



SPETTACOLI

Oggi in programma

IN CONCORSO. *Hyènes* (lene) di Djibril Diop Mambety (Senegal-Francia-Svizzera) Il ritorno nella piccola città africana di una ricca signora emigrata provoca una serie di avvenimenti eccezionali.
The Long Day Closes (Il lungo giorno finisce) di Terence Davies (Gran Bretagna) Infanzia felice a Liverpool la scoperta del cinema e del sesso.
FUORI CONCORSO. *Beauty and the Beast* (La bella e la bestia) di Gary Trousdale e Kirk Wise. Un cartoon di casa Walt Disney candidato all'ultimo Oscar.
Reservoir Dogs di Quentin Tarantino.
«QUINZAINÉ». *Le aniche del cuore* di Michele Placido (Italia) *Brenny's video* di Michael Haneke (Austria).
«UN CERTAIN REGARD». *Modern Crimes* (Crimini moderni) di Alejandro Agresti (Olanda) *Apfelbaum* (La mela del Paradiso) di Helma Sanders-Brahms (Germania).
«SEMAINE DE LA CRITIQUE». *Annonaito sadayaki no kaita* (Ho sentito l'ametista mormorare) di Ysao Yamada (Giappone).

Roy Disney a Cannes fra i personaggi di «La Bella e la Bestia». Al centro una scena del film «Il viaggio» di Fernando Solanas in basso Orson Welles in una scena del suo «Othello».

In concorso «Il viaggio», potente film di Fernando Solanas. La «grande» avventura di un ragazzo alla ricerca del padre che attraversa in bicicletta tutto il continente sudamericano. Una metafora visionaria sul potere e sulla corruzione.

La Storia a due ruote

Al concorso di Cannes, un potente film dell'argentino Fernando Solanas, *Il viaggio*, e una modesta opera neozelandese di Alison McLean, *Crush*. Ma nelle sezioni collaterali si parla di Usa, e di politica: in *Bob Roberts*, bell'esordio nella regia dell'attore Tim Robbins (Quinzaine), e in *Cousin Bobby*, documentario su un prete di Harlem diretto da Jonathan Demme (Un certain regard).

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
ALBERTO CRESPI

■ CANNES Nel 1985 quando vedemmo *Tangos*, fu come incontrare un vecchio compagno di scuola perso di vista da molto tempo. Fernando Solanas, argentino della provincia di Buenos Aires classe 1936 era scomparso da anni. Verrebbe da dire «desaparecido» ma nel suo caso sarebbe di cattivo gusto. Perché Fernando era in realtà esule a Parigi, proprio per salvarsi da un destino che per lui, sotto la dittatura di Videla, sarebbe stato segnato. *Tangos* era, non a caso, una grandiosa riflessione in immagini e musica (di Astor Piazzolla) sui tempi dell'«exilio», mentre, tre anni dopo, *Sur* sarebbe stato il film del ritorno in patria. Oggi vediamo finalmente *El viaje* («il viaggio») che l'anno scorso sarebbe dovuto essere a Venezia: la lavorazione fu interrotta dall'attentato subito da Solanas nel maggio del '91, e di quale il regista continua ad accusare (almeno indirettamente, e nemmeno tanto) il presidente Menem, da lui aspramente criticato, e i servizi segreti argentini. La repressione almeno per Solanas, continua e fa comunque una certa impressione pensare che *El viaje* è solo il suo sesto lungometraggio in 56 anni di vita (ai tre suddetti, vanno aggiunti solo *L'ora dei formi* 1968, *I figli di Fierre*, 1975, e *Lo sguardo degli altri* 1979). Anche se lui stesso ammette di essere «un regista che lavora lentamente».

Sceneggiatore di fumetti in gioventù, regista da sempre impegnato sui temi civili, ma nutrito degli aspetti più visionari della cultura latinoamericana, Solanas è uno dei maggiori talenti cinematografici del Sudamerica: forse quello che meglio ha resistito al tem-

po, visto che Glauber Rocha è morto (troppo presto ahimè, troppo presto), il grandissimo Nelson Pereira Dos Santos è anziano e da anni inattivo e Miguel Littin, pur avendo nuovamente graffiato con il documentaristico *Actas de Chile* realizzato in collaborazione con Marquez, non ha più toccato i livelli di un tempo. Rocha e Dos Santos sono brasiliani. Littin è cileno, ma nel caso del *Viaggio* è lecito allargarsi geograficamente perché l'intento di Solanas era proprio fare un film «continentale» girato in cinque paesi (Argentina, Brasile, Perù, Venezuela, Messico), prodotto con il contributo di vari paesi europei, soprattutto la Francia (da parte italiana c'è l'apporto della distribuzione la Bim). *Il viaggio* accompagna il suo protagonista dalle nevi della Terra del Fuoco, all'estremo Sud del mondo fino alle giungle e alle rovine azteche del Messico. Più a Nord, ci sono solo gli Stati Uniti. Ma quella è un'altra America.

