

Vecchio cinema, I Love You. Ovvero, «il film della mia vita» scelto e commentato da una trentina di grandi autori americani. Da Allen a Lynch, da Carpenter a Scorsese, da Eastwood a Spielberg, sono molti i registi che hanno accettato l'invito ultracinefilo di Marco Müller, direttore del festival di Locarno. La cui cinquantesima edizione, dal 6 al 16 agosto, sfodera appunto una retrospettiva «all stars» che dovrebbe portare in riva al lago svizzero una bella fetta di cinema hollywoodiano. Il gioco - di cui anticipiamo sei capitoletti - vive ovviamente di contrasti e curiosità. E sarà divertente scorrere l'intero volume delle Edizioni Olivares, curato dal critico statunitense Bill Krohn e integrato da schede tecnico/informative di Bernard Eisenschitz, per rintracciare le passioni «maledette» di quei cineasti. Unica condizione posta dal festival: segnalare titoli sfortunati, emarginati dalla critica o manomessi dai produttori, in modo da definire un quadro non convenzionale di cineamori. Gli interessati non si sono fatti pregare. Tutti (o quasi) hanno risposto, chi per iscritto chi verbalmente, divertendosi a sorprendere i loro fans. Chi poteva immaginare, ad esempio, che l'aereo Allen avrebbe scelto un film tosto, impietoso, senza commento musicale, come «La collina del disonore» di Lumet? O che Coppola avrebbe indicato l'ossessivo e misconosciuto western «I due volti della paura», diretto e interpretato da Marlon Brando? O ancora che Wayne Wang avrebbe ripescato dall'oblio (si fa per dire) la stilizzazione noir di «Senza un attimo di tregua» di Boorman? Inutile dire che i film «designati» saranno proiettati in copie tirate a lucido, in ossequio alla maniacale cura organizzativa di casa a Locarno. Naturalmente si possono nutrire dei dubbi sulla validità critica di una retrospettiva siffatta, più rivolta - si direbbe - a celebrare il cinquantenario del festival in chiave di giornalistica grandeur che ad offrire un ritratto esauritivo di un autore del passato (dopo le belle «personali» dedicate a Camerini, Guitty, Tashlin...). Ma siccome, come ama ripetere il direttore del festival, «quella contemporanea è l'epoca di un cinema che non sa costruirsi sulla propria memoria e non sa manifestare alcuna idea del proprio futuro», godiamoci in allegria questa scorribanda nel grande cinema di ieri: certo parziale, umorale, discutibile (Robert Altman segnala addirittura «Mrs. Parker» dell'allievo Alan Rudolph), eppure testimonianza di un amore totale, gioiosamente all'antica.

Michele Anselmi

## Abel Ferrara

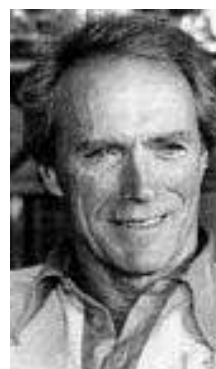
## «Zelig», gli occhi dell'anima

Ho visto *Zelig* due o tre volte, appena uscito, e l'ho rivisto poco tempo fa, già conoscendo la fine della relazione tra Allen e la Farrow. Ciò che mi colpisce sempre è il modo in cui il regista riesce a trasferire i rapporti al di fuori del film al suo interno. Trovo, ad esempio, che la sequenza dell'analista, quella dove cominciano a sparire i suoni, sia molto toccante. Lo spettatore è consapevole che i due protagonisti hanno una relazione vera e che stanno usando il film per esplorare i propri sentimenti.

Dal punto di vista tecnico, *Zelig* è un tour de force, basti pensare che le riprese sono durate tre anni. Posso immaginare lo sforzo di tutti per ottenere un suono dalla qualità perfetta. Ho provato a fare qualcosa di simile per una delle canzoni di *Fratelli*, e abbiamo dovuto lavorarci moltissimo. Per non parlare dei miracoli della fotografia di Gordon Willis; in confronto *Il mistero del cadavere scomparso* è un giochetto da ridere. L'idea di rappresentare un individuo in costante evoluzione è geniale: se sei neutrale finisci per diventare il ricettacolo delle ambizioni e i sentimenti di tutti. Il silenzio è uno degli strumenti più potenti. *Zelig* è l'uomo che avrebbe potuto essere qualunque cosa, perché non era nulla. Si dice che gli occhi siano lo specchio dell'anima: questo significa che negli occhi di un altro si vede la propria anima, non quella del nostro interlocutore. In più il film sfodera uno straordinario senso dell'umorismo, specialmente con le



