



CANNES '88. La Cina in lizza al festival con il bellissimo «Il re dei fanciulli» del regista Chen Kaige, un film contro le distorsioni della Rivoluzione Culturale Tony Curtis protagonista di «Welcome to Germany»

In classe con Tao e Mao

Sussurri e grida contro la violenza. Quella dissenata esercitata verso l'uomo e l'ambiente. L'altra patologica in odio alla cultura e alla dignità individuale. Su tali tracce si dipanano, intensi eppure raggelati, due film che più diversi tra di loro non potrebbero essere. Due opere di sapiente cifra formale, l'una cinese l'altra tedesca, intrise di ricordi degli scorcii cruciali di un recente passato.

DAL NOSTRO INVIATO
SAURO SORELLI

CANNES. La prima è *Il re dei fanciulli*, del cinese Chen Kaige, ardita immersa nel tempo obliquo della «rivoluzione culturale» rivissuta per trasparenza simbolica attraverso la privata odissea del giovane, indocile maestro Echals. La seconda è una singolare produzione tedesca occidentale, *Welcome to Germany*, che il regista Thomas Brasch ha incentrato, con lucido rigore analitico, sulla figura di un cineasta ebreo americano di successo e sul suo angoscioso viaggio a ritroso, tramite un film autobiografico, nelle infami angherie subite in un campo di concentramento nazista.

Entrambi proposti nella rassegna competitiva di Cannes '88, *Il re dei fanciulli* e *Welcome to Germany* sono film destinati a suscitare appassionato interesse, fervide riflessioni. È cinema d'alto significato morale, per altro, sostanziato di moduli, accenti espressivi di originale, raffinatissima consistenza. Il 36enne cineasta cinese Chen Kaige vanta, d'altronde, credenziali abbastanza prestigiose, tanto che *Il re dei fanciulli* è giunto sugli schermi di Cannes sull'onda di sintomatici successi riscossi, nei festival di mezzo mondo, dai suoi precedenti, pregevolissimi *Terra gialla* e *La grande parata*.

Il re dei fanciulli si rifà all'omonimo romanzo dello scrittore A Cheng, il quale giustifica a proposito del suo libro chiarisce bene: «Parliamo dei problemi del Tao e del De. Tao sono le regole convenzionali, è l'ordine costituito, è tutto ciò che fa parte delle norme riconosciute come tali dalla società del tempo. De è tutto ciò che concerne l'applicazione e la salvaguardia del Tao. Più la convenzione (Tao) è rispettata, più la virtù (De) è grande. Tao e De sono inseparabili. E proprio avendo a mente queste distinzioni che tanto lo scrittore quanto il cineasta hanno operato una aperta, risoluta trasgressione delle «convenzioni» e delle

virtù tradizionali, anche e soprattutto contro lo schematico feroce degli intenti sedimentati innovatori della rivoluzione culturale. Dunque, Echals, intellettuale già preso di mira dalle guardie rosse approda negli anni declinanti della rivoluzione culturale, pressappoco nel '73, in una isolata scuola frequentata esclusivamente da fi-

gli di contadini. Echals appare anche esteriormente una specie di dostoevskiano «idiota», esposto a tutte le offese e gli oltraggi, sorridente e amichevole anche quando lo insultano, lo deridono, perché forte, incommutabile nella sua idea, questa, sì, davvero «rivoluzionaria», di cambiare il mondo, la società proprio attraverso la paziente, irrinunciabile sov-

versione di regole e norme statuite da chi detiene il potere, si direbbe, per l'eternità. È, dunque, nel solco di tali principi che lo sbrindellato, umilissimo maestro affronta l'ingrato compito di instillare nei suoi allievi, fino allora intenti a imparare nozioni e ideogrammi convenzionali soltanto attraverso un ossessivo, meccanico esercizio mne-

monico, il sospetto, poi la certezza che si può davvero smantellare impercettibilmente e irreversibilmente quel sapere posticcio, quella erudizione assolutamente conformista che era stata loro impartita di autorità. Tale strategia, benché apparentemente semplicistica, si anima nel film di infiniti dettagli, di smaglianti invenzioni poetiche. Così i banali casi del diligente, poverissimo allievo Wang Fu, della frustata domestica Laidi, del riottoso pastorello che soltanto nella natura e tra gli animali sublima la sua gioiosa condizione infantile si proporzionano, l'uno all'altro, intrecciati, nel contrappunto di squarci lirici e figurativi grandiosi.

