



Quando scriveva Lietta

Piccola raccolta di scritti cinematografici di Lietta Tornabuoni

INTRODUZIONE
DI NATALIA ASPESI

Quando scriveva Lietta

Lietta Tornabuoni è stata a lungo la voce cinematografica di «La Stampa»: per anni le sue corrispondenze dai festival, le sue recensioni, i suoi ritratti della rubrica «Persone» hanno guidato il lettore nel mondo del cinema, introducendolo a film o nomi fino a quel momento sconosciuti, avvicinandolo a registi e registe da intervistare, guidandolo nella comprensione di fenomeni culturali e mode. A quasi dieci anni dalla scomparsa, il Torino Film Festival ha voluto renderle omaggio con una selezione di articoli tratti dalle sue corrispondenze festivaliere, scelti dall'amica e collega Natalia Aspesi e forniti dall'Archivio Storico «La Stampa»: il resoconto di una serata a Cannes nel 1971; la scoperta di capolavori come *La recita* di Angelopoulos o *Sweetie* di Jane Campion; le polemiche per i film di Marco Ferreri o Liliana Cavani a Cannes e Venezia; un paio di lucide riflessioni sul cinema americano a partire da *I predatori dell'arca perduta* e *I cancelli del cielo*. Nelle parole di Lietta Tornabuoni c'è l'eco di stagioni lontane; c'è l'impronta di un giornalismo oggi perduto; c'è, soprattutto, la precisione di una penna implacabile, capace di raccontare il cinema, e più in generale il mondo delle idee e dei costumi, con una finezza inarrivabile. Per ragioni editoriali abbiamo scelto di lasciare intatti gli articoli selezionati, intervenendo nel caso di alcune piccole incongruenze, senza però modificare i titoli dei film citati anche quando non corrispondenti a quelli della distribuzione: ci sembrava il modo migliore per restituire la forza di una scrittura unica e il legame indissolubile con il proprio tempo.

A CURA DI
Natalia Aspesi
Gruppo editoriale del Torino Film Festival
(Chiara Borroni, Roberto Manassero)

RICERCA ARTICOLI
Sofia Nadalini

DESIGN
Maicol Casale

::
Gli articoli di Lietta Tornabuoni sono stati gentilmente
forniti dall'Archivio Storico «La Stampa».

Si ringraziano Veronica Geraci, Luisa Fava.

LA STAMPA

Il presente fascicolo è stato realizzato in collaborazione
con «La Stampa», in occasione del 38° Torino Film Festival
(20-28 novembre 2020).

In quarta di copertina: Lietta Tornabuoni, 1976
© Mauro Vallinotto
© Museo Nazionale del Cinema

Museo Nazionale del Cinema
Fondazione Maria Adriana Prolo

PRESIDENTE
Enzo Ghigo

DIRETTORE
Domenico De Gaetano

COMITATO DI GESTIONE
Giorgia Valle (Vicepresidente), Paolo Del Brocco,
Gaetano Renda, Annapaola Venezia

DIRETTORE DEL TORINO FILM FESTIVAL
Stefano Francia di Celle



Festival di Cannes 1989, in concorso c'è *Sweetie* di una sconosciuta giovane australiana, Jane Campion: la maggior parte dei critici ne restano orrificati, con quella pazza cicciona che sta sugli alberi e smania per gli uomini. A Lietta Tornabuoni piace moltissimo e quindi anche a me, perché io non sapevo nulla di cinema e lei moltissimo. La regista le disse ciò che così bene non è stato più detto: «Mi piacciono le donne che scelgono le donne, mi piacciono la creatività, la passione la dedizione affettuosa che le donne mettono in un lavoro che amano, mi piacciono i rapporti di intimità familiare che si creano tra donne sul lavoro: mi piace il fatto che le donne siano concrete e riescano a dare agli attori un senso di protezione e nutrimento». Era un film di dolore femminile che almeno allora gli uomini anche coltissimi, non erano in grado di capire. Lietta aveva un grande fiuto e mi trascinava sempre a vedere autori quasi sconosciuti o opere improbabili, in sezioni laterali del Festival e di tipo mini o extralarge: era semivuoto il cinemino dove davano un film greco di 4 ore di tale Angelopoulos, ed era quel capolavoro indimenticabile di *La recita* (dovrebbero ridarlo) che poi risvegliò la passione per il suo autore diventato una non così simpatica star. Lietta non apparteneva alla superba casta dei critici, che noi, croniste multiuso, prendevamo un po' in giro per la loro sapienza. Lei scriveva di cinema, di politica, di cronaca nera, di altri mondi, di tutto ciò che le sembrava giusto raccontare: mi ricordo ancora un suo articolo inimitabile del 1975 sulla morte a vent'anni del cavallo Ribot, uno dei più forti galoppatori di tutti i tempi. E questo suo rifiuto di chiudersi nella gabbia della specializzazione, l'ha aiutata a essere grande: lo dico con certezza, la più brava, almeno sino a oggi. «Grande per il suo lucido talento, per il suo rigore, la sua dedizione alla professione, per il suo giornalismo nobile, rigoroso, fedele a un'etica professionale» come ha scritto Donata Righetti all'improvvisa sua morte quasi dieci anni fa. Di aspetto materno, capace di luminosi sorrisi, Lietta era di immensa generosità professiona-

le e umana. Quando certi suoi colleghi che stimava non stavano bene, gli articoli glieli scriveva lei, e una volta, eravamo a un festival, ne scrisse un paio per me, impegnata in un altro paese per cose d'amore. Se di questa professione ho imparato qualcosa lo devo a lei, che era più vecchia di mestiere ma più giovane di età, e mi voleva migliore, quindi mi spronava alla precisione, al controllo di tutto, alla riflessione, ai dizionari sempre accanto, a leggere il più possibile, a frenare la mia frivolezza: a trasformare il lavoro in un esaltante piacere. Ma noi non facciamo un mestiere che includa la fratellanza o sorellanza che dir si voglia. Negli ultimi tempi il lavoro, le persone, l'avevano delusa, la sua genialità e impegno cominciavano a mettere a disagio il nuovo giornalismo fluido e talvolta servile. Le persone che aveva amato e aiutato non c'erano più, lei era stanca, non stava bene ma non ha fatto nulla per stare meglio: siamo in tanti a sentirne la mancanza, aspettando di rileggere le sue meraviglie.

Natalia Aspesi



Natalia Aspesi, Lietta Tornabuoni

SCANDALO E POLEMICHE A CANNES PER IL FILM DELLA CAVANI TRATTO DA MALAPARTE

«La pelle è una nostra bandiera»

Il dopoguerra 1943, con gli alleati a Napoli - Bianchi venduti dagli mazzinari, vergognosi aderiscono con spettacolo a pagamento, corpi straziati, una stessa bella con milioni, forti, sempre - La regista: «Per scandalizzare di quell'ad-

Tanto sangue, poca passione

IL SUO PRIMO MOVIMENTO? Cavani è un regista che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Due distrazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

La vera rivelazione è il cinema greco

Il viaggio di Angelopoulos: la tragedia della Grecia dal '39 al '52 - Che dice Antonioni

Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile.

Cimino, diavolo in Usa sarà santo in Europa?

Il nostro inviato speciale a Cannes, 12 maggio. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile. Una rivelazione inconfondibile.



Una scena del film "L'occhio" di Giuseppe Cavani. In alto: il regista con il suo film "L'occhio".

Con Beethoven

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

FINALMENTE IN LIBRERIA

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Aperto il ventisettesimo Festival di Cannes

Un "galà,, per Fellini

Belle donne, mondaini, produttori americani dalla proiezione di "Amarcord" - Il regista partecipa alla sua serata con distacco - Sta già pensando al film su Cassano, personaggio a lui vicino: "E' l'ultimo stesso, che vive fuori dalla collettività"



Fellini, il regista che ha appena aperto il Festival di Cannes. In alto: il regista con il suo film "Amarcord".

PERSONE di Lietta Tornabuoni

Ferreri è tra noi si faccia scandalo

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Lo studente diventa professore

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

La censura taglia Wojda

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

DAGLI STATI UNITI A VENEZIA: CHE PUBBLICO CERCA IL CINEMA D'AVVENTURA

Il giocattolo dei ragazzi-regist

Alta Mostra i produttori di Spielberg e Lucas aggiungono nuovi scanni a filone di successo - Americani e maschi, da tanto la guerra, la gara per ritrovare la potenza biblica - Il film ha già incassato in Usa più di 11 milioni di dollari (circa 77 miliardi di lire) in tre mesi - record - Una regressione della nostalgia verso le forme del divertimento infantile - L'ultimo continuo



Una scena di "Il giardiniere", regia di Peter Jackson. In alto: il regista con il suo film "Il giardiniere".

