

lunedì 29 ottobre 2001

rUnità | 21

la rassegna

A PESARO L'ETÀ DELL'ORO DEL CINEMA ITALIANO

Da domani al 4 novembre si svolge a Pesaro la 20esima edizione della Rassegna internazionale Retrospectiva della Mostra del nuovo cinema, dedicata all'Età d'oro - Cinema italiano 1960-'64. In quel periodo, infatti, l'industria cinematografica raggiunse dimensioni di grande rilievo. Saranno proposti una trentina di film rari e invisibili di autori come Raffaele Andreasi, Steno, Bernardo Bertolucci, Ugo Gregoretti.

saint vincent

LA «RESURREZIONE» DEI TAVIANI IN TV: UNO SPENDIDO RITRATTO DI SIGNORA

Bruno Vecchi

C'è qualcosa di antico che rende estremamente moderna la prima regia dei fratelli Taviani per la tv. L'idea che una storia possa essere raccontata con semplice complessità, lasciando che sia il tempo della narrazione a scandire il ritmo. Televisione d'altri tempi, dirà qualcuno. Ma per Resurrezione, adattamento in due puntate dell'omonimo romanzo di Tolstoj (è stata presentata in anteprima nella giornata conclusiva delle Grolle d'oro a Saint Vincent), l'accostamento agli sceneggiati in bianco e nero dei ricordi suona come un complimento. E non solo perché il romanzo era già stato proposto sul piccolo schermo da Valeria Moriconi. «Ci pensavamo da tempo. Però lo tenevamo sempre nel cassetto», spiega Paolo Taviani. «Nel mercato cinematografico attuale era un progetto impensabile.

Con la tv, invece, abbiamo potuto pensare sulla lunghezza. Anche la coincidenza che Tolstoj l'abbia scritto alla fine del suo secolo e noi pensato di realizzarlo alla fine del nostro, ci ha aiutato a spingere l'idea». Nonostante tutto. Compresa una certa debolezza del romanzo: «Non il migliore dello scrittore russo», parola dei registi, che l'hanno girato, con un budget di circa 11 miliardi, in 13 settimane nella Repubblica Ceca, in quella Slovacca e a San Pietroburgo. E che nella «precarietà» del processo d'accumulo operato da Tolstoj, hanno trovato un centro di gravità nella universalità senza tempo di una storia d'amore e di un personaggio femminile, Katuska (interpretato da una bravissima Stefania Rocca), che meritavano di essere raccontati. «Katuska è la donna che risale la china per riconquistare la dignità. Un percorso che la porterà ad essere se stessa a costo di qualunque sacrificio», dice Vittorio Taviani. Anche rinunciare all'amore per il principe Dimitri Neckliudov. L'uomo che l'ha sedotta, abbandonata incinta, spinta sulla strada della disperazione e della prostituzione e che ritrova tra i giurati del processo nel quale viene condannata a sette anni di lavori forzati per omicidio. Schiacciato dai sensi di colpa, Dimitri vende i suoi beni, rinuncia ai lustrini di una vita felice, cerca di farla assolvere ricorrendo contro la sentenza e decide di dedicare i suoi giorni a lei. Seguendola fino in Siberia, dove Katuska viene deportata. «La prima volta che ho letto la sceneggiatura mi sono preoccupata», ricorda Stefania Rocca. «Alla fine scelto di recitare il personaggio lavorando sulle emozioni

come se si trattasse di un rapporto tra donna e donna: da un lato costretta a subire la sua condizione in una società corrotta, dall'altro mettendo l'accento sulla sua modernità di voler essere libera». Il risultato è uno struggente e intenso ritratto di signora. Piacerà al grande pubblico della televisione? «Abbiamo avuto coscienza di fare un'opera popolare. E non ci siamo vergognati di usare strumenti molto convenzionali. Se Resurrezione sarà sostenuta da una campagna di lancio, penso proprio che il pubblico non spegnerà il televisore. C'è molto futuro nella tv. Certo dipende da come la si usa», chiudono i fratelli Taviani. Che, in attesa della messa in onda su Rai Uno (a dicembre o gennaio) sono attesi da una personale a New York, organizzata da Cinecittà Holding.

