

Stardust Memories

Cinque critici della (ex?) nuova generazione ci parlano del cinema attraverso le loro memorie di spettatori. Nell'ordine Roberto Silvestri e Roberto Dulz (Il Manifesto) Alberto Crespi (L'Unità), Alberto Farassino (La Repubblica), Piera Detassis (Clak)

«Easy rider» E i braccianti sghignazzarono

ROBERTO SILVESTRI

Certo in quei tempi fine anni 60 e inizio 70 si parlava in treno o auto stop da Roma a Milano solo per vedere l'introuvable «Gigi» di Vincenzo Vinnelli al Pier Lombardo. L'istoma la notte stessa. Insomma dic' amolo Per molti di noi nipotini «eretici» di Stalin Berlusconi non è stato solo necessario ma praticamente è stata una nostra invenzione. Anche se l'uomo non è esente da difetti.

Comunque adesso tutto è cambiato tutto è nuovo. Tranne il Pier Lombardo e le altre sale, o pseudomultisale cinematografiche italiane, come l'Odeon di Milano. Insomma una rivoluzione ne interrotta. Tradita. Ma «Gigi» almeno è diventato patrimonio collettivo.

A proposito. Quello che mi riempì di gioia a 9 anni alla notizia del trasferimento di famiglia da Torino a Roma fu la certezza che a Cinecittà dove andavo a abitare sarei entrato al cinema più o meno sempre gratis. Possibile che non avrei conosciuto neppure il figlio di un usciere, il ministero o di un poliziotto coi biglietti per il cinema Alhambra, Apio Atlanta e Brno?

Anni dopo ammalato dalla scoperta di un terminale sovversivo del immaginario situazionista mondiale, il cineclub Filmstudio 70 di Roma (lo hanno fucilato tanti anni addietro) capì con un gruppo di compagni che per entrare gratis al cinema invece l'unica era costruirne uno. E fu il Politecnico di via Teulada. E obbligarono Mario Morganti (anche lui tuttora della redazione del «Manifesto») a diplomarsi in proiezione professionista solo perché se non Jean Marie Straub e Daniele Huillet mai ci avrebbero concesso di proiettare un loro film.

Oggi «Something's got to give» si trova perfino in videocassetta. Ma non tutto è rivolto per esempio. Non ci sono più i drive in i luoghi ideali del piacere schermico più profondo.

A Los Angeles, al Cairo (dove le sale sono se mi buie e per molti titoli) ma i film eroge ni li censurano preventivamente) e perfino a Roma nel cinema si va e si sta più o meno a mucchi di persone a «quadroni di amici» (al Cairo) e di amici e amiche. Più o meno come nello stadio o nelle chiese battiste. Si commenta i voce alta si applaude si ride si mugugna si tifa si canta come davanti a «The Rocky Horror Picture Show».

Torniamo alla preistoria. Nei primi anni 70 nel cinema d'essai romano Nuovo Olympia (che anni fa è stato trasformato in archivio par lamentare ma forse ora coi politici messi in archivio «e lo restituiranno») il pubblico in sala si divideva sempre in due o tre gruppi gli stalinisti delle penne da una parte (dove ero io) i trotzkisti di Roma nord dall'altra e i pottopini cosmopoliti ovunque (avevano più soldi ma sbucavano fuori così coi film americani). Si proseguivano così anche di sera gli scarsi nuclei e università traducendoli tra strepiti lazzi slogan o linee umoristiche nei linguaggi complessi di «Darling» o «Dio nero e diavolo bianco» di «Morgan matto da legare» o di «Harold e Maude». F siccome erano i pottopini i più divertenti e i più cambiati squadra.