PERSONE di Lietta Tornabuoni

Ferreri è tra noi si faccia scandalo

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Lo studente diventa professore

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

La censura taglia Wojda

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

DAGLI STATI UNITI A VENEZIA: CHE PUBBLICO CERCA IL CINEMA D'AVVENTURA

Il giocattolo dei ragazzi-regist

Alta Mostra i produttori di Spielberg e Lucas aggiungono nuovi scanni a filone di successo - Americani e maschi, da tanto la guerra, la gara per ritrovare la potenza biblica - Il film ha già incassato in Usa più di 11 milioni di dollari (circa 77 miliardi di lire) in tre mesi - record - Una regressione della nostalgia verso le forme del divertimento infantile - L'ultimo continuo

Se il regista diventa un Capo

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

PERSONE di Lietta Tornabuoni

Ferreri è tra noi si faccia scandalo

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Lo studente diventa professore

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

La censura taglia Wojda

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

DAGLI STATI UNITI A VENEZIA: CHE PUBBLICO CERCA IL CINEMA D'AVVENTURA

Il giocattolo dei ragazzi-regist

Alta Mostra i produttori di Spielberg e Lucas aggiungono nuovi scanni a filone di successo - Americani e maschi, da tanto la guerra, la gara per ritrovare la potenza biblica - Il film ha già incassato in Usa più di 11 milioni di dollari (circa 77 miliardi di lire) in tre mesi - record - Una regressione della nostalgia verso le forme del divertimento infantile - L'ultimo continuo

Se il regista diventa un Capo

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Lietta Tornabuoni

Nasce a Pisa nel 1931 da una famiglia di origini aristocratiche, figlia di un militare e sorella del celebre pittore Lorenzo, più giovane di tre anni. Appena diciottenne, nel 1949 approda a Roma e comincia a scrivere per settimanali e mensili. Da così inizio alla lunga carriera che la porterà a diventare una delle figure più importanti del giornalismo italiano. Collaboratrice di «Noi donne», settimanale dell'Unione donne italiane, passa in seguito a «Novella», poi all'«Europeo» e all'«Espresso», settimanale di cui curerà fino alla fine le recensioni cinematografiche. Nel 1970 approda a «La Stampa», dove rimarrà tutta la vita salvo una breve parentesi al «Corriere della sera», e dove lavora sia come cronista di politica e di costume, sia come critica cinematografica e inviata alle grandi manifestazioni culturali come il Festival di Sanremo, il Festival di Cannes o la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Celebre per lo stile asciutto e il rigore professionale, per la severità dei giudizi e la puntigliosità delle domande, per i commenti ironici e una moralità laica sempre ribadita, Lietta Tornabuoni scrive di tutto, «articoli sempre esemplari che si leggevano avidamente, memorabili pezzi sul cavallo Ribot o su Pasolini, interviste a Cossiga o a Fellini, inchieste sulle pantere nere negli Usa o in Cina sulla terribile vedova Mao, sull'attentato terroristico alle Olimpiadi di Monaco del '72 e sul rapimento e omicidio di Aldo Moro nel '78» (Natalia Aspesi). Nel corso del tempo affina sempre più il suo stile e il suo sguardo

la realtà politico-culturale dell'Italia e del resto del mondo, delineando con straordinaria precisione i ritratti della rubrica settimanale «Persone» e i reportage dai festival di cinema, seguiti per «La Stampa» in coppia con il collega Stefano Reggiani e condivisi con l'amica e giornalista di «La Repubblica» Natalia Aspesi, alla quale la lega la medesima curiosità per i fatti e i costumi della vita e talvolta lo scontro con gli altri critici uomini. A partire dagli anni Novanta e per tutto il decennio, Tornabuoni completa poi la sua attività di critica cinematografica pubblicando - inizialmente per Einaudi, poi per Baldini & Castoldi - i volumi della serie *Al cinema*, raccolta delle migliori recensioni dell'anno. Come autrice di pubblicazioni dedicate alla politica, al cinema e al ruolo della donna nella società contemporanea ha inoltre pubblicato: *Trent'anni dopo - Il regime democratico nella tempesta* (Tascabili Bompiani, 1976), curato con Vittorio Goresio e Giampaolo Pansa; *Sorelle d'Italia: l'immagine della donna dal '68 al '78* (Almanacco Bompiani 1978), curato con Stefano Reggiani; *Corpo a corpo. Una cultura per la sopravvivenza* (Almanacco Bombiani, 1979), firmato a quattro mani con Natalia Aspesi; il volumetto *Fellini* (Rizzoli, 1995) e i libri scritti con Oreste Del Buono, a lungo compagno di vita e di lavoro, *Era Cinecittà: vita, morte e miracoli di una fabbrica di film* (Bompiani, 1979) e *Album di famiglia della TV: 30 anni di televisione italiana* (Mondadori, 1981). Muore a Roma nel 2011.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Manifestazioni

Il regista Cavani è un uomo che non ha mai avuto un grande successo. Il suo primo film, "La pelle", è stato un flop. Il secondo, "L'occhio", è stato un flop. Il terzo, "L'occhio", è stato un flop. Il quarto, "L'occhio", è stato un flop.

Aperto il ventisettesimo Festival di Cannes

Un “galà” per Fellini

Belle donne, mondanità, produttori americani alla proiezione di Amarcord - Il regista partecipa alla sua serata con distacco - Sta già pensando al film su Casanova, personaggio a lui odioso: “È l’italiano eterno, che vive fuori dalla collettività”.

(Dal nostro inviato speciale) Cannes, 9 maggio. Una serata di gala dei giorni nostri per inaugurare con *Amarcord* il ventisettesimo Festival di Cannes: Fellini con le bionde (Giulietta Masina, Monica Vitti in volpi rosa) e con le brune (Magali Noël, Claudia Cardinale trasparente di pizzo nero); Otto Preminger con due figli e Jean Claude Brialy con due anelli (uno al pollice, come Mina); l'ex signora Godard ammantellata di marron, Josephine Baker viva, in lamé d'oro e occhiali da sole. Molte carine di poco nome: tutte con i seni infiammati dal sole e dal vento ancora fresco della spiaggia, tutte con tre puntini blu tatuati sul dorso della mano. Permanenti fitte e grette, giacchettina di talpa, calze rosse, cigno color aragosta, sottovesti di raso. Volendo, stivali. Naufraghe, campagnole belle, bagnanti, Lili Marlene, sceicche, sorelle Bronte. Luis De Villalonga, ancora. Molti produttori americani in nero, con l'aria proterva dei pigliatutto: son riusciti a piazzare in concorso sei film e certo finiranno per prendere tre premi: qui ci son sempre riusciti, e senza nessuno sforzo.

È un Festival così così: «Alcuni film sorprenderanno, altri si imporranno», se la cava il direttore Maurice Bessy. Ma ci vuol altro per quietare le polemiche intorno al criterio con cui sono stati scelti. Perché scartare *Lancellotto del lago* di Robert Bresson, uno degli autori più prestigiosi del cinema francese? «La commissione di selezione non ce l'ha segnalato». Che bravi. Perché rifiutare *Allonsanfàn* di Paolo e Vittorio Taviani, registi tra i più interessanti del cinema italiano? «L'ho visto due volte: e per intero, cosa che non sempre accade. M'ha sedotto, però credo che soltanto in Italia sia possibile apprezzarlo pienamente». Sarà. Del resto anche gli americani hanno preferito non presentare i film su cui contano di più per la prossima stagione: *Il grande*

Gatsby, *Chinatown* di Roman Polanski, *Daisy Miller* di Peter Bogdanovich. «Il momento è di immobile transizione, al cinema letterario va sostituendosi il cinema visivo», teorizza il direttore Bessy. «Fellini, *Drach*, *Saura*, *Lelouch* si tuffano nell'autobiografia, nel passato. Di film politici non esiste più traccia. Non si fanno neppure più film miserabilisti». Sarebbero quelli su temi sociali, che hanno come protagonisti i poveri, i brutti, i reiitti: lui li chiama così. «Tutti gli sforzi dell'industria cinematografica», informa con la competenza di chi ha visto in tre mesi trecento film prodotti in tutto il mondo, «son tornati a concentrarsi sui film popolari e spettacolari, di intrattenimento e divertimento, interpretati da attori noti. Costano, ma procurano incassi fantastici: e spesso sono fatti bene, con grande cura». Allora, tramonto del cinema impegnato? Il dilemma si trascina nelle discussioni di caffè tra biancazzurro marino, bandiere palpitanti e manifesti loschi (una bamboladonna nuda e rosa, con la testa di Michel Piccoli al posto del grembo; l'avvinta coppia colorata delle Mille e una notte di Pasolini; i soliti due a letto con la solita attrice sovrastante, che noia...). Ma non arriva a suscitare troppa emozione, gli europei sono distratti da altri pensieri: i francesi dalla campagna elettorale presidenziale, i tedeschi dalla caduta di Brandt, gli inglesi dall'inflazione, gli italiani dal referendum. Il più di-stratto sembra Federico Fellini: «Per me *Amarcord* è ormai come un libro già letto, come un amico che se n'è andato. Lo sento remoto, non mi interessa più». Il distacco incoraggia un bilancio: «Mi pare che in Italia la gente lo abbia accolto con simpatia e compreso: è piaciuto persino a mia madre. Certo, mi son sentito complimentare per il “lieto fine”, ossia lo straziante matrimonio della Gradisca con il carabiniere: si vede che le nozze con la divisa sono un mito italiano ancora resistente. Certo, ho ricevuto da

