



Dall'alto: Luis Buñuel; Ornella Muti e Hanna Schygulla in «Il futuro è donna» di Ferreri; Nastassja Kinski in «Maria's Lovers»; Fanny Ardant in «L'amour à mort»



Venezia '84



La XLI Mostra del cinema dedica una monumentale retrospettiva al grande regista spagnolo morto poco più di un anno fa Da «Un cane andaluso» a «Quell'oscuro oggetto del desiderio» per seguire i capitoli di una singolare vicenda artistica

Nel nome di Luis Buñuel

Segni del divino. Non importa sogliungerne che, per tentare l'anmialità e l'anmializzazione, è necessaria una dose molto alta di umorismo. Come resistere, altrimenti, all'angoscia? Buñuel, di umorismo, ne aveva a profusione. Goya, in fin dei conti, compone il proprio autoritratto più bello, dipingendo quel cane trascurato dai visitatori e dai conservatori del museo madrileño, e Buñuel raffigura se stesso in quegli animali. Ne risulta che l'anmializzazione — e qui comincia lo sconcerto dei visitatori del Prado, che non degnano di uno sguardo il cane di Goya, e degli spettatori cinematografici che si chiedono: «Ma che cosa vorrà mai questo Buñuel con i suoi animali?» — si oppone alla naturalizzazione. In altre parole, quei disegni di Goya, di Marc, di Klee e i film di Buñuel non vogliono essere copia conforme del reale, ma sguardi gettati come sonde nell'universo di ciò che non appare evidente. Se, con palese contraddizione, si volesse parlare di metodo buñueliano, si dovrebbe ricondurre il discorso alla discontinuità della narrazione nel suo film maggiori. Si diverte, certo, il vecchio amico dei surrealisti (ma il surrealismo, come egli stesso dichiarò, incontrò lui, non fu lui a correre incontro al surrealismo), confonde le piste, mette fuori strada l'osservatore che oppone il buon senso del suo realismo (la naturalizzazione) e difende la sua idea di chiarezza del discorso alle svolte inattese che il regista gli propone: un salto di buona famiglia, le bambine che tornano a casa portando alcune foto (si presume) pornografiche, ricevute da un malnato incontrato in un parco, e, di colpo, la svolta: ma che foto pornografiche... sono cartoline, chiese e monumenti. Ciò nonostante la famiglia non respira di sollievo, anzi, si preoccupa. E quella bambina cercata in sua presenza? È lì, tutta vestita, madre, maestra, maestra e poliziotta, ma non l'ascolta. Sarebbe un bel gioco, questo: ma non è solo un

gioco né, d'altronde, è un modo di facile impiego per indovinare lo spettatore. Buñuel cerca sempre ciò che non appare e quello svolto sono manifestazioni della sua religiosità, della sua ricerca di segni del divino. Su questa via è difficile seguirlo; e forse sarebbe impossibile se non si ricorresse alla cultura e alla letteratura spagnola, a Teresa d'Avila, a Miguel de Cervantes. O se non si tenesse conto di suo cinema vicino, più di quanto non si creda, al fantastico e al visionario. Nel film di Buñuel la realtà è fotografata in presa diretta. Tuttavia, proprio per quelle interruzioni e per quegli scarti, ci si chiede se ciò che accade sullo schermo sia vero o no, se sia realtà o sogno. Ci viene incontro Maurice Blanchot con «L'angelo del bizzarro»: gli scrittori, in primo luogo, maestri del reale. Ecco rimbalza e richiama Roger Caillois: «Tutto il fantastico è rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'immaginabile in seno all'inalterabile legalità quotidiana». È quello che accade nel film di Buñuel: Tutto ciò che è ammissibile, compreso quindi l'ordine della narrazione, si rompe, si frantuma, si apre all'irruzione dell'immaginabile; e la legalità quotidiana, facilmente riconoscibile e tranquillante, ne risulta stravolta. Se in tutto questo c'è qualcosa di accettabile, come chiedere a uno spettatore poco attento di afferrare il perché dell'irruzione delle bestie, dei loro sguardi inquietanti e, per un possibile, diverso senso della vita, nel finale di un film? È più facile seguire l'esempio di quel visitatore del Prado, che tirano di lungo, convinti che quel cane dipinto da Goya sia lì (e in parte è vero) solo perché tra una porta e una finestra c'era uno spazio libero.

