

# Con Wim Wenders è arrivato il primo capolavoro

Da uno dei nostri inviati  
**VENEZIA** — Che il cinema possa essere anche un lusso affare, si sa da tempo. Le sue equivoche origini di spettacolo da baraccone, la sempre controversa relazione culturale con le tendenze, la sospesa complicità di arte e industria, il problematico punto di incontro e, più spesso, di scontro tra le ragioni creative e le questioni di soldi ne fanno notoriamente una delle imprese tra le più rischiose. In mezzo alle tante che, nella vita di ogni giorno, ci affacciano o semplicemente ci intriggono. Come che, un cineasta in odore di geniale come il tedesco Wim Wenders, sembra aver imparato a balla. Visto che ogni suo film, volto come è di ritranci e di richiami allusivi a tanto altro cinema, si trasforma, spesso e volentieri, in un'opera d'investimento coraggiosa e, insieme, nel suo punto, speculare doppio.

Appunto, il cinema è il suo doppio. E proprio questo, crediamo, il motivo di fondo che anima la nuova fatica di Wenders, *Lo stato delle cose*, temibilissimo concorrente in lizza qui a Venezia. E sappiamo che la doppietta genera — quasi di necessità — enigmatiche trasparenze, risvolti metaforici o, persino, ritrimenti precisi a situazioni concrete, e angoli di vista — costanti — senso del titolo, l'opera di Wenders si inoltra nel turgore non innoche nelle visive contraddizioni del reale, anzi della più frammentata, sfuggente quotidianità.

Quella è, dunque, la storia, la traccia narrativa cui si impronta *Lo stato delle cose*? Semplice: la più immediata. Come, quando e perché ci si mette ad addosso l'idea fissa di fare un film — e — costare — costare quanto, perché è come sia difficile realizzarla.

Si tratta (in un certo senso) della quadratura del cerchio: conciliare i contrasti, far collimare il bianco col nero, puntare in una direzione per incamminarsi poi verso un'altra. E questo, per sorprendente che possa sembrare, è giusto quel che ha fatto Wim Wenders col suo *Lo stato delle cose*. Senza neanche insistere troppo sull'abusato espediente spettacolare del cinema sul cinema — qui, peraltro, Venezia '82 ci sta offrendo frequenti e significativi esempi), Wim Wenders — attrezzato di un'agile, anticonvenzionale sceneggiatura messa a punto a

## Con «Lo stato delle cose» il cineasta tedesco si destreggia a meraviglia con i miti del cinema

quattro mani con l'amico e collega americano Robert Kramer — evoca qui una vicenda acutamente rivelatrice. In particolare, il cineasta tedesco mette in campo certi conti in sospeso che egli stesso sembra voler regolare direttamente con i miti del cinema, dell'America e, massimamente, della «fabbrica delle illusioni» hollywoodiana. Oltre a misurarsi, per interposto ma autobiografico personaggio, con i contraccolpi anche drammatici, con i conseguenti, sofferiti insegnamenti che un regista è costretto a patire allorché si scontra con l'insidabile brutalità del danaro.

Però, se questo risulta in sintesi l'impianto narrativo dello *Stato delle cose*, c'è da precisare subito dopo che il film è ispezzato, drammatizzato ulteriormente da tante e talora componenti da proporzionarlo — tra rigorose perustrazioni ambientali — temporali e sottili introspezioni psicologiche — in un saggio pressoché esemplare sulle troppe croci e le scarse delizie del «fare cinema».

In un direccato albergo che si specchia nel turlo oceano delle coste portoghesi, una malassortita troupe cinematografica di attori, tecnici, cineasti «gira», nel clima tipico di un desolato «fuori stagione», un mediocre film di fantascienza realizzato approssimativamente su un vecchio canovaccio realizzato a suo tempo dal regista americano Allan Dwan. La lavorazione procede stentata e svogliata per alcune settimane, finché tutto si blocca forzatamente alla notizia che il finanziere Gordon si è involato misteriosamente a Los Angeles lasciando l'intera troupe sprovvista di soldi e di pellicola. Friedrich, il regista d'origine tedesca della stessa pellicola, cerca di sopprimerne come sa e come può all'improvvisa situazione, ma,



Patrick Bauchau e Roger Corman nel film di Wim Wenders

seppur rincuorato da un esperto e navigantissimo collaboratore (il grintoso cineasta americano Samuel Fuller qui in una formidabile caratterizzazione dalle coloriture hemingwayane), non riesce a ricomporre le condizioni necessarie per portare a termine il film. Anzi, quello che poteva sembrare all'inizio un temporaneo incidente, diventa il detonatore di nevrosi, fratture pubbliche e private all'interno del gruppo e ogni personaggio. Fino a dilatarsi — nel circoscrivuto, puntiglioso rendiconto che Wenders fornisce puntando la cinepresa addosso alle singole persone drammatiche e sulle più varie vicende esistenziali — nell'ammissione deprimente di un generale disastro. Non solo del film in questione, ma anche di tutti quei disorientati individui.

