

Cannes

Irraccontabile Fellini

Al festival «Intervista», riflessione magica e impudente su Cinecittà, la vita e lo spettacolo

DAL NOSTRO INVIATO
SAURO BORELLI

CANNES. ... trovarsi in un teatro di posa, d'estate, quando tutti sono in vacanza, in una cittadella, Cinecittà, che mi protegge da ogni altro tipo di impegno e di distrazione: non potevo fare altro che mettermi a chiacchiere per immagini. L'ho fatto...
Fellini ha raccontato tante, contrastanti cose sulla sua tutta nuova *Intervista* (proposta ora a Cannes '87 fuori concorso), ma crediamo che la frase iniziale sia quella che più da vicino coglie l'essenza autentica del primo intento, dei successivi sviluppi del film in questione. *Intervista*, infatti, risulta ciò che di più contraddittorio Fellini abbia allestito per lo schermo. C'è tutto e niente. Affiorano in essa brani sparsi di vecchie fantasie, sogni sbrindellati persi di vista nel corso degli anni, però, ad un certo punto, si ritorna sempre e comunque in quell'ingranaggio - insieme esaltante e desolato - che è la «macchina-cinema». Cinecittà, gli studi rimbombanti di caos o sdegnatamente deserti, silenziosi.
Fellini stesso, del resto, è parte integrante del *bric à brac* in cui *Intervista* affonda, si rigira, amana, straparla. Esiliato il filo d'Arianna nella tana di quel moderno Minotauro che è Fellini diventa, di quando in quando, la presenza invadente di una piccola, agguerrita troupe televisiva giapponese che, allestita dalla presunta realizzazione della versione cinematografica di *America* di Françoise Kalka, incalza Fellini dovunque, giorno e notte, affinché riveli un segre-

to forse inesistente. Cioè, perché e come, quando e se, appunto, Fellini fa il cinema che fa, quali sentimenti o pretesti muovono il suo estro e, in fondo, perché Fellini è Fellini. Dunque, un altro garbuglio mostruoso dal quale saltar fuori in qualche modo è fatica improba.
Quel vecchio tram azzurro
Eppure *Intervista* è un'opera completa. Anzi, un film bellissimo, tra i più affascinanti degli ultimi di Fellini. Il fatto è, prima di tutto, che esso risulta irraccontabile. E, secondariamente, che procede per immagini e illuminazioni, apologetici folgoranti e lampi surreali in una corsa sbrigliata attraverso il visibile e il invisibile, sempre in bilico tra realtà e finzione, memoria esistenziale e trasfigurazione grottesca. In tale e tanto caravanserraglio, persone d'ogni giorno e personaggi fantastici si mischiano, si scambiano di ruolo, proiettati tutti verso un «dentino» che è soltanto il gusto felliniano del raccontare per i pericoli, parossismi aneddotici-figurativi, fino ad approdare al quieto porto di una poesia fatta di immediate emozioni, di residui patetismi, di suoni e di echi di un altro mondo.
Quello, ad esempio, in cui è possibile, anzi «normale», che il vecchio tram azzurro che portava dal centro a Cinecittà



Una suggestiva inquadratura del film «Intervista» di Fellini, fuori concorso a Cannes. In alto, il regista riminese

passi, come si dice nelle antiche fiabe, tra monti e valli, luoghi ameni e selvaggio contrade per trasportare un'umanità colorata, pazza, clownesca o proporzioni e idee, fatti e misfatti, tutto è reversibile, cangiante, effimero eppure vero. Fino a che l'Orco, il Minotauro, Fellini insomma, non impone ora querulo, bonario come un prevoisto di campagna, ora dispotico, stizzito, proprio come la proverbiale sagoma del cineasta, il suo volere, l'indiscutibile legge del capo. Così, nel trabucchetto ininterrotto, l'organizzazio-

può sempre incerto tra volgarità e dolore, acuto rimpianto e straziante poesia, ecco il sortilegio che tutti ammutolisce e commuove senza rimedio. Su uno schermo improvvisamente ricompaiono, magiche e indimenticabili, le immagini epocali della *Dolce vita* con la stessa Ekberg, il solito Mastroianni, bellissimi e giovani, intenti in quell'esaltante gioco d'amore sotto gli scrosci d'acqua della fontana di Trevi.
Poi, altra traccia significativa di questo viaggio verso il cinema, verso la vita, verso tutto che diviene, appunto, il film *Intervista*, affiora timida, indefinita la fisionomia dell'alter-ego di Fellini giovane, cioè il maledetto reporter di provincia (Sergio Rubini) sbalestrato dinanzi alla proterva diva del momento, la *star* (Paola Ligouri), e via via coinvolto in tutte le barconesche vicissitudini fuori e dentro il set, nel ventre di balena di Cinecittà e nel vasto mondo. La morale? Come sempre nei ci-