Ottavio Cecchi

In una delle sale dedicate a Goya, al Prado di Madrid, su una parete laterale, un po' nascosto, c'è un quadro di medie dimensioni, che la maggior parte dei visitatori di quel luogo di tortura che sono i musei ignora. È un cane che si affaccia da un crinale. Il dipinto è di Goya, ma non pare tenuto in gran conto, considerato che è lì, in disparte: i visitatori puntano al già visto, al già noto, e in piccole folle compatte seguono le guide che, con accento professionale, ripetono sempre la stessa storia.

Su una parete che delimita per un lato un ballatoio della Galleria d'arte di Munch, c'è un piccolo quadro di Franz Marc: sono animali. I gatti, le due tartarughe, il rinoceronte e altri animali di Paul Klee, anni fa, fecero la loro comparsa al Casino dell'Aurora del Palazzo Pallavicini Rospigliosi, a Roma.

Un film di Luis Buñuel finisce con uno sguardo di animali gettato su un gruppo di autorevoli personalità dal chiuso di uno zoo. Colli lunghi, occhi rotondi, persone incomprensibili e, soprattutto, stupore. 30 luglio, dell'anno scorso, quando Luis Buñuel morì, a ottantatré anni, la morte ricompose una sé l'itinerario: quel suo animale, il cane di Goya, le bestie di Franz Marc e i gatti, le tartarughe, i rinoceronti, gli animali «intraprendenti» di Klee. Quell'apparizione di bestie alla fine di un film fu considerata una delle solite stravaganze del regista spagnolo. Sempre così: anche in «Bella di giorno» c'è un uomo, il marito, che prima è morto e poi è vivo. Le stravaganze tuttavia rientrano nella perfezione del metodo e nella catalogazione del mondo. Il discorso di Buñuel era un altro.

L'anmializzazione non è una semplice trasgressione alla portata, ormai, di qualunque piccolo borghese: è un altro punto di vista, altri mondi possibili che non riusciamo a comprendere; è una ricerca religiosa, nel senso di ricerca di

Ferreri, per lui è già un trionfo

A chi gli chiede se crede davvero al festival, risponde sorridendo che a Venezia, a Cannes, a Berlino lui ci va perché per qualche giorno sarà circondato da televisioni, radio, quotidiani e settimanali «che ripeteranno all'infinito il mio nome e il titolo del film». E aggiunge, sempre ancora più chiaro, che andare a vendere i miei formaggi alla Mostra di Venezia non mi mortifica affatto, anzi mi fa sentire vivo. Nel festival lo giro, parlo, incontro, spiego. Se volete, potete definirli una specie di frate missionario e insieme un frate quante. Tutto ciò non è mortificante, perché l'importante, nel mondo contemporaneo, è sapersi vendere.

Marco Ferreri, regista intrattabile, provocatore, geniale, furbacchione, scandalista a seconda dei gusti, sembra davvero aver fatto pace con i mass-media. Come ama ripetere, sa vendersi stupendamente (fino a ieri era a Parigi per preparare l'uscita francese di «Il futuro è donna»), e infatti questa XLI Mostra veneziana che ha messo in concorso (31 agosto) la sua ultima creatura, «Il futuro è donna», è un trionfo per lui. Sul set, appare come il trampolino di lancio ottimale per mettere nuovi, consistenti successi di pubblico. Certo, è azzardato fare pronostici, ma anche se non vincessimo il Leone d'oro sin da ora si può dire che questo misterioso «Il futuro è donna» è uno dei titoli più attesi del festival. Per vari motivi.

Profeta laico ed apocalittico quasi al di sopra della mischia (da lui si accettano perfino certe sparate contro l'aborto), Ferreri ha il grande merito di riuscire a mettere d'accordo l'allegoria con l'aria che tira, dicendo sempre qualcosa di terribilmente vero. I suoi ultimi film, quelli che fanno parte del «serial Ferreri» (come il regista li definisce), non sono tutti dei capolavori: spesso mescolati e sbraccati, «messaggi», questi capitoli di una riflessione sui mutati ruoli maschili e femminili cominciata nel 1976 con «L'ultima donna regno» poco alla prova del tempo. Eppure, ogni nuovo film di Ferreri (basta pensare agli ottimi incassi totalizzati da «Storia di Piero») fa discutere, polemizzare, innervosire, perché puntualmente coglie di sorpresa critici e pubblico.