presidi romani lettere insultanti, minacciose, fasciste nel senso psicologico ed emotivo del termine. Certo, il film ha suscitato interpretazioni divergenti, per alcuni era un'opera di struggente nostalgia, per altri una inorridita ripulsa del passato: come sempre la verità sta nel mezzo, il passato ti coinvolge anche quando lo vedi criticamente. Alla fine, Amarcord è risultato più popolare di altri miei film. È una fortuna: l'insuccesso impoverisce, ti fa sentire solo, vittima, quindi anche più stupido». È una fortuna specie quando, come in questo caso, il regista è pure per metà produttore. «Il film ha già incassato due miliardi, arriverà a tre miliardi e mezzo: una cifra sbalorditiva per un'opera di qualità», prevede il coproduttore Franco Cristaldi. Fellini ritiene che possa venir apprezzato anche all'estero: «Se l'ambiente è assolutamente italiano, provinciale e fascista, altre componenti sono comuni dappertutto: l'adolescenza età di meraviglie, torpori, sogni ridicoli; l'umiliazione della giovinezza mortificata dai tabù e dalla stupidità; il sentimento religioso mistificato, traviato, ridotto a catechismo demenziale; la famiglia con l'autoritarismo paterno e il vittimismo materno, con le sue voglie segrete d'omicidio e suicidio». Distratto, imbarazzato, irritato per l'assenza di Antonioni dal Festival («Se è per sdegno che non s'è affrettato a finire in tempo il suo film, approvo; i cinesi l'hanno insultato dandogli del fascista, del maiale, e non mezza parola ufficiale è stata pronunciata per difenderlo; tutta una faccenda molto antipatica, avvilente, che restituisce l'artista alla sua condizione di orfano»), Fellini è impaziente di tornare alla preparazione di *Casanova*, il film che comincia a girare alla fine d'agosto. Ieri mattina ha visto a Roma Donald Sutherland, forse un possibile protagonista;

ogni giorno gli arrivano da New York, spedite dal produttore De Laurentiis, centinaia di fotografie di eventuali Casanova, spesso ritratti tutti nudi: Al Pacino, Marion Brando, Robert Redford. Soprattutto Redford. Ma alla parete, nel suo ufficio romano, è appiccicata un'unica piccola fotografia ritagliata da un vecchio quotidiano: nell'immagine sgranata, Lana Turner si stringe a un bruno latino abbronzato e lustro, ondulato, volgare e irresistibile, quel suo amante Johnny Stompanato che sua figlia ammazzò poi a coltellate. Sarà così, Casanova? Come Stompanato? «Somigliante, e sconosciuto: per quel che serve un attore non è necessario, basterebbe un pupazzo». Il film, pur organizzativamente impegnativo, spiega infatti, non illustrerà usi e costumi del Settecento né le avventure di Casanova, «che è un pretesto». Sarà invece «un discorso psicologico, sempre attuale specie dopo quanto abbiamo visto risorgere in occasione del referendum, su un certo tipo di italiano: un libertino che, nel secolo dell'illuminismo laico, resta un figlio della Controriforma, un figlio della Chiesa cattolica rispettoso della pompa e dei cardinali». Per questo personaggio Fellini non prova simpatia: «È l'italiano eterno. Vive fuori dalla collettività. Le sue ribellioni o rivolte sono appena bizzze puerili, capricci, furberie bambinesche. Da sempre e per sempre è in castigo, tenuto in soggezione. È l'italiano infantile, che non diventerà mai adulto e consapevole perché non è mai nato». Casanova il seduttore, poi, gli risulta odioso: «Invadente, spocchioso, imbroglione. Uno stantuffo umano dedito ad un'attività sessuale inflazionata e cupa, una sinistra e tediata macchina per amare».

Lietta Tornabuoni, Cannes

LASTAMPA 16/05/1975 - NUMERO 111, PAGINA 7

La vera rivelazione è il cinema greco

«Il viaggio» di Angelopoulos: la tragedia della Grecia dal '39 al '52 - Che dice Antonioni.

Una rivelazione incontrastata e un maestro contrastato dominano per un giorno il Festival di Cannes. La rivelazione è Theo Angelopoulos, trentanove anni, nato ad Atene, diplomato a Parigi all'istituto di studi cinematografici, critico, attore, direttore di produzione, regista poco favorito dalla natura: piccolo, calvo, con gli occhiali e l'aria non simpatica. Il suo film *Il viaggio* è la tragedia storica della Grecia negli anni dal 1939 al 1952, seguita attraverso le peregrinanti vicende d'una piccola compagnia di teatranti il cui nucleo centrale è una famiglia che riproduce in parte nel proprio seno il mito degli Atridi: madre adultera, amante della madre un sopraffattore Egisto fascista, fratello Oreste partigiano di Markos che riappare per uccidere l'usurpatore, sorella Elettra implacabile testimone e memoria vivente della storia privata e nazionale. Detto così è da spararsi, né aiutano le dichiarazioni del regista: «Il 1939 è l'inizio del dramma del mondo, il manifestarsi sanguinoso d'una dittatura aperta: il 1952 significa per me la fine della guerra civile in Grecia, il trionfo della destra e la dittatura del maresciallo Papagos, in cui la maggioranza dei greci fu indotta a vedere un liberatore...». Ma il film è bellissimo: e suscita tra i critici gli entusiasmi più sinceri e giustificati. Se ne loda la lenta maestria; lo stile pudico intatto da ogni retorica; la commistione finalmente coerente tra diversi mezzi d'espressione, il teatro, la canzone sentimentale, il cinema, la manifestazione di piazza, la pantomima, l'inno patriottico, il tango o boogie woogie, il corteo di protesta, il monologo; la finalmente realizzata fusione tra nazionale e popolare; l'ambientazione, realistica e simbolica insieme, nella miseria piovosa dei paesi contadini e nello splendore della natura; la recitazione, impeccabile di sapiente semplicità, degli attori; la tensione emotiva dell'epopea storico-politico-umana, di solito tanto goffa e qui tanto riuscita.

Si nota con lieto stupore che *Il viaggio*, benché duri quattro ore, non è noioso neanche per un momento: è invece entusiasmante, commovente e anche molto, molto raffinato. Ci si rammarica che sia tanto difficile spiegare perché un film è bello: come si fa? Bisogna vederlo, e bisogna augurarsi che i meccanismi spesso ottusi della distribuzione cinematografica lo consentano. Rivelazione incontrastata, maestro contrastato: *Professione, reporter* di Antonioni, presentato nella edizione americana, non è piaciuto granché agli spettatori della proiezione mattutina: niente chiasso sgangherato, nulla di paragonabile alla leggendaria violenza ostile che accolse qui *L'avventura* quindici anni fa, ma freddezza tediata, protesta gelata, un po' di fischi, e stasera? Si vedrà. Intanto i giornalisti corteggiano Antonioni durante la conferenza stampa, intrecciando con lui quegli innocui duetti di battute che dovrebbero offrire all'interrogato la possibilità di mostrarsi apodittico o spiritoso, e all'interrogante l'occasione di sentirsi protagonista. «Com'è che il suo personaggio è così convenzionale?», «Questa non è una domanda, è una critica: liberissimo di farla, ma direi che quello dell'uomo di fronte a sé stesso è piuttosto un tema essenziale ed eterno». «È felice di questo film?», «Io non mi ci sento mai, felice». «Ha inteso dimostrare che i problemi individuali contano poco rispetto a quelli generali?», «Può darsi, non so. La chiarezza non è il mio forte, poi se riuscissi a spiegare con le parole un film tanto ambiguo farei lo scrittore, non il regista»; «Scusi, il suo protagonista s'ammazza, oppure lo ammazzano?», «Santo Dio, non si capisce? Lo ammazzano»; «Perché è ricorso all'intrigo poliziesco?», «Perché i misteri polizieschi ci circondano, ci assediano». «Ha girato bene in Spagna?», «Eccome: c'è tanta di quella polizia, ti facilita molto le cose». «Ma lei dov'è, in questo film?», «Dietro la macchina da presa».

Incontro a Venezia con l'autore di Megalexandros

Se il regista diventa un Capo

Theo Angelopoulos parla del film che viene presentato oggi alla Mostra del Lido. L'opera, finanziata anche dalla Rai-tv, è stata accettata a scatola chiusa - «Ho deciso di restare in Grecia, nel '64, dopo lo schiaffo d'un poliziotto» - «Il cinema è come un lago fermo» - «Non ho mai avuto nostalgia di nessuno» - Le dure condizioni di lavoro in un villaggio macedone.

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE VENEZIA - Dicono che il primo Leone in similoro della rinata Mostra del Cinema andrà a Angelopoulos, greco quarantacinquenne, figlio d'un piccolo commerciante di profumi di Atene, regista di *Megalexandros*: e nuovo mito del cinema colto europeo. Aspetto qualunque (piccolo, magro, calvo), bellissima voce. Ostinato, chiaro, meticoloso: e con un'altissima idea di sé. Dotato nel lavoro dell'impressionante sicurezza del genio, e nella vita d'un magnetismo fascinoso che utilizza senza pudore per usare gli altri.

