

Montaldo, Ioseliani... Lo sguardo europeo sul Continente Nero. E in concorso c'è la Tunisia

Africa ciao, 5 film per dirlo

ALBERTO CRESPI

I registi africani usano un'espressione bellissima per «giustificare» il fatto di doversi affidare spesso a capi tal europei per girare i propri film: «Siamo costretti a fare cinema con i soldi del diavolo». Le cinematografie nazionali africane sono quasi tutte troppo povere per loro indipendenza (che i rispettivi paesi hanno spesso ottenuto a prezzo del sangue) è ancora una chimera. Il «denaro del diavolo» a volte è la salvezza. E in questo caso il diavolo sembra noi. Gli europei.

Il «diavolo» è necessario prima e dopo. Per far nascere un film e per farlo vivere. È fonda- mentale - culturalmente - che i film africani possano circolare all'interno dei paesi d'origine ma lo è altrettanto - economicamente - che essi trovino un pubblico anche nei mercati cinematografici più ricchi. Da questo punto di vista l'Italia è un diavolo brutto. Paesi europei come la Francia e la Gran Bretagna sono molto più aperti anche a causa del grande numero di immigrati africani che vi risiedono. L'Italia è chiusa. Ma qualche piccolissimo segnale di apertura si intravede e qui arriviamo al punto. Bisogna ringraziare i festival. È in casi del genere che manifestazioni come Cannes, Venezia e Berlino trovano una ragione d'essere. Ci spieghiamo.

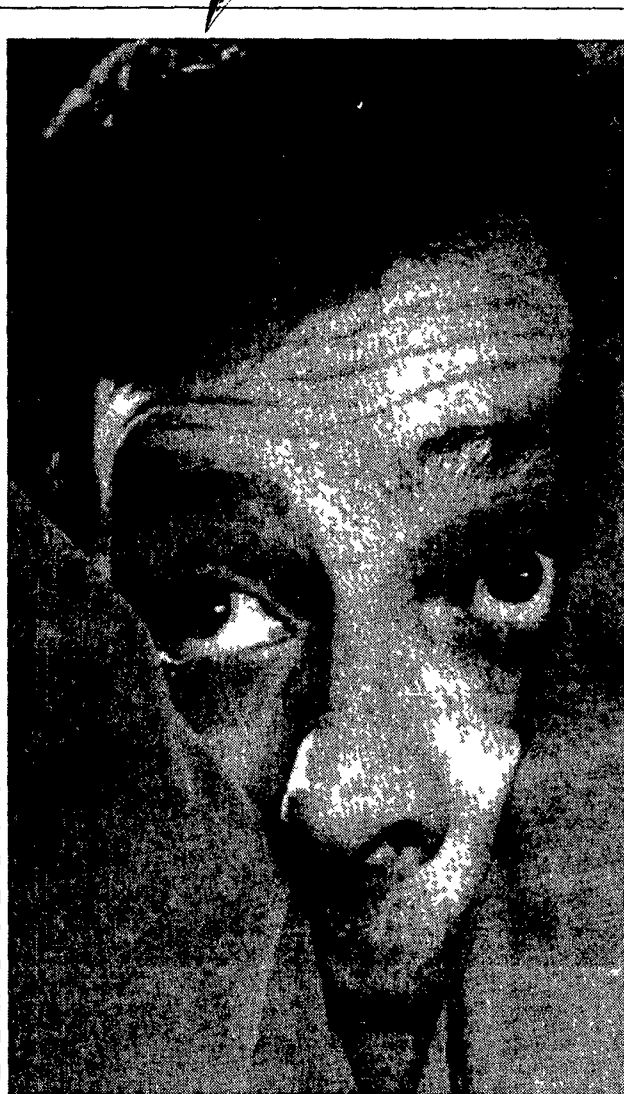
Nell'ultima stagione sono usciti nel circuito commerciale italiano (cioè nei cinema a pagamento non in rassegne culturali benefiche organizzate da qualche ente locale o nel ghetto dorato di qualche cineclub) tre film africani: un film cinese un film indiano *Camp de Thiaroye* di Sembene Ousmane e *Thierno Faty Sow* (Senegal). Gran premio speciale della giuria a Venezia 88 *Yéleou* di Souleymane Cissé (Mali) premiato a Cannes 88. *Africander* di Oliver Schmitz e Thomas Mogoulane (scritto a quattro mani da un nero e un bianco girato in Sudafrica ma rigorosamente proibito in patria) presentato in una sezione collaterale di Cannes 88. *Songo rosso* di Zhang Yimou. Orso d'oro a Berlino 88. *Salaam Bombay!* di Mira Nair. «Ca-

