



Un'inquadratura di «Orfeo e Euridice» di István Gaál

La felicità di Agnès Varda, che dice: «L'oro va a un bel film, non è un premio d'incoraggiamento»

«Sono un Leone, non una leonessa»



Agnès Varda, vincitrice del Leone d'oro a Venezia

Da uno dei nostri inviati
VENEZIA — «Un Leone d'oro è una notizia troppo bella per tenerla per sé», dice Agnès Varda — bisogna festeggiare come ho fatto io stanotte a Campo San Polo, con una gran porchetta divisa per strada con chiunque fosse disposto a partecipare alla mia voglia di allegria... È passato da poco mezzogiorno e, nella sala delle conferenze stampa, Zanussi, Portoghesi e Rondi hanno già annunciato il chilometrico verdetto con cui undici giurati evidentemente incerti hanno messo la parola fine a questa 42ª Mostra, distribuendo a pioggia ben nove riconoscimenti. Ora la regista, già favorita alla vigilia e premiata per *Sans toit ni loi*, ci racconta che ha ricevuto la telefonata con l'annuncio della vittoria mentre lavorava a Parigi nel suo ufficio. Ha acciuffato il primo aereo e, a notte, è arrivata a casa di

una coppia di conoscenti veneziani: «Amici stretti, non gente di cinema», commenta. Conosce bene l'altro Leone, donna di questo Festival, Marion Hansel, belga e autrice di *Dust*, premio all'opera seconda; nel film *Lune chante, l'autre pas*, sapendo i suoi trascorsi al circo Fratellini, le aveva affidato il ruolo di una funambola. Un fatto è certo in questo verdetto così indistinto: è stato premiato il cinema delle donne. La Varda è fiera di questo successo? «Per favore — implora — questi premi sono andati a due bei film, non li dimentichiamo facendoli apparire un incoraggiamento, una blandizie al cinema «femminile». Dopo trent'anni di servizio e aver raccolto uno zoo di premi (Orso d'argento a Berlino perfino un Leone al Festival delle Canarie) dice che quest'oro che ha finalmente ottenuto brilla — invece — «su una produzione indipendente, non pubbliciz-

zata, un film d'autore, sì, ma soprattutto il frutto fragile e sudato di una ispirazione, qualcosa che è ormai tanto difficile far arrivare nelle sale, al pubblico». Giudica male la giuria che ha ritenuto pleonastico premiare la protagonista di *Sans toit ni loi*, Sandrine Bonnaire (come la Jane Birkin di *Dusty* e Sandrine se lo meritava, la sua è una prova splendida).

Ieri sera con la cerimonia che ha avuto inizio alle 21,30, nella sala grande del Palazzo del Cinema, la Mostra ha chiuso rispettando il protocollo. I premi quest'anno si sono moltiplicati con gli ori alla carriera distribuiti generosamente: «Siamo stati un po' salomonici, ma la verità è che il livello del film era medio, era impossibile concentrarsi all'unanimità su uno solo, mancava il capolavoro», ammette Zanussi. Seguendo una specie di legge matematica altrettanto si sono moltiplicati i ministri presenti: stavolta erano ben sei, Daria, Lagorio, Guillotti, De Micheli, Degan e Andreotti (che ha consegnato il riconoscimento a Fellini) e paggiati, fatto del tutto nuovo, dal presidente della Repubblica Cossiga. Uno sbarco così massiccio che la sala del Palazzo ha rischiato di vedere occupate la maggior parte delle sue poltrone da uomini del servizio d'ordine.