# Vecchio cinema I Love You



Nella foto grande, una scena del «Falstaff» di Welles scelto da John Carpenter per la retrospettiva. Qui sopra, da sinistra, Clint Eastwood, Kathryn Bigelow e Steven Spielberg

## Sei grandi registi americani «raccontano» i film del cuore

finte interviste a Bruno Bettelheim e agli altri personaggi celebri. Allen riesce sempre a procedere lungo una linea invisibile che separa il film come esplorazione del sé dall'ironia con il quale il regista prende le distanze dalla sua stessa autoanalisi. La comicità intenzionale, ecco il vero genio di Allen. A volte, quando siamo mortalmente seri, possiamo sembrare buffi. Un'incredibile tripletta: *Commedia sexy di una notte di mezza estate*, *Zelig* e *Broadway Danny Rose*, tutti usciti dopo *Manhattan*. Allen è il campione mondiale dei pesi massimi. Provate a batterlo!

[Abel Ferrara]

## Clint Eastwood

## James Cagney, genio del male

Nella prima scena un uomo viene sfigurato dal getto di vapore bollente della caldaia di un treno. Nell'ultima, il protagonista viene ucciso in cima a un serbatoio di gas che esplose in maniera apocalittica. Tra l'inizio e la fine del film, lo spettatore assiste agli innumerevoli scoppi di collera del gangster Cody Jarrett (James Cagney). È la prima volta che si vede una simile brutalità sullo schermo, né era mai stata immaginata una famiglia americana più turpe della gang di Jarrett. Il forte impatto del film dipende in larga parte dal regista, Raoul Walsh, che come narratore si interessa solo a personaggi assoluti: i suoi buoni e i suoi cattivi devono essere eccezionali o eccessivi. Non sorprende dunque la natura di Cody Jarrett, il bandito protagonista di *La furia umana*. Cody è la quintessenza del gangster, l'incarnazione perfetta del «nemico pubblico».

Dunque, non l'affarista corrotto tipico dei film noir di fine anni '40, ma una figura tragica, affetta da attacchi epilettici e dal complesso di Edipo. L'altra fortuna di Walsh fu quella di avere Cagney: quando vide *La furia umana* per la prima volta, in un cinema di Oakland, aveva più o meno vent'anni ed era un fan sfegatato di James Cagney.

In *La furia umana* non c'è alcun punto di riferimento morale: i poliziotti restano anonimi, semplici strumenti del destino di Jarrett. Anche la compassione è esclusa: la gang si scioglie proprio quando uno dei suoi accolti, ferito, viene risparmiato dal killer incaricato di ucciderlo. Di fatto, Jarrett viene tradito da tutti: da sua moglie, dal suo braccio destro e soprattutto dall'agente infiltrato che gli era diventato amico. Da tutti, tranne che da sua madre. D'altra parte, il gangster conserva per tutto il film una peculiare integrità. L'unica sua debolezza è l'attaccamento morboso nei confronti della madre. In qualche modo, questo spettro primigenio su tutti quelli che affollano la sua mente, tanto che ci si scopre più interessati alla follia di Jarrett, che alla sua punizione.

Nonostante l'atmosfera cupa, Walsh non perde mai il senso dell'umorismo, i cui tocchi delicati emergono ovunque: Cagney che singhiozza sulle ginocchia della madre durante uno dei suoi attacchi, o che fa cadere Virginia Mayo da una sedia o, ancora, che uccide incidentalmente un uomo sparandogli attraverso il bagagliaio dell'auto, mentre addenta un pezzo di pollo. Più tardi, si vede Jarrett che parla con l'amatissima madre ormai nella tomba, confidandole: «Eri tutto quello

che avevo, Ma». Quando Jarrett apprende la verità sul suo «amico» infiltrato, scoppia a ridere. È come uno scommittente d'azzardo così votato all'autodistruzione da non curarsi più di nulla. Il ritmo di Walsh è inesorabile. Prima di *La furia umana* non avevo mai visto nulla di simile, al cinema. La cosa più sorprendente è che il tono cambia di colpo, passando da un umorismo macabro alle atmosfere di un dramma epico. Basta pensare alla scena in cui Jarrett scopre della morte della madre, e come un animale ferito si mette a correre impazzito per la mensa della prigione, finché non gli mettono la camicia di forza. Quell'esplosione di rabbia e disperazione - abilmente organizzata dal punto di vista coreografico da Walsh e Cagney con i campi lunghi - resta una delle scene più intense del cinema americano. Lo stesso vale per il finale, quando in cima al serbatoio di butano Cagney grida: «Sono in cima al mondo, Ma!», prima di scomparire in un'enorme palla di fuoco.

