

sabato 30 giugno 2001

in scena

rUnità 19

global-cine

Il titolo è lo stesso, i primi cinque minuti anche. Poi, la versione in video Cd di Pearl harbor in vendita sul mercato pirata in Malesia diventa un vero e proprio film pornografico. Le autorità malesi hanno sequestrato 39 copie porno del kolossal sulla seconda guerra mondiale che sta sbancando i botteghini di mezzo mondo. «I primi cinque minuti sono la versione originale e il resto è un vero porno», scrive il locale Star daily. Il video Cd del film viene venduto insieme a un'altra versione porno dell'altro kolossal americano del momento: La mummia 2 - il ritorno.

spoieto

## PER FAVORE NON TRADITE LE OPERE DI MENOTTI

Erasmus Valente

Se n'è accorto Menotti, a un certo punto, che non gli facevano affatto un piacere, rappresentando opere sue, al Festival, in versione italiana e con cantanti italiani. «Mi sembravano opere d'altri, non più mie». E dunque, come con «Il Console», che ha assunto tutt'altra dimensione tornando all'originario «The Consul», così Menotti ha fatto ora con «La santa di Bleeker Street» (già vista al Festival nel 1968 e nel 1986, in edizione italiana), riproposta al Teatro Nuovo, nell'edizione originaria, per inaugurare il Festival che è quest'anno soprattutto il Festival dei novant'anni di Menotti (7 luglio 1911).

È proprio un errore eseguire in altra lingua testi connessi a suoni strettamente legati al timbro e al

ritmo delle originarie parole. Con buoni sopratitoli, la discussa opera menottiana sembra acquistare l'autorevolezza di un imponente blocco unitario (anche il libretto è di Menotti), che lascia trasparire la presenza di un compositore tutto da riscoprire. Con «The Saint of Bleeker Street» (1954), si entra nella remota vita quotidiana di un'antica Little Italy d'un rione di New York. Una strada con tanto di Caffè, d'un negozio di ricotta e mozzarella, movimentata, oltre che dalla processione di San Gennaro, anche da una Annina travolta da estasi e ansie religiose (morirà, stremata, dopo essere stata ammessa a prendere il velo), dal fratello Michele che rifiuta la svolta mistica della sorella e uccide una ragazza, Desideria, che lo schernisce.

Si hanno in palcoscenico momenti di forte e intenso teatro (Menotti è un maestro anche in questo) e, in orchestra, ondate di felice invenzione musicale, come quelle ad esempio rievocanti il rombo ricorrente nella stazione d'una metropolitana incumbente sulla little humanitas coinvolta nella vicenda. Il tono tempestoso e inquieto si apre a volte in ampie schiarite anche corali. È un'opera in continuo fermento che Menotti prende ad emblema della sua stessa storia umana e artistica negli anni della prima esperienza americana. Lui sta dalla parte della santa Annina ma anche dell'indemoniato Michele. Come a dire che l'inferno (anche questo di Spoleto dove il Festival non trova una sua nuova sistemazione) è anche il suo paradiso.

I novant'anni sono del resto per la prima metà americani e per l'altra metà spoletini. Continua il dissidio tra l'essere e il non essere, ma il Festival, come l'Annina dell'opera, dovrà pur trovare nuovi consensi e nuove strutture per realizzare la sua vocazione. Si sono fatti applaudire per la loro santità e demonicità, giovani cantanti-attori di prim'ordine (Julia Melinek, Annina; Timothy Richards, Michele; Pamela Helen Stephen, Desideria; Jon Marcus Bindell, don Marco), l'Orchestra e il Coro dello Spoleto Festival, l'inesausta regia dello stesso Menotti (il pubblico lo ha acclamato in un trionfo), le scene di Zak Brown e l'incandescente direzione di Richard Hickox. Repliche, tutte alle ore 20, stasera, e poi il 3, 7, 10 e 14 luglio.

# Un requiem per il cinema nuovo

Critici e cineasti, a Pesaro, riflettono: è finita la spinta propulsiva degli anni '60?

Marco Lombardi

**PESARO** Il cinema, come la vita, non è una scienza esatta. E lo ha ribadito la tavola rotonda, «Il nuovo cinema ieri e oggi», che si è svolta nell'ambito della 37esima edizione della Mostra del Nuovo Cinema a Pesaro, dove gli interventi sono stati dei più vari. Chi ritiene che il nuovo cinema sia nato e sia morto negli anni '60, chi pensa che gli anni '60 siano stati conformisti e il vero nuovo cinema è nato negli anni '90, chi, invece, considera il nuovo cinema un movimento trasversale che trascende da epoche, movimenti e ideologie. Questo, in sintesi quello che hanno espresso i partecipanti, registi e critici provenienti da tutto il mondo: dal tedesco Edgar Reitz ad alcuni esponenti dei Cahiers du Cinéma, dal regista brasiliano Paul Caesar Saraceni al direttore del Forum del festival di Berlino Ulrich Gregor, fino al regista giapponese Suwa Nobuhiro e molti critici italiani fra cui Adriano Aprà, Giorgio de Vincenti, Alberto Farassino e Bruno Torri.

