



# SPETTACOLI

Si apre oggi a Roma la convenzione del Pds sul cinema. Due giorni di dibattiti e interventi con la partecipazione di registi, sceneggiatori e attori. Dagli Stati Uniti Martin Scorsese ricorda la sua passione per i grandi autori italiani, da Fellini a Visconti, ad Antonioni  
 «Le vostre opere non devono imitare Hollywood, ma devono rispecchiare la cultura italiana»

## «Non fate gli americani»

Un altro grande regista americano interviene sui temi della convenzione del Pds «Per il cinema», che inizia oggi a Roma. Dopo John Frankenheimer e Paul Verhoeven, Renzo Rossellini ha intervistato Martin Scorsese, che rievoca i suoi rapporti di spettatore e di cinefilo con il nostro cinema. Da quando, bambino, vedeva i capolavori del neorealismo alla tv americana. Altri tempi...



Robert De Niro, Jessica Lange e Nick Nolte nel film «Il promontorio della paura». Accanto al titolo Martin Scorsese

Dopo Paul Verhoeven e John Frankenheimer, le cui interviste sono state pubblicate ieri, chiediamo a Martin Scorsese alcune impressioni sul cinema italiano di ieri e di oggi, alla vigilia della convenzione del Pds che inizia stamane a Roma, nei locali del cinema Arston e della Galleria Colonna. Il regista italoamericano ha appena ottenuto un grande successo negli Usa con il suo nuovo film *Promontorio della paura*, interpretato da Nick Nolte, Robert De Niro e Jessica Lange, e sta per iniziare il nuovo *Age of Innocence*, con Michelle Pfeiffer e Daniel Day-Lewis.

come *Accattone*, *Prima della rivoluzione*, *I pugni in tasca*. E bisogna aggiungere i film di Visconti, che ho visto solo quando sono uscito in America (ma *Rocco e i suoi fratelli* mi fece un'impressione fortissima), e quelli di Fellini, di Antonioni, da grandi maestri che hanno arricchito, nei limiti del possibile, la nostra cultura. Io ho cercato immediatamente, fin dal mio esordio con *Chi sta bussando alla mia porta?*, di fare film di quel livello, nonostante venissi da un background culturale diverso. Ho sempre sentito il desiderio di fare film simili. Ma è quasi impossibile. Quindi la cosa migliore è cercare di preservare questi film, perché penso che se si riescono a salvare le opere di questi grandi maestri, la scommessa, o la speranza, è che possano arricchire ed ispirare nuovi registi in America, in Francia, in Italia, dovunque. Uno degli aspetti della crisi che stiamo affrontando oggi è quella della conservazione di questi film. Se sparissero, si creerebbe un vuoto. E tra vecchi maestri e nuovi registi non può esistere un vuoto, si debbono alimentare a vicenda, il nuovo deve uscire dalla tradizione.

**Che cosa si può fare, a suo parere, per mantenere in vita questo cinema?**

La prima cosa che mi viene in mente è che un finanziamento governativo potrebbe permettere ai giovani registi italiani di iniziare ad esprimersi, e soprattutto di non pensare necessariamente a film che «debono» andare anche sul mercato americano. Non bisogna imitare gli americani. Occorrono film che vengano dalla cultura italiana, dall'esperienza italiana di oggi.

**Può dirci qualcosa in merito alla distribuzione dei film italiani negli Stati Uniti?**

Per quel che riguarda il cinema

italiano di oggi, mi sembra bastato su differenze regionali: attori comici che fanno film e li dirigono loro stessi, e il problema è che è impossibile tradurli per il pubblico straniero, particolarmente per quello americano. Ma una cosa che a me, personalmente, interessa molto è la diffusione dei classici italiani. In America molti studenti di cinema, e anche alcuni nuovi critici, pensano che la storia del cinema inizi con *Fla-shdance*. I più anziani risalgono al *Padrino parte II*. Ecco, a questa gente bisognerebbe mostrare i film italiani e francesi degli anni Cinquanta e Sessanta, per provocare dibattito, forse anche per dar loro nuove fonti di ispirazione. Dall'8 gennaio in poi distribuiremo negli Usa *La carrozza d'oro* di Renoir, con Anna Magnani, poi seguirà *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti che sarà proiettato in America nelle università. Mi piacerebbe molto riproporre tutti i film di Visconti, so che ora c'è una versione integrale e restaurata del *Gattopardo*, e sarei entusiasta di proiettare *Senso*, *Ossessione* e soprattutto *La terra trema*. So che per i film

di Pasolini c'è stato un programma di conservazione, restauro e distribuzione, e mi sembra un'ottima cosa, Laura Betti e i suoi collaboratori hanno fatto un bellissimo lavoro. È bellissimo vedere che nei musei e negli archivi americani i film di Pasolini siano conservati e mostrati alla gente. Più il guardo, più mi sembrano senza tempo, soprattutto i più recenti, ed è molto importante continuare a vederli. Un'altra speranza, lavorando al restauro di film italiani, è scoprire lavori di registi che non conosco bene, come Zurlini, Zampa, Blasetti.

