

Esce oggi a Parigi il nuovo film di Marco Ferreri «Come sono buoni i bianchi» sulla carità al Terzo Mondo

Intervista con il regista: «La nostra civiltà è finita prepariamoci a essere divorati. Ce lo meritiamo»

Buoni, da mangiarseli

L'idea «L'ho avuta tre anni fa, prima di *I love you*. Mi sono detto lo faccio o no questo film? Non sarà troppo politico? Ma poi mi sono convinto. In fondo lo amerai molto che i negri mangiassero i bianchi. Anche se i bianchi, quelli che nei film si fanno pappare in Africa, sono già pappati a casa propria. Rappresentano un surplus della nostra società, gente spacciata, reietta, nevrotica, che va rinfacciata insieme alle provviste. Per essere più chiaro il potere è il mangiare, e per averlo bisogna che ci siano molti affamati. Ecco perché sono contro il sistema che determina la carità. Ricordi, caro amico, che la carità non è un sentimento, ma un'istituzione. E in quanto tale serve per controllare. E sfruttare. Solo che adesso lo sfruttamento è più roseo».

I negri «Lasciamoli vivere e morire. Il loro rapporto con la morte è armonioso, naturale, mal puntivo. I negri che ho conosciuto nel Sahel, mentre giravo il film, sono solari, rapidi, inventivi. Ridono, magari muiono, ma esprimono una vitalità che noi abbiamo perso da secoli. Guarda come muiono i contadini nel film di Dreyer. È un rapporto gelido, spaventevole. Per questo ho deciso di sacrificare i bianchi alla fine del film. Ma non bianchi qualsiasi, la coppia di innamorati, Michele Placido e Maruschka Detmers, una micro-struttura perfetta, un riassunto di razza bianca. E la scena è violenta non tanto perché inaspettata, quanto perché noi osserviamo dei bianchi che guardano alla morte come non si usa più da loro».

Il razzismo «Le accuse di razzismo non mi spaventano. Se-

ra il pubblico a giudicare. E poi noi non siamo forse razzisti con i bambini, con i vecchi? Insomma, non possiamo essere buoni con gli altri mentre siamo sempre più egoisti tra di noi. Il mio film, comunque, non è contro coloro che cercano di fare qualcosa per l'Africa (anche se è lecito nutrire dubbi su certe iniziative noi portiamo la farina di latte e le madri africane, che la pagano sette-ottomila lire la scatola, per farla durare di più la danno allungata con l'acqua, anzi danno più acqua che latte, e così ai loro bambini vengono le famose pancie gonfie che ci commuovono tanto). Come sono buoni i bianchi si limita a raccontare il confronto tra due mondi, tra due culture. I bianchi dell'operazione Angeli Azzurri sono egocentrici, nevrotici, ignoranti. E impreparati tanto è vero che si spaventano subito, appena la loro missione deve fare i conti con le facce contraddittorie dell'Africa. Abituati alle strutture civilizzate, entrano in crisi quando si rompe un camion nel bel mezzo del deserto. E sporcano l'acqua dell'oasi, senza capire che stanno provocando un disastro».

I bianchi «Siamo vecchi, prossimi a essere mangiati, divorati. La nostra civiltà ha espresso tutto ciò che poteva esprimere. Meglio l'oliva. È più vivo, più moderno, si espande nell'Africa antimitica e fra poco in Sudamerica. Per questo ho messo nel film una canzone sudamericana sul Papa al soldo degli Stati Uniti. Chissà, forse siamo alla vigilia di nuove Crociate. Eppure continuo ad essere fiducioso. Gli uomini cambiano, anche sotto il Cacao Meraviglioso e i mattoni di Dash. Le donne ri-

vendicano un diverso rapporto con la maternità, i maschi vanno a pulire il culo dei bambini negli asili, la coppia scoppiata e rende urgenti nuovi modelli di convivenza. Mi sento un disarmonico in cerca di armonia, anche se ormai sono diventato pura testa. Chi va a vedere i miei film ha tre generazioni meno di me, vorrà pur dire qualcosa».