Poco importa, suggerisce lo stesso film, che l'indifeso, vulnerabile maestro, una volta che l'autorità costituita ha avuto sentore dei suoi metodi eterodossi d'insegnamento, sia scaraventato di nuovo lontano e solo ad affrontare altri mortificanti compiti. Decisivo è semmai il seme che egli ha gettato, quella banale parola ad esempio, scritta sulla lavagna, in cui il maestro, per un'occasione, si è lasciato andare ma carica della sovvertitrice forza della fantasia e del libero pensiero, e che tra i suoi allievi troverà, prima o poi, sicura, fertile fioritura. Chen Kaige dirige la sua intensa storia con mano più che sicura. Gli interpreti, e in primo luogo il campeggiante Xie Yuan nel ruolo di Echals, lo secondano splendidamente.

Quanto al film tedesco di Thomas Brasch, *Welcome to Germany*, l'esito è certo largamente positivo. In breve, si tratta di uno psicodramma ove il tipico, maturo cineasta americano d'origine ebraica Cornfield (Tony Curtis) approda a Berlino col preciso proposito di realizzare un film sul caso-limite del passato, allora i nazisti e in specie il famigerato Goebbels vollero realizzare un lungometraggio a soggetto di chiara impronta antisemita (il richiamo corre subito al noto *Süss l'ebreo* di Veit Harlan) interpretato da consenzienti attori ebrei già perseguitati e poi allestiti da una vagua promessa di salvezza. Tra il presente e il passato, l'opera marcia così sulle tracce parallele di un duplice dramma, quello vero di un tempo, l'altro finto della ricostruzione in studio. Ma poi si inserisce un ulteriore dramma. L'irrisoltezza, le battute d'arresto della lavorazione concertano attori e tecnici americani e tedeschi sul «set», salvano infine ad essere interamente spiegati quando si scopre che lo stesso Cornfield fu, a suo tempo, tra le autentiche vittime di quella lontana vergognosa impresa dei nazisti. Film tenuto sempre su toni e climi chiaroscurali, come a sottolineare l'inguaribile senso di tristezza, di disperata memoria, *Welcome to Germany* colpisce, commuove a fondo proprio per la sua quieta, serena forza evocativa.



Un'inquadratura del film «Distant voices, still lives»

Ma il capolavoro del festival è fuori concorso

ENRICO LIVRAGHI

CANNES. Non stiamo esagerando. A una settimana dall'inizio, in questo festival un po' noioso e dal profilo sostanzialmente basso, non sono passati più di due o tre film che valgano l'amaro, bellissimo *Distant voices, still lives* dell'inglese Terence Davis, mostrato alla *Quinzaine* qualche sera fa a un pubblico alla fine ammutolito dalla grande intensità emotiva.

Terence Davis, 43 anni, autore di una *trilogia* apprezzata e premiata in vari festival (in Italia si è vista alla rassegna di Salsomaggiore), sembra un uomo tormentato dai ricordi di una difficile vita vissuta con nove fratelli e sorelle in una famiglia cattolica e proletaria di Liverpool. Il film è infatti la storia di questa famiglia neppure tanto trasfigurata dal filtro della memoria e dai ricordi distanti di una infanzia amara. Una storia che evidentemente ha lasciato un sedimento di infelicità se Davis stesso scrive: «Faccio del film per farla finita con la mia famiglia... Questo film è un omaggio alle grandi sofferenze sopportate con grande coraggio».

Sono gli Anni Cinquanta. I ricordi d'infanzia non abbandonano Tony e le sorelle Eileen e Maizie. Una vita dura, fatta di invidia, di fatiche e di violenza. La madre sottile, meschina, rassegnata e spesso piangente. Il padre brutale, colerico, che rovescia la tavola dove è apparecchiato il pranzo, che picchia i figli a colpi di scopa e che lascia cianfrusaglie ai piedi del letto come regali di Natale. Il tutto si svolge dietro la porta d'ingresso, sempre inquadrata come una barriera verso tutto ciò che avviene all'interno, luogo simbolo di tutto il film dove si arrestano i desideri, le paure, le angosce e la rassegnazione.

