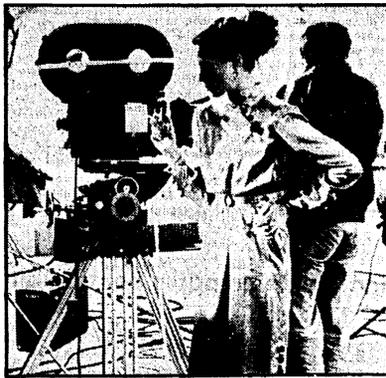


Con qualche rara eccezione, le opere alla Biennale sono al di sotto delle aspettative

Il Brasile non ha età ma il regista invecchia

Il film che segna il ritorno di Glauber Rocha è un poema epico-didattico sul suo paese percorso da un afflato religioso: è un cinema che dice «possiamo vincere la morte» - «Pellegrino addio»

Da uno dei nostri inviati VENEZIA — Glauber Rocha è al Lido, col suo nuovo film «L'età della terra» gli è venuta il giorno dell'assassinio di Pasolini, che aveva opinioni analoghe, su questo e su altri argomenti. Ne parla, fuori campo, verso la fine dei centosessanta minuti di proiezione, la voce del regista brasiliano; e parla di Giovanni XXIII, dello sconvolgimento benefico portato dal Concilio nei rapporti tra la Chiesa e l'America latina. Cristo ritrova un'identità oggi nel Terzo Mondo. Rocha appare anche di persona, dialoga con gli interpreti, sul grande schermo panoramico acceso di colori, martellato dagli impulsi di una colonna sonora fittissima, ossessivamente, dove le note di Bahia, i motivi di cantastorie, i ritmi convulsi del carnevale di Rio, i raffinati impasti musicali di Villa Lobos e tanti altri apporti si mescolano, con effetto potentemente suggestivo.



«Poema epico-didattico sulle contraddizioni socio-mistiche del mondo contemporaneo» secondo la scarsa definizione fornita a uso del catalogo della Biennale cinema, «L'età della terra» ha infatti un andamento assai più lirico e narrativo. Chi, di Rocha, abbia anche solo visto o rivisto di recente, alla nostra, «Il dio nero e il diavolo bianco», ed Antonio das Mortes, che sono del resto i suoi capolavori, sa qualcosa di quello stile sprezzante delle regole codificate di quella passione delle immagini, di quella carica utopica. Ma la favola, qui nell'«età della terra», è assai più frantumata, improvvisata, aperta ad ambigui significati: agli attori, e lo si vede, è stato lasciato nel corso delle riprese il notevole margine di libertà. Il montaggio, a propria volta, punta sulla ripetizione, sulla replica anche esasperante di situazioni, frasi, momenti emblematici.

La «ripetizione», crediamo, affascina e insieme spaventa l'autore. È un esorcismo contro ciò che «si ripete», appunto, nella storia del Brasile: colpi di Stato travestiti da rivoluzioni, rivoluzioni travestite da colpi di Stato, civili che consegnano il potere ai militari, militari che consegnano il potere ai civili. In uno degli scorci in cui il discorso si fa più direttamente politico, ci colpisce una battuta, relativa allo svilup-

po del paese durante una fase del governo dei generali, dopo il 1964: «La nazione viveva bene, il popolo male». Ma, allargando lo sguardo oltre i confini, ecco delinearsi il contrasto di fondo tra paesi ricchi e paesi poveri, il Nord e il Sud della terra, la drammatica geometria dello stato sociale, che pone, alla base della piramide, le classi, le nazioni, i continenti strutturati (Asia, Africa, America latina).

Anche se non evita esplicitamente (e sempre discutibili) dichiarazioni del genere, l'opera di Glauber Rocha ha tuttavia un prevalente profilo allegorico e metaforico:

indigne e luoghi canonici della leggenda cristiana. Il termine «sincretismo» viene spontaneo alla mente. Ma lo spunto di riflessione più immediato sorge dalla strana concomitanza di eventi che ha riportato in primo piano la religione (o meglio le religioni) quale fattore dinamico della storia contemporanea, sebbene ogni dubbio sia lecito sulla direzione presa, in differenti condizioni, da movimenti diversi.

