

mercoledì 13 febbraio 2002

in scena

rUnità 23

televisioni

CHIAMBRETTI, UNA «PAUSA»

PER DON SANTINO

«Dopo gli strali e i fulmini della Cei, addio in tv a don Santino Sparta. Ma faremo di tutto per riportarlo a Chiambretti c'è. Per il nostro padre Brown solo un periodo di quarantena, una sosta cautelativa. Il direttore di rete, Freccero, si è impegnato personalmente a ricondurlo nel programma di Rai Due». Piero Chiambretti spiega così l'allontanamento di don Santino Sparta dal suo programma. Commenta ancora il noto conduttore tv: «Freccero, tenterà di mediare con i vertici Cei. Ci mancherà molto - conclude Chiambretti - Perché in fondo non faceva nulla di male. Portava semplicemente, come lui amava spesso ripetere, la parola del Vangelo in tv».

concerti

RADIODERVISH, UN DIALOGO MUSICALE DALLA PUGLIA ALLA PALESTINA

Mauro Zanda

Radiodervish è un progetto musicale che da circa dieci anni ruota attorno alla metafora dell'incontro: il sodalizio artistico tra Michele Lobaccaro e Nabil Salemech ha solo il merito di darne una rappresentazione fisica, ma appartiene principalmente al mondo delle idee. L'incontro come scambio, arricchimento, costruzione; necessità immanente di chi per natura cerca, anche al di là del mare che divide la Palestina dal sud d'Italia. Un bisogno di captare l'alterità che ha spinto i Radiodervish a mutare il proprio nome proprio dall'invenzione di Guglielmo Marconi: «L'idea di radio ci ha sempre affascinati. Prima che ci incontrassimo fisicamente, in realtà era già come se ci cercassimo proprio attraverso le onde medie; entrambi alla ricerca dei suoni di una cultura vicina ed esotica. Nel momento in cui ci siamo

incontrati poi, attraverso la conoscenza più approfondita, le reciproche diversità si sono trasformate in un terzo luogo che appartiene ad entrambi. Radiodervish per noi significa indicare una possibilità: il dialogo tra uomini e culture». Da qualche mese portano in giro per l'Italia un live acustico che è figlio di un disco pensato come un alleggerimento dell'anima: «In acustico è un progetto che abbiamo sempre avuto nella mente e nel cuore: la voglia di suonare musica senza passare attraverso gli strumenti elettrici, ma valorizzando essenzialmente voce, testo e melodia. Non si è trattata però di una semplice operazione di sottrazione; quel contesto ci ha spinto ad affiancare alle canzoni degli strumenti per noi inusuali come il piano o il violoncello, sperimentando col vecchio repertorio». La Puglia oggi sembra immersa in

una sorta di rinascimento culturale. Radiodervish sembrano proprio possedere la chiave giusta per raccontarci il mondo della frontiera: «La Puglia può vantare una tradizione musicale meravigliosa, ma questa terra è sempre stata ricca di aperture non solo musicali. Ultimamente c'è grande fermento nel cinema per esempio. Non si tratta di un caso, è il frutto di scambi e passaggi secolari. A volte mi sembra di stare a casa qui: gli ulivi che coprono buona parte della Puglia li amo profondamente, perché sono gli stessi ulivi della mia terra; gli stessi 80 mila ulivi sradicati dallo Stato d'Israele». Già, la causa palestinese. Una lama nel cuore che non distoglie Radiodervish dalla propria arte, anzi l'accompagna. Il cd In Acustico e i relativi concerti si pongono il fine di devolvere parte dei proventi ad un'associazio-

ne, Salam ragazzi dell'olivo a sostegno del centro di animazione per i bambini del campo profughi di Al Fawwar: «Loro si occupano da anni dell'affidamento a distanza dei bambini palestinesi, e così nel momento di pubblicare il disco abbiamo ritenuto giusto che parte dei suoi proventi finissero proprio a quel campo profughi a sud di Hebron. I ragazzi lì vivono una situazione emblematica di quella che è oggi la realtà palestinese: la loro infanzia viene negata, sottomessa com'è alle condizioni disumane di un assedio durissimo. Noi abbiamo voluto adottare quattordici bambini di questo centro scolastico, devolvendo anche parte degli incassi dei nostri concerti». Per chi volesse ascoltare ottima musica dal vivo e contribuire ad una giusta causa, l'occasione è per questa sera al club La Palma, in via Mirri 35 a Roma.

