



Parla l'autore di «Balla coi lupi» presentato ieri al festival del cinema di Berlino
Il film candidato a dodici premi Oscar ha messo un'ipoteca anche sull'Orso d'oro

L'attore che è al suo debutto come regista narra difficoltà, timori e il felice incontro con la comunità degli indiani
Presto lo vedremo nei panni di Robin Hood

Tutte le frecce di Kevin

E il western rinasce con la nuova frontiera del tenente Dunbar

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
SAURO BORELLI

BERLINO. Primo, forte impatto spettacolare a Berlino-Cinema '91. Sullo schermo, in concorso, il film americano di Kevin Costner *Balla coi lupi*, giunto qui provvisto di credenziali prestigiose. È a ragione, perché si tratta di un ottimo film. Anzi, per tante ragioni. Dall'arricchito esordio nella regia e nella produzione di un attore-divo sulla cresta dell'ondata (già interprete de *Gl'indecisibili* di Brian De Palma e del più recente, inedito *Robin Hood* di Kevin Reynolds) come appunto il trentaseienne Kevin Costner; all'aver puntato su un testo letterario (*Dance with a wolf* di Michael Blake, autore anche della sceneggiatura) incentrato su una epopea *western*, quando ormai in America è dovunque il genere non risulta più minimamente redditizio. Fino alla scelta, voluta e messa in atto da Costner di impiegare nel suo film, per i ruoli di pellerossa Sioux, autentici indiani d'America e non già comparse qualsiasi.

Kevin Costner, d'altronde, era ben consapevole del clima arduo cui si accingeva girando *Balla coi lupi*, e pur rifuggendo da ogni meccanica motivazione polemica, così il cineasta giustificò la sua scelta: «Non ho fatto questo film per raddizzare i torti da un punto di vista politico, ma il fatto è che siamo in possesso di un genocidio in questo Paese e non ce ne rendiamo conto...». Come spiega Costner, il suo film è una provocazione politica, così il cineasta giustificò la sua scelta: «Non ho fatto questo film per raddizzare i torti da un punto di vista politico, ma il fatto è che siamo in possesso di un genocidio in questo Paese e non ce ne rendiamo conto...».

Tutte queste, queste, cui si pensa quando la proiezione ha termine poiché, finto che accorrono sullo schermo le immagini e i dialoghi, la situazione di *Balla coi lupi* il coinvolgimento è intenso, esclusivo. E non può essere altrimenti. Corrono gli anni attorno al 1860, mentre più accanita e feroce divampa la guerra civile. Dunbar (ovviamente, Kevin Costner), valoroso tenente dell'armata nordista, giace gravemente ferito in letto dell'ospedale da campo. Incombe su di lui il rischio dell'amputazione di una gamba, ma in un soprappiù di stoicismo, forse di disperazione, l'ufficiale riesce a mettersi in piedi, a saltare a cavallo ed a compiere un'altra eroica impresa. Di lì a poco,

ormai ristabilito, Dunbar verrà riconosciuto appieno il proprio eccezionale valore e potrà, in tal modo, scegliersi la destinazione per il suo successivo servizio militare. Ecco, dunque, il valoroso Dunbar giungere nelle zone della «frontiera», verso il West, nel Dakota battuto ancora da bellicosi guerrieri Pawnee e da pacifici, ma non meno irriducibili Sioux, determinato a insediarsi in pieno territorio indiano. Il primo approccio tra l'ufficiale, il luogo, il paesaggio, gli animali, si dimostra subito rude e insieme esaltante. Si stabilisce, ad esempio una singolare, complice confidenza tra Dunbar e un lupo allo stato brado («Calzini Bianchi») e, proprio per questo, il tenente verrà ribattezzato dai Sioux «Balla coi lupi».

