



Ornella Muti in
«Il futuro è donna»
di Marco Ferreri.
A destra Carlos
Saura e in
basso «Storia
senza fine» il
film tratto da
un romanzo di
Hendé, nel
tondo, una
scena di
«Barbablù»



Oggi
Sala Volpi (ore 9) Buñuel: *La mort en ce jardin* (1956) e *Cela s'appelle l'Aurore* (1955).
Sala Volpi (ore 15,30) Buñuel: *Ensayo de un crimen* (1955).
Sala grande (ore 16): *Unerreichbare Nähe* (Affinità irraggiungibile) (Rif), di Hirtz.
Perla (ore 17) Venezia De Sica: *Planoforte*, di Francesca Comencini.
Sala Volpi (ore 17,30) Venezia XL: *Heimat* (Patria), terza parte (Rif), di Keitz.
Sala grande (ore 19) Venezia XL: *Los zancos* (I trampoli) (Spagna), di Saura, in concorso.
Arena (ore 20,30) Venezia XL: *L'amour à mort* (Francia), di Hené, in concorso.
Sala grande (ore 22,15) Venezia XL: *Los zancos* e alle 23: *Indiana Jones and the Temple of Doom*.

Confuso, pasticciato, persino recitato male: «Il futuro è donna» ha mandato a monte tutte le attese. Buon film di Rivette, il primo degli «assi» francesi

Ferreri, che delusione!

Da uno dei nostri inviati
VENEZIA — Condizione e femminile a maternità, passione amorosa e tentazioni incestuose: ecco alcune delle questioni che si agitano al fondo del film *Il futuro è donna*, nuovo, altissima fatica di Marco Ferreri. *L'opera* (in libreria per Venezia 41) non fornisce, per altro, una rappresentazione univoca e, ancor meno, uniforme dei molti, capitali interrogativi che su tale terreno sorgono immediatamente. Elemento centrale della stessa pellicola — concepita e sceneggiata da Ferreri in stretta collaborazione con Dacia Maraini e Piero Degli Esposti — risulta piuttosto l'ambiguo rapporto che si instaura incidentalmente tra la ragazza-madre Malvina (Ornella Muti) e due inquieti, innappagati coniugi quali Anna (Hanna Schygulla) e Gordon (Niels Arestrup) intimamente divisi tra attrazione e rifiuto di procreare per paura dell'incombente minaccia atomica. Gli aspetti particolari di simile incontro, del resto, sono più accennati che prospettati in modo circostanziato. Sono cioè, i gesti, le allusioni, qualche piccolo evento che determinano, in effetti, la situazione di base in cui si dipana questa «storia di straordinaria folia».

Perché straordinaria? Semplice, l'intrico e i conseguenti sviluppi del film *Il futuro è donna* sono così astratti (e pur tutti pervasivi nella loro dimensione concettuale) da assumere presto un significato esemplarmente simbolico. Ciò che per altro, non vuol dire che la vicenda intrecciata da Anna, Gordon e Malvina si liberi di atmosfere e climi indefiniti. Anzi, sono propria la «fisicità» ostentata, la «corporeità» tangibile di personaggi e situazioni, luoghi e ambienti dell'azione drammatica, i quali, più o meno, più eloquenti di una perlustrazione per lo meno arrischiata di ciò che avviene, ciò che cambia, ciò che è già altro da come era un tempo tra un uomo e una donna, un'altra donna e un bambino. Cioè, un groviglio quasi impenetrabile di emozioni e di passioni, di slanci e di feroci all'apparenza contraddittori e, in realtà, soltanto umani, troppo umani.