«Quando è nato nel '65 il festival di Pesaro avevamo in comune ciò che non volevamo: eravamo contro gli stereotipi, contro l'omologazione, contro i generi fossilizzati - dice Bruno Torri, avviando il dibattito -. Eravamo contro chi non cercava nuove strade, nuovi linguaggi, nuove modalità produttive a bassi costi». Un pensiero sostenuto anche da Adriano Aprà: «Furono anni che resero più grandi le nostre intelligenze e sensibilità: questo perché non eravamo isolati, avevamo pensieri comuni che stimolavano il nostro operato. Avevamo un'etica: ed infatti Rossellini definì il neorealismo un movimento morale. Si può quindi dire che il nuovo cinema non è il movimento di un'epoca, attraversa invece tutta la storia del cinema. Quello che manca oggi è il sentirsi parte di un gruppo: i registi "nuovi" sono monadi isolate, umiliate dalla maggioranza chiasiosa. Anche se rimanere in un angolo, perdere, è spesso una vittoria».

Un movimento che però non fu ovunque realmente insieme e contro: «In Germania, negli anni '60, feci parte di un ridotto gruppo di registi che era contro il polo industriale-commerciale del cinema, ancora formato da cineasti che avevano lavorato con e per il nazismo», spiega Edgar Reitz. «Ma io sono piuttosto ambivalente, nei confronti di quel gruppo che avrebbe dovuto esprimere il "nuovo": se era chiara la condanna indiscriminata del nazismo, molti di quei registi si sono poi mossi in maniera individualistica. Ho invece rinvenuto una maggiore coesione a livello internazionale: in quel periodo molti registi provenienti da diverse aree geografiche e culture condivisero le proprie esperienze e ideali», ha concluso. Molto diversa è la storia del «cinema nuovo» brasiliano degli anni '60, raccontata da uno dei suoi maggiori esponenti, Paul Caesar Saraceni: «Il nostro cinema degli anni '60 cambiò ogni cosa, dal modo di parlare a come facevamo l'amore. Erano film che facevano piantere perché erano realmente "contro" il potere, contro la dittatura. Io ho pagato il mio impegno con la galera: quando il festival di Pesaro del '66 aprì con un mio film, io ero in prigione. Di lì in avanti il "cinema nuovo" venne fatto circolare, anche in Italia: Genova fu la prima città che mostrò al pubblico questa nostra lotta contro l'omologazione, che oggi vuol dire lotta contro la globalizzazione e contro il capitale».

Per il critico Alberto Farassino, invece, «il nuovo cinema degli anni '60 contiene anche molto conformismo. C'erano sì dei film che ci piacevano, ma trasversalmente, rispetto a epoche e movimenti: gli autori "nuovi" amavano infatti anche dei classici come Hawks e Ford. Inoltre gli attori e le attrici della Nouvelle vague erano delle vere e proprie star. Insomma, c'era un po' di conservatorismo travestito da innovazione: proprio come oggi, bisogna stare molto attenti al finto cinema moderno. Al "finto controcorrente, stile Sundance festival».

A proposito del nuovo cinema oggi, il giovane critico dei Cahiers du Cinéma Nicolas Azalbert ha fatto una fotografia molto rivolta al passato: «Negli anni '70 il cinema poteva raccontare fatti contemporanei e rivoluzionari di grande importanza, Jean-Luc

Godard poteva filmare la rivoluzione cinese con il film *Vento dell'est*. Era quella la modernità del cinema: ed invece noi, oggi, siamo cioè costretti a raccontare il passato, visto in chiave simbolica. Per noi è un modo per fare un certo discorso sulla memoria. La

memoria, ecco il nostro "impegno", visto che il presente ci offre poco». Dello stesso avviso il giovanissimo regista giapponese Suwa Nobuhiro, già cult per i cinefili: «Noi gli anni '60 non li abbiamo vissuti, ce li hanno raccontati. Abbiamo saputo cosa

c'era stato prima, ma non sapevamo come costruire il nuovo dal nulla di un presente molto meno interessante. Persino meno ricco, in termini economici: anche se la necessità di fare film a basso costo è stato un modo per costringerci a trovare nuove strade, nuo-

vi stili». «Le idee del '68 peraltro vivono e proseguono», ha precisato Ulrich Gregor, direttore del forum della Berlinale. «Anche se oggi si lotta per la sopravvivenza del cinema, e i giovani sono isolati, ci sono sensibilità, coscienze, ideali».



