

**Cannes '89** Fa centro Skolimowski con «Acque di primavera» tratto dal romanzo di Turgheniev e in lizza al festival per i colori italiani. Un film raffinato e splendidamente recitato che ricorda il miglior Mikhalkov. Delude invece il francese «Chimere»

# I dolori del giovane Dimitri

Che sia italiano o cosmopolita poco importa. *Acque di primavera*, tratto da Turgheniev, realizzato dall'anglo-polacco Jerzy Skolimowski, è uno splendido film. Figura in lizza a Cannes per i colori italiani (Angelo Rizzoli ne è uno dei produttori) e presumibilmente qualcuno gli imputerà come un indebito escamotage la scelta di tale bandiera. Vista anche la composizione eterogenea del cast.

DAL NOSTRO INVIATO  
SAURO BORELLI

CANNES. È già divampata, è tempo, a proposito di *Acque di primavera*, la controversa, oiosa questione sulla liceità o meno da parte di Skolimowski e di tutti i suoi (e, in primis, il coreografo sovietico Alexandre Adabascian, già assiduo complice di Nikita Mikhalkov per le sue cose migliori) di trascrivere per lo schermo un testo minore del classico autore russo dell'Ottocento. Meglio impuntando come una colpa allo stesso Skolimowski quel che in effetti costituisce l'oggettivo pregio del film. Cioè, essere fondato e articolato su modelli, su stili di elegante cifra naturalistica, ma non priva di intuizioni psicologiche attualissime e temperate, di quando in quando, da avvertibili trasparenze ironiche.

A sbarazzare subito il campo da simili, pretesuose conturbazioni, basta del resto la franchezza, serena, ammissionale del regista quando ragionevolmente sostiene *Acque di primavera* non è un melodram-

ma. Il racconto ha una cadenza tradizionale, lontana da ogni stravaganza stilistica e ogni bizzarra figuratività. Questo non significa, naturalmente, che è un film *old fashion*: lo stile è levigato, morbido, ma non accademico. Assolutamente incontestabile. L'arrivo del film, quando ancora scompare il titolo di testa, è indicativo. Una zattera enorme, carica di alcune carrozze con i relativi fidi di cavalli, solca, lenta e silenziosa, la laguna di Venezia. In primo piano compare, poi, il volto aggrondato, segnato dal tempo, dalle amarezze di un signore dalle espressioni dolorosamente attonite. In sovrapposizione si staglia anche la silhouette omigamica di una tipica maschera del carnevale a San Marco.

Ecco, proprio in questo incipit dal segno ancora ermetico ma evidente, come nelle analoghe, intensissime scene iniziali del viscontiano *Morte a Venezia*, è già per gran parte

inscritto il senso della strategia narrativa sapiente, variamente spettacolare escogitata da Jerzy Skolimowski per questa specifica mediazione di un'opera letteraria ricca di sfumature, di accensioni romanticopassionali quanto mai emblematiche di un certo passato e anche, paradossalmente della realtà più ravvicinata.

Dunque, nella seconda metà dello scorso secolo, il nobile russo Dimitri Sanin, in viaggio alla volta del suo paese dopo un prolungato soggiorno nelle maggiori città europee, capita a Mainz per una breve sosta. Incidentalmente, viene a conoscere Gemma Rosselli, solare e allegra figlia di pasticciatori italiani, che è subitaneamente presa d'amore per quell'altante viaggiatore russo. Il sentimento è presto ricambiato con trasporto da Dimitri. Tanto che, sui due piedi, decide di vendere la sua proprietà in patria (e magnanimamente di restituire libertà e dignità umana ai suoi servi) e di costituirle lì, dove si è venuto a trovare, una situazione imprenditoriale che consenta a lui e all'amata Gemma di vivere con decoro e qualche agiatezza. Allo scopo contatta un amico d'infanzia soggiornante nella vicina Wiesbaden e da questi viene consigliato a proporre l'affare alla propria moglie, l'avvenente, incostante Maria, già al centro di fitti corteggiamenti, duelli e rivalità acute tra ufficiali brillanti, de-

