

Apertura anglo-italiana alla Mostra: dal film sull'Aids della Wertmüller al nuovo Greenaway

«In una notte di chiaro di luna»: riflessioni, sangue e apologhi tra scienza e mass-media

Quell'avventura malata

Apertura a corrente alternata alla Mostra del cinema della Biennale di Venezia. L'onore dell'inaugurazione del concorso è toccato a Lina Wertmüller e al suo *In una notte di chiaro di luna*, un film che parte bene e finisce malissimo, dedicato ai difficili rapporti fra Aids, mass-media e società. Altro film in concorso, *Sono seduto su un ramo e mi sento felice*, opera poco riuscita di Juraj Jakubisko

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
SAURO BORELLI

VENEZIA. Arrivò decisamente crudo per il nuovo film di Lina Wertmüller *In una notte di chiaro di luna*, prima opera italiana proposta in apertura della rassegna competitiva della 46esima Mostra d'arte cinematografica. Un ragazzo e la sua compagna dall'aria visibilmente scomvolta compaiono in una modesta stanza d'albergo. Dopo qualche gesto affettuoso, i due scorgono un altro uomo. Qualche attimo ancora. Poi lui estrae una pistola e, deciso, spara alla nuca della ragazza che si affloscia fulmineamente fra le sue braccia. Il giovane emita un istante, stringe il corpo, ferisce la compagna, quindi rivolge su di sé l'arma e la fuoco. Dissolvenza. Nuova inquadratura. Nella stanza, poliziotti, giornalisti, parenti urlano, piangono, gridano. Sul letto, i due ragazzi giacciono insanguinati di travero l'uno sull'altro. Il padre della ragazza, disperato, si scaglia urlando contro i giornalisti, imputando loro la responsabilità di quanto è accaduto. I due ragazzi, infatti, sposati da poco, credevano di essere entrambi malati di Aids e quindi si sono dati consapevolmente la morte in realtà. I due giovani non erano per niente malati e soltanto il terrore di una simile eventualità li aveva indotti a quel gesto estremo.

Tale scorcio iniziale intro-

duce efficacemente quel che è poi il racconto dispiegato del film *In una notte di chiaro di luna*. Questo, poi, l'avvio effettuale di una vicenda dai segni, dai riverberi tutti e drammaticamente attuali. Interno, giorno, un elegante ristorante romano. Un signore biondo, elegantemente vestito siede ad un tavolo d'angolo. Con un piccolo cenno chiama il cameriere e sommessamente, in tono del tutto normale, lo avverte che, essendo risultato sieropositivo e portatore sano di Aids, sarà indispensabile sterilizzare le stoviglie dopo che avrà mangiato. Il cameriere, colto di sorpresa, lo guarda sbalordito. Quindi chiama in soccorso il

Beirut. Precipitosamente Knot la raggiunge, la saluta visibilmente turbato e le chiede perché mai a Beirut? I ha piantato improvvisamente, senza alcuna spiegazione. Joelle ha avuto nel frattempo una bambina, figlia appunto di John, e soltanto per non essere d'impaccio al suo amato la donna era partita all'improvviso senza dire niente. Sin qui, dunque, una storia d'amore un po' movimentata, ma nell'ordine naturale delle cose. Ecco, però, che il film *In una notte di chiaro di luna* subisce un repentino scarto. John Knot inciampa in un imprevisto che quasi riveste il valore di uno spietato

contrappasso. A Londra in un laboratorio d'analisi, gli viene detto che egli è davvero sieropositivo, portatore sano dell'Aids. Cosa che il giornalista spiega rifandando a ritroso con la mente ad una notte di chiaro di luna in cui si accompagnò imprudentemente ad una ragazza facile, nel frattempo distrutta appunto dall'Aids.

Crisi amarissima del giornalista, anche perché non sa come trarsi d'impaccio dalla promessa di matrimonio ormai fatta alla fiduciosa Joelle. Che fare, dunque? John Knot si macera, finché decide di partire alla volta di New York,

dove ordisce un ricatto col quale instaura il suo sodalizio affaristico-esistenziale con la bella e potente signora Colber (Faye Dunaway), anch'ella sieropositiva, e dalla stessa metropoli americana provvede lautamente affinché Joelle e la figlioletta possano campare senza problemi per il futuro. Però, avviene l'imprevedibile. La stessa Joelle viene a sapere da Max del reale motivo della scomparsa di John. Lo raggiunge e constata così che egli ha fatto tutto quel che ha fatto soltanto per amore suo. Poi, un epilogo, cruento fino al grand-guignol, suggella l'ingresso in un clima di sfacelo totale.

