

giovedì 17 maggio 2001

rUnità 21

critiche

FRANCIA DIVISA SU OLMI

Un pugno e una carezza per Ermanno Olmi dalla stampa francese. «Il mestiere delle armi», il film in concorso del regista, ha diviso la stampa. Su «Le Monde» Olmi ha avuto una sonora stroncatura con un trafiletto: «Grande eleganza formale» ma non si crea «una dinamica che faccia partecipare lo spettatore alle battaglie, ai complotti e alle passioni sullo schermo». Il locale «Nice matin» è ugualmente velenoso («un monumento alla noia»), mentre «Le Figaro» titola «La bellezza pura». Positivo anche «L'Humanité» e il cattolico «La Croix».

Alberto Crespi

Il responsabile degli atroci casini che hanno funestato gli ultimi giorni di festival è stato identificato. Dovete sapere che, da lunedì, a Cannes è successo di tutto e di più. Un black-out ha bloccato mezza città; un drappello di poliziotti dell'Alliance, sindacato della polizia, ha manifestato davanti al Palais contro il film «Roberto Succo» di Cédric Kahn, accusato di trasformare in eroe un delinquente psicopatico le cui imprese sono tristemente note in questa zona della Francia; ci sono stati morti e feriti per entrare alla proiezione di Godard; in generale, le proiezioni per la stampa sono state astutamente studiate in modo da impedire ai critici di seguire tutti i film in concorso («Va savoir» di Rivette terminava dieci



minuti dopo l'inizio del film di Tsai Ming-Liang: geniale, eh?); infine, un gruppo di pornostar è sfilato sulla Croisette per manifestare contro l'emarginazione degli Hot d'Or; il premio del cinema a luci rosse che il sindaco Brochand ha cacciato da Cannes per dubbia moralità (per premio, non del sindaco). Dietro tutto ciò c'è un uomo, un mito, una leggenda: l'ispettore Clouseau. Prima ha istigato il sindacato delle pornostar contro «Roberto Succo» (pronunciandolo «Roberto Succhio»), l'ha scambiato per un film porno con Roberto Benigni). Poi, in un sussulto di orgoglio civico, ha spedito i poliziotti dell'Alliance ad arrestare quelle «salopes» senza veli. Nella colluttazione

che è seguita, mentre l'ispettore Dreyfus tentava di riportare la calma, una sventolona svedese e un poliziotto nizzardo, entrambi sui due metri, hanno preso Clouseau e l'hanno scaraventato contro il Palais. Clouseau ha infilato in volo la finestra dello studio di Jacob. Un foglio che aveva in tasca, e sul quale aveva vergato di suo pugno una pro-memoria per la manifestazione, è volato sulla scrivania sostituendosi all'orario delle proiezioni. Jacob ha afferrato Clouseau, tentando di strangolarlo col filo elettrico di una lampada. Il filo si è strappato, ha fatto corto circuito, ha incendiato l'ufficio. I pompieri accorsi hanno sfondato la porta a colpi d'ascia; quando Clouseau li ha affrontati sono tutti finiti in una tromba delle scale e precipitati sul generatore autonomo che dà luce al Palais. Tutta la Croisette è esplosa e mezza Costa Azzurra è rimasta senza

luce. Il boato dell'esplosione e le bestemmie dei critici rimasti esclusi dal film di Godard si sono distintamente uditi a Genova e a Parigi. Clouseau si è così giustificato: «Ero sconvolto. J'avais vu Berlusconi in tv promettere un milione e meso di posti de travail in un anno! J'avais decouvert che Buttiglioni, per il quale ho votato dimanche, non è un comico-philosophe ma un philosophe comique. Chiedo perdono a Godard e a tutta la Sûreté». È stato portato al carcere di Cannes in cellulare. L'ispettore Dreyfus e Gilles Jacob sono ricoverati nella stessa stanza d'ospedale a Nizza. I poliziotti dell'Alliance li proteggono dai facinorosi mentre due porno-star prestano servizio come infermiere. Entrambi citano Marlon Brando e «Apocalypse Now» mormorando di continuo «l'orrore, l'orrore».

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

Alberto Crespi

CANNES Signor Lynch, ci spiega il suo film? «Sono felice di essere qui. Fatemi pure un'altra domanda».