Di qui e oltre, il film di Costner attraversa via via le fasi della circospetta conoscenza, poi della fraterna amicizia tra il prodigo soldato blu e i pellerossa. Nella tribù di costoro, Dunbar incontra anzi una donna bianca, «Alzata in pieni con pugno» (questo il curioso nome della singolare squaw) catturata bambina dagli stessi indiani e diventata a tutti gli effetti una di loro, con la quale si accompagnerà felicemente. Frattanto, affiorano anche, nello scorcio finale del film, alcuni momenti altamente tragici e rivelatori dell'incalzante rovinosa colonizzazione del West (con massacri inenarrabili di innocue mandrie di bisonti, ciniche provocazioni verso gli indiani come anche una preordinata strategia dell'esercito di sterminare le tribù pellerosse che si opponevano al dilagare inesorabile di avventurieri e prevaricatori di ogni risma).

Film epico, *Balla coi lupi* si accende spesso in illuminazioni liriche trascendenti, immergendoci in paesaggi grandiosi di abbagliante bellezza, in vicende sentimentali tepide, ingenuo come nate da aurorali, irresistibili slanci. Kevin Costner, alias tenente Dunbar, alias indianissimo «Balla coi lupi» in tanto e tale tripudio naturalistico, epico, elegiaco, si staglia come il giusto, azzeccato referente di Mastriani era stata riconosciuta per tempo, e verificata mediante «riduzioni» per la ribalta, di mano sua o altrui (al fenomeno, Vittorio Viviani dedicò varie pagine della *Storia del teatro napoletano*).

La *Medea* di cui al titolo si chiama, in verità, Coletta Esposito; è una trovatella, data in moglie, dall'istituto pedagogico che le ha fatto da padre e madre, a un laido vecchicchio; costui la sposa per adempire un voto, ma pretende poi, dalla ragazza, le prestazioni di rito, e lei lo pianta in asso. Purtroppo, la somma di denaro assegnata come dote da una generosa gentildonna (forse l'au-



Qui accanto e nella foto in basso, Kevin Costner in due scene del suo film; in alto, accanto al titolo, Julia Roberts e Patrick Bergin in «Dormendo con il nemico»

Qui a Berlino, Kevin Costner, regista e interprete di *Balla coi lupi* non si è visto, e qualche maligno dice che quest'assenza potrebbe inimicargli i favori della giuria. Ma il suo film (12 nomination all'Oscar) presentato ieri sera, è comunque tra i papabili per l'Orso d'oro. In America, intanto, ha superato i cento milioni di dollari di incassi. Abbiamo intervistato Costner a Los Angeles.

ALESSANDRA VENEZIA

LOS ANGELES. *Dances with wolves* sembra aver riconciliato il pubblico americano col western, un genere che da parecchi anni era in deciso declino. Se *Dances* (dodici nomination all'Oscar) riuscisse ad aggiudicarsi la prestigiosa statuetta come miglior film, sarebbe un evento straordinario perché solo una volta un western ce l'ha fatto: fu nel 1931, con *Cimarron*. Kevin Costner, blue jeans, stivaletti, camicia bianca e giacchetta blu, parla rilassato e soddisfatto della sua esperienza.

È stata una bella avventura, questo suo western, con un lieto fine degno della migliore tradizione hollywoodiana: dodici nomination Oscar... Non è stato facile per me: quando ho iniziato il progetto credevo di farcela con dieci milioni di dollari. Ma mi sbagliavo: ne spesi 17,5. Ero poi preoccupato per un'altra serie di problemi pratici: come affrontare le scene con gli animali, per esempio, o il pubblico americano, infatti, non è abituato, come altri paesi europei, all'uso dei sottotitoli, ma su questo punto non ero disposto a cedere. Poi, durante le riprese, certa stampa scan-

dalistica cominciò a parlare di *Kevin's gate* (in riferimento al grosso fallimento finanziario di Michael Cimino in *Heaven's gate*) e non la presi molto bene: si insinuano dubbi, paure, ti chiedi se stai facendo la scelta giusta.

Le era mai capitato prima?