Visto anche, sempre nella rassegna competitiva, il film del noto cineasta cecoslovacco Juraj Jakubisko *Sono seduto su un ramo e mi sento felice*, fitto e lussureggiante racconto dalle trasparenze autobiografiche ambientato nel disastroso contesto della Mitteleuropa subito dopo il secondo conflitto mondiale e sijo ai tribolati anni Cinquanta. Come nei suoi precedenti e più riusciti *L'ape millenaria* e *Prav Holie*, Jakubisko dà libero sfogo qui a quel suo straripante gusto barocco e fantastico, tanto che di pur tragicomiche vicende dei suoi sfortunati eroi, tormentati dallo stalinismo e dal conformismo di chi li comanda, si avverte presto in una favola greve e ormai anacronistica.

Partenza senza fuochi d'artificio per la Mostra. Soprattutto sul piano delle presenze. La diva più attesa, Nastassja Kinski, non si è fatta vedere: motivi di salute, dicono. Così le prime conferenze stampa condotte da Adriano Donaggio (Maurizio Costanzo ha dato forfait) hanno avuto come protagonisti Brook, Jakubisko e la Wertmüller. Intanto, il sovietico Smirnov è stato nominato presidente della giuria.

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
ALBERTO CRESPÌ

VENEZIA. Adesso scopriamo che Guglielmo Braghi aveva ragione. Il direttore ha definito la Mostra una «Babele organica», e dopo la prima giornata si possono nutrire dubbi sull'aggettivo (forse è diorganica, forse addirittura disorganica) ma non, sul sostantivo. Sì, la Mostra è una Babele in cui si parla molto, forse troppo. Si parla in molte lingue diverse, come nelle conferenze stampa della prima giornata. E soprattutto si parla senza preoccuparsi di quello che dicono gli altri. C'è chi, come il presidente Portoghesi, minaccia le dimissioni se lo Stato non andrà incontro alla Biennale garantendo i finanziamenti necessari.

Portoghesi sostiene che con i 5 miliardi promessi per il '90 la Biennale può fare o la Mostra d'arte, ma non tutti e due. Bilancio in rosso, insomma. Sarà per questo che dagli abbonamenti in vendita al pubblico, per le proiezioni all'Arena, sono sparite le riduzioni a cui avrebbero diritto gli iscritti alle associazioni culturali? Ogni sospetto è lecito.

La giungla del Mahabharata. Passiamo al cinema. E parlando (o strappando?) di Babele, da dove cominciare, se non dal *Mahabharata*, film di un inglese, su un poema indiano, sceneggiato da un francese, nel cui cast ci sono giapponesi, africani, polacchi e persino l'italianissimo Vittorio Mezzogiorno? Brook sorride a chi glielo fa notare: «Cosa c'è di strano? Una domanda del genere mi fa pensare che forse, secondo qualcuno, io non mi sarei mai dovuto muovere dal mio quartiere di Londra, frequentare solo i vicini di casa. È bello quando i diversi popoli, diverse generazioni si incontrano, significa che tutti hanno qualcosa da dare a tutti gli altri». Giustissimo. La Babele di Peter Brook, del resto, è sicuramente organica, organichissima. E a chi gli domanda se con questo film abbia voluto regalare ai posteri un «documento» su quel monumento dello spirito che è il *Mahabharata* il maestro inglese, risponde, dolcissimo «Io lavoro per il presente. Ma fare un film è un po' come scrivere una lettera. Magari dieci anni dopo scopri che la persona a cui l'hai scritta l'ha conservata, ed è molto commovente».