nema di Fellini è già arduo stabilire se ne esista qualcuna. E, comunque, al di là di questo, i significati, le interpretazioni possibili sono infiniti.
Una favola tutta contemporanea
Probabilmente, il solo che riesca a leggere fino in fondo questa favola agiografica, tutta contemporanea, resta ancora e sempre Fellini. Specie quando sostiene con disarmante candore: «Ecco, mi sembra che questo film spudorato, fin dall'inizio e poi tutti i giorni mentre lo facevo, mi abbia parlato così. Che potevo fare? Non mi è restato che seguirlo giorno dopo giorno nel suo itinerario imprevedibile, obbligando la troupe a venirmi appresso... Forse il film è questo, un amore narcisistico e nevrotico per quello che so fa-

re e nei modi inferibili, cinici e appassionati con cui lo faccio...». Già. Non sembra nemmeno Fellini, tanto è sincero. L'importante, però, è che *Intervista*, per quanto intricato sia, resta un film solare, inimitabile.
Dopo ciò che constatare che Barbet Schroeder non è Fellini e che *Barfly* non somiglia minimamente all'*Intervista* significa dire una cosa ampia e scontata. Anche perché questo film di matrice americana, realizzato da un regista francese, comparso a conclusione della rassegna competitiva ufficiale, pur rifacendosi alle torbide atmosfere narrative di Charles Bukowski, prospetta soltanto piattamente, senza alcun originale estro, la degradata vicenda di un reietto. Questi, tale Henry Chinaski (Mickey Rourke), trasparente «doppio» del medesimo Bukowski, tra bevute, scazzottate, amori a non finire, riesce a scrivere poesie, racconti di qualche pregio,

tanto da vedersi pubblicare, anche suo malgrado. Unico spiraglio di qualche sommerso sentimento è qui il contraddittorio, tempestoso legame che unisce l'alcolizzato Henry alla non meno disastrosa Wanda (una Faye Dunaway di appannato splendore, ma proprio per questo più vera, intensa, credibile), anche se poi l'epilogo resta nel vago, inesplicito, inconfessato della autodissipazione di un uomo. Schroeder, come dicevamo, bada all'azione esteriore, ma non sa dare né convincente spessore, né plausibile verità al dramma che si compie, senza sussulti né grida, in questo onesto, modesto *Barfly*.
Errata correzione. Per un errore tipografico l'articolo di ieri sul film in concorso (*Wenders e Abuladze*) è stato pubblicato senza firma. La corrispondenza era, ovviamente, di Sauro Borelli.

Mickey Rourke un altro divo senza parole

DAL NOSTRO INVIATO

CANNES. Curioso. Il Festival costruisce l'edizione del quarantennale tutta in loro funzione, e i divi vengono e tacciono. Dopo il reticente Paul Newman di qualche giorno fa, è toccato a Mickey Rourke, sicuramente uno degli attori giovani più popolari del momento, fare scena muta. Del resto esibirsi, almeno fuori dello schermo, non è certo obbligatorio. Figuratevi: un giornalista francese gli chiede se anche lui, come il suo personaggio in *Barfly*, crede che la sofferenza sia una condizione necessaria della creatività, e Rourke risponde: «Le uniche cose che mi fanno soffrire sono le conferenze stampa». E aggiunge che Cannes, per lui, «è una gran confusione». Davvero un bell'inizio.
Faye Dunaway era in bianco, elegantissima, il regista Barbet Schroeder era inappuntabile e compito, Rourke è invece arrivato travestito da Bukowski, con la giacca del fratello maggiore e uno zucchetto da *clochard* californiano in testa. *Barfly*, si sa, deriva da un soggetto di Charles Bukowski che è largamente autobiografico, e Rourke deve aver preso la cosa molto a cuore. È un attore che ha bisogno di entrare in profondità nei ruoli (l'altro giorno ha confessato ad un giornale che da quando ha girato *Nove settimane e mezzo* non è più riuscito a fare l'amore), e forse la camminata da ubriaco e la parlata strascicata da reietto umano non lo hanno ancora abbandonato. Lui, per vie traverse, lo conferma: «Non avevo mai letto nulla di Bukowski, né l'ho fatto dopo aver girato il film. E non conoscevo Barbet Schroeder. Ero reduce da un film girato in Irlanda che, per una serie di motivi con cui non vi angustierò, mi aveva lasciato a pezzi. Mi è arrivata questa proposta. Non mi attirava granché. Ma io non

