

Spettacoli

Morto a Detroit
Marv Johnson
uno dei padri
della Motown

DETROIT. Il cantante Marv Johnson, figura di grande rilievo fra i musicisti dell'etichetta discografica Motown, è morto ieri a Richland, nel South Carolina, per le complicazioni di un ictus che lo aveva colto venerdì durante un concerto. Johnson, 51 anni, di Detroit, stava cantando insieme con un gruppo durante un concerto commemo-

rativo a Sumter, nel South Carolina, quando è stato colto dal male. «È una grande perdita», ha commentato Esther Gordy Edwards, ex manager del cantante e sorella del fondatore della Motown, Berry Gordy jr., ricordando che Johnson «apri la strada alla Motown, quando questa era proprio agli inizi».



Holly Hunter e Anna Paquin in una scena del film «Lezioni di piano». In basso, ancora la Hunter con la regista Jane Campion

Dieci e lode per l'attesissimo film di Jane Campion che racconta una storia d'amore tenera e violenta

Lezioni di stile dalla Nuova Zelanda

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
ALBERTO CRESPI

CANNES. Meraviglioso. Sì, è meraviglioso avere di tanto in tanto conferme dalla vita. È meraviglioso scoprire un talento (come avvenne qui a Cannes nel lontano 1986, quando Jane Campion portò i suoi primi cortometraggi), accoglierlo nel proprio immaginario, sentirlo crescere. È, giunto alla prova del terzo film, per di più arrivato a Cannes con l'aureola del vincitore annunciato, vederlo riuscire alla grande. *Lezioni di piano* (esce oggi a Roma, dopodomani a Milano: da vedere assolutamente) è un triplo salto mortale carpiato con coefficiente di difficoltà altissimo. Esecuzione perfetta, dieci con lode e medaglia d'oro. Litetari, ma subito dai dubbi della vigilia, *Lezioni di piano* è un film che 99 registi su 100 avrebbero sbagliato. È difficilissimo, nell'ordine: scrivere una sceneggiatura originale ispirandosi niente meno che al talento fiammeggiante di Emily Brontë; raccontare un amore passionale, sullo sfondo di una natura selvaggia, in cui lei è muta e lui analfabeta; ambientarlo nell'800, con tutti i rischi di sdilinquinarsi nell'ennesima storiella sulla pruderie vittoriana; affidarla a due attori bravi, ma non bellissimi, né divi, come Holly Hunter e Harvey Keitel. C'era da sfaccrarsi. Dale un soggetto simile a un James Ivory e ne ricaverai un film esangue. Dale a un regista hollywoodiano qualsiasi e non farà un filmaccio tutto sesso e sangue. Jane Campion ha fatto un'opera tenera e violenta. Dale a un regista hollywoodiano qualsiasi, a un regista di cui si sa poco, a un regista di cui si sa poco, a un regista di cui si sa poco, a un regista di cui si sa poco.

molta psicologia ma, nonostante l'ascendenza letteraria alla Brontë, è risolta e narrata in modo del tutto fisico. I dialoghi sono puramente fenomenologici. Il film si apre con una voce fuori campo che è in sé un paradosso. Ada, la protagonista, è muta, ma parla, quasi per telepatia: «La voce che sentite non esce dalla mia bocca, è la voce del pensiero. Non parlo da quando avevo sei anni. Nessuno sa il perché». L'idea che Ada sia muta è geniale e dà una «clair-der-vera» a tutto il film. Poiché le parole non esistono, smettono di aver senso. Ada comunica a gesti, e suonando il piano. Logico quindi che lo strumento per lei sia tutto, e che lo porti con sé quando si sposta, dalla natia Scozia, la spedisce in Nuova Zelanda, sposa ad un uomo che non ha mai visto né conosciuto. Siamo a metà dell'800. La Nuova Zelanda, allora, doveva essere uno dei «luoghi oscuri del mondo», come dice Marlow in *Cuore di tenebra* di Conrad, parlando del Congo. Jane Campion, almeno, ce la mostra così (complice la fotografia di Stuart Dryburgh, da Oscar). Spiagge desolate, foreste langose, mari in tempesta, cieli piombi. Li, Ada è attesa da Stewart (Sam Neill), l'uomo che l'ha sposata, e che non sarebbe cattivo, di suo. Ma il piano, troppo pesante per essere trasportato, rimane sulla spiaggia, e arriva alla fattoria solo quando Stewart lo vende a Baines (Keith). Un inglese mezzo selvaggio, tatuato come un maori, che vive nella baracca accanto. Baines ha un secondo fine. Chiede a Ada di insegnargli a suonare, ma vuole solo vederla. E le propone un patto. Le restituirà lo strumento se lei si presterà alle sue fantasie. Sembra un contratto di potere, come quello tra la nobildonna e il pite-