Seduto sull'albero. Ecco Peter Brook, entra Juraj Jakubisko. Dall'università alle piccole etnie. Il regista di Bratislava ha fatto un film, *Sono seduto su un ramo e mi sento felice*, in cui sarebbe molto importante saper distinguere quale personaggio è moroso, quale è slovacco e soprattutto quale è ebreo, visto che siamo nella Cecoslovacchia dell'immediato dopoguerra. «Del resto io sono nato in un villaggio dove, quando ero bambino, la comparsa della prima bicicletta sembrò un trucco del diavolo. Dopo quella bici, il primo mezzo di locomozione che abbiamo visto è stato un carrozzone tedesco. Quel carrozzone portò la guerra, ma aprì anche una strada - che prima non esisteva - fra il nostro villaggio e il mondo. E alcuni di noi la percorsero, io fra quelli, ed eccomi qui. Jakubisko ci regala la sua antica saggezza di eletto bambino cresciuto fra le fiabe, ma anche una notizia secondo lui, in Cecoslovacchia, impara la perestrojka. A tutti, nello scorso agosto, era sembrato vero il contrario, ma lui giura che il fatto stesso di avermi permesso di girare questo film, in cui si ironizza apertamente su Stalin, è un segnale importantissimo».

L'olandese yankee. Infine tocca alla Wertmüller, accolta da qualche timido fischio subito represso (niente di paragonabile all'atmosfera da curva Sud che l'anno scorso accompagnò la conferenza stampa di Zeffirelli). Qui, eravamo impazziti di vedere Nastassja Kinski, la più babelica di tutti, pensava, un'attrice tedesca che ha sposato un arabo e vive quasi sempre in Italia, che nel film interpreta una francese che parla in inglese con l'amante americano. Ma Nastassja non è venuta, e ci siamo acccontentati di Rutger Hauer, olandese, che nel film è un giornalista americano che gira il mondo fingendo di avere l'Aids (inché una pocco di buono libanesa gliela appioppa davvero, un'una notte di chiaro di luna). Se siete usciti da questo rapido viaggio intorno al mondo, avete la forza di ascoltare cosa pensa Rutger Hauer della morte. «Al cinema la morte è sempre o una metafora o uno scherzo. Per questo mi piace Morre al cinema è molto divertente. Per la cronaca Rutger Hauer è morto fatto a pezzi da un fucile a pompa in *The Hitcher* imballato da Stallone in *I falchi della notte*, per scaduto contratto da replicante in *Blade Runner*, di peste in *Flesh and Blood* alcolizzato nel *Santo Bevitore*. È un uomo che si diverte, beato lui».

I cannibali barocchi di Greenaway

Peter Greenaway, che alla Mostra del cinema si rivelerà con l'ormai famoso *I mister del giardino di Compton House*, torna al Lido con il nuovissimo *Il cuoco, il ladro, la moglie e l'amante*. Un film shock, una cupa, esagerata, sanguinaria metafora sui temi del cibo e del sesso che ha aperto la sezione «Venezia notte». Chissà se piacerà, quando uscirà nelle sale

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
MICHELE ANSELMI

VENEZIA. «Assaggia il pisello, è una delicatezza. E tu sai dove è stato». Nel sontuoso ristorante svoltato per l'occasione, di fronte a un giuliano quadro di Rembrandt, ci si avvia alla resa dei conti. Il corpo nudo e ben rosolato dell'Amante è offerto su un enorme vassoio alle fauci del Ladro, il quale, finalmente turbato, tentenna. Due giorni prima, accettato dalla gelosia, aveva urlato: «Se lo prendo lo mangio, ma ora non è più tanto sicuro di farcela. La Moglie, alla testa

(non sa nuotare), i numeri, gli uccelli, il rapporto gemelare, il cancro, l'architettura, la geometria delle forme e dei sentimenti. È un collezionista nevrotico e intelligente, e il suo cinema - così gelido e visionario - così potente sul piano dell'immagine - non dà adito ad equivoci o piaceri e seduce, o disturba e irrita. Con *Il cuoco, il ladro, la moglie e l'amante* Greenaway supera, se possibile, se stesso non c'è più ironia, quell'ironia mortuaria tipicamente inglese in questa abbuffata di sangue e violenza che sprofonda nel cannibalismo. Ma non pensate alla ritualità religiosa di un Arrabal (ricordate *André come un cavallo pazzo?*) o all'oltraggiosa ricetta del Monty Python e Solti (il recente *Cioccolato bollente*) qui il cineasta sembra dirci che non c'è scampo alla putrefazione, al pan dei cibi più saporiti e raffinati anche

le passioni marcano, lasciandoci darciti di niente. Naturalmente, Greenaway procede per immagini sfoglianti, calandosi in un universo astratto, ricostruito in studio dove ogni taglio di luce delimita un ambiente e uno stato d'animo (i vestiti di lei mutano di colore in rapporto agli interni). Carrelli veloci, stacchi di virtuosismi musicali, inclinazioni minacciose della cinepresa (la fotografia è firmata ancora una volta da Sacha Vierny), ci si perde nello stile di Greenaway come in un universo parallelo e distorto che moltiplica il maledere dello spettatore.

