

Vita da sceneggiatori/2

In vacanza a Marrakech per non dimenticare

Enzo Monteleone da «Hotel Colonial» al «Prete bello» e al film su Fred Buscaglione. «Parlo del passato perché il presente mi fa rabbia. E perché rimuovere è un errore»

Alberto Crespi

Se è lecito inseguire delle ossessioni, dei temi ricorrenti nel lavoro di uno sceneggiatore, e tentare di ricavarne un ritratto dell'uomo, allora dovremmo concludere che Enzo Monteleone ha una doppia personalità. Da un lato i suoi film già visti, *Hotel Colonial* (regia di Cinzia Torini) e *Marrakech Express* (regia di Gabriele Salvatores); e dall'altro, l'esotismo, l'amicizia tradita e recuperata (il terrorista rifugiato in America Latina, il vecchio amico perso nel deserto del Marocco). Dall'altro lato, il film che vedremo: *Il prete bello* (regia di Carlo Mazzacurati) e *Fred Buscaglione* (regia di Luca Barbareschi): due immersi in un'unica storia, ma con un'atmosfera diversa. Mi spiego: vedendo *Marrakech Express* non credo si pensi agli anni di piombo, però il "sottotesto" del film, se cost può dire, è quello, ed è molto forte. I quattro trentenni del film hanno vissuto un'utopia, un sogno di cambiare il mondo, e conservano ancora oggi una loro vitalità, un senso molto forte dell'amicizia. Che non è di moda. Oggi vanno forte il giovanottismo, il vanzimonio, lo yuppieismo. Tre "ismi" che io odio con tutte le mie forze. «Io ho avuto vent'anni negli anni Settanta, e ho condiviso certe utopie politiche di quegli anni. Il fatto che alcune di queste utopie abbiano avuto uno sbocco tragico non giustifica affatto che oggi si ten-

stesso mi sono fatto il mio anello in India e vari viaggi in America Latina. Per noi il nomadismo è quasi ovvio. *Marrakech Express* nasce da una storia vera, un mio amico che era stato beccato a Panama con le tasche piene di hashish. Ed era in galera sul serio, non era uno scherzo come nel film... Però, tornando al tema dei paesi esotici, è anche una delizia, lo ammetto. Un'incapacità di raccontare ciò che succede qui, ora. Secondo me, l'unico che riesce a farlo è Nanni Moretti, anche se forse c'è un'inversione di tendenza. Penso a *Notte italiana*, ad altri film di giovani che tentano di ribellarsi. A Venezia gli schieramenti si vedranno chiaramente: i film dei giovani, a cominciare da Moretti, alla Settimana della Critica e i film dei baroni in concorso. Sarà divertente...»

Al «qui e all'ora», per il momento, Monteleone non approderà. A Venezia ci sarà, appunto, *Il prete bello* di Mazzacurati, scritto insieme a Franco Bernini, mentre più avanti vedremo *Il Buscaglione*, sceneggiato da lui e Silvia Napolitano per l'esordio nella regia di Luca Barbareschi, con il difficile ruolo del grande Fred affidato a Massimo Dapporto. «Scavare nel passato non è difficile. Nel caso di *Buscaglione* lo è e Silvia abbiamo fatto un grande lavoro di documentazione. Per *Il prete bello*, sono stati fondamentali i ricordi d'infanzia, miei e di Carlo. Siamo entrambi padovani e rievocare il Veneto è un problema. Il vero problema è arrivato quando ci siamo resi conto che il film dal romanzo di Parisse era già stato fatto.



Giuseppe Cederna e Fabrizio Bentivoglio in «Marrakech Express». In alto, Enzo Monteleone con la sua compagna Cecilia Zanuso

Era *Amarcord*. Le stesse situazioni: la visita del Duce, la banda di ragazzini, il nonno socialista, un personaggio uguale alla Gradisca... Insomma, sforzandomi di non essere mai "felliniani" abbiamo scritto sei versioni del copione, e le prime cinque erano cinque film diversi. Ogni volta era un aspetto del romanzo che prendeva il sopravvento. Abbiamo tagliato, sfrondato, "ucciso", decine di personaggi, e siamo arrivati a una sesta versione che era un po' la somma delle precedenti, imperniata soprattutto sulla storia di un'amicizia fra bambini.