Il manifesto dell'ultima Berlinale. A destra l'immenso Orson Welles

Da dove e come può nascere il nuovo corso? Lo strumento c'è: la tecnologia leggera

## Il presente-futuro è già globale Scommetto sul cinema meticcio

Alberto Crespi

Al festival di Cannes, in una proiezione semi-clandestina del Marché, abbiamo potuto vedere alcuni minuti di *Dogville*, il nuovo film di Lars Von Trier ancora in lavorazione. È una storia collettiva, ambientata in un'immaginaria città americana ricostruita su un set assolutamente astratto: case e strade sono segnate con strisce sul pavimento, non ci sono muri ma solo alcuni arredi, le azioni avvengono tutte contemporaneamente e «a vista», ma la convenzione prevede che gli attori recitano come se fossero in una città vera. Una messinscena «teatrale» che coincide con il massimo della tecnologia: il film è girato in digitale e sarà completamente elettronico anche in fase di post-produzione.

Partiamo da Von Trier perché il Dogma, da lui lanciato nel 1995, è stato l'ultimo esempio di riflessione teorica - ma anche pratica, e produttiva - sul cinema, in un'epoca in cui la teoria cinematografica segna il passo. Il convegno di Pesaro, del quale riferisce Marco Lombardi in questa pagina, è un lodevole tentativo di fare il punto della situazione, ma da tempo la teoria sembra essersi allontanata dalla pratica. Il cinema - almeno quello che vediamo nelle sale e che, pochissime settimane dopo, consumiamo in cassetta o in Dvd - sembra essersi

omologato su pochi moduli narrativi dominanti. I film americani, che dominano i mercati di tutto il mondo, sono tutti desolatamente uguali. I film europei sono, anch'essi, standardizzati: esistono un cinema «d'autore» alla francese, un cinema popolare inglese, un cinema «emergente» spagnolo, forse persino un cinema italiano (anche se la rinascita, con la quale ci siamo riempiti la bocca dopo i David di Donatello e la Palma d'oro di Cannes, è tutta da dimostrare): e sono sempre pericolosamente simili a se stessi. Ma in tutto ciò, fortunatamente, c'è uno spettro che si aggira (per il mondo, non per l'Europa). È l'elettronica teorizzata da Von Trier nel manifesto del Dogma: l'uso di tecnologie digitali agili, leggere, non molto costose. La «vox populi» è che persino George Lucas ha girato il primo/ultimo episodio di *Guerre stellari* con una videocamera pesante pochi chili, e quindi se ce l'ha fatta lui, ce la possono fare tutti. Le cose non sono affatto così semplici ma è bello pensarle. A condizione di fare un passo indietro.

Per capire se la «nuova onda» del terzo millennio può venire dal digitale, sarà bene intendersi su cosa sono state le grandi «onde» del cinema nel '900. La storia del cinema (oltre che di autori, che qui non c'entra) è fatta di proficui incontri fra condizioni storiche e innovazioni tecnologiche. Il cinema è stato, alla fine dell'800, la forma espressiva che chiudeva felicemente la rivoluzione industriale e ac-

compagnava la moderna euforia per il nuovo secolo. Hollywood - intesa come industria di intrattenimento popolare - è nata dall'incrocio fra la necessità di tenere allegro un paese in crisi (l'America degli anni '30) e l'avvento del cinema sonoro. Il neorealismo è stata la sintesi fra il momento storico irripetibile, il tenace desiderio di rinascita dell'Italia e la necessità di fare cinema con pochi mezzi, visto che la pellicola scarseggiava e gli studi non erano agili. La Nouvelle Vague - e tutte le ondate degli anni '60 - hanno messo in discussione il cinema classico, rovesciandone gli schemi e riprendendo proprio dal neorealismo l'ideologia della produzione «leggera», delle riprese rubate dalla vita.

Il digitale, da solo, non può far molto, se non abbassare i costi con un'avvertenza: che la forbice si è fatta immensa, da un lato tutti possono girare ore e ore d'immagini con una videocamera, dall'altro pochissimi hanno i mezzi per trasformarli in film. È vero: Lucas ha girato *Guerre stellari* con apparecchiature povere, ma poi solo lui (e la Industrial Light and Magic che gli appartiene) possiede le costosissime tecnologie per creare effetti speciali in post-produzione e dare al film il fantasmagorico look che lo contraddistingue. E un po' come la storia dell'America dove tutti possono diventare presidenti: è vero, ma poi ci riesce solo Bush jr.

