

taccuino

**IN RICORDO DI NATOLI**

Stasera alle 21.30 nell'ambito della rassegna cinematografica romana sull'isola Tiberina si terrà un omaggio all'attore Piero Natoli, recentemente scomparso. In programma *Confusione e Ladri di cinema*.

**E...STATE AL PEGLIA**

Meeting nazionale dei centri di aggregazione giovanile oggi al parco dei Sette frati di Monte Peglia (Pg) con video e spettacoli. Alle 22 concerto dei Marlene Kuntz.

**ADDIO A CARLO BERNASCONI, PADRE DELLA MEDUSA**

Michele Anselmi

L'avevano ribattezzato, per scherzo ma non troppo, «la forza del listino», una delle tante variazioni sul tema (nell'ambiente gira anche «la forza del cestino», sulla nota avarizia di Alberto Sordi).

In effetti, Carlo Bernasconi, morto ieri a 57 anni all'ospedale Niguarda di Milano in seguito a dolorose complicazioni cardiache, era un abile costruttore di menù cinematografici: sapeva giocare su vari registri, mettendo a buon frutto i rapporti internazionali tessuti negli anni lavorando alla Fininvest, e insieme valorizzando nuovi e stagionati talenti italiani.

È un amaro segno del destino che la sua scomparsa abbia coinciso con la rombante presentazione alle Giornate professionali del cinema (in corso a Sorrento) del nuovo

listino della Medusa, società di cui era presidente sin dalla fondazione, avvenuta nel 1995. In quell'anno, chiusa burrascosamente l'esperienza della Penta Cinema, nata dall'accordo quasi «contronatura» tra Berlusconi e Cecchi Gori (padre), Bernasconi aveva assunto il ruolo di super-coordinatore delle proteiformi attività cinematografiche di Mediasset, trasferendovi quel garbo un po' all'antica, da imprenditore gentile e tosto insieme, che gli veniva dall'essere fatto le ossa nel campo dell'edilizia con il gruppo Romagnoli.

Sembrerà strano, per un uomo che ha ricoperto incarichi di rilievo nell'impero berlusconiano, ma Bernasconi non era politicamente schierato. L'azienda, per lui, non era un partito: rispettoso delle idee altrui, attento lettore dell'«

Unità» (posso testimoniare personalmente), sapeva confrontarsi senza pregiudizi con i numerosi cineasti di sinistra che negli anni hanno lavorato con lui: da Bernardo Bertolucci a Peppuccio Tornatore, da Ettore Scola a Carlo Mazzacurati, da Gabriele Muccino a Ferzan Ozpetek. Proprio «L'ultimo bacio» e «Le fate ignoranti» - insieme agli hollywoodiani «Sliding Doors» e «Se scappi ti sposo» - erano un po' i suoi fiori all'occhiello: li aveva fortemente voluti e promossi, e se quella esplicita scena di erotismo omosex che Ozpetek aveva inserito nel film poco gli sconfinava, non per questo aveva premuto più di tanto per alleggerirla. Infatti è rimasta.

Certo, all'inizio non era stato facile imporre il marchio Medusa: troppo invadente era l'impronta televisiva, trop-

po incolore la scelta degli autori sui quali puntare di fronte all'egemonia, anche culturale, del gruppo Cecchi Gori. Ma via via, affinando le proposte e tagliando i rami secchi, Bernasconi era riuscito - non da solo - a precisare una linea editoriale più aggressiva e redditizia: fino all'ingresso trionfale del trio comico Aldo, Giovanni e Giacomo (tre film, 180 miliardi di incasso).

Oggi la Medusa vanta una quota di mercato pari al 22%, nella stagione 2000-2001 i suoi film hanno totalizzato qualcosa come 240 miliardi, ma di sicuro - se il cuore non avesse ceduto in attesa di un trapianto che non s'è potuto fare - Bernasconi avrebbe detto, con il solito tono soft di chi oltre a lavorare apprezzava anche il rumore del mare: «Ragazzi, faremo meglio l'anno prossimo».