Il cinema «Per fortuna sono il padrone assoluto di ciò che faccio. I produttori mi danno i soldi sapendo che, insieme alle Uno e alle Ritmo, bisogna fare anche le Ferrari. Io sono le Ferrari. Ho una marcia in più. Spero solo che Come sono buoni i bianchi lo facciano uscire in uno di quei cinema per beve, anticamera dello stadio. Il meraviglioso del cinema non c'è più, è svanito. E forse è meglio così. Ma lo continuo ad andare al cinema. Mi piace Nanni Moretti, perché è uno che non ha paura di affrontare i grandi temi e i disegni della vita. E mi piace Predatori, si quello con Schwarzenegger, perché gioca con la metallica. Vent'anni fa uno come Moretti non sarebbe nato, non gli avrebbe fatto fare del film. Significa che qualcosa sta cambiando. Solo i critici non cambiano, poveretti, ma non è colpa loro. Credono di contare perché danno le stellette o le mezzelune, non sanno che un regista deve ragionare più in grande. Prendi il futuro è donna. Alla Mostra di Venezia fu linciato dai critici (non ci credereste, ma ormai quasi alle parate fisica), in tutta Europa è andato benissimo nove milioni di spettatori in Spagna, sei milioni in Francia, cinque in Germania... Che scrivano pure. Il mio lavoro è fotografare la vita della gente, fare film, scoprire come cambiano i desideri nel profondo. Sento in giro un senso di disperazione che nobilita anche i più schifosi. È già un buon segno».

Gli attori «In genere si lamentano che le mie sceneggiature sono poco precise, che non si sa mai cosa dire. Li capisco, gli attori nascono con la parola, se gliela togli si sentono paralizzati. Ma con Come sono buoni i bianchi che doveva fare? Gli attori parlano tre lingue diverse, gli africani si esprimono nel loro dialetto, nessuno capisce bene l'altro. Prendi Maruschka Detmers, è fotogenica, capace, ma è bravissima quando non parla, quando, nell'oasi, sente



Michele Anselmi
Maruschka Detmers e Michele Placido in «Come sono buoni i bianchi»



Marco Ferreri durante le riprese del film

Cinema. La morte di Mitry Grandezza di un filmologo

Forse filmologo è il titolo che più si addiceva a Jean Mitry. Più di critico, più di storico, più di teorico del cinema. Tutte queste attività egli esercitò certamente ad alto livello nella sua lunga vita (nato a Soissons nel 1907, è morto lunedì nei dintorni di Parigi a ottant'anni compiuti). Inoltre fu organizzatore culturale, fondatore e animatore di cineclub e cineteche, professore universitario.

Ugo Casiraghi

Come se non bastasse fu anche aiuto regista e regista, autore di film sperimentali sui rapporti tra immagine e musica, di cui il più noto è, nel 1949, *Pacific 231* che tentava di visualizzare l'omonima sinfonia di Arthur Honegger. Ma in fondo Jean Mitry, enciclopedista vivente, curioso d'ogni scienza e arte, era rimasto sempre il ragazzino in pantaloni corti che frequentava pieno d'entusiasmo il circolo di Riccio Canudo, quel borse di Parigi per cui il cinema occupava l'empireo delle espressioni moderne, fondendo in sé i tesori di tutti gli altri linguaggi. A quindici anni era già pronto a dedicarsi al film anima e corpo, era già un filmologo che riempiva quaderni e quaderni appunti, di dati, di filmografie. E quando, nel 1936, riuscì finalmente a fondare la Cinémathèque Française con Henri Langlois e Georges Franju (il poeno cinemata la cui recente scomparsa è passata quasi inosservata sulla nostra stampa), ne divenne subito archivist per poter impostare quella gigantesca *Filmografia universale* che sarebbe poi uscita in una trentina di volumi a cominciare dal 1964 e grazie all'Idhec, l'Istituto d'Alti Studi Cinematografici in cui Mitry insegnava insieme con Georges Sadoul.

Come Sadoul, egli era stato surrealista in gioventù, e come lui nell'età matura si diede a una attività inesaurita e inesaustibile di storico, lanciando una collana di *Classica del Cinema*, scrivendo lui stesso le monografie di John Ford, Eisenstein, Chaplin e René Clair, e contribuendo più tardi alla

collezione con Griffith, Ince, Sennett, Max Linder, Maurice Tourneur, Pearl White, Ivan Mosjoukine, Louis Delluc; praticamente tutti gli idoli della propria adolescenza, se si eccettuano i maestri con i quali lavorò personalmente, da Abel Gance a Jean Epstein.

A parte la monumentale *Filmografia*, le sue opere più sistematiche sono state *Estetica e Psicologia del cinema* (1963-65) in due volumi sensibili anche alle risultanze della semiologia, e una *Storia del cinema* in sette volumi a partire dal 1968, dove si tiene un conto maggiore che nel passato dei generi, delle forme e degli stili, e delle acquisizioni del sapere moderno in vari campi. Non mancano ovviamente, sia sul piano teorico che su quello critico, prese di posizione che possono essere discusse, come del resto l'autore apertamente chiedeva. Così la sua *Storia del cinema sperimentale* uscita in Italia nel 1971 si prestò anche a qualche contestazione.