L'afflato messianico, comunque ricorrente nella filmografia del cinema, sembra però contraddetto, in modo ora sottile, dalla forma espressiva: quell'agitarsi continuo, spesso vorticoso, della macchina da presa, quella vocalità sempre «sovratono», e lo spezzarsi frequente della finzione, coi personaggi che quasi fuoriescono dal telaio, indiziando in maniera pressante allo spettatore, o mostrano se stessi nell'atto di lavorare, appunto, alla faticosa costruzione del film: tutto ciò comporta ben più l'impetuosa perdurante della ricerca che una presunta acquisizione di certezze nuove.

Vero è che nel suo slancio avventuristico, Rocha arriva ad affermare «possiamo vincere la morte». Quella morte, la cui dolorosa accettazione è invece il tema di «Pellegrino addio» dell'americano Michael Roemer, presentato a Officina veneziana (mentre «L'età della terra» rientrava, in concorso, nel quadro di Cinema '80). Kate, una donna non ancora quarantenne, è ammalata inaspritamente di cancro, e lo sa. Le sue sofferenze morali e fisiche sono accrescite dall'ostilità che le dimostra la figlia Annie, da lei avuta sui vent'anni, e abbandonata alle cure dei nonni paterni adesso defunti (mentre il rispettivo marito e genitore si tosse la vita). Anche col suo attuale compagno, Paul, come con la più giovane sorella, Rebecca, la protagonista ha le armi difficili. E tanto dovrebbe bastare.

Lo studio psicologico sul personaggio è condotto con sufficiente accuratezza, ma senza particolari tratti di originalità. È l'isolamento anche spaziale, ove la «tenerezza» si «mora». Il medesimo stamppo delle altre figure, ne limitano di parecchio l'umana risonanza.

Aggeo Savioli
NELLE FOTO: sopra, una scena di «Guns» che sarà presentato oggi; sotto, i protagonisti di «Pellegrino addio»



NELLE FOTO: Francesca De Sapio nell'«Altra donna» di Peter Del Monte e un'inquadratura di «Atlantic City» di Louis Malle

Cronache nere dall'America

«Atlantic City» è un modesto tributo del francese Louis Malle al cinema statunitense - Un piccolo mondo di sopravvissuti - L'italiano Peter Del Monte conferma il suo talento con «L'altra donna»

Da uno dei nostri inviati VENEZIA — Continua per il francesissimo Louis Malle «La scoperta dell'America». Prima la New Orleans un po' retro di Pretty baby, ora l'Atlantic City, appunto, di Atlantic City (in concorso a Venezia-Cinema '80). Il suo, si direbbe, è un personale, diretto e regolamentato di conti con gli USA e, ancor più, con l'insuperato precedente del Re dei giardini di Marvin di Bob Rafelson, un'altra «cantata profana» sui labili splendori e sulle troppe miserie di Atlantic City.

C'è molto di losco e di squallido, in effetti, in questa amarissima «commedia nera» che Louis Malle ha allestito — sponsorizzato da una produzione canadese — sulla traccia del poco originale e tortuoso copione di John Guare. Ma si notano anche presenze e scorie significative, grazie ai campionesi «caratteristi» qui resi da naviganti e misuratissimi interpreti quali Burt Lancaster (Lou), Susan Sarandon (Sally), Michel Piccoli (Joseph), Kate Reid (Grace) e dai nuovi talenti come Holli McLaren (Christie) e Robert Joy (Dave). Però, il tema centrale resta sempre il luogo, Atlantic City, perduto, attraverso personaggi e situazioni tipiche, come una realtà per metà in sfacelo, per metà in vena, caotica trasformazione, in cui i fasti di un equivoco passato si mischiano e si scontrano con l'esagitazione febbrile delle attuali tribolazioni di una degradata