bosciali della guarnigione locale. La storia, a questo punto dritta, salvo qualche ammiccante lampo ironico, verso la più fiammeggiante passione. Dimitri, irretito dalla subdola Maria, dimentica prontamente la pur amata Gemma per abbandonarsi ai focosi amplessi della disinibita nuova amante. Poi, il soprassalto maligno. Quando Dimitri è ormai deciso a soppiantare tutto e tutti per rifugiarsi altrove con la miliardaria Maria, ecco che quest'ultima lo pone di fronte bruscamente ad una scelta impossibile. Infatti, nel corso della cena che dovrebbe sancire la compravendita dei beni di Dimitri da parte della stessa Maria, la donna invita anche la rivale Gemma, mettendole sotto gli occhi, con velenoso piacere, il desolato spettacolo del tradimento dell'uomo. Turbamenti e dolore precoci, dunque, per il giovane Dimitri. Che, appunto, nell'epilogo angoscioso del film s'intravede, triste e disperato, come nelle immagini iniziali. Sulla zattera vagante per la laguna, sponovata d'ogni presenza confortante, ripensa ai suoi verdi anni, ai sogni ormai infranti, al sicuro, squallore della sua prossima vecchiaia.

Film di formidabile vigore e nitore espressivo *Acque di primavera* trova perfetti, adeguati interpreti tanto nel sensibile Timothy Hutton (Dimitri) quanto nelle bravissime «dame di cuori» Valeria Golino (Gemma) e Nastassia Kinski (Maria). La fotografia ora cromaticamente intensa, ora figurativamente sfiorante, di Dante Spinotti, le musiche felicissime di Stanley Myers, i costumi sontuosi di Francesco Bronzi, le scene pertinenti e precise di Sobocinski hanno poi contribuito a dare forma mirabilmente compiuta a tutto l'insieme. Vengono in mente Kubrick e Visconti, ma il referente di spicco risulta, per la circostanza, soprattutto Nikita Mikhalkov, sia per le sue inarrivabili trascrizioni letterarie (Cechov, Oblomov, eccetera), sia per l'incisivo contributo del geniale sceneggiatore Adabascian.

Proposto altest nell'edizione competitiva l'atteso scordio nel lungometraggio a soggetto della cineasta francese Claire Devers dal titolo un po' vago *Chimere*. Interpretato con volenteroso piglio da Béatrice Dalle, Wadek Stanczak e Francis Frappat (oltre che, in una parte di scorcio, da Adriana Asti) il film racconta l'ingabbiata vicenda di Alica alle prese con uomini da poco e soprattutto, disgraziatissima nei suoi più gelosi affetti domestici. Che dire di questo melodrammone enfatico neanche molto disinvolto, anzi pretenzioso e lustrato come un patinato fumetto rosa? Poco. O, al più, che non avrebbe voluto averlo visto. Specie, in concorso, a Cannes.



Timothy Hutton e Nastassia Kinski nel film «Acque di primavera». A destra: Béatrice Dalle.