Intanto, dopo la tensione della vigilia, fra i cineasti è l'ora delle speranze tradite o riconosciute, delle emozioni o del dispetto espressi a ruota libera. Gérard Depardieu e Marion Hansel si sono recati al Lido tardi, mentre Anjelica Huston tenta con fatica di mettersi in contatto con suo padre, John, rimasto a Fuerteventura, per ottenere una ripartizione, un grazie alla Mostra. Il più ironico è Manoel De Oliveira, settantottenne e portoghese, che ha ricevuto un super-premio speciale. «Apprezzo la sensibilità di una giuria che, visto il mio faticoso lavoro per comporre questo film, *Le soulier de satin*, lungo sette ore, non ha voluto farmi ripartire da Venezia senza regalarmi almeno un Leone», sorride, segretamente divertito dalle alchimie di cui con gli altri è stato oggetto. Jerzy Skolimowski riparte a Venezia, giudicato il regista migliore ha una faccia nera: «Che ci posso fare? È la mia espressione abituale. Sì, sono felice, ma adesso non mi dispiace un Oscar».

Trepid, semplicemente felice è invece Fernando Solanas, gran premio speciale per *Tangos, el exilio de Gardel*. «È un film così argenteo, legato a una cultura sconosciuta, so quanto impegno e quanta ricerca mi è costato, ma come potevo essere sicuro che venisse apprezzato? — sfozza la tensione — Ho vinto con un film che nasce da dieci anni di esilio e da cinque anni di inattività forzata. Ora mi resta un solo desiderio: tornare nella città che amo, la Buenos Aires da cui sono dovuto fuggire ai tempi dei generali, essere festeggiato da amici e parenti che non vedo da tanto tempo e riuscire a fare lì, in Argentina, il mio prossimo film».

Maria Szrena Palieri



Dustin Hoffman si trucca da sessantenne per interpretare «Morte di un commesso viaggiatore». Fantascienza e terza età in «Cocoon» di Howard

Vecchietti veri e falsi

Da uno dei nostri inviati

VENEZIA — Fine della pista, amigos. Tex ci scuserà (a proposito, la gente ha fatto quasi a pugni l'altra sera per il film di Tessari) se prendiamo in prestito una delle sue celebri battute per aprire quest'ultima corrispondenza del Lido. Esultati e con gli occhi rossi (ma è stato quasi sempre un bel vedere) vi salutiamo con due sequenze che la Mostra londinese ha riservato fuori concorso nel rush finale: *Morte di un commesso viaggiatore* (Venezia Speciali) di Volker Schlöndorff e *Cocoon* (Venezia Giovani) di Ron Howard. Come dire l'America amara e tumefatta di Arthur Miller e l'America sognante e consolatoria di un nipotino di Spielberg. Due mondi a prima vista inconciliabili, di sicuro due idee di cinema opposte. Eppure, paradossalmente, c'è qualcosa che unisce questi due film: uno sguardo pietoso sulla terza età, sul difficile mestiere dell'invecchiare, sul bisogno di fuggire dalle angosce quotidiane (Willi Loman si suicida, gli anziani di *Cocoon* s'involtano verso altri mondi) per dare un senso alla vita.

Di *Morte di un commesso viaggiatore* è quasi inutile raccontare la trama. Tragedia moderna dove si scontrano — secondo l'autore — il sistema dell'amore e «la legge del successo», il testo è uno dei capolavori della drammaturgia americana di tutti i tempi. Nel ruolo emblematico del salesman Willi Loman — simbolo di quell'America che, nelle pieghe del boom economico, scoprieva la paternità impossibile, le in-

cune psichiche del benessere, il frantumarsi della roccaforte familiare — una intera generazione di attori statunitensi si è fatta le ossa: da Fredric March (nel memorabile film di Laszlo Benedek) a Lee J. Cobb, da Jack Warden a George C. Scott. Commessi viaggiatori in genere «monumentali», dal gesto eccessivo e dalla voce baritonale, gustosamente gigionni. Giunti nei pressi dei cinquant'anni e reduce dal trionfo di *Tootsie*, anche Dustin Hoffman si è voluto cimentare col personaggio millenario, trasformandolo completamente sotto la guida dell'autore. Ecco allora un Loman non più «grasso come un tricheco ma «basso e magro come un gamberetto», che Dustin Hoffman si cinea col personaggio, con un'abilità mimetica che ha dell'incredibile. Il commesso viaggiatore che vediamo muoversi sullo schermo nei 140 minuti del film è un capolavoro di virtuosismo controllato: le spalle strette, i capelli grigi che si fanno radi, un enorme paio di occhiali che gli rimpiccioliscono la faccia, un doppio petto consunto, la voce spezzata, Hoffman ci trascina dentro l'inferno mentale di quest'uomo distrutto, quasi facendoci dimenticare il suo passato di divo. Dovreste vederlo mentre, in un'abitazione con i denti ingialliti, ripercorre le stagioni della propria vita, in un spirare e chiudersi di porte e spiranti «temporali», di frammenti di memoria. Vittima e rappresentante di un socialismo che la sfera di fondo ha il denaro, Willy Loman educa i figli Happy e Biff in obbedienza a tali principi; ma in lui c'è ancora un elemento romantico pleristico e avventuroso destinato a fran-

