

## Michel Piccoli: «Berlusconi e la tv affossano il cinema»

■ FIRENZE Michel Piccoli non ama la tv. È il minimo che si possa dire dopo l'intervista che l'attore, a Firenze per France Cinéma (dove è stato presentato il film di cui è pro-

tagonista, *La belle noiseuse*), ha concesso alla radio francese France-Inter. Piccoli ha definito Silvio Berlusconi «il principale affossatore del cinema italiano», e non ha risparmiato critiche alle tv francesi e tedesche. In generale, la tv - secondo l'attore - «ha rapinato il cinema con la scusa di promuoverlo, se l'è accaparrato solo per costruirsi dei programmi. Il cinema è tutt'uno con la sala, non si può guardare un film in casa».



I Clash ai tempi di «Combat Rock». A centro pagina il bassista Paul Simonon assieme a David Bowie

# Clash, fucili e miliardi

■ Si fa presto a dire: canzoni. Con quella struttura, poi, bass batteria chitarra e voce, sai che novità? Eppure canzoni così hanno un peso: tanto grande che la musica c'entra ormai solo in parte: i riferimenti in poco sono troppi, politici, storditi, emozionali. Ora di quelle canzoni si riparla forte. Un disco postumo (tutti i singoli pubblicati sul mercato inglese) e addirittura una riunione imminente: tra sei mesi, per un tour americano e la spaventosa cifra di 20 milioni di dollari. Ecco i Clash che tornano, ignorarli semplicemente non si può. Magari spiegarli, ed è già difficile quello.

**Una luce dal punk.** Il nome è semplice e diretto: Clash, che tradotto potrebbe suonare «scontro». Lo scenario è anche quello preciso: Inghilterra fine anni Settanta, inflazione che galoppa, disoccupazione che sale. I proletari si vedono: sono i lavoratori del vecchio impero ridotto sul lastrico. I sottoproletari si vedono meno: negati o nascosti. Il punk dà loro una voce eccessiva: anarchia e nichilismo, rivolta puzzolente e rivoltante, esercizio estetico che si confonde con il masochismo. Londra è così, nel 1977: quartieri dove il sottoproletariato urbano sopravvive insieme agli immigrati mentre sull'altre sponde del Tamigi - ridicolo - passa il corteo dorato per il giubileo della Regina, venticinque anni festeggiati in pompa magna.

Il punk suona lì: i Sex Pistols

1977-1982. Cinque anni che sconvolsero il rock e che crearono una nuova estetica antagonista, di cui i Clash furono una delle principali bandiere. L'album *The Singles*, che esce in questi giorni e contiene i diciotto 45 giri pubblicati dal gruppo in Inghilterra, è un piccolo evento. Un grande evento

sarà invece la riunione annunciata del gruppo, che ha accettato la faraonica offerta di 20 milioni di dollari per un tour americano. Per ora c'è, in un disco, la storia del complesso che tentò di portare il punk alla militanza politica, suonando una musica che non ha perso un grammo della sua energia.

ROBERTO GIALLO

cantano *Anarchy in U.K.*, teorizzando un disfacimento morale e fisico che è la metafora della realtà in cui vivono. Nulla di politico, piuttosto la teorizzazione selvaggia (e la pratica quotidiana) del *no future*, niente futuro. I capelli colorati, spille e cerniere, spunti dal palco alla platea e viceversa. Musicalmente: un quattro quarti accelerato allo spasimo, chitarre spesso non suonate da volentieri dilettanti, violenza sonora e aggressione verbale. E una certezza: il rock di quel periodo è ormai «cultura di governo» e il punk gli vomita in faccia le sue oscenità scardinando ogni possibile regola.

I Clash arrivano in quel momento, firmano con la Columbia e realizzano *The Clash*, il primo disco. Esce nell'aprile del 1977 ed è un cazzotto bellissimo. C'è l'ortodossia punk della violenza concentrata in due minuti di chitarra, ma c'è anche qualche segnale nuovo. Temi dominanti: il controllo del capitale sulla musica e sul-

la cultura giovanile, un germe selvaggio di antimperialismo militante, storie di ordinaria degradazione urbana, storie di strada. Loro sono soltanto quattro: Joe Strummer alla voce e chitarra, Mick Jones alla chitarra, Paul Simonon al basso e Terry Chimes alla batteria, che se ne andrà poco dopo sostituito da Topper Headon (ma sarà Chimes, e non il povero Topper, distrutto dall'alcool, a partecipare al grande ritorno). *The Clash* è una rivelazione e un campanello d'allarme: le piccole fulminanti canzoni dei Clash rischiano di buttare sul fuoco del punk una strana benzina ideologica. Ribelliamo che si colora con la parola della politica, espliciti richiami al marxismo ortodosso, linea dura di difesa del ghetto e delle sue leggi di fronte alla polizia e alle forze del regime: ogni concerto è uno scontro, ogni canzone un proclama, una confessione, una presa di posizione senza sfumature.