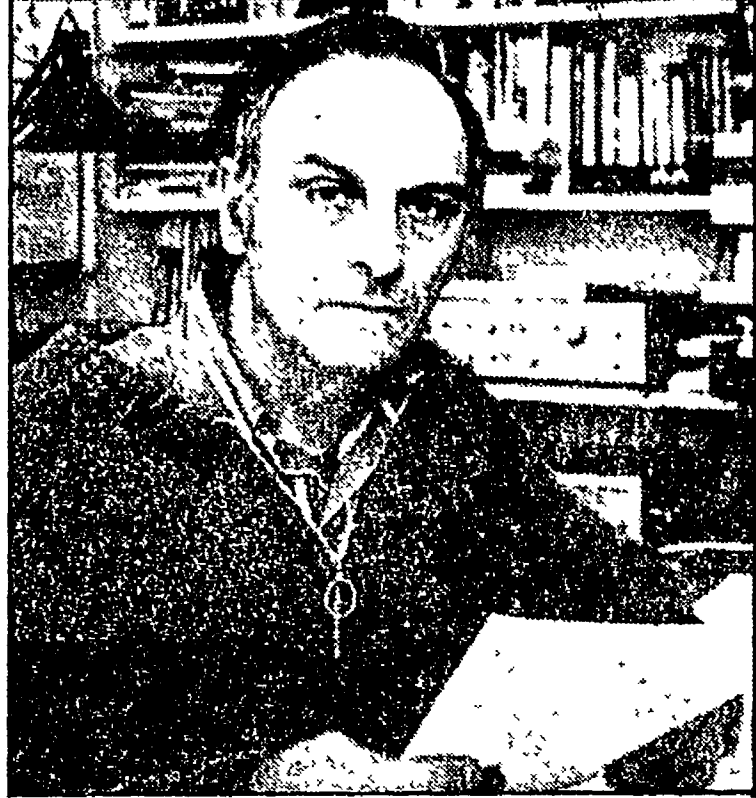
Ripercorsi passo passo i casi di Malvina, Anna e Gordon, valgono forse a spiegare più la strategia insidiosa di una condizione esistenziale sovvertitrice dei tradizionali rapporti tra un uomo e una donna, tra madre e figlio che non una vicenda in se stessa compiuta e lucidamente risolta. Malvina, in attesa di un bambino è mossa da una vitalità assolutamente disinibita, si pone tra i coniugi Anna e Gordon proprio come fattore scatenante di nevrosi e tensioni fino allora occultate. Suo proposito primario è mutare dalla coppia protezione, cibo, affetto e persino amore; mentre, in seconda istanza, i coniugi in questioni si producono, con alterna fiducia, nel cercare da quella strana ragazza solidarietà, comprensione, appagamento sessuale, equilibrio dei sentimenti. Un terreno, dunque, pressoché insolubile. E, simbolicamente, la prima vittima di tale irrealizzato progetto risulta proprio Gordon, che finisce schiacciato dalla folia nella sua arcaica pretesa di rivestire il ruolo del maschio forte e protettivo.

Dopo giravolte e andirivieni prolungati fra le fasce monumentali di una popolata Palermo e la desolazione postmoderna dei tetti quartieri periferici, tra il lucido campionario di oggetti superflui degli ipermercati milanesi e le fragorose, tumultuose radunate giovanili nelle mastodontiche emittenti si consuma così, impastata di volgarità e di dolore, la tragedia di Malvina, Anna e Gordon. L'uomo, come abbiamo detto, esce di scena cruentamente, dopo aver invocato il cerchio di E.T. Il proprio bisogno d'amore nella teorizzazione tutta declamatoria dell'incesto per il resto, Malvina, messo al

mondo il figlioletto, impegnata come si sente a proseguire la sua personale avventura attraverso la vita («sono una guerriera», rivendica infatti raddolcita, acquietata Anna che, nel suo ruolo imprevisto di madre, conosce forse per la prima volta la pienezza di una mai provata felicità).
Al di là di quelli che sono i nessi problematici del racconto che anima il film *Il futuro è donna*, va rilevato, per altro, l'estrema difficoltà di far emergere da tale storia un senso concettuale chiaramente intelligibile. A nulla o a poco valgono, ad esempio, lo splendore e il nitore plastici-figurativi che sorreggono le sequenze di una strepitosa quanto gelida visualità, quando poi dialoghi e «parlato», progressione narrativa e montaggio, ritmi e tempi della azione si aggravigano, si