méra d'or» (migliore opera prima) a Cannes 88. Una doppia precisazione: almeno due di questi film, quelli del Senegal e del Mali avrebbero probabilmente vinto premi più importanti se avessero avuto alle spalle cinematografie più potenti (entrambi sono stati battuti da film «di casa»: il francese *Sotto il sole di Satana* e l'italiano *La leggenda del Santo Bevitore*). Ma entrambi non sarebbero mai arrivati sul nostro mercato senza quei premi «secondari». Ecco dunque che almeno in questi casi i grandi festival del cinema assolvono una nobile funzione di promozione. Senza le grandi vetrine di Cannes e di Venezia simili film non avrebbero in un certo senso nell'atmosfera da Wwf che circonda il cinema i festival vanno considerati specie protette perché danno una chance a cinematografie marginali. È un po' il concetto della riserva indiana che non è il massimo della vita ma nemmeno il minimo. Almeno finché si parla di film e non di boat people.

Anche Venezia 88 avrà i suoi boat film. Dal Tunisia arriva *Layla ma rasyon* di Taleb Louhichi descritto come una storia di «amour fou». Da Taiwan *Città dolente* di Hou Hsiao-hsien regista di valore autore di *La figlia del Nido* valorizzato dalla Mostra di Pesaro. Da Israele *Berlin Jerusalem* del bravo Amos Gitai. Ma il vero protagonista di Venezia 89 sarà lo sguardo europeo sull'Africa: uno sguardo georgiano (*E la luce fu di Otar Ioseliani*) danese (*Christian di Gabriel Axel*) svizzero (*La femme de Rose Hill* di Alain Tanner) e cosa per noi un portante italiano con *Tempo di uccidere* che Giuliano Montaldo ha tratto dal difficile affascinante testo di Ennio Flaiano. Sono film che indicano una curiosità ormai diffusa, un bisogno di novità culturali che l'Occidente fatica ormai a produrre. I Nobel a Soyinka e a Mahfuz i segugi di vitalità del cinema africano (sia arabo che nero) possono creare un corto circuito ferale. L'Africa che si propone a noi non che guardiamo all'Africa. A Venezia in questo senso qualcosa succederà. È uno dei pochi motivi per andarci.



Un'inquadratura di «Ek din Achaneek» di Mrinal Sen



Leo Gullotta nel film di Nanni Loy «Scugnizzi» in concorso per l'Italia

Un solo film in concorso, «Batman», sostituito all'ultimo minuto: storia d'un rapporto difficile

Ma Hollywood «gareggia» altrove

ENRICO MAGRELLI

Hollywood non ama Venezia. Ma ama poco anche Berlino e ha una passione interessata per Cannes. La scorsa presenza (un solo film in concorso *New Year's* di Henry Jaglom e quattro film nella sezione «Notte») Walter Hill Paul Bartel Steven Spielberg e Peter Weir confermano un sospetto e una vera e propria allergia reciproci tra la stragale di una Mostra «d'arte cinematografica» e quella più cinica dura e disincantata del mercato polveroso di massa. *Batman* dovuta al doppio gioco che lo vedeva impegnato a Venezia e subito prima nelle sale inglesi di fatto non costituisce una perdita o una sconfitta né per il Festival né per il film. Il primo ha ribadito la propria intenzione di non voler essere solo una vetrina per merci di seconda mano e i produttori del film ebbero per un record d'incassi che entrerà nella storia dell'industria possono dilatare e gonfiare l'attesa per l'uscita nelle sale prevista in Italia per ottobre. D'altra parte per non deludere l'illusione di un evento annunciato dalla produzione non aveva autorizzato la proiezione in Campo S. Polo una proiezione decentrata ma test importante per valutare l'accoglienza del film da parte di un pubblico di non addetti ai lavori.

Le politiche del box-office e le suggestioni della favola si scontrano sistematicamente con le riserve che la critica soprattutto italiana, ha nei confronti del cinema americano. Il Festival di Venezia così è condannato a scoprire all'interno di un universo cinematografico fatto di racconti «popolari» caratterizzato dalle convenzioni del genere e del consumo di massa. I film «eccentrici» apparentemente non normalizzati dallo standard hollywoodiano oppure diretti da presunti registi «ribelli» da autori in lotta di collisione con le vocazioni spettacolari da emigrati che portano nel cuore di tenebra delle macchine narrative la brezza dell'arte europea da autori teatrali.

