Spettacoli Cultura Cannes

Un momento della lavorazione del film «Viaggio a Citera»

Nel film di Theo Anghelopulos lo scontro tra due generazioni e la «diversità» del vecchio rivoluzionario respinto dalle nuove abitudini dei suoi familiari, privi ormai di ogni motivazione ideale

E la politica morì a Citera

Da uno dei nostri inviati

CANNES — *Viaggio a Citera* è un percorso nella coscienza, un itinerario espiatorio per esorcizzare il tormentoso passato. Queste le prime, più immediate sensazioni di fronte all'atteso film di Anghelopulos (proposto in competizione ieri). Ravvicinando e concentrando il proprio ideale campo di indagine, il cineasta greco giunge con questa sua nuova, densa opera ad un approdo sostanzialmente diverso dalle sue precedenti, più corali, prove cinematografiche (dai *Giorni del '36* alla *Recita*, dai *Cacciatori* a *Megalexandros*). In particolare, *Viaggio a Citera* corre nei pressi della storia, ma soltanto per cogliere in essa le frantumate dolorose vicende personali di chi è rimasto sempre sconfitto. In altri termini, ci si muove qui tra i detriti, le scorie ingombranti di esistenze distrutte dagli eventi o dissipate dal caso. Un limbo ormai senza possibili consolazioni e dove, anzi, affetti e sentimenti superstiti sono destinati a sprofondare per sempre in un contrito, liquidatorio silenzio.

Film concepito e coerentemente realizzato sul filo di una vicenda privata pencolante tra un torbido, cruento passato e un grigio, uniforme presente, *Viaggio a Citera* mette in campo due personaggi emblematici (il vecchio fuoriuscito politico Spiros, di ritorno in patria dopo 32 anni di esilio, e suo figlio Alessandro, teatrante in crisi di ispirazione e uomo disamorato della moglie, dell'amante, di tutto) che incarnano appunto due diversi mondi, due mentalità ormai estranee l'una all'altra. E, nonostante risorgenti emozioni e commozioni suscitino tra padre e figlio una qualche affettuosa complicità, l'incontro dei due non tocca quasi mai, comunque, quella pienezza di rapporti, di sentimenti che governa la vita d'una famiglia.

La frattura tra l'esperienza, anche cruentissima, di lotta politica vissuta dal vecchio Spiros (dove è diretto il richiamo alla sanguinosa guerra civile greca dell'immediato dopoguerra) e le esistenziali abdicazioni del figlio Alessandro di fronte ad ogni responsabilità è, oltre tutto, drammatizzata dalla presenza di due figure femminili, esemplari e vittime dei guasti provocati dai lunghi anni di incomprensione e di lontananza. Cioè, la dolente Caterina, moglie di Spiros e madre di Alessandro, e la risentita Voula, moglie separata dello stesso Alessandro.

È nell'intrico di ricordi sommersi e di riaffioranti amarezze che i quattro si ritrovano spaventati o semplicemente incapaci di inventarsi una nuova vita, un altro modo di amarsi. Il peso di trent'anni di silenzio trascorsi dal vecchio Spiros nella sconosciuta Russia (dove si è fatto persino un'altra famiglia con moglie e figli) grava intollerabilmente sulla situazione venutasi a creare al suo rientro in Grecia. Ma grava ancora di più — sugli stessi familiari e su chiunque abbia a che fare con l'ex esiliato — la «diversità» ormai radicale che impronta ogni gesto e le scarse parole di Spiros. Tanto che, dopo alcuni involontari incidenti provocati dalla sua sola presenza, il vecchio uomo (non ancora riottenuta la cittadinanza greca) viene espulso dal paese come persona non grata e come apolide senza permesso di soggiorno.