allentano, si disuniscono definitivamente in uno sgombro, ermetico apologo.
A pregiudicare ulteriormente le cose, d'altronde, contribuiscono, in negativo, tanto la bellissima eppure inespessiva maschera di Ornella Muti, quanto le inadeguate caratterizzazioni fornite per l'occasione da Hanna Schygulla (improbabile Anna tutta affettuosa e infatuata) e da Niels Arestrup (inefficace pietra di paragone nella parte dello sfortunato Gordon). Anzi, a dirlo tutta fuor dal denti, questi attori forse fanno del loro meglio, ma ciò che ottengono appare, per l'oggettiva incongruenza dell'intera rappresentazione, una sorta di sbrindellata farsa circense giustata da Ferreri con disinvolta impertinitudine. Cioè, il «clown bianco» (Hanna Schygulla), l'«Augusto» (Ornella Muti) e il «terzo incomodo» (Niels

Intervista al regista spagnolo a Venezia con il suo «I trampoli»
Un amore per Saura (ma senza flamenco)



Da uno dei nostri inviati
VENEZIA — Dopo il grande spettacolo di *Nozze di sangue* e di *Carmen*, Venezia accoglie un Carlos Saura diverso, intimo e scarso, come era prima di creare la fortunata collaborazione con Antonio Gades. *Los zancos*, *I trampoli*, in concorso oggi, è secondo lui un film del ritorno. A che cosa, Saura? «A un universo chiuso, nel quale io mi sento bene, con pochi personaggi molto vicini a me, i vecchi amici conosciuti con cui ho condiviso i sentimenti che più mi premono: replica, come sempre gentile. Ecco nel cast Francisco Ra-

bal, con cui realizzai *Lamento per un bandito*, *Fernando Fernán Gómez* di *Ana y los Lobos* e *Mamá compie cent años*, accanto alla sua recente scoperta, la 22enne Laura Del Sol di *Carmen*. Per questi attori che sono vecchi amici, Saura ha scelto un soggetto che sentiva. «È la storia dell'amore pazzo di un uomo di 60 anni per una ragazza». È una passione che regala al protagonista una grande felicità e poi si tramuta in disperazione. Quest'amore è vissuto con la paura continua di essere abbandonato. Mi chiedono in molti se dopo *Carmen* sono rimasto ossessionato

dal tema della donna che ti distrugge. Io non credo: personalmente non ho ancora questi problemi perché non sono abbastanza vecchio, ma questo soggetto dell'amore senile mi interessava perché è un dramma che ho visto vivere ad alcune persone a me molto vicine. Raccontando, la fragilità, la paura di essere abbandonati direi che fossero degli elementi logici, razionali.
Ritorno all'intimismo, d'accordo, ma lo spettacolo anche se non sarà accusa di aver perso il mordente e l'aggressività che non l'avevano mai abbandonata ai tempi di Franco. E d'accordo? «No. Mi è difficile fare dei confronti tra il primo e il dopo. Per me ogni film preso singolarmente è un'esperienza conclusa in se stessa, qualcosa di cui liberarmi senza guardarmi indietro. Se devo essere sincero quando rivedo i miei primi film rimango male: non mi piacciono.
Lavorerò ancora con Antonio Gades? «Sì, l'anno prossimo, in una pausa del suo lavoro cinematografico. Non ho promesso di dedicarmi, quattro mesi per realizzare *L'amor brujo*, un film su musiche di De Falla.
L'anno scorso lei era a Cannes e si è spuntata la sua vincita celebrava Buñuel: ora è ancora al Lidio. I giovani registi spagnoli l'accusano di essere il monumento viaggiante del nuovo establishment spagnolo. Lei ci si ribella? «Chiaro che no. Non mi sento un monumento visto che mantengo viva l'attenzione per quello che succede di nuovo, per esempio proprio il film dei nostri giovani registi. Lei ci si ribella? «Chiaro che no. Cinista che ha potuto seguire con continuità la propria professione e questo, in Spagna, è abbastanza per rendermi un'eccezione».

