la Biennale

Cinema'80

Qualche emozione in più e qualche illusione di meno alla Biennale cinema di Venezia

A caccia di Gloria con il revolver

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — *Dice John Cassavetes: «Si può non riuscire nei film se non si ha talento, o se uno manca di cattiveria. Io sono un gangster...». Era scontato che, prima o poi, lo diventasse anche sua moglie, Gena Rowlands. Almeno sullo schermo. E' lei, infatti, Gloria Swenson (confessato omaggio alla mitica Swanson), ex* showgirl *ed ex amante del* boss *mafioso Tony Tanzini (incarnato dallo sceneggiatore italiano Basilio Franchina), che campeggia, contrastatissima e sarcastica «eroina nera», nel nuovo film di Cassavetes (in concorso a Cinema 80) intitolato, appunto,* Gloria.

Dice ancora John Cassavetes: «Si può sconfiggere la paura con l'umorismo, con il dolore, con l'onestà, con la audacia, l'intuizione, e l'amore nel senso più vero della parola...». Ebbene, in Gloria, *lui ci ha messo tutte queste cose (e tante altre in più). Con questo suo nuovo film, però, il cineasta americano rischia, da una parte, di scontentare i vecchi estimatori debitamente attrezzati di specifici strumenti critici e, dall'altra, di riscuotere consensi fin troppo facili dall'indiscriminato pubblico veneziano, che ha salutato la scena più spettacolare di* Gloria *con una vera ovazione.*

C'è chi, fieramente, rimprovera oggi a Cassavetes di aver tradito con Gloria *il «suo» cinema tutto improntato da quella cifra marcatamente psicologica e da quelle realistiche incursioni sociologiche che lo avevano imposto — non senza lunga fatica — come uno degli autori d'oltre oceano più importanti e più personali. C'è, chi, con maggiore ragionevolezza, preso atto che Cassavetes ha scelto, per una volta, il grande cinema-spettacolo temperando, al contempo, l'innato estro per l'indagine psicologica realistica, sa apprezzare in* Gloria *gli aspetti innegabilmente positivi, non tacendo peraltro, i possibili momenti di convenzionale, seppur nobile, mestiere.*

Noi pensiamo, tutto sommato, sia più convincente il secondo che non il primo atteggiamento. Anche perché, al di là della formula produttiva di grosso impegno o addirittura malgrado questa, Gloria *costituisce una prova in cui era giusto e lecito che Cassavetes si cimentasse. E, bisogna ammettere, ch'egli ha esperito tale scelta senza sminuire né la propria dignità di cineasta, né la propria originalità di autore. La vicenda ideata e realizzata per lo schermo da Cassavetes, con la complice, solidale collaborazione della moglie Gena Rowlands risulta, del resto, foltissima di notazioni ambientali e comportamentali estremamente illuminanti sulla drammatica realtà americana e, in ispecie, su quell'incubo ad occhi aperti che può diventare talora New York.*

Il prologo del film, con quelle interminabili perlustrazioni trasversali delle riprese aeree della metropoli e con le lancinanti note del commento musicale di Bill Conti, è un approccio che penetra già nel vivo dell'incombente tragedia scandita da eventi, presenze e situazioni tutti consuetudinari. Una giovane portoricana stracarica dei panni della spesa scende rovinosamente dall'autobus nella sudicia strada di un quartiere fatiscente, s'incammina a fatica verso casa, infila l'ingresso, sale sull'ascensore visibilmente impaurita da individui sconosciuti lì fermi e silenziosi, e finalmente irrompe nel proprio appartamento richiudendo affannata la porta.