Attraverso la tragica divaricazione ormai in atto tra Spiros ed i suoi familiari affiora gradualmente, oltre l'accertata incompatibilità di due epoche storiche, il contrasto di fondo che separa il vecchio, irriducibile militante rivoluzionario e le scompaginate consuetudini dei suoi familiari, ormai persi in una pratica e in una visione delle cose e degli uomini del tutto destituita da ogni motivazione ideale e men che meno politica.

Anghelopous, interrogato in proposito, non si dilunga neanche troppo su quale sia davvero la componente sostanziale di *Viaggio a Citera*. Al più generalizza con larga approssimazione: «Il film è una riflessione sull'amore, sulla morte». Indubbiamente, c'è in questa stessa opera un ripiegarsi quasi disperato sulle rovine dell'amore, e sull'inevitabilità riparatrice della morte, ma risalta anche soprattutto una tensione verso il cinema che indaga e rappresenta — pur al di là di appassionanti tracce narrative — ancora e sempre se stesso. Nel bene e nel male. Anghelopous è cineasta troppo geniale, troppo consapevole per nascondersi che molta parte delle immagini preziosissime, delle imponenti suggestioni ambientali costituisce, ancora prima che vicenda, trama, storia, soprattutto cinema allo stato puro.

Anzi, è proprio nella forse squilibrata convivenza tra l'uno e l'altro elemento costitutivo — cioè il racconto e la rappresentazione — che si avvertono talvolta scompensi e forzature pure non determinanti nella complessiva compiutezza espressivo-stilistica di *Viaggio a Citera*. Per spiegarci meglio: siamo convinti che lo stesso film sia tra i più «belli» di Anghelopous e non tra i più tipici del suo originario talento poetico-politico (pensiamo, soprattutto, alla *Recita* e ai *Giorni del '36*.

L'attempato Manos Katrakis (Spiros), Giulio Brogi (Alessandro), Mary Chronopoulous (Voula) assecondano con perfetta misura il disegno drammatico di Anghelopulos e la loro prova si fonde con perfetta coesione in un'opera dalle grandi, fittissime accensioni luministiche e figurative. Al di là, quindi, di qualche ridondanza (forse di qualche caduta di gusto), Anghelopous è riuscito a dare verità e senso immediati ai versi su Citera del grande Baudelaire: «Ah, signore concedimi la forza/ ed il coraggio perché possa il corpo/ senza disgusto contemplarmi e il cuore». Pur se, al termine di tanta e tale contemplazione, non resta che una profondissima, inguaribile tristezza.

Dall'Inghilterra, frattanto, è giunta qui (in concorso) l'opera prima di Pat O'Connor *Cal*, serrato e generoso rendiconto sui disastri della guerra fra cattolici e protestanti nell'Irlanda del nord. Tratto con buona mano soprattutto registica dal romanzo di Bernard Mac Laverty, il film si raccomanda per un resoluto rifiuto della violenza indiscriminata e per le belle prove interpretative dei bravissimi attori John Lynch ed Helen Mirren.

Sauro Borelli

Theo Anghelopulos

«Il mio Ulisse non ha ritrovato Itaca»

Da uno dei nostri inviati

CANNES — Dopo una peregrinazione non così lunga come quella di Ulisse, ma quasi altrettanto perigliosa, il *Viaggio a Citera*, di Thodoros Anghelopulos è finalmente approdato a Cannes. Proprio dalla Croisette, diversi anni fa, era cominciato (con il prodigioso *La recita*) il cammino europeo del grande regista greco. A film finito, e ormai rilassato, Anghelopulos è disposto anche a scherzare sui mille intoppi che *Viaggio a Citera* ha incontrato lungo il proprio cammino. «Per ragioni drammaturgiche ben precise, tutta la seconda parte del film doveva svolgersi sotto la pioggia. E abbiamo avuto la sfortuna di girare in un periodo molto assolato: non pioveva mai! Naturalmente abbiamo avuto problemi più seri, come la malattia del protagonista Manos Katrakis che ha dovuto essere ricoverato in ospedale. Nonostante tutto, il film è stato pronto per Cannes, anche se ho terminato la preparazione dei sottotitoli francesi solo tre giorni fa».

