

Titolo «An american dream», mix di Gatsby e Casablanca

DALL'INVIATO

TAORMINA. Buone notizie dalla Sicilia. Michael Cimino ci ripensa: non lascerà il cinema. Qualche mese fa, ospite a Capri, aveva solennemente annunciato di non voler più fare film. Era stato il trattamento riservato dalla Warner Bros. al suo *Sunchaser*. Verso il sole a fargli prendere la drammatica decisione. Ma ieri è arrivata la smentita: «A Capri m'ero lasciato un po' andare. Una pessima prova d'attore. In realtà, non ho mai avuto quell'intenzione. Vengo dalla Corea del Sud, dove ho fatto dei sopralluoghi per il mio nuovo film. Che si chiamerà *An American Dream*».

Giacca doppiopetto su camicia jeans, stivaletti coi tacchi, un corpicino da ragno su una testa cotonata, il regista dalle lontane origini laziali sembra di ottimo umore. Il viso, tirato da un sospetto di *lifting*, si apre volentieri al sorriso. Sarà per questo che l'ufficio stampa prega i giornalisti di non rivangare i pettegolezzi su un presunto cambiamento di sesso, annunciato forse per scherzo. Ne è passato di tempo da quando, asceso nel Gotha dei grandi di Hollywood con *Il cacciatore*, provocò la bancarotta della United Artists con il kolossal western *I cancelli del cielo*. Dopo ebbe vita difficile presso gli Studios, il che non gli impedì di girare altri film, tra i quali il deludente *Ore disperate* e il toccante *Sunchaser*. A cinquant'anni passati da un pezzo, ma con una gran voglia di tornare dietro la cinepresa, Cimino si toglie qualche sassolino dalla scarpa.

Perché ce l'hanno così tanto con lei a Hollywood?

«Non me lo spiego. È un mistero che mi fa star male. Prendete *Sunchaser*. All'inizio hanno cercato di non farmelo girare, poi quando il film andò a Cannes in concorso e fu accolto dagli applausi, alcuni di quei signori fecero finta d'amarlo. Per dieci minuti. Al ritorno negli Usa tagliarono i soldi per la pubblicità, e così nessuno l'ha visto».

Ma chi sarebbero questi killer in grisaglia e telefonino?

«Non faccio nomi. Ma dovette sapere che certi *executives*, per costruire il proprio potere, manovrano perché alcuni progetti falliscano. So che può sembrare inconcepibile, anche perché *Sunchaser* costò la bellezza di 25 milioni di dollari, ma è così. Ci sono persone che contano, a Hollywood, che uccidono letteralmente un film pur di poter andare dal loro capo e dirgli: "Hai visto che avevo ragione?". Una questione di ego».

E lei, visto l'andazzo, non è corso ai ripari?

«Che potevo fare? Ho cercato un'altra casa di distribuzione. In fondo, a *Quattro matrimoni e un funerale* era successo la stessa cosa: un fallimento all'inizio, un trionfo alla seconda uscita. Invece



Un'immagine dal film «Sunchaser». Sotto, Michael Cimino

Io, l'ultimo dei mohicani

«Hollywood non mi ferma
Vi annuncio un nuovo film»

niente. Non ho trovato nessuno disposto a dare un po' di fiducia al film. Ho saputo da un amico di Palermo che era uscito in Italia. Per fortuna decentemente. Nessuno mi aveva invitato o semplicemente informato».

Si spiega così lo sconforto espresso a Capri. Ora, però, è di nuovo al lavoro. Che cosa racconta «An American Dream»?

«È la storia di un ragazzo coreano che all'inizio del secolo fugge dal suo paese, occupato dai giapponesi, per trasferirsi negli Usa, dove diventa un gangster temuto. Si allea perfino con Al Capone e si innamora di una bella ragazza dell'aristocrazia. Il Sogno Americano diventa realtà. Ma lui non è felice, sente di aver sacrificato una parte importante di sé. Non gli resta che tornare in Corea,

alla ricerca di quelle radici che pensava di aver tagliato per sempre».

Una storia edificante.

«Soprattutto una storia vera. Anche se mi piacerebbe che il film fosse un mix del *Grande Gatsby* e di *Casablanca*. La love-story è inserita in un contesto storico molto interessante: si parte dalla Corea del 1895, subito dopo l'assassinio dell'imperatrice Min, e si arriva all'America del 1931, con l'elezione di Roosevelt e l'inizio del New Deal».

Attori già scelti?

«No comment. Abbiamo appena cominciato le trattative. Non vorrei far arrabbiare nessuno».

