l'autore ripropone il suo campionario di onomatopoeie fisionomiche: i ticchettii ostinati delle chiacchiere dei fiati sono i battiti accelerati del polso, i soffi sono angosciosi respiri e sospiri alla Molly Bloom, ovvero l'allegria dell'insonnia. Suggestivo come sempre, Sciarrino ha però riscritto ancora una volta lo stesso pezzo, anche se questo si anima un po' verso la fine con l'irruzione di qualche passo jazzistico travestito da fantasma.

Giampietro Taverna dirigeva nella stessa serata, con la sua consueta morbidezza, altre pagine moderne. In apertura di Francesco Pennisi si erano ascoltati due frammenti da *Descrizione dell'isola Ferdinandea*, l'opera che andrà in scena

a Roma nell'ottobre prossimo. Debbono dire di avere ascoltato raramente da questo ottimo musicista pagine così poco convincenti. Sarà l'eccessiva fiducia che si ripone nella messa in scena, ma in questi due frammenti non ci pare di aver udito niente più che una serie di effetti «da film» che, sebbene con maggiore raffinatezza, non andavano ai di là, qualitativamente, di quelli ascoltati nella scena di *Ho fatto apas* in cui Nichetti va al «Piccolo» mentre si rappresenta *La Tempesta* con la regia di Strehler. Non tutte le ciambelle riescono col buco: sarà necessario attendere l'opera completa.

Di maggior interesse *Intermezzo* per 14 fiati e «pianoforte preparato» di Aldo Clementi, una delle tante buone della musica d'oggi. Il maestro siciliano vi deforma l'op. 119 n. 2 di Brahms, visto come oggetto sonoro che ruotando offre una capotendoscopica immagine di un movimento, come fra le rifrazioni d'infiniti specchi. Ne viene fuori un'incantevole anima nanna d'avanguardia in cui si rinuncia, come nell'ultimo Nono, al suono aspro e sgradevole. «Dulcis in fundo», il *Giardino religioso* di Bruno Maderna, che avvia sui giochi collegati già dopo soli trenta secondi d'ascolto. Le note sgocciolano e statiche e si trasformano in un gesticolare convulso e progressivamente stratificato una meraviglia. È un successo finale calorosissimo per direttore e strumentisti RAI da parte di un pubblico scarso ma non troppo.

Franco Pulcini

QUESTA SERA ALLE 20.30 SU ITALIA UNO

LA VENDETTA DELL'UOMO CHIAMATO CAVALLLO

LA SETTIMANA DEL

VENERDI 27 MAGGIO
SINUHE L'EGIZIANO

SABATO 28 MAGGIO
ZEPPELIN

CON RICHARD HARRIS
GALE LONDENGAARD
BILL LUCKING

REGIA DI IRVIN KERSHNER

ITALIA UNO