— «La recita» si ispirava al mito di Oreste e di Agamennone. Stavolta il punto di partenza mitologico è l'Odissea, il viaggio di Ulisse...

«Sì, ma stavolta i riferimenti mitologici non contano più di quel tanto. *Viaggio a Citera* è in primo luogo la storia dei profughi greci che sono emigrati nell'Europa dell'Est durante il fascismo, esaminata però da un punto di vista esistenziale, non politico. È il mio primo film che si occupa di questioni essenzialmente spirituali, e le guerre vissute dal protagonista sono soprattutto guerre interiori».

— Cosa risponde a chi sostiene che «Viaggio a Citera» è un film molto complesso, eccessivamente intellettuale?

«Io penso sempre che i miei film siano chiarissimi. Ma poi mi rendo conto che c'è gente che non li capisce. D'altronde lo faccio i film pensando a quello che io voglio dire. Se devo scegliere tra me e lo spettatore, scelgo me stesso, sicuramente».

— Perché il titolo «Viaggio a Citera»?

«A dire il vero, avrei voluto intitolare il film semplicemente *Viaggio*. Oppure *Ritorno a Itaca*. Si ritorna ad Ulisse, come vedete. Ma tenete presente che ho pensato al mito di Ulisse soprattutto nella versione che compare nella Divina Commedia di Dante. Ricordate? Ulisse arriva a Itaca, dove viene rifiutato dalla famiglia e dagli amici: e riparte con i compagni ormai invecchiati, per scomparire nel mare».

— Si dice che i suoi rapporti con gli attori sul set siano stati piuttosto turbolenti.

«Io non ho mai problemi con nessuno. Sono gli altri che hanno a volte problemi con me. Lo ammetto, sono un tipo piuttosto difficile».

— Cosa può dire dell'apporto dei due italiani, lo sceneggiatore Tonino Guerra e l'attore Giulio Brogi?

Brogi è un attore che io adoro, sin da quando l'ho visto in *San Michele aveva un gallo*. Di un attore ci si può innamorare, ed è quanto è successo a me. Guerra mi è stato prezioso, è un maestro, non saprei proprio cos'altro aggiungere per esprimergli la mia stima».

al. c.

Il compositore italiano Giorgio Moroder ha musicato e «colorato» il mitico film di Fritz Lang. Il risultato è discutibile, ma non manca di fascino

Così Metropolis diventa un «video-rock»

Un'inquadratura del mitico «Metropolis» di Fritz Lang ora musicato da Moroder

Da uno dei nostri inviati

CANNES — *Piovono su Cannes gli scrosci d'acqua di una primavera inclemente, e piovono su* Metropolis *le note di Giorgio Moroder, il mago altoatesino della disco-music. È la novità del Festival e forse il grande successo da discoteca della prossima estate: un film nato nel 1926, rigorosamente muto e in bianco e nero, diretto dalla grande mano di Fritz Lang, a cui Moroder ha applicato i propri dettami sonori. Chiunque abbia meno di vent'anni annovera Moroder tra i propri idoli; per chi non lo conoscesse, questo bizzarro musicista-produttore nato ad Ortisei, nel cuore della Val Gardena, ma residente ormai da anni a Los Angeles, è lo scopritore di Donna Summer e il vincitore di due Oscar per le colonne sonore di* Fuga di mezzanotte *e di* Flashdance.

