

Torino
Non fate morire il Massimo

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPI

TORINO. Il Festival Cinema Giovani, uno dei più importanti d'Italia, si svolge da quest'anno nei locali della multi-sala Massimo, all'ombra della Mole. Vi sembrerà una notizia degna della rubrica «E chi se ne frega» di Cuore, ma non è così. Per due motivi. Perché il Massimo è un cinema con tre sale di proprietà del comune di Torino, ma la cui programmazione è affidata al Museo del Cinema: un mini-Beaubourg, o un mega-Cineclub, che non ha eguali nel nostro paese. E perché il Massimo sta per fare harakiri e chiunque ami il cinema deve tentare di impedirglielo. Proviamo.

La situazione è la seguente: il consiglio direttivo del museo (dieci membri, il cui presidente è Roberto Morano) ha deciso un drastico ridimensionamento dei fondi per la programmazione. Il responsabile della programmazione stessa, Roberto Turigliatto (che è tra i fondatori di Cinema Giovani, assieme a Gianni Rosolino, attuale presidente del festival, Alberto Barbera, direttore, e Stefano Della Casa, responsabile della sezione Spazio Aperto) si trova a dover chiudere l'89 con la ridotta cifra di 10 milioni da spendere nel mese di dicembre. Ci pagherà a malapena le spese postali. Motivo della delibera (datata 6 novembre): nei primi sei mesi di attività (è stato inaugurato lo scorso 27 aprile) il Massimo ha incassato «solo» 250 milioni.

In questo caso non ci si può limitare all'aridità delle cifre. Il Museo del cinema di Torino e il Massimo sono attività culturali, non supercommerciali. Il costo medio del biglietto è di 3000 lire, non le 8-9000 lire di una sala di prima visione. Il Massimo ha finora presentato iniziative di grande valore, oltre a ospitare il festival del cinema sportivo e l'attuale Cinema Giovani: personali di Kieslowski, Moretti e Rossellini, la circolazione del film (Cinema e i russi prerivoluzionari), presentati alle Giornate del muto di Pordenone. Per i primi mesi del '90 erano previste le personali complete di Murau e di Ford, una rassegna sull'Urss degli anni Venti e sul cinema dello stalinismo. Tutto bloccato, tutto in forse. Di fronte a una media presenza di oltre 400 persone al giorno.

Attualmente la sala 1 (la più grande, oltre 500 posti) del Massimo è periodicamente concessa al comune per convegni e altre iniziative. Che l'intento sottinteso sia di appaltarla costantemente e limitare la programmazione culturale alle sale 2 e 3? Chissà. L'unica certezza è che, come dichiara Turigliatto, «in queste condizioni mettere a punto un cartellone è impossibile, la nostra non è una sala qualunque, i film vanno cercati in giro per il mondo e i programmi non si improvvisano da un giorno all'altro». L'altra certezza è che un Museo non si gestisce con i criteri di una sala commerciale dell'Agia. Però il presidente del Consiglio direttivo Morano è anche, guarda caso, segretario regionale dell'Agis. Nessuno ha pensato alla scarsa «compatibilità» delle due cariche?

È uscito negli Stati Uniti «Fat man and little boy», storia della bomba atomica, diretto dall'inglese Roland Joffé

Paul Newman fa il «cattivo» ovvero il generale incaricato di seguire l'operazione «Ero stanco di essere un eroe»

E il bambino inventò la Bomba

Il regista britannico Roland Joffé torna a far parlare di sé con un altro film «difficile», problematico, destinato a dividere l'opinione pubblica: *Fat man and little boy*. L'uomo grasso è la bomba atomica, il piccolo ragazzo è Robert Oppenheimer: dietro di essi, il generale Groves, l'uomo che seguì per conto del Pentagono l'operazione. Nei panni del «cattivo» un inedito e bravissimo Paul Newman.

DOMITILLA MARCHI

NEW YORK. *Fat man and little boy* non sono i soprannomi di una coppia di comici famosi, di un altro binomio alla Stanlio e Ollio o alla Abbott e Costello. Il destino di questi due appellativi affettuosi è assai più grave. In virtù di una ironia sinistra, non sono altro che i nomi associati ai due ordigni più distruttivi mai usati: rispettivamente, la bomba atomica che ha distrutto Nagasaki e quella sganciata su Hiroshima alla fine della seconda guerra mondiale. L'ironia, però, nel caso del regista inglese Roland Joffé e del suo nuovo film, si limita al titolo: *Fat man and little boy* appunto. Il tema del film, inclusa l'assenza di ironia, rispecchia preoccupazioni già viste nei suoi due precedenti lavori *Urla di silenzio* e *The mission* (entrambi vincitori di Oscar): l'abuso di potere da parte dell'autorità, che si presenti essa sotto le spoglie di un governo rivoluzionario, della chiesa cattolica o dell'esercito americano. Nel caso specifico l'interrogativo è il seguente: era necessario, nelle condizioni internazionali dell'estate del 1945, usare la bomba? La domanda è retorica, naturalmente. Joffé risponde: «Che si

costruisse la bomba era cosa inevitabile, ma sarebbe stato assai più coraggioso non farla esplodere».