Il mio - ci raccontava ieri Solanas - è un film d'autore che cerca il grande pubblico. Ma senza alcun legame con la tradizione hollywoodiana. La nostra energia di sudamericani è tutta nella digressione e Hollywood rifiuta la digressione: esige strutture chiuse, finalizzate all'azione e alla suspense, al più assoluto rispetto della concatenazione fra causa ed effetto. Questo può essere bello, piacevole finché dura il film ma è falso. Io cerco sempre una forma di espressione aperta non cerco la suspense, e lavoro sul linguaggio e sulla convenzione perché l'arte è sempre basata sulla convenzione». La scelta di Solanas è al tempo stesso sperimentale (perché non si può negare

che il suo film è straordinariamente più ricco, e più complesso della media) e tradizionale nel senso buono, perché la tradizione è quella visionaria, digressiva, poetica dei grandi narratori sudamericani, da Marquez a Borges a Vargas Llosa. Anche nella sua profonda politicizzazione.

Il viaggio, come *Luna Park* del russo Lungin, è la ricerca di un padre. Martin è un adolescente che da Ushuaia, la città più a Sud del mondo (nella Terra del Fuoco), parte e risale l'America in bicicletta, cercando il genitore, archeologo e residente da tempo in Brasile. Il viaggio di Martin si concluderà in Messico con una riconciliazione tutta mentale, e onirica, con la figura paterna, ma gli incontri che Martin fa strada facendo diventano anche una ricognizione nella storia argentina e nella corruzione politica di quei paesi. E qui, arriviamo al vero cuore del film, che alterna parentesi di viaggio, sogni e illuminazioni poetiche a momenti di geniale comicità: una chiave che - pensavamo - Solanas non possedesse tanto. In questo senso, la sequenza che dà veramente il senso del *Viaggio* è l'arrivo di Martin a Buenos Aires: una città in cui le fognie sono delagrate, l'acqua e i liquami hanno invaso le strade. «Siamo la vera Venezia del Sud» dice un personaggio, le persone viaggiano in barca e tutto è dominato dalla figura grottesca del dottor Rama, un presidente dai piedi palmati che parla in maniera roboante e presenta il suo programma politico (nassimibile nello slogan «Stingiamo la cinghia») con ridicola spocchia. È il personaggio in cui il presidente argentino Menem si è immediatamente riconosciuto, con una coda di paglia lunga un chilometro. Ed è un'immagine buffa e fortissima paragonabile al monarca Shadow («ombra») creato da Chaplin in *Un re a New York*. Assieme all'ingenuità e al gusto di sognare di Martin il dottor Rama riassume tutto il labirintico mondo del film. Un film che Solanas con simpatico neologismo definisce «grottesco» o «grottesco un po' poetico Giustissimo».



Delude «Crush» di Alison McLean. Niente sorprese dagli antipodi

ENRICO LIVRAGHI

■ CANNES Questo Festival scorre via senza guizzi di sorta a parte lo splendido *The Player* di Robert Altman e qualche «pezza» degna di nota delle sezioni «collaterali».

Dalla Nuova Zelanda in concorso, arriva *Crush* primo lungometraggio di Alison MacLean, australiana di genitori neozelandesi. Un film girato, appunto in Nuova Zelanda, che si presenta come un'ambiziosa esplorazione del lato più indecifrabile delle pulsioni sessuali. «Ambizione non da poco certo incentrata dalla sensibilità femminile solitamente molto più disponibile di quella maschile a scavare nel profondo».

Però la sensibilità non basta. Ci vorrebbero per così dire soldi, strumenti narrativi e visivi per portare sullo schermo una storia che pretende di insinuarsi nei tortuosi percorsi dell'ambiguità erotica, almeno per riuscire a mantenere un certo equilibrio stilistico e a proporre una qualche corposità tematica. La giovane Alison MacLean sembra assestarsi parecchio al di qua di un tale livello, sfiorando un film evanescente, fatto di molte immagini seducenti e di altrettanta sostanziale inconsistenza.