Sempre l'amicizia, dunque. E la storia degli sceneggiatori italiani è spesso una storia di amicizie, di coppie. Age e Scarpelli, Benvenuti e De Bernardi... Nel caso mio, di Mazzacurati e di Umberto Contarelli, che ha lavorato a *Marrakech*, si tratta di un piccolo clan di padovani sradicati a Roma per fare cinema. Certo, la sceneggiatura è un lavoro bellissimo perché, all'inizio, stai con gli amici e sei completamente libero: i film possibili sono mille, è un momento di potenzialità aperte, di intelligenze che si scontrano, di azzardo totale. Poi la libertà diminuisce: tra i mille film possibili scopri piani piano l'unico che davvero vale la

pena di fare, e cominci a togliere, togliere... È come costruire una Ferrari, devi eliminare ogni peso superfluo, tagliare tutto ciò che rallenta la storia. Dopo di che, il tuo lavoro finisce, il film se ne va e diventa, giustamente, di tutti. Inizia la vita di set, che è come un'avventura, un campeggio. Ecco, in un film lo sceneggiatore è l'unico che non va in campeggio. Però è anche l'unico che, almeno in quel primissimo momento, è totalmente libero.

Oltre a *Prete bello* e a *Buscaglione*, il futuro di Monteleone si chiama anche *Americano rosso*, da un romanzo di Gino Pugnetti, regia di Alessandro D'Alatri. Film nel castello, chissà quanti. Inutile chiedergli in quali generi vorrebbe cimentarsi. «Mi piacerebbe fare un thriller mozartiano, un film di un eroe eroico, un film di un eroe eroico, un film di un eroe eroico...»

L'opera. Successo a Fermo «Bohème» per soli giovani

La provincia si addice all'opera, o almeno a *Bohème*. Senza trionfalismi e senza star system, a Fermo il capolavoro di Puccini ha visto un allestimento molto gradevole, con la regia semplice ma efficace di Crisostomi e un cast vocale di giovani di belle speranze che, a parte alcune imprecisioni, ha mantenuto l'esecuzione su toni di tutto rispetto. Dirigeva, un po' lentamente, Fabio Maestri.

MARCO SPADA

Fermo. Verdi fu convinto tutta la vita, e lo scrisse a Ricordi, che la migliore esecuzione di *Aida* fu quella di Parma. Non alla Scala, a San Carlo, non all'Opera di Parigi, ma nel più modesto, per allora, teatro di Parma. Uscendo dai circuiti obbligatori della lirica, quelli che consacrano, la provincia riservava al compositore la soddisfazione negata agli altrove. Pochi soldi, cantanti buoni ma non divi, un allestimento semplice ma curato, facevano il miracolo di rendere l'opera semplicemente l'opera, impegnando il pubblico in un sano totale divertimento, alieno da sforzi di cultura esibita. Ricordi ricordò certo la lezione del Maestro, quando Puccini per la sua *Bohème* si era, instaurato a Fermo, il teatro di Leopoldo Mugnone alla direzione. «Facciamo delle compagnie omogenee, volentieri, animate da entusiasmo, e si ottiene quanto occorre. Ebbe quindi Torino e Arturo Toscanini, giovane e promettente direttore. E naturalmente il successo, che dal 1896 non conosce flessioni.