sumarsi nell'urto con la realtà. Licenziato brutalmente dal figlio del suo vecchio principale, non gli resta che suicidarsi in modo che alla famiglia vadano i soldi dell'assicurazione. Ci sono casi in cui — sentiamo dire da uno dei personaggi — la morte è più redditizia della vita stessa.

Chiamato a immaginare cinematograficamente lo spettacolo teatrale che due inverni fa Hoffman ha portato al successo a Broadway, il tedesco Volker Schlöndorff ha reinventato in studio la Brooklyn in cui si svolge l'azione. In questa tragica burla sul sogno americano tutto — la casa, il giardino, un pezzo di strada, il cimitero, i grattacieli lontani — è molto stilizzato, volutamente «decor», di cartapesta, appunto per far rimbalzare al massimo la verità delle emozioni. Ne esce fuori uno spettacolo d'alta classe, denso e doloroso, dove il cinema si mette disciplinatamente

al servizio del testo senza abbicare al proprio linguaggio: se uscirà in Italia, vedrete che il film è un sorvegliato delirio di carrelli, porte che si aprono dal nulla, angolazioni dall'alto, taglienti giochi di luce. Inutile dire che la proiezione per il pubblico dell'altra mattina è stata un trionfo, sigillato da un applauso lungo, commosso e affettuoso all'indirizzo del regista e del prodigioso interprete.

Da *Morte di un commesso viaggiatore* a *Cocoon* il passo è lungo, ma vale la pena di farlo egualmente, senza timore di passare per i soliti «schermici» in crisi d'astinenza. Campione d'incasso nella odierna stagione Usa (18 milioni di dollari in poche settimane), *Cocoon* è una di quelle commedie rassicuranti dal retrogrado malinconico che fanno da sempre la forza del cinema hollywoodiano. A dirigerla è stato chiamato il trentenne Ron Howard (era uno dei ragazzi di *Happy Days*

Premi piccoli e grandi, quasi tutti francesi

- LEONE D'ORO
«Sans toit ni loi» di Agnès Varda (Francia)
- LEONE D'ARGENTO
«Dust» di Marion Hansel (Belgio)
- MIGLIORE ATTORE
Gérard Depardieu per «Police» di Maurice Pialat (Francia)
- MIGLIORE ATTRICE
Non assegnato (le uniche attrici meritevoli, Sandrine Bonnaire e Jane Birkin, comparivano in film già premiati)
- PREMIO SPECIALE
«The Light Ship» di Jerzy Skolimowski (Usa)
- GRAN PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA
«Tangos. El exilio de Gardel» di Fernando Solanas (Francia-Argentina)
- LEONI D'ORO SPECIALI PER IL COMPLESSO DELL'OPERA
Manoel De Oliveira («Le soulier de satin»)
John Huston («Prizzi's Honor»)
- VENEZIA GIOVANI (Referendum del pubblico)
«Cocoon» di Ron Howard (Usa)
- VENEZIA GENTI
Lungometraggio: «44 Ou les récits de la nuit» di Moumen Smihi (Marocco)
Cortometraggio: «Pomen» di Georgij Balabanov e Raina Tomova (Bulgaria)
- VENEZIA TV
Ex-aequo: «Countdown to Looking Glass» di Fred Barzyk (Canada) e «Les lendemains qui chantent» di Jacques Fansten (Francia)
- PREMI FIPRESCI
«Sans toit ni loi» e «Yesterday» di Radoslaw Piwowarski (Polonia)
- PREMIO DE SICA
Ex-aequo: «Lamara scienza» di Nicola de Rinaldo e «Fratelli» di Loredana Dordi
- PREMIO OCIC
«Sans toit ni loi»
- PREMIO PASINETTI
Robert Duvall, Barbara De Rossi e «Tangos. El exilio de Gardel»
- PREMIO UNICEF
«Tangos. El exilio de Gardel»
- PREMIO RICE
«Biu cobalto» di Gianfranco Fiore Donati (Italia)