Dentro casa, i figli, il marito, la madre l'accolgono spaventati con concitate domande e la donna, esasperata, comincia a inveire istericamente contro il suo uomo. La ragione di tanta allarmata esagitazione è presto chiara: Jack Dawn (questo il nome del marito, interpretato da Buck Henry) è stato il contabile di un'organizzazione mafiosa, ma in questo suo lavoro si è preso qualche libertà, sottraendo informazioni e un libro-mastro delle criminose e lucrose imprese della malavita. Scoperto in questo suo pericoloso maneggio, Dawn si appresta a fuggire. Troppo tardi, però: i killers *della mafia sono già pronti dietro l'uscio per sterminare lui, la moglie, i figli e la suocera con una terribile, «esemplare», rappresaglia.*

Poco prima, comunque, Gloria, la vicina di casa dal passato burrascoso e ora intenta soltanto a salvaguardare il proprio piccolo benessere, riesce a sottrarre alla strage, quasi di malavoglia, il piccolo Phil (John Adames) cui il padre ha affidato in extremis il conteso libro-mastro. Gli uomini della mafia, compiuto il misfatto e non trovando quel che cercavano, scoprono presto che Gloria c'entra per qualcosa: così cominciano a braccare lei e il bambino, in corsa per le vie di New York con l'ansia di trovare salvezza in qualche posto. Fatica vana, gli uomini della mafia risputano dovunque, ma d'un tratto Gloria, esasperata, dà di piglio anch'essa alla pistola e con mira infallibile fulmina con pari spietatezza uno dopo l'altro i killers *che le danno la caccia.*

Sempre in corsa in una fuga allucinante, la donna e il bambino consolidano travagliatamente un rapporto affettivo che prima sembrava impossibile per le vicendevoli incomprensioni. Gloria continua con la forza della disperazione la sua indesiderata guerra contro la mafia, sparando e fuggendo a perdifiato, ma alla fine deve arrendersi e tentare la via del compromesso con l'ex amante.

Il lieto fine è quasi d'obbligo dopo tante peripezie: ma anche qui, con una piccola alzata di genio, Cassavetes salva la morale e l'anima virando l'ultima scena su uno «straniato» bianco e nero in ralenti. *Come dire: è andata così sullo schermo, ma probabilmente nella realtà le cose finiscono altrimenti.*

In effetti, quest'opera se per la parte iniziale si prospetta come un incalzante film d'azione, quando poi Gloria si trasforma in forsennata «pistolera» imbocca risolutamente la strada della «favola nera» d'indubbia suggestione spettacolare e con le tipiche iterazioni della trasfigurazione fantastica. Sorprendenti e dominanti restano, comunque, in Gloria *il contesto ambientale e lo spaccato sociologico di una New York urlata ed urlante.*

In questo film, pur dimensionato nelle proporzioni del grand'opera, *si ha la sensazione fisica dell'affanno, della paura. Come, del resto, si prova divertimento alle frequenti sortite umoristiche dei disinibiti dialoghi in cui una Gena Rowlands trascinante si destreggia con irruenta espressività, quando non proprio con protervo istrionismo.*

Sauro Borelli

Gena Rowlands, protagonista del film di Cassavetes

Oggi sarebbero più uomini o più no?

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — «Storia e cinema»; «Letteratura e cinema»: relazioni difficili da sempre, ma soprattutto quando si crei, diciamo così, un rapporto a tre. Ecco il problema davanti a cui si è trovato Valentino Orsini, ponendo mano alla trascrizione del romanzo di Elio Vittorini *Uomini e no*, apparso nell'immediato dopoguerra e situato a Milano durante l'inverno del 1944, meteorologicamente mite quanto crudele nelle cose umane. Infuria la repressione nazifascista, i partigiani, i gappisti rispondono colpo su colpo.

Protagonista della vicenda, sulle pagine come sullo schermo, un intellettuale che si fa chiamare N. 2: desiderio di anonimato, al di là di quel che imponevano le leggi della clandestinità. N. 2 si è votato alla causa, fino a straniarsi da se stesso. L'incontro con una donna, Berta, amata anni prima e poi perduta (ha sposato un altro), ridesta il nostro alla coscienza dei propri sentimenti, a un'ansia di felicità personale che in anime più semplici potrà dimostrarsi quale ulteriore stimolo alla lotta, coraggiosa ma paziente, N. 2, invece, vive il suo impegno come ricerca di valori assoluti e come questione privata, in un contrasto insanabile che potrà risolversi, o meglio annullarsi, solo attraverso il sacrificio estremo.