Autore di quattro film (*Ricostruzione d'un delitto*, *Giorni del '36*, *La recita*, *I cacciatori*) nutriti di storia e miti greco-mediterranei, di cultura europea contemporanea, di materialismo dialettico coi suoi aggiornamenti, di antropologia e psicoanalisi: giudicati bellissimi dalla critica, gli hanno creato una leggenda personale e un esercito passionale di devoti soprattutto giovani. La sua ultima opera, *Megalexandros*, quasi quattro ore, coprodotta dalla Seconda Rete della Rai-tv, che viene presentata oggi a Venezia, è un'assoluta sorpresa: la commissione di selezione ha accettato il film a scatola chiusa senza vederlo, neppure il produttore italiano l'ha visto. Si può provare intanto a conoscere meglio il regista, interrogandolo su se stesso.

La descrivono come un seduttore e un tiranno. Uno capace come Fellini d'esercitare sugli altri grande potere di sedu-

zione, di coinvolgere convincere, suggestionare; e capace di imporsi, di dominare e sfruttare con molta durezza egocentrica. Le sembra un ritratto somigliante?

– Non credo... Non credo d'essere seduttore né dittatore. Sono un po' esigente. In Grecia, il cinema si fa in condizioni straordinariamente negative: a causa dell'atteggiamento dello Stato verso i cineasti, della difficoltà di trovare finanziamenti, dei cattivi mezzi tecnici, della poca specializzazione della gente, della mancanza di tutte quelle strutture che esistono in altri Paesi. Per arrivare a risultati decorosi, bisogna spingere molto: se questa è tirannia... Per tentare di fare in Grecia un cinema che sia presente sul mercato internazionale, ci vuole un atteggiamento molto speciale: che non piace neppure a me, ma che trovo necessario.

Alcuni attori di Megalexandros dicono d'aver lavorato in condizioni terribili: a Dotsikò, un paese nell'interno della Macedonia disabitato da trent'anni, senza elettricità, senza acqua corrente, senza riscaldamento con undici gradi sotto zero e la neve, dormendo nei sacchi a pelo, con pochissimo da mangiare, per pochissimi soldi, in assoluto isolamento.

– L'avevo spiegato prima, che lavorare con me in questo film sarebbe stato molto, molto duro. Avevano scelto. Io li ho soltanto spinti a fare quanto avevano accettato di fare».

Alla fine del film, alcuni sembrano delusi da lei come persona: sembrano discepoli traditi, o innamorati respinti.

– Hanno ragione d'essere delusi, se avevano affrontato l'avventura mitizzandomi, per entusiasmo culturale o venerazione sentimentale. Ma non hanno ragione, anche. Il soggetto di *Megalexandros* è proprio questo, il rapporto tra il capo mitizzato e gli altri.

Non è un film sulle diverse concezioni della sinistra, sull'ideologia socialista ottocentesca e la prassi contemporanea, su politica e terrorismo?

– Anche, ma il grande discorso è sul concetto di capo carismatico. C'è la tragedia della gente che ha bisogno d'un capo, d'una persona da seguire, obbedire, adorare. E c'è la tragedia del capo, prigioniero dell'adorazione: che accetta il ruolo, ma è sempre più solo e non può commettere errori. Soprattutto, deve sempre vincere: se perde diventa un odiato, e gli adoratori se lo mangiano. Tra Stalin e un regista c'è qualche differenza, ma per tutto il film ho vissuto con la troupe esattamente la stessa esperienza che avevo immaginato scrivendo il copione. A provocare questa interazione tra film e vita sono stati appunto i disagi, i conflitti, la crudeltà delle condizioni in cui lavoravamo. Se avessimo girato comodamente, in un posto di alberghi confortevoli, buon cibo e ragazze gentili, il film sarebbe risultato diverso. Io lo sapevo. Ho scelto di correre il rischio.

Durante il film, lei s'è innamorato dell'organizzatore generale, una ragazza attraente e decisa.

– Non so com'è successo. È stato come un vento del Sud: molto bello. Ne sono nate difficoltà, la situazione ha turbato gli altri della troupe: secondo loro non avevo il diritto d'innamorarmi, dovevo restare come *Megalexandros*, il capo che non è fatto di carne ma di solo spirito, che se prova sentimenti li soffoca».

Adesso la sua compagna aspetta un figlio?

– Sarà il mio primo figlio. È un'idea che mi piace molto. Mi piace vivere, amare, bere, nuotare, mangiare: ma non quando giro un film. Quando lavoro quasi non mangio, vivo di caffè e sigarette, tento di concentrarmi il più possibile: non è una forma volontaristica d'ascesi, è un bisogno. Magari è per questo che faccio film invernali: lavorare d'estate è inumano, l'estate è la stagione del mare, la stagione per vivere. Ma poi no, non è vero: in realtà il colore e il tempo

dell'inverno mi eccitano di più, ci ritrovo uno stato d'animo che è il mio».

Lei ha sempre girato i suoi film in Grecia e sulla storia della Grecia: in un'epoca di cultura cosmopolita, si può essere un artista nazionale?

– A condizione di non essere ignoranti, credo di sì. Personalmente... il mio Paese è anche la mia autobiografia. Da ragazzo, i resti della sua civiltà perduta, che avevo imparato ad amare di più attraverso i versi di Seferis, erano la sola cosa capace di commuovermi. La prima immagine che ricordo dell'infanzia è quella dei tedeschi ad Atene, nel 1941; il primo suono, le sirene della guerra nel 1940. Sono nato alla vigilia della dittatura, i primi anni li ho vissuti nella dittatura. La guerra civile ha diviso la mia famiglia come la Grecia: metà dalla parte della sinistra, metà dall'altra parte, con sofferenze così profonde e laceranti da darmi un'immagine negativa della politica, da indurmi a respingerla. L'ho ritrovata più tardi all'università dove studiavo legge. In un cinema di Atene, e presentato come un poliziesco, ho visto il film che mi ha deciso a diventare regista: era *À bout de souffle* di Godard.

Per amore di cinema è andato in Francia?

– Per frequentare a Parigi l'Istituto di studi cinematografici. Ma il primo contatto vero col cinema l'ho avuto attraverso la cineteca di Langlois: soprattutto lì ho imparato, del cinema passato e presente, linguaggio e scrittura, tutto. Era il periodo migliore della «nouvelle vague» e anche di Antonioni, Fellini, Visconti. Stavo molto bene, a Parigi. Avevo deciso di restarci.

Invece?

– Sono andato ad Atene per dire addio alla Grecia: 1964, appena arrivato, mi son trovato in una manifestazione. C'era la polizia, picchiavano. Io non ero dentro la manifestazione, stavo lì col mio bagaglio di greco provvisorio, guardavo. Dei poliziotti mi sono passati vicino. Passando, uno m'ha dato un ceffone, forte. Per il colpo mi sono saltati via gli occhiali. Li ho cercati, ritrovati sul selciato. Una delle lenti era rotta. È per quello schiaffo che sono rimasto in Grecia.

A fare cosa?

– Il critico cinematografico d'un quotidiano di sinistra: fino alla presa del potere da parte dei colonnel-

Lo studente diventa professore

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE – Battute in *Manhattan*. L'amico si arrabbia: «Ma chi ti credi di essere, Dio?». «Dovrò pur prendere esempio da qualcuno», replica il protagonista, sceneggiatore quarantenne di spettacoli comici televisivi, con la faccia e tutto il resto di Woody Allen. La diciassettenne che lo adora (sono soddisfazioni possibili quando uno è anche il regista del film) gli mormora con voce soffiata parole amoroze, e lui: «Ma perché parli come il topo nei cartoni animati di Tom e Jerry?».

A una festa di giornalisti, scrittori di nessun libro, smaniose generiche, psicoanalisti, aspiranti registi che vogliono girare film il cui eroe è sessualmente tanto straordinario da uccidere di piacere le donne, insomma a una serata di datate mezzecalze newyorchesi che si credono rappresentanti dell'intelligenza supersofisticata, una bionda informa: «Finalmente ho avuto un orgasmo, ma il mio dottore m'ha detto che non è quello giusto». Più che una festa, commenta banalmente il protagonista andandosene, «è il cast di un film di Fellini».

Altre battute in *Manhattan*. La giornalista manierata e carina appena conosciuta fa un'esibizione frenetica d'intellettualità citando con sarcastico disprezzo decine di nomi illustri, e lui: «Dovresti frequentare degli imbecilli, ti aprirebbe nuovi orizzonti». Passeggiano insieme in una Manhattan notturna trasformata in una città di sogno, e quando è l'alba a lui sfugge un lamento: «Io, se non mi faccio le mie sedici ore di sonno per notte...». Viaggiano insieme in taxi percorrendo quello che pare un itinerario per «turisti intelligenti» pubblicato in Italia dall'Espresso, e lui s'incanta: «Sei così bella che quasi non riesco a tenere gli occhi sul tassametro». Cenano insieme nell'atmosfera tesa, felice e nuova degli amori nascenti, e lui commenta il vino: «È la prima volta che bevo Chianti di Varsavia». Escono insieme con un'altra coppia, scambiandosi battute faticosamente brillanti, e lui definisce: «Puro Noël

li, quando il giornale venne chiuso. A tenere come insegnante un corso di regia alla scuola di cinema. A girare il mio primo film: un musical molto ricco con un gruppo pop greco. Volevo fare una stravaganza, un divertimento alla maniera del film di Richard Lester sui Beatles. Il produttore aveva altre idee, e dopo venti giorni mi licenziò. Coi soldi guadagnati in quei venti giorni girai un cortometraggio sullo show-business in Grecia, ambiente idiota e fabbrica dei sogni: ironico, anche intenerito, come *Lo sceicco bianco* di Fellini verso il fotoromanzo. Poi ho cominciato a dirigere film: sempre con grandi difficoltà.