Insomma non sto dicendo che al cinema bisogna sempre far casino come se si stesse davanti al proprio televisore. Non è questione di i studiosi sussurrare col vicino di commenti spiegazioni e anticipi sulle scene che verranno ma di emozioni «olificative» per tutti. Mi ricordo a 13 anni «La battaglia di Algeri» in un arena oggi svanita di Campi Salentina provincia di Lecce (per trovare le 100 lire necessarie al biglietto bastava fare il giro di tutti i parenti il più generoso e ecco era uno zio 11 invegnante di latino di Carmelo Bene al Calvario dei padri scolari) Io e Enzo filmogeo e mio cugino di secondo grado «convolti dal pubblico bracciantile che applaude sul finale patnotico e rivoluzionario. Sarà lo stesso pubblico che qualche anno più tardi sghignazzerà davanti ai borghesi in «Easy rider» e «Easy rider hippizzanti e ruralisti» che se la godono un mondo a seminare e zappare. Diffidenza e rivoluzione.

F tuttavia «Il mangiatore di film» è un animale solitario. «rivede Enzo Ungari» spazzino nel suo indimenticabile «Schermo delle mie brame» una raccolta di «critici e critici» e critici sul cinema (Vallacchi 1978 introvabile). Ungari era un maestro. Ma il suo modo di andare al cinema «solitario» o del suo amico Oreste De Fontana che ancor perfino in tv riesce raramente a mettere la ragione davanti alla passione, non è quello della mia generazione lo sono del 50 tutto televisivo e cyber loro del 48 romantici «quel che cercavo nel buio della sala» scriveva Ungari «non era la fuga dalla realtà ma la sua essenza stessa, insostenibile come un velo». Gli spettatori che vanno al cinema con spirito realistico questo non lo potranno mai capire. Giusto. Ma molti di noi sono filmologi di rito collettivo. Ricordo che nel 72 con Bruno Reuteica Massimiliano Fasoli Giancarlo Guastini (ora Fininvest) Tino Giannini Anna Maria Del fino e tanti altri del collettivo politico del liceo Alagosto di Roma sud trascinarono al cinema almeno due file di amici per volta. Non credo si usi più andare al cinema in 24.

Ma forse un critico cinematografico o un vero cinefilo prima di scrivere la sua prima recensione o di decidere di non scriverla mai dovrebbe farlo.



TRUFFAUT - Volontario, si assenta dalla caserma senza permesso. Ripreso viene condannato come disertore e rinchiuso in prigione. Da lì scrive all'amico Lachenay di passioni letterarie e della voglia di tornare a casa

Lettera dal carcere

A Robert Lachenay (1) Coblenza martedì mattina (1951) (2) Benedetto «nonno» Prontamente ricevuto le tue lettere (3) francobolli

Bonard che hai visto in mia compagnia durante la tua ultima sosta al bistrot vicino alla cinématheque verrà a trovarci sabato alle 15 portando una ventina di libri che diventeranno tuoi (ad eccezione dei Gncct). Ti raccomando l'Initiation a la musique Le Passe Miraille (3) ecc. insomma i veduti. Ammetto che tutti questi nonni in civile hanno un po' annoiato il mio ottimismo. Di colpo ho sentito a Bazin per dirgli di sbrigarsi con le sue pratiche perché ne ho abbastanza della Germania. Provo eccellenti le tue riflessioni su un servizio militare in stile medico condotto alla Balzac.

Non il mio romanzo non vedrà mai la luce. Ho distrutto 10 pagine e le 20 che ancora sopravvivono faranno un giorno la stessa fine. Mi ispirano di più gli studi sul cinema.

Ti aggiungo una quindicina di anonimi sul cinema arte della donna quelli dove ho messo una croce sono i migliori e li ho scritti dopo un entusiastico lettura dei Pensées di Pascal. Rivette sottovestiva pienamente. Bazin è meno d'accordo. Schérer applaude ragioni per cui sono soddisfatto. Dimmi cosa ne pensi.

Aggiungo 3 francobolli perché Bazin me ne aveva spediti e li tengo per farti il utilizzo. da Parigi. Scrivimi spesso aspetto una lettera da Bazin perché gli ho chiesto cosa poteva fare per forse ti convoca al Pansien se non ci puoi andare avvertilo tienimi informato anche delle tue lettere, in effetti L non aveva nessuna ragione per spedirmi dei soldi ma è stata lei a propormelo. I ho l'atmante strapazzata che si deve essere arrabbiata visto che non mi scrive più in tutti i modi valia a trovare per i libri.

