cinema

KABIR BEDI: BASTA SANDOKAN ADESSO FARÒ IL FACCHINO

L'attore indiano Kabir Bedi, a «Capri,Hollywood» ha parlato del film di Marco Ponti «Da nessuna parte» che interpreta con Vanessa Incontrada e Libero de Rienzo, in uscita a febbraio 2004. «Gli italiani sono abituati a vedermi come un eroe, invece nel film di Ponti sarò un semplice facchino, uno straniero che vive ai limiti della legalità. Una bella sfida per me, per molti anni legato a Sandokan». Ma è a un progetto indiano che è legato il suo ritorno in grande stile: *Taj Mahal: an eternal love story*, film in due versioni, stile Bollywood e senza canzoni, per il mercato mondiale.

no limits

Gli isterismi di Socci diventano format e vanno in prima serata

Silvia Garambois

*C'è qualcosa di insano in tv: il metereologo gioca con la matitina, e i comici lo imitano («biro-biro»)? Il programma delle nuvole si trasforma tout-court nel programma della matita che balla... Di questo passo rischiamo che delle parolacce della contessa De Blank - grande must dell'*Isola dei famosi *- se ne faccia una trasmissione intera: e non ci sarebbe da sorprendersi. Ma come immaginare che la perversione della tv possa usare lo stesso metro e misura anche per l'informazione, per qualche punticino Auditel in più? Ebbene, è successo.*

Il 2004 si aprirà all'insegna di Excalibur-perché? *- dal prossimo 12 gennaio, in prima serata su Raidue - dove «perché?» sta per la ripetuta, isterica, parossistica domanda posta da Antonio Socci a Giovanna Melandri, alla quale veniva chiesto perché - appunto - se un embrione si può sopprimere non si può anche vendere. Non l'incalzare del giornalista che non lascia sfuggire il politico al suo dovere di risposta (che di questi tempi per lo più provoca interrogazioni parlamentari...); non lo spettacolo dell'informazione con le sue regole a volte financo sprezzanti della forma; ma una domanda ripetuta in maniera nevrotica, incattivita, una domanda persino mal posta, che crea l'ilarità del pubblico in sala, provoca l'abbandono del politico seccato da tanta veemenza, diventa un cavallo di battaglia per* Blob. *Insomma, hanno detto alla Rai: un successo. Poco importa se in quella serata del dibattito sulla procreazione assistita abbiamo capito ben poco: di quel «perché?» si sono riempiti i giornali, ne è nata polemica, lo sketch - di questo infine si è trattato - è stato replicato all'infinito. Ed ecco allora, con la benedizione del direttore generale Flavio Cattaneo, che ci tiene «al massimo pluralismo informativo di cui Socci è ingrediente necessario» (così scrive «Libero» di ieri, che dava anticipazione della nuova trasmissione), che Socci e i suoi autori - Paolo Martini e Giancarlo Giojelli - si sono messi al lavoro per confezionare un programma che faccia parlare di sé, che assomigli al* Processo *di Aldo Biscardi. Un talk show registrato in uno studio romano (forse era troppo costoso l'*Excalibur *itinerante dell'ultima stagione?), dove si confrontino giornalisti, direttori e opinionisti di tendenze diverse e qualche politico, partendo dal presupposto che negli stessi bar dove si parla di calcio, spesso si discute - allo stesso modo! - anche di politica.*

E in tv approda la politica da bar. Ne sentivamo la mancanza. «Libero» titola: «Socci si traveste da Biscardi», e non ci è sembrata una buona notizia. È vero che il programma non riesce a decollare ed è fermo ad un ascolto al 7%, anche se Socci si vanta dell'esclusiva di un'intervista a Ratzinger e di una pacata trasmissione intorno al libro di Pansa Il sangue dei vinti. *È vero che si è parlato di* Excalibur *praticamente solo in occasione dell'abbandono della Melandri. Ma è anche vero che quello, a nostro giudizio e senza polemica, era tutt'altro che un esempio di «buona informazione». Era una banale crisi di nervi.*

Fo, una lezione per leggere Caravaggio

Dario e Franca all'Auditorium per due insolite serate mentre si apre la mostra romana

Renato Nicolini

Dario Fo, protagonista all'Auditorium di Roma di una «lezione» su Caravaggio. In basso, Antonio Socci