Ciò che non si poteva mettere in dubbio, di Jean Mitry, era il suo totale attaccamento al cinema. Soprattutto per il cinema muto era una memoria vivente, una delle ultime, che sarà impossibile rimpiazzare. Là dove si parlava di cinema muto era sempre presente. Lo si incontrò a Rapallo nel 1980, per gli anni Venti francesi. E in questi ultimi tempi è stato il grand patron delle rassegne annuali di Pordenone, colui al quale maggiormente si deve se quegli appuntamenti così preziosi sono balzati all'attenzione degli studiosi e degli appassionati del mondo.

Primefilm. «Le montagne blu» Candid camera alla georgiana

ALBERTO GREPI

Le montagne blu Regia Eldar Sengelaja. Sceneggiatura Revaz Ceisvili, Eldar Sengelaja. Fotografia Levan Paatavili. Interpreti Ramaz Giorgobiani, Vasilij Kachivili, Teimuraz Cirgadzze. Unione Sovietica, 1985. Roma: Labirinto

No, non sarà mai un successo, non farà incassi miliardari, non passerà mai in tv in prima serata e non farà strage di spettatori. Ma per i pochi volentieri del cinema intelligente questo film sovietico del 1985 (produzione Gruzia-Film, ovvero gli studi georgiani di Tbilisi) è una delle poche offerte che, in questo primo scorcio del nuovo anno, valgono la fatica di uscire di casa. Anche perché si parla tanto di film sulla «perestrojka», e tutti aspettiamo di vederli, ma nel frattempo può essere affascinante incontrare il vero, esemplare film sulla «stagnazione» brezneviana. Perché la burocrazia è la grande protagonista di *Le montagne blu*, la burocrazia «cantata» da Gogol e sommersa da secoli nell'animo russo. Anche se il film si svolge in Georgia, nella patria di Stalin, di fatto è un manifesto - alla rovescia, si intende - del breznevismo.

Le montagne blu è il titolo di un libro. O meglio, di un manoscritto che sogna, senza grandi chance, di diventare un libro. L'ha scritto un giovane romanziere di Tbilisi che, un bel giorno d'autunno, lo porta nella locale sede dell'editoria di Stato per sottoporlo ai funzionari che dovranno decidere se stamparlo o no. Il diciottenne tornerà in inverno, in primavera, in estate (il film è suddiviso in quattro capitoli corrispondenti alle stagioni) e scoprirà che nessuno ha nemmeno sfogliato il frutto della sua fantasia. Perché nessuno, dentro, legge. Tutti hanno altro da fare, e lo fanno con imperturbabile, irrefrenabile metodicità, mese dopo mese, secolo dopo secolo. Nel corso



Franco Parenti (in piedi) in «Le partage de midi»

Primeteatro. Al Pier Lombardo di Milano «Le partage de midi» Una messinscena difficile per un autore poco frequentato

MARIA GRAZIA GREGORI

Questo insopportabile Claudel

servatore (che fa gridare alla meraviglia il cardinale Colombo) Sicché si può con qualche ragionevolezza pensare la grandezza indiscussa di Claudel consista soprattutto nel tentativo di realizzare sul palcoscenico un grande disegno provvidenziale (ed ansiosocentrico) che cerca di affermare il «maigrad» l'uomo, la sua libertà, il suo bisogno di felicità individuale.

Così, per esempio, avviene in *Partage de midi* (titolo che si può tradurre come «spartizione», oppure «crisi» di mezzogiorno) presentato al Pier Lombardo, forse per accentuare il monologo finale, quasi dantesco, come «Cantico di mezzogiorno». Si tratta di un testo che appartiene (come *La scarpina di raso*, *Testa d'oro*, *L'annuncio fatto a Maria*), alla grande produzione di Claudel e sul quale l'autore tornò a più riprese nel corso della sua vita. Ne sono conosciuti infatti tre versioni: la prima, seguita principalmente in questo spettacolo, è del 1905, la seconda, scritta su pressione di Jean Louis Barrault, è del 1948, la terza è del 1949. Un'opera «aperta», quasi sperimentalmente, ma anche, e soprattutto, un'ossessione comprensibile del resto in un testo come questo, fortemente autobiografico, tanto di disperata mesogonia.