Dopo la lunga serie di film sul Vietnam, l'America riconsidera il suo passato su un'altra questione difficile e dolorosa per la coscienza di una nazione: il problema della bomba. Scrive un giornalista americano: «Perché mai ora, nell'era di Gorby, quando sembra che la pace sia una realtà e l'angoscia nucleare va declinando, siamo sommersi da una cascata di libri, di documenti e di film sulla costruzione della bomba? La bomba atomica. Suona arcaico, ora che è passata di moda e che decine di migliaia di esemplari vengono sfornati dalle catene di montaggio, inutili giocattoli letali, come qualsiasi altro prodotto dell'industria. Eccetto che possono sempre esplodere!».



Paul Newman è il generale «cattivo» nel film di Roland Joffé «Fat man and little boy»

ves, il motore burocratico dietro la creazione della bomba. E quando l'autorità si incarna niente di meno che nell'ancor prestante Paul Newman, l'oscuro e complesso processo per cui una nazione decide di infliggere un colpo mortale ad un popolo ormai sfornato, diventa tangibile nelle familiari ragioni che sono dettate all'uomo dalle sue ambizioni di potere.

Joffé, nel suo primo vero film hollywoodiano, non ha resistito alla tentazione di dare un volto umano a questa entità altresì astratta e trascendente: l'autorità. Di concretizzare le imperscrutabili ragioni nelle terrene brame di potere, frustrazioni e vendette personali del generale Leslie Gro-

ve, il motore burocratico dietro la creazione della bomba. E quando l'autorità si incarna niente di meno che nell'ancor prestante Paul Newman, l'oscuro e complesso processo per cui una nazione decide di infliggere un colpo mortale ad un popolo ormai sfornato, diventa tangibile nelle familiari ragioni che sono dettate all'uomo dalle sue ambizioni di potere.

ve, il motore burocratico dietro la creazione della bomba. E quando l'autorità si incarna niente di meno che nell'ancor prestante Paul Newman, l'oscuro e complesso processo per cui una nazione decide di infliggere un colpo mortale ad un popolo ormai sfornato, diventa tangibile nelle familiari ragioni che sono dettate all'uomo dalle sue ambizioni di potere.

ridotto ad un labile pupazzo nelle mani dell'astuto manipolatore Groves. Non esita un momento quando gli viene offerta la possibilità di lasciare le aule polverose dell'università per intraprendere la scalata al premio Nobel e alla gloria, anche se in virtù della creazione di un ordigno tanto mortifero. Joffé suggerisce così che forse il problema della bomba non sta tanto nella follia dei potenti disposti ad usarla, ma nella debolezza o ingenuità dei luminari della scienza disposti a crearla.

Il regista ha insistito per avere dei veri scienziati nel cast, «per ricreare quello scambio di opinioni e quel clima di interesse, di dibattito talvolta viscerale che c'è stato a Los Alamos in quel momento». E il dibattito c'è stato, ma non solo all'interno del cast. Scienziati, storici, critici cinematografici e il pubblico in generale hanno discusso la questione della fedeltà del film nel rappresentare gli eventi. Joffé difende l'accuratezza di *Fat man and little boy*, ma afferma che non si tratta di un documentario. Fra gli scienziati e gli storici circola invece la voce che alcuni episodi del film siano del tutto inventati. Rischia di scatenarsi una polemica come per *Mississippi Burning*. Ma come dice Dwight Schultz, l'Oppenheimer del film: «Spero che nessuno vedrà *Fat man and little boy* pensando che sia una rappresentazione accurata della realtà. Questa è un'altra storia narrata da quel cinema di illusioni che è Hollywood, è forse già un po' mio. Se la si prende per quel che è, è magnifica».



Una scena del «Rigoletto» presentato sotto il tendone a Torino

L'opera. In scena a Torino Rigoletto sotto il tendone

RUBENS TEDESCHI

TORINO. Nel Regio, carico di debiti, gli operai sono al lavoro per riparare l'impianto di aerazione, diventato pericoloso dopo pochi anni di attività. L'occasione è apparsa buona per ridurre al minimo la stazione lirica, installata in un tendone da circo in piazza d'Armi, alle porte della città. Si tratta di una soluzione all'italiana dove l'economia costa due miliardi di installazione, ma rallegra i tradizionalisti con un programma popolare: *Rigoletto*, Turandot e *Traviata* in tenda e poi, a maggio, sperando nel completamento delle riparazioni, *Cavalleria*, *Pagliacci* e *Aida* nel Regio riberberciato.