**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

«Ho incontrato Eric Rohmer. Verrà a Venezia per il Leone d'oro alla carriera». «L'hai incontrato? Allora esiste!». Questo dialogo, parola più parola meno, si è svolto fra il sottoscritto e Alberto Barbera, direttore della Mostra del cinema di Venezia, non più tardi di qualche giorno fa. Il direttore tornava da Parigi, dove aveva visionato vari film e, soprattutto, incontrato il Mistero. E ora ne metteva a parte i membri della sua commissione di consulenti: vale a dire, oltre a chi scrive, Emanuela Martini, Fabio Bo, Bruno Fornara e Fabrizio Grosoli. Partiamo da qui per due motivi: perché solo dichiarando a chiare lettere che il vostro cronista è fra i responsabili di questo Leone questo pezzo non incorre in conflitti d'interesse che lasciamo volentieri a chi ci governa; e per sottolineare lo status di Rohmer, e quindi l'immensa emozione con la quale lo attenderemo a Venezia. Rohmer è, dopo la morte di Stanley Kubrick, l'ultimo grande recluso del cinema mondiale. Non dà interviste, non compare in pubblico, non accompagna mai i suoi film ai festival (questo non lo fa nemmeno Woody Allen, che però ogni tanto si fa intervistare ed è molto «pubblico» in altre sue vesti, ad esempio come musicista). Infatti, temevamo che non sarebbe venuto nemmeno al Lido. Nelle lunghe discussioni sul Leone 2001 (unica pregiudiziale: scegliere un europeo) sono venuti fuori molti nomi che non riveleremo nemmeno sotto tortura, ma c'era sempre un invitato di pietra così riassumibile: «Certo, se accettasse Rohmer... ma non accetterà mai». Invece ha accettato. A quel punto il timore era che non venisse.

Invece verrà. E allora ci siamo detti: non vorrà vedere nemmeno un giornalista... Invece, se non cambierà idea da qui al 7 settembre, concederà interviste e addirittura parteciperà a una tavola rotonda, e pubblica, con alcuni redattori dei *Cahiers du Cinéma*. Sarà indiscutibilmente l'evento dell'anno, almeno nel piccolo mondo dei festival di cinema. Nella gestione/Barbera della Mostra, Eric Rohmer viene dopo Clint Eastwood e Jerry Lewis. Per chi conosce bene il direttore, dietro questi tre nomi c'è un percorso critico molto preciso, se vogliamo molto alla *Cahiers* (quelli vecchi, della «politica degli autori»). Netto, lineare, e coraggioso, se pensate a quanta gente considera ancora Clint un reazionario e a quanti critici anglosassoni ritengono che Jerry sia un buffone, e non il più importante attore/regista comico del cinema sonoro. Su Rohmer ci dovrebbero essere meno dubbi, ma non si può mai dire: il suo cinema è stato incredibilmente «di moda» (fa schifo, quest'espressione, applicata a lui: ma la usiamo per capirci) negli anni '80 e poi è rimasto sempre fedele a se stesso, e può darsi che i giovani della generazione-Mtv lo considerino un ver-



Eric Rohmer a destra una scena di «Il raggio verde»



*Al maestro della Nouvelle Vague il Leone d'oro alla carriera. Il regista invisibile rompe l'isolamento: sarà a Venezia*

boso babbione. In realtà, Rohmer può sembrare un regista monocorde solo a chi non lo conosce a fondo e ascolta il suo cinema così dialogato con orecchio distratto. A chi lo rim-

provera di aver fatto film solo su ragazze snob e insopportabili, basterebbe ricordare due capolavori come *La marchesa von...* e *Perceval* entrambi ispirati a fonti letterarie



coltissime (Heinrich von Kleist e Chrétien de Troyes) eppure diversissimi. Lirico, sensuale e «en plein air» il primo; tutto girato in studio e recitato in versi, quindi stilizzatissimo, il

secondo, sul cavaliere che trovò il Graal (andrebbe rivisto assieme ad un altro capolavoro degli anni '70, il *Lancelot du Lac* di Robert Bresson). Rohmer è un figlio della Nouvelle

Vague - della quale ha firmato uno dei titoli decisivi. *Il segno del leone* del 1959 - ma ha saputo superarla ed elaborare un'idea di cinema assolutamente personale. I suoi film accoppiano il rigore e la ricerca formale di Godard e la sensualità eternamente fresca di Truffaut, conservando sempre quel senso di vitalità e di spontaneità (la famosa finestra che bisognerebbe sempre lasciare aperta sul set) dei maestri cari alla Nouvelle Vague, come Renoir e Rossellini, e fondendolo con modelli letterari illustri (i suoi veri maestri di dialogo sono Corneille, Beaumarchais, Molière, Marivaux...). È possibile che Godard, Truffaut e Chabrol abbiano inaugurato l'«onda» in maniera più marcata, ma è probabile che Rohmer è colui che maggiormente l'ha tenuta in vita.

