

Dopo il sesso, i cannibali: a Cannes è decisamente l'ora dei film choc. Ieri è stata la volta di «Trouble Every Day», il film della francese Claire Denis, passato fuori concorso, con una Beatrice Dalle in versione mangiaumini ma senza metafora. Il film si apre proprio su una scena notturna in cui l'attrice francese, nota per i suoi ruoli (e la sua vita) maledetti, azzanna un camionista rimorchiato per l'occasione. Per le sue immagini forti, il film si è meritato un asterisco: segno riservato a quei film che «potrebbero disturbare la sensibilità dello spettatore».

Alberto Crespi

Il cinema è un sogno che per noi non è mai stato un incubo (Marzullo, sii invidioso). La televisione sì. Uno dei pochi, chiamiamoli così, «racconti per immagini» che ci abbiano mai fatto sobbalzare nel letto da piccoli è stato «Belfagor, il fantasma del Louvre», uno sceneggiato di cui ignoriamo tutto, tranne due cose: che quando eravamo bambini lo trasmetteva la Rai e che adesso lo hanno ripubblicato in cassetta. Parlava di questo spettro egizio che, nottetempo, usciva dal sarcofago e girava per il museo parigino terrorizzando gli altri personaggi (che non ricordiamo chi fossero: l'unica memoria netta è quella di un commissario che per indagare di soppiatto andava nel Louvre di notte con delle scarpe



di cuoio che facevano un rumore assordante: tanto valeva che suonasse la sirena) e facendo, con rispetto parlando, cagar sotto il sottoscritto. E non solo lui: chiunque abbia più di 40 anni (e anche meno, perché ci furono repliche) sobbalza al solo nome «Belfagor». Un motivo ci sarà pure. Forse eravamo bambini impressionabili, ignari dei Pokemon e di Freddy Krueger, cresciuti in un'Italia senza Berlusconi. O forse era, più semplicemente, un telefilm ben fatto. Questo lungo preambolo serviva a dire che al vecchio «Belfagor» si è ora ispirato un film francese, che però si intitola «Belphegor» (ma forse, chissà, in Francia si è sempre chiamato così: l'abbiamo già confessato, ricordiam

mo solo gli spaventati) e che ieri ha commesso nei nostri confronti il peggior reato del quale un horror possa sentirsi accusare: ci ha fatto dormire. La proiezione avveniva al Marché, perché «Belphegor» non è assolutamente un film da festival: in Francia è uscito in aprile e ha avuto un discreto successo, ora il produttore Alain Sarde cerca di venderlo nel mondo. Purtroppo, al Marché viene proposta, ai compratori internazionali, una copia doppiata in inglese: effetto sgradevole, ma tant'è. Pur nella nebbia minacciosa che circonda il vecchio telefilm, abbiamo la sensazione che molte cose siano cambiate, oltre alla nostra età. La protagonista è Sophie Marceau: poverella, abita proprio accanto al Louvre (un postaccio: traffico, turisti, lavori in corso, e ogni luglio la strada bloccata per il Tour de France) e un brutto giorno va in

cantina, trova un passaggio pieno di sorci e sbuca nel museo giusto in tempo per essere «posseduta» dal fantasma, appena levitato da una mummia arrivata fresca fresca dall'Egitto. Da quel momento in poi, Belfagor/Belphegor si rivela uno spettro schizofrenico, quindi moderno: un po' sta nel 'orpo di Sophie, suscitando la nostra invidia, un po' gira per il Louvre ammantato di nero, ma ancor più spesso svolazza qua e là come gli spiritelli del finale dei «Predatori». Ci siamo svegliati appena in tempo per il lieto fine, che non vi sveleremo. Ma dobbiamo segnalare la sorprendente povertà degli effetti speciali: come concorrente della «Mummia», Belfagor sembra un ciclista con i baffi a manubrio costretto ad inseguire Valentino Rossi. Speravamo meglio: invece è quasi un film da cassonetto.