La storia ci insegna che il teatro non ha bisogno di allestimenti miliardari, di pompe mondane e di tam tam giornalistici per celebrare i suoi riti, ma solo di buoni musicisti. La gaia fiorita continuerà egualmente a commuoverci anche se in scena una quinta si agita per il vento, un corista perde il cappello, la macchina della neve fa un po' troppo rumore, un figurante manca d'ingresso. È pensando a tutto questo che la scorsa sera abbiamo rivissuto la storia di Mimì e Rodolfo, nell'allestimento che il Festival di Fermo ha ideato per l'ultima edizione. Il regista Vincenzo Crisostomi ha puntato alla tradizione e non ha sbagliato. È certo legittimo far morire Mimì di overdose, ma ci vogliono le sedi e le manifestazioni adatte. Nel teatro all'aperto di villa Vitali, i quattro ci hanno presentati, come da copione, la sofferta del quattro bohémien, il caffè Montus e la barriera d'Enfer, proprio come ce li siamo sempre immaginati, e in fondo come continuavano a volerli. Fondati e quinte (create da Roberto Glasovazzo) che, sapientemente illuminate, ci hanno riportato a Parigi nel 1830. E i personaggi, vestiti in maniera rigorosamente storica da Otello Campanoneschi, hanno riempito di vita piazza e stradine. Ben risolto particolarmente il finale, in cui la morte di Mimì, che arriva sempre troppo presto, ha avuto la sua preparazione logica nell'intreccio di sguardi e atteggiamenti dei sei protagonisti. È veniamo alla compagnia. Si è puntato naturalmente su due giovani. Giuseppe Sabbatini non è forse solo il profilo strettamente lirico del Rodolfo ideale; gli manca soprattutto quell'espansione della voce che nel repertorio lirico è necessaria. Ma è musicista fine e possiede una capacità di frangere con i respiri giusti. Il suo Poesia è stato quindi convincente, anche sotto il profilo drammatico. Carmela Apollonio nel ruolo di Mimì ha dato una buona prova complessiva, ma perché non cantare più legato quelle belle frasi patetiche che Puccini le regalava tanto generosamente? Forse il personaggio ancora non lo appariva del tutto. Più a fuoco, la coppia Marcello Musetta, rispettivamente Roberto Serile e Alessandra Ruffini, due voci «italiane» anche nella tecnica. Schaubard e Colline erano Paolo Rumez e Auro Tomick, quest'ultimo commovente nella vecchia zimarra. Un plauso al coro di Emanuela di Pietro che canta, balla e recita benissimo, e al direttore d'orchestra Fabio Maestri, che nonostante qualche tempo lento, ha tenuto ben salda la compagnia dell'Orchestra internazionale d'Italia.

Primecinema La gelosia rende invisibili

MICHELE ANSELMI

Il marito invisibile. Regia e sceneggiatura: Ulf Mische. Interpreti: Klaus Wennemann, Barbara Rudnik, Nena, Camilla Horn, Martin Blau, Rita, 1988.

Un Blake Edwards alla tedesca. Malizioso, burlesco, ma senza la verva che il regista americano sa mettere nelle sue storie di nevrosi sessuali. Del resto, non è facile giocare alla «commedia hollywoodiana», anche nell'esplicita citazione dei modelli (preziosi le facce scelte dall'eclettico Ulf Mische: Klaus Wennemann sembra Dudley Moore, Barbara Rudnik Kathleen Turner e Nena Liza Minnelli...). La novità consiste nell'elemento fantastico introdotto nella storia e preso per buono: un cappello magico che permette, a chi lo indossa, di diventare invisibile. L'opportunità capita ad un nevrotico presentatore televisivo di salotti culturali (una specie di Bagnasco tedesco), e non si può dire che gli porti fortuna.

Ricevuto in eredità dallo zio morente, il cappello provoca subito un guaio: tornando a casa invisibile per fare una sorpresa, il presentatore scopre di essere tradito dalla bellissima moglie. Come disperato dall'amico più caro, ignorando, ovviamente, che l'uomo in questione è proprio lui. Risultato: in diretta tv, mentre sta intervistando un luminare della psicoanalisi, il nostro presentatore confida a milioni di spettatori la sua condizione di «comuto». L'audience va alle stelle, ma c'è poco da allegriarsi: di lì a poco, l'adultera fa le valigie e abbandona il tetto coniugale. A complicare la situazione interviene una giornalista curiosa con proble-