Nel gesto conclusivo del personaggio, il regista accentua la componente suicida (fino a una citazione, non sappiamo se consapevole, del «Pierrot le fou» godardiano, già evocato dai fratelli Taviani in *Sovversivi*). E si avverte insomma una sottolineatura critica, che riguarda l'autore del libro non merito della sua creatura. Tanto più che, nel film, l'autobiografismo della figura di N. 2 viene condotto a piena identificazione: Berta sfoglia e legge, in casa dell'uomo, *Conversazione in Sicilia*, mentre lui parla d'una sua ormai disseccata, o rimossa, vena letteraria.

E tuttavia quanto vi era, in *Uomini e no*, di esasperazione individualistica — come tecnica del racconto e come pur sofferto atteggiamento morale — tende a oggettivarsi. Orsini prende le distanze dalla materia, e noi dal canto nostro sentiamo (anche al di là, forse, delle sue intenzioni) come il nodo problematico esposto e dibattuto da Vittorini in quella determinata cornice storica (intellettuali e politica, politica e cultura, pubblico e privato) abbia mutato oggi alquanto aspetto, e come dunque le risonanze attuali di quello specifico dramma siano tutte da verificare.

Dello stile di Vittorini restano o si trasfondono, nel contesto più complesso del linguaggio cinematografico, quei dialoghi brevi, secchi, sentenziosi, di rado realistici in senso stretto, che furono allora argomento di discussione e anche di parodia: e che, comunque, recavano ben evidenti segni dell'influenza esercitata, sullo scrittore, dalla frequentazione degli americani (non solo Hemingway, anche Steinbeck, Caldwell). Ma resta, pure, la capacità di ridare il clima, l'atmosfera, la temperie di una città e di un'epoca.

Qui si coglie il risultato migliore del lavoro di Orsini e di quanti hanno cooperato con lui, in evidenza il direttore della fotografia, Franco Di Giacomo: quegli scorci d'una Milano deserta, come colpita da un'epidemia, quegli interni spogli, quel senso di definitivo che assumevano i gesti più comuni, gli oggetti più consueti: tutto ciò è espresso con uno scarno vigore, di immagini come sospese (per un abile, e congruo, trattamento di laboratorio) tra il colore e il bianco e nero, in un prevalere di tinte livide. Sequenza di forte risalto è il massacro notturno, all'aperto, compiuto da tedeschi e fascisti: con le vittime della rappresaglia portate a gruppi sotto le luci dei riflettori, per essere falciate dalle mitragliatrici, e che, in campo lunghissimo, assumono sembianze strane, grottesche, fantomatiche, come un ammasso di ectoplasmi; l'emozione diretta è in tal modo evitata, ma la ferocia dei nemici dell'uomo appare nella sua gelida mostruosità. E, nell'occasione, anche la musica di Ennio Morricone (che rammenta un celebre Sciostakovic) svolge bene il suo ufficio. E gli attori (Flavio Bucci, Monica Guerritore, Massimo Foschi, Ivana Monti nei ruoli principali) sono abbastanza convincenti, nel loro compito non facile.

Alla storia, e tramite una mediazione letteraria, si rivolge anche, in *Amori tra le gocce di pioggia*, il prolifico regista cecoslovacco Karel Kachyna (al testo ha dato un contributo decisivo lo scrittore Jan Otcenasek, poi scomparso). Qui siamo nei lustri che precedono l'invasione del paese da parte di Hitler, e la guerra, in un tipico quartiere periferico di Praga. Vari destini vi si intrecciano, ma il maggiore spicco lo hanno due ragazzi, Kajda e Pepan, che seguiamo dall'infanzia alla prima giovinezza, e il padre di essi, il calzolaio Bursik, schiacciato dalla concorrenza della famosa ditta Bata. Kajda ha vocazione di poeta; Pepan lavora come operaio; nel non voluto dissidio, che oppone l'uno all'altro per causa di una giovane, il secondo avrà il sopravvento. Ma tragici avvenimenti, che sconvolgeranno la vita di tutti, premono già alle porte.