e come regista ha firmato il divertente *Splash*, una sirena a Manhattan), uno che deve aver studiato a memoria i classici di Frank Capra e Preston Sturges prima di mettersi dietro la cinepresa. Dicevamo prima, anche qui si parla di vecchietti, per la precisione di tre anziani in pensione andati a passare gli ultimi anni di vita in un villaggio turistico della Florida. Spenti e rassegnati, Art, Ben e Joe conducono un'esistenza monotona in quell'ospizio di lusso, l'unico loro svago consiste nel fare il bagno nella piscina di una villa sfitta da anni. Un giorno più fortunato degli altri, però, all'uscita dal solito bagno si sentono più pimpanti e vigorosi, pronti a ricacciarsi sotto le coperte con le mogli e a danzare come grilli al suono di *Chattanooga*. «Non ci sarà cocaina in quella piscina?», si domanda uno dei tre colpito da improvviso benessere. Ma noi sappiamo che è tutto merito di quei bozzoli (appunto *cocoon*) ricoperti di incrostazioni di calcare che un quartetto di suadenti extraterrestri travestiti da uomini hanno messo a mollo nell'acqua della piscina dopo averli recuperati tra le rovine sommerse di Atlantide. Altro che geroviti. Venuti a riprendersi i corpi di una ventina di anni, gli anziani durano la distruzione del mitico continente, i quattro «antaresiani» permettono ai vecchietti di bagnarsi in quella fonte dell'eterna giovinezza, ma appena si sparge la voce succede un miracolo. Risultato: invece dei bozzoli, allo scendere della missione gli extraterrestri si portarono

dietro tutti gli abitanti dell'ospizio decisi a gustare il frutto dell'immortalità. «Niente più nipoti, hot-dogs e partite di baseball», riflette Ben; però poi accetta la proposta visto che in fondo sulla terra avrebbe ben poco da fare. Un occhio al filone E. T. è un'altro a *Miracolo a Milano* (anche qui la storia si chiude con una festosa e liberatoria ascesa al cielo), *Cocoon* è un film furbo e debitamente ruffiano da cui si esce più buoni e disposti a capire il dramma della vecchiaia. La vita ricomincia a 60 anni, suggerisce Howard, basta non chiudersi in se stessi e non aver paura di trovare ancora passioni e desideri. Come capita, appunto, a questi tre splendidi vecchietti che — liberati dai fardelli «mentali» imposti loro dalle regole sociali — ritrovano l'antico voglia di vivere. Non siamo troppo lontani da *Vivere alla grande* e da *Harry e Tonto*, ma il contesto qui è più fantastico, la lezione morale — per altro garbata — si mescola ai splendori degli effetti speciali e ci regala uno spettacolo di piacevole suggestione. Al quale contribuiscono, oltre ai figli d'arte Tahane Welch e Tyrone Power Jr., una schiera di attori stellanti (da Don Ameche a Hume Cronyn, da Wilford Brimley a Maureen Stapleton) burleschi, vitali e frizzanti come da tempo non capitava di vederli al cinema. Non c'è dubbio che questo film è dedicato a loro e a tutti gli uomini e le donne stanchi di farsi mettere in pensione — psicologicamente e fisicamente — prima del tempo.