umanità abbacinata dal miraggio del denaro e della vita facile. L'intrico di Atlantic City, del resto, è per se stesso rivelatore. Sally, cameriera al mastodontico «casino», è aspirante croupier sotto la guida del viscido Joseph, l'industria affionosamente per campare. Un brutto giorno le piovono in casa, sporchi e malandati, Ave e Christie. Il primo è il suo ex marito, la seconda è la sua stordita sorella minore Juggia tempo addietro, appunto, con Dave e da costui ingravida. Implicati in uno sporco affare di droga, i due intesi cercano di rim-punticciarsi mettendosi in contatto coi trafficanti locali. Allo scopo, Dave si avvale dell'aiuto di Lou, attempato ex malfattore vicino di casa di Sally, un reitto che sopravvive alle spalle della vecchia amante Grace pur coltivando una segreta passione per la stessa Sally. Ma si notano anche presenze e scorie significative, grazie ai campionesi «caratteristi» qui resi da naviganti e misuratissimi interpreti quali Burt Lancaster (Lou), Susan Sarandon (Sally), Michel Piccoli (Joseph), Kate Reid (Grace) e dai nuovi talenti come Holli McLaren (Christie) e Robert Joy (Dave).

Però, il tema centrale resta sempre il luogo, Atlantic City, perduto, attraverso personaggi e situazioni tipiche, come una realtà per metà in sfacelo, per metà in vena, caotica trasformazione, in cui i fasti di un equivoco passato si mischiano e si scontrano con l'esagitazione febbrile delle attuali tribolazioni di una degradata

umanità abbacinata dal miraggio del denaro e della vita facile. I gangsters di Las Vegas, comunque, non lasciano la presa: supponendo che Sally sappia qualcosa del «malloppo» di Dave (mentre invece la ragazza non sospetta nemmeno di dove vengano i soldi del suo maturo amante), la perseguitano, le devastano la casa, la picchiano selvaggiamente alla presenza del terrorizzato Lou incapace di alcuna reazione. Ma quando, infine, i due emergono, credendo di aver trovato il bandolo vero della matassa, tornano alla carica, Lou, memore delle sue millanterie di presunto «duro» con Sally, riesce a fulminarli entrambi a colpi di pistola.

È non è finita: ringalluzzito dalla sua impresa, Lou fugge davvero con Sally, ma eccitato dal suo ritrovato orgoglio riesce a disamorare completamente la ragazza già disillusa dalla scoperta che egli aveva volgarmente tratto profitto dalla morte di Dave. Così Sally, sottratta furtivamente (ma non senza che l'uomo se ne accorga) una parte dei soldi di Lou, se ne va, libera, per la sua strada. Lou finalmente riacquista il senso della realtà e, con risoluto senso pratico, torna all'ovile, dalla sua cara, biblica, inossidabile Grace. L'ultima immagine del film di Malle ce la mostra, insieme, acquistati e sorridenti: due «vecchi signori indegni» a passeggio sul lungomare della desolata e desolante Atlantic City.

«Atlantic City» è un modesto tributo del francese Louis Malle al cinema statunitense - Un piccolo mondo di sopravvissuti - L'italiano Peter Del Monte conferma il suo talento con «L'altra donna»

Frattanto, si è rifatto vivo alla Biennale-cinema con «L'altra donna» (in concorso all'Officina veneziana) quel Peter Del Monte già salutato nel '75, a Venezia come dotatissimo autore per il suo pregevole e sofisticato Irene. È, il suo, un ritorno estremamente dignitoso, senza forse gli ardori e i rigori formali (ma anche senza il compiaciuto manierismo) della precedente e citata opera, che, puntando sull'emergenza tutta realistica della precaria, spesso tragica condizione degli africani immigrati a Roma, evoca il emblematico perdersi e ritrovarsi di due donne sole, la borghese e «nativizzata» Olga (Francesca De Sapio) e l'indifesa, disorientata etiopica Regina (Fantu Mengesha). L'esito conferma il mestiere già maturo di Peter Del Monte, un nome sicuro nel pur avventuroso mondo del cinema italiano.

Sauro Borelli

Parla Peter Del Monte, il regista dell'«Altra donna»

A Venezia perché il mercato ti sbatte la porta in faccia

D'altra parte, i meccanismi produttivi del nostro cinema sono rigorosamente basati sulla competitività. Perciò, un premio non è certo una contraddizione in questo stato di cose.