Toh, com'è Placido il tormentato Otello

Venezia? È un'oscura caserma: parte da Bergamo lo Shakespeare di Antonio Calenda

Maria Grazia Gregori

BERGAMO In una Venezia e in una Cipro oscure, illuminate da rari soli, si consuma la tragedia di *Otello* di Shakespeare. Anzi si direbbe che quest'oscurità esteriore sia quasi il segno della «diversità» del soldato Otello, che - come è noto - è un moro, anzi è il Moro di Venezia, e della crudeltà abissale di quella vera e propria anima nera, di quella macchina del male che è Iago.

Almeno questa sembrerebbe l'intenzione del regista Antonio Calenda (di cui ricordiamo le interessanti regie per *Riccardo III* e per *Amléo*), che si rispecchia, nei momenti migliori, nell'interpretazione di Michele Placido che è Otello e di Sergio Romano che è Iago. Accanto all'oscurità aleggia per tutto lo spettacolo un senso di costrizione, di impossibilità, ribadito dal continuo salire e scendere di inferriate (le scene sono di Bruno Buonincontri, i costumi di Elena Mannini), quasi una prigione o una gabbia per il generale della Serenissima Otello che ha osato, lui Moro, sposare la giovanissima, nobilissima e bianchissima Desdemona.

E i lampi e i segnali di una guerra pericolosa e incombente contro «il turco» sono un po' disseminati ovunque, a partire dalle armature che popolano la scena, un coro muto e senza occhi, che la trasformano in un'armaria, suggerendo l'equazione Venezia uguale caserma, una macchina per fabbricare consenso al governo del Doge.

Pur inserendo *Otello* nel meccanismo (il ricordo corre subito a Jan Kott, il grande studioso polacco di Shakespeare, scomparso di recente, autore del fortunatissimo volume *Shakespeare nostro contemporaneo*), nel calderone tritattuto della storia, è indubbio che per Calenda il cuore di questa tragedia sanguinaria, che si avvale della traduzione coraggiosamente moderna di Agostino Lombardo, e che si gioca attorno al delitto d'onore compiuto da Otello soffocando Desdemona, raggiunge il suo acme nella progressiva stolidità dell'accorto generale, diventato un burattino nelle ma-



Michele Placido nell'«Otello» di Antonio Calenda in scena a Bergamo

immagini da un festival

L'ultima della Biennale, il teatrino portatile

DALL'INVIATA

Rossella Battisti

VENEZIA Tempo d'immagini alla Biennale teatro, ma anche di spazi. Reinventati, virtuali, carnali o «vegetali». Luoghi o non-luoghi dove soffia comunque il vento dell'invenzione, mentre Venezia annega tra la folla delle solite maschere in posa, magari qualcuna sorpresa ad attingere soldi al bancomat o mentre risponde al telefono. Meglio spingersi al largo dalle processioni forzate dei festanti, insinuarsi nelle Corderie della Biennale, nel cantuccio segreto di Franco Maurina, un solitario anche lui.

Trentino, autodidatta, innamorato di suoni e computer, che si è inventato un teatro in miniatura che funziona automaticamente: premi un bottone e quello parte con la rappresentazione. Per ora è solo un prototipo, in cartellone un unico frammento di spettacolo di diciotto minuti: *La notte del quinto giorno*, ispirata a racconti di Edgar Allan Poe. Pochi gli spettatori ammessi (la prospettiva è ridotta), praticamente una riunione di famiglia, mentre Maurina introduce al «rito» che prevede l'assuefazione all'oscurità per qualche minuto e l'immobilità, perché tutto è in miniatura, anche i suoni, e il minimo fruscio verrebbe ingigantito. Buio, sipario lento che va svelando interni di bambola. Poi arriva l'omino, meglio i passi dell'omino. Una silhouette di gnomo che prende una sedia, si accomoda e comincia a raccontare la storia di quel giorno, quando partì la nave e il tempo era strano, e poi e poi. Nell'altra stanza, continua a nevicare, fuori dalla finestra, il nubifragio si avverte nell'aria, il vecchio marinaio scompare e ricompare in forma di ectoplasma. Ora è una faccia barbata in primo piano. Torna gnomo, entra nella stanza in fondo e suona un sitar, mentre la ballata si avvicina al

time out tra lampi e fulmini.