Questa tendenza, questa filosofia di selezione è stata comune con piccole variazioni, alle gestioni di Carlo Lizzani e di Gian Luigi Ronchi ed è ribadita in quella di Guglielmo Braghi. Spiega moderatamente quindi che il cinema americano secondo Venezia negli ultimi anni sia quello di Jerzy Skolimowski (*Lightship*), di Andrej Konchalovskij (*Mara's Lovers*), di David Mamet (*La casa dei giochi* e *Le cose cambiano*), di John Schlesinger (*Madame Sousatzka*) di Alan Rudolph (*Made in Heaven* *The Moderns*). Comunque la buona volontà del direttore deve scontrarsi con il consueto tenace rifiuto dei produttori americani di accettare la competizione con il rischio di essere stroncati dai critici e la certezza che una improbabile vittoria non avrebbe alcun effetto sull'andamento degli incassi.

Anche quest'anno un film bellissimo denso recitato splendidamente come *Dead's Poets Society* di Peter Weir ha rinunciato al Concorso in favore del più rassicurante e disimpegnato spazio della «Venezia Notte» che nelle sue varie reincarnazioni lessicali («Mezzanotte», «Venezia Giovani») è la vetrina l'anteprima di lusso la sezione trailer del Festival e i cui commentari non devono giudicare classificare decidere le appartenenze al circolo esclusivo del bello del rappresentativo dell'interessante dell'utile per dibattiti o per recensioni d'ote.

Le grandi case americane soavi padrone del cinema mondiale impegnate in una frenetica campagna acquisti di registi in Gran Bretagna e in Germania e di idee per remake in Francia e in Italia lasceranno volentieri all'Europa ai suoi Festival e ai suoi critici il piacere sterile di discutere di arte di crisi di schieramenti e di pressioni politiche di valutare come del mezzogiorno allenatori di calcio lo schieramento in campo delle varie formazioni nazionali (ogni critico ha in tasca la selezione vincente e nel petto una vocazione di direttore di festival). In tanto dall'altra parte dell'Oceano per nostra fortuna continueranno a fare solo del cinema.



Peggy Ashcroft in «Passaggio in India» e in «She's been away»



Alla Mostra un omaggio all'eclettico artista morto nel '63. Un'occasione per ripensarne l'opera

Cocteau regista (scandali e muse)

SAURO BORELLI

I 1989 si sta dimostrando un anno luttuoso di ricorrenze celebrative. Tra queste emerge certo non tra scuribile il centenario della nascita di quell'eclettico personaggio o che è sempre stato Jean Cocteau (1889-1963) poeta e pittore teatrale e cineasta dissacratore e conformista di proclama snoto estro creativo. Ora a tale evento la Biennale e la 46ª Mostra del cinema di Venezia hanno dedicato una specifica iniziativa che tra materiali figurativi e opere cinematografiche realizzate dallo stesso Cocteau nell'arco di oltre cinquant'anni di fervide prove tende a solennizzare come meglio non si potrebbe una data di un momento indubbiamente folto di pluri significati.

Le avanguardie stoniche i movimenti «poetico politici» che tanta parte ebbero nel periodo compreso prima e dopo i due conflitti mondiali e ancor più nel solco di ogni esperienza artistica trovarono nell'opera di Cocteau il puntuale riscontro proprio come successivi incalzanti punti di riferimento e paradigmatici momenti di sfida di confronto nel corso della tumultuante dispiegata avventura di pittori e scrittori drammaturghi e cineasti «bianchi» e talmente in temerarie progressive conquiste.

Al di là tuttavia del vitalismo concitato delle infinite prove creative del primo come del più tardo Cocteau da sempre peraltro l'artista francese innesco diffidenze e sospetti pervicaci tanto in chi per qualche tempo gli fu amico quanto nella più vana generica considerazione di estemporanei estimatori o dell'indiscriminato pubblico. Un attento esegista della figura e dell'opera del poeta ebbe significativamente a chiedersi sul suo conto «Basterebbe come credenziale il suo precoce talento per dire dell'artista *terribile* Jean Cocteau tutto il bene possibile? «Certamente no. Del resto tutta la sua attività artistica successiva al candido romanticismo dell'esordio (*La Lampe d'Aladin* 1909) è una sufficiente conferma che abbia suscitato scandalo con *Parade* (1917) o con la sua conversione al cattolicesimo dopo uno «ambiguo epi-

stolare con Matisse non ci sembra motivo sufficiente per attribuire validità alla sua opera malgrado la sua consacrazione all'Académie Française (55). Fatti episodi di un costume che già indicativamente hanno detto abbastanza sul personaggio».