Spiegare, tse. David Lynch non è mai stato uomo di molte parole. Da bravo ex pittore, comunica con le immagini. E riesce sempre a sorprendere. Chi pensava che *Mulholland Drive*, il nuovo film, fosse un viaggio nei bassifondi di Hollywood non aveva fatto i conti con le vie di fuga che Lynch si lascia sempre aperte. Questa nuova opera, semmai, conferma che l'inventore di *Twin Peaks* è ossessionato dalla teoria degli universi paralleli. Nei suoi film ci sono quasi sempre luoghi che corrispondono a buchi neri: ingoiano la materia (i personaggi) e li rivomitano in altra forma. In *Mulholland Drive* c'è un bar dove, se vi sedete a un certo posto, vedrete cose che non ci sono (che non ci sono «qui», ma ci sono, eccome, altrove). E a un certo punto compare una misteriosa scatola che ingurgita Rita e Betty, le due protagoniste, e ce le restituisce in un'altra Los Angeles, un'altra vita dove i loro ruoli sono scambiati. La stessa cosa avveniva in *Lost Highway*, di cui *Mulholland Drive* è una specie di remake, e in fondo tutto il cinema di Lynch ha un proprio universo parallelo: è «Una storia vera», il film sul vecchietto che attraversa l'America sulla falciatrice, l'opera serena e «normale» che Lynch deve aver vissuto come una vacanza dopo la quale è subito tornato ai suoi mostri.

Poiché è impossibile ipotizzare oggi il posto che *Mulholland Drive* si conquisterà nella storia del cinema, partiamo dalla geografia. *Mulholland Drive* è una strada di Los Angeles. Percorre il crinale delle Santa Monica Mountains, che separano la Los Angeles propriamente detta dalla San Fernando Valley. Come dice Lynch, «è una strada bellissima di giorno e misteriosa di notte. Offre dei panorami meravigliosi sulla Valley e su Hollywood, ma è rimasta sinistra e disabitata come negli anni '20, è un pezzo di Los Angeles che si è fermato nel passato». Aggiungiamo che è anche un luogo dell'immaginario: proprio perché buia e solitaria, la Drive si è sempre prestata molto bene ai misteri e agli omicidi. Farvi sparire un cadavere è facilissimo, e infatti è citata in tutti i romanzi noir ambientati a Los Angeles, da Raymond Chandler a James Ellroy fino a Michael Connelly. E così, è proprio sulla *Mulholland Drive* che ad inizio film avviene un incidente d'auto che paradossalmente salva la vita a Rita, una bella bruna che due scagnozzi stavano per assassinare.

Viva ma un po' stordita, Rita scende a piedi fino a Hollywood, di notte, e si rifugia in una casa disabitata dove la mattina dopo giunge Betty, arrivata fresca fresca in città con il sogno di fare l'attrice. Piccolo problema: quando Rita si sveglia, non sa chi è. L'incidente le ha provocato un'amnesia. Ma Betty l'assiste, la cura e l'aiuta in una ricerca d'identità che avrà risvolti insospettabili.

Come dicevamo, il mistero diventa ben presto inestricabile, e solo nel finale Lynch tira un po' le fila di una trama assolutamente caotica. *Mulholland Drive* è nato come «pilota» di una serie tv che la rete Abc non ha poi voluto produrre, e questo spiega anche la presenza di attori televisivi pressoché sconosciuti (Naomi Watts e Laura Elena Harring, rispettivamente Betty e Rita, sono comunque bravissime, oltre che molto graziose); per trasformarlo in film, Lynch vi ha rimesso pesantemente le mani, girando scene aggiuntive e giungendo all'estenuante durata di 2 ore e mezza. Il regista, per altro, lo confessa: «Un pilota deve finire in modo aperto, seminare piste che verranno percorse negli episodi successivi. Quando ho deciso di

Un'immagine di David Lynch a Cannes



Cannes 2001

Gli universi di Lynch

trasformarlo in un film ho avuto settimane di panico perché non sapevo come chiuderlo. Poi, una sera, il finale mi è venuto spontaneo. È stata una sensazione esaltante, una bellissima serata». Rispettiamo l'esaltazione di Lynch, ma

la sensazione è che il film nel complesso non abbia senso, esattamente come il «prequel» di *Twin Peaks*, *Fuoco cammina con me*. Ma a differenza di quell'obbrobrio, sfodera sequenze a dir poco folgoranti, che un domani entreranno

di diritto in un'antologia dell'horror grottesco.