Teatro in pillole, una lanterna magica di tempi moderni ma anche invenzione con potenziali sorprendenti: il teatrino quasi portatile potrebbe diventare la palestra computerizzata per scenografi e registi, dove provare luci e fondali. L'autore, intanto, pensa al futuro immediato, uno spettacolo intero da replicare quando vuoi, all'ora che vuoi, per sempre: basta premere il bottone. E via. Scenari rarefatti per Maurina, *Twin Rooms*, stanze gemelle per i riminesi Motus, a buon diritto in questa rassegna di Temps d'images per l'ebbrezza caleidoscopica del loro spettacolo. Prospettive a 360 gradi, dilatate nel tempo e nello spazio, vite clonate e inseguite in una specie di acquario a due vetrine - una reale, l'altra proiettata -, offerte in pasto agli spettatori come variante teatrale del Grande e Colto Fratello. Due stanze d'albergo, due non-luoghi per evocare protagonisti di passaggio, storie accennate e intrecciate in un pot-pourri che accosta il glamour di Bret Easton Ellis (*American Psycho*) alle ossessioni di Paul Auster, ma anche e soprattutto campionario visivo e ingordo di tutto ciò che ha fatto immagine, al cinema come nel rock.

Eccessivi, chiassosi e intelligentemente provocatori, i Motus citano e si citano, fatalmente attratti da uno sguardo declinato in ogni direzione, da ambientazioni d'albergo che richiamano in eco rifratte infiniti incipit di storie, atmosfere, fiction in divenire. I primi quaranta minuti di *Twin Rooms* sono folgoranti, geniali per quel rovesciare di continuo la prospettiva dentro e fuori, di sbieco e di dietro. I successivi quaranta non aggiungono nulla. A meno che diventi possibile cambiare canale, come in tv. All'altro estremo dei Motus, Thierry De Mey, cineasta 45enne di Bruxelles, autore di un'oretta di filmato ritagliato e assemblato da un corpus di immagini molto più esteso (nove ore circa) con il quale Thierry ha ripreso le performance di una settantina di interpreti in un bosco.

L'idea portante di *Deep in the wood*, infatti, era di mettere in relazione danzatori e coreografi con il mondo vegetale, sulle tracce di un mito a scelta. Alla richiesta hanno risposto un gran numero di artisti, da Anne Teresa De Keersmaeker a Jonathan Burrows. Il risultato è un'immersione arborea, in apnea tra ruscelli e arbusti. Evocativo ma non abbastanza ardito da alzarsi in volo.

ni di Iago, la cui sete di vendetta, è - e resta - assolutamente misteriosa nelle sue radici vere.

Ma queste intuibili intenzioni, si realizzano raramente nello spettacolo (che è stato presentato dal Teatro Stabile di Trieste, in prima nazionale, al Donizetti di Bergamo per poi da lì partire per una lunga tournée), anche per palese inadeguatezza di alcuni interpreti (alcuni molto giovani: è una cosa buona, ma qui crea non poche difficoltà), ai loro personaggi.

Michele Placido, al secondo ruolo «nero» della sua carriera dopo il Calibano nella *Tempesta* di Strehler, è un

Otello romanticamente virile, che rende evidenti, soprattutto esteriormente, i segni del progressivo disfarsi della propria razionalità, fra crisi di epilessia e scene di gelosia nei confronti dell'impacciatissima Desdemona interpretata da Valentina Valsania. Ma senza suggerire poeticamente, se non verso la fine, le sue profonde paure, il senso di una sofferenza vera. Sergio Romano è Iago, il «regista» della macchinazione (ruolo che Calenda accentua «regalandogli» l'ultima scena: un sorriso da canaglia che chiude misteriosamente quel caos dei sentimenti) e si conferma attore talentoso, di sicu-

ra presenza, per niente intimidito da un personaggio di questo calibro così lontano dai ruoli che potremmo pensare più appetibili per uno della sua età.