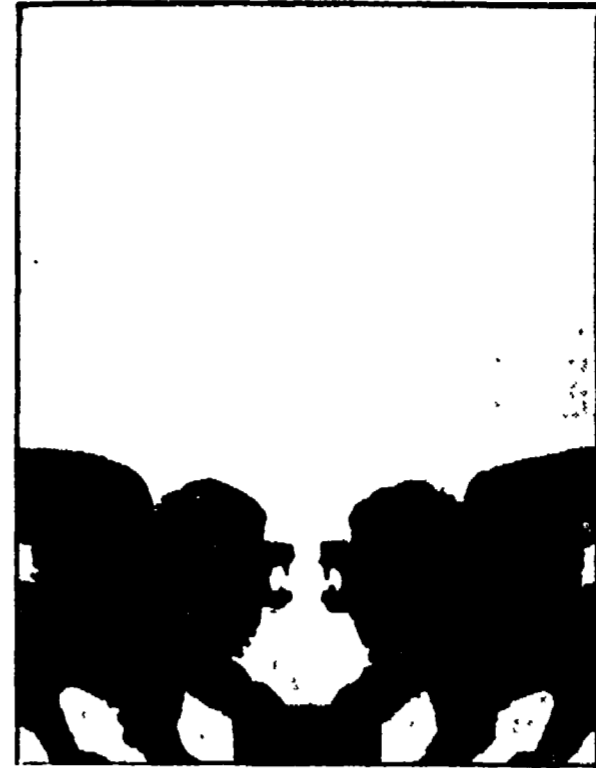
A questo punto, Friedrich, anche per superare le sue personali irrisoltezze, parte per l'America alla ricerca dell'introvabile Gordon e degli ancora più introvabili soldi. E finisce, prevedibilmente, male. Anzi, tragicamente. Rintracciato dopo un complicato pedinamento il fantomatico Gordon, fuggiasco per le vie di Los Angeles per sottrarsi al gangster cui aveva estorto la somma occorrente per il film, Friedrich s'arrende finalmente all'impossibilità di dar corpo al suo lavoro, ma, quando rappacificato con l'avventuroso produttore, si accinge a ritornare a casa, in Europa, viene giustiziato, incolpevole, insieme al ritrovato amico Gordon, dalla spietata vendetta del gangster derubato.

Epilogo cruentissimo e amaro per un film parimenti crudo e disperato. E disperatamente ammonitore sul piano simbolico. Wim Wenders, scavalcando con un balzo la travagliata e offuscata prova di Hammett (del resto, nello *Stato delle cose* c'è una im-

pletta polemica e, di riflesso, una automatisata rivalità del cineasta tedesco per le notevoli esperienze subite in America) si riallaccia, con inalterata sapienza stilistica e lucidità analitica, al suo cinema migliore: da falso momento ad Alice nella città, da *Primo del calcio di rigore* all'Amico americano. E, se anche in alcuni marginali scerzi lo Stato delle cose sembra indugiare in certe notazioni irrilevanti e disunirsi in qualche misura nella tensione drammatica con una insulsa rappresentazione satolona, la perfetta coesione globale dell'opera (fotografata in un austero bianco-nero da Henry Alekan e Fred Murphy) riscatta ampiamente ogni possibile zona spenta.

Nel frattempo, una novità quasi altrettanto felice dell'opera di Wenders, è approdata (in competizione) sugli schermi veneziani dall'Inghilterra. Peter Greenaway (autante esotico nel linguaggio cinematografico a soggetto dopo proficue frequentazioni pittoriche e documentarie di segno avanguardistico) ha portato infatti qui il suo sofisticatissimo e prezioso contratto del disegnatore. Nel film si racconta, con una maestria dell'interico e dei dialoghi propria soltanto del *Thrilling* più riusciti, della tardasentescosa «trappola diabolica» in cui vengono irretiti via via, efferatamente e subdolamente, un artista alla moda, nobili malati di snobismo e di cinismo e l'universo mondiale, pur essendo, pur essendo, pur essendo come esso è tra eleganze e salamelecchi ipocriti. Così questo *Contratto del disegnatore* di Peter Greenaway si ritaglia, insomma, un suo autonomo, originale splendore spettacolare non disgiunto da sacrosanto, feroce sarcasmo antilarisocratico.