Lei ha sempre avuto qualche problema con l'Asia: prima con i vietnamiti all'epoca del «Cacciatore», poi con i cinesi d'America

con «L'anno del Dragone». Sembra che un misto di fascinazione e repulsione...»

«Nessuna repulsione. Sarebbe ridicolo. La diversità è la forza, l'anima stessa dell'America. Prendete la contea di Los Angeles: in realtà sono 89 piccole città, con altrettanti polizie e amministrazioni. E ognuna di esse ha una gang formata da qualche minoranza etnica: cinesi, coreani, portoricani, cambogiani, vietnamiti... È un fenomeno difficilmente governabile. Una ripetizione costante della storia americana».

Il film sarà scritto da lei?

«No, il copione è firmato da Michael Beckner, ma lo spunto è fornito da un libro autobiografico del vero Jason Lee».

E magari lei, fissato com'è con il West, troverà il modo di mostrare

anche qui dei cavalli al galoppo...»

«Come fa a saperlo? In una delle prime scene si vedranno 400 puledri. È più forte di me, qualsiasi film faccia devo metterci dei cavalli. La penso come John Ford, per il quale non c'era miglior soggetto, davanti a una cinepresa, di un cavallo in corsa. Del resto, io amo molto cavalcare, e mia figlia è più brava di me: praticamente è nata in sella».

Lei passa per un regista incline alla violenza. Ma ciò che ha mostrato nei suoi film è niente in confronto a ciò che si vede oggi...

«Tutto dipende dai personaggi, dall'atmosfera che sei capace di creare. Puoi riempire lo schermo di sangue e nessuno ti accuserà di giocare con la violenza. Al contrario, se il pubblico crede ai personaggi, arriva ad amarli, ecco che immediatamente si crea un equivoco su ciò che chiamiamo violenza. Nel *Cacciatore* non c'erano, per cento per cento, tante scene violente. Ce ne sono di più in *Lost Highway* di Lynch che ho visto qui. Ma quello è una fantasia noir, una *cinematic idea*, e nessuno protesta. Il mio film,



Guido Di Pietro

IL FESTIVAL

Programma sovrabbondante: nove opere e moltissimi concerti. Di tutto un po'

Non sparate su Salisburgo. Almeno non a casaccio

Per esempio: si può discutere sulla direzione di Cambreling per «Pelléas et Mélisande». E che dire dei biglietti, i più cari d'Europa?

Da qualche anno, per l'esattezza dal 1992, ogni fine luglio le polemiche sul festival di Salisburgo sono diventate una specie di appuntamento obbligato, come se la celebre manifestazione fosse in preda alle convulsioni dopo l'eccessivo immobilismo degli ultimi anni dell'era Karajan. Il più noto festival austriaco è dunque passato bruscamente dal letargo all'affannosa ricerca del nuovo per il nuovo?

Dispiace sempre, nelle polemiche di questi giorni o degli anni scorsi, la genericità, il tono pettegoleggiante, l'abbondanza di sciocchi luoghi comuni, a cominciare da quello secondo cui il festival di Salisburgo sarebbe stato (in tempi lontani, naturalmente) «il più importante del mondo».

Non ha alcun senso la classifica dei festival: Salisburgo può vantare tra i padri fondatori Strauss, Hofmannsthal e Reinhardt. Ma oggi nessuno potrebbe restituirci quel mondo e i paragoni sono impossibili, a oltre settant'anni di distan-

za. Gli anni di Karajan, che molti rimpiangono, erano lontanissimi anche dallo spirito della Salisburgo delle origini.

Inutile, dunque, stracciarsi le vesti o indignarsi per principio: servirebbe discutere caso per caso di spettacoli significativi o sbagliati, di concerti, di repertori vecchi e nuovi.

Alla morte di Karajan il nuovo direttore artistico Gérard Mortier era stato chiamato a Salisburgo per imprimere al festival una svolta radicale, davvero necessaria. E dal 1992 furono subito evidenti l'ampliamento del repertorio (con la grande apertura alla musica contemporanea, grazie in particolare al responsabile dei concerti, Hans Landesmann), il potenziamento del Teatro di prosa, il rilievo delle scelte sceniche e registiche nell'opera.

Si potrebbe sostenere che, pur in un contesto totalmente mutato, queste scelte in linea di principio positive potevano rappresentare



Il Landestheater di Salisburgo

Steinmetz

quasi un ritorno alle origini del festival, che non era certo stato ideato per essere imperniato solo su una figura carismatica di direttore, né per presentare spettacoli magari di alto livello musicale ma teatralmente insopportabili, come accadeva spesso negli ultimi anni di Karajan.