Ho sempre per la testa il dubbio che siano state davvero comprese le ragioni del Nobel a Dario Fo. Non parlo delle motivazioni ufficiali, ma dell'effettivo valore della sua opera di scrittore. Se non abbiamo pregiudizi, né fretta di rinchiuderlo in un recinto – magari quello dello scrittore di teatro vivente più tradotto e rappresentato – ci accorgiamo che la sua scrittura abita una zona di confine. Anzi, contemporaneamente, più zone di confine – per di più tutte in rapida trasformazione ed evoluzione. Tra lingua scritta e lingua parlata, tra lingua e dialetto, tra presente e radici storiche del linguaggio. Ed in tutti casi Fo (assieme a Franca Rame) affronta, prendendola di petto, fin dai tempi dell'indimenticabile *Canzonissima* interrotta dalla censura, una questione che soltanto astratti puristi potrebbero non considerare fondamentale: cosa accade della nostra lingua nel momento in cui lo spettacolo non viene più recitato per una platea di spettatori reali ma per la platea virtuale degli spettatori televisivi. Come difendersi dall'autoreferenzialità di questo tipo di linguaggio, da cui progressivamente tende a scomparire, assieme alla narrazione ridotta a semplice comunicazione, la possibilità di qualsiasi verifica, senza però chiudersi nella condanna del moralista? Per di più sterile, perché il nostro linguaggio sarà inevitabilmente sempre più diffuso per via telematica. Questo è possibile mantenendo al linguaggio la sua caratteristica fondamentale, di cane dal muso curioso che vuole ficcarsi dappertutto, senza rispetto, appunto dei codici dalle divisioni rigide: colto - incolto, specialista - non specialista. O delle competenze di genere, che vorrebbero separare cose che invece vanno necessariamente insieme, come arti visive e spettacolo teatrale.

Credo che sia stata la curiosità di vedere cosa succedeva la molla principale che ha spinto Dario Fo ad accettare la proposta di Renato Parascandalo – che ricordo ottimo direttore di Rai Educational, ma che temo il Polo non abbia mantenuto al suo posto - : accompagnare una mostra impossibile di Caravaggio, in corso a Castel Sant'Angelo, composta da riproduzioni fotografiche di eccezionale qualità con una sua lezione su Caravaggio, tenuta il sabato 27 sera e replicata ieri pomeriggio nella sala Sinopoli dell'Auditorium di Piano a Roma. Ecco un'idea davvero creativa, che forse Musica per Roma - la società che gestisce l'Auditorium nel suo difficile periodo di avviamento, dove ancora non gode di contributi dello Stato – potrebbe riprendere. Un abbinamento programmato, tra le mostre che Roma offre ed eventi di tipo spettacolare, potrebbe aiutare a caratterizzare, differenziandone l'uso in modo riconoscibile, le tre sale dell'Auditorium, oggi di fronte al problema che non possono essere contenitori indifferenti. Ma bisognerebbe, e qui temo salti il mio ragionamento, poter disporre sempre di qualcosa di paragonabile a quello che Dario Fo ha offerto al pubblico romano, una vera grazia in queste sonnolente giornate tra Natale e Capodanno. Usando come filo conduttore una settantina di tavole organizzate da lui stesso, con riproduzioni del Caravaggio e di altri pittori incollate alla brava, con scritte e schizzi di suo pugno, proiettate sul grande schermo (miracoli della tecnologia 2003) da una lavagna luminosa. Il punto di partenza è la violenza del Caravaggio. Era davvero violento? Fo preferisce, posta la domanda, rispondere parlando della Roma di allora, della Roma del '600, 60.000 abitanti e 7.000 carcerati. Il primo quadro che mostra è una Giuditta ed Oloferne – ma Fo ci spiega che il vero soggetto è Beatrice Cenci, e che è stato dipinto sotto l'effetto degli avvenimenti del 1599. Il padre padrone, che violenta non soltanto Beatrice e che viene ucciso da tutta la famiglia, che per questo verrà tutta giustiziata, era stato sottratto al carcere da una legge che impediva l'arresto per personaggi importanti come lui… Fo strappa l'applauso deprecando che questo potesse avvenire nel '600, mentre oggi… L'attualità, come l'ironia, aggiunge sempre sapore all'arte. E per dimostrare che questo non vale soltanto per il presente, trova le fattezze di Enrico IV, allora appena convertito al cattolicesimo, nel volto dell'apostolo nella Vocazione di San Matteo, dipinto nel 1598 proprio per San Luigi dei Francesi. Non diversa dalla percentuale dei carcerati era quella delle prostitute sul totale della popolazione. Il Caravaggio si serviva di prostitute come modelle – e Fo ci mostra lo stesso viso usato per una Maddalena e per la Madonna della Fuga in Egitto. Ma non era questo che poteva dispiacere a Carlo e Federico Borromeo, che avevano molto apprezzato una giovanile Natura morta del pittore, ma l'indugio nella pittura di genere, tipo La buona ventura o I bari. Caravaggio doveva mirare più in alto…