«Sì, ma la competitività, a Venezia, viene sottolineata, nel bene e nel male, da un pubblico che giustamente la esaspera. L'anno scorso, senza neppure l'ombra di un premio, gli spettatori e giuristi sono alcuni film con una violenza inaudita...»

«È vero, si corrono grossi rischi. Questo clima è pericoloso soprattutto per i film capi, che non lasciano spazi aspe-

ri all'ironia. Allora, se scatta la crisi si apre il baratro fra lo schermo e la platea. Un film comico, invece, si porta dentro un antidoto che lo salvaguarda da certi rischi...»

Proprio questo dovrebbe essere uno di quei motivi che, di conseguenza, spingono il cinema italiano verso una produzione esclusivamente comica...»

«Già, il pathos non emoziona affatto le nuove generazioni. Non lo sentono più, o quando lo individuano è per sommergerlo di sberleffi. Scompaiono così tutti gli elementi, senza dubbio enfatici,

che hanno dato lustro e fascino, in passato, a tante cinematografie. Non lo dico moralisticamente. È un dato di fatto. Anzi, mi sembra persino giuste, perché negli ultimi anni gli autori di opere dichiaratamente «culturali» si sono presi fin troppo sul serio. Quando un film non si nutre del benché minimo dubbio, ogni dissenso è legittimo. Ma comunque, si è un po' esagerato con le diacrazioni...»

Tornando alle prospettive del giovane cinema italiano, secondo te che cosa c'è all'orizzonte, al di là dell'umorismo facile?...

d. g.

Nei colori di Antonioni un futuro già cominciato

Intervista della vigilia con l'autore del «Mistero di Oberwald», forse il film (ma è sufficiente chiamarlo così?) più atteso della Mostra del cinema

Nel 1964 con «Deserto rosso», Michelangelo Antonioni propose — dati i risultati, direi in modo perentorio — il problema del colore, del cinema a colori, sia da un punto di vista oggettivo, sia dal punto di vista della sua opera, per la singolare e inusitata esperienza.

Oggi, nel 1980, lo stesso Antonioni ripropone il problema in modo altrettanto perentorio. Sedici anni dopo.

Usando possibilità assolutamente specifiche ai mezzi elettronici — videomagnetici (che il cinema non ha) e attrezzature per un intervento immediato e diretto sull'immagine e soprattutto per una lettura visiva simultanea (impossibile per il cinema) ecco che Antonioni con il mistero di Oberwald ci presenta — anticipatore ancora una volta — un nuovo modo espressivo, una nuova immagine. Una rivoluzione. Un fu-

turo che è già cominciato. Per capire meglio questo 1980, basta leggere alcune righe che Béla Balazs scriveva nel 1931 («Der Geist des Films»): «La perfetta ripresa a colori, nel film, creerà una nuova epoca dell'arte, una nuova sfera di esperienze, grande e meravigliosa, che penetrerà il nostro sentire come nessun'altra arte ha potuto fare fino ad oggi. Meno delle altre la pittura. Si avrà cioè il movimento dei colori.

Perché il tramontare del sole quando è dipinto, fa un effetto così misero? Perché una volta dipinto, diviene qualche cosa di fissato nel tempo, mentre, nella realtà naturale esso è in movimento. Quando quel colore verde pallido, trapunto d'oro, comincia a risplendere, quando con incessante mutamento passa dal viola al rosso dorato, ci si presenta una ballata, una sinfonia cromatica, che

solo il film a colori potrà riprodurre... Affinità e contrasto di colore creeranno, tra le immagini, relazioni ancor più profonde delle relazioni formali. E non solo relazioni decorative: i colori hanno una grande forza simbolica e determinano associazioni e suggestioni emotive: possibilità grandissime per il film a colori a venire.

Chi vedrà sugli schermi della Biennale-cinema la versione vidigrafata su pellicola del Mistero di Oberwald (nel risultato massimo ottenibile oggi nel mondo attraverso un procedimento laser) e chi vedrà la versione elettronica su monitor nella sua perfetta incisione e luminosità cromatica, capirà meglio il senso di questa profezia di Balazs.