Sulle strade della Nuova Ze-

landa, Lane e Christina giovani americane, corrono su una vecchia Alfa 33. Hanno un appuntamento con Colin, scrittore che Christina deve intervistare. Con Lane al volante in una curva la vettura esce di strada. Christina è grave, mentre Lane si procura solo qualche graffio. Forse perché scioccata, forse per qualche ragione nascosta Lane molla l'amicizia su un'ambulanza e prosegue Colin vive solo con una figlia di quindici anni, Angela. Più che una ragazza, Angela sembra un impacciato adolescente maschio. Lane è sedotta dalla fanciulla. Le regala uno dei suoi vestiti, la porta in discoteca, la corteggia. Però si invaghisce anche del padre e se lo porta a letto. Insomma, siamo vicini all'ambivalenza sessuale. Angela si ingelosisce. Mentre il genitore e l'affascinante ospite si intrappolano in un rapporto contorto lei comincia a frequentare l'ospedale dove Christina, spaventosamente massacrata nell'incidente lotta per uscire dal coma. Angela la assiste, la accudisce con cura e piano piano mentre la donna sembra migliorare, prende a costruire la sua strategia contro Lane. Giorni dopo quando Christina comincia a muoversi su una

carrozzella e a pronunciare qualche parola con voce turpata. Colin, Lane e la ragazza vanno in un chalet sul fiume per il weekend. Inaspettato arriva un taxi e scende Christina con la sua carrozza. È stata Angela a invitarla.

Lane rimane agghiacciata. Christina la riconosce, ma non mostra nessun apparente rancore. Anzi, le due donne, lasciate discretamente sole, sembrano voler riacchiacciare la loro amicizia. Addirittura Christina riesce a lasciare la carrozzella e a fare qualche passo. Ma in realtà ha forse ormai covato il suo odio e la sua pelosia. Mentre Lane si affaccia da una terrazza per ammirare una splendida cascata, Christina le rovina addosso e la spinge nel vuoto.

Verdi boschi, acque limpide, cielo e nuvole dai toni perlacei. Qualche immagine di una astratta bellezza e, per la verità, la bravura di Marcia Gay Harden (nella parte di Lane) e soprattutto di Caitlin Bossley (nella parte di Angela), non possono colmare la sottile noia, le incertezze strutturali, le lacune narrative, insomma, la debolezza del film.

Peccato, perché la giovane MacLean propinqua qui a Cannes nel 1989 con il cortometraggio *Kitchen Sink*, aveva lasciato intravedere ben altre promesse. Anche l'ormai famosa - neozelandese - Jane Campion si era clamorosamente proposta sulla *Croisette* con i suoi primi, straordinari cortometraggi, ma i suoi successivi film «lunghi» si sono rivelati fra i più innovativi del cinema di oggi. Per Alison MacLean invece, il percorso è iniziato in salita.

Versione restaurata del leggendario film a 40 anni dalla Palma d'oro. Ospite d'eccezione Suzanne Cloutier

«Othello», l'orgoglio di Orson Welles

È un buon anno, per la memoria di Orson Welles dopo il *Don Chisciotte* semi-inedito presentato all'Expo di Siviglia, ecco la versione restaurata di *Othello* a Cannes, quarant'anni dopo la Palma d'oro del '52. C'è voluto un anno per risistemare la colonna sonora, grazie alla dedizione della figlia del maestro, Beatrice Welles-Smith. E non è finita dopo *Othello* dovrebbe toccare a *Rapporto confidenziale*.

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI

■ CANNES Facile troppo facile dire che è il film più bello del festival. Non c'è lotta, non c'è paragonare la proiezione dell'*Othello* di Orson Welles presentato ieri mattina alla stampa nella versione restaurata, ci ha letteralmente rovinati dopo aver rivisto un simile film, sullo splendore del grande schermo e con una colonna sonora restituita agli antichi fasti, nessun altro film di Cannes '92 potrà essere più all'altezza dei nostri sogni. Pazienza. Intanto, per 91 minuti, abbiamo goduto.

Alla fine della proiezione la commovente è continuata

perché assieme ai curatori del restauro (il direttore della Castle Hill Productions Julian Schlossberg, e la figlia di Orson Beatrice Welles-Smith) è comparsa sul palco Desdemona, ovvero l'attrice francese Suzanne Cloutier, che fu scelta da Welles per il ruolo dopo mille provini e mille dubbi. Quarant'anni dopo Suzanne è una signora piccola simpatica e dolce, che ha ricordato con affetto il suo lavoro e quanto a un simile giorno «Orson era prima di tutto uno splendido interprete ed era genialissimo e comunicativo con gli altri attori. Io sono am-

vata sul set di *Othello* nel '49 quando le riprese erano già cominciate da un anno e già diverse «Desdemona» si erano succedute nella parte. Orson mi vide per caso avevo recitato in un film di Julien Duvivier *Le royaume des yeux* che passò alla Mostra di Venezia. Lui stava lavorando proprio lì. Andò a vedere il film contro voglia (odiava il cinema francese) mi notò e mi chiamò. La sua troupe era molto perplessa sull'idea di scegliere una francese per il ruolo, e infatti la prima cosa che mi chiese fu se ero in grado di recitare in inglese. Fu un colpo di fortuna io avevo lavorato a lungo in Inghilterra parlavo inglese quasi senza accento! E mi prese».