Maria Serena Palieri



L'atteso film tratto dal best-seller «La storia infinita» di Michael Ende, è già stato definito la risposta europea a Spielberg. Ma riuscirà a vincere?

Bastiano contro E.T.

Da uno dei nostri inviati
VENEZIA — Dopo aver salvato quello americano, i ragazzini salveranno anche il cinema tedesco? Pare di sì, almeno a dar retta agli incassi strepitosi totalizzati da *La storia infinita*, il nuovo film di Wolfgang Petersen tratto dal bel romanzo di Michael Ende. Uscito il 6 aprile scorso in 250 sale tedesche, questo colossale fantastico da 26 milioni di dollari girato direttamente in inglese è pronto a debuttare anche nel cinema americano per l'occasione sono state stampate mille copie (una cifra ai livelli di E.T. e di *Indiana Jones*) e la «Bavaria Film» sta mettendo a punto un lancio pubblicitario senza precedenti. La scommessa produttiva è impegnativa, non ci sarebbe nemmeno bisogno di dirlo: su questo progetto la cinematografia tedesca gioca una buona quota della propria credibilità. Ecco perché il quarantenne regista Wolfgang Petersen (quello di *J-Boat 90*) e il giovanissimo produttore Bernd Eichinger si sono affrettati a definire il loro film una specie di esperimento pilota, la dimostrazione che in Germania è possibile realizzare un cinema intelligentemente commerciale in grado di contrastare il predominio hollywoodiano.
Fino ad ora, come dicevamo, i risultati stanno dando loro ragione (ma il mercato americano è sempre una sorpresa: il tonfo di *C'era una volta in America* insegna). Abili e spregiudicati nello stemperare e «americanizzare» la mitologia romantica di stampo tedesco che è alla base del romanzo di Ende (quasi un Vangelo del movimento pacifista in Germania), Petersen ed Eichinger hanno confezionato un'opera tecnicamente impeccabile che non chiede riconoscimenti intellettuali ma cinema colmi di ragazzini. Da questo punto di vista si può capire, natural-

Povero Barbablù ucciso dai sensi di colpa



mente, l'amarezza di Ende, il quale prima ha elaborato due o tre sceneggiati regolarmente buttati dalla finestra e infine, sdegnato e polemico (è un granitico melodramma fatto di kitch, peluche e plastica), ha ritirato la propria firma dai titoli di testa.
E in Italia? Qui da noi il film dovrebbe uscire per Natale, giusto in tempo per scottarsi al vanto del successo con la nuova creatura di Spielberg-Dante intitolata *Gremlins*. A Venezia, dove è stato presentato ieri sera all'interno della rassegna di mezzanotte, *La storia infinita* è comunque piaciuto abbastanza, anche se bisogna aggiungere che il pubblico festivaliero non è esattamente quello a cui il film si rivolge. Commovente come E.T. (ma più gelido e noioso), fantasioso come *Dark Crystal* e visivamente barocco come il ritorno del *Jedi*, il colossale di Petersen è una gioia per gli occhi e un po' meno per il cervello. Ma è difficile dire se questo è un limite o no, visto che la morale del film non ha quasi più niente a che fare con quella del romanzo. È semplicemente un'altra cosa. Meno infatti la storia narrata da Ende, attingendo ora ai simboli della cultura occidentale, ora alle ricette della saggezza asiatica, si concludeva con il faticoso ritorno di Bastian (il piccolo protagonista della vicenda) al mondo reale, il film di Petersen diventa una specie di sinfonia dell'immaginazione, dove la fantasia, la speranza, la fiaba hanno la meglio sulla mediocre realtà quotidiana.
«Sognate, altrimenti sarete sommersi dal Nulla»: è questo il messaggio non proprio originale che il cineasta tedesco affida al suo eroe in calzoncini corti, che ha voluto ovviamente simile all'Eliot di E.T. e non al Bastian goffo, grassoccio, sgraziato e quindi complessato del romanzo. Diciamo allora che *La storia infinita* di Petersen ha in comune con la