sceglie i registi in base al loro nome e alla loro filmografia. Li devo conoscere come persone. Così ho parlato con Schroeder e Bukowski, li ho trovati enormemente convinti, innamorati del loro progetto. E allora ho pensato: se questo film è così importante per queste persone, potrà esserlo anche per me».
Né Faye Dunaway né Mickey Rourke corrono il rischio di finire sul lastrico, ma va ricordato che entrambi hanno realizzato il film con uno sforzo economico personale: lui dimezzando il proprio cachet, che dev'essere ormai fra i più alti di Hollywood, lei praticamente gratis, garantendosi una percentuale sugli eventuali utili. Barbet Schroeder li ringrazia pubblicamente, perché forse solo i loro nomi hanno consentito di montare un film la cui vicenda produttiva è stata lunga e tormentata. «Molti produttori - racconta Schroeder - l'hanno rifiutato perché lo consideravano troppo triste. Edward Pressman voleva farlo ma non riuscì a procurarsi il denaro, Ray Stark era d'accordo, ma voleva imporre Kris Kristofferson e trasferire così il protagonista, da scrittore, in cantante folk. Poi è arrivata la Cannon. E il film è nato dopo otto anni di scricchiolio e Bukowski l'abbiamo scritto nel '79. Anche se la sceneggiatura ha conosciuto almeno cinque o sei versioni».
E su Bukowski - che non si è scomodato per venire a Cannes lasciando che fosse il film a parlare per lui - che cosa si può dire? Nessuno degli attori aveva mai letto una sua riga. Schroeder racconta che era tutti i giorni sul set: «Ma non diceva una parola. Se ne stava in un angolo, prigioniero della sua timidezza. A me occorreva il suo aiuto per rivedere i dialoghi, per rifinire il copione. Ed ero costretto a chiamarlo la sera, e a riscrivere al telefono le scene del giorno dopo».
A/C.



Mickey Rourke si è presentato così alla conferenza stampa

E l'Africa cerca una voce

A Cannes c'è anche uno spazio africano: una rassegna di film belli e impegnati girati in Sudafrica da alcuni registi indipendenti che lavorano contro l'apartheid. Inoltre è stato presentato in concorso *Yeelen* di Souleymane Cisse del Mali. Mondi lontanissimi e miti che si avvicinano a quelli europei, per una cultura ricca che vuole evitare il rischio di diventare oggetto di una moda mistificatoria.

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPÌ

CANNES. Oggi verrà assegnata una Palma d'oro che sarà, quasi sicuramente, europea. L'impressione generale è che si tratti di una faccenda italo-sovietica, con Scloa a fare da terzo incomodo tra Michalkov e Abuladze. Ma l'Europa e l'America non sono, per fortuna, gli unici continenti del festival. L'Africa, anche cinematograficamente, è lontana, ma proviamo ad avvicinarci via Hollywood. Sull'ultimo numero di *Variety* è apparsa con rilievo la notizia che alcuni cineasti sudafricani, guidati da Martin Scorsese e Jonathan Demme, hanno fondato un comitato di appoggio alle organizzazioni anti-apartheid. E proprio i cineasti sudafricani indipendenti sono stati prota-

gonisti a Cannes di una rassegna collaterale, snobbata da molti, apprezzata dai pochi che hanno appreso della sua esistenza.
Mark Luhmann, Elaine Proctor, John Hookham, Kevin Harris: sono solo alcuni tra i registi che, appoggiandosi al giornale di opposizione *Weekly Mail*, hanno fondato il Festival di Johannesburg, la prima rassegna dedicata al cinema sudafricano indipendente. «I nostri film - spiega Luhmann - nascono al di fuori del cinema e della tv di Stato. Per questo sono film poveri, anche scarsi dal punto di vista tecnico. Ma è una lotta durissima». È una lotta contro il razzismo e contro il capitale, fraternamente uniti. «Tutti i re-