Potrebbe girare film fuori della Grecia? In America?

– Sì, perché no? In Italia potrei benissimo, credo. In America, non so. Come tutti i ragazzi ho avuto anch'io nell'adolescenza il mio primo amore americano, la passione per i film musicali e per i polizieschi di serie B. Ma l'America non esercita su di me alcun fascino: non ci sono mai stato, ho sempre rifiutato ogni invito ad andarci. Non so perché. Nel cinema greco sono un isolato, ma non ne soffro: in tutta la mia vita, non ho mai provato nostalgia per nessuno.

Neppure per il tempo in cui il cinema non era in crisi?

– Sì. Da qualche anno il cinema non si muove più: è come un lago fermo. Nessuno propone più nulla di nuovo, nell'immobilità generale delle società e delle idee. A volte vedi un buon film, leggi un buon libro: ma sono fantasmi solitari e rari. Nel mondo sono in crisi le strutture sociali le ideologie politiche: quindi anche il cinema.

Che tipo di regista pensa di essere?

– Non direi di essere semplicemente un regista. Sono uno che ha certe idee, che ha la capacità di scriverle (prima del cinema, la scrittura era la cosa che m'interessava di più), che ha la capacità di trasporle nel cinema: la realizzazione d'un film è per me soltanto il momento finale d'un processo di espressione.

In greco, Theo vuol dire Dio?

– Quasi. Il mio nome, Theodoros, vuol dire: Dono di Dio.

Coward: mancano solo i cocktails».

Battuta-chiave in *Manhattan*, con cui l'autore fornisce gentilmente agli esegeti la formula etico-filosofica dell'opera: «La gente a Manhattan continua a inventarsi problemi nevrotici superflui, per evitare i problemi più terribili del mondo». Battuta privata di Woody Allen: «Se il mio film farà sì che anche una sola persona si senta più infelice, saprò d'aver compiuto il mio dovere».

Le battute sono divertenti, ma Woody Allen rischia di diventare insopportabile. Forse non è colpa sua, la colpa sarà come sempre dei mass-media: certo la promozione da spiritoso disorganico *gagman* d'un umorismo per studenti e professori, a «genio comico» nazionale americano, gli giova poco. Adesso si prende sul serio. Le sue dichiarazioni, se non sono scherzi comici malinterpretati dagli intervistatori, son diventate d'una compostità pretenziosa persino imbarazzante: «Mi piace pensare che, tra cent'anni, vedendo il mio film la gente imparerà qualcosa sulla vita urbana degli anni Settanta»; «Le mie vere ossessioni sono la religione, il significato della vita, la futilità dell'ottenere l'immortalità attraverso l'arte»; «Manhattan è per me una metafora di tutto ciò che di sbagliato c'è nella nostra cultura: il problema è vivere una vita onesta fra i rifiuti che formano la cultura contemporanea»; «Occupo molto tempo nel fronteggiare la mia mortalità».

Come tutti i Maestri o i timidi, al Festival di Cannes non s'è fatto vedere: ad accompagnare il suo film è invece presente il mito pubblicitario. Paragoni con Chaplin: stessa tenerezza e umanità, stesso amore e comica disperazione, e non ha pure l'eleganza esatta di Buster Keaton? Analogie tra *Manhattan* e *Viridiana* di Buñuel. Fiabe e leggende: sul suo appartamento di New York, grande attico in un palazzo di venti piani nella Quinta Strada, con immense finestre sul Central Park, un letto a quattro posti e una cucina in stile coloniale americano; sui suoi complessi e le sue nevrosi, che cura e intrattiene andando ogni giorno

dallo psicanalista da ventidue anni; sui suoi amori difficili; sull'immutabile clan professionale (comprendente anche l'ex moglie Louise Lesser e l'ex amica Diane Keaton, attualmente amica di Warren Beatty), che forma la sua anomala famiglia; esattamente come capitava a Rossellini o Visconti o Bergman, di lavorare sempre con le stesse persone e di fare di amanti, parenti o amici dei collaboratori fissi.

Gran meraviglia sulla sua prodigiosa capacità di «trasformare la nevrosi in fonte di divertimento e d'istruzione», di «cavare tutto dalla propria testa»: come se ogni autore, cinematografico e no, non facesse altrettanto. Preziose rivelazioni sulla sua scontrosità e isolamento, sulla sua vita «del tutto normale, da persona qualunque che va a letto presto la sera», sulla sua rinuncia a intitolare *Io e Annie* «Anedonia, termine psicanalitico che significa incapace di provare piacere», sul suo hobby di suonare il clarinetto. Molta ammirazione per la sua ferma determinazione di essere «un autore serio»; il che sembra voler dire un maestro di vita e di pensiero, un profeta, un filosofo, un moralista e uno scocciatore.

Omogeneizzato dalla banalità pubblicitaria, a quarantatré anni Woody Allen, dall'eterno studente che era, diventa professore. Dopo vent'anni di lavoro nello spettacolo, viene promosso al successo popolare: per meriti d'anzianità, ma anche per ragioni meno gerarchiche e meccaniche. È cambiato il pubblico: nell'egualitarismo culturale e comportamentale stabilito dai mass-media internazionali, oggi sono milioni gli spettatori capaci di cogliere il suo speciale umorismo, un tempo riservato alla minoranza intellettuale. È cambiato lui: con gli anni è diventato più sentimentale e tenero, più nostalgico e romantico, autoindulgente. Più tentato dalla facilità della «grandi idee», più fiducioso nel volontarismo dei buoni sentimenti: bisogna dare un senso alla vita, si deve poter avere rispetto di sé, la speranza è più forte dello sterile cinismo, l'amore puro sconfigge la morte e a simboleggiarlo, come nei film del Fellini quarantenne, è una ragazza ideale dolcemente sorridente e adorante, vestita di chiaro e senza trucco. S'è fatto un uomo maturo, il ragazzo Woody Allen: abbastanza da poter diventare il nuovo poeta ufficiale dell'amore d'America.

LASTAMPA 20/05/1981 - NUMERO 118, PAGINA 21

Cimino, diavolo in Usa sarà santo in Europa?

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE – Arriva Michael Cimino, grasso, brutto, ansioso, aggressivo. Una scommessa: del suo film *Heaven's Gate*, «La porta del paradiso», parleranno bene tutti o quasi. E non soltanto, o non tanto, perché sia magari bellissimo; soprattutto perché, come un torneo, permette l'esposizione di quello sconto cultural-commercialmente tra europei e americani che, coperto ma intenso, caratterizza dall'inizio questo festival.

Per l'establishment manageriale del cinema americano Cimino è il diavolo: a trentasette anni ha speso più di 40 milioni di dollari per quattro ore di fiasco, molti presidenti e vicepresidenti della United Artists ci sono andati di mezzo e la stessa società produttrice ha dovuto fondersi con la Metro Goldwyn Mayer, è capriccioso, pazzo, megalomane, è il rappresentante esemplare dell'ultima generazione di cineasti alla Coppola, gente insensata senza il rispetto dei soldi e d'una vanità gigantesca...

Quindi certi europei hanno già cominciato a parlarne bene. Joseph Losey, è vero, dice: «Un regista che spende quaranta milioni di dollari per un film dovrebbe essere fucilato». È vero, Jean-Luc Godard dice: «Cimino non è cattivo, però Abel Gance sapeva fare Napoleone, e lui no». Ma Agnès Varda dice: «Cimino fa un cinema davvero fedele al sentimento collettivo e al pensiero americano, infinitamente più onesto di tutte le melensaggini di sinistra alla Jane Fonda».

Daniel Toscan du Plantier, direttore generale della Gaumont, il più potente dei produttori franco-italiani e forse europei, un tipo intelligente, abbastanza colto, pazzo per il cinema, autore d'un libro di memorie e filosofie cinematografiche appena uscito col titolo *I figli di Al Capone e di Rossellini*, va molto più in là. Magari anche perché protagonista femminile di *Heaven's Gate* è una delle sue attrici, che è stata molto sua amica, Isabelle Huppert, dice: «Cimino, che non è un regista intellettuale e non invoca l'alibi della cultura, riprende il discorso del cinema americano al livello più alto,

mi sembra partecipe della cultura americana nel senso di Griffith e di Ford... Negli attacchi straordinariamente violenti che ha subito, nelle mutilazioni imposte al suo film, c'è qualcosa di losco; un accanimento simile a quello di cui fu vittima Stroheim».

Per i managers disinteressati e disamorati al cinema oggi dominanti a Hollywood, Cimino è la personificazione del solo incubo che davvero angosca un manager: perdere il posto. Contro di lui s'è sfrenata in insulti e accuse la tipica vendicatività del manager, che se ne fotte del prodotto, del film, dell'autore o dei grandissimi soldi che l'autore gli ha fatto incassare in passato, ma diventa feroce quando uno gli tocca la poltrona o gli rovina la carriera. Per gli europei, che non ne pagano le spese, Cimino è un classico eroe dell'eterna lotta tra arte e quattrino: l'epico regista che se ne fotte di rovinare il ricco produttore e sopporta l'insuccesso di pubblico che trae anzi dallo spreco e dall'incomprensione una certa gloriosa superbia.