Grazie anche alle note di Angelo Badalamenti, Lynch riesce a far paura semplicemente spostando la macchina da presa di un millimetro. E non solo: la

Una inquietante strada (Mulholland) una smemorata, una nuova amica Il regista torna all'angoscia e alla teoria dei mondi paralleli

scena del provino di Betty è di irresistibile comicità, il teatro *Silenzio* sembra uscito da un incubo felliniano, mentre la sequenza in cui Betty e Rita scoprono di piacersi, e danno il via alle danze, è una delle più sessualmente torride che si siano viste al cinema da anni.

Uscirete da *Mulholland Drive* delusi ma scossi, e con tre-quattro immagini che non vi abbandoneranno mai più. Il senso di tutto, se c'è, è nella mente di Lynch: «La mente - dichiara - è un posto meraviglioso, e non sappiamo quanto è grande. A volte alcune idee mi entrano nelle menti e mi fanno impazzire. Non so da dove vengono, né dove mi porteranno. Per me le idee sono scoppiate: nuotano nell'inconscio e a volte ne acchiappi uno, che entra nella mente razionale e ti si rivela in tutto la sua chiarezza. Quando accade, è un momento fantastico». Se vi dovesse accadere vedendo *Mulholland Drive*, fatecelo sapere: ogni spiegazione è ben accetta.

Il maestro della Nouvelle Vague firma un film-saggio sui meccanismi della commedia. Tra amori e intrecci, bravissimo Castellitto

«Va savoir», il carosello umano di Rivette

CANNES Dopo Godard, Rivette: la Nouvelle Vague completa la riconquista della Croisette. Qui i ragazzi dei «Cahiers» sono venuti come critici negli anni Cinquanta, qui hanno cominciato a portare i loro primi film negli anni Sessanta, qui hanno fatto - giustamente - un gran casino nel '68 fermando il festival che coincideva con le barricate parigine del «joli mai». Poi, ci sono venuti tante volte da uomini e cineasti maturi. Quest'anno, è la loro consacrazione, in coincidenza con i 50 anni dei «Cahiers»; ed è bello che nel film cinese *Laggiù che ora è?* di Tsai Ming-Liang, che passerà in concorso domani, ci sia un omaggio al più tenero e rimpianto dei ragazzi della Nouvelle Vague, François Truffaut (del quale Tsai cita una bellissima scena dei *400 colpi*).

Poi, certo, ognuno invecchia a suo modo. Godard è sempre lo sperimentatore/provatore di una volta, Chabrol si è adagiato in una saggia carriera da cineasta di genere (ma i suoi «noir» dicono, sulla provincia francese, più di qualunque sondaggio di mercato), Rohmer vive nel suo splendido isolamento, Rivette è forse il più ondivago. Ogni suo film è diverso dai precedenti. È ancora capace di spiazzare. Anche a costo di fingere l'accademia, come in questo *Va savoir!*, melodramma al tempo stesso elegante e bollente nato nel nome di Goldoni e di Beaumarchais.

In realtà, la troupe teatrale italiana è in trasferta a Parigi per rappresentare *Come tu mi vuoi* di Pirandello. Ma gli attori abitano in un hotel intitolato a Beaumarchais e Ugo,

il regista-protagonista (Sergio Castellitto), è ossessionato da un fantomatico testo inedito di Goldoni che potrebbe giacere in qualche biblioteca parigina. Ugo ha una relazione con Camille, la primattrice. Camille è parigina ma manca dalla sua città da tre anni. È andata in Italia per dimenticare un amore finito male e non è più voluta tornare. Ma ora che il lavoro la costringe, decide di rivedere Pierre, il suo ex. Nel frattempo, seguendo le tracce di Goldoni, Ugo conosce una giovane studentessa, Dominique, che gli fa girare la testa. Ecco che da una coppia siamo già arrivati a due. Ma anche Pierre ha una nuova donna, che a sua volta ha un amante, che è il fratello di Dominique.

La girandola è partita, inarrestabile e cieca come le porte girevoli che portano

nell'hotel Beaumarchais e che sono forse un omaggio ai veri numi tutelari di *Va savoir!*: i maestri della commedia sofisticata, Lubitsch e Ophüls.