mi di cuore, attratta dal «caso»: fotografando di nascosto il presentatore, si accorge di quella strana facoltà e gli ruba il cappello. A questo punto, la commedia si trasferisce sul treno (ricordate *Ventesimo secolo* di Howard Hawks?), dove il regista azzecca una delle gag migliori: capita infatti che il presentatore, alla ricerca del cappello magico, recuperi quello sbagliato, e credendosi invisibile combina le cose più incredibili (tipo «zuppetta») sotto lo sguardo esterrefatto dei viaggiatori. Va a finire bene, o quasi: con i due che decidono di rimettersi insieme e di liberarsi definitivamente del cappello inopportuno. Ma ci credereste? No, ovviamente: lui, ringalluzzito, ricomincia a prendersi le sue vacanze sentimentali; lei continua a tradire il marito con l'amico medico, usando la scappatoletta per fare shopping di lusso e dilagarsi nel nulla al momento del pagamento.

Guerra dei sessi, tv-spettacolo, giornalismo pettegolo: il regista Ulf Mische agita temi importanti con l'aria di riflettore sopra; ma è la *poche*, con i suoi trucchi di sempre, a prendere poi il sopravvento sull'ambientazione alto-borghese, lasciando nello spettatore un vago senso di noia. Bisogna chiamarsi Blake Edwards o Billy Wilder per manovrare, con leggerezza, materiale del genere; oppure appartenere a quella *nouvelle vague* femminile che ha nei propri ranghi cineaste come Susan Seidelman, Doris Dörrie o Coline Serreau. L'esperienza comunque incuriosisce, e merita attenzione (anche perché, tra horror e fondi di magazzino, in giro non c'è quasi niente da vedere).

Biraghi sulla torre di Babele (organica)

ROMA. Quella del 1987 era una «Mostra snella», quella che si aprirà il 4 settembre sarà «una torre di Babele organica». Parola di Guglielmo Biraghi, che nel corso di una faccia a faccia con Lino Micciché pubblicato dall'Espresso, racconta difficoltà e obiettivi della mostra. Stimolato dal presidente del sindacato critici su vari argomenti, tra la esultanza dei fondi (nemmeno quattro miliardi), Biraghi risponde:

«Credo che con otto-nove miliardi si potrebbe fare una mostra strutturalmente e organizzativamente dignitosa. Ma soprattutto i tempi dovrebbero essere tali che fin dall'autunno successivo ad ogni edizione ci fosse un'assoluta certezza sul contenitore per potersi occupare fin dall'inizio dell'anno dei contenuti». «L'attuale - continua - ci si attezza per i miracoli. Pensare a una mostra da poco più di un miliardo equivarrebbe a far morire la mostra; pensare di saltare un anno nel clima di generalizzata concorrenza internazionale equivarrebbe a far morire la mostra; assumere un atteggiamento di denuncia avventuriana equivarrebbe ancora una volta a far morire la mostra».

Ribattendo infine a chi lo contesta di aver usato poco la commissione di esperti, Biraghi paragona i film alle farfalle: «Ti passano sotto il naso senza preavviso e il retino per acchiapparle deve essere mosso da un solo braccio e con una decisione inequivocabile. Se io so di un film che immagina possa interessare la mostra, telefono, corro, lo vedo o lo prendo; se invece devo mobilitare cinque persone, attendere i loro tempi, aspettare i loro giudizi, discutere che il film mi venga spedito perché forse lo potrà prendere, nel frattempo chiedo passi con un buon retino se lo porta via».

I dati delle ultime stagioni parlano chiaro: anche nel consumo cinematografico il Sud è emarginato. Uno stato di crisi in cui sopravvive solo il prodotto Usa

Povero cinema, si salva solo al Nord

Che il cinema sia in crisi, lo si dice da sempre. Ma fra le cifre di questa crisi si nascondono curiose scoperte. Ad esempio, che il consumo cinematografico in Italia penalizza (come molti altri fenomeni, in questo paese) il Sud e la provincia a vantaggio del Nord e delle grandi città. O che la contrazione del «cinema visto al cinema» colpisce dovunque, meno che in America. Vediamo perché.