Un angelo dell'arte non meno stereotipato del demone sprecone presentato dagli americani. Cimino è poi un personaggio tutto diverso, affamato di successo e disposto al compromesso come ogni regista al mondo. Ma naturalmente si tratta d'altro: del conflitto tra la standardizzazione oggi imposta dalla cultura audiovisiva americana e la creatività degli autori europei; del conflitto tra produttori americani, che investono sempre meno soldi in Europa ma vorrebbero continuare a sfruttarne come prima i mercati cinematografici, e produttori europei che vorrebbero liberarsi dei colonizzatori adesso che i colonizzatori pagano poco; del conflitto minore tra il festival e gli americani che lo disertano, che si sono creati a Los Angeles un nuovo festival tutto loro: e magari c'è addirittura un'eco della dissonanza tra America di Reagan e Francia di Mitterand.

Così, intorno a Cimino e al suo megafilm potrebbe condensarsi una bella battaglia: magari, finalmente.

Scandalo e polemiche a Cannes per il film della Cavani tratto da Malaparte

«La pelle è una nostra bandiera»

Il dopoguerra 1943, con gli alleati a Napoli - Bambini venduti dalle madri ai marocchini, verginità adolescente come spettacolo a pagamento, corpi straziati, una sirena bollita con maionese, furti, sangue - La regista: «Per scandalizzarsi di quell'affamata prostituzione bisogna essere pazzi» - «Vincitori e vinti non esistono, sono uguali nella degradazione della guerra»

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE CANNES – Gemiti soffocati, mani levate a coprire gli occhi, turbamento, proteste di raccapriccio, applausi, fischi. *La pelle* di Liliana Cavani, liberamente tratto dalla parte napoletana del romanzo di Curzio Malaparte, ha resuscitato al Festival del cinema un periodo degradato di storia non soltanto italiana, quel dopoguerra 1943 di Napoli, prima città europea liberata dall'occupazione tedesca da parte degli eserciti alleati, che non era mai stato raccontato al cinema nella sua oscura, feroce e dolente realtà.

Bambini venduti dalle madri ai soldati marocchini, la verginità d'una ragazzina trasformata dal padre in spettacolo a pagamento per i militari («*toccate, controllate pure col dito*»), i posticci di vello biondo adottati dalle prostitute numerose e voraci come formiche per attirare i soldati neri, il furto d'un intero carro armato, una mano umana servita a un pranzo sul piatto di porcellana, i terribili morti, le viscere e il sangue, l'eruzione del Vesuvio. Sono queste le scene che più hanno colpito gli spettatori, mentre gli italiani hanno sussultato riascoltando il linguaggio sprezzante, razzista e violento dei vincitori che parlano ai vinti.

Un altro film scandaloso?

– Per trovare scandalosa l'affamata prostituzione di Napoli nel dopoguerra bisogna essere pazzi da legare. Se una ragazzina dà spettacolo della propria verginità, scandaloso è chi paga per vederla: lei è una

madonna piena di distacco e di fierezza, una vincitrice. Se una mina sventra un essere umano, se un carro armato ne schiaccia implacabilmente un altro, lo scandalo è la guerra.

Un film crudele.

– La crudeltà è un mezzo d'espressione che sostituisce tanti discorsi, un modo di comunicare più profondo delle parole. L'esperienza umana fondamentale e forte è quella fisica, che si fa sul corpo, col corpo. Nelle guerre militari o civili è il corpo a venire straziato, fare la pelle o salvare la pelle è il primo imperativo. Malaparte non aveva torto quando scriveva: «*La pelle è la nostra casa, la pelle è la nostra bandiera*». La crudeltà è rischiosa, naturalmente: raccontare buoni sentimenti comuni è molto più gratificante ma io sono una monella, faccio sempre film di cattivi sentimenti.

È una sfida, una forma di oltranza?

– L'insulto o il rimprovero non piacciono a nessuno, però preferisco fare il mio lavoro piuttosto che inseguire il consenso: e ho sempre rischiato, cercato di spingermi oltre, di pensare in grande. Non capisco che senso possa esserci nel limitarsi, nel riaccontare storie sapute, nel muoversi su terreni calpestati da tutti: tentare il nuovo e correre rischi è un piacere della vita, è come mangiare cose buone o fare l'amore bene. Non ci rinuncierei mai, non mi diverti-

rei più. M'è sempre parsa criticabile, nel cinema italiano, una pigrizia, un'angustia provinciale: sarebbe stato forse meglio se ci fossimo sentiti cittadini d'Europa anziché di Carpi o Riccione, se fossimo riusciti come Visconti a considerarci parte della cultura occidentale.

A me tutto sembra possibile, col cinema. Quello che esiste, quello che pensi, quello che è successo in passato o che è stato immaginato da altri, tutto mi sembra filmabile. Grandi masse, Paesi stranieri, santi, eroi o la quantità enorme di accadimenti e personaggi de *La pelle*. Ma anche i contenuti del pensiero, i temi vasti, i dilemmi essenziali che non ho avuto paura di affrontare: in *Il portiere di notte*, l'ambiguità del legame tra capo e suddito, tra vittima e carnefice; in *Milarepa*, il processo della conoscenza; in *Al di là del bene e del male*, la crisi delle ideologie, l'intellettuale del pensiero negativo.

E stavolta, attraverso il romanzo di Malaparte, qual è il suo tema?

– I rapporti tra vincitori e vinti: per dire che non esistono vinti né vincitori, ma gente che compra e gente che si vende, esperienze che si scambiano. Poi l'incontro, lo scontro, tra due culture: la cultura americana senza storia, pragmatista, puritana, ottimista, e l'antica cultura napoletana, materialista, artista, cinica. E il confronto tra due opposte forme di organizzazione: quella americana razionale ed ef-

ficientista, che a Napoli affonda come in una palude, e quella napoletana precaria e fantasiosa, vincente al servizio della sopravvivenza. Nel 1943, Napoli fu la prima città d'Europa a essere liberata dai tedeschi. Conobbe con gli Alleati un intero universo «altro», gli americani coi loro soldati negri, gli inglesi con gli indiani, i francesi con i marocchini, i polacchi: fu il primo scenario europeo di quello che sarebbe stato dopo la guerra il mondo occidentale. A Napoli accadde allora tutto quello che accade in ogni città dove la guerra con la fame non conosce armistizi, in ogni dopoguerra asiatico o europeo: tutto il peggio dell'uomo, e qualcosa anche del meglio.

Cosa, del meglio?

– La voglia feroce di vivere. Lo scetticismo, come forma di opposizione e modo di mantenere la propria autonomia. L'intelligenza. Ma nel film non c'è alcun giudizio morale, non c'è un elogio né una condanna della sopravvivenza a ogni prezzo: c'è una contemplazione. Non apocalittica: quasi ammirata.

Lei conosceva la città? Crede che a Napoli La pelle verrà considerato offensivo?

– Non credo: e perché, poi? Napoli è un mondo: io l'ho incontrato per la prima volta con questo film, e l'ho reinventato, re-immaginato, senza volere né poter fare del neorealismo. Napoli è più bella di Vienna, e Mozart ne restò più colpito che da Roma.

Napoli è più civile, nel senso greco, dell'alta Italia: a Napoli non sarebbe mai potuto nascere il fascismo, sorto invece in Emilia, in Lombardia, in Toscana. Una cultura napoletana esiste, ed è una cultura d'Europa. A Napoli ho trovato una grande semplicità, Roberto De Simone e altri m'hanno molto aiutata. Le cose raccontate ne *La pelle*, mi ha confermato anche il sindaco della città, Valenzi, sono tutte vere: magari enfaticizzate, ma vere. Perché qualcuno dovrebbe sentirsi offeso, quarant'anni dopo? È vero che il romanzo di Malaparte venne accolto molto male, quando uscì nel 1949. La guerra era troppo recente e bruciante, se ne parlava con retoriche autoprotettive. L'unico desiderio era allora nascondere i cadaveri, coprire le piaghe, fuggire dalle responsabilità fasciste, rifarsi una faccia decente: e *La pelle* raccontava l'indecenza della realtà. Malaparte era poi odiato, aveva molti nemici, pareva che nel nostro Paese di volta-gabbana l'unico opportunista fosse lui: e c'è gente che, per noiosissimi riflessi condizionati ritardati, lo odia ancora.

A lei piace?

– Non mi piace il suo stile ridondante, ripetitivo: e infatti il mio film è molto poco parlato. Mi piace la sua immaginazione molto contemporanea, e il suo modo di vedere la realtà con l'atteggiamento disincantato di chi guarda senza prender parte, con l'attenzione di chi risale alla Storia da una serie di piccoli

eventi significativi. Una maniera molto poco retorica di considerare i fatti, anzi, di considerare soltanto i fatti, lasciando da parte quei grandi discorsi che poi diventano monumenti oppressivi tanto faticosi da abbattere. Anch'io guardo la Napoli e il mondo d'allora con lo sguardo distaccato del narratore, senza ammiccare a linee politiche, senza mirare ad analogie col presente: come fosse un «giallo», lontano da presunzioni ideologiche d'ogni specie.