**Cosa augura, per il futuro, ai suoi colleghi italiani?**

Spero che i miei colleghi siano sempre ben coscienti di essere in un certo senso gli ambasciatori della cultura italiana. È un ruolo che spetta al cinema, come nel Medioevo e nel Rinascimento spettava alla pittura, che rappresentava globalmente la cultura italiana, e ne era il messaggero. Il cinema è l'aspetto più importante della cultura italiana, e del modo in cui questa cultura riflette la società. E deve essere sostenuto.

### Ma ormai la sorte della stagione è legata a un film

UMBERTO ROSSI

I titoli cambiano, ma il copione rimane lo stesso. Alla fine di novembre di quest'anno, la graduatoria dei film di maggior successo era capeggiata da *Johnny Stecchino* di Roberto Benigni, che aveva incassato, nel circuito delle 88 città chiave e in 1706 giorni di programmazione, più di 18 miliardi e 300 milioni (ma è già arrivato a 23 miliardi e 636 milioni, superando *Balla coi lupi*): circa il triplo del secondo classificato, *Scelta d'amore* di Joel Schumacher con Julia Roberts. La scorsa stagione la situazione era, con altri titoli, quasi identica: al primo posto c'era *Pre-*

*ty Woman* (con oltre 19 miliardi di incasso) seguito a grande distanza da *Weekend con il morto* (9 miliardi e 174 milioni). Naturalmente questo quadro, apparentemente immobile, rivela molte peculiarità a un esame più attento. La più evidente è il fenomeno-Benigni: per trovare un esito paragonabile all'incresabile successo di *Johnny Stecchino* si deve risalire alla stagione 1988-89, allorché un altro suo film, *Il piccolo diavolo*, si collocò in una posizione analoga. Ma sarebbe un errore far discendere da questo risultato, davvero eccezionale, la

previsione di una ripresa del mercato.

Il numero degli spettatori è ancora diminuito, tanto che nei primi quattro mesi della stagione c'è stata una flessione del 7,7% rispetto al 1990. Una caduta così sensibile che, malgrado un aumento generalizzato dei prezzi d'ingresso, si è avuta anche una lieve contrazione degli incassi. Grazie al film di Benigni, il crollo delle frequenze ha pesato per intero sui film americani, abbandonati da più di 3 milioni di telespettatori, mentre i film italiani hanno ottenuto 1.700.000 biglietti in più.

Questi dati rischiano di indurre a false speranze o ad eccessivi pessimismi. Per «leggerli» nel modo corretto occorre tener conto in primo luogo del restringimento del consumo di film: gli incassi sono concentrati su un numero ristretto di film, aumenta il peso della grande distribuzione, si impoverisce l'offerta. Oggi tre ditte su 22 (Penta, Artisti Associati/Fox, Uip) raccolgono complessivamente il

66% del pubblico, e solo cinque città (Milano, Roma, Torino, Bologna e Genova) hanno proposto al pubblico più del 70% dei film in catalogo.

Fare cinema è diventata un'attività ad alto rischio. Per valutare a fondo le conseguenze di questo stato di cose, si tenga presente che una produzione e un consumo quantitativamente abbondanti esercitano sul settore almeno tre influssi positivi: garantiscono forza e indipendenza economica, stabilizzano la crisi compensando esiti politici e fallimenti, creano condizioni tali da permettere aggiornamenti, nuove tematiche, limitate sperimentazioni. La penuria attuale ha cancellato tutto ciò, esaltando la casualità dei risultati, rafforzando gli operatori più forti e indebolendo tutti gli altri. Ormai l'andamento di una stagione può dipendere dal successo o dal fallimento di uno o due titoli.

Quest'insieme di fattori ha finito con l'esaltare il ruolo dell'intervento pubblico nel settore. Oggi i pubblici poteri

zione di una società per azioni a capitale misto (a cui dovrebbero partecipare oltre agli attuali proprietari del Petruzzelli, anche il comune di Bari ed altri soggetti pubblici e privati), a cui sarà demandata la gestione futura del teatro. Il Pds ha proposto anche la costituzione di un organismo formato da esponenti della cultura cittadina, che vigili sulle soluzioni architettoniche adottate per la ricostruzione e sulle prossime scelte gestionali.