[Clint Eastwood]

## John Carpenter

## Welles, Falstaff e i suoi «errori»

Di *Falstaff* si è parlato poco, ma per me resta un film fondamentale. Quando iniziai a frequentare la storia del cinema, *Falstaff* era già uscito e subito scomparso. In classe avevo visto tutti gli altri film di Welles, così lo andai a cercare, rimanendo folgorato. Per Welles, *Falstaff* fu un film profondamente personale. Lui aveva adattato opere di Shakespeare sin dai tempi del liceo, e credo che parte della sua adolescenza finì in

Locarno celebra il cinquantenario del festival con una retrospettiva molto speciale: una trentina di cineasti Usa segnalano i loro autori preferiti E dall'elenco vengono fuori diverse sorprese

quella pellicola.

A dispetto del budget ridotto all'osso e di alcuni difetti tecnici, il film ha momenti di grande ingegno, che sono da ricondurre esclusivamente alla regia. Penso alle scene di battaglia, tra le più belle che io abbia mai visto. Nonostante le pessime recensioni, quando vidi *Falstaff* ebbi la sensazione che Welles avesse raggiunto l'apice della sua carriera d'attore. Per esempio, la scena in cui Welles distrugge la stanza, in *Quarto potere*, non mi è mai sembrata convincente, come se l'attore avesse avuto difficoltà a entrare in quel preciso stato d'animo. In *Falstaff*, invece, è evidente che Welles è riuscito a calarsi nella parte. Affiorano tutte le esperienze vissute nella sua carriera, e questo è un modo molto personale di entrare in una parte.

La cosa che più colpisce, in *Falstaff*, è l'umorismo che accompagna ogni scena. Quando si pensa a Welles, lo si identifica con lo straordinario autore del classico dei classici, *Quarto potere*. In questo film, invece, Welles aggiunge di continuo tocchi comici: le sce-

ne in cui si vedono i cavalieri in armatura issati sui cavalli per mezzo di paranchi sono molto divertenti, pur essendo realistiche. Quanto ai limiti tecnici, beh, sono evidenti a chiunque: il sonoro è pessimo, come se al regista fossero state concesse solo poche ore per mettere a punto la sincronizzazione. Però, visto che all'epoca ero uno studente di cinema, riuscii a guardare oltre i difetti. Imparai a raggiungere il cuore di un film. E quando ci si riesce, è facile scoprire qualcosa di più importante dei suoi dettagli superficiali, fatti apposta per appagare l'occhio.

[John Carpenter]

## Kathryn Bigelow

## Sam Peckinpah come Goya

Il mondo artistico di New York, nel quale ero rinchiusa alla metà degli anni Settanta, era impegnato a liberarsi dall'idea dell'arte. Gruppi quali «Art & Language» mettevano in discussione il concetto di arte all'interno della sfera sociale e politica. Contestavano la nozione di arte all'interno del mercato e la ridecevano a puro testo. L'arte divenne così un elemento autoreferente in un infinito gioco di rimandi, un oggetto ritrovato all'interno di un mondo che rifletteva se stesso in una sterminata galleria di specchi. Una sera, tornata a New York dopo un breve periodo passato sulla costa occidentale dell'Africa - dove avevo scoperto la bellezza primordiale e perfetta delle culture in cui l'esperienza visiva era genuina, grezza, tattile - capii per caso una proiezione notturna del *Mucchio selvaggio*. Mentre osservavo il tremolio del fascio di luce, mi ritrovai senza fiato, trasformata. Così come Goya nella serie di dipinti intitolata *I danni della guerra* usava la pittura per mettere a nudo i lati più oscuri della natura umana, così Peckinpah buca lo schermo, lo inondava di sangue per illuminare il suo soggetto che era