gisti che vedete qui a Cannes sono bianchi. La ragione è insieme triste e ovvia. In Sudafrica le scuole di cinema sono vietate ai neri. Non esiste da noi un solo cittadino di colore che abbia avuto la possibilità di imparare la tecnica del cinema. Ma col tempo ci arriveremo. Noi stiamo formando tecnici e attori di colore. È molto difficile. Fare cinema è difficile in tutto il mondo per motivi economici, lo è ancora di più in uno stato fascista come il nostro, in cui la società è fisicamente divisa e i contatti sono il più possibile impediti». Lo dimostra il film *Sharpeville Spirit* di Elaine Proctor, un documentario su cinque giovani neri impegnati socialmente, che è stato girato clandestinamente durante i disordini dell'85, quando a tutti i bianchi era vietato l'accesso nei ghetti. Sono film duri, aspri, costretti a trascurare le finanze e a parlare di argomenti orrendi. Il movimento è appena nato. Crescerà.
Risaliamo l'Africa per qualche migliaio di chilometri e arriviamo a Bamako, capitale del Mali. Da lì veniva l'unico film africano in concorso,

un'opera bellissima che, dal punto di vista della stampa italiana, è stata danneggiata dall'essere passata in concorso insieme al film di Rosi. Il titolo, *Yeelen*, significa «luce». È una storia mitica. La lotta sanguinosa tra un padre e un figlio, entrambi membri di una potentissima casta di stregoni. Il regista, Souleymane Cisse, è uno dei grandi del cinema dell'Africa nera. Ma non deprimetevi se, non per colpa vostra, il suo nome non vi dice granché.
«Il mio film si rifà a miti e a credenze che sopravvivono ancora in buona parte del Mali, tra le popolazioni di religione animista, ma che rischiano di scomparire di fronte all'avanzata del cristianesimo e dell'islamismo. È una forma di colonialismo culturale che forse è nell'ordine delle cose, che non va demonizzata, ma che rischia di distruggere gran parte della nostra identità culturale. Per questo il film, quando verrà mostrato in Mali, sarà uno choc, anche politico. E, come a Cannes, sembrerà straniero, visto che sul nostro mercato arrivano solo *Rambo* e i film di karaté».

A noi europei, il mito di Yeelen fa pensare a Edipo. Cisse giura di aver sentito parlare di Edipo solo in Europa, ma aggiunge: «Mi fa molto piacere che voi legiate il film alla luce della vostra cultura. Non conosco le mitologie europee ma sono d'accordo con Pasolini, che voleva ambientare l'*Orestea* in Africa ed era convinto che i miti si riproducano quasi inalterati nelle varie culture». Cisse ha studiato cinema in Unione Sovietica, alla gloriosa scuola del Vgik. «Mi hanno insegnato la tecnica, che è fondamentale per un cineasta. Per il resto, non ho nulla di russo. Quella russa e quella africana sono due anime troppo profonde per penetrarsi». Sull'Africa vista dai bianchi ha parole chiare: «Va benissimo il Nobel a Soyinka, ma l'Africa non deve diventare una moda. È tempo che l'Africa venga vista in modo vero e onesto dagli stranieri, senza il disprezzo strisciante dell'etnologo di turno. Noi siamo coscienti dell'enorme potenziale culturale del nostro Continente. Verrà il giorno in cui tutto il mondo lo scoprirà. E non parleremo più di moda».

L'ultima volta di Orson Welles

ENRICO LIVRAGHI

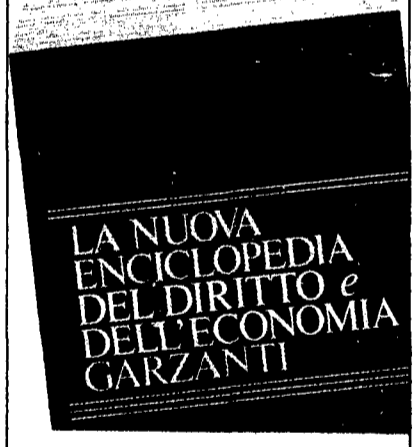
ben lontano dall'immagine cinematografica del grande gangster, però violento, sanguinario e molto temuto, l'uomo è coperto da una totale omertà e il processo si arena. Al cronista viene chiesto allora di rivelare le sue fonti. Ma non ci sono fonti, la storia se l'è inventata. Anzi, tutti i tentativi di far vuotare il sacco alle prostitute gli sono andati a vuoto. In particolare una, Punched, disincantata donna di strada dal cuore tenero, mostra una certa «sensibilità» per il suo fascino maschio, ma non gli molla una sola parola sul racket. Così il giovane si trova preso tra due fuochi: da una parte la legge, dall'altra il malavitoso che vuole costringerlo a inventare mate-