Amori tra le gocce di pioggia è un prodotto di scuola, ma ottimo nel suo genere: la ricostruzione ambientale raffinata ed esatta, l'equilibrio fra patetismo e umorismo, il controllo dell'insieme e dei dettagli (solo a volte un po' dispersivi) e l'eccellente apporto degli interpreti concorrono a un esito più che lieto. Anche se si tratta, a conti fatti, di un cinema non proprio vecchio, ma rispettabilmente anzianotto; e forse non tanto al suo posto nell'Officina veneziana.

Aggeo Savioli

I film in programma oggi

SALA GRANDE

- Alle 12: The empire strikes back («L'impero colpisce ancora») di Irving Kershner (USA), sezione Mezzogiorno-Mezzanotte
- Alle 17,30: Gunnioving di Hanna Frenzel (RFT), sezione Officina veneziana (fuori concorso).
- Alle 17,50: C'est la vie di Paul Vecchiali (Francia), sezione Officina veneziana.
- Alle 19,30: Melvin e Howard di Jonathan Demme (USA) sezione Cinema 80.
- Alle 22,30: Berlin-Alexanderplatz di Rainer Werner Fassbinder (RFT), sezione Officina veneziana (fuori concorso).

SALA LA PERLA

- Alle 17: Tarounja di Abdou Achouba (Marocco), sezione Anteprime veneziane (fuori concorso).
- Alle 19: Egon Schiele di Herbert Vesely (RFT), sezione anteprime
- Alle 22,30: Primo passo di Mohamed Bouamari (Algeria), sezione anteprime veneziane (fuori concorso).

CINEMAPRIME **Un film sui Fratelli James**

Cavalcare una leggenda senza farsi disarcionare

I CAVALIERI DALLE LUNGHE OMBRE - Regista: *Walter Hill*. Interpreti: *James e Stacy Keach (Frank e Jesse James), David, Keith e Robert Carradine (Cole, Jim e Bob Younger), Randy e Dennis Quaid (Ed e Clell Miller), Christopher e Nicholas Guest (Charlie e Bob Ford)*. Western. Statunitense, 1980.

E' il ventesimo, il quarantesimo, forse il centesimo film western su Jesse James. Il numero non ha molta importanza. Importa invece che il cinema americano (e con uno dei suoi giovani registi più abili; ma di questo parleremo dopo) si rifaccia ancora una volta a uno dei miti più radicati nella cultura e nella novellistica popolare statunitense. Partiamo dunque dalle origini di questo mito.

Metà del secolo scorso. Missouri stato ricco e schiavista, Kansas stato povero e abolizionista. Forti contrasti di frontiera. In mezzo a tutto ciò, la banda di William Quantrill, che dal Missouri compie continue scorrerie oltre confine. 1861: scoppia la guerra di secessione. Quantrill si mette al servizio dei sudisti. E' nelle sue file che i fratelli James e Younger vivono il proprio tirocinio di fuorilegge. 1865: la guerra finisce, e li trova sbandati, l'economia del Sud è distrutta, continuare a fare i banditi sembra la maniera più comoda di sopravvivere. 1873: dopo una spettacolare rapina a un treno della Union Pacific, l'agenzia Pinkerton è incaricata della caccia; la banda James-Younger viene incastrata nel Minnesota, durante l'assalto alla banca di Northfield. Impresa scriteriata condotta al di fuori dei loro abituali confini. I due James si salvano per un pelo, la banda è dispersa. Jesse, sposato, riesce a sistemarsi sotto il falso nome di Howard, ma il suo vecchio conoscente Bob Ford, ingolosito dalla taglia, lo uccide sparandogli alla schiena mentre spolvera un quadro nel salotto di casa.