## Tra Nastassia e Valeria le bizze di Béatrice

DAL NOSTRO INVIATO

CANNES. Giorni di belle ragazze, sulla Croisette. L'ultimo week end del festival è all'insegna dell'avvenenza, anche se con qualche difficoltà. Accoglienza affollata e quasi «pericolosa», ad esempio, per Nastassia Kinski, che è stata accolta da nugoli di paparazzi tali da mettere in pericolo la sua incolumità personale. Accoglienza con qualche momento di imbarazzo per Valeria Golino, applaudita (come la Kinski, del resto) per la sua prova in *Acque di primavera*, ma poi lanciata nella spettacolare affermazione che «il cinema in America, a parte cinque o sei geni, è fatto da tanti mediocri»; evidentemente Valeria, che si è fermata a Los Angeles dopo il successo di *Rain Man*, si è scordata in fretta di come si fa il cinema in Italia. Accoglienza controversa per Christine Keeler, «ex bella degli anni Sessanta protagonista del caso Profumo che fece cadere il governo conservatore di MacMillan. Christine è venuta a Cannes per accompagnare *Scandal*, il film che ricostruisce la sua storia; come ventinque anni fa, c'è chi la considera un'avventuriera, chi la vittima di un complotto più grande di lei. Il suo regista, il trentunenne scozzese Michael Caton-Jones, è ovviamente fra coloro che la difendono: «All'epoca molti giornali inglesi parlarono di Christine come di una puttana senza scrupoli, e del ministro Profumo come di un poveretto. Un po' come è successo in America per il caso di Donna Rice e Gary Hart. Credo che fosse vero il contrario. Ovvero, che Christine fu una sorta di cartina di tornasole che svelò la corruzione del governo MacMillan. Sarebbe bello se potesse accadere qualcosa di analogo con la Thatcher...».

Accoglienza da curva Sud, infine, per Béatrice Dalle. *Chimere*, opera prima di Claire Devers, è stato accolto con risate di scherno e grida di giubilo (queste ultime, tutte le volte che il bel viso di Béatrice veniva coperto di cefloni dal marito, il rude Wadek Stanczak). Nonostante la giovane età, Béatrice Dalle è la *vedette*

su cui i francesi puntano maggiormente in questo momento, ma *Chimere* non sembra il «veicolo» migliore per farla diventare la nuova B.B. E anche la conferenza stampa, trasformata presto in una rissa, lo ha confermato.

Se Mickey Rourke l'altro ieri aveva pronunciato davanti a mille giornalisti la parola «fuck» (l'insulto inglese universale, traducetelo come «vi piace»), Béatrice esordisce con il termine caro a Cambronne. Il microfono fa le bizze, e lei esclama «merde!» proprio nel momento in cui l'aggeggio comincia a funzionare. Capita. Subito dopo comincia il cancan. Un giornalista belga si esibisce nell'intervento più duro che ci sia mai capitato di sentire a una conferenza stampa: «Signora Devers, il suo film è orrendo, ha dei dialoghi allucinanti. Le consiglio di vedersi il film di Spike Lee e di imparare qualcosa». Béatrice Dalle impugna il microfono e chiede: «C'è qualcun altro in sala che non ha capito niente?». Il suo coprotagonista, Francis Frappat, aggiunge: «Ero alla proiezione della stampa e ho sentito i fiocchi e le risate. Sarebbe bello poter scrivere un trattato sociologico sul comportamento di questa gente. L'isteria sale, qualcuno chiede a Béatrice cosa fa a Cannes dopo aver dichiarato che non gliene importa nulla del festival. La risposta (anche stavolta, credeteci, testuale) è: «Non ho mai detto a nessun giornalista che a Cannes sono tutti dei coglioni» e che me ne sono fatto del festival. Smentisco tutto. Sono felicissimo di essere qui. L'hopping raggiunge il suo culmine quando un giornalista francese accusa Claire Devers di aver fatto un film contro la matematica, e il regista si alza orgoglioso esibendo un pancione che all'ingresso, nella calca di fotografi e curiosi, non si era notato. Dal canto suo, a presidiare la domanda, Béatrice Dalle gli dice che per il momento non ha intenzione di fare figli. «Anche perché ogni non ci si può fidare degli uomini».

## «I miei Rom che danno scandalo» La Jugoslavia secondo Emir Kusturica

DAL NOSTRO INVIATO  
ALBERTO CREAPI

CANNES. Emir Kusturica, jugoslavo d'America (vive quasi stabilmente a New York, dove tiene un corso di cinema alla Columbia University), non riesce ad essere triste. Gli spiace molto che il suo film *Il tempo degli zingari* non sia piaciuto alla stampa italiana. Ma non ne fa un dramma. Non ne sarebbe capace. 34 anni, fiaco da atleta, sguardo insonnolito e turbacchione, Emir è un regista vincente. Leone a Venezia con *Ti ricordi di Dolly Bell?*, Palma a Cannes con *Fupi* e in viaggio d'affari, è come il Real Madrid: può anche perdere un festival ma rimane sempre grande. Il perché del bagliore calcistico lo capirete più avanti.