Un giudizio fieramente drastico questo che studi ricerche riflessioni più recenti tendono forse a mitigare a sfumare in più problematici intrecci motivi storico retrospettivi. E proprio tirando in campo la produzione cinematografica del poeta «Sicché a parte un certo nobile rievocazione dei miti greci (*Orphée*) il cui titolo della parola in *Le voix humaine* la virtù di dadaista di *Vocabulaire* la curiosità cubista di *Le Potomak* di Cocteau rimane più significativa il rapporto nel campo cinematografico (con *Le sang d'un poète* *L'Éternel retour* *La Belle et la Bête* *Orphée*)». Tutte opere quest'ultime che opportunamente assemblate in una vasta rassegna comprendente i restanti film di Cocteau e documentari testimonianze filmate tra scrittori ulteriori di testi del poeta ad opera di cineasti cosmopolitici (importante in tal contesto la riproposizione della *Voix humaine* realizzata da Rossellini con la memorabile performance di un ispirata Anna Magnani) forniscono un'adeguata pietra di paragone per ogni verifica o possibile aggiornamento critico sull'arte sulla fisionomia poliedrica contraddittoria di Jean Cocteau.

A scanso comunque d'ogni amaro disincanto di fronte a questo speculare *avis d'us* con l'opera e la vicenda esistenziale di Cocteau valga questo cordiale sdrammatizzante ammonimento stilato dallo stesso poeta con sommen- te filosofica arguzia «Il cinematografo può essere annoverato tra le muse? Tutte le muse sono novere poiché hanno investito il loro denaro. La musa del cinema è troppo ricca troppo esposta a una rovina immediata. Aggiungiamo che il cinema è un luogo di passaggio un di vertimento che il pubblico si è abituato a guardare con la coda dell'occhio». Una constatazione profetica anche se Venezia cinema 89 potrebbe smentire tale affermazione.

Scugnizzi e altre storie

Lo sguardo attento curioso spia si interroga Leo Gullotta (nella foto) è uno degli interpreti «adulti» del film *Scugnizzi* di Nanni Loy uno dei tre italiani a concorrere al Leone d'oro veneziano insieme con *Che ora è di Ettore Scola* e *In una notte di chiaro di luna* di Lina Wertmüller. È lo sguardo che rassume lo stato d'animo la «sospensione di giudizio» di fronte ad una selezione che ha puntato troppo presto per dire se a ragione o a torto su un trio rappresentativo di una componente soltanto del nostro cinema attuale abbondante mente sopra i cinquant'anni con ultime prove che hanno fatto discutere (o nel caso di Loy da anni lontano dagli schermi). Il film di Loy è forse fra i tre l'incognita maggiore quello che suscita più curiosità. Sappiamo che è un film carcerario ma lontano dal pessimismo post-terrorenistico del film di Squitieri. Leto il futuro De Santis. Che parla di un gruppo di ragazzi reclusi in un carcere minorile quello di Nisida a Napoli ma senza il taglio realistico e di denuncia di *Mery per sempre*. Che è un film lontano - come dice l'autore - dalla tradizione neorealista. Niente a che fare con l'inchiesta cinematografica a quelle ci pensa la tv. A confondere ulteriormente le idee sappiamo che è una specie di musical meglio la storia di uno spettacolo di beneficenza allestito dai ragazzi reclusi durante il quale tra una canzone e un balletto in flash back vengono fuori le singole «piccole» storie di ognuno. L'attesa è giustificata anche dal fatto che *Scugnizzi* è stato un film per cui verso «maledetto» Messico in

discussione prima dai problemi di salute del suo regista poi da vicissitudini produttive (il film è passato da Luigi De Laurentiis a Giovanni Di Clemente passando per Claudio Boniventuro).

Tutt'altra storia insomma da quella di *Che ora è* il film di Scola che in un anno è stato ideato scritto realizzato. Nato in una pausa delle riprese di *Splendor* con Scola e i suoi due interpreti Mastroianni e Troisi spinti dal desiderio di lavorare ancora insieme. Oggetto del racconto l'incontro tra di un padre sessantenne ed un figlio trentenne in litare a Civita vecchia. I due non hanno comunicato granché nel corso delle loro esistenze la loro sarà una «giornata particolare» complicata e conflittuale. Lunga abbastanza da lasciar venir fuori sensibili di comuni e disianze generazionali. Lontano da Napoli Civitavecchia dall'Italia si svolge invece la vicenda di *Una notte di chiaro di luna* ultimo e definitivo titolo del film della Wertmüller precedentemente chiamato (su suggerimento dello scrittore Aldo Busi) *Di cristallo o di cenere di fuoco o di vento purché sia amore*. Internazionali gli scenari (il film si svolge tra Londra Parigi Venezia e New York) planetarie le dimensioni del mass media sulle psicosi collette. E anche una rievocazione della malattia in forma di inno alla vitalità e all'amore. La forza di seduzione che ha la morte e la sua invidia nei confronti della vita.