Questa la storia. E questa, a grandi linee, la trama del film. Gli sceneggiatori (Bill Bryden, Steven Phillip Smith, James e Stacy Keach, questi ultimi anche interpreti e produttori) si sono mantenuti fedeli alla realtà storica dei fatti; ci ha poi pensato Walter Hill, un regista molto in gamba, (*L'eroe della strada, Driver, I guerrieri della notte*) a tradirne completamente lo spirito. Nel senso buono s'intende. Hill ha messo in secondo piano una lettura storicistica del soggetto e ha scartato a priori l'ipotesi di una chiave psicanalitica. Ha chiamato a raccolta, quali interpreti, quattro stirpi di fratelli (tra cui, nel ruolo dei fuorilegge Younger, i fratelli Carradine, il cui padre John curiosamente interpretò a suo tempo il ruolo di Ford, l'assassino di Jesse), dopo di che ha preso la storia, l'ha rivoltata e ha giocato sui propri temi prediletti.

Quello del gioco, per esempio: della gratuità della vita. Lo si vede nella scena in cui Cole Younger affida alle carte la propria decisione di fare l'amore con una bella prostituta. Ma quando lo stesso Cole ritrova la ragazza sposata, il gioco si fa pesante, si trasforma in un duello «all'indiana», coltelli alla mano, che ricorda quello di *Antonio Das Mortes*. Il gioco della violenza: e Hill è giusto, da due o tre film a questa parte, un narratore di fiabe per adulti in cui la violenza diventa una sorta di balletto meccanico, crudele e distaccato. Il presente film (in inglese, *The long riders*) non ha l'astrattezza quasi metafisica dell'*Eroe della strada* e di *Driver*, né la forza d'urto dei *Guerrieri della notte*, ma è come i titoli suddetti una parabola in cui la violenza si spoglia di ogni compiacimento, in cui la morte e la vita sono rituali di uguale forza, rappresentati con la medesima freddezza.

Si vediano al proposito le scene delle rapine, in cui i banditi, bardati di lunghi impermeabili, sono irriconoscibili l'uno dall'altro; si veda la recitazione fredda, impersonale, che svuota i personaggi di ogni residua psicologia (in questo, fra i giovani teppisti dei *Guerrieri* e i banditi dei *Cavalieri* c'è continuità); si veda il gelo quasi didascalico con cui vengono enunciati i moventi economici, dei fuorilegge come dei loro avversari; e si veda soprattutto (non è un paradosso) la sparatoria di Northfield, girata con un ritmo virtuosistico, in cui il realismo del sangue è contraddetto dall'uso estraniante del rallentamento (la scena è ricalcata sull'inizio del *Mucchio selvaggio* di Peckinpah, e anche questo riferimento cinematografico contribuisce ad allontanarla, a renderla un gioco, un esercizio di stile).

Da Cannes, *I cavalieri* ritornò con giudizi poco lusinghieri. Secondo noi è un ottimo film, un western raggelato la cui violenza, come nelle precedenti opere di Hill (che nel frattempo, non a caso, è stato produttore di *Alien*), esula dal contesto geografico (anch'esso «falso», il Missouri ricostruito in Georgia) per ripercuotersi sull'oggi. La musica *country* di Ry Cooder, triste e lenta, contribuisce molto all'atmosfera di morte che circola per la pellicola. Consigliamo *I cavalieri* a tutti gli appassionati di cinema, per constatare come possa rinnovarsi un genere, basandosi magari proprio sul tradimento delle premesse storiche che ne sono alla base.

Su Hill, un discorso a parte. E' un giovane che con la macchina da presa fa quello che vuole; e, come nessun altro giovane del cinema USA, ha saputo finora accoppiare il rigore dello stile con il successo di cassetta. E' un nome buono, insomma, in lista per diventare l'Howard Hawks degli anni '80 (Hawks, un regista che più di ogni altro ha portato avanti una linea artistica personale pur muovendosi sempre all'interno dell'industria hollywoodiana; e anche lui, che bei western ha saputo fare).

Alberto Crespi