Con Kusturica, a qualche giorno di distanza dalla presentazione di *Il tempo degli zingari*, vorremmo parlare d'altro. Ad esempio, di come il suo film sui Rom - ovvero su una minoranza che è tale in tutto il mondo - sia di fatto anche un film sulla Jugoslavia di oggi, sul suo essere una sorta di laboratorio etnico-politico in cui tutta l'Europa può vedere riflesse le proprie tragiche contraddizioni. «Io sono orgoglioso», dice Emir - «di aver girato un film che, essendo par-



Emir Kusturica ha presentato al festival di Cannes «Il tempo degli zingari».

precedenti film di Kusturica. Evidentemente, come dicevamo, la tematica delle minoranze è molto sentita. «In Jugoslavia siamo tutti parti di una minoranza. Anche le maggioranze vengono trasformate in minoranze. Prendi la Serbia. Era la repubblica più grande e per questo è stata divisa in due dopo la seconda guerra mondiale. La tua fami-

glia è musulmana. Ti senti anche tu, quindi, membro di una comunità minoritaria? «La mia famiglia era serba - oggi non più, siamo molto mescolati - e i miei zii sono diretti musulmani nel Quattrocento, solo per sopravvivere. Ma è una tradizione che si è affievolita nei secoli e l'islam non la partelle mie radici. Non sono né cristiano né musulmano. Mi sento «pagano», ammesso che significhi qualcosa. *Libération* ha scritto che nel *Tempo degli zingari* cerco di creare una religione atavista. Non ci avevo mai pensato ma mi piace molto, è una bella idea».

Si potrebbe leggere il tuo film come una soluzione artistica, metaforica, al problema jugoslavo. A tuo parere esiste anche una soluzione politica.

per i Rom come per gli albanesi del Kosovo? «Dovrebbero cambiare molte cose. Si dovrebbero aprire i confini. E soprattutto, bisognerebbe estromettere il partito comunista da qualunque decisione che riguardi l'economia».

Con Kusturica, il discorso scivola inevitabilmente su altri argomenti - solo apparentemente meno seri. Il rock, ad esempio. Emir suona il basso in un gruppo, e si sente il cinema più rock che esista. «Credo che i miei film siano molto più vicini al rock'n'roll che al dramma o alla commedia tradizionale. Cerco di essere aggressivo, diretto. Come i Clash, o Lou Reed. I miei film sono canzoni, così come le canzoni di Bruce Springsteen sono del film. Come si concilia l'amore per il rock con la musica gitana usata a piene mani nel *Tempo degli zingari*? «Il rock non è un genere musicale, è uno stile di vita. E anche gli zingari sono rock. Rock significa, quasi inevitabilmente, America. Come si vive a New York? «Benissimo. Mi piace New York perché è un luogo, primordiale. Amore, sesso, violenza. Il tutto è diretto, senza sottintesi. Mi piacerebbe fare un film da *Delitto e castigo* e ambientarlo a Manhattan. L'Europa mi sembra terribil-

# Forsythe, un balletto formato Bauhaus

*Enemy in the figure*, un nemico nella figura: è il titolo della nuova creazione di William Forsythe, direttore del Balletto di Francoforte. Accolta da ovazioni, la breve pièce conclude un bel collage di balletti a firma di Laura Dean, Manada Miller e Daniel Larrieu. Ma spicca su tutto per l'originalità e per il fatto di ispirarsi alle teorie dell'«enfant terrible» dell'architettura Daniel Libeskind.