Niente sciali, come si vede, neppure di cultura e di fantasia. In queste condizioni, solo gli smoking un po' incongrui dei fedeli abbonati e gli applausi largamente distribuiti evocavano il rito festoso dell'inaugurazione di stagione. Il pubblico, armato di buona volontà, ha coraggiosamente ignorato i disagi del freddo e del rumore di un aereo in arrivo, e dovrà continuare a ignorarli quando la pioggia comincerà a tamburellare e il termometro si avvicinerà allo zero.

Personalmente mi domando se una grande città come Torino non avrebbe potuto trovare una soluzione meno infelice. Ma, per non aver l'aria dell'incontentabile, passo rapidamente alla cronaca della serata, punteggiata di consensi assai più generosi di quanto meritasse. Il guaio è che il *Rigoletto* - come s'è visto qualche settimana fa a Firenze - è un'opera tanto popolare quanto difficile: un condensato di situazioni drammatiche dove la nuova complessità dei personaggi si adatta a fatica alla consueta concisione verdiana. In due ore di musica, il Duca folleggia, Gilda passa dall'innocenza all'amore e alla morte. *Rigoletto* dalla malvagità del difensore allo strazio del padre distrutto dalla maledizione. Una materia tanto vasta e tanto concentrata si presta a soluzioni esecutive opposte: o il miracolo di un approfondimento psicologico e musicale dove ogni parola e ogni battuta rivelino un senso preciso,

oppure una lettura disinvolta che, puntando sugli effetti immanicabili, esalti il vigore elementare della tragedia.

Il realismo piemontese, trapiantato in una tenda da circo, si affida alla seconda soluzione lirica, realizzando un *Rigoletto* melodrammatico, legato a convenzioni solidamente antiquate. L'unica a tentare qualche soluzione originale è la scenografia Luisa Spinelli che, adattandosi con acume alle modeste possibilità del palcoscenico, costruisce con pareti mobili una serie di ambienti fronte alla facciata di un palazzo rinascimentale. Appaiono così la reggia, la casa del buffone costeggiata dalla strada, il tugurio di Sparafucile tra le canne delle paludi mantovane, con una suggestione pari alla funzionalità. Purtroppo la regia di Lamberto Puggelli si limita a utilizzare la cornice limitando le trovate al logoro *flash-back* della morte di Gilda esibita nell'ouverture.

Banalità, come i fiocchi balletti della festa, le lampade dei congiurati dove lo sguardo è rivolto al buffone costeggiato dalla strada, il tugurio di Sparafucile tra le canne delle paludi mantovane, con una suggestione pari alla funzionalità. Purtroppo la regia di Lamberto Puggelli si limita a utilizzare la cornice limitando le trovate al logoro *flash-back* della morte di Gilda esibita nell'ouverture.

Banalità, come i fiocchi balletti della festa, le lampade dei congiurati dove lo sguardo è rivolto al buffone costeggiato dalla strada, il tugurio di Sparafucile tra le canne delle paludi mantovane, con una suggestione pari alla funzionalità. Purtroppo la regia di Lamberto Puggelli si limita a utilizzare la cornice limitando le trovate al logoro *flash-back* della morte di Gilda esibita nell'ouverture.

Primeteatro

La guerra privata dell'industriale Joe

AGGIO SAVIOLI

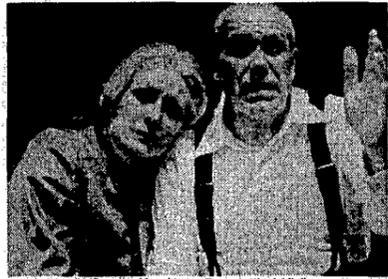
Erano tutti miei figli di Arthur Miller. Traduzione di Massimo D'Amico. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Cosma Emanuel. Musica di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Gastone Moschin, Marzia Ubaldi, Daniele Griggio, Emanuela Moschin, Luigi Castegno, Gaetano Varcasia, Giorgia Vignoli, Patrizia Scianca, Fabio Cavalli.

Roma: Teatro Giulio Cesare

Fu *Erano tutti miei figli* a rivelare, nel 1947, il drammaturgo Arthur Miller, di là e di qua dall'oceano (alla *prima* newyorkese, 29 gennaio, seguita da *presso* quella italiana, 4 novembre), anche se la fama più grande e duratura gli sarebbe venuta, un paio d'anni dopo, da *Morte di un commesso viaggiatore*. Col quale il titolo precedente condivideva un'affinità tematica, il rapporto conflittuale padre-figlio; ma il linguaggio era alquanto diverso.