Michele Anselmi



Un'immagine del film «Cocoon» di Ron Howard

lineamenti esteriori e dalla più appartata psicologia quanto mai romantici, forse l'incarnazione sin troppo consuetudina del binomio «genio e sregolatezza». Ben lontano, però, dal dire e rappresentare scorti e aspetti scontati sul «pianeta Mozart», lo stesso film, sia per la misura esemplare degli interpreti, sia per il convincente impasto di parole e musiche, di rievocazione biografica e di irrisolto «giallo» storico-culturale, risulta, nel complesso, una pregevole proposta di riflessione sulla musica e, ancor più, sulla vita, sulla prematura, misteriosa morte di Wolfgang Amadeus Mozart.

Dei restanti film dello svizzero Goretti e dell'ungherese Gaal, anche a causa delle nostre più che lacunose cognizioni musicali, ci limiteremo a constatare soltanto i particolari modi di realizzazione adottati dall'uno e dall'altro cineasta per «rappresentare» sullo schermo i originali rispettivi melodrammi di Monteverdi e di Gluck. Stando infatti ad una prima, sommaria impressione il lavoro fatto da Goretti è orientato di massima a fornire una *mise en scène* filologicamente rigorosa della seneccese opera monodrammatica. Non a caso questo *Orfeo*, girato per intero negli studi di Cinecittà, risulta, per ammissione esplicita dello stesso Goretti, una trascrizione, al contempo, tutta visiva e tutta astratta: «Il girare nel teatro di posa mi ha inoltre permesso di evitare il realismo agghiacciante e opprimente; e nello stesso tempo mi ha dato la possibilità di prolungare la nozione musicale attraverso le immagini *naïves* e stilizzate...».

Più sofisticata, complessa, ma anche splendida nelle suggestioni, nelle soluzioni drammatiche-figurative la versione cinematografica di *Orfeo e Euridice* di Gluck che István Gaál, pur tenendo presente la particolare dimensione musicale della materia in questione, ha realizzato disponendosi sullo schermo proprio come un intreccio di convenzionale finzione. È tanto verosimile tale impressione che proprio a suo suffragio, sembrerebbe, Gaal trascura di adottare il finale rincorante, positivo dell'opera di Gluck — cioè, gli dei generosi che restituiscono ad Orfeo la sua Euridice, anche dopo la trasgressione della regola che gli era stata imposta — per ripristinare un più classico, naturale epilogo tragico.

Del resto, il cineasta ungherese carica il suo *Orfeo ed Euridice* di significati simbolici che vanno ben oltre la pura e semplice rivisitazione di Gluck. Infatti, lo stesso Gaal spiega bene: «Il film comincia in modo realistico con il preludio come «prova d'orchestra», perché possa richiamare l'attenzione di tutti: battute di un prestigiatore, attenti alle mani, vedete cosa faccio? O, detto in altri termini, non voglio trasportare un'opera lirica in un film, ma fare un film. Non aspiravo ad una copia, ma miravo a penetrare nel tessuto dell'opera e ad esprimere quel che c'è nel mito... la morte ci conserva, la vita ci consuma».

Non esistono, è ovvio, termini omogenei di confronto tra il lavoro di Goretti e quello di Gaal. Sono entrambi interessanti perché ha una buona cultura musicale e nutre una attenzione generica per le cose del cinema. In compenso, ci è venuto in mente che la medesima leggenda che racconta della passione e della dolorosa separazione di Orfeo e di Euridice potrebbe essere, con qualche azzardo, emblematica dell'ormai conclusa quarantaduesima Mostra. Dopo giorni di permanenza nell'«Ade della sala buia», armati di un disincantato ma persistente amore per il cinema, si pensava di portare alla luce il capolavoro sommerso, la nostra Euridice. Non è andata così. Eppure non ci siamo voltati indietro. Né ci voltiamo ora. Anche se in testa ci ronza la domanda: che faremo senza Euridice?

Sauro Borelli

XLII MOSTRA DI VENEZIA

LA GIURIA DEI LETTORI

HA PREMIATO L'ONORE DEI PRIZZI

Clak: L'OPINIONE DEL PUBBLICO

E l'ultimo giorno arrivò la musica