Sauro Borelli



Documentario dagli USA

## Venga a prendere il caffè al neutrone

Da uno dei nostri inviati  
**VENEZIA** — «Distruggeremo i rossi, trallalero trallalà, la bomba li incenerirà, o baby che felicità». L'allegro motivo, insieme ad altre canzoni country di analogia ispirazione, fa da colonna sonora al documentario americano *The Atomic Café*, prodotto da uno dei più importanti comitati anti-nucleari degli Stati Uniti.

Realizzato con un accurato, «oggettivo» montaggio di interrotte televisive, spezzoni di film a soggetto, filmati di propaganda per le scuole e per i soldati, immagini di esperimenti nucleari (tutto materiale degli Anni Quaranta e Cinquanta), il «caffè atomico» ghinaccio lo stomaco e surriscaldato il cervello.

Gli atroci fotogrammi di Hiroshima dopo la bomba sono accompagnati dalla celebre dichiarazione di Truman («Abbiamo vinto e risparmiato due miliardi di dollari»), la deportazione forzata degli indigeni di Bikini, prima che un esperimento atomico disintegrasse l'atollo, viene illustrata da un commentatore televisivo come una novità interessante per queste popolazioni; la micidiale carica di morte della bomba viene tradotta, nelle dichiarazioni di uomini politici dal sorriso franco e alti graduali dai capelli rapati a zero, in «necessità di proteggere i progressi del mondo» o addirittura in «esaltante spettacolo». Ma quello che impressiona maggiormente, forse, non è la progressiva ossessione dei governanti o il fanatismo dei militari, quanto la puerile imbecillità con cui i mass-media trattano l'argomento.

Ne esce l'immagine di un'America che mostra i muscoli con gaia arroganza, salvo poi esorcizzare l'incubo nucleare riducendolo a banale rischio del mestiere. Si vedono esla-



Mostra del cinema di Venezia 50



dell'immaginario. Durante il film, per alleviare i disagi della clientela e concedere un attimo di respiro, il regista-imbottitore strizza spesso l'occhio alla platea con qualche intrusione ironica, quasi a rammentare a tutti che «siamo qui per divertirci». E alla caduta finale si arriva tutti insieme, tenuti per mano da una trama costruita secondo il classico crescendo hollywoodiano, contenti come bambini che si sono sfogati in un bel gioco collettivo.

«Poltergeist», che sciorina alcuni tra i più strabilianti effetti speciali a memoria di spettacolo, racconta la classica storia di una casa (abitata da una ricconoscibilissima famiglia media americana) invasa dagli spiriti. La trovata geniale è che le presenze in questione si servono del televisore per entrare ed uscire dall'abitazione; ed è obbligatorio far notare, a questo punto, che il film di Hooper-Spielberg è l'ennesimo che, qui a Venezia, usa il video come protagonista determinante del proprio cast e insieme come bersaglio polemico nell'ultima scena di Poltergeist si vede il padre di famiglia sfrattato in malo modo il televisore dalla propria nuova abitazione.

Il pubblico di mezzanotte, come al solito all'assalto della sala grande come se fosse Fort Alamo, ha molto apprezzato il gesto, salutato da un applauso unanime e liberatorio. Certo che il video-incebuto di Hooper e Spielberg fa quasi paura — naturalmente su tutt'altro piano — come la minaccia nucleare di Atomic Café. Con la fondamentale differenza che, per cacciare la bomba all'idrogeno dalla porta di casa propria, non basta, purtroppo, andare a vedere un film.

Michele Serra  
NELLA FOTO: Una scena di Poltergeist

Nonostante il «sogno» shakespeariano e tanto Cechov, poca magia nella «Commedia sexy in una notte di mezza estate» di Allen. Comicità seria con il «Giancattivo» Francesco Nuti in «Madonna che silenzio c'è stasera»

# Woody, se ti prende lo zio Vania...

Da uno dei nostri inviati  
**VENEZIA** — Woody Allen non è venuto ad occupare la sua *Commedia sexy in una notte di mezza estate*, esposta qui ieri fuori concorso. È impegnato, oltre Atlantico, in un altro film, e dunque si è fatto rappresentare da una delle sue attrici (la meno famosa, Julie Hagerty) nonché da una propria interprete filmata. Non è comunque, che ci fosse da porgli molte domande. Alla critica americana, che gli impugna di richiamarsi a Bergman, Woody ha già ribattuto con nomi di Shakespeare (come era anche ovvio) e di Cechov. In effetti, c'è un gioco di coppie che potrebbe, alla lontana, ricordare quello del «Sogno» shakespeariano, così pure l'atmosfera boschereccia e il clima, che si vorrebbe fatto.