Quale pretesto migliore di questa favola popolare come l'ha chiamata Antonioni, di un castello, di un bosco, di una regina, di un dramma

d'amore e di morte? «Quando ci sono re e regine di mezzo, l'immaginazione della gente si mette subito automaticamente in moto». Ed ecco i verdi, i rossi, i rosa, i gialli, i blu del Mistero di Oberwald.

Di questi problemi, che sono il presente e il futuro anche nostri, stiamo discutendo da tempo con Antonioni. È morto il cinema? vivrà il cinema? quale cinema, quale televisione per gli anni '80? Qual è il suo pensiero? Ecco qualche appunto. «Girando o meglio registrando il mistero di Oberwald, ho potuto rendermi conto della notevole diversità dei due mezzi espressivi.

«Non sono così presuntuoso di credere di aver risolto i problemi della «previdenza» di uno specifico televisivo contrapposto a quello filmico. Ho

fatto semplicemente dei tentativi, con particolare riguardo al colore.

«Per usare funzionalmente il colore è in primo luogo necessario averne il pieno controllo. È questo il nastro magnetico lo dà. La telecamera registra fedelmente tutto ciò che le si mette davanti, senza alterazioni: su questo punto non ci sono problemi. In secondo luogo è necessario poter intervenire sul colore in qualsiasi momento lo si ritenga utile al racconto. E questa possibilità ci è data dalle attrezzature elettroniche, con le quali si può aggiungere o togliere o modificare il colore dell'immagine o di parte di essa. La gamma delle possibilità in questo senso è vastissima.

Non posso dire di averla sfruttata esaurientemente, perché taluni effetti che avevo in mente non ho potuto realizzarli a causa dello stato attuale della tecnica (ma presto sarà possibile). La vicenda stessa non era delle più adatte allo scopo. E poi il tempo. Ho portato a termine le riprese in 64 giornate lavorative. Avrei avuto bisogno almeno del doppio per sperimentare, provare, scoprire nuovi modi di usare l'elettronica. Considerando che tali esperimenti, o almeno la maggior parte di essi, venno-



Monica Vitti nel «Mistero di Oberwald» di Antonioni

no effettuati durante le riprese, è facile concludere quale ostacolo vi si oppone: l'aumento dei costi di produzione.

«È vero che il mistero di Oberwald presenta qualche novità nell'uso dell'elettronica (francamente, non lo so), devo però aggiungere che è ancora lontana dal soddisfare l'esigenza — oggi sentita più

che mai — di un cinema svincolato dai limiti del realismo. Un cinema che sia la conseguenza di un nostro diverso atteggiamento nei confronti di un mondo che negli ultimi anni ha cambiato completamente volto. Nel dopoguerra, quando sboccò il neorealismo, ci sorreggeva l'ottimismo. Era il momento delle grandi speranze. Le

nostre verità coincidevano con il contesto visivo in cui ci trovavamo a vivere.

«Oggi è il contrario. Quelle verità sono state polverizzate da eventi nuovi, insperati, drammatici, e noi abbiamo bisogno di cercare altre, anche attraverso il cinema. Quelle verità che la realtà quotidiana non ci dà più. Sono convinte che il mondo

fantastico di cui con il mio film ho appena discusso uno spraglio, è alle porte e che queste porte si spalancheranno da sole, se non le apriranno noi.

«Quale cinema per gli anni '80? È una domanda che può trovare una risposta soltanto nei fatti, non in una previsione. Forse esaminando criticamente, e con un occhio al suo aspetto economico-politico, la situazione del nostro paese e del mondo intero sarebbe possibile individuare una tendenza o formulare un'ipotesi. Ma gli strumenti più adatti a far questo non siamo noi, sono i computer: basta imbotirne uno di dati e nello spazio di pochi secondi si ha una risposta sicuramente più esatta di quella che potremmo dare noi. Tutto quello che posso dire è che anche quella risposta andrebbe presa con il beneficio d'inventario, nel senso che basterebbe poi un titolo o un nome a smentirla. Darwinianamente, sono convinto che basti un'eccezione (ossia un film diverso dagli altri) a dar vita a un nuovo corso della produzione cinematografica.

«Che cosa è la storia del cinema, se non un elenco di eccezioni?»

Carlo di Carlo