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

in scena

teatro | cinema | tv | musica

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

CANNES Abbiamo uno scoop: tutto il concorso di Cannes 2001 è costruito intorno ai film di Ermanno Olmi e di Nanni Moretti. I temi del *Mestiere delle armi* e della *Stanza del figlio* sembrano percorrere l'intero palinsesto del festival. Sappiamo che *Il mestiere delle armi*, oltre che del Rinascimento e dei soldati di ventura, parla sostanzialmente di un uomo - Giovanni delle Bande Nere - che si prepara a morire; mentre *La stanza del figlio* racconta un lutto, e mette in scena la difficoltà di fare i conti con la perdita di una persona cara. Ebbene, non ci crederete: ma sia *The Man Who Wasn't There* dei fratelli Coen, sia «Torno a casa» di Manoel de Oliveira - i due titoli in concorso della prima domenica cannesse - parlano di questo. Nel film dei Coen una moglie si suicida e suo marito narra la storia accingendosi ad andare sulla sedia elettrica; nel film di Oliveira un anziano attore perde moglie, figlia e genero in un incidente stradale e si prepara, con pacata e paradossale serenità, a raggiungerli.

Cosa vuol dire tutto ciò? Che il cinema (quello migliore) è uno strumento per riflettere sui grandi interrogativi della vita? Bella scoperta! Che prima di andare al cinema è meglio fare gli scongiuri? Che la nostra epoca non induce all'ottimismo (ma poi uno vede *Shrek*, un cartoon destinato a raggiungere il quadruplo degli spettatori dei Coen e di Oliveira messi assieme, ed è spinto ad altre considerazioni)? Che un post-millennarismo diffuso spinge gli artisti a guardare con sospetto al futuro? Fra l'altro Joel e Ethan Coen sono dei quarantenni, mentre Oliveira ha passato i novanta e ha tutto il diritto - per il tramite di Michel Piccoli, bravissimo interprete del suo film - di prepararsi ad una serena attesa. Certo è curioso che i fratelli americani usino strumenti linguistici del passato, mentre il vecchio portoghese faccia ormai cinema con una libertà e un menefreghismo per le convenzioni incredibilmente moderni.

Il passato al quale si riferiscono i Coen è quello del grande cinema americano degli anni '40. *The Man Who Wasn't There* è un omaggio in bianco e nero a James M. Cain, il romanziere che subito dopo la guerra ispirò *La fiamma del peccato* di Billy Wilder e *Il postino suona sempre due volte* di Tay Garnett. «Cain - spiega Ethan, che nella coppia è lo scrittore - raccontava storie di personaggi perdenti, gente che fa un lavoro banale e conduce una vita squallida; per lo più agenti delle assicurazioni, o impiegati di banca. Noi siamo partiti proprio da un lavoro simile: l'idea per *The Man Who Wasn't There* nacque sul set di *Mister Hola-Hoop*, mentre giravamo una scena in un negozio di barbiere. C'era un poster con le foto di vari tagli di capelli, tutti in stile anni '40, e abbiamo cominciato a domandarci che razza di vita facesse un barbiere di quel tempo. Ed Crane è nato così, anche se ci ha messo un po': dovevamo girare *The Man Who Wasn't There* prima di *Fratello dove sei?*, ma poi George Clooney si liberò all'improvviso e anticipammo quel film».

Ed Crane, dunque: taglia barbe e capelli nella cittadina californiana di Santa Rosa, è un uomo silenzioso e frustrato e ha come tutti gli antieroi «noir» che si rispettano - una moglie belloccia e ambiziosa, Doris. La donna lavora per Big Dave, imprenditore locale, che è anche il suo amante. Quando un cliente gli propone un affare per il quale occorrono al volo 10.000 dollari, Ed pensa bene di ricattare Big Dave con una lettera anonima. Dave ci casca, e paga, ma poi scopre l'inghippo e minaccia Ed. Questi, abbastanza casualmente, lo uccide. Il giorno dopo la polizia si presenta al negozio e lui, disperato, è già pronto a confessare: ma i poliziotti gli fanno coraggio e gli comunicano che per il delitto è stata arrestata Doris.