Bisogna aspettare il novem-

bre del '78 per ascoltare *Give 'em Enough Rope*. Un album che sostanzialmente mantiene le promesse fatte, ma che a qualcuno appare addirittura troppo ben suonato: dov'è la sporcizia punk? Ma intanto non c'è locale a Londra dove i giovani ribelli non ascoltino la denuncia appassionata di *Total Control*, che non ritmano il secco ritornello di *Bored with the USA*: ne ho piene le palle degli Usa. I nemici sono governo e polizia, i referenti quei sottoproletari bianchi che non ci stanno alla guerra tra poveri e i neri emarginati dei ghetti.

**I fucili di Brixton.** Temuti dall'establishment e contestati dai puristi del punk, i Clash proseguono per la loro strada. Strummer e Jones scrivono canzoni che nell'immaginario storico del post-punk, cioè da lì in poi, peseranno come quelle dei Beatles. Probabilmente non lo sanno, meglio così. L'album che lo scandalo è il terzo, un doppio che mette fine ai dubbi: *London Calling*,

manifesto politico e culturale, un disco che chiunque possiede un giradischi dovrebbe avere. Il salto si sente: c'è un collage di musica che parte dal punk e sfiora il beat, che si permette citazioni rock e persino pop (*Lost in the Supermarket*, ad esempio), ma che «suona» ancora come punk. Ne ha la purezza, ne mantiene la cattiveria suburbana. E picchia ancora lì: ribellione, emarginati in rivolta, imitazioni poliziesche (*Jimmy Jazz*), cenni alla guerra civile spagnola (*Spanish Bombs*) e vere insiervazioni a delinquere. Può essere soltanto il verso di una canzone quella strofa di *Guns of Brixton* che dice: «Quando ti prendono a calci la porta/ Come vai ad accoglierli?/ Con le mani sopra la testa/ O sul grilletto del fucile?». Già, solo una canzone: ma che succede se la cantano, sentendola propria, migliaia di giovani emarginati?

È la guerra totale alle istituzioni, ma anche la frattura definitiva con il movimento punk: i Clash compiono agli occhi

dei puristi del movimento l'errore più grave, parlano di politica. E così si arriva al paradosso in cui la più convincente voce della ribellione viene rinnegata proprio dal movimento che l'ha generata.

Passa appena un anno e la provocazione viene rilanciata: questa volta il disco è addirittura triplo (ma il gruppo pretende sia venduto a prezzo ridotto) e si intitola *Sandinista*. Il ritorno nell'alveo del rock è ancora più netto, l'impostazione politica è ancora quella, con un più marcato antimperialismo (*Washington Bullets*) e uno sguardo ormai disincantato sul Regno Unito (*Something About England*) capace addirittura di dilaniarsi slanci poetici e di un lucidissimo *j'accuse*. E adesso, dollari. Qui si chiude la bella storia. A volte, sentendo quelle canzoni, si ride al populismo esasperato. Altre volte la spaventosa, perfetta corrispondenza tra la forma punk-rock e il contenuto ideologico-ribellista stupisce

per la sua perfezione. C'è tempo per un altro disco, che arriva nel maggio dell'82 e si chiama *Combat Rock*. Ancora tosti, ancora geniali per certe soluzioni che ricordano la cattiveria punk della prima ora. Un bel disco, ma Londra non è più quella lì, il punk chissà dov'è, dove non ha vinto la Thatcher ha trionfato l'ironia: fine della rivolta per estinzione dei rivoltosi. Ora (da qualche anno) Clash è tutto questo, un altro disco per mantenere il nome in ditta (*Cut the Crap*, 1985), gruppi nuovi (i Big Audio Dynamite di Mick Jones) e qualche progetto solista. Qualche celebrazione postuma e ora questo doveroso tributo di singoli. La notizia vera dovrebbe essere quella del tour miliardario, ma le grandi riviste hanno sempre lo stesso fastidioso sapore: rivedere e risentire i Clash sarà insieme bellissimo e triste. Risentirli com'erano allora, in quei singoli che scuotevano Brixton, è una buona consolazione, ma - appunto - soltanto una consolazione.

# SPETTACOLI

Torna sulle scene il gruppo di «Combat Rock» e di «Guns of Brixton», la voce più politicizzata del punk 20 milioni di dollari per una tournée negli Usa E intanto esce un disco che raccoglie i loro 45 giri



Monica Vitti ha compiuto sessant'anni

## Il compleanno della popolare diva Vitti, 60 anni e niente paura

MICHELE ANSELMI

■ Ma davvero Monica Vitti ha paura dei suoi sessant'anni? Davvero pensa che i produttori non la chiamano più perché «troppo vecchia», come ipotizza Giorgio Calzagone su *La Stampa*? Magari è un scherzo, una debolezza civettuola, il piacere di sorridere su un compleanno tondo tondo che non corrisponde all'immagine, quasi bloccata nel tempo, che si ha di lei. I capelli biondi, gli occhiali ovali che correggono quella enigmatica miopia stampata sui luminosi occhi verdi, le gambe lunghe e belle, la voce roca che sopporta le strette esistenziali e le gag comarole.