tore in *Compton House* di Greenaway. Invocare si trasforma in amore. Fredda nei confronti di Stewart, Ada scopre il calore e la bellezza del sesso grazie a Baines. Non vorremmo raccontarvi il finale. Vorremmo solo anticiparvi che comunica il sollievo di quando si esce da una selva oscura, o da una fiaba un po' torbida. Jane Campion ci ha accompagnati nei recessi più sconosciuti dell'umanità senza mai darcene l'impressione di pontificare. Ha risolto tutto (la forza della natura, dell'espressività, della musica, del sesso) attraverso l'assoluta pulizia dello stile. Solo un grande regista poteva fare un'incantatura come quella in cui Ada, di spalle, in primissimo piano, osserva il piano che è laggiù sulla spiaggia, centinaia di metri più in basso, piccolissimo. Un'inquadratura in cui l'uso dello spazio si sposa perfettamente con il sentimento del personaggio. Solo un grande regista riesce a comunicare con la potenza dei gesti e delle immagini. Jane Campion è, appunto, un grande regista.



Peter Greenaway parla del suo nuovo film presentato fuori concorso. «Spero di dar scandalo. L'infanzia è sempre stata considerata una merce e io ho raccontato uso e abuso dei più piccoli»

«Chi sfrutta i bambini?»

«Ho voluto fare un film per mostrare lo sfruttamento dei bambini, a livello privato e pubblico». Così Peter Greenaway spiega il «messaggio» del suo *Bambino di Maccon*, presentato ieri fuori concorso. «Mi ha ispirato il manifesto di Oliverio Toscani per Benetton, quello con il bambino appena nato che ha scandalizzato tutti. Ma lo sfruttamento dei bambini è roba antica. Ne sa qualcosa la Chiesa...»

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
MATILDE PASSA

CANNES. In principio c'era la foto di Oliverio Toscani che ha scandalizzato l'Europa: quella con il neonato, sporco di sangue, appena uscito dalla pancia di sua madre. In seguito c'è il film *Il bambino di Maccon*, di Peter Greenaway, che se non scandalizzerà l'Europa, ha tutte le immagini in regola per toccare lo stomaco degli spettatori più sensibili. Lui, il regista cinquantenne, di suscitare un po' di scandalo se lo aspetta, anzi, probabilmente, se lo augura: «Sono ansioso di vedere come reagirà la Chiesa in Italia. Da voi la chiesa è ancora un'istituzione molto forte e nel mio film l'istituzione viene messa violentemente sotto accusa. D'altra parte non siamo più nell'Ottocento quando queste cose facevano davvero molto rumore». Peter Greenaway sfodera il suo sorriso cordiale ma molto anglosassone. Non diciamo gelido perché sarebbe troppo scontato, ma neppure caldo. Disponibile come un uomo

una borsa o un ombrello, un accessorio di moda». Non si altera il tono di voce di Greenaway, i suoi occhi celesti non mandano bagliori, pur quando elenca i misfatti della società contemporanea sui bambini: «Non esistono immagini shock. Il vero shock è solo lo sfruttamento, anche quello di un paesaggio, figuriamoci quello di un essere umano». In questi anni sempre più spesso gli abusi sessuali, gli omicidi, lo sfruttamento dei minori sono piombati al centro dell'interesse dei mass media, che ne fanno un uso spettacolare. L'abuso privato e quello pubblico si intrecciano e si alimentano a vicenda. È questo che ho voluto raccontare esplicitamente nel *Bambino di Maccon*. Naturalmente Greenaway è ben lontano dall'essere