Di certo, non farà eccezione alla regola «Il futuro è donna», che sin dal titolo e dalle numerose fotografie viste in giro, autorizza tutto una serie di domande spinose: il fatto è che con quell'aria da santone intellettuale e quella vocina inimitabile, Ferreri conosce l'arte suprema del far sembrare imbecille chi non è d'accordo con lui. E dunque è inutile chiederlo, come hanno fatto cronisti volenterosi e incuriositi, se è lecito o meno esibire nuda Ornella Muti col pancione vero di sette mesi mentre si sbaciucchia a letto con Hanna Schygulla o se crede davvero alla ricorrente metatrasa del mare visto come simbolo della Grande Madre da cui spunta la vita. Guai, inoltre, a chiamarlo profeta; con invidiabile puntiglio vi spiegherà che la filosofia non gli interessa, che lui è solo un etologo, un etologo speciale «che fa i suoi esperimenti e le sue osservazioni impiegando i mezzi della finzione cinematografica». Che è come dire tutto e niente.

Meglio allora rivolgersi al film, per cercare nelle immagini, alcune bellissime, sentire chi l'ha visto, quelle risposte che — forse giustamente — Ferreri si ostina a non voler dare. «Il futuro è donna», come in parte si sa, è la storia di due donne, Anna e Malvina. L'estroverba Anna (Hanna Schygulla) non vuole figli, perché vede buio nel futuro suo e del mondo; l'enigmatica Malvina (Ornella Muti) s'è trovata incinta, desidera far nascere il bambino, ma non intende dedicarsi a lui, fargli insomma da madre. Quando conosce la coppia Anna-Gordon (lui è l'attore Niels Arestrup) pensa che la loro casa sia il posto migliore dove depositare l'uovo che porta in sé. Ma tra Anna e Malvina è nato una specie di amore — totale, disinibito, privilegiato — che svuota progressivamente il ruolo dell'uomo; il quale, fragile, insicuro, non più detentore del «modello», decide di mettersi da parte e di morire.

Insomma, il «futuro è donna» davvero per Ferreri, cantore del trionfo femminile e messaggero della sconfitta dell'uomo, creatura debole, incompleta, fragile, votata al tramonto. A Venezia bisognerà verificare se «la buona novella» copierà nel segno, se la generosa autrice del maschio Ferreri (ma lui, a dire il vero, sembra ormai fuori dalla contesa, come se si fosse liberato del proprio sesso) alimenterà nuove suggestioni o ricaccerà vecchie discussioni. Quel che è certo è che «Il futuro è donna» sarà visto, sezionato, gustato dal pubblico femminile con calda partecipazione, perché le famose domande che stanno alla base del film (Lamaternità è un istinto o un concetto? Qual è il valore che una donna della nostra epoca conferisce alla propria maternità? La donna durante la maternità bada più a sua parola o a ciò che c'è dentro?) sono faccende serie, dubbie e ossessive ricorrenti nell'era della «famiglia telefonica». A pensarci bene, un bel successo per un regista che ai tempi dell'«Ape Regina» e di «Harem fu accusato proprio dalle donne di essere un inguagliabile e furente misogino.

Michele Anselmi



L'unico film americano presente in concorso a Venezia è diretto da un russo. In questo felice paradosso, non del tutto spiacevole in tempi di guerra fredda, si riassume la presenza statunitense sul Lido. Le proiezioni di mezzanotte e, naturalmente, ospiteranno i kolossal americani destinati a mettere incassi nella stagione entrante, da Indiana Jones e il tempio maledetto di Spielberg a Streets of Fire di Walter Hill. Ma per il concorso ci si aspetta Maria's Lovers del sovietico Andrej Michalkov-Koncalovskij, prodotto da una piccola casa, la Cannon di Menahem Golan e Yoram Globus, piuttosto defilato rispetto al giro delle majors hollywoodiane. Aggungiamo che il film è già stato presentato, in proiezioni «off-festival», a Cannes, e potremo dedurre che Hollywood e Venezia, quest'anno, non si sono propriamente strette la mano. L'insolito ambasciatore che ha permesso una sua piccola presenza americana (Maria's Lovers aprirà il concorso domani) è un autore di prestigio, anche se naturalmente poco noto in Occidente. Andrej Michalkov-Koncalovskij è il fratello maggiore di Nikita Michalkov, il regista di Oblomov e di Schiava d'amore. Ogni quarantasette anni, Andrej ha cominciato a far cinema negli anni 60, e la sua prima apparizione sul panorama internazionale fu proprio a Venezia: nel '62, il Leone d'oro venne assegnato a L'infanzia di Ivan di un altro Andrej, quello di Tarkovskij. Da quel film, Michalkov-Koncalovskij aveva scritto la sceneggiatura; e la collaborazione si sarebbe rinnovata, pochi anni dopo, per un capolavoro assoluto come Andrej Rubljov. Nel nome di Andrej (avete