Affettuosamente François P.S. Non dimenticare di farti trovare a casa sabato alle 3.

(1) Nato nel 1930 Robert Lachenay è il più vecchio amico di Truffaut. È stato direttore di produzione di «Les Mistons» associato poi

amministratore dei film di Gossett. È in carcere ispirato il personaggio di René Bigy nel 1948. È stato assistente di Claude de Givray in L'air au blanc e ha realizzato due medio metraggi: Le Scarabeo d'or e Morella. (2) A seguito di una delusione amorosa e perché la sua insipiente aveva venduto tutti i libri di Robert Lachenay nel 1950 Truffaut si arruola volontario. Avevo solo 18 mi mancavano ancora due anni per essere chiamato al servizio di leva e era la guerra in Indocina e mi sono arruolato. Avevo voluto arruolarmi solo per due anni ma la guerra stava andando in basso. Così si ritrova nella Germania del nord in un reggimento di artiglieria. Assente senza permesso viene considerato disertore. Prigione militare. Bazin moltiplica i tentativi per farlo «scaricare». Truffaut è riformato per instabilità d'irritazione. Dal 1951 al 1953 abita in casa di André e Linne Bazin a Bry sur Marne. (3) di Marcel Aymé.

Lettera inedita tratta da «François Truffaut Correspondance» Edizioni «5 Continents» (672 pagine) non pubblicata nella versione italiana «Autonotario» curata da Sergio Toffetti e edita da Fininvest.

A bout de souffle E Jean Seberg disse: Che cos'è schifosa?

«Che cos'è schifosa?» Patricia Franchini (Jean Seberg) pronuncia la frase nell'ultima immagine di «A bout de souffle». Fino all'ultimo respiro studentessa americana Patricia ha perfezionato il proprio francese ascoltando le battute di Poiccard (Belmo do). Ma il suo motto è preciso: «Infini non perde occasione per chiedere spiegazioni. Che cos'è l'oroscopo? «Che cos'è l'ifone?». Di domanda in domanda finiva per denunciare Poiccard all'ispettore Vidal (Daniel Boulanger). Colpito mentre cerca di scappare in rue Campagne Première, Poiccard trova la

A destra François Truffaut in basso la seconda versione del manifesto di «A bout de souffle»



forza di dire un'ultima parola a Patricia «Veramente schifosa». «Che cos'è l'ifone?» chiede la ragazza. L'ispettore Vidal interpreta il modo suo le parole di Poiccard: «Ha detto che lei è una schifosa. Ecco il perché dell'incalcolabile dubbio che assale Patricia alla fine del film. «Che cos'è schifosa?»

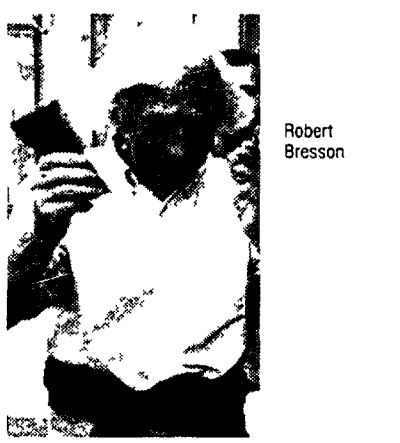
Da «Storia delle più celebri battute del cinema» di Marion Vidal e Jean Claude Glasser Edizioni MaCinema Paris

