

La regista Sally Potter e la brava attrice Tilda Swinton portano sullo schermo il famoso «romanzo biografico» della scrittrice Virginia Woolf. Un'operazione intellettuale che può affascinare o irritare. E che merita attenzione

A voi piace Orlando?

Orlando, il film di Sally Potter ispirato al famoso romanzo di Virginia Woolf, arriva nei cinema italiani: per il momento a Milano, prossimamente a Roma e in altre città, distribuito dalla Mikado. Presentato in concorso a Venezia, fu il film della Mostra più applaudito dal pubblico e più snobbato dalla giuria. Protagonista nel ruolo del nobile inglese Orlando che diventa donna, la brava Tilda Swinton.

ALBERTO CRESPI

Sally Potter dev'essere una donna coraggiosa. Perché ad una come lei, che ha sognato per anni di trarre un film da Orlando (e, quindi, deve aver letto il romanzo chissà quante volte), non è certo sfuggita una frase che Virginia Woolf scrive all'inizio del secondo capitolo, descrivendo il proprio eroe ancora non divenuto eroina: «...sarà abbastanza palese a coloro i quali finora han saputo leggere fra le righe, e sanno vedere, anche se spesso non vi accenniamo neppure di sfuggita, quale fosse l'aspetto del nostro eroe; e leggono come in un libro aperto nel suo pensiero senza che una parola nostra li guidi...»

«Libro aperto», dice la Woolf. Sì, Orlando - inteso come personaggio - è un libro aperto, in cui ciascuno ha il diritto di leggere ciò che vuole, ciò che sente e come tale, può essere rischioso «chiederlo», dargli o darle quell'«aspetto» concreto al quale la scrittrice non accenna neppure di sfuggita». Insomma, se esisteva nella letteratura inglese un libro impossibile da portare al cinema - l'esatto contrario dei romanzi apparentemente tanto «cinematografici» di Forster - quel libro era Orlando. Sally Potter l'ha fatto. Ha sfidato l'impossibile. Non conta, a questo punto, dire se ha vinto,

o se ha perso. Conta il fatto che la Potter ha scelto l'unica chiave di lettura possibile. Poiché Orlando è un libro totalmente «non naturalistico», in cui la trama è una parabola e lo stile è tutto, e poiché lo stile di un letterato, quanto più è raffinato (e quello di Virginia Woolf, qui, è raffinatissimo), tanto più è arduo da riportare sullo schermo, ecco che Sally Potter, per citare le sue stesse parole, «del romanzo mantiene lo scheletro, l'essenza. Cancellando la letteratura». Orlando diventa, sullo schermo, un puro archetipo, l'androgino ideale, il simbolo della fusione dei sessi: uomo che diventa donna, donna che è stata uomo, essere che annulla la differenza sessuale in una sintesi di pura perfezione. Decisivo, in questo senso, l'apporto al film di Tilda Swinton: che è veramente un'attrice trasparente, capace di dare a Orlando un volto che non è un volto, un corpo di donna che si annulla nelle vesti maschili e torna rigoglioso in quelle femminili. Che insomma riesce, quasi per miracolo, a far sì che Orlando rimanga quel libro aperto che Virginia Woolf voleva.

I problemi del film, a nostro parere, sono altri. Uno è del tutto soggettivo: Orlando è un film talmente aperto, talmente astratto, che ciascuno deve



«portare» delle emozioni proprie, per riempirlo. È un gioco enigmatico che può procurare grande godimento, ma anche comunicare la più totale freddezza. Chi scrive, appunto, l'ha trovato gelido. Ma altri, a Venezia e dopo, l'hanno amato alla follia. Ed è inutile fare giri di parole: per amare questo film, essere donne, magari femministe, o comunque vicine all'universo poetico della Woolf, non è indispensabile, come suol dirsi, aiuta. E non poco.

Aiuta molto meno, invece, cogliere tutti i riferimenti cinefili che Sally Potter, volente o nolente, semina nel film. Azzerato lo stile letterario, la regista britannica deve inventarsene uno visivo, e qui si va sul risparmio. Cita pesantemente Greenaway, Kubrick (quel labirinto di siepi uscito da *Shining*), magari anche Visconti e sicuramente Eisenstein nelle scene sul ghiaccio girate, guarda caso, a Pietroburgo. Sally Potter ci sembra una seria intellettuale femminista, assolutamente

«abilitata» ad affrontare il libro della Woolf, ma come regista non ha (non ha ancora?) un linguaggio personale, e la nostra memoria va al suo precedente lungometraggio, *The Gold Diggers*, un pesantissimo, iperdeologico pamphlet in cui un'attrice come Julie Christie scompariva in una messinscena presuntuosa e incomprensibile. Con *Orlando*, ha fatto grandi progressi in termini di eleganza e di leggerezza. Ma può fare di meglio, ci scommettiamo.