Con il compiacimento decadente e l'amore per l'estremo di Malaparte?

– Con lo stile dell'iperrealismo, che racconta tutto non attraverso le parole o le psicologie, ma attraverso la condensazione dell'immagine forte. Non mi piace il realismo di chi vuole ignorare la complessità della realtà, e impoverirla per non averne paura.

LASTAMPA 06/09/1981 - NUMERO 211, PAGINA 3

Dagli Stati Uniti a Venezia: che pubblico cerca il cinema d'avventura

Il giocattolo dei ragazzi-registi

Alla Mostra «I predatori» di Spielberg e Lucas aggiungono nuovi scenari a un filone di successo - Americani e nazisti, durante la guerra, in gara per ritrovare la potenza biblica - Il film ha già incassato in Usa più di 31 milioni di dollari (circa 37 miliardi di lire) in tre mesi: un record - Una regressione della nostalgia verso le forme del divertimento infantile - L'intrigo continua

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE VENEZIA – Giungla. Piante fitte, grandi foglie succose d'un verde oscuro e madido. Vapori paludosi, liane, stridere d'uccelli esotici, strilli di scimmie nervose. Fruscii serpentine. Allarme, inquietudine. La fila dei portatori indigeni si sbanda e rallenta, in preda a misterioso timore: «*Vamos, vamos muchachos, mas rapido*», li incita la guida, con la fronte lustra del sudore della paura. Scritta: «Sud America, 1934».

Impavido, l'archeologo nordamericano, armato soltanto della sua fedele frusta, s'infilà in un cunicolo, raggiunge una grotta: «*Nessuno è mai uscito vivo di qui*». Polvere dei secoli, tarantole di velluto nero maculate di rosso, una mummia che rovina e cade sul violatore della Storia stringendolo nel suo abbraccio funesto, un silenzio che non dice nulla di buono («*non c'è più pericolo*», «*è questo che mi spaventa*»): e nell'ombra riluce vivida, finalmente, l'antica statuetta d'oro sempre cercata, tanto desiderata da tanti che sono morti per possederla...

È l'inizio de *I predatori dell'arca perduta*, film-evento a Venezia e dovunque. Dice il regista, Steven Spielberg, quello dello *Squalo*, di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, dello straordinario 1941: «*Non un'esposizione di fatti e certo non un documento storico. Vuol essere uno spettacolo esotico che ha lo scopo di emozionare, atterrire, colpire l'attenzione*». Scopo raggiunto: in dieci settimane *I preda-*

tori, primo nella lista dei film che hanno avuto maggiori incassi, ha guadagnato negli Stati Uniti trentuno milioni e mezzo di dollari.

Dice il produttore George Lucas, quello di *Guerre stellari* e de *L'impero colpisce ancora*, «*È il primo film di serie B miliardario*», e si capisce che la Mostra del cinema di Venezia lo presenti stasera nella sua rassegna «Mezzogiorno/mezzanotte»: condensa tutti i fenomeni che caratterizzano il film-giocattolo americano contemporaneo, manierismo degli stereotipi, nostalgia indotta, processo di puerilizzazione della cultura popolare, anti-umanesimo e profonda sincerità sentimentale e grande capacità professionale degli autori. Spielberg e Lucas raccontano d'aver ideato *I predatori dell'arca perduta* durante una vacanza alle Hawaii, immaginandolo come il primo film di una trilogia d'avventure esotico-archeologiche. Primissima ispirazione, naturalmente, la Bibbia, dove (Esodo, 25,10 e seguenti) Dio ordina a Mosè di costruire l'Arca dandogli tutte le indicazioni con una minuziosità da artigiano fiscale: «*Farai dunque un'arca di legno di acacia: la sua lunghezza sarà di due cubiti e mezzo. La rivestirai d'oro puro, dentro e fuori, e farai sopra di essa una ghirlanda d'oro tutt'intorno. Fonderai per essa quattro anelli d'oro e li metterai ai suoi quattro piedi. Farai stanghe di legno d'acacia e le rivestirai d'oro. Farai passare le stanghe attraverso gli anelli ai lati dell'arca, per portare l'arca per*

mezzo di esse... Farai un coperchio d'oro puro: la sua lunghezza sarà di due cubiti e mezzo, la sua larghezza di un cubito e mezzo. Poi farai due cherubini d'oro lavorati al martello, alle due estremità del coperchio... E nell'arca metterai la testimonianza che ti darò». Ossia le Tavole della legge, sulla cui pietra il dito del Signore ha scritto i comandamenti: l'arca dell'Alleanza è nella Bibbia il simbolo del patto di Dio con il prediletto popolo di Israele. Nel film, è un talismano che nel 1936 Hitler vuole ad ogni costo possedere («un esercito che avesse l'Arca alla sua testa sarebbe invincibile»), che ordina ai suoi archeologi nazisti di trovare e portargli; i servizi segreti americani danno così l'incarico di contendergliela a Indiana Jones detto Indy, avventuroso professore d'archeologia d'un piccolo college del New England. Come archeologo buono, Spielberg e Lucas hanno scelto Harrison Ford, già interprete di serial tv fortunati quali *Ironside* o *Guns moke* e del personaggio di Han Solo nella saga delle *Guerre stellari*, perché «è laconico, ma in certo modo un tipo affabile», perché ha una rassicurante medietà televisiva: del resto anche altri attori, la ragazza dell'eroe Karen Alien, il fedele amico arabo dell'eroe John Rhys-Davies, arrivano da successi tv portando con sé l'innocuità e familiarità televisiva.

Il film è stato girato a La Rochelle in Francia, negli studi cinematografici di Londra, nel deserto di Tunisia, alle Hawaii, ed è inutile dar retta all'epopea di miliardi spesi, pitoni cobra e boa impiegati (seimila, vivi), tarantole scritturate (cinquanta, col loro istruttore), vecchi sottomarini tedeschi della seconda guerra mondiale recuperati, pericoli e difficoltà affrontati durante la produzione: come Coppola e Cimino, come De Palma o anche Fassbinder, come tutti i cineasti rampanti della generazione che costituisce un'alternativa non povera a Hollywood, Lucas e Spielberg hanno quel talento megalomane per la pubblicità consistente nel raccontare bugie enormi. Spielberg, in più, racchiude un mistero, per gli studiosi europei che hanno sempre definito quello americano spettacolare un «cinema di produzione» contrapposto al «cinema d'autore»: Spielberg, ingegnere di grandi macchine-spettacolo, è sicuramente anche un autore.

Un re del manierismo, di quella narrazione combinatoria che usa scene, personaggi, immagini, stereotipi, battute di vecchi film o di vecchi fumetti non come citazioni, ma come un ovvio patrimonio dell'imma-

ginario collettivo, analogo a personaggi o situazioni delle favole. Nei *Predatori* c'è infatti tutto: la carta geografica su cui una mobile riga traccia l'itinerario del viaggio, le ombre d'uomini col feltro in testa che si proiettano sul muro, la spia araba con un occhio solo e la scimmietta sulla spalla, la ragazza che si nasconde dentro un gran cesto di paglia nel mercato orientale, gli ammonimenti iettatori («questo è un luogo che l'uomo non può permettersi di profanare: la morte ne è sempre seguita»), le folate d'un vento misterioso che spegne le torce o fa oscillare-tintinnare i lampadari, gli ufficiali nazisti feroci che ascoltano il grammofo-no suonare Wagner nel deserto, le mummie, la rocca isolata in mezzo al mare che nasconde all'interno una sonante officina bellica, l'eroe travestito da arabo col barracano, il nazista sadico vestito di pelle nera, la coppia prigioniera legata al palo schiena contro schiena. Magari, con qualche aggiornamento di linguaggio disinvolto: «Volete acqua? Non c'è problema».

Un film-catalogo ispirato, spiegano gli autori, «alla serie a puntate, cose brevi, mezz'ora, che negli Anni Trenta venivano presentate il sabato pomeriggio nei cinema americani a completamento del programma», ma anche a fumetti, romanzi e film d'avventure dell'epoca. Nei Trenta Lucas e Spielberg, oggi trentenni, non erano nati: ma la Nostalgia non è più quella d'un tempo. Nel costante saccheggio del passato, rimescolamento del tempo e appiattimento della Storia caratteristico dei mass-media, si può benissimo provare nostalgia per cose mai vissute o godute direttamente, ma soltanto viste: alla tv, al cinema, sui giornali. Una Nostalgia di carta, di pellicola, di nastro magnetico è forte quanto la nostalgia dell'esperienza, si sostituisce ad essa.

O con essa convive, in una cultura popolare americana, valida anche per le colonie culturali, che sembra sempre più puerilizzata. Racconta Enzo Ungari, direttore della rassegna «Mezzogiorno/mezzanotte»: «L'anno scorso, insieme con Lizzani, siamo andati a trovare George Lucas in California. Nel suo studio, a un certo punto, ci ha mostrato una serie di scomparti: come in un sacrario, ciascuno conteneva la statua d'un diverso personaggio di Walt Disney. L'incontro tra Lucas e Spielberg per *I predatori dell'arca perduta* avviene in nome del comune amore per il cartone animato: inteso non come tecnica, ma come mondo irreali. Lucas fa un cinema di macchine, un cinema tecnologico di robot e navi spaziali. Spielberg ha confidato di odiare il rapporto con gli attori: che vuol dire il rapporto con gli altri, con la realtà. I loro

film sono puritani, il protagonista dell'Arca, paragonato al modello del maschio cinematografico, è un Topolino-Gordon totalmente asessuato: siamo nella dimensione perversa e polimorfa, ma non sensuale, dell'infanzia. Anche ad altri livelli il cinema americano contemporaneo è super-semplificato: se si pensa che negli Anni Venti l'equivalente di Coppola era Stroheim, si capisce che pure *Apocalypse now* è un film per bambini».