contro le scelte di Toscani: «Ho usato l'immagine del neonato in una mostra intitolata *The Physical Self* a Rotterdam, dedicata a selezioni di anni di rappresentazioni del corpo umano. Quel corpicino così chiaramente incensurato, di un'onestà sensazionale, usato per scopi così poco «elevati» come la pubblicità, collocò molte di quelle belle e meravigliose immagini della *Natività* e della propaganda cristiana, in una prospettiva del tutto diversa. Un consumo, insomma, affidato agli strumenti dell'arte, ma sempre un consumo». Gli strumenti dell'arte, della pittura in primis, appartengono allo stile di questo artista particolare che, lasciati i pennelli per la macchina da presa, non ha abbandonato, però, i quadri. Se li porta dietro i Carpuccio, i Bellini, i Caravaggio, in questo caso anche il maestro di Crevalcore: la rivivere toni e colori sullo schermo. È lo strumento con il quale strega i suoi ammiratori, li fa piombare in queste atmosfere di sete, velluti, cupe sanguigne e ori corruschi. Lo farà anche con il prossimo film che si chiamerà *Ausbergenfeldt*. «Un nome impronunciabile. L'ho scelto apposta. Si rinfaccia a un piccolo particolare del *Mistero dei giardini di Compton House*, e ha come protagonista principale un uomo che studia l'anatomia per rintracciare l'anima umana nel corpo. Si svolge durante la guerra dei Trent'anni, epoca in cui di cadaveri ne circolavano a sufficienza per le ricerche del nostro amico. Ma il finale non ve lo dico perché è un segreto».



Una scena del film «Il bambino di Maccon». In alto il regista Peter Greenaway

Un novello Messia fatto a pezzi per cannibalismo

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI
MICHELE ANSELMI

CANNES. Roja da matiti. Spintolino, sudarelle, imprecazioni, colloghi che rinunciano al gergo per paura di non poter entrare: per la terza volta, dopo Kurosawa e McNaughton, il film fuori concorso ha scatenato la corsa alla proiezione-stampa. Ieri è toccato a *The Baby of Macon*, opus numero 8 di Peter Greenaway, certo una delle più ambiziose partorite dal cinquantenne regista britannico con passato da pittore. Com'è? Suntuoso, grottesco, perverso: in una parola molto inglese, anche se l'autore di *I misteri del giardino di Compton House* è ambientato alla corte di Cosimo III de' Medici, nel Rinascimento fiorentino, immergendolo in un apparato figurativo che cita a man bassa Caravaggio, Carpaccio, Bellini e chissà quanti altri.

La trovata del film sta nel proporre la storia come se fosse una rappresentazione teatrale in tre atti e fronte a un pubblico di nobili, prelati e straccioni che si rispecchia nella vicenda narrata. Si immagina infatti che, nel mezzo di una terribile pestilenza che rende sterili le donne, una vecchia orribile e piena di pustole partorisca un bambino bellissimo, appunto «the Baby of Macon», che diviene rapidamente un simbolo di speranza e fecondità. Tutti vogliono partecipare alla festa: la sorella diciottenne, ancora vergine, lo spaccia per novello Messia; la signora di corte cercano di cercarlo per tornare fertili; la Chiesa prima tentenna, temendo la blasfemia, ma poi partecipa all'affare vendendo all'asta i liquidi del bambino (urina, saliva, muco...). E intanto si condensa un clima di peccato e di intrighi attorno all'innocente creatura, tra ridicole repliche della *Natività* e canti liturgici. Il primo a morire, incornato da un toro mentre sta per delirare la furba fanciulla prima esposta alla verifica della verginità, è il figlio dell'arcivescovo; poi toccherà ad altri, in un crescendo di atrocità e violenze, benedette dalla Chiesa, che culmina nello stupro collettivo della vergine. Che cosa vuol denunciare Greenaway? Lo sfruttamento dei bambini ieri come oggi? La voracità cannibalistica di una recita che ha bisogno, per catturare l'attenzione del pubblico, di moltiplicare il grado di violenza fino alla morte «in diretta»? La magniloquenza di un certo culto cattolico le-

gato alla Contro Riforma barocca? Difficile rispondere. Viene addirittura il dubbio che al regista interessi di più la meccanica della rappresentazione teatrale, con quegli spostamenti a vista di scenografie e ambienti, dentro un gioco sfarzoso-ributtante di ori, sangue e liquidi corpi che cerca l'effetto scioccante. A suo agio tra servi muscolosi con la faccia dipinta di blu, nobili incipriati e imparucati con labbra vermiglie, donne ghignanti che mostrano oscenamente i loro seni, Greenaway impagina un'opera al limite di candela che colpisce per la complessità dell'orchestrazione ma annoia per la ripetitività degli ingredienti. Anche l'uso di una ritualità liturgica trasposta in spettacolo solenne, per svelare l'intima teatralità, non è proprio una novità; mentre appaiono più incongrui certi riferimenti all'oggi, all'Aids verrebbe da dire, come sembra suggerire quel focol degradato che ghigna. «La copula è affare serio che rende poco, se non in matlie e tristezza». Si esce da *The Baby of Macon* con la sensazione di aver assistito ad uno spettacolo ultracolo che rivista nei sentimenti peggiori dell'uomo senza farcene condividere il peso: avidi, guardoni, viziosi e crudeli, i personaggi di Greenaway restano maschere di un grottesco teatro interiore che trova nell'arte l'alibi per rivelarsi. E se anche lui fosse uno di quei commensali pronti a dividersi alla fine i pezzi del bambino morto in un rito di cannibalismo collettivo?

Nella sezione «Un certain regard» presentata l'opera prima del cineasta vietnamita Tran Anh Hung

Mùi, schiava d'amore all'ombra della papaya

ENRICO LIVRAGHI

CANNES. Sembra che la papaya, frutto tipicamente tropicale, prima della completa maturazione venga considerata un'ottima verdura, molto apprezzata sulle tavole vietnamite. È per questo che la sua pianta è sempre coltivata dietro le cucine, almeno stando alle parole di Tran Anh Hung, l'autore di *L'odeur de la papaye verte*, accolto con grandi applausi dal pubblico di «Un certain regard». Tran Anh Hung, 31 anni, nato e cresciuto in Vietnam, vive in Francia dove ha studiato cinema all'École Louis Lumière. Ma non per questo il suo film risulta meno intriso di tutti i sapori, le atmosfere, i riti della sua terra lontana, anche se gli

scenari in cui si svolge la vicenda sono stati completamente ricostruiti in studio, a Parigi. Uno scenario di strada, una casa, grandi piante, un cortile (e un'altra casa, molto più lussuosa, nella seconda parte del film). È il 1950. La piccola Mùi, dieci anni, ha lasciato il villaggio per andare a servizio presso una famiglia di Saigon: padre, madre, tre figli maschi e la nonna paterna, inizia il suo lavoro sotto la guida della vecchia Ti, dalla quale viene a sapere delle dolorose vicende della famiglia: del padre volatile, che spesso se ne va di casa con tutti i risparmi, e della figlia morta da alcuni anni. Mui impara i lavori domestici, la

cucina, il servizio in tavola. Un apprendistato che è al tempo stesso un'educazione all'umiltà e alla sottomissione: condizione comune alla donna nell'assetto sociale del vecchio Vietnam. Tin, il figlio più piccolo, sottopone Mui agli scherzi più atroci: orina nei vasti rovesciai secchi d'acqua sporca, riempie la casa di lucerole. Il fratello Lam, di poco più grande, si diverte ad arrostire le fomiche con la cera fusa. Un tocco di infantile ferocia, rivelatore del lato oscuro che percorre l'atmosfera triste della casa: una cupezza, un che di malinconico e desolato. Ma Mui non è infelice. Si incanta di fronte a una goccia di liquido che sgorga dall'albero della papaya, di fronte a un insetto, a un fiore. E poi ha visto per casa Khuyen, amico di Trung, il figlio maggiore, e ne è rimasta affascinata. Anzi, Khuyen diventa ben presto il suo amore segreto. Un amore custodito in silenzio, dolce e impossibile. Dieci anni dopo, morto il padre, morta la vecchia Ti, la famiglia non naviga in buone acque. In casa sono rimasti la padrona e il figlio Trung, con la giovane moglie, a fare un modesto lavoro d'artigiani. È quest'ultima che chiede a Mui di passare al servizio di Khuyen, con grande dolore della ormai anziana signora. Anche Mui è triste, ma al tempo stesso felice. Andare a servire Khuyen, giovane musicista di ricca famiglia, è come il coronamento di un sogno. Bisogna dire che da questo punto il film subisce come una torsione, un cambiamento se-

perimetro angusto di un semplice spazio abitativo fino ad abbracciare un universo di gesti, di atti, di colori, di luci, di parole, in breve, di una cultura lontana dal mondo occidentale, ma non per questo meno affascinante. Lunghi morbidi piani-sequenza che restituiscono quel flusso squisitamente interiore del tempo, che è proprio della tradizione orientale. Primi piani dal taglio spesso inconsueto. Un linguaggio seducente, intrigante, mai compiaciuto e a un tempo così slavillante da apparire perfino calligrafico. Il giovane autore riesce ad attraversare il flusso della propria memoria, a recuperare la nostalgia dell'infanzia ormai lontana, e a trasmeterla l'emozione con levità e con tenerezza.