BRESSON - Saggio di Paul Schrader sul regista francese

Mistico ergo sum

La settimana scorsa ho parlato del formalismo del regista francese Robert Bresson in Pickpocket come in tutti i suoi film. Bresson usa uno stile rigido ed austero per evitare ogni emozione superficiale e creare invece una «trasformazione». «Senza trasformazione non c'è arte», dice. La trasformazione in Bresson è del tipo più raro e più arduo. Vuole farci credere in qualcosa in cui non vogliamo credere il soprannaturale e lo spirituale. E non perché i suoi personaggi credano nello spirituale ma perché lo spirituale c'è. André Bazin ha rilevato che sin dalle origini la pittura è stata dilaniata fra due differenti ambizioni: quella estetico spirituale (il mosaico icona) e quella psicologico replicante (la maschera della morte). La prima ambizione ha gradualmente ceduto il passo alla seconda e la pittura è divenuta «sempre più realistica». I mosaici bizantini si sono arresi ai quadri in sequenza di Hogarth il cinema arte dello spazio e del tempo è il risultato logico della tradizione mimetica veniva definito «la via stessa». Per chi voleva far divenire il soprannaturale reale e cioè realizzare un arte spirituale - il cinema sembrava la soluzione. Poiché il cinema era in se per sé «reale» bastava impressionare lo spettatore sulla pellicola. F così i cineasti avrebbero visto gli zoppi avrebbero camminato i muti avrebbero parlato tutto davanti alla macchina

dipresa. Bresson raggiunge il culmine del proprio stile «ospetoso» con un gesto finale spudoratamente antirealistico. Indebolisce la struttura realistica e poi la distrugge provocatoriamente. I suoi film terminano con un atto spirituale inesplicabile. La morte di un santo. La liberazione di un anima o - come in Pickpocket - un imprevedibile atto d'amore. È il secondo Bresson che avviene la «trasformazione». In quel momento tutte le sue immagini piatte i suoi dialoghi vuoti le sue smorte caratterizzazioni si uniscono e si trasformano in un nuovo oggetto. Ho notato che più un'immagine è piatta meno è espressiva e più facilmente si trasforma in contatto con altre immagini. È necessario che le immagini esprimano qualcosa in comune. Il cinema deve esporsi non attraverso le immagini ma attraverso la relazione fra le immagini che non è proprio la stessa cosa. Il momento della trasformazione Bresson realizza il compito non solo dell'artista ma anche dell'evangelista e dell'iconografo. L'evangelista è teoricamente un uomo che evoca una conversione, non con i mezzi della sofistica ma portando chi ascolta a diretto contatto con il divino. In questo senso il metodo di Bresson ricorda le dottrine calviniste e gianseniste della predestinazione. L'arte di Bresson presuppone che ci siano uomini e opere d'arte che possano fungere da icone e che chi li contempla possa venire purificato ed edificato. E Bresson vuole essere una di queste icone. Immagine finale dei film di Bresson è spesso un simbolo «spudorato» in Diario di un curato di campagna e di fatto l'ombra della Croce. In



Robert Bresson

Pickpocket è la tenera scena d'amore fra Michel e Jeanne. La musica sale il simbolo è ovvio. Quando Michel e Jeanne si baciano non importa se quel gesto ci sembra plausibile importa solo se siamo disposti a vederlo. Bresson ha trascorso se stesso e divenuto un mosaico in un tempio coperto di muschio.

Secondo di due articoli consecutivi di dedicati a «Pickpocket» pubblicati su «A Free Press» il 25 aprile e il 2 maggio del 1969 (e ripubblicati in volume «Schrader on Schrader» Faber & Faber Londra 1990). Nel primo Paul Schrader descrive in modo «tecnico» e più prettamente cinematografico lo stile di Bresson. Nel secondo tenta di chiudere il principio di «trasformazione» e di trascriverne la base di un cinema stesso di Bresson.

KUROSAWA - «Come un'autobiografia», un libro (inedito) del grande maestro giapponese

«I giovani? Non imparano le cose importanti»

Non ricordo chi ha detto che la creazione è memoria. Le mie stesse esperienze e le varie cose che ho letto sedimentano nella mia memoria e divengono la base sulla quale creare qualcosa di nuovo. Nulla posso fare a partire dal nulla. È per questa ragione che fin da ragazzo ho sempre avuto con me un taccuino sul quale annotare per esempio dopo la lettura di un libro le mie reazioni e tutto ciò che mi tocca particolarmente. Di queste note scolastiche di lettura ne ho intere pile e le consulto ogni volta che mi lancio in una nuova sceneggiatura. Ne cavo delle suggestioni anche per un semplice dialogo. Voglio dirvi questo non leggete mai un libro stessi su un letto.