Schermo e palcoscenico da Richardson a Peter Hall La Ashcroft per la prima volta in un film a Venezia

L'unica divina è la vecchia Peggy

ALFIO BERNABEI

Era a scuola con Laurence Olivier ai tempi in cui frequentavano insieme i corsi dell'Accademia d'Arte drammatica. La prima volta che salì sul palcoscenico nel 1926 recitò con Ralph Richardson e da allora si è trovata accanto a tutti i grandi nomi da John Gielgud ad Alec Guinness. Oggi arriva a Venezia in *She's Been Away* un film diretto da Peter Hall che nel 1960 la reclutò per fondare la Royal Shakespeare Company ed ha poi affermato «Non avrei potuto cominciare senza di lei».

Dame Peggy Ashcroft (il titolo di «Dame» del quale è stata insignita dalla regina con sponde a quello di Sir) che oggi distingue anche Hall) è rimasta con la Royal Shakespeare Company fino al 1982 quando è apparsa per l'ultima volta su quel palcoscenico in *Tutto è bene quì* che finisce bene di Shakespeare. Poi a 75 anni (è nata nel 1907) si è data al cinema naturalmente ha subito vinto un Oscar per il suo ruolo di Mrs. Moore in *Passaggio in India*. Quella di Mrs. Moore è una parte che oltre a renderla conosciuta a livello internazionale le come menti contiene qualcosa del suo atteggiamento verso la vita (dei cui aspetti privati non ha mai voluto parlare) si sa solamente che a 19 anni non aveva più i genitori e che è stata sposata tre volte una con il regista sovietico Theodore Komisarovsky). Ma la sua reticenza si illumina e qualcosa traspare quando accetta di parlare del personaggio della Signora Moore che ha tanto desiderato di fare. «C'è un mistero nello stile di Forster che lo rende interessante ma anche elusivo. Mrs. Moore è una donna in dubbio un enigma. Credo che sarebbe probabilmente impazzita se Forster non l'avesse fatta morire in tempo». Nel romanzo la Signora Moore visita il figlio in India ancora colonia britannica. Davanti ad una cultura e a condizioni sociali così diverse si rende conto dei suoi propri limiti e in maniera più velata ma profonda dell'ingiustizia relativa all'abuso di potere. Quando la fidanzata inglese del figlio accusa in medico indiano di averla violentata - una

accusa probabilmente falsa - la Signora Moore lascia il paese. Ma significativamente non torna a casa. Muore a bordo della nave e viene sepolta in mare.

La Ashcroft ha messo l'anima in questo per sonaggio anche perché voleva tornare in India dove aveva già girato un film per la televisione inglese *Il gioiello della corona*. «Quando ti trovi in mezzo a quella tremenda povertà è oppressevo deprimente ed anche terrificante ma c'è anche una incredibile pazienza e un senso di accettazione che ti offrono una prospettiva di una modo di vedere la vita da un altro punto di vista e sono rimasta molto impressionata da questo fenomeno». Tale spirito di ricerca e di empatia con personaggi che esprimono i loro dubbi davanti alla condizione umana e sui fini ultimi della vita è apparso evidente in due opere in cui l'abbiamo vista recitare l'enigmatica *Tiny Alice* di Edward Albee e *Happy Days* di Beckett. Ma l'abbiamo notata insieme ad un forte impegno sociale anche fuori dal palcoscenico. Ha aderito ad Amnesty International ed è membro della campagna contro i partheid. In questi ultimi mesi insieme ad Olivier è diventata direttrice onoraria della campagna per salvare le fondamenta del Rose Theatre il teatro elisabettiano dove lavorò anche Shakespeare. A 82 anni ormai accompagnata da una sedia a rotelle si è spinta fra il fango e le ruspe circondata dall'enorme rispetto che suscita ovunque la sua straordinaria carriera.

Il primo grande successo lo ebbe nel 1930 con *Desdemona* accanto al famoso attore nero Paul Robeson e durante quel decennio lavorò con Olivier e Gielgud (fra l'altro in *Giulietta e Romeo*) che recentemente ha detto di lei: «In un certo senso Peggy è molto ordinata ma ha un meraviglioso senso di altalena con un toro che ti colpisce con la testa. Ha sempre un'idea molto precisa di come vuole impostare la parte. Le trova anche quella qualità «splendente radiante» che fece dire al critico Kenneth Tynan «È il tipo di persona a cui si vede l'anima».