E così Dario Fo ci conduce per mano, e ci insegna a guardare la stessa opera da più punti di vista, formale (come gli hanno insegnato quando era giovane una per me imprevedibile coppia di maestri, Carrà e Funi), sociale, storico, simbolico. Forse uno finisce per prevalere sugli altri, ed è il punto di vista teatrale. Il punto di vista che il Caravaggio sceglie per guardare l'azione è dal basso, come lo spettatore a teatro. Del resto, non è un sipario teatrale lo sfondo della Giuditta ed Oloferne? I precursori teatrali del Caravaggio sono indicati da Dario Fo in Tintoretto e Correggio. Quest'ultimo, ci narra, si serviva di due scultori che appendevano a funi le figure che popolano i suoi cieli – e che il Correggio dipingeva osservandole in specchi che coprivano il pavimento. Caravaggio, maestro di luce, utilizzava la combinazione della luce e dello specchio (che in teatro viene usata, ad esempio, per far comparire il fantasma di Banquo nel *Macbeth*), avendo cura di separare con un tramezzo la zona del modello (e dello specchio) da quella in cui il pittore dipingeva… L'ultimo insegnamento della lezione di Fo è stato contro l'erudizione, in favore di uno spirito di leggerezza e di libertà di analogia, anche quando ci si misura con un grande come Caravaggio. Così ha assegnato a Franca Rame il ruolo di suggeritrice, implacabile ed ironica nel coglierlo in fallo (per poi consentirle di esibirsi da sola, come finale dello spettacolo, in uno straordinario gramelot sul lamento della Madonna). Perché non importa il particolare, ma l'essenziale, la comunicazione è un intero, si può analizzare e scomporla, ma bisogna accettarla per quello che è. Certo, al Caravaggio, ed al suo insopprimibile impulso alla ribellione, sarebbe piaciuto così.

lirica

«Ballo in maschera» tra eros e politica

Un Verdi più del solito vibrante di erotismo, in cui il conflitto di prammatica tenore-soprano-baritono ruota sull'asse «orizzontale» della relazione coniugale-extraconiugale; un' ambientazione improbabile (Boston sul finire del Seicento) quanto potenzialmente attraente per una moderna rilettura registica. E infatti il punto di forza del Ballo in maschera *andato su al Teatro delle Muse di Ancona era la regìa di Giancarlo Cobelli. La «civiltà», rappresentata dall'affascinante e aristocratico governatore Riccardo (che ama, riamato, Amelia, la moglie del suo segretario creolo Renato), è un leggero strato di vernice sulla natura selvaggia americana, sulle altre razze, sui loro demoni e superstizioni (la maga Ulrica!), sulle loro passate ribellioni: forche e macchine di tortura, un grande albero tropicale (l'invenzione più bella della scenografia di Antonio Fiorentino) che in realtà si compone dei corpi aggrovigliati dei mimi, figuranti in buona parte africani, vestiti da indiani i congiurati Samuel e Tom. La lettura è politica dunque, ma prende volentieri toni di affascinante, provocante bizzaria: come quando i congiurati e il loro seguito, indiani, neri, larve, demoni del luogo, zombies commentano il «caso strano», il mistero di quella dama velata... Ma c'è anche qualche sottolineatura in eccesso, come il paggio Oscar vestito per il tragico ballo in maschera come Marlene Dietrich nell'*Angelo azzurro. *La componente musicale sembra arrancare un po' a distanza. Sul podio, Donato Renzetti alterna una linea di concertazione nobile nelle intenzioni e spesso anche negli esiti con troppi momenti di distrazione e di chiasso; gli interpreti se la cavano più o meno bene, come il tenore, il promettente Marco Berti (Riccardo), alquanto irrigidito (un po' troppo per l'aristocratico e brioso Riccardo) a furia di cantare Trovatori e Aide, il soprano, Tatiana Serjan, che con qualche rischio riesce a risolvere in soavità ed eleganza di accenti il ruolo di Amelia. E ancora, il baritono, Stefano Antonucci, Renato alquanto opaco ma convincente nel suo grande momento, più deludente e velleitaria la maga Ulrica di Tichina Vaughn; a posto gli altri. Successo comunque assai cordiale.*

Aveva 69 anni. Aveva esordito con Tony Richardson. Interprete di «Messaggero d'amore», «Zorba il greco», «Via dalla pazza folla»