Ran di Akira Kurosawa

La cosa più importante quando si fa il montaggio di un film è di restare obiettivi. Non importa la pena che vi siete dati per una certa scena questo non riguarda il pubblico. Se la scena non funziona non funziona punto e basta. Potete essere entusiasti per la realizzazione di una ripresa particolare ma se il vostro entusiasmo non si trasferisce sullo schermo dovete conservare una sufficiente obiettività per tagliarla. Il montaggio è veramente un lavoro appassionante. Quando arriva il girato raramente lo mostro così come è alla mia squadra anzi al contrario il giorno seguente vado con il mio montatore in sala di montaggio e ci resto tre ore circa a fare un'«testa a testa» con lui. È necessario proiettare il girato già strutturato al fine di stimolare l'interesse della squadra che talvolta non capisce quello che sta per girare soprattutto quan-

do ha dovuto passare dieci giorni per ottenere una scena particolare. Quando la squadra vede il risultato del suo lavoro nel materiale montato ritrova tutto il suo entusiasmo. Montando così giorno dopo giorno a riprese finite non mi resta che lavorarsi sui dettagli. Spesso mi si domanda perché non trasmetto ai giovani tutta la mia esperienza. Sarei felice di poterlo fare. Lottando per cento di coloro che hanno lavorato come assistenti nei miei film sono ora divenuti cineasti che volano con le proprie ali ma io penso che nessuno di loro si sia preso la briga di imparare le cose più importanti.

Da Akira Kurosawa «Come un'autobiografia» Seul Cahiers du Cinema

«Ombre rosse» Quando gli indiani arrivavano prima

ALBERTO CRESPI

Quando si vedono per la prima volta gli indiani in Ombre rosse? La risposta è nell'ultimo paragrafo. I lettori frettolosi possono passare direttamente all'fine.

Agli altri toccherò sentirmi raccontare che l'ultima storia di Gerónimo credo di aver visto Ombre rosse almeno 20-25 volte ed è certo uno film così presente nella mia vita insieme a Blue Brains di John Landis. Ma proprio lì sta il problema. Può darsi che nell'inizia più profonda mi sia capitato di vedere il western di John Ford al cinema non lo so. Francamente non ricordo la prima volta che sono entrato in una sala. Non ricordo il primo film che ho visto. Ricordo quando mio nonno mi portava nel «saletta pentonica» del Savona di Milano che in dialetto milanese chiamavamo confidenzialmente «el saletta» (traduzione letterale «saponetta») e programmava due film al giorno. Si andava al cinema non a vedere un film e quindi giustamente ci dimenticava i film. F stiamo parlando dell'inizio degli anni 60 non della preistoria. Veramente la mutazione di questi «degl'usi» roba degli ultimi vent'anni. Per la cronaca oggi il Savona è stato ribattezzato To Mexico e ha fatto fortuna programmando a oltranza The Rocky Horror Picture Show film culto che ho visto una sola volta senza nemmeno divertirmi tanto.

Ma insomma non ricordo i film visti al Savona di Ducale o poi nel cinema del centro ma ricordo Ombre rosse visto in casa dei miei nonni che avevano la televisione. Ricordo l'assalto alla diligenza e ricordo la musica Old Trail to Mexico l'anno dopo quando ho cominciato a fare il bizzarro mestiere di critico. Ho ricordato gli indiani. Ero fermamente convinto che gli Apache apparissero in quella fulminante paragonata dalla diligenza che percorre il Monument Valley al dosso dove Gerónimo e soci sono in agguato. Sul fatto che una panoramica introduca esse gli indiani nel western «adulto» ho costruito addirittura delle teorie. Bah! e cadde. Ma me quasi tutte le teorie basate su un mezzo espressivo così difficile da tenere in mente come il cinema.