*L'operazione è semplice: Moroder ha acquistato i diritti del vecchio film di Lang soffiandoli a David Bowie e agli AC/DC, che avevano in mente un progetto analogo. Ha ricostruito, con il decisivo aiuto del Museo del Cinema di Monaco, una copia il più possibile completa (*Metropolis *era stato tagliato dallo stesso Lang per la distribuzione americana). Ha aggiunto effetti colorati ad alcune scene, e ne ha virate in vari colori in molte altre. Su tutto, una cascata di musica elettronica, con canzoni eseguite da Adam Ant, Pat Benatar, Loverboy, Billy Squire, Bonnie Tyler e Freddy Matthew, il cantante dei Queen.*

L'effetto, ve lo diciamo subito, è devastante. A tratti sembra che Moroder abbia violentato il film di Lang e che il grande regista debba al più presto visitare la sua villa di Hollywood, per tirargli le lenzuola. In certi momenti, invece, si ha la sensazione che il film acquisti una potenza espressiva assolutamente inedita. La verità è che questo Metropolis *sembra fatto apposta per dividere le generazioni di critici: i puristi lo troveranno scandaloso, i post-moderni lo adoreranno. Noi pensiamo che, da un punto di vista filologico, Moroder l'abbia presa con troppa disinvoltura, colorando il film anche dove non era necessario e rimontando troppo allegramente alcune sequenze. Nella partita a due tra lui e Lang, il regista tedesco ne esce pieno di lividi.*

A questo punto, però, subentra un'ottica diversa. Si potrebbe addirittura vedere Metropolis *come un enorme video musicale, girato da un gigante come Lang e i conti comincerebbero a tornare. Inoltre, se la manipolazione delle immagini è sempre discutibile, la musica funziona maledettamente bene:* Metropolis *ha un suo ritmo interno esasperato, e la nuova colonna ne sottolinea gli effetti drammatici in maniera a volte schematica, ma sempre potente. Tanto che si fa strada un'altra ipotesi, quasi paradossale: forse Moroder, accentuando gli aspetti più «megalomani» e magniloquenti del film, ne ha scoperto la vera natura, rivelandone la struttura melodrammatica e fortemente irrazionalistica. Ma non andiamo oltre, perché qualche «langhiano» osservante potrebbe chiedere la nostra testa... Diamo invece la parola a Moroder. Prima di tutto, perché Lang, e perché* Metropolis?

«È sempre stato il mio film muto preferito insieme alla Corazzata Potemkin. *E quando, dopo il successo di* Napoleone *di Gance ripresentato da Coppola, ho deciso di scrivere una colonna sonora per un classico del muto ho visionato parecchi film, ma* Metropolis *è stata una scelta obbligata. Ha quasi 60 anni ma è un film ancora molto futuribile».*

È vera la baruffa con David Bowie per i diritti?

«Non è stata una baruffa. Semplicemente lui aveva cominciato a lavorare sul film prima di me, ma io sono riuscito ad avere i diritti per primo».

Come si è svolta la composizione delle musiche?

«Inizialmente volevo solo musica strumentale. Poi ho pensato di inserire due o tre canzoni, ho fatto dei test con dei campioni di pubblico, dei ragazzi, e tutti mi hanno consigliato di aggiungerne delle altre. Durante tutta la lavorazione, iniziata due anni e mezzo fa, mi sono basato molto su simili test: ho anche mostrato a 3-400 ragazzi a Los Angeles, delle copie del film mezze colorate e mezze in bianco e nero, e molti mi hanno confessato di odiare il bianco e nero e di volere molto più colore».

Uscirà un disco, naturalmente.

«Pubblicheremo due LP, uno con le canzoni e uno con le parti strumentali. È naturalmente ricaveremo dal film diversi video promozionali».

Hai visto il video dei Queen pure ispirato al Metropolis?

«Come no? Sono stato io a permettere loro di usare 6-7 minuti di film per il loro video. Freddy Matthew ha cantato una canzone per me, così ha scoperto il film e se ne è subito innamorato. È un video magnifico».

Progetti per altri film muti «musicali»?

«Mi piacerebbe molto fare I Nibelunghi, *sempre di Lang, ma con musiche completamente diverse. Ma per il momento sto scrivendo una sceneggiatura per un film musicale. Come regista spero di avere Steve Baron, un esperto di video musicali che ha appena fatto un film,* Electric dreams, *di cui sto componendo la colonna sonora».*

Quanto è costata l'operazione Metropolis?