Da qui in poi, *The Man Who Wasn't There* diventa un film paradossale: Ed fa di tutto per salvare Doris e accusare se stesso, ma la passa sempre liscia, perché tutto congiura nel dimostrare la sua innocenza; a cominciare dal suo avvocato Rie-

Dalla Bibbia al noir

Fratelli Coen



I due registi ebrei in concorso con un film in bianco e nero. Un barbiere senza qualità, un omicidio: il destino non dà scampo

denschneider, che quando Ed confessa gli dice una frase che racchiude tutto il credo dei Coen: «Let's be realistic, siamo realisti. Già, per i Coen essere realistici "raccontare la realtà" significa esasperare la finzione, ricreare un mondo di contrasti forti, di luci abbaglianti e di oscurità impenetrabili (meravigliosa la fotografia

di Roger Deakins) per dimostrare l'assoluto spaesamento nella vita di Ed e, in generale, dell'uomo moderno; che è poi la formula con la quale lo definisce Riedenschneider nella sua arringa, per convincere i giurati del suo status di vittima.

I Coen sono ragazzi colti: per i loro film non si ispirano ai romanzi, ma alla



Sopra, i fratelli Coen. Sotto e a sinistra, due scene dal film «The Man Who Wasn't There»

letteratura in senso lato. *Crocevia della morte* era una mimesi dei romanzi di Chandler. *Barton Fink* alludeva al teatro sociale di Clifford Odets, qui si rende omaggio a Cain, ma sullo sfondo c'è sempre il Libro dei Libri, ovvero la Bibbia che da bravi ebrei conoscono a fondo.

Nel giorno in cui Cannes propone anche un film come *Sobibor* di Lanzmann, in cui si racconta l'unica rivolta di ebrei scoppiata in un lager durante l'Olocausto, è un'altra affascinante coincidenza che i Coen ci presentino Ed come una parodia di Giobbe: l'uomo che sopporta, sopporta, e quando scoppia mette a soqquadro il mondo; ma il mondo è talmente abituato alla sua pazienza che dà la colpa a qualcun altro, salvo poi arrestarlo per l'unica morte della quale non è responsabile. Ci fermiamo qui, ma la voce fuori campo di Ed, che racconta il film come Fred MacMurray nella *Fiamma del peccato*, è una traccia inequivocabile per ogni cinefilo. Fra l'altro Billy Bob Thornton è truccato proprio per assomigliare a MacMurray in quel film, ed è bravissimo; come tutti gli attori, da Frances McDormand (Doris) a caratteristi di razza come Michale Badalucco, James Gandolfini, Richard Jenkins e Tony Shalhoub che, nei panni dell'avvocato Riedenschneider, regala una prova strepitosa.

Come si diceva, è altrettanto bravo Michel Piccoli in *Torno a casa*: la giuria avrà il suo da fare con il premio al miglior attore. Il film è stranissimo, cosa che con Oliveira accade spesso. Dedicato ampio spazio a tre momenti professionali del vecchio attore (un *Enrico IV*, una *Tempesta*, un film dall'*Ulisse* di Joyce) e poi lo segue nella sua vita quotidiana, in tempo quasi reale. Tutto costruito sugli opposti concet-



ti di messinscena e di divagazione, il film fa trionfare la seconda sulla prima: Piccoli trova serenità solo tra le mura di casa, le strade e il lavoro sono pieni di pericoli (un drogato che lo deruba, il suo agente che gli propone solo insulsi ruoli in tv). «Torno a casa» sembra il sereno distacco di un uomo anziano dall'arte, per riassaporare, in extremis, la vita.

al.c.