Erano tutti miei figli guarda, da un lato, ai tentativi fatti da Eugene O'Neill per radicare in

terra americana la tragedia classica; dall'altro, e più da vicino, si ispira al modello vichiano. Ci sono parecchi «scheltri nell'armadio», qui, e c'è un passato che, carico di sangue, incombe sul presente. Joe Keller, uomo parito da nulla, si è creato una notevole fortuna soprattutto con le commesse belliche; ma pezzi difettosi prodotti dalla sua fabbrica, destinati a un certo tipo di aerei, hanno provocato una strage di piloti. Dal processo, Joe è uscito assolto, tutta la colpa essendo stata attribuita al suo pavidot socio, Deever. E gli affari della ditta Keller vanno di nuovo a gonfio vele. Unico cruccio di Joe, la scomparsa in guerra, ormai da tempo, del figlio Larry, aviatore (ma, nel suo caso, le «teste di cilindro» crepate non c'entrano), dato per disperso, e che Kate, la madre, si ostina a ritenere vivo, con maniacale accanimento. Tanto da opporsi, Kate, al ventilato matrimonio (che Joe vede invece con favore) dell'altro figlio, Chris, con Ann, la figlia di Deever, già fidanzata di Larry.



Marzia Ubaldi e Gastone Moschin in «Erano tutti miei figli»

L'arrivo di Ann in casa Keller, e il sopraggiungere, più tardi, del fratello di lei, George (cui un colloquio col padre, tuttora in carcere, ha aperto gli occhi) danno avvio a una catena di svelamenti, finché tutta la terribile verità viene a galla, e la situazione precipita verso il suo fosco esito.

L'opera respira l'aria dell'epoca postbellica (Miller vi lavora, del resto, già durante il conflitto) nel meglio e nel peg-

gio: volontà di denuncia, rigore morale, ma anche una certa tendenza al didascalismo e alla retorica, nel richiamo (pur sacrosanto) alle responsabilità dell'individuo verso la società, ai valori di solidarietà già a rischio di essere travolti nella frenetica corsa al denaro e al successo. Non stupisce, d'altronde, che questa storia cost tipica del mondo degli States abbia avuto un emozionato, clamoroso riscontro di pubbli-

co (come narra lo stesso Miller) appena una dozzina d'anni fa in Israele, dove - preziosa ammissione del primo ministro di allora, Rabin - «i ragazzi muoiono giorno e notte sugli aerei e sul campo di battaglia, mentre qui la gente fa un sacco di soldi».

Sulle ribalte italiane, *Erano tutti miei figli* mancava da un buon quarantennio (abbiamo vago ricordo, d'una lontana edizione televisiva e, quanto al film ricavatone ad Hollywood sulla scia dei consensi di Broadway, non ebbe, da noi, nemmeno molta eco). Toma adesso, in un clima di riscoperta del teatro statunitense più stagionato (da O'Neill a Tennessee Williams, a Miller appunto), da parte di raffronto (non sempre ad esso sfavorevole) con le nuove correnti, che poi troppo nuove non sembrano.

Nel limiti che si sono accennati, il dramma conserva e dimostra oggi insolita, tanto da dar l'impressione, alla lettura, di marciare da sé. E la regia di Mario Missiroli, in effetti, è insieme scrupolosa e rispettosa,

concedendosi qualche guizzo solo nella struttura scenografica che, al terzo atto, si spoglia dei minimi riferimenti realistici (alberi apparentemente «veri», una proda erbosa a coprire l'orlo della ribalta, ecc.) per lasciar campeggiare la bianca facciata di villa Keller in uno spazio desolato, dove i personaggi dovrebbero stagliarsi come gli eroi di un'antica vicenda tragica. Ma è proprio là, invece, che il testo (agilmente tradotto da Massimo D'Amico) perde colpi. E comunque due intervalli sono troppi (nonostante le sbrondate, che comprendono l'eliminazione della figura di un bambino, si sfiorano le tre ore).

Il massimo impegno è richiesto, s'intende, agli attori. Gastone Moschin è un Joe solido, di forte impatto (qualche sfumatura in più non guasterebbe). Assai applaudita Marzia Ubaldi, una Kate di complessa autenticità. Fresca e pungente Emanuela Moschin come Ann, appropriato Daniele Griggio come Chris, più sbiadito Fabio Cavalli come George. Modesto il contorno. Accoglienze festose.

BACKSTAGE: CINEMA DENTRO IL CINEMA

SUL SET DI

GH0STBUSTERS II

QUESTA SERA ALLE 22.00