«Solo per cinque minuti di effetti colorati ho speso 150 mila dollari. Ti basta per farti un'idea?».

Alberto Crespi

Breve viaggio dietro le quinte del Festival di Cannes: trionfano i «gadgets», le case americane fanno affari nel mercato parallelo, si fa avanti la televisione. E il recensore viene ormai quasi snobbato

Ma il critico non conta più niente?

Nostro servizio

CANNES — Sono molti gli aspetti di una grande rassegna cinematografica. Ci sono quelli ufficiali e quelli che trovano discreta ospitalità all'ombra di corridoi o comodi uffici-salotto. Il Festival Internazionale del Film di Cannes non sfugge a questa regola, anzi tende ad esasperarla. Così mentre le manifestazioni rivolte all'esterno si caricano di una mondanità che non disprezza il ritorno ai «fatti» degli anni Cinquanta, il lato «riservato» della manifestazione assume toni e rilievi sconosciuti ad altre rassegne.

Per buona parte ciò è dovuto alla presenza di un mercato di film attivo e importante; e quando si parla di «mercato» si parla di affari e soldi, per cui è inutile attendersi comunicati stampa sul punto a cui sono giunte le trattative o informazioni dettagliate sul modo in cui si sono concluse. Si è così costretti a procedere per «indizi» raccogliendo le briciole nella speranza di risalire al menù.

Cerchiamo, allora, di elencare senza alcuna pretesa di completezza, ma con la speranza di non andare troppo lontano dal vero, i primi, «indizi» che ci sono capitati tra le mani. Prima serie di indizi: la durata e i titoli di testa dei film. Le opere in programma quest'anno segnano una tendenza alla polarizzazione in favore dei film o decisamente «brevi» (si va dall'ora appena abbondante dei film di Ingmar Bergman all'ora e mezza scarsa di quello di Woody Allen) o decisamente «lunghi» (sempre nel settore dei film del programma ufficiale si passa dalle tre ore e rotti di *Fort Saganne* alle quasi quattro di *C'era una volta in America*): il tutto con una contrazione decisa delle durate attorno alle due ore, una volta regine delle sale. Ugualmente significativa la comparsa, nel catalogo delle aziende che concorrono alla produzione dei vari film, di note sigle televisive dalla RAI alla francese Antenne 2, alla tedesca ZDF, all'americana ABC, all'inglese Channel Four.

Tutto questo segnala l'avvenuta saldatura e la reciproca integrazione tra il mercato televisivo e quello cinematografico. Infatti la lunghezza dei film riflette sia specifiche esigenze del piccolo schermo con prodotti più vicini all'ora di teletrasmissione che non alle due ore gradite alla «sala», sia un ideale terreno di incontro tra piccolo e grande schermo (i film molto lunghi possono essere frazionati in vari episodi dando luogo ad una «miniserie» o, a determinate condizioni, utilizzati come prodotti «spettacolari» destinati ai locali pubblici).

A questo si aggiunga la vicinanza temporanea e l'identica collocazione ambientale col mercato televisivo tenutosi solo alcune settimane or sono nel medesimo «bunker rosa» che oggi ospita il Festival e si avrà l'immagine di una continuità che va ben oltre la semplice casualità.

Seconda serie di indizi: magliette, cassette e gadget promozionali vari. Chiunque abbia messo piede almeno una volta ad un cinematografico sa che buona parte del folklore di queste manifestazioni è legato agli oggetti pubblicitari che le varie società offrono ai partecipanti. Grazie a queste iniziative i critici, commercianti e cinefili finiscono col trasformarsi per qualche giorno in una sorta di pannello umano su cui vengono affissi titoli di film, stemmi di case di produzione, sigle televisive. Ebbene da un paio d'anni il colpo d'occhio offerto da Cannes non ha più l'impronta delle «grandi» società hollywoodiane. Quasi scomparsi i segni delle varie MGM, Fox, Paramount, Unites Artist è oggi la volta di Orion, Cannon, Lorimar, PSO,... Intendiamoci, non si tratta di nuovi arrivati o di aziende colpite da improvvisa fortuna (o megalomania), bensì di imprese da tempo produttrici per conto delle tradizionali majors e che negli ultimi anni hanno deciso di sfruttare direttamente i loro film sui vari mercati internazionali.