### Pds: una Spa per gestire il futuro del Petruzzelli

BARI «Non si può pensare alla ricostruzione del teatro Petruzzelli, indipendentemente da un progetto sulla sua gestione futura», con questa premessa, il Pds ha proposto la costi-

### Roberto Benigni «acchiappatutto» inseguito da otto yankee

Titolo	Produzione	Incasso
Johnny Stecchino	Italia	18.377.838.000
Theima & Louise	Usa	7.015.373.000
Scelta d'amore	Usa	6.792.428.000
Una pallottola spuntata 2 e 1/2	Usa	6.732.194.000
The Doors	Usa	6.458.824.000
A proposito di Henry	Usa	5.669.931.000
Che vita da cani!	Usa	4.991.144.000
Scappatella con il morto	Usa	4.842.099.000
La leggenda del re pescatore	Usa	4.456.379.000
Piedipiatti	Italia	4.429.358.000
TOTALE		69.765.568.000

N.B. Rispetto all'analogo periodo 1990 si registra un calo di 73 milioni negli incassi, pari a -0,1%

sono in grado di determinare la sopravvivenza o la fine di una cinematografia, in quanto gli altri referenti della produzione o sono privi di voce (gli spettatori) o si muovono in base a interesse non cinematografico, come avviene per le grandi reti tv. Ma in Italia la responsabilità che grava sullo Stato non si è tradotta in azioni a tutela del settore. Nella stragrande maggioranza dei casi ministri e uomini politici si sono mostrati del tutto indifferenti alle più elementari esigenze di sopravvivenza del film nazionale.

Indubbiamente, il video è politicamente più «interessante» del cinema. Ma aver ridotto l'area del cinema italiano fra un quinto e un terzo della domanda - mentre Hollywood continua a raccogliere quasi il 65% degli spettatori e le altre cinematografie europee sono quasi del tutto scomparse dai nostri schermi - è una colpa grave, un capo d'accusa contro politici insensibili, produttori incapaci, distributori miopi, esercenti imprevidenti, critici distratti.

## Il Santo Graal? L'hanno trovato Lucas e Spielberg

Scala, meno uno. Domani alle 18 il *Parsifal* di Richard Wagner apre la stagione scaligera. Ieri vi abbiamo raccontato come e perché il musicista chiuse con questo lavoro la sua folgorante carriera, oggi vediamo come il cinema è stato influenzato da questa opera per la quale Adorno parlò di «tecnica quasi filmica». Partendo da Syberberg e passando per Breton e Rohmer, arrivando fino a Hollywood.

ALBERTO CRESPI

**Parsifal come un film?** Secondo Theodor Adorno, che scrisse un fondamentale saggio su Richard Wagner nel 1952, si «Tecnica quasi filmica della scena mobile», diceva. E soprattutto parlava del tentativo, da parte del musicista, di creare un'arte che sintetizzasse tutte le arti preesistenti. Insomma, il consueto giochino innescato da centenari e prime scaligere (Mozart & il cinema, Wagner & il cinema, l'anno prossimo Rossini & il cinema, e così via) sarebbe stavolta più che mai legittimo. Wagner sarebbe uno dei grandi geni che, nei tempi in cui le arti erano ancora sei, avrebbe sognato la

settima. Complimenti. Il cinema, invece, di complimenti ne merita meno. Perché i cineasti, una volta padroni di questo linguaggio che mescola tutti i linguaggi preesistenti, non sembrano essersi ricordati molto spesso del *Parsifal* e del suo creatore. L'unico film che si ispiri direttamente all'opera di Wagner è, giustamente, tedesco: si intitola *Parsifal* - appunto - ed è diretto da Hans Jürgen Syberberg, nel 1982. Dura 251 minuti (poco più di 4 ore) e per uno come Syberberg è una specie di cortometraggio: il suo *Hitler* ne durava 429, il successivo *Die Nacht* 351 (e tenete presente che era



Edith Clever è Kundry nel «Parsifal» di Hans Jürgen Syberberg

un'inquadratura fissa, un primo piano dell'attrice Edith Clever che recita testi di autori vari). Syberberg è un indagatore dell'anima tedesca e il suo *Parsifal* è un film-opera al tempo stesso «filologico» e originalissimo. E, ripetiamo, è l'unico film in cui il mito del Graal viene riproposto seguendo la traccia wagneriana.

In altri film, assai più famosi, più brevi e - in qualche caso - più belli, è successa una cosa piuttosto strana. Wagner, per comporre la sua opera, si è rifatto soprattutto al poema *Parsifal* di Wolfram von Eschenbach, scritto tra il 1200 e il 1210. Filologi e storici concordano: senza Wagner, nessuno si ricorderebbe più di von Eschenbach, e probabilmente il mito del Graal non sarebbe così vivo nelle coscienze moderne. Ma nel cinema Wagner è stato, per così dire, superato a ritroso: diversi cineasti sono andati all'indietro nel tempo e si sono ispirati, anziché a Wagner o a von Eschenbach, al primo grande scrittore che narrò in versi la storia del cavaliere ingenuo e puro di cuore, ca-

pace di ritrovare il Graal e di riscattare i peccati di Re Artù e della sua corte lascia. Parliamo di Chrétien de Troyes, il cui *Perceval* (è la grafica francese del nome) fu scritto nel 1182.