Documentario fuori concorso firmato da Claude Lanzmann. Nessuna patina hollywoodiana, solo la storia di una fuga per la libertà

Sobibor '43, cronaca dell'unica rivolta nel lager

CANNES C'è una domanda che ogni tanto sorge spontanea, quando gli inesperti parlano dell'Olocausto: come mai in nessun lager gli ebrei tentarono di ribellarsi? Non fatela mai a un superstite, a una donna o a un uomo che «c'erano», perché è una domanda al tempo stesso irrispettosa e dolorosa. E poi, perché è sbagliata: una rivolta ci fu, e ieri Cannes ha presentato fuori concorso il documentario che la racconta. Si intitola *Sobibor, 14 ottobre 1943*, ore 16: titolo lievemente notarile che connota perfettamente il lavoro di Claude Lanzmann, cineasta che alla memoria dell'Olocausto ha dedicato la vita. A cominciare dal monumentale *Shoah*, film di testimonianza uscito nel 1985 - ben prima che sulla scena

irrompessero Spielberg e Benigni - che costituisce una pietra miliare per qualunque studio cinematografico e storico sullo sterminio degli ebrei da parte dei nazisti.

Yehuda Lerner, l'ebreo polacco che viene intervistato in *Sobibor*, era già fra i testimoni di *Shoah*. La storia della rivolta era già accennata in quel film, ma già allora Lanzmann si convinse che avrebbe meritato una trattazione a parte. Perché quel 14 ottobre fu una data unica nella storia degli ebrei: quel giorno, alle 4 del pomeriggio, i prigionieri del campo di Sobibor, in Bielorussia, si ribellarono, uccisero i loro aguzzini e forzarono la loro via verso la libertà. Grazie a quella rivolta, Lerner è ancora vivo (nato nel 1926, era poco più che

un ragazzo) e altri si sono salvati. Nel prologo, Lanzmann dà molto credito per la ribellione a un altro prigioniero, il russo ebreo Aleksandr Petchersky, che a differenza della quasi totalità dei deportati era un soldato di professione, avendo militato nelle file dell'Armata Rossa. Quindi sapeva usare le armi e soprattutto era abituato ad uccidere, cosa che non si poteva certo dire di quasi tutti gli altri prigionieri. Di suo, Lerner non era certo un «killer», ma era un ribelle: prima di essere portato a Sobibor aveva girato otto campi dai quali era sempre fuggito. Regolarmente i tedeschi lo catturavano, ma chissà perché non lo fucilarono né lo impiccarono mai: lui stesso non sa spiegarselo, se non per il fatto che la sua età e

la sua robustezza lo rendevano adatto ai lavori pesanti.

Lerner è un personaggio straordinario: parla in yiddish, con un tono allegro e quasi strafottente, e suona completamente diverso dagli altri testimoni ai quali il cinema sull'Olocausto ci ha abituati. C'è in lui la vitalità di alcuni personaggi della *Tregua* di Primo Levi, o di alcuni ebrei romani intervistati nel film italiano *Memoria* di Ruggero Gabai. Ma soprattutto, Lanzmann fa di lui l'incarnazione di un concetto preciso, che egli definisce «la riappropriazione del potere e della violenza da parte degli ebrei». Lerner è Davide che trova il coraggio di uccidere Golia, è il raro esempio di una violenza della quale è legitti-

mo essere orgogliosi. Anche se Lanzmann è talmente rigoroso da non dare al film alcuna patina «hollywoodiana» e da chiederlo su una nota di assoluta tragedia. A fine film, per alcuni lunghissimi minuti, la voce roca e quasi indisponente di Lanzmann legge con scrupolo, appunto, notarile, le cifre dei convogli che dal '42 fino alla data della rivolta, portarono a Sobibor gli ebrei da assiliare. È un momento di cinema estenuante, feroce, ma quando Lanzmann giunge alla fine e dice «si arriva a quasi 250.000 persone uccise», si capisce che il senso del film è tutto qui, in quei numeri. Una montagna di morti che gli eroi di Sobibor nemmeno scalfiscono.

al.c.