In un «pomerggio di gala» dedicato a *Othello* (è stato proiettato alle 18 in Sala Lumière) Suzanne Cloutier ha finalmente vissuto il momento magico che si era persa quarant'anni fa, quando il film vinse la Palma d'oro di Cannes '52 ex aequo con *Dieu et mon pays* di Castellani. «Ero in

California, non potei venire. Che peccato! Mi sono molto emozionata vedendo il film oggi. Soprattutto sull'ultima scena ho pianto. Ricordo che fu anche l'ultima scena che girammo, quel primissimo piano di Othello ripreso dall'alto poco prima che muoia, e ricordo la luce negli occhi di Orson dopo l'ultimo ciak. Ce l'aveva fatta. Aveva vinto il film. Contro tutto e tutti».

Già contro tutto e tutti. E dopo oltre quarant'anni di lavorazione. La storia di *Othello* infatti è leggenda, e Welles stesso l'ha raccontata in un documentario intitolato *Filming Othello* e bello quasi quanto il film. È leggenda il lungo casting per la scelta di Desdemona, è leggenda l'assoluta mancanza di denaro che costrinse a girare molto in fretta e fece venire a Welles la geniale idea di ambientare il tentativo omicida di Cassio in un bagno turco (non c'erano più soldi per i costumi). Welles fece recitare tutti nudi con un asciugamano in vita. È leggenda la narra-

tività marocchina del film, rimasta tale anche oggi perché le riprese avvennero in quello stato con un grande appoggio delle autorità locali. Ed è leggenda, naturalmente, la bellezza abbagliante del film con le incredibili scenografie di Alexandre Trauner con quella fotografia in bianco e nero che ricorda Dreyer e i classici del muto sovietico dovuta a diversi operatori (fra i quali il grande G. Aldo) ma sempre sorprendentemente compatta.

È leggenda anche che il film sia il più controverso della trilogia shakespeariana di Welles, una trilogia discontinua nel tempo, iniziata con un *Macbeth* nel '48 e maestosamente conclusa da un *Falstaff* nel '66 (prodotto in Spagna e intitolato *Campanadas a medianoche*). Alcuni critici, in tempi diversi, trovarono il film poco «shakespeariano» il che è in qualche misura persino vero. Perché *Othello* è in realtà una stupenda opera di sintesi che da un lato sposta il tiro dell'americano Welles verso un

cinema strutturato su modelli europei, dall'altro, si rivela profondamente americana nello spirito. Proviamo a spiegarci.

A prima vista *Othello* è il più «sovietico» dei film shakespeariani, più dell'ottimo *Amleto* di Grigori Kozincev. La sequenza del funerale di Othello e Desdemona che apre il film anticipa il finale (ed è importante vedremo perché), deve molto a Eisenstein e ad altri maestri del cinema sovietico. Ma se l'influenza dei russi è visibile nella fotografia e nel gusto delle inquadrature, le scelte di montaggio che poi Welles compie vanno in tutt'altra direzione. Un po' per motivi economici (non ebbe denaro per girare altre scene) molto per scelta, Welles condensa la tragedia di Shakespeare in un'ora e mezza dandole un ritmo convulso da thrilling hollywoodiano. Semplificando molto potremmo dire che gira come Eisenstein e monta come Hitchcock, restituendo paradossalmente a una trama ar-



cinosa una suspense del tutto inaspettata.

In questo alla fin fine Welles è fedele a Shakespeare che era prima di tutto un sovrano uomo di teatro ed era abilissimo nell'incatenare gli spettatori ai palchi del Globe Theatre. Anche se su questo punto, si potrebbe aprire un dibattito infinito gli spettacoli dell'epoca di Shakespeare conoscevano il finale di Othello o no? Facevano il tifo per De-

desdemona, e contro Iago o accettavano inorriditi lo svolgersi dell'ingrigo? Ah saperlo! Sta di fatto che Welles aggrappa la domanda in modo geniale e benissimo che tutti, oggi, conosciamo il finale e ce lo spartigliamo addittura nella prima sequenza, intrattenendoci con scenografie abbaglianti e inquadrature sghembe per poi ripartire a cento all'ora e regalarci una suspense che si rivela un fatto puramente stilistico. È

il montaggio rapido, ellittico, da film «noir» che ci restituisce un Othello emozionante come fosse nuovo. In fondo è un bene che il restauratore abbia riguardato solo la colonna sonora e che non siano state reintegrate sequenze a suo tempo tagliate (ammesso che ci fossero). *Othello* è un film senza un minuto di troppo, perfetto oggi come ieri. E se gli dessimo quarant'anni dopo, un'altra Palma d'oro? [M/C]