Più ci si addentra nel film, più si ha la sensazione che Pirandello - pur ampiamente citato - sia una falsa pista. Certo, tutti i personaggi finguono sul palco come nella vita, ma più che lo scavo psicologico sotto la doppiaggia delle loro maschere nude, interessa a Rivette il carosello nel quale si inseguono, si desiderano, si torturano. *Va savoir!* non fa ridere, se non qua e là, ma è un film-saggio sui meccanismi della commedia. Sergio Castellitto - che recita in italiano e in francese - è molto bravo. La sua partner Jeanne Balibar, purtroppo, un po' meno.

al. c.

schermo colle

IL CINEMA È LA GUERRA

ENRICO GHEZZI

(lo stato è il contrario dell'amore).

Spicca in un'inquadratura dello stupendo *Eloge de l'amour di Godard* la copertina di un'edizione del *Traité de la Servitude Volontaire di La Boetie*. Il testo, che l'amico di Montaigne scrisse per sondare la misteriosa adesione di massa al potere assoluto, tramanda ancora oggi la sua domanda, da mutare in quella che interroga il potere assoluto dello spettacolo cui in forme diverse tutti sacrifichiamo a occhi chiusi o aperti. Dal campo di battaglia che il grande Samuel Fuller riconosceva nel cinema in *Pierrot le Fou*, Godard arriva al campo di Bataille, citando gloriosamente il filosofo: «Lo stato è precisamente il contrario dell'amore. Non faccio solo un gioco di parole, e un gioco di parole non è mai solo un gioco di parole, o quanto più lo è tanto più anagramma in quella forma tutto il mondo. Dopo le infinite combinazioni e sovrimpressioni di suoni e di immagini dei suoi film e delle sue Storie di/del Cinema, Godard ritrova la guerra dentro il silenzio delle immagini così come il set (dopo che l'elettronica digitale ha fatto più volte il giro del mondo) diventa il fantasma stesso del soggetto. Fare il cinema (come ricorda qui Bresson, con parole appena diverse da quelle di Rossellini e di Chaplin) vuol dire "dirigere se stessi" riconoscendosi come proprio set fantomatico e insieme come fisico campo di battaglia. È la guerra. Lynch ha sempre lavorato con precisione teorica sul campo della guerra psicopatologica quotidiana, sulla stalingrado che scende in duelli infiniti ogni parola ogni volto ogni immagine, sulla lotta accanita che tra "superstrate perdute" e "storie diritte" oppone l'eterno Uno e Due (per citare il meraviglioso film - presto al cinema in Italia - di Edward Yang, qui in giuria), le punte gemelle di *Twin Peaks*, e lo spazio stesso che da solo si scinde e raddoppia nella figura lynchiana favorita del nastro di *Moebius*. Si torna lì, al rumoroso affollamento che esplose anche nel deserto più vuoto, specie se inquadrato da una macchina da presa. *Mulholland Drive* si arresta nel silenzio delle immagini (assolutamente compresenti indifferenti ambigue) già ribadito da Godard, dopo aver attraversato derive e scollamenti rivettiani che complicavano l'esaltante e confortante ambiguità da noir della prima parte. Nella quale è chiaro quanto le immagini siano silenziose e onnidirezionali finché una didascalia scritta o detta o «parlata» dai personaggi non giunga a fingere di semplificarle: il film è parlato, ma assolutamente avaro di informazioni sullo statuto dei personaggi. Che (si) dissolvono l'uno nell'altro come questi film, prodigiosamente sovrappresi nello stesso gioco di guerra, da *Apocalypse Now* a *Il Mestiere delle Armi di Olmi*. Guerra "cieca", veloce e bruciante come la luce, dove i proiettili ci colpiscono e attraversano sempre, non solo quelli che ci uccidono. È certo il cinema l'arma "troppo forte" e oltreumana che (non...) verrà messa al bando alla fine del film di Olmi (coraggio, temerario, ieraticamente annichilente il proprio esser cinema in uno slancio fascinosissimo di dono sacrificale...fire walk with me...?). I cavalieri hanno un bel bruniere le armature per agire nella notte confondendosi in essa. Proprio l'invisibilità della morte diventa visibile. Resistere a questo invisibile (bello e inquietante - a (s) proposito - come nel film di Gaglianone, *I Nostri Anni*, la Resistenza stessa diventi invisibile come una bolla troppo espansa) abbandonandovisi e "essendolo" - invece che opporvisi con la pesantezza accumulata dello "stato" - è il lavoro il gioco il dovere il potere il godimento anche terribile (la felicità non è allegra... disse Ophüls ridetto da Godard) dell'amore.