Anzi la sua scelta è la nota più positiva dello spettacolo. Da ricordare negli altri ruoli Giorgio Lanza che è lo stupido Roderigo, Pino Michienzi che è Brabanzio, il padre di Desdemona e, a sprazzi, Rossana Mortara che è Emilia, la moglie di Iago, mentre fragilissimo è il Cassio di Adriano Braidotti la cui amante, la cortigiana Bianca è - chissà perché - interpretata *en travesti* da Leo Zappitelli.

Caro Urbani, ma lei ha capito cosa fa la Scuola di cinema?

LINO MICCICHÈ

Onorevole Ministro, ho finalmente capito perché, pur tributandomi lodi ed elogi pubblici, Lei mi ha sostituito alla Presidenza della Scuola Nazionale di Cinema (l'ex C.S.C.), designando a succedermi il collega (in docenza universitaria), Francesco Alberoni. Non in omaggio allo «spoils system»; o perché, essendo io «di sinistra», il governo «di destra» voleva una presidenza ad esso omologa; oppure perché «la scuola è ridotta in stato di degrado», come ha detto il Suo amico Luca Barbareschi, bravo attore, ma che non sa neppure di cosa parla. Bensi - come Lei ha chiarito alla Commissione Cultura della Camera dei deputati, nella seduta del 6/2/02, dove si discuteva, appunto, della designazione di Alberoni - perché «pur esprimendo apprezzamento per l'operato del prof. Miccichè, il governo non condivideva il fatto che la S.N.C. si andasse inesorabilmente ad integrare al sistema universitario». Laddove il governo auspicerebbe, «un modello di scuola caratterizzato dalla presenza di diversi curricula», e da «una pluralità di percorsi formativi». Ho finalmente capito, dicevo. Per quanto io consideri irreversibilmente chiuso il capitolo della mia sostituzione al S.N.C., prendo atto che essa è dunque il risultato di un equivoco: sul quale, signor Ministro, sarebbe stato molto semplice chiedermi chiarimenti, prima di dare al Parlamento informazioni prive di qualsiasi fondamento. Cominciamo col premettere che l'ex Centro Sperimentale di Cinematografia (il nome Scuola Nazionale di Cinema è

ingannevole e La ha forse ingannata) è lungi dall'essere soltanto una «scuola di cinema». Esso è, per legge, due cose: una «scuola» e una cineteca. Poi è, *per statuto*, altre due cose: un centro bibliotecario (la più grande biblioteca di cinema italiano) ed editoriale (che pubblica una gloriosa rivista, «Bianco e nero», giunta al LXII° anno; vanta la più ricca collana mondiale di libri sul cinema, oltre 200 titoli finora e una diecina l'anno nel recente quadriennio; edita grandi opere, come lo storico «Filmlexicon» in 10 voll. o la collettanea «Storia del Cinema Italiano» in 15 voll., appena iniziata e progettata fino al 2007), e un centro produttivo e promozionale (che ha recentemente realizzato una quindicina di «ritratti

Il capitolo della mia sostituzione con Alberoni è chiuso... ma è il risultato di un equivoco: faceva prima a chiedermi dei chiarimenti

d'autore», dedicati ad altrettanti cineasti italiani, e un Archivio della Memoria del nostro cinema che raccoglie decine e decine di testimonianze sul «lavoro» di tecnici, artigiani e maestranze del nostro cinema). Insomma, quando, parlando della S.N.C., si parla solo della «scuola», si parla di uno dei quattro settori di attività della Fondazione e di 1/4 del suo bilancio. Apparirebbe altrimenti naturale che, per legge, tra gli 8 membri del Comitato Scientifico, vi siano due docenti universitari di cinema e che ve ne possano eventualmente essere anche nel C.d.A. (come in passato è accaduto, in rappresentanza degli allora separati Ministeri della P.I. e M.U.R.S.T.). Se il C.S.C. - richiamiamolo pure così - è attivo anche nel raccogliere e conservare i classici, nel varare libri di studio sul cinema e ricerche scientifiche, perché non ricorrere anche (dico: anche) al consiglio degli esperti? Quanto al rapporto istituzionale fra la «scuola» della S.N.C. e l'Università, non si vede in cosa consista l'integrazione, per di più «inesorabile», che Lei attribuisce come un «fatto» a me e ai quattro anni della gestione da me presieduta. È un «fatto» che «non è stato fatto» e che nessuno ha mai avuto intenzione di «fare». Anzi: quando un bel giorno di qual-