riale falso che lo scagioni definitivamente.
Nel frattempo il feeling con Punched si fa sempre più concreto e evidente, tanto che la moglie, indignata, lascia il cronista, che per di più finisce in prigione, sia pure per poco, per non aver collaborato con il giudice. Ed è qui che la storia prende vie traverse, e il plot si fa confuso e s'ingolfia con un'improvvisa accelerazione e un totale «luori giri». Punched viene uccisa, la moglie accoltellata, e il giovane, uscito di prigione, finge di collaborare con il «maquereau» e finisce col farlo uccidere da uno dei suoi stessi scagnozzi. E *Street Smart* si rivela niente altro che un Cannon-film,

film di umori acidi e corrosivi. Basti ricordare *Sitting ducks*, e *Can she bake a cherry pie?*, oppure *Tracks*, il crudo e grottesco apologo interpretato da un grande Dennis Hopper. In *Someone to love*, Jaglom inventa una specie di psicodramma, filmato con grande abilità e cucito con perfetto equilibrio, dove un pugno di attori mette in scena un gioco di riflessioni sulla solitudine, sull'amicizia, sulla coppia, sull'amore.
Convocati con un espediente in un vecchio teatro destinato alla demolizione, i personaggi - uomini e donne - messi di fronte a una macchina da presa e a una voce che li interroga, dapprima reticenti, alla fine si sgelano, mettono in gioco se-

stessi, le proprie emozioni e il proprio vissuto. Ne viene fuori una trama che a volte esce dal gioco, a volte rientra, ma sempre riesce a tratteggiare una specie di foto di gruppo e un piccolo universo esistenziale. Ed ecco alla fine, dal fondo del teatro ormai vuoto, solo di fronte a Jaglom stesso, il grave Orson Welles invade lo schermo. È una specie di dialettica, un contrappunto ritmato, un montaggio parallelo, che disvela il gioco.
Il grande Orson si dà l'aria di regalare una visione del mondo al regista del film, alle donne che lo circondano e allo spettatore stesso. Ironico, divertito, istrione come sempre. Ed è un'immagine emozionante, intrigante, tenera e struggente.

è l'edizione 1987



Una nuova edizione di quest'opera ha un significato ben diverso dai comuni aggiornamenti. Le continue novità in campo giuridico ed economico richiedono una registrazione tempestiva dei fenomeni e degli indirizzi che via via si delineano. L'edizione 1987 della *Enciclopedia del Diritto e dell'Economia* presenta 500 voci nuove e oltre 160 pagine in più rispetto alla precedente edizione.

Tra gli autori delle voci maggiori
Isidoro Albertini (borsa), Guido Alpa (consumatore, responsabilità civile), Mario Bessone (diritto civile), Carlo Cardia (diritto canonico, diritto ecclesiastico), Giovanni Conso (dibattimento, impugnazioni processuali, misure alternative alla detenzione), Francesco Forte (imposta), Ettore Giliozzi (diritto commerciale, imprenditore), Antonio E. Granelli (diritto tributario), Jan Kregel (teoria economica postkeynesiana), Siro Lombardini (impresa), Mario Monti (mafia, pentiti, terrorismo), Guido Neppi Modona (mafia, pentiti, terrorismo), Antonio Pedone (costituzionalismo fiscale), Alessandro Pizzorusso (corte costituzionale, presidente della repubblica), Guido M. Rey (l'economia italiana dal 1950 al 1985), Adriano Sansa (ambiente), Paolo Savona (mercato monetario e finanziario, dollaro), James Tobin (inflazione), Luciano Vandelli (atto amministrativo, diritto amministrativo), Gustavo Zagrebelsky (costituzione).

5878 voci • 1440 pagine • 8 appendici • 38.000 lire

Le Garzantine
Un progetto enciclopedico che si aggiorna e si rinnova. Sempre.