Diviso in capitoli, il film racconta dieci giornate di mangiate nel lussuoso ristorante acquistato dal Ladro quasi una fabbrica dell'ingordigia, gestita da un laicomico Cuoco francese che ricama i suoi piatti come opere d'arte. Volgare, manesco e razzista

il Ladro ha una Moglie borghese, bella e sensuale, che picchia e maltratta pur riempiendola di denaro. Lei sopporta fino a quando il suo sguardo non incontra quello di un tranquillo cliente del ristorante. È il inizio di un devastante rapporto erotico, consumato di nascosto nella toilette o nelle dispense. Ma una puttana fa la spia, e l'ira del Ladro si abbatte sull'Amante punito nel più orribile dei modi (gli fanno mangiare libri fino a soffocare). La vendetta della Moglie sarà terribile di chi cibo fensce di cibo pensce.

Greenaway dice di aver fatto, con *Il cuoco, il ladro, la moglie e l'amante*, il suo film più politico quello in cui la dimensione del dolore e della violenza si combina con uno sguardo su meccanismi di classe. In effetti, quel ristorante racchiude le contraddizioni di ogni società capitalista



Nastassja Kinski nel controverso film della Wertmüller in alto, un'inquadratura del nuovo lavoro di Peter Greenaway

stica dietro la facciata sfarzosa, pulsa una cucina ricolma di scorie e di sfruttati, un incubo a occhi aperti che Greenaway restituisce attraverso dettagli impressionanti. Ossessionato dalla contiguità dei sistemi digestivi, il regista sottopone i suoi attori (Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard) ad un lussuoso tour de force psico-fisico, è un tripudio di feci, sangue, umori e frattaglie, lo specchio di un

mondo in decomposizione che scivola inevitabilmente verso il cannibalismo. Certo un film provocatorio che non si dimentica facilmente, ma forse una battuta d'arresto nella carriera di questo singolare cineasta murato vivo nel proprio barocchismo formale, Greenaway rischia di perdersi nelle geometrie delle sue metafore e di inciucare in sempre più fantasiose confezioni il fascino di un ricattalono Nulla.



«Aleksandr Nevskij» è stato proiettato a Pompei

Tutto il fascino di Aleksandr Nevskij «live»

Il cinema non rientra propriamente nella tradizione delle Panatenee Pompeiane. Ma *Aleksandr Nevskij* di Ejzenstein con le celebri musiche di Prokofev ha sempre fatto stona a sé. Restaurata integralmente nella sua parte visiva grazie a un lungo lavoro, la pellicola è stata proiettata l'altra sera in prima europea in un'inedita veste spettacolare con la colonna sonora eseguita dal vivo

GIORDANO MONTECCHI

POMPEI. A ben pensarci tutto era incredibilmente complicato in quella proiezione di *Aleksandr Nevskij* nella cornice del Teatro Grande degli scavi di Pompei. E nondimeno era tutto straordinariamente affascinante. Proiettata in lingua originale e sottotitolata in italiano, la storia del venerato Aleksandr signore di Vladimir che guida i russi alla vittoria contro i crociati tedeschi nella memorabile battaglia sul lago ghiacciato di Cudskoe girata da Ejzenstein nel 1938 ha ri-

trovato grazie al restauro una fluidità e un nitore di immagini pregevolissimi. La versione originale ha permesso inoltre di rivedere le sequenze forse più crude del film (tagliate nella edizione educata che circola col doppiaggio in lingua italiana), dove i cavalieri tedeschi gettano alle fiamme i bambini di Pakov sotto lo sguardo di turpe approvazione dei preti quegli stessi preti che nel corso della battaglia del lago vengono raggiunti e

uccisi dai russi. Oltre a queste immagini relativamente inedite c'era però anche qualcosa di insolito, anzi di inusitato in questo *Nevskij*. Infatti a raccogliere il calorosissimo applauso finale del pubblico, non c'era semplicemente un telone bianco ma c'erano anche l'Orchestra della Radio di Berlino il coro del Teatro Bolshoi di Mosca, il mezzosoprano Christine Cairns e il direttore (e cronometrista per l'occasione) Vladimir Askenazy.