Invecchiare la male, soprattutto alle attrici, così esposte al giudizio del pubblico ogni volta che, invitate ad una premiazione o a un *gala*, vengono impetuosamente poste a confronto con gli spezzoni dei loro film più famosi. Forse bisognerebbe sottrarsi, ma la vita delle donne di spettacolo - e degli uomini, del resto - è fatta anche di queste sproporzioni incombenti. Si perdono volentieri a Sordi di riproporre ogni volta in tv lo sketch della gallina o dell'aereo, mentre i capelli sono sempre più tinti e l'ironia meno pronta. Perché non perdonare a Monica Vitti la serata infelice da Piazza San Marco, con celebrazione incorporata, per la chiusura della Mostra del cinema?

Nelle interviste rilasciate per i suoi sessant'anni, l'attrice romana (al secolo Maria Luisa Ceciarrelli), dice di sentirsi un po' come la Rossella O'Hara di *Via col vento*: «Se qualcosa va male, penso "Domani è un altro giorno"». Un modo come un altro per ribadire che il passato è passato, col suo carico di ragazze con la pistola, Teresa le ladre, Nini Tirabuscio, Dea Dani eccetera eccetera.

Fa bene a non guardarsi indietro, ad uscire dai cliché della bellona presa a schiaffi (e quanti ne prese da Sordi), a riciclarsi a teatro nella versione tutta al femminile di *Prima pagina*, a girare per la tv un film ispirato al caso di Serena Cruz, a debuttare dietro la cinepresa con il temerario *Scandalo segreto*. Poi, però, non dovrebbe lamentarsi se il pubblico del cinema la segue meno. Succede anche ai suoi colleghi maschi: da Sordi a Manfredi, con l'eccezione di Mastroianni, che «colonnello» della commedia all'italiana fu solo a metà. Succede perché cambiano i gusti, mutano i pubblici, e quel che ieri faceva ridere o piangere oggi non sortisce più lo stesso effetto. Che senso avrebbe ritarare la coppia di *Polvere di stelle*? Neanche il Teatro Petruzzelli, sul cui palcoscenico la Vitti sculettava cantando: «Ma indio Hawaii se la banana non ce l'hai», esiste più.

Non si preoccupi, dunque, della carta d'identità. Non la guardi nemmeno. Lei, che ebbe l'onore di leggere il suo «eccellino» su *Le Monde* sotto il titolo *La bellezza e l'inquietudine* (un buon tempo, spacciandosi per il manager, aveva telefonato al giornale francese annunciando il suicidio dell'attrice), non dovrebbe nemmeno aver più paura della morte. E certamente dell'età. Nell'ultima inquadratura di *Teresa la ladra* (1973), stentato ma non brutto film di Carlo Di Palma, Monica Vitti appariva col volto di vecchia distrutta, un po' curva, i capelli radi e grigiobiondi che incominciavano un'espressione da animale smarrito. «Un colpo nuovo», finora segreto, della migliore attore del nostro cinema», elogia allora Tullio Kezich. Forse soltanto il desiderio di confrontarsi alla pari con un fantasma.

# Da Alberini a Rossellini. Le quattro vite della Cines

■ SIENA È un paradosso, neppure passato inosservato, il primo film sonoro italiano si chiama *La canzone dell'amore*, ma è tratto da una novella di Luigi Pirandello, dal titolo *In silenzio*. Dirigeva Gennaro Righeilli e produceva la Cines, rilevata pochi anni prima da Stefano Pittaluga, uno dei più singolari produttori-imprenditori del cinema italiano. Anche il primo film a soggetto della storia del nostro cinema, *La presa di Roma*, era stato una produzione Cines, più precisamente di Filoteo Alberini, il regista pioniere che di lì a poco, nel 1906, avrebbe fondato la Cines vera e propria sulle ceneri della più artigianale Alberini & Santoni.