pagina scritta il titolo, alcuni episodi e figure, e niente altro. Per questo ha ragione il giornalista tedesco Ulrich Greiner quando suggerisce di non vederlo come un ritorno al cinema di solite polemiche, perché ogni fantasia è sempre più ricca e variopinta della sua immagine concreta, ma anche più imprecisa, fluida, fugace. Ecco perché non ha molto senso staccare il film dal suo contesto di mezzanotte-fantasia (con tutta la sua incredibile schiera di gnomi, maghi, sfingi e oracoli) è stato ricreato in studio da un'équipe di tecnici inglesi, tedeschi e italiani che hanno avuto a disposizione il meglio che c'è sul mercato. Risultato: un effluvio scintillante di colori, sovrappressioni, modelli, montagne di nubi che non entusiasma quasi mai ma che stupisce piacevolmente. Perfetta la maturatione di Bastian, il personaggio di Fantasia, visto come una specie di onda d'urto atomica (una strizzata d'occhio al verdetto) che tutto distrugge e cancella. Davvero terrificante.
Segnali meno confortanti vengono invece dalla rassegna «De Sica», quest'anno alquanto snobbata dai critici (imbarazzo? diplomazia?) e ovviamente dal pubblico. Non c'è neanche più polemica attorno a questi opere prime, presuntuose e narcisistiche, a questi film intellettualisticamente «di genere» (ma spesso «degenerati») che una commissione deputata ha selezionato all'ultimo mo-

mento. Vedere per credere *Piratate* del torinese Paolo Ricagno, il quale nella lussuosa cartellina stampa tira in ballo Fellini, Spielberg, Conrad e addirittura Archimede, ma che riesce a spiegarsi troppo bene perché. Michielangelo Orselli con *Arancia Meccanica*, la solita tritiera sulla società mass-mediale con gli stereotipi classici del cinema americano di ambiente metropolitano. Ricagno allestisce un musical rock che si vorrebbe livido e naturalmente post-moderno. Al centro della vicenda, che è poi una fuga, una specie di eroe solitario che è riuscito a strappare al Sognatore supremo (interpretato spiritosamente da Ugo Gregoretti), l'ambito Cappello del Sogni. Uomo libero in una società teledipendente e concentrataria, «il pirata» fugge e perdifiato inascolto dai poliziotti stile *Forghieri 45* che picchiano e sparano come degli ossessi. Durante la sua corsa attraverso i luoghi degradati della Città, incontra donne, punk, travestiti, mamme armate di fucile: il tutto l'interno di un decoro da video-chip rilucendo di neon, astaliti bagnati, specchi colorati e televisori accesi. Finisce che di pirata riesce ad arrivare al Centro di Emanazione dei Sogni dove, con abile mostruosità gestuale, tutto quello che è stato sostituito in un'effluvia di una società ancora più liberticida e poliziesca.
Girato non senza qualche preconcetto, *Piratate* è uno di quei film che, anche se desiderati, manca in nome di un non ben identificato immaginario collettivo. Vorrebbe essere un apologo politico in forma di rock, ma è semplicemente un assemblaggio di luoghi comuni di suggestioni visive mal digerite, patini di gnomi e sfasciacarrozze, di banalità cinematografiche.

Michele Anselmi