Eccoci dunque su di una nave che va verso est, nel mezzo dell'Oceano Indiano. Sulla nave quattro persone: tre uomini e una donna legati fra loro da un rapporto che si intuisce ambiguo una moglie e un marito e due amanti potenziali che lei sembra governare a suo piacimento. La prima inizia, così, nel bagliore inquieto e caldo del sole, non appena si passa il canale di Suez per andare verso la Cina con battute che sembrano rubate a una levigata commedia salottiera, ma nelle quali la tensione è presente, pronta a scoppiare. Crudele e fatale. Ysé conduce il sabbia di tutti questi uomini che si illudono di «prenderla» (è il verbo più usato nella densa, coinvolgente traduzione di Giovanni Raboni) senza possederla mai e la porta consapevolmente alla perdizione, ma anche, e soprattutto, un'ossessione comprensibile del resto in un testo come questo, fortemente autobiografico, tanto di disperata mesogonia.

Eccoci dunque su di una nave che va verso est, nel mezzo dell'Oceano Indiano. Sulla nave quattro persone: tre uomini e una donna legati fra loro da un rapporto che si intuisce ambiguo una moglie e un marito e due amanti potenziali che lei sembra governare a suo piacimento. La prima inizia, così, nel bagliore inquieto e caldo del sole, non appena si passa il canale di Suez per andare verso la Cina con battute che sembrano rubate a una levigata commedia salottiera, ma nelle quali la tensione è presente, pronta a scoppiare. Crudele e fatale. Ysé conduce il sabbia di tutti questi uomini che si illudono di «prenderla» (è il verbo più usato nella densa, coinvolgente traduzione di Giovanni Raboni) senza possederla mai e la porta consapevolmente alla perdizione, ma anche, e soprattutto, un'ossessione comprensibile del resto in un testo come questo, fortemente autobiografico, tanto di disperata mesogonia.

Luca Carboni, canzoni come carezze

ALBA SOLARO

Due dischi d'oro e uno di platino, quattrocentomila copie del suo album vendute in un paio di mesi, ed ora, a consacrare il successo, una tournée che lo vede passare dalle discoteche ai teatri. È iniziata lunedì, a Roma, in un teatro Olimpico esaurito. Scoppia così il fenomeno Luca Carboni. Quasi in sordina il venticinquenne bolognese è diventato il portavoce della nuova generazione dei cantautori.

di tutto questo rituale. Ne sarà certo gratificato Magari ci farà su una canzone, e lo diciamo senza ironia, perché Carboni è un cantautore che trova ispirazione quasi esclusivamente negli episodi della sua vita privata. *Caro Gesù*, ad esempio, che Carboni presenta come una specie di «preghiera dello studente», è nata per caso una sera passata a discutere più o meno serenamente del futuro in compagnia di alcuni amici universitari. «Caro Gesù sa che ho lino la scuola già da un po' ma non so fare i miracoli che facevi tu, qui si vince o si perde, allora aiutami tu, fammi entrare nel business». *La vedi*, invece, viene introdotto dal cantante come «una fotografia un po' ironica, e ormai ingiallita dal tempo, dell'ambiente rockettario che un tempo fre-

quintavo», e il testo recita un po' causticamente «Là vedi, che la vita la sanno fregare, con la verdura che non mangiano mai, gli occhiali neri e le cuffie alle orecchie, ed i calzini che non lavano mai». Ed anche il suo più grande successo, *Silvia lo sai*, nasce da ricordi di adolescenza.

Carboni suona da quando aveva quindici anni, nel '77 aveva formato un gruppo di rock demenziale, i Teobaldi Rock. Ma imbroccata la strada solista, si è progressivamente incanalato in un discorso più che mai tradizionale. Con stoffa da musicista preparato, ha raffinato sempre più, nel corso dei suoi tre album, una musica mai aggressiva, dove i suoni scivolano con dolcezza, dove il linguaggio possiede freschezza e semplicità dove tutto è misurato con garbo ed intelligenza, e forse quel che manca è proprio il guizzo di una poetica insondabile. Non c'è dubbio non c'è contraddizione, ma tante piccole tenerezze, «i bacini», gli affetti protettivi, il rapporto bucolico con la natura da novello S. Francesco (*Continuate così*), tutto, anche i problemi come la droga sono vissuti come da dentro un guscio imbottito, senza drammi senza lacerazioni. Il modo stesso di stare sul palco quasi ragomitolato sul pianoforte, o con in braccio la chitarra ce lo mostra sempre timido, misurato nei gesti, avvolto da bellissime luci, mentre sul fondo passano le immagini di alcuni quadri dipinti da lui stesso, e lo circonda una band di sei elementi davvero ottimi.



Luca Carboni durante il concerto romano