In ogni film, praticamente. C'è sempre almeno una scena per cui la notte precedente non riesco a dormire. Mi viene un senso di nausea e mi chiedo perché mai sto girando quel film. Certo se giochi sul sicuro, non ti vengono queste ansie. Ma in questo caso non avrei mai fatto *Dances with wolves*. È sorpreso da questo incredibile successo? Non sono sorpreso che il film piaccia perché è un bel film. Ho sempre creduto che lo sarebbe stato. Credo dipenda dal fatto che la storia cattura l'immaginazione dello spettatore. Credo anche che *Dances with wolves* rappresenti al meglio ciò che il cinema dovrebbe offrire, e cioè una storia che ti coinvolge emotivamente, che ti faccia pensare quando, dopo averlo visto, te ne vai a casa. E che sia anche originale.

Questa è la sua prima esperienza come regista: le è venuto naturale passare dietro la macchina da presa?



Mi sono sentito a mio agio fin dal primo giorno. Ne avevo parlato con alcuni registi amici miei che in coro mi ripetevano le stesse cose: «Ricordati che il primo giorno devi sapere esattamente dove mettere la camera perché sarai tu tutto il tempo con gli occhi puntati su di te. Ma il vero problema è dove metterla per la seconda ripresa (ride)».

Perché ha scelto un film western per esordire come regista?

Ho sempre amato quel periodo, non so se perché sono americano o perché mi sento un avventuriero. Amo la vita all'aria aperta, i grandi spazi. E poi libri come *Bury my heart at*

Wounded Dead o Son of the morning star di Evan Connell sulla storia degli Indiani mi avevano colpito profondamente. Io cercavo semplicemente una bella storia e mi sembrò un segno magico che la bella storia indiani fosse proprio sugli indiani.

Quali sono state le reazioni della comunità indiana?

Positive ma con alcune eccezioni. Ci sono indiani che trovano la vicenda irrealista e non attendibile storicamente. Forse hanno ragione, ma non ho mai preteso di fare un documentario. In compenso sono stato eletto cittadino onorario della comunità Sioux e la cosa mi riempie di gioia e mi lusin-



Graffiti dal Muro
La caduta raccontata dall'Est

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
ALBERTO CRESPI

BERLINO. Il Muro di Berlino e *Pretty Woman* hanno qualcosa in comune? Per carità, no. Ma nel meraviglioso mondo del festival cinematografico possono nascere gli accostamenti più folli, e sono bastati un paio di giorni perché la manifestazione berlinese si ricasse una sorta di Giano bifronte. Da una parte il calendario del Panorama, dall'altra i menu per palati fini del Forum, una sezione americana (diretta da Ulrich Gregor) dove passano perfino, udite udite, film alternativi e sperimentali. Il Forum ha aperto con un film tedesco intitolato inaspettatamente *Die Mauer*, il Muro, prodotto dallo studio documentaristico della Defa, ovvero (anche se sul catalogo figura, ovviamente, come rappresentazione della Germania *tout court*) da quella che una volta si chiamava Repubblica Democratica Tedesca. Insomma: un documentarista della ex Rdt con un linguaggio filmografico alle spalle, il sessantenne Jurgen Botzcher, si è tolto lo sfilio di Imbracciare la macchina da presa e di commentare in diretta la caduta del Muro, il tutto senza una parola di commento, senza il minimo scorcio didascalico, lasciandoci a parlare siano immagini e situazioni.