Un'inquadratura di «Commedia sexy in una notte di mezza estate» con Woody Allen

Più fitti (a parte la collocazione temporale della vicenda, ai primissimi del Novecento) i rimandi a situazioni e personaggi cecchoviani. Quel professor Leopold, pozzo di scienza, tronfo e presuntuoso, oggetto di invidia e gelosie per la bella, ancor giovane donna che gli sta affianco, si presenta, ad esempio, quasi come un ricatto del Serebriakov di *Zio Vania*. Succede che questo Leopold (José Ferrer), ormai in età avanzata, sia alla vigilia delle nozze con Ariel (Mia Farrow), assai più verde d'anni di lui, e che, in un trovino ospiti nella casa di campagna di amici: l'agente di borsa Andrew (Woody Allen) e sua moglie Adrian

(Mary Steenburgen). In piena crisi coniugale per il prolungarsi di una mancanza d'intesa a letto, si aggiungono al conto il medico Maxwell (Tony Roberts), gran cacciatore di gonnelle, e la ragazza di rno, infermiera Dulcy (Julie Hagerty).

Andrew e Maxwell corteggiano a gara Ariel. Il primo per il ritorno di un'antica fiamma, innamorato sempre timido a pasticione; il secondo con la baldanza del dongiovanni, però proclamandosi sincero, e arrivando a una sorta di meschin-scena d'un suicidio. Intanto, il professor Leopold vuol festeggiare l'addio al celibato in compagnia della graziosa

cento. Ma, saggiamente, il toscano Nuti si è affidato al regista romano, Maurizio Ponzi, in grado di seguire, agevolare, avvalorare, ma anche sorvegliare, con accorta discrezione, l'esibizione di un interprete che, è esso stesso, personaggio.

Francesco Nuti si apparta alla rizza del Roberto Benigni: meno strafottente, altrettanto lunatico, vive una giornata balorda in quel di Prato, alle prese con una madre sociepatrice, un lavoro che non si trova (e, se si trova, è ancora peggio), una ragazza che lo ha piantato, uno strano tipo che si dice amico del padre scomparso, e favoleggia del Perù e di altri miti più familiari (il Totocalcio), un ragazzino anche più fastoso e bugiardo di lui, in un seguito di incontri buffi, ma non privi d'un retrogusto amarognolo.

Ci sono, in *Madonna che silenzio c'è stasera* (che è pure il titolo d'una divertente canzone), almeno un paio di pezzi irresistibili: la sequenza della fabbrica tessile (che, certo, rinvia all'occluso modello di Chaplin in *Tempi moderni*), quella del concorso per dilettanti, che Francesco vince intonando un beccuto motivo di sua composizione. Ma l'insieme è alquanto godibile, e anche il contorno del protagonista (con Massimo Sarchielli, Edi Angelillo e il piccolo Mario Cesario in evidenza) ci ha la sua parte di merito.

Aggeo Savio

## oggi vedremo

<b>Sala Grande</b> Mezzogiorno/Mezzanotte 12.30 LES SACRIFIÉS (I sacrificati) di Okata Truta (Francia) vers. orig. francese 100' Cinema '82 16.00 SCIOPIEN di Luciano Odorisio (Italia) in concorso - Opera prima 22.00 LA TRUITE (La trota) di Joseph Losey (Francia) in concorso - sott. ital. 116' Vetrina Italiana 19.00 OLTRE LA PORTA di Liliana Cavani 116' Mezzogiorno/Mezzanotte 24.00 VICTOR VICTORIA di Blake Edwards (Usa) - sott. francese 133'	<b>Sala De Sica</b> Officina Venezia 15.00 UNDERWATER (Sott'acqua) di Fabrizio Plessi (Francia) video - Saggi degli allievi del Centro sperimentale 60' LUNA PARK di Andrea Martori GIULIA di Evandro Inetti e Vladimir Dacol STELLE EMIGRANTI di Francesco Bortolini e Claudio Masenza - video 19.30 HEALTH (Salute) di Robert Altman (Usa) 102'
<b>Sala Volpi</b> Retrospectiva 9.00 TRIUMPH DES VILAINS di Leni Riefensthal (Germania 1935) 11.00 SCHLUSSAKKORD di Dietler Sierck (Germania 1936)	<b>Arena</b> Cinema '82 20.30 LA TRUITE di Joseph Losey 116' THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (Il contratto del disegnatore) di Peter Greenway Mezzogiorno/Mezzanotte VICTOR VICTORIA di Blake Edwards 133'

# Sambuca Molinari è lì.