MARINELLA QUATTERINI

FRANCOFORTE. La storia racconta che il Re Sole amava allestire alla Corte di Versailles complicati balletti che non somigliavano ad altro che a sontuose architetture mobili, e facile trovare una relazione tra danza e architettura nei secoli delle scoperte e della fiducia nella costruzione del progresso. Ma oggi? Quali possono essere le relazioni tra due arti che hanno persino negato le loro caratteristiche più peculiari come il movimento e il volume?

uffici, abitazioni e spazi pubblici, a Berlino, che avendo vinto un concorso internazionale trasmigrerà forse dal regno della fantasia, a cui sembrerebbe strenuamente legato visto che i suoi materiali spaziano dall'acciaio alle pagine dell'elenco telefonico, a quelle della realtà.

Esponente di un'ultima corrente dell'architettura che si definisce per ora con un certo pudore «decostruttivista», Libeskind sfida l'impossibile: nelle sue «decostruzioni» cerca di sposare pittura, scultura, letteratura e architettura. Per questo Forsythe ha trovato in lui l'anima gemella. Il suo audace *Enemy in the Figure* sembra allo stesso tempo un film poliziesco, un progetto mobile del Costruttivismo russo e un disegno grafico del Bauhaus che si è colorato di velocità e di ironia. Pochi elementi contribuiscono a creare una scena simile a un vasto set cine-

matografico. Un morbido muretto di legno chiaro a forma di onda. Alcune corde bianche e nere appoggiate e fatte vibrare a terra. Un grande proiettore spostato a vista dai ballerini, responsabile degli improvvisi squarci di luce intensa e crepuscolare che invadono o nascondono le immagini. Il tutto avvolto dalla musica metallica e inquietante di Tom Willems, abituale collaboratore di Forsythe.

All'inizio di *Enemy in the Figure* un paio di ballerini sonda le pareti nere del palcoscenico; una danzatrice in succinto body bianco è invece distesa a terra e sembra reggere la lunga corda che la lega alla struttura in legno. La luce è sinistra come in un fotogramma del *Dottor Caligari*. Ma ecco che lo spazio si popola di presenze contrastanti. Un negro dinoccolato (Stephen Galoway), in foggia da clown con frange, piroetta. Un picco-

lino, palla di mercurio dal petto villosa (Antony Pizzi), è scosso da un delirio frenetico: danza come un ossesso. Una coppia si agguanta tra gomitate e abbandoni taglienti. Come al solito, Forsythe non racconta una storia: la disintega. Ma le presenze, in costumi solo bianchi e neri, che il coreografo sembra aver rubato al sarto francese Jean Paul Gaultier, espongono in velocità, con magiche cose sospese in tondo, piccoli galoppi e leratici saltelli speculari - un testo poetico di intensa bellezza: candido come un gioco per l'infanzia, ma anche sofferto nel rallentato finale riservato a donne che con la loro danza possente e muscolare, forte ma velata di femminilità, come quella della bravissima Elizabeth Corbett, sembrano interrogarsi proprio sulla loro energia di donne.

Con *Enemy in the Figure*, il direttore di Francoforte segna un altro compatto successo nel suo carnet. Il pubblico che ormai lo ossanna ha comunque riservato calorosi applausi a tutti gli altri ospiti della serata. Laura Dean, americana di prestigio, ha spiegato con il geometrico *Fire*, tutto bianco e sulle punte, come sia possibile coniugare l'abbandono della danza orientale, ancheggiante e rotonda, con la severità del postmoderno ridotto a pochi saltelli e moti disegni spaziali. Daniel Larrieu, che Forsythe considera tra i più interessanti coreografi francesi, ha creato in *Jungle sur le planète Venus*, giungla sul pianeta Venere, gioco sul mondo emotivo dice il coreografo; una parodia dei principali stili coreografici odierni e passati.

Tutto calato in jeans color carta da zucchero, il poderoso Balletto di Francoforte imita le passerelle di Pina Bausch e il rumoroso, brul-



Stephen Galoway in un momento di «Enemy in the figure».