UMBERTO ROSSI

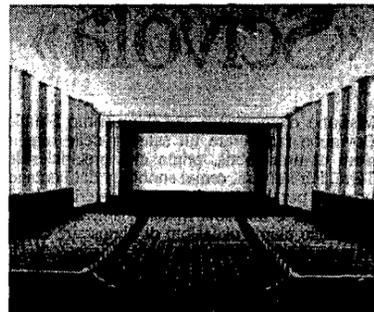
La crisi che ha colpito il mercato cinematografico italiano ha determinato una forte concentrazione dell'offerta e mutato profondamente la distribuzione territoriale del consumo di spettacoli. Emergono, ad esempio, una sensibile frammentazione della domanda e una determinazione sia scompenso fra Settecento e Meridione, sia nelle differenze fra grandi aree urbane e resto del territorio.

Prendendo in esame le grandi ripartizioni geografiche in cui si articola il paese e raffrontandone i valori cinematografici con i parametri che caratterizzano la suddivisione del reddito e della popolazione se ne ricava un panorama dai tratti fortemente scompenso a danno del Sud e delle isole. Una sperequazione che contrasta con gli indici relativi alla distribuzione territoriale degli abitanti, ma che si avvicina a quelli del reddito: infatti nel Settecento abita il 45 per cento della popolazione e vi si produce il 56 per cento delle risorse, ma vi trovano collocazione ben il 60 per cento degli incassi filmici e vi opera il 54 per cento delle sale.

Le cifre inerenti il Meridione appaiono invertite: qui risiede il 36 per cento degli italiani, ma vi si concentra solo un quarto del reddito nazionale, mentre i cinematografi raccol-

Nord, Centro, Sud: il cinema nel 1987

Zone geografiche	Abitanti	Reddito	Spesa	Giornate	Biglietti		Sale			
					per abit.	ind. II	parroc.	altre	Totale	
NORD	44,9	56,0	59,1	51,5	54,7	2,3	46,7	81,2	44,8	53,8
CENTRO	19,1	19,7	24,1	20,5	23,2	2,3	21,0	11,5	30,5	19,7
SUD E ISOLE	36,0	24,3	16,8	28,0	22,1	1,3	32,3	7,3	24,7	26,5
ITALIA							1,9	71,7	20,9	7,4



Una sala vuota: i cinema italiani s'avviano a essere tutti così?

deve pretendere è, invece, una regolamentazione che metta un freno all'imperialismo elettronico e dia spazio a quelle forme di cultura e comunicazione (il cinema è solo una di esse) che rischiano di scomparire non già succedendo al progresso, ma soffocate dal monopolismo del piccolo schermo. In Francia e, in misura minore, in Gran Bretagna sono state adottate misure che vanno dal contingentamento dei film trasmessi dalle televisioni

punte che vanno dal 95 per cento in meno della Gran Bretagna all'86 per cento, sempre in diminuzione, di Giappone, Germania Occidentale e Italia. Nel nostro paese gli effetti negativi della congiuntura si sono sommati a un dimagrimento degli incassi che hanno fatto registrare perdite da capogiro in termini di valori reali, vale a dire depurando le quantità monetarie del «gonfiamento» dell'inflazione. Se, per esempio, mettiamo a confronto i dati del 1988 con quelli del 1986, momento di massima espansione del settore, scopriamo che i miliardi oggi incassati dai cinema italiani equivalgono a poco più di un terzo di quelli raccolti trentadue anni or sono. Se allarghiamo l'analisi sino a comprendere la stagione che precede l'esplosione dell'emittenza televisiva commerciale (1976), ci accorgiamo che, sino a quel momento, non vi era stata perdita, bensì incremento seppure contenuto (più 14,2 per cento). È proprio in quegli anni, infatti, che entra in crisi il meccanismo classista e antipopolare utilizzato sino ad allora dagli operatori economici: compensare la riduzione di spettatori con l'aumento dei prezzi d'ingresso. Anche per quanto riguarda il numero delle sale, il bilan-