che anno fa l'allora sottosegretario Guerzoni, convocò Accademie d'arte, musicali, ecc., - e fra esse anche il C.S.C. - e alla domanda chi volesse l'integrazione nel sistema universitario rispondeste, e facemmo verbalizzare, che noi assolutamente non la volevamo. E questo si che è un «fatto». È vero che, nel riformare la didattica dei nostri differenziatissimi «curricula» scolastici (8a Roma, 3 a Torino) - ciascuno «con proprie specificità», per dirla con le Sue parole, e tenendo presente il mercato (dove infatti il livello di disoccupazione dei nostri diplomati è praticamente inesistente) attraverso questa «pluralità di corsi» - abbiamo immesso alcune discipline storico-teoriche (come le Storie del Cinema e del Teatro; oppure l'estetica e la narratologia) e ci siamo rivolti, per la effettiva docenza, ad alcuni universitari. E vero e abbiamo fatto benissimo, se vogliamo che si formino non solo dei cineasti tecnicamente preparati, ma anche pienamente consapevoli. Sarebbe questa l'integrazione nel sistema universitario? È vero anche che abbiamo fatto un ampio accordo con l'Università (territorialmente contigua) di Tor Vergata: concessione di un loro terreno per un nostro deposito di pellicola e di un loro spazio

bibliotecario per i nostri volumi «doppio»; nostra assistenza tecnico-didattica per il loro «più due» del D.A.M.S. e rifornimento di film per i loro corsi. E in tale contesto, che abbiamo pattuito con il D.A.M.S. di quell'Ateneo, il riconoscimento di un numero sufficiente di C.U.F. dei nostri corsi, generalisti e specialistici, tale da far sì che, tutti (e soltanto) coloro che lo vogliono, possano (con un paio di gesti amministrativi) essere contemporaneamente (a chiusura del nostro triennio) diplomati presso di noi e laureati (laurea triennale) di Tor Vergata. E allora, signor Ministro? dove è la inesorabile integrazione con il sistema universitario? quali modificazioni abbiamo fatto dei nostri specifici studi per

Non è vero che sono stato cacciato perché di sinistra ma perché saremmo troppo «universitari». Il che è proprio quello che chiede Zeffirelli...

ottenere tale comodità? in cosa siamo venuti meno alla necessaria «pluralità dei percorsi formativi»? Ci siamo limitati - in un orizzonte europeo dove, come si suol dire, anche un corso per cuoco o per giardiniere, dovrà vedersi assegnati dei «crediti formativi» - a chiedere e ottenere il riconoscimento dei nostri «crediti formativi» con la equipollenza del titolo finale che ne consegue. Non capisco assolutamente dove stia l'integrazione, per di più inesorabile, con il sistema universitario! Contro cui, d'altronde, continuerebbero a contrastare frontalmente il nostro (immodificato) sistema di reclutamento della docenza tra i professionisti del cinema; la nostra (inevitabile) prassi selettiva degli allievi (800/1000 domande, 72 ammessi); la nostra tradizionale (e immutata) vita da «collega», per cui gli allievi trascorrono da noi l'intera giornata; le nostre metodologie didattiche legate più al «fare» che «leggere», più alla attività laboratoriale che allo studio individuale. Insomma, signor Ministro, noi ci siamo limitati - nell'interesse degli allievi - a costruire un opportuno ponte tra due sistemi, quello universitario e quello C.S.C., proprio perché sono, e debbono restare, nettamente diversi e separati. A meno che abbia ragione il Suo consigliere, Franco Zeffirelli, il quale (v. «Il Giornale» del 7/2/02), annuncia «Alberoni alla Scuola del Cinema», preannunciando: «Porterà una vera impronta universitaria». Ohibò, non è esattamente ciò di cui lei mi rimprovera e per cui dice di avermi sostituito? Ma allora era solo «spoils system!» O no?