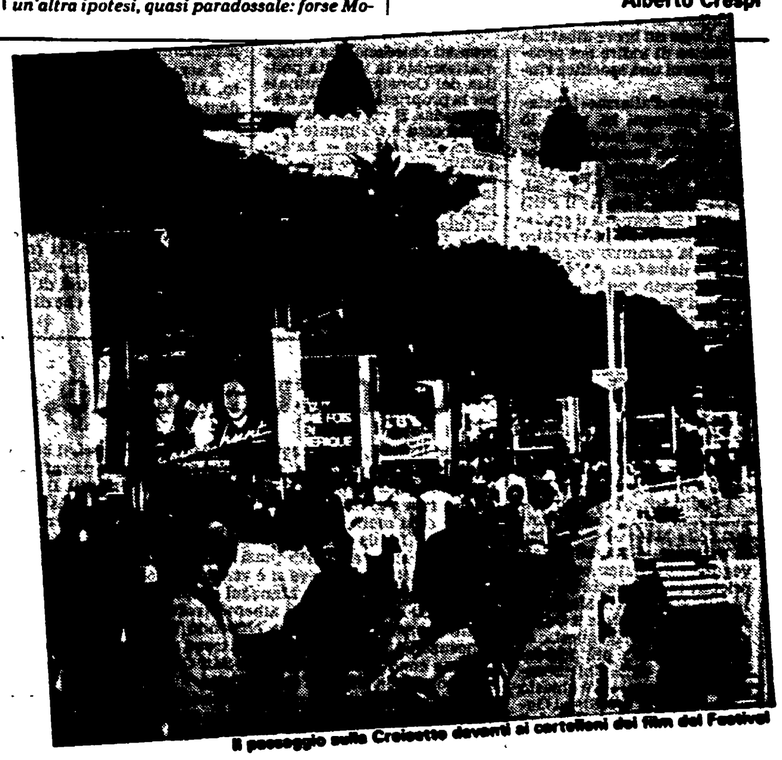
Rotti e interrotti i rapporti con le vecchie committenti (la Cannon con la Columbia, la Orion con la Warner Bros, la PSO con un po' tutte le grandi), sono nati nuovi interlocutori anche per le forze «nazionali».

È il caso del nostro paese ove la Cannon e la Orion distribuiscono direttamente buona parte della loro produzione.

Terza, e, per ora, ultima serie di indizi: il rapporto con la critica. Definitivamente tramontati i tempi in cui i recensori erano conteggiati un po' da tutti, ci si avvia ad un'epoca in cui il tesserino «stampa» non conterà più quasi niente. Già oggi non si contano le proiezioni sul mercato da cui sono programmaticamente esclusi i giornalisti, mentre ci avviamo alla prima presentazione di un film nel cartellone di un Festival ma interdetto alla stampa. Ci riferiamo a *C'era una volta in America* di Sergio Leone in programma per domenica e etichettato «off limits» per critici e «cronique». Quanto sono lontani i giorni in cui la Mostra di Venezia organizzava proiezioni solo per la stampa!

Sarebbe però un errore lamentarsi corporativamente della nuova situazione figlia delle complesse trasformazioni avvenute nel settore in questi anni. Meglio utilizzarla per capire un processo che ha ormai trasformato *le opere in prodotti*, prenderne atto significa porre la prima pietra di un nuovo terreno di scontro su cui imporre i diritti della cultura e della creazione.

Umberto Rossi



Il passeggio sulla Croisette davanti ai cartelloni dei film del Festival