Il risultato? Un documentario nemmeno tanto bello, sicuramente troppo lungo (dura 99 minuti e almeno 20 sono di troppo), ma straordinario perché straordinarie sono le cose che mostra, e soprattutto incredibilmente poco televisivo, mentre sarebbe stato facile (e vantaggioso) cadere negli schemi del reportage. Botzcher non si cura dell'attualità: sa benissimo che le immagini della gente che scavalca il Muro, che lo prende a martellate per ricavarne calcinacci ricordo, che passeggia nella terra di nessuno, sono già state viste sulle televisioni di tutto il mondo; ma le ripropone ad oltranza, sruolandole quasi di gioia, dando il senso di una coazione a ripetere, di un'allegria obliqua che si respira anche oggi, nelle vie di una città che ha ormai smaltito l'euforia. Probabilmente per motivi di diritti, non può usare brani del megaconcerto «The Wall» di Roger Waters, e si limita a mostrarci il preludio, il Muro, la folla infinita. Tanto, le allusioni colpiscono tutte nel segno. E il film insegue un'altra, suavertà.

Una verità che forse viene raggiunta in almeno tre sequenze bellissime. Nella prima, Botzcher usa un brano di Muro ancora in piedi come schermo su cui proiettare vecchi documentari sul Terzo Reich, ed è un modo geniale di ricordare che la memoria tedesca non è fatta solo dei fallimenti del comunismo. Nella seconda, ci mostra una sorta di «museo» all'aperto, un prato

dove sono radunati un centinaio di pannelli del Muro, scelti fra quelli con i graffiti più belli. Un critico d'arte dovrebbe andarli subito a studiare, perché su quei pezzi di Muro c'è la pittura anonima più affascinante, più fantasiosa, più simbolicamente stratificata del Novecento. Botzcher ne inquadra uno, pieno di colori; poi la cinepresa sale, e dal bordo superiore del Muro spuntano i rami di un albero. Non servono commenti.

Cosa c'entra, con tutto ciò, *Pretty Woman*? C'entra perché la sua eresia, quella Julia Roberts che il film ha elevato al rango di diva (con tanto di candidatura all'Oscar), ha spedito qui a Berlino il suo nuovo gadget sperminolario. *Sleeping with the Enemy*, «dormendo con il nemico», è quel che in gergo hollywoodiano si definisce un *vehicle*, ovvero un film tutto al servizio di un interprete. In esso Julia Roberts deve piangere, ridere, fare la donna sexy e la ragazza timida, travestirsi da uomo, ballare, baciarlo e sparare, insomma, un campionario di recitazione a 360 gradi che Julia supera con classe e coraggio. Noi facciamo il tifo per lei perché è sempre stata bellissima e ora sta diventando brava. Ma il film, Dio mio, il film è meglio lasciarlo perdere. E' anch'esso una specie di supermarket che mescola commedia, love story, dramma psicologico e horror, con un finale a suspense follemente prevedibile.

La Roberts è Laura, una donna che vive due vite (citazione d'obbligo dal capolavoro di Preminger *Laura*, in Italia *Vertigine*). Sposata a un riccone di Boston che pensa solo al denaro, all'ordine (di cui è maniaco) e al sesso, Laura finge di annegare durante un giro in barca, fugge, cambia nome e, novella Matita Falsa d'America, si rifugia nella vita ai campi di granturco dello Iowa. Ma l'uomo sospetta, indaga, ritrova la moglie fuggiasca e... basta, anche se avremmo quasi voglia, per dispetto, di raccontarvi il finale. Film a tratti divertente ma nel complesso bislacco, si rifà una volta ai rapporti tra il festival e la 20th Century Fox, la quale sta vivendo un momento fastoso perché il film ha incassato nella prima settimana Usa quasi 14 milioni di dollari, scalzando dal primo posto del box office *Mamma ho perso l'aereo*, pure Fox, che regna indisturbato da tre mesi. Dal canto suo anche Julia Roberts ha perso l'aereo, causa sindrome da Gollo, e non è venuta a Berlino. Ci ha privato della gioia di vederla, che sarebbe stata l'unica consolazione a un simile film.

Debutto al Teatro Diana di Napoli di «Medea di Portamedina», con la Sastri protagonista e la regia di Pugliese

Un'intricata storia di amori, musica e tragedia

Sotto forma di «commedia in musica» torna al teatro *Medea di Portamedina* di Francesco Mastriani, famoso romanziere d'appendice napoletano. Un caloroso debutto al Diana di Napoli per una storia intricata e passionale. Adattatore e regista Armando Pugliese che ha puntato sulla contaminazione dei generi. Lina Sastri, nei panni della fiera trovatella Coletta Esposito, recita e canta.