Qui accanto Tilda Swinton nelle vesti muliebri di «Orlando». A sinistra l'attrice con Quentin Crisp (la regina Elisabetta I) in un'altra scena del film

Vita da androgino nel libro e nel film

Orlando
Regia e sceneggiatura: Sally Potter. Fotografia: Aleksej Rodjonov. Musiche: Bob Last. Interpreti: Tilda Swinton, Billy Zane, Charlotte Valandrey. Gran Bretagna-Russia, 1992. Milano: Elieco

Orlando si ispira, fedelmente, al famoso romanzo di Virginia Woolf, pubblicato nel 1928. Un romanzo che la scrittrice considerava «una biografia», e che Attilio Bertolucci, nella prefazione all'edizione Garzanti dell'81, definiva «un rischioso esercizio di funambolismo letterario e un'apassionata lettera d'amore». Esercizio letterario, perché in esso la Woolf narra la vita immaginaria di un nobile inglese che si trasforma in una donna e vive, felice sintesi dei sessi, dal '500 al '900. Lettera d'amore perché è dedicato a Vita Sackville-West, la scrittrice di cui Virginia Woolf era innamorata. Per portare sullo schermo un simile testo, Sally Potter (nata a Londra nel '49, musicista e coreografa, membro - come sassofonista e cantante - del Feminist Improvising Group, autrice nell'83 del film *The Gold Diggers*) ha scelto l'unica strada possibile: il rifiuto del naturalismo. Le avventure di Orlando sono divise in sette capitoli, i primi sei scanditi da altrettante date: 1600 Morte, 1610 Amore, 1650 Poesia, 1700 Politica, 1750 Società, 1850 Sesso; l'ultimo, intitolato «Nascita», è senza tempo. Le tappe dell'odissea di Orlando ci sono tutte: dalla seduzione operata su di lui da parte della decrepita Regina Elisabetta all'amore per una giovane nobildonna russa, dalla trasformazione in donna all'infatuazione per la politica e la poesia, fino alla scoperta dell'amore per un focoso cavaliere. Attraverso i secoli, fino a quel 1928 in cui Virginia Woolf scriveva.

Il film. «Uomini e topi» di Sinise America 1930, fuga per due

MICHELE ANSELMINI

Uomini e topi
Regia: Gary Sinise. Interpreti: John Malkovich, Gary Sinise, Sherilyn Fenn, Joe Morton, Alexis Arquette. Fotografia: Kenneth MacMillan. Usa, 1992. Roma: Augustus. Milano: Colosseo

L'italo-americano Gary Sinise deve essere proprio attratto dall'anima rurale del suo paese: già con *Gli irriducibili*, accanto a Richard Gere, aveva messo in scena una ballata country su due fratelli uniti e separati dal destino; portando sullo schermo *Uomini e topi* di Steinbeck, sulla traccia dell'allestimento scenico già sperimentato con la «Steppenwolf Theatre Company» di Chicago, il trentaseienne regista-interprete precisa il suo rapporto con quel mondo poetico, usando il testo di Steinbeck ambientato negli anni della Depressione per parlare un po' dell'America di oggi. Eppure c'è qualcosa di sottile anacronistico in questo film che chiude senza entusiasmo l'ultimo festival di Cannes: come se gli elementi basici della storia, scrupolosamente rispettati dalla sceneggiatura del premio Oscar Horton Foote, facessero a sfondare il muro dell'onestà calligrafica.

Nell'America misera e polverosa del 1930, non ancora bacata dal *New Deal* rooseveltiano, due giovani uomini fuggono per i campi inseguiti da cavalieri armati. Come gli *hobos* cantati da Woody Guthrie, George e Lennie saltano sui treni al volo e Jivronno fagioli al ketchup inseguendo i lavori più umili. Parte bene *Uomini e topi*, con rapidi tocchi d'ambiente e la presentazione dei due personaggi uniti per la vita e per la morte: George, bello e generoso, sogna di mettere da parte seicento dollari per comprarsi un ranch, mentre Lennie, un ritardato mentale dalla forza incontrollabile e dall'animo bambino, lo segue come si seguirebbe un fratello maggiore. I problemi arrivano quando trovano lavoro in una fattoria

del Middle West. Nella cultura estiva, la bella e infelice moglie del boss scodinzola attorno a George, accendendo la gelosia del marito manesco, il quale non trova di meglio che prendersela col povero Lennie, a sua volta invaghitosi pericolosamente della ragazza...

«Tutti hanno paura gli uni degli altri», dice uno dei personaggi. In effetti, una violenza impalpabile, da tragedia americana, avvolge l'esistenza di questa microcomunità ad alto tasso simbolico in cui si riproducono i pregiudizi razziali e le tensioni sociali di un paese invelenito. Il Sogno Americano non abita più qui, ammonisce il film, mentre si avvia verso l'epilogo, con George che sfabita pietosamente Lennie, di nuovo in fuga, prima che gli altri lo lincino.

Contrappuntato dalle musiche di Mark Isham, che accentuano in chiave antinaturalistica il versante allegorico della vicenda, *Uomini e topi* ripercorre la pagina scritta senza svolazzi di regia e riletture critiche. Gary Sinise, anche attore nel ruolo di George, sceglie le facce giuste, ricostruisce accuratamente lo spirito del tempo e, come a teatro, affida all'amico duo John Malkovich la parte rischiosa del ritardato, offrendogli l'occasione per una performance iperprofessionale, tra l'infantile e il mostruoso, che non oscura tuttavia la prova di Lon Chaney Jr. nella versione diretta nel 1939 da Lewis Milestone. Rispetto al testo di Faulkner, Sinise approfondisce in chiave psicologica la solitudine della ragazza (ben interpretata dall'emergente Sherilyn Fenn) e attribuisce al personaggio di Lennie una di monie «altra» intonata ai nostri anni. Ciò nonostante *Uomini e topi* lascia un senso di estraneità nello spettatore: ma era difficile trarre dalle pagine di Steinbeck un film diverso, anche *Furto*. Il film oggi, diventerebbe probabilmente una suggestiva fotografia sulla Depressione alla Walker Evans.

Maximilian I secondo a nessuno.