Poi ho visto un sacco di altri film. Dopo il Savona la seconda sala della mia vita è diventato l'Obraz il cineclub di Milano oggi sconosciuto chiuso. All'Obraz ricordo proiezioni epiche di film meravigliosi spesso in copie di ventura da Alice nelle città di Wenders alla «trilogia di Apu» di Ray. Ricordo Andrej Rubljov di Tarkovskij edizione integrale (4 ore) in russo! al festival cinema giovani di Torino. Ricordo di aver ricevuto retrospettivamente una «stagione» quella del neorealismo italiano che mi dispiace molto di non aver vissuto. Ricordo di ricordare a memoria Arancia meccanica di Kubrick ho costretto solo una volta. Credo sia il film che più mi ha colpito in tutta la mia vita.

Poi ricordo che sono venuto a Roma e a Venezia un brandello di estate romana su una piazza squallida e pasoliniana del lussuolano ho visto Ombre rosse su schermo gigante. Fu un'eccezione punto vicino ad amici che lo vedevano per la prima volta. Ho cacciato un urlo. Gli indiani! Si vedono ben prima. Si vedono nella «scena del guado» piccoli piccoli sulla collina con John Carradine che la «scruta preoccupato. In tv rimanevano invisibili. L'erao già una minaccia. E allora ho capito con un'emozione fortissima che le mie teorie crollavano «sacrofanaticamente» di fronte alla pratica di un capolavoro visto finalmente nel modo in cui Ford lo aveva pensato su schermo gigante nello splendore del bianco e nero. Immerso. Ecco la mia è la storia di uno spettatore nato già con la tv e approdato per convinzione «esere dire per ideologia al gran schermo. Un percorso anomalo lo so per dente. Ma va bene così. Vivaddio!

«Il grande sonno» o la rivoluzione in Burberry

ROBERTO DULZ

Rock in doppiopetto bianco e con lo sguardo da cocker triste appoggiato il gomito sul bancone del bar. Ci vediamo stasera? gli chiede una ragazza staccando le labbra dal suo terzo cocktail Martini. Non faccio mai programmi a così lunga scadenza. È la risposta.

Casablanca e Bogart esotismo e battute hard boiled avventura e noir cinismo che maschera sentimentalismo moralità che non si rifà a schemi prefissati ma segue per sonalissime pulsioni. Insomma una rivelazione per occhi adolescenti scoperta di un universo a circuito chiuso cinematografico e letterario che rimandano l'uno all'altro allimentandosi reciprocamente. Si insinuano spifferi dall'esterno è naturale ma vengono in fretta amalgamati all'atmosfera impregnata di fumo e vapori di cocktail in cui le scene e gli umori galleggiano.

Bogart indossa il Burberry che sarà di Philip Marlowe e di Sam Spade Howard Hawks e Raymond Chandler John Huston e Da shiell Hammett. Il grande sonno e il mistero del falco.

L'avventuriero abbandona gli scenari esotici mette l'impermeabile spieazzato e diventa detective metropolitano. Si tratti di Bogart di Dick Powell di George Montgomery o di James Garner il percorso è sempre quello. Parte dai vicoli malodoranti e approda inevitabilmente nei quartieri alti. Dalla spazzatura esibita agli ambienti che la genera e la nasconde lungo percorso a ritroso finendo con la testa senza lasciarsi dunque depistare dal profumo eccitante e stordente delle dark lady. Quale «eroe» migliore di questo? Ed era inevitabile che prima o poi la palla passasse a Bob Mitchum avventuriero per eccellenza dentro e fuori dal set. Perché il detective come l'avventuriero è per sonaggio semplice e complesso al tempo stesso. Semplice perché gli piace il mondo concepito per contrapposizioni nette e si ostina a cercare un ordine nella confusione. Quindi «seziona l'ambiguità» che ogni cosa avvolge e nordini i pezzi in due categorie.