AGGEO SAVIOLI

NAPOLI. Fra le tante ricorrenze di quest'anno, bisognerebbe inserire il centenario della morte di Francesco Mastriani (1819-1891), romanziere d'appendice partenopeo ed estrema prolificità e di vasta notorietà all'epoca sua, oggetto poi dello studio e dell'attenzione di grandi intellettuali come Benedetto Croce e Antonio Gramsci. Armando Pugliese, che allo scrittore si era rifatto qualche lustro addietro con *Vermi*, ha ora trasposto in forma

scenica, nella doppia veste di libero adattatore e regista, *Medea di Portamedina*. Lo spettacolo, di grosso impegno anche produttivo, e inalterante l'accreditato nome di Lina Sastri nel ruolo principale, ha avuto la sua «prima» al Diana, sotto l'insegna di quella ditta, con caloroso esito.

Non può dirsi propriamente una scoperta, *Medea di Portamedina*. Ne esiste già, per rimanere ai giorni nostri,

una versione teatrale di Mario e Maria Luisa Santella; e più di recente la stessa vicenda (protagonista Giuliana De Sio) si è affacciata sul piccolo schermo. Del resto, la «teatralità» dei lavori narrativi di Mastriani era stata riconosciuta per tempo, e verificata mediante «riduzioni» per la ribalta, di mano sua o altrui (al fenomeno, Vittorio Viviani dedicò varie pagine della *Storia del teatro napoletano*).

La *Medea* di cui al titolo si chiama, in verità, Coletta Esposito; è una trovatella, data in moglie, dall'istituto pedagogico che le ha fatto da padre e madre, a un laido vecchicchio; costui la sposa per adempire un voto, ma pretende poi, dalla ragazza, le prestazioni di rito, e lei lo pianta in asso. Purtroppo, la somma di denaro assegnata come dote da una generosa gentildonna (forse l'au-

terno, a meno che non ci si voglia affidare alle cadenze distese di un «serial» televisivo.

La chiave prescelta, come da sottotitolo, è quella della «commedia con musiche»; ma le parti musicali, appunto - canzoni, soprattutto, che gli attori eseguono su una base orchestrale registrata - se pure confermano la perizia e la versatilità del maestro Antonio Sinagra, costituiscono degli intermezzi, piuttosto che una struttura portante della storia. La quale procede secondo un'andatura ondivaga, tra echeggiamenti di teatro popolare («sceneggiata inclusa») e modi più stilizzati, sino a ricreare, soprattutto nel finale del primo atto, un clima di opera napoletana tardo-settecentesca.

Quanto al nodo della tragedia, il dato esistenziale sembra prevalere su quello sociale (e la comice storica,

che è il regno di Ferdinando IV, alle soglie della Rivoluzione francese, ha un rilievo, tutto sommato, di caricatura).

Lina Sastri si sforza di equilibrare, nella sua Coletta, l'impeto esterno della passione (denotato, in momenti cruciali, dall'abito scariatto) e il rovello interiore; ma la sua resa, sul piano vocale, è insidiata (a prescindere dalla strettezza del dialetto) da un impianto sonoro forse non ben regolato.

Nella folta compagnia, si fanno notare Italo Celoro, Giuseppe De Rosa, Umberto Bellissimo, Ernesto Lama, Virginia Da Brescia (ma il Cipriano di Stefano Sabelli è assai sfocato). E si deve ricordare l'apporto di Bruno Buonincontri per il dispositivo scenografico (pannelli mobili e fondali dipinti), di Silvia Polidori per i costumi, di Raffaella Giordano per le coreografie.



Lina Sastri in una scena di «Medea di Portamedina»