A Chrétien si sono rifatti, guarda caso, due francesi: Robert Bresson, per *Lancelotto e Ginevra*, e Eric Rohmer, per il suo *Perceval le Gallois*. Nel primo film Parsifal-Perceval è appena nominato, al giansenista Bresson interessano più i peccatori dei santi, e al centro della storia c'è l'amore adulterino fra la regina moglie di Re Artù e il più valoroso dei cavalieri della Tavola Rotonda. Nel secondo l'eroe è invece protagonista a tutto tondo, interpretato da Fabrice Luchini, ed è proprio quello di Chrétien: giovane, ilare, spaccato, persino un po' giocoso, valoroso ed invincibile senza nemmeno sapere il perché, affascinato dal mondo della cavalleria come un bambino da un negozio di giocattoli. Il film di Rohmer è la tipica opera di un professore della Sorbona ricco di humour e di talento: tutto girato in teatro, con alberi finti e castelli in

miniatura, è uno studio minimalista in cui Perceval è più il padre di tutti gli «idioti» (in senso dostoevskiano) della letteratura moderna, che non l'eroe mistico di Wagner.

A Chrétien, o a fonti comunque vicine a lui, risalgono anche altri film, persino il recentissimo *La leggenda del Re Pescatore* di Terry Gilliam, dove Jeff Bridges e Robin Williams sono entrambi, al tempo stesso, il tollo Parsifal e il re invalido, condannato da una ferita all'immobilità e alla sterilità (è il destino di Amfortas, nell'opera di Wagner: ma il Re Pescatore è personaggio di Chrétien). Vade retro Wagner, insomma, almeno al cinema? Non proprio. Perché il compositore, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra. E qui arriviamo a quella che è, secondo noi, la vera influenza di Wagner su quell'arte cinematografica che anch'egli, secondo Adorno, aveva «sognato».

Se non esistono, a parte Syberberg, film direttamente ispirati al *Parsifal*, esistono però film profondamente «parsifaliani» e sono immensamente più popolari dei nobilissimi titoli sopra citati. Il che, tra parentesi, a Wagner non sarebbe certo dispiaciuto. Se c'è un'opera cinematografica che ricicla ampiamente la lettura del mito operato da Wagner, è indiscutibilmente il ciclo di *Guerra stellari*. Il Graal non c'è, ma c'è tutto il contorno che il musicista gli aveva creato: i cavalieri membri di una setta e arroccati nel loro regno (i Jedi), l'attesa di un eroe giovane che verrà a rinnovare la setta (Luke Skywalker), la lotta contro un signore del Male che in Wagner ha tentato di diventare cavaliere del Graal (il mago Klingor), e che in *Guerra stellari* è stato a sua volta un cavaliere Jedi (Darth Vader, che nel terzo episodio si rivela padre di Luke).

George Lucas non ha mai negato che la sua trilogia galattica è un enorme puzzle composto da tessere provenienti dai miti più svariati. E ha spesso parlato delle fiabe russe, di *Sadko* in particolare. Ma è lampante che le due principali fonti di Lucas siano la saga della Tavola Rotonda (ma con

riferimenti assai espliciti alla lettura wagneriana) e il fluviale romanzo di John Tolkien *Il signore degli anelli*. Metà Parsifal metà Frodo Baggins (il piccolo Hobbit, protagonista del libro di Tolkien, che riesce a distruggere l'anello del Male), Luke Skywalker nasce nel primo film come un eroe ingenuo, e conclude la propria carriera al servizio della Forza. Accanto a lui, non dimentichiamolo, c'è un eroe più ironico e scapato, Han Solo, che verrà trasformato di peso (con la faccia dello stesso attore, Harrison Ford) in un'altra saga e «diventerà» Indiana Jones. Ebbene, toccherà all'archeologo Indy, vero e proprio «doppio» di Luke Skywalker, trovare il Santo Graal: nell'ultimo episodio delle sue avventure, intitolato *Indiana Jones e l'ultima crociata*. Insomma, Richard Wagner ha i suoi eredi: si chiamano George Lucas e Steven Spielberg. Sono ricchi e potenti, pensano in grande, hanno una vena mistico-sentimentale sommersa ma potente al vecchio Richard, scommettiamo, sarebbero simpatici.