L'unico americano è nato a Mosca

notato come è ricorrente...) era nata una coppia di giovani destinati a rinnovare profondamente il cinema sovietico di quel decennio, a smuovere acque da tempo sonnecchiosse. Con La romanza degli innamorati — Michalkov-Koncalovskij raccontò una quadrupla storia d'amore con uno stile che doveva molto alla Nouvelle Vague francese. E con il precedente Il primo maestro firmò uno dei migliori film sul periodo post-rivoluzionario, narrando l'odissea di un'istruzione sovietica che giunge per la prima volta in uno sperduto villaggio di campagna. Sarà un caso, ma oggi sia Tarkovskij che Michalkov-Koncalovskij lavorano all'estero. Però le loro situazioni, professionali e umane, sono diversissime. Tarkovskij ha rinunciato per sempre a rientrare in URSS, essendosi trovato di fronte ad un ottuso ostracismo nei confronti del proprio lavoro. Koncalovskij (per distinguere dal fratello Nikita) lo chiameremo, d'ora in poi, col

il mondo. Ma per Koncalovskij, a Hollywood, non tutto è stato facile. Lui e la moglie francese (Koncalovskij ha in atto la pratica per ottenere il doppio passaporto) se la sono vista bruciata con il primo film russo mai girato negli Stati Uniti. Sempre da Cannes, nel '79, molti parlarono di «kolossal all'americana» a proposito di Siberia, la grandiosa epopea storica che fu il congedo cinematografico di Tarkovskij dalla propria patria. È singolare, e affascinante, questa mescolanza di matrici culturali in un enfant-prodiges dell'intelligenza moscovita, che in patria aveva ripulito alla maniera di un grande testi di Cechov e Turgenev (così come Nikita, il fratello, si è ispirato a Goncorov e allo stesso Cechov). Ora Koncalovskij lavorerà in teatro a Londra, potrà ripartire alla volta di un suo progetto più ambizioso; la vita di Rachmaninov con attori e capitali americani. L'odissea del «russo d'America» continua.

Alberto Crespi

Arrivano i francesi, sono i favoriti?

Per i distributori francesi il cinema italiano è quasi uno scherzo: «Non avete più mercato, non avete più cinema, non avete più niente. Avete solo la televisione». E preferiscono dirigere su altri paesi la loro pur vivace politica di esportazione. Solo per Rondi si fa un'eccezione, l'unico nome — che all'estero abbia il potere di suscitare un barlume di interesse per le cose italiane. Ed è così che arriva a Venezia la «banda dei quattro R»: Rondi, Rivette, Rohmer e Resnais. I quattro registi di tale levatura, percorrendo dinanzi ai nostri occhi molte sfumature d'autore: della preziosità pochissimo popolare di «L'età del sesso» di Cahiers, Jacques Rivette («L'amour fou» e «Celine et Julie»), alla lineare carriera di margine del padre del cinema diretto Jean Rouch, alla solitudine eccelsa e sempre più ascoltata di Eric Rohmer (che due anni fa, a Venezia, ha raccolto un vero successo personale con Le beau mariage), alla «popolarità» sempre difficile, inquieta e imprevedibile di Alain Resnais, Rivette e Rohmer, con L'amour

— la morte è constatata da un medico. La donna che l'ama e l'ha sempre amato è ancora sotto shock quando, all'improvviso, quell'uomo ritorna in vita». Tutto il film dovrebbe essere dunque il tentativo di capire e mostrare ciò che la coppia non riesce a capire da quella «vita in più» che le è stata accordata. L'archeologo autodidatta, Simon, è interpretato da Pierre Arditi e lo ama di arida e invecchiata. Nel film, in forma di riscontro per il mancato premio di due anni fa, potrebbe aspirare al Leone d'oro. Ma Rohmer non ha ancora firmato né Hiroshima mon amour, né Providence, non ha insomma alle spalle una tradizione di prestigio e di nome presso il pubblico, tale da giustificare il premio. Nel frattempo, il film di Rivette è un'opera controversa che la Vie est un roman, senza ottenere alcun riconoscimento. Rivette quattro anni fa trovò consenso attorno alla sua ultima, misteriosissima, produzione: L'amour à mort è ancora una variazione — ma poco prevedibile come ogni nuovo film del regista — sul tema della morte della passione: «C'è un uomo che muore» — scrive il regista

Piera Detassis