Per tenere in vita questo suo cinema così unico, ha creato, si può dire, una generazione di attori e soprattutto di attrici, spesso presi dalla vita secondo la grande lezione del neorealismo che i francesi hanno fatto abilmente propria. Dalla Haydée Politoff della *Collezione* e dalla Françoise Fabian di *La mia notte con Maud*, fino alle interpreti della serie «Commedie e proverbi» (Marie Rivière nella *Moglie dell'aviatore*, Béatrice Romand nel *Bel matrimonio*, Amanda Langlet e Arielle Dombasle in *Pauline alla spiaggia*, Pascale Ogier nelle *Notti della luna piena*, di nuovo la Rivière e la Romand nel *Raggio verde*), esiste proprio una tipologia di attrice rohmeriana molto precisa. Non tutte sono divenute famose e non tutte si sono rivelate brave al di fuori del suo mondo, a conferma che la cifra stilistica di Rohmer è talmente forte da rendere i suoi film dei «prototipi» assoluti. E, come per Fellini, difficilmente (e pericolosamente) imitabili. La sua fama è forse, come scrive il comunicato della Biennale, «di nicchia», ma è uno dei pochi registi al mondo ad aver dato origine ad un aggettivo che non si riferisce esclusivamente allo stile ed ai film. Se si può dire «felliniano» o «kafkiano», altrettanto certamente si può dire «rohmeriano». Una ragazza che sia carina (ma non appariscente), esile (ma non anoressica), intellettuale, un po' chiacchierona, che mangi poco e arrivi tardi agli appuntamenti si può definire «rohmeriana». Come dite? Non ne avete mai conosciute? Allora non avete mai messo piede in un cineclub! Ma anche una situazione, un dialogo, un'atmosfera, persino un amore possono essere «rohmeriani». Magari troverete poco rohmeriano, invece, il nuovo film che sarà presentato a Venezia, *L'anglaise et le duc*: per i suddetti motivi, chi scrive non può anticiparlo, né tantomeno dirvi se è brutto o bello; ma può dire che sorprenderà molta gente, per il tema (l'odissea di una nobildonna inglese nei giorni della Rivoluzione Francese) e per l'approccio ideologico. E che diverrà un punto fermo per l'uso delle tecnologie digitali nel cinema: il che, per un grande vecchio, non è davvero male.

**schermo colle**

**Tre lire al secondo, lo spettacolo del capitale**

Enrico Ghezzi

Nella pubblicità che mostra una sempre più bella australiana volare e riatterrare con i pattini (arrestandosi magicamente) sulle superfici metalliche lucenti curve spioventi del «tetto» del museo Guggenheim di Bilbao, c'è molto, troppo di quello che (ci) manca. Omnitel. Già il nome della compagnia, così plastico e scivoloso, concentra fino a occultarlo il senso preciso di un «tutto lontano» etimologicamente inequivocabile. Tutto distante. Per prima, la bellezza di una ragazza ordinaria che solo in questa distanza iperbolica introdotta nella domesticità assoluta dei televisori e della città mondiale tocca appunto uno statuto di *star*, trionfante solo nella ripetizione ossessiva del gesto, in una performance che va ben oltre la ripetitività druciolevante della *soap*. Racconta, questo breve montaggio di immagini (di diversi «formati», durante, mobilità), tutto quel che non resta più da narrare dell'oggi. Tre lire al secondo. Costa ancora troppo, forse anzi certamente. E troppo

ingenuamente lunga è la misura di tempo evocata. Nel rovescio assoluto e perfetto dell'estasi, dell'istante amoroso, quella «cosa» (telefonare dire comunicare? essere?...?) dovrebbe durare nulla e nulla costare, «nulla» ripetuti infinite volte. La spaziosità del mondo, portata di mano. Tutto è distante, poiché deve e può essere portato vicino. Il mondo stesso si allontana sempre di più, in orbita ellittica intorno a se stesso. Non può essere il mondo «questo», quella sfera le cui misurazioni la dicono divenire sempre meno adatta alla (nostra, nostra?) vita.

Sempre più spettrale - (quasi) «nulla» - è infine il capitale, e con esso noi tutti. *Nulla*, come i preservativi che promettono la minima distanza e la massima protezione. Nel «quasi» del nulla vive la sua vitamorte il tempodenaro del capitale. Di quelle costosissime intense brevissime sempre più brevi immagini pubblicitarie quel che conta è il costo contatto: entrare in contatto con la nostra distanza costa

sempre meno, il mercato globale del desiderio è che dobbiamo costare sempre meno, quasi nulla.

Si può dire che Venezia è forse la città più «artistica» del mondo. E, per questo, pur come d'uso, appropriato e improbabile set in queste settimane della Biennale d'Arte (e, tra due mesi, della Mostra del Cinema). Percorrendolo, questo campionario di immagini ferme o mosse ospitato (fiorellino in un giardino) in un grande occhio spalancato e richiuso sul mare, si avverte nonostante intelligenze e generosità la sua tenera inadeguatezza al ready-made ferace che è il mondo, come nella trasparenza soprassante di una battaglia che si perde. Sembra allora che tutto quel che ha voglia di chiamarsi arte sta ampiamente condensato annullato sublimato oltrepassato dall'evoluzione pubblicitaria sopra l'involucro dell'ultimo bellissimo *musée*. Non c'è dentro, e proprio questo tesi-

monia l'accanimento giusto a voler entrare (a Genova al G-8, per esempio) nei luoghi simbolici in cui si celebra la separazione e la distanza dal/del potere, a voler accedere alla prossimità della distanza della delega, a volersi installare nell'enorme «co-distanza» della stessa *immagine* (oh, Tien An Men...).

Più che nella volontarietà dell'arte e riarte, sempre un po' ideologica, sempre costretta a vestirsi un po' o a riconoscersi almeno un perizoma, è ancora nella vetusta macchina del cinema industriale hollywoodiano divistico (non dirò dei capolavori iperbolici come *Operai*, *Contadini* degli Straub e Huillet, troppo cineasti per poter essere contemplati dalla macchina pubblicitaria, troppo filmici per precipitare nell'abbraccio regressivo del mondo delle arti; troppo poetici, troppo politici; ma il discorso vale anche per un *Mulholland Drive* di Lynch. Che possiamo più

panoramicamente da vicino osservare il dispiegamento di quella distanza, il dipanarsi a catena di quelle *tre lire al secondo* (il cui quasinulla moltiplicato in scala giornaliera in un paese come il nostro da quasi-tutti equivarrebbe a un ingentissimo aiuto umanitario...). *Il sarto di Panama*, il buon film di un grande regista (John Boorman). *Pearl Harbour* di Bay e Bruckheimer, regista e produttore tra l'altro di *Armageddon*. A partire da un Le Carré. Hoorman su un set panamense post-Noriega proietta tutta la intensa e misteriosa fragilità (oserei dire precisamente «situazionista») dello spettacolo che è il capitale. Ai bordi di una delle valvole economicografiche mondiali, una di quelle strozzature in cui ancora consiste il quasinulla virtuale, politica famiglia complotto desiderio corpo mito territorio mutano l'uno nell'altro dando luogo e improvvisa visibilità a una forma (di vita) insieme terribilmente vicina alla vita e distante da essa (e per una volta il fotogramma fisso finale

non è una scorciatoia narrativa facile ma il vetro o cristallo in cui resta impigliata un'immagine di piccola felicità che si vorrebbe imprendibile).

Se in Boorman è questione di forma, di forme su forme (abiti o maschere), in *Pearl Harbour* non c'è più forma. Il film non ha nulla della visività allucinante del terminale *Titanic*. Grosso e panoramico e pieno di effetti, ma slabbrato e informe e a suo modo essenziale nel giocare solo il cortocircuito metastorico di uno ieroglypho inteso come una sola stessa epoca, una sola stessa guerra tra diversi spettri, giàmorti/maimorti, guerra privata sentimentale/affettiva uguale a guerra mondiale uguale a guerra stellarsintetica. Il quasinulla del quassistantaneo semprepresente avvertito dal quassitutto della tecnica.

Tanto continua a tornare, fantasma insistente, *Apocalypse Now*, il film dove già e ancora si percepisce quanto siamo insieme l'Inel fiume e sulla riva, e l'apocalisse già sarà o presto fu, adesso.