Flash-back sui giorni dell'adolescenza, quando il padre impediva alle ragazze di andare al ballo, e la porta d'ingresso della casa assumeva i contorni di un luogo magico e segreto dove sostare a fumare di nascosto e a parlotare con le amiche. Flash-back su un letto di ospedale e sul padre morente, che Eileen proprio il giorno del suo matrimonio si scopre ad invocare, quasi in una fitta di memoria lancinante. Di luogo simbolico nel film ce n'è un altro, il pub, dove i fratelli ormai sposati si incontrano per cantare in coro suggestivo canzoni popolari. Nel pub le canzoni scandiscono una vita ormai matura in cui sembra riprodursi l'eterna asprezza dei rapporti familiari, fatti di incomunicabilità, di violenze verbali e materiali, di separazione fra coppie sposate. Le canzoni parlano d'amore, di felicità, di dolori, e sembrano l'unico mezzo, l'unico linguaggio riconoscibile da questa gente oppressa dalla inclemenza quotidiana. Le donne ridono insieme, rinfacciano agli uomini, separati, ingrignati, ingrignati e quasi estranei, battute allegre e accorate, ironiche e pungenti, dietro le quali si nascondono i desideri, le passioni e il lucido disagio della vita.

Solo le canzoni tengono insieme, in coro, uomini e donne, fratelli e sorelle, in quello che appare come l'unico linguaggio comune, e sembrano evocare, finalmente, le «voci distanti», lontane, che rimanevano incrostate, chiuse nella coscienza.

Distant voices, still lives è un film sconvolgente. Cirato con un rigore quasi acruale. Strutturato intorno a una unità di luogo e di spazio concepiti con tenacia quasi maniacale. Un materiale accorpato con consumata abilità, un flusso di immagini inquietanti dove si intrecciano rimandi di memoria, incubi di valenza quasi onirica e scenari di vita comune. Un film carico di tutti i mali, le ossessioni, la tenerezza di una esperienza vissuta, che fruga nella coscienza, in seno a un sottile disagio esistenziale, e apre, più di mille tratti sociologici, uno squarcio di luce sulla asprezza della vita marginale del mondo proletario, a Liverpool, negli anni Cinquanta. C'è da sperare solo che qualche distributore italiano lo comperi, sarebbe un peccato che restasse un film da festival.



Una curiosa inquadratura del film «Welcome to Germany» di Thomas Brasch

Barbie a Cannes. «Perché Le Pen ricordi...»

Ieri l'antisemitismo e l'olocausto degli ebrei, oggi il Vietnam di *Dear America*, nei giorni passati e in quelli futuri le riflessioni sul razzismo e sul colonialismo di *Chocolat* e di *A World Apart*. Il festival di Cannes entra nella seconda settimana di vita affrontando i massimi sistemi. Lo fa ovviamente a modo suo, mescolando cultura e spettacolo, tragedie e divismo. Ma lo fa. Ed è già qualcosa.

DAL NOSTRO INVIATO
ALBERTO CRESPI

CANNES. Si spara a Gaza e in Cisgiordania, e dalle prime pagine dei giornali le notizie rimbalzano nella coscienza dell'opinione pubblica francese, ma come in questi giorni divisa tra la riconferma dell'appoggio popolare a Mitterrand e la virulenza del fenomeno Le Pen. «Di fronte ad avvenimenti simili si possono dire solo banalità. Ribadire la condanna del nazismo non significa certo essere a favore

Francia e dei suoi inconfessabili tabù. Marcel Ophüls, 61 anni, è figlio di Max Ophüls, uno dei più grandi registi della storia. Ebreo tedesco, naturalizzato francese nel '38, fuggito in Svizzera nel '40 grazie all'aiuto di Louis Jovet, riparato prima in Spagna poi negli Stati Uniti nel '41. Marcel, nato a Francoforte nel '27, allora era un ragazzo e ricorda queste peregrinazioni al seguito del padre illustre, l'adolescenza negli Usa di cui conserva al cittadino accento a quella francese (ora vive a Parigi): «Non posso dire di aver vissuto le persecuzioni ma ricordo bene il poster di *Süss l'ebreo* nel cinema davanti alla casa dove eravamo rifugiati in Svizzera. Eravamo profughi di lusso perché mio padre era uno dei cineasti più famosi del mondo. Ma pur sempre profughi».

Dopo aver assistito il padre sul set di *Lola Montes*, ha coltivato una carriera di regista «raro» e, come si sarebbe detto una volta, scomodo. *Le chagrin et la Pitié*, film-cronaca di una città francese sotto l'occupazione, non ebbe vita facile. *La memoria della giustizia*, documentario sul processo di Norimberga, è tuttora proibito in quella Francia che a suo tempo censurò anche *Orizzonti di gloria*. *Hotel Terminus* è un film americano, prodotto dalla Orion: «Sì, americano e orgoglioso di esserlo. E mi ha fatto molto piacere sapere che Woody Allen in persona, che da anni lavora con la Orion, ha sborsato del denaro quando eravamo in difficoltà finanziarie durante il montaggio. I produttori francesi? Ne ho incontrati a decine e nessuno ha avuto il coraggio di dirmi un «sì» o un «no» definitivo. Il film nasce quasi per caso,

dal «secondo lavoro» di Ophüls che nell'83 viene contattato da *The Nation*, giornale di sinistra americano, perché si rechi come inviato al processo di Barbie, a Lione. Ophüls pensa subito a una doppia destinazione dei suoi articoli, e parte per un lunghissimo periodo di ricerca. Centinaia di interviste a ex vittime e ex collaboratori di Barbie si traducono in 120 ore di materiale girato, in cui Ophüls e i suoi montatori Albert Jurgenson e Catherine Zins si immergono per quasi due anni. Tornano a galla con un film estenuante (per la durata) ma immenso, agghiacciante, paragonabile al magnifico *Shoah* di Claude Lanzmann che non a caso Ophüls apprezza moltissimo. Un film in cui Barbie non si vede quasi mai. «Klaus Barbie è volutamente un'assenza lungo tutto il film. Non l'ho mai incontrato, l'ho visto

solo di sfuggita, e da lontano, al processo. Faccio parlare la gente che l'ha conosciuto e quella gente mi interessa più di lui. Per me Barbie è il detentore della memoria di un secolo. In sé e per sé non conta nulla. Era un personaggio squallido e come lui, fra i nazisti, ce n'erano mille, di alcuni dei quali si sono persi, purtroppo, tracce e ricordi».

I personaggi sono, appunto, vittime e carnefici. Vittime come la signora Simone Lagrange, che dopo le torture subite rimproverava la madre, dicendole: «Guardi come è ridotta sua figlia. Colpa sua, che non ha parlato». Carnefici di ieri, come l'ufficiale della Gestapo Harry Steingrützel, di fronte all'insistenza del regista e del suo cameraman nel riprenderlo, sbotta: «Ma non ci sono più diritti umani a questo mondo!». Aspiranti carnefici di oggi, come Le Pen in persona che definisce il processo Barbie e il caso Waldheim «frutti comuni di una congiura ebraica».

Il concerto. In diecimila a Roma per De Gregori

La voce, la chitarra, la «band» e non c'è niente da capire

Diecimila persone attente a seguire le parole, senza l'enfasi dei concerti rock. La tappa romana di De Gregori è stata un successo, canzoni vecchie e nuove «montate» in una sorta di itinerario poetico in cui c'è spazio per la riflessione e la denuncia. Dietro al cantautore, sempre con armonica e chitarra, una band di nove elementi, compatta e musicalmente efficace. La tournée si chiude il 25 a Milano.

ALBA SOLARO

ROMA. La nuova tournée di Francesco De Gregori è iniziata la scorsa settimana con una premessa inaspettata: un incontro con la stampa, a Milano, e l'apparizione televisiva a *Doc*. Al tempo stesso, però, decidendo di dare il via al tour molto tempo dopo l'uscita dell'album *Terra di Nessuno* il cantautore romano ha riaffermato la sua volontà di non essere schiavo dei soliti meccanismi della promozione. Sarà per questo che il nuovo spettacolo non è ossessivamente concentrato sulla produzione più recente, ma spazia abbondantemente, attraverso quasi una trentina di titoli, in tutta la storia musicale di De Gregori.