La verità è che il cinema costoso è sempre più costoso, e il cinema economico è sempre più economico: forse spa-

rà la poltiglia del cinema medio (o meglio: passerà in tv, dove la chiamano «fiction»), ma non basta. Occorre capire in quale piega della storia si colloca questa rivoluzione tecnologica. E questo è un punto interessante. La piega in questione si chiama «globalizzazione».

Se da un lato tecnologie come le videocamere (a livello di produzione) e internet (a livello di informazione) e di fruizione (e di fruizione) moltiplicano le possibilità di accesso e di affaccio per i film, dall'altro la globalizzazione può moltiplicare la domanda, il che è fondamentale. Non solo: chechché ne dicano i registi senza idee, quelli che si lamentano della realtà banale che ci circonda («ai tempi del neorealismo era facile, bastava uscire per strada per trovare storie da raccontare: oggi, invece...»), il cinema del terzo millennio ha di fronte incredibili potenzialità di racconto, perché può scegliere fra l'infinitamente grande e l'infinitamente pic-

La verità è che il cinema costoso è sempre più costoso e quello economico è sempre più economico

## Nastri d'argento per Moretti e Kusturica

leri, nella giornata di esordio del Festival di Taormina il sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani ha laureato con il «Nastro d'argento» Nanni Moretti come miglior regista per *La stanza del figlio* e ha attribuito uno specifico riconoscimento europeo a Emir Kusturica.

Gli altri riconoscimenti sono andati ad Alex Infascelli (miglior regista italiano esordiente per *Almost Blue*); a Tilde Corsi e Gianni Romoli (produttori di *Le fate ignoranti*); Ferzan Ozpetek e Gianni Romoli (soggetto per *Le fate ignoranti*); Claudio Fava, Monica Zappelli e Marco Tullio Giordana (sceneggiatura di *I cento passi*); Margherita Bui (attrice protagonista per *Le fate ignoranti*); Stefano Accorsi (attore protagonista per *Le fate ignoranti*); Stefania Sandrelli (attrice non protagonista per *L'ultimo bacio*); Giancarlo Giannini (attore non protagonista per *Hannibal*); Fabio Olmi (fotografia per *Il mestiere delle armi*); Luigi Marchione (sceneggiatura per *Il mestiere delle armi*); Francesca Sartori (costumi per *Il mestiere delle armi*); Ennio Morricone (musica per *Malena*); Claudio Di Mauro (montaggio per *L'ultimo bacio*); Carmen Consoli (canzone per *L'ultimo bacio*); Stephen Daldry (regista del miglior film straniero per *Billy Elliot*).

Oltre a Kusturica il «Nastro d'argento» speciale è stato assegnato ad Armando Trovajoli. «Nastri d'Argento» per il doppiaggio sono andati a Franca D'Amato che ha dato la voce a Juliette Binoche in *Chocolat* e Michele Gammino (Harrison Ford in *Le verità nascoste*).

«Nastro d'argento» per i cortometraggi a L'ultima questione di Corrado Franco e a *Rimedio contro l'amore* di Giovanna Sonno. Menzioni speciali a *Ciccio Colonna* di Sisy Blady e *Quid pro quo* di Jerome Bellavista Caltagirone.

collo. Può raccontare mondi circoscritti e mondi globali: il quartiere e l'universo, *La stanza del figlio* e *Il pianeta delle scimmie*. Anche qui, la vera insidia è l'aurea mediocritas. La scommessa, invece, è partire dal proprio quotidiano per raccontarne l'interazione con il pianeta.

Il futuro, forse, è del cinema meticcio. Se la «nuova onda» nascerà, e si darà dei contenuti, e a noi piacerebbe che questi contenuti fossero sporchi, ibridi, bastardi. In un mondo globalizzato dove tutti credono di viaggiare accendendo un computer, il cinema dovrebbe darsi la missione di viaggiare fisicamente, di portare il proprio occhio dove tv e giornali non vanno, di incontrare le persone e le loro storie. Siamo partiti da un film come *Dogville* che è un viaggio mentale: Lars Von Trier ha tutto il diritto di lavorare così, il cinema deve darci i «trips» dei grandi artisti e contemporaneamente deve aprirci finestre sul mondo.

Sapete quali sono i tre film da vedere assolutamente (assieme a tanti altri, sia chiaro) da qui alla fine dell'anno? La riedizione di *Apocalypse Now* di Coppola, prototipo definitivo del viaggio allucinante, *Kandahar* in cui l'iraniano Mohsen Makhmalbaf denuncia gli orrori dei talebani afgani, e *How Harry Became a Tree* girato in Irlanda dal serbo Goran Paskaljevic, quello della *Polveriera*. Usa/Vietnam, Iran/Afghanistan, Serbia/Irlanda: sono tre match dell'Immaginario, speriamo di vederne tanti altri.