l'onore, non la violenza. Ne rimasi soggiogata, fin dall'immagine iniziale dello scorpione. All'improvviso una violenza sensuale fece tremare la galleria degli specchi. Era la sintesi di tutto quanto era stato prima e un annuncio di quanto sarebbe arrivato poi. Fino a quel momento non avevo mai pensato di fare cinema, ma con *Il mucchio selvaggio* compresi che era possibile riunire nel medesimo testo il viscerale, il catartico e il sensuale con il cerebrale e il riflessivo. *Il mucchio selvaggio* è un film che analizza se stesso e i propri contenuti. Per me il tremolio di quel fascio di luce ha rappresentato il momento in cui la mia storia personale è cambiata, per sempre.

[Kathryn Bigelow]

## Steven Spielberg

## Lawrence, il sole e il fiammifero

Sono stati due film di David Lean, *Il ponte sul fiume Kwai* e *Lawrence d'Arabia*, a farmi decidere di fare il regista. La loro prospettiva e la loro audacia mi facevano sognare possibilità illimitate. Ancora oggi, *Lawrence d'Arabia* mi procura la stessa emozione. In quel film, come negli altri di Lean, nessun dettaglio è superfluo, nulla è sprecato: ogni ripresa è un tassello che serve a dipanare la trama, ogni immagine un'eco del cuore. I film di Lean sono come grandi romanzi, con una differenza: quando si legge è l'immaginazione che sollecita l'immaginario, al cinema, invece, bisogna fidarsi della fantasia del regista. Lean va oltre: porta sullo schermo immagini che neppure la nostra fantasia riuscirebbe ad anticipare. Qualcuno ha detto che è il maggior poeta del cinema degli orizzonti lontani. Io credo che Sir David Lean avvicini quell'orizzonte ai nostri occhi prima di esplorarlo.

Nel film Peter O'Toole, nel ruolo di Lawrence, contempla il proprio futuro fissando un fiammifero acceso, poi, spegnendolo, con un gioco di otto fotogrammi dai suoni sovrapposti, con un soffio fa apparire sullo schermo lo straordinario spettacolo del sorgere del sole sul deserto d'Arabia.

[Steven Spielberg]

## David Lynch

## «Lolita» e l'arte dell'allusione

*Lolita* è uno dei miei film preferiti. Ho scelto di parlarne anche perché so che ne hanno fatto di recente un remake (firmato da Adrian Lyne, ndr.). Non ho nulla in contrario a rifare i film, basta che si trovi un modo per farli meglio. Ma bisognerebbe evitare di mettere mano a un classico come questo. Tutte le cose che ora si vogliono rendere più esplicite, nel film di Kubrick c'erano già. È una lezione su come lavorare avendo dei vincoli: Kubrick sollecita l'immaginazione in modo da riempire gli spazi bianchi.

*Lolita* è un numero di funambolismo, ogni sua singola parte mi sembra perfetta: la sceneggiatura e la regia naturalmente, ma anche la straordinaria recitazione e l'atmosfera. La cosa più difficile è riuscire a dosare con efficacia lo humour, per poter passare dalla paura a stati d'animo più tetri. Nella prima scena, ad esempio, si svolge un dialogo brillante e moderno, ma con il dissolversi dell'umorismo ci si scopre atterriti. Abbiamo tutti sentito le storie che circolano sul modo di lavorare di Kubrick, la verità è che Kubrick sa lavorare. È proprio quello che ci si aspetta da un regista: che continui a lavorare finché non ottiene quello che vuole, e ognuno ha un suo modo di ottenerlo. Un esempio. La paranoia che cresce intorno al personaggio di Clare Quilty (il vero amante di Lolita interpretato da Peter Sellers, ndr.) è strana anche perché il pubblico sa molto di più, sullo sviluppo della storia, rispetto a Humbert Humbert. Quando l'uomo si mette a pedinarli, l'atmosfera creata dalla sua presenza è fenomenale, ed è accresciuta dal fatto che, nello stesso momento in cui Humbert e la ragazza stanno litigando, lui ha un attacco di cuore: in *Lolita* avvengono sempre due o tre cose contemporaneamente.

Credo davvero che sia il film più vicino alla perfezione che abbia mai visto: surreale, divertente, terrificante e malinconico. Parlarne significa ridurlo a semplici parole, ma per fortuna il film contiene atmosfere e sentimenti che non si dissolvono più.

[David Lynch]