L'opera è teatro in musica, e oggi il regista ha un compito delicatissimo e fondamentale: operare una mediazione visiva e drammaturgica tra il mondo della partitura e il pubblico. Non si può relegarlo in una posizione subordinata, e non è questo che richiede il rispetto della musica, come dimostra ad esempio, fra gli spettacoli del Festival 1997, la perfetta collaborazione tra Claudio Abbado con Peter Stein nel *Wozzeck* di Berg, uno spettacolo presentato al festival di Pasqua che sarà anche uno dei punti di forza del festival estivo, dove Abbado dirige inoltre un bel ciclo di concerti dedicati a Schubert.

Quando si discute sul Festival di Mortier non ha, dunque, senso contestare le sue linee di ricerca e rinnovamento. Possono, invece, suscitare dubbi, caso per caso, gli atteggiamenti scioccatamente polemici, e soprattutto le scelte che appaiono azzardate, o certe predilezioni musicali poco convincenti, come quella per un direttore come Sylvain Cambreling, al quale quest'anno è affidato il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, che però suscita interesse per la regia di Bob Wilson.

Nel programma sovrabbondante di quest'anno ci sono nove opere e moltissimi concerti. C'è un po' di tutto e si capisce che sia più difficile esaurire i posti. Ma è questo il primo scopo di un festival?

Il pubblico si è rinnovato, però i biglietti restano i più cari d'Europa.

Ci sono cinque opere di Mozart, più o meno note, la prima e l'ultima delle sue opere serie:

invece, provocò un putiferio».

Può spiegarci il perché?

«Perché l'America eccelle in uno sport nazionale: la rimozione della propria storia. Guardate come si comportarono con *I cancelli del cielo*. Tutto ciò che si vede in quel film è vero, documentato e documentabile. Ci sono fotografie che l'attestano. Ma nessuno vuole ricordare. Nessuno vuole che gli si sbatta sotto gli occhi una indigeribile verità: che l'America è fondata sul genocidio dei *native-americans*, insomma gli indiani».

Ne è proprio convinto?

«Ma sì. Gli americani (lui usa la parola *they*, essi; mai *we*, noi, ndr.) rifiutano dal profondo del cuore di confrontarsi con quella terribile pagina di storia. Vi racconto un episodio che mi pare esemplare. Qualche anno fa un leader del movimento di protesta indiano, Russell Means, stava morendo in carcere, senza che nessuno lo curasse. Ci volle l'intervento diretto di Breznev, che spedì in quella prigione il suo medico personale, perché qualcuno si ricordasse di lui. Ma lo sapevo che il più alto tasso di suicidi giovanili si riscontra nelle riserve indiane?».

Nessuno, o quasi, ne parla...

«A Los Angeles se vuoi chiudere una conversazione, al lavoro o in casa d'amici, basta tirar fuori il discorso sugli indiani e tutti se ne vanno».

Si sente un regista scomodo?

«Non più di altri. Ma certo non mi spiego certe forme di antagonismo nei miei confronti. Vero è che le cose sono molto cambiate a Hollywood. Oggi o si fanno film che costano 150 milioni di dollari o si fanno film a bassissimo budget che devono stare sotto i 10. In mezzo non c'è quasi più niente. Però produrre un film da 150 milioni di dollari significa rivolgersi esclusivamente ai ragazzini, che vedono quel film anche cinque-sei volte. Over and over... Risultato: a Hollywood, praticamente, si confeziona solo un tipo di cinema».

Il segreto del suo stile?

«Non so se ne ho uno. Di sicuro, cerco di non copiare. L'ispirazione non mi viene mai dalla visione di un altro film. Per quanto possa amare John Ford, non piazzerei mai la cinepresa nei luoghi dove girò lui. Sarebbe deprimente. Per me ogni film è una scommessa».

Un'ultima cosa, signor Cimino. Lei ha saputo della mobilitazione italiana per Joseph O'Dell? E cosa pensa della pena di morte?

«Gli americani vogliono la pena capitale perché hanno le idee confuse. Gli indiani avevano un'idea alta della moralità, possedevano un loro *moral system* che si basava sulla sacralità delle cose: siano esse la vita umana o la bellezza di una roccia. Ma l'America nella quale io vivo è una casa costruita sul niente, senza fondamento. Come ci si può meravigliare, dunque, se si rifiuta ogni confronto civile sulla pena di morte?».

Michele Anselmi

Paolo Petazzi