E da dove viene, secondo lui, questo cinema fiabesco del gigantismo innocente? «Dalla televisione. I registi americani di questo gruppo e di questa generazione sono stati nutriti e allevati dalla tv, però vogliono essere diversi dalla tv e fanno di tutto per non somigliarle: un classico conflitto figlio-padre». Ma Lucas di *Guerre stellari*, produttore dell'Arca perduta, ha un vantaggio, dice Enzo Ungari: «Infantile e antiumanistico che sia, il suo inconscio coincide con le aspettative del mercato contemporaneo». Lucas e Spielberg riuniti hanno un altro vantaggio, decisivo: «Ci credono. E i veri grandi successi cinematografici popolari non si basano sul miliardo, ma su una passione autentica, un sentimento profondo. Non tutti ce l'hanno. Loro, sì».

Ferreri è tra noi si faccia scandalo

L'assedio al Palazzo del Cinema da parte degli studenti di medicina è sparito, repentino e violento com'era comparso, lasciandosi dietro macchie di spray color sangue sulle nuovissime mura, beffarde fasciature intorno alle palme o alle sculture da giardino del lungomare, scritte vagamente sanitarie. Adesso il gesto tipico del Festival si fa col pollice: alzato per dire sì, abbassato per dire no. Pro o contro, bianco o nero: si litiga. Vero che il premio per l'interpretazione femminile lo prenderà senz'altro Hanna Schygulla? «Sarebbe giusto. È bravissima sempre, ma in Storia di Piera è molto più che una brava attrice: un personaggio che, col semplice fatto di essere com'è, riesce a evitare le contraddizioni più laceranti», dice Marco Ferreri. Ha abbastanza ragione. Il suo film, che viene presentato oggi al Festival, in Italia è già notissimo. Ha incassato, da febbraio, un miliardo e 40 milioni nei cinema di prima visione di dodici città. Ha provocato, tra molte donne che lo hanno visto con passione particolare, una contrapposizione netta. Molte donne emancipate hanno persino odiato il personaggio interpretato dalla Schygulla. Eugenia. Quella madre libera e vorace, senza altra moralità che il proprio estro, ribelle ma amatissima dal marito tradito e dalla figlia trascurata o coinvolta, imputata di pazzia ma vittoriosa, pareva smentire e ridicolizzare ogni faticata conquista femminile di razionalità, indipendenza, autocontrollo, senso del dovere autonomia, parità. Molte altre hanno amato Eugenia appassionatamente: vedendo in lei una capitana coraggiosa di quel piccolo esercito donnesco che rivendica il diritto alla femminilità profonda, la superiorità del principio del piacere sul principio del dovere, la libertà all'emozione e al desiderio.

È molto probabile che la frattura si ripeta a Cannes. Grande abbonato di scandali, Ferreri non si preoccupa: «Volevo fare un film su un personaggio femminile, e questa donna è tutto il femminile che esplode, sensuale,

fantastico, in maniera pre-razionale e barbarica. Una che vuole vedere, parlare, cercare rapporti, girare in bicicletta. Una che non ha pudore, né odio, né mania di possesso; che attira tutti i maschi giovani perché ci sa fare; che non spaventa mai gli uomini ma li eccita; che consuma gli amori in promiscuità con la figlia. Una che va con la figlia bambina attraverso uomini, stazioni ferroviarie, spiagge, donne, mercati, cariche della polizia a cavallo, boschi, bar, aborti, malattia, sole, vento e pioggia: insieme formano una coppia errante e avventurosa simile a quelle dei miti medievali. Una coppia del nostro nuovo Medio Evo contemporaneo». Due fazioni opposte ed esasperate anche per il nuovo film di Beineix [La Lune dans le caniveau - Lo specchio del desiderio, 1983, ndc], accolto alla proiezione destinata ai critici da un concerto passionale di fischi e boati finora mai sentito. Lui, giovane, pallido, barbuto, supponente, reagisce duro: «Faccio film per un certo genere di persone che mi piacciono: a loro mi indirizzo, da loro spero di essere capito. Gli altri, pazienza. Escano pure dalla sala, se ne vadano: mica siamo sull'aereo per New York, dove non te ne puoi andare neanche se ti proiettano il giocattolo. Di piacere a tutti avrei paura, vorrei dire che non dico niente e non sono nessuno». I «no» accaniti e i «sì» innamorati suscitati dal suo film rispecchiano due culture del cinema: gli spettatori più legati alla realtà e allo stile tedesco detestano il suo sentimentalismo truccato da ironia, le sue banalità mascherate da citazioni, il suo lirismo, il simbolismo che vede come luoghi della fatalità il Porto, il Caffè, la Nave, la Bottiglia, la Signora ricca, l'Hotel fetido, il Bambino che suona l'armonica. Altri spettatori, nemici del cinema corrente, semplicemente lo adorano.

Lietta Tornabuoni, Cannes

Jane Campion, regista di talento & passione

DAL NOSTRO INVIATO CANNES – E se fosse lei il nuovo talento così atteso, invocato, desiderato dalla gente del festival intristita dal déjà-vu? Jane Campion è bionda e pettinata come Sylvia Beach, la prima editrice di Joyce a Parigi. È alta, sottile, vestita molto elegantemente di bianco e di nero. Ha trentacinque anni che sembrano venticinque. È neozelandese, vive a Sydney in Australia, quindi ha l'aria di chi arriva da un Occidente diverso, dagli antipodi: un poco inafferrabile, un poco dislocata. Erano già stati molto ammirati, a Cannes, certi suoi cortometraggi di grande stile, densi e desolati (il primo che abbia fatto era un breve film molto erotico su un paraplegico, gran successo australiano). Sweetie, suo primo lungometraggio in concorso dopodomani, dedicato alla sorella Ann che studia cinema in Inghilterra, è la storia di due sorelle: una bancaria spaventata dalla vita, paurosa di tutto, tendente a ripiegarsi inesorabilmente su se stessa, e una spettacolare, sfrenata, impulsiva, cicciona.

Vorrà dire qualcosa se tanti film recenti eleggono a protagoniste donne brutte oppure obese, attrici scoraggianti come Josiane Balasko, grasse come Marianne Sägebrect di Bagdad Cafè, grosse quanto un uomo grosso come Firmine Richard di Romuald et Juliette? Spirito di contraddizione, trovata, esotismo, sazietà della bellezza? «Solo coincidenze, credo. Un caso. La gente pensa che essere anoressica sia più elegante che essere grassa, ma la Sweetie del mio film, che non è grassa ma grossa, comunque inadatta a diventare la star che vorrebbe essere, io l'ho scelta come simbolo di quello che piace agli uomini». È un film molto autobiografico – anche in senso profondo –, dice, per quanto riguarda i sentimenti, le difficoltà dell'amore: «Dall'amore ci si aspetta sempre troppo, si seguita a cambiare uomini in questa ricerca e non si risolve nulla, neppure il problema impossibile e necessario del rapporto tra sesso e amore». Lei ha

adesso un amico, «molto bello», con cui vive, che è coprodotto del film; del periodo che ha passato a Perugia per imparare l'italiano ricorda volentieri gli «uomini magnifici».

Jane Campion ha cominciato a fare cinema tardi, cautamente, a ventisette anni. E prima? «Prima, ero nella nebbia. Leggevo, mi divertivo, m'innamoravo, guardavo i quadri, spiavo la gente, andavo in giro, compravo vestiti: sono stata una studentessa pessima, la sola cosa che desideravo era andarmene dalla scuola». Queste suo primo film l'ha girato a Sydney in otto settimane, con meno d'un milione di dollari australiani di finanziamento pubblico e privato, con molte donne nella troupe: «Mi piacciono le donne che scelgono le donne: mi piacciono la creatività, la passione, la dedizione affettuosa che le donne mettono in un lavoro che amano; mi piacciono i rapporti d'intimità familiare che si creano tra donne sul lavoro; mi piace il fatto che le donne siano concrete e riescano a dare agli allori un senso di protezione e nutrimento». La famiglia è al centro del suo film, è stata centrale pure nella sua vita: «I miei genitori si sono separati dopo quarant'anni di matrimonio: erano decisi a conservare un rapporto romantico e dopo quarant'anni non ce l'hanno più fatta: io li ammiro perché hanno sempre pensato per prima cosa a se stessi, al loro legame». E lei, adesso, cosa s'aspetta da questo debutto? «Non so cosa aspettarmi. La maggiore difficoltà è stata trovare i soldi, poi tutto è andato sorprendentemente bene, quando ho finito Sweetie mi son messa a piangere. Di sollievo, suppongo: ma ora mi sento molto nervosa».