Questo perché invece di proiettare semplicemente il film con la sua brava colonna sonora originale, come si usa da che il cinema ha abbandonato la gloriosa preistoria del muto, si è pensato di sostituirlo con un'esecuzione dal vivo più o meno come accadeva prima dell'introduzione del sonoro solo con un'attenzione obbligatoriamente assai maggiore quasi funambolica

per il rispetto del sincronismo con le immagini e per far combaciare esattamente gli incastri fra musica e recitazione. Il risultato è stato magnifico per varie ragioni. Per la maggior parte emotiva della sonorità orchestrale rispetto al suono gracchiate e mingherline dell'originale. E poi per il fatto che la presenza degli strumenti e il gesto direttoriale enfatizzavano ancor più quel rapporto fra musica e immagine così meravigliosamente e faticosamente costruito. Nota dopo nota inquadratura dopo inquadratura da Prokofev e Ejzenstein. Solo che ascoltato in questo modo *Aleksandr Nevskij* non è più un film ma qualcosa d'altro, uno spettacolo diverso e grandioso di fascino forse proprio perché mette a nudo la palese contraddittorietà dei due mezzi, presenti e operanti simultaneamente e operanti assolutamente incapaci di mimetizzar-

si di fondersi in un amalgama unico e illusorio. Sullo sfondo il bianco verticale dello schermo. I arcaici ronzare delle voci riprodotte elettricamente le didascalie al di sotto l'orchestra e il coro vivi onzzonali, pulsanti, concentrati a seguire i gesti di Askenazy mentre questi, a sua volta aveva lo sguardo puntato su un grande cronometro posto di fianco al podio alle cui lancette era affidata l'unica possibilità di garantire il perfetto sincronismo tra i due piani. E nel continuo rimbombare dell'attenzione fra una dimensione e l'altra nel tangibile esubere di un attore e consapevole «stranamento» sembrava consistere l'aspetto più inedito di questa operazione. poteva apparire come un difetto congenito e invece ha permesso di cogliere in modo altrimenti impensabile la strettissima interazione fra regista e compositore consentendo di assiste-

re a qualcosa di simile a un montaggio in diretta. Veniva fuori infatti, attraverso il costante intervento umano, attraverso la gestualità dell'esecuzione e la precisione millimetrica degli interventi la visualizzazione di ciò che la pura realizzazione cinematografica, una volta finita, non può che occultare. E cioè tutto il minuzioso e geniale artificio che sottostia a questa colonna sonora che trasforma incessantemente in equivalenti uditivi le immagini della partitura visiva i loro movimenti quali il caracollare dei cavalli, la stessa visuale pittorica in base alla quale sono distribuite le masse sulla tela-schermo, ed ancora l'attesa servente del nemico, il crescendo organico che precede lo scontro.

Eccellenti sotto questo profilo sono state la vibrantissima direzione di Askenazy e le prestazioni offerte dall'orchestra e dal forse ineguagliabile coro del Bolshoi, con solo qualche impercettibile sfasatura - frazioni di secondo - rispetto allo svolgersi delle immagini e qualche inevitabile problema dovuto al fatto che il volume della musica copre talvolta le battute degli attori (la cui traduzione nelle didascalie era oltretutto di livello piuttosto modesto). Tocante è stata anche Christine Cairns che ha trovato voce e accento esemplari per l'amaro e appassionato lamento dedicato ai caduti in battaglia.

Tecnologicamente complesso, macchinoso e tuttavia avvincente questo ibrido di cinema e musica avrà un seguito l'anno prossimo, quando le Panatenee presenteranno in prima mondiale la nuova fatica di Guberman il restauro di *Il terribile* sempre musiche di Prokofev e sempre, e le prestazioni offerte dall'orchestra