Ma il nome della Cines ricorre spesso nella storia del cinema italiano, più di quanto non dicano questi singolari eventi. Fu, agli inizi degli anni Quaranta, il «regno» di Luigi Freddi, gran *commis* del cinema pubblico poi finito in disgrazia. E poi confluiti nel gran calderone del cinema di Stato, insieme con l'Enic, il circuito di sale e di distribuzione ad essa colle-

La Retrospectiva di Siena rievoca la storia della più famosa «ditta» del cinema italiano. Il primo film nel 1906, poi una lunga avventura fino agli anni del neorealismo

DARIO FORMISANO

gato. Del resto, gli stessi stabilimenti dov'era stato girato *La canzone dell'amore*, dopo un pauroso quanto sospetto incendio nel 1936 si trasferirono dall'originaria sede di via Vejo a Roma al più periferico quartiere Tuscolano. Assumendo il nome, nuovo e prestigioso, di Cinecittà.

Basterebbero queste complicate vicende per suggerire quanto la storia della Cines sia la sintesi di tante altre vicende, produttive, economiche, perfino politiche, del cinema italiano da sessant'anni a questa parte. E dunque perché la «Rassegna Internazionale Retrospectiva» di Siena, organiz-

zata nell'ambito delle attività della Mostra Internazionale del Nuovo cinema, abbia dedicato proprio alla Cines la sua decima edizione conclusasi ieri.

Impresa più difficile di altre che l'hanno preceduta. Manuali di storia e assetti societari dicono, infatti, che è sbagliato considerare la Cines la più longeva delle case di produzione italiane. Perché di Cines ne sono esistite quattro, e tutte diverse l'una dall'altra. La prima è quella legata appunto al nome di Filoteo Alberini e alla stagione del muto, a registi come Mario Caserini ed Enrico Guazzoni, a progetti epici e «colossali» come quel *Quo Va-*



Adriana Benetti e Gino Cervi in «Quattro passi fra le nuvole» di Blasetti

dis che il *New York Times* definiva nel 1912 «opera drammatica più ambiziosa che si sia mai vista al cinema». Poi c'è la Cines di Stefano Pittaluga, la più vitale e la più interessante. A cavallo tra i primi Venti e Trenta, l'unica a riprodurre l'organizzazione e le ambizioni di uno studio americano. Con un teatro di posa funzionante a pieno ritmo, una catena di distribuzione e di noleggio, perfino una fabbrica per produrre pellicola vergine. Stefano Pittaluga l'aveva comprata con la benedizione del governo e del ministro delle corporazioni Giuseppe Bottai.

Fu Pittaluga a intravedere il potenziale di Mario Camerini, lui a convincere Blasetti a girare *Sole*, lui a combinare, tra la diffidenza degli intellettuali e quella di molti politici, una produzione «scacciapensieri» fatta di commedie allegre (*Pattino*, ancora di Righeilli) e commedie politiche (*La signora prava* di Goffredo Alessandrini con Elsa Merlini) con i primi film d'autore di Camerini e Blasetti. Pittaluga morì giovane, nel

1932, ma il dramma della Cines, orfano del suo artefice, si trasformò presto in un'altra avventura, a suo modo esaltante. Con Ludovico Teopiz, figlio del presidente della Banca Commerciale, ad occuparsi della produzione dei film, fu chiamato Emilio Cecchi, un intellettuale alieno da tutte le volgarità del fascismo. Grazie a Cecchi, scrittore, critico e letterato, si concentrò intorno alla Cines il meglio della narrativa, del teatro, della pittura italiana dell'epoca. Camerini divenne qualcosa di più che un giovane promettente regista e realizzò *Tenero sempre e Gli uomini che macelano*, Blasetti «incontrò» Vviani e diede vita alla *Tavola dei poveri* e a *Palto*, Walter Ruttmann arrivò dalla Germania e girò *Accanto*, mentre Carlo Ludovico Bragaglia metteva in scena *O la borsa o la vita* con Sergio Tofano.

Tutti titoli che si sono visti a Siena, affiancati da un convegno internazionale al quale hanno partecipato studiosi italiani e stranieri, provenienti da Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Australia. Insieme ad altri titoli appartenenti alle due altre Ci-

nes cui si accennava prima, quella appunto di Luigi Freddi, già direttore generale della cinematografia che avrebbe pilotato la Cines nell'aveo del cinema pubblico, e l'ultima, più oscura Cines, nata nel 1949 e morta definitivamente nel '58. Stagioni che battezzarono film come *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti e *L'uomo della croce* di Rossellini, ospitarono cineasti irregolari come Luigi Chiarini e Eduardo de Filippo, più tardi lasciandosi esordire Pietro Germi e Luigi Zampa.

Ma non bastano i film da soli a rendere l'embriomaticità della vicenda della Cines. I suoi rapporti organici con la buche e il Vaticano, gli intrecci con il potere politico, infine il percorso nel tortuoso labirinto del cinema pubblico travalicato il significato e l'importanza dei singoli film e degli autori che con la Cines sono venuti in contatto. La rassegna di Siena è servita a ricostruire anche questi altri «passaggi» e a dare il senso di un'avventura imprenditoriale che ancora oggi può insegnare molto ad un'industria degli audiovisivi come quella italiana.