C'è in lui la voglia sempre più evidente di superare la figura del cantautore solitario, secondo il modello dylania-

no, la sagoma duramente ritagliata in controcultura la forza della voce e delle parole sottolineate unicamente dalla chitarra acustica e dall'impeto dell'armonica. Chitarra e armonica De Gregori le ha sempre, ma ha pure dietro di sé un gruppo di ben nove elementi. Sul palco la dimensione era molto più plastica e movimentata e De Gregori si lascia volentieri risucchiare dall'atmosfera di gruppo, più da concerto rock, con tanto di giochi di luce. Ma senza esagerare. Probabilmente il cantautore sente un po' la crisi del proprio ruolo ma sa aggombrarsi senza per questo avere l'aria di «cedere alle mode». Se negli anni Settanta aveva ancora un senso parlare di cantautori che danno la voce ad una generazione, oggi un musicista come De Gregori

non può che dar voce a se stesso; ma nei suoi dubbi, nelle sue amarezze, nelle riflessioni raccontate come favole adulte molti ci si possono ritrovare, e lo dimostra più di ogni altra cosa il tipico atteggiamento che il pubblico ha ai suoi concerti. Preferiscono ascoltare, con attenzione, assorbire ogni singola parola, piuttosto che esprimere con vivacità la propria partecipazione, anche se poi quest'elemento certo non manca, come non mancano mai le distese di accendini (un po' sotto tono stavolta).

Anche se supportato da un gruppo di strumentisti di alto livello, la forza e l'energia di De Gregori resta comunque nelle sue parole; parole che plasmano sentimenti, un tempo più ermetico, oggi con più robusta chiarezza, che parlano delle storie del paese reale, o inventano poetiche metafore della società, come quella prodigiosa del *Titanic*, con le sue divisioni in classi, i difficili rapporti umani, i sogni, le speranze, le sconfitte.

Secondo una consuetudine degli ultimi anni, De Gregori ha iniziato il concerto con *Niente da capire*, un lungo balzo all'indietro nel tempo,

Il concerto. George Michael all'Arena di Milano

Pioggia di reggiseni e mutandine ma il sex appeal dov'è?

Suona George Michael. Ammiccante, seduttivo, gaudente banale, fa scivolare via come un bicchier d'acqua il suo concerto un po' insipido, con strutture sceniche ad alta tecnologia e canzoncine di bassa consistenza. La platea è giovanissima, quasi tutta femminile: sul palco piovono reggiseni e mutandine, sul prato dell'Arena brillano migliaia di accendini. E il supermercato dei «sex symbol» ha un nuovo eroe.

ROBERTO GIALLO

MILANO. L'altoparlante ha il suo bel daffare: chiama senza sosta nomi di giovanissimi, pregate di ricongiungersi felicemente agli affranti genitori in questa o quella zona dell'Arena, che nel frattempo, causa un temporale improvviso e violento prima del concerto, si è trasformata in una palude. Quando le luci si spengono, anche gli irriducibili sospendono le ricerche: canta George Michael, che per le ragazze dell'Arena è l'inarrivabile oggetto del desiderio. Poco importa se la sua musica lascerà tracce assolutamente impercettibili, né conta il fatto che Mick Jagger lo abbia chiamato «parrucchiere» alludendo ai suoi ammiccamenti non troppo eleganti. George Michael entra in scena in un modo che promette esplosioni, con raggi laser che tagliano l'aria e una

Sono notazioni in margine, perché in realtà Michael si muove all'interno di un apparato scenico perfetto. Luci precise, fumi e raggi laser usati con discrezione e mai banalmente, ottimi giochi d'atmosfera e un palco larghissimo sul quale il cantante inglese può correre, camminare, ballare in libertà. C'è, ovviamente, anche la musica. Quella del solo album finora venduto (*Faith*), come dice a grandissime lettere anche il sipario nero) e quella dei Wham!, duo sciolto consensualmente qualche anno fa dallo stesso Michael e dal compagno di cordata Andrew Ridgeley quando era al massimo della popolarità.

Pochi sprazzi convincenti in due ore di discoteca senza molta sostanza, dove chi brilla veramente è il bassista nero Dean Estus, l'unico membro della band gratificato da una presentazione particolare con relativo assolo, capace di imprimere ai brani una spinta in più. Nonostante i dischi venduti a milioni, Michael perde quella canca di fresca e dichiarata banalità che avevano i Wham! e prova a far sul serio, ma resta obbligato a tener fede al copione del bellone. Provocante torse, provocato-



George Michael