Addio Alan Bates, star del Free Cinema inglese

Dario Zonta

Il cinema inglese piange la morte di un'altra «star» del free cinema: Alan Bates, scomparso l'altro ieri all'età di sessantanove anni dopo lunga malattia. Il suo nome si aggiunge a una triste lista che questo impietoso fine anno ha compilato: David Hemmings e Richard Harris (deceduti alcune settimane fa) erano anch'essi esponenti della stessa tradizione. Erano tutti «giovani», anche se non più così «arrabbiati» come negli esordi teatrali e cinematografici. La storia vuole Alan Bates entrare di diritto nella costellazione delle star del Free Cinema, ovvero di quel gruppo di attori che si facevano portatori di un fenomeno del tutto nuovo e che venivano chiamati a rappresentare nuovi tipi di eroi. Albert Finney, Richard Burton, Richard Harris, Tom Courtney erano le facce arrabbiate che fecero sbandare il cinema signorile, educato e conformista dell'allora tradizione inglese. Provenivano dal nord, erano figli della middle class, se non del proletariato, avevano una parlata dura e rozza che contrastava l'aulica e perfetta dizione alla Oliver. Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz e altri li hanno trasformati nelle icone della loro drammaturgia, realistica e impegnata.

Nato nel 1934 nella periferia di Allestree nel Derbyshire, Bates proviene dalla «middle middle class». Il padre è un assicuratore e la madre una casalinga. Per il figlio prevedono una carriera artistica sì, ma come musicista. La precoce vocazione attoriale del giovane Bates li contraddice. Studia alla Royal Academy of Drammatic Arts di Londra e inizia presto la carriera teatrale. I suoi inizi sono legati a doppio filo con Tony Richardson. È lui a dirigerlo in teatro il sei maggio del '56 nel dramma di Osborne *I giovani arrabbiati*, che poi lo stesso Richardson tradurrà nel suo esordio cinematografico. La parte del giovane arrabbiato rende Bates famoso al di là dell'oceano, a Broadway. Ma il cinema lo fa attendere, anche se per poco. È ancora Richardson che lo battezza attore cinematografico nel 1960 con *Gli spostati*. In quel film e in quella parte, minore, c'era anche Albert Finney che continuerà in una carriera più coerente di quella di Bates e più stretta alla figura dell'eroe operaio. Ma il «tradimento» borghese, come è stato definito, è di là a venire. Bates deve ancora dimostrare il suo talento e ancora esibire la carica del suo corpo. La grande occasione giunge nel '62 con *Una maniera d'amare*, film d'esordio di John Schlesinger. È un giovane costretto a rinunciare ai suoi sogni e a confrontarsi con la realtà allorquando mette incinta la sua amica operaia June Ritchie. Bates è perfetto e «nuovo». Schlesinger lo dirigerà altre tre volte tra cinema e televisione. Lo ricordiamo nei panni di un pastore che contende una ragazza ricca nella campagna inglese dell'Ottocento in *Via dalla pazza folla*, del '67; e in quelli di una spia inglese che va in Unione sovietica (film per la televisione dal titolo *An Englishman Abroad*), il ritratto malinconico di un gentiluomo nella Mosca di Breznev.

Come molti artisti inglesi coevi e di origine «povera», Bates vuole lasciarsi alle spalle l'immagine dell'operaio e del giovane arrabbiato per misurarsi con l'eclisse borghese. *Il cadavere in cantina* di Clive Donner (1964) è il primo passo nell'ascesa sociale, com'è del personaggio del film e del suo protagonista. Il ruolo dell'eroe borghese convince registi e pubblico e Bates lo riformula in tante varianti: un accademico disilluso in *Butley*, un operaio che riesce nell'estrazione sociale per poi ritornare in seno al suo gruppo in *In celebration*, un padre in difficoltà in *A Day in the Death of Joe Egg*. Questi titoli, poco conosciuti in Italia, non danno ragione della carriera di Bates che traghetta presto nei panni degli eroi della letteratura inglese (è Gabriel Oak in *Via dalla pazza folla* e Rupert Birkin in *Donne in amore* - con la famosa scena della lotta in costume adamitico).

Incontra Joseph Losey in *Messaggero d'amore* (mirabile nella parte del fattore Ted che sconta il cinismo della società vittoriana), il provocatorio Ken Russel in *Donne in amore* e John Frankenheimer in *L'uomo di Kiev*. E incontra anche la fama da stella del cinema hollywoodiano nella parte dello scrittore inglese amico di Anthony Quinn in *Zorba il greco*. Ma Alan Bates per noi rimane l'attore dai capelli scarmigliati e gli occhi neri che affonda i suoi sogni nella cruda realtà della società inglese degli anni sessanta. Così ci piace ricordarlo.