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

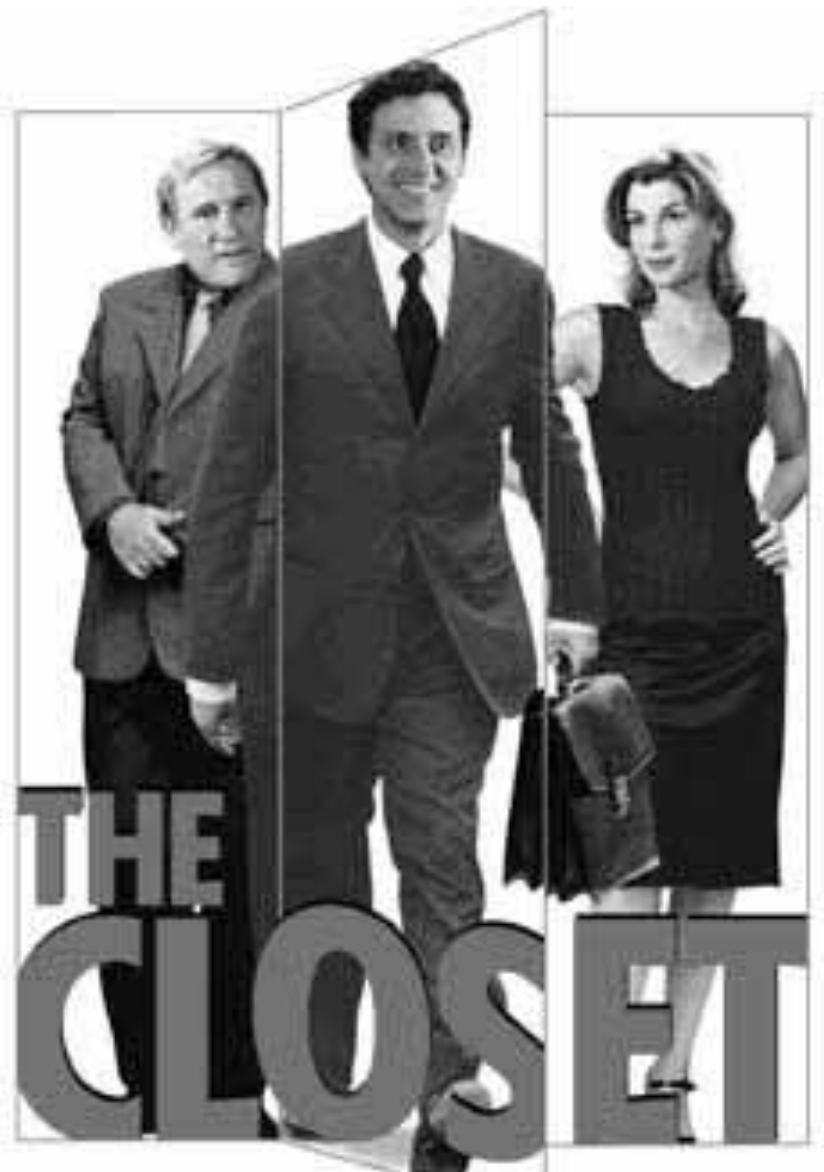
David Grieco

ROMA Francis Veber è un autore che raramente sbaglia un film. Volete qualche titolo? Ha scritto *Il rompiballe* e *Il vizietto*, ha diretto *La capra*, *I comparì*, *Due fuggitivi e mezzo*, *La cena dei cretini* e *L'apparenza inganna* che è uscito in questi giorni sugli schermi italiani. Quasi tutti i suoi film sono stati fotocopiati a Hollywood. Un tempo, i remake dei film di Veber li firmavano altri registi, come Billy Wilder. Dopo *In fuga per tre*, versione americana di *Due fuggitivi e mezzo*, è lui stesso a dirigerli. Francis Veber, 64 anni, francese ma residente a Los Angeles, è l'ultimo esemplare di una razza in estinzione. Veber è un commediografo. I suoi soggetti fanno ridere e allo stesso tempo raccontano l'evoluzione del costume. Due qualità rare, che non si trovano quasi più nel cinema di oggi. Alla base di queste due qualità, ci sono spesso due requisiti fondamentali: la curiosità e l'intelligenza. Francis Veber li possiede entrambi, come dimostra in questa intervista che andrà in onda in chiaro nel *Giornale del Cinema* su Tele+ Bianco, stasera alle 22.45.



Veber Il maestro e la commedia

Una scena di «L'apparenza inganna» di Francis Veber (a sinistra) A fianco, la locandina americana del film



Ha diretto «La cena dei cretini», ha fatto di Depardieu un comico e non sbaglia mai un film... qui il regista ci spiega come fa

Francis, per cominciare, ci racconti «L'apparenza inganna»?

L'apparenza inganna è la storia di un povero contabile, interpretato da Daniel Auteuil, che conduce una vita mediocre. Un giorno scopre che sta per essere licenziato dall'azienda in cui lavora, una fabbrica di preservativi, e torna a casa disperato. È divorziato, è solo, è veramente sulla soglia del suicidio quando il suo vicino di casa gli dice: «Ho un'idea per impedire che la licenzino: confessi la sua omosessualità, dica che è gay, esca allo scoperto». Lui risponde: «Ma io non sono per niente omosessuale!» Il vicino insiste: «Fa niente, l'importante è che lo pensi il suo capo. Vedrà che funziona». Allora fanno delle foto in cui si vede Daniel Auteuil davanti a un bar gay e le spediscono al capo dell'azienda. Quest'ultimo viene assalito dal timore che licenziare l'impiegato omosessuale non sia politicamente corretto e pertanto lo tiene. È stato questo il concetto di partenza della commedia.

Tu hai sempre sfornato soggetti chiari, netti, che si raccontano in poche parole. Da dove nasce questo talento?

Io non sarei in grado di scrivere *Un uomo e una donna* per esempio. Ho sempre bisogno di soggetti che possano indicarmi la direzione in cui procedere. Se il soggetto è forte, come ad esempio *Il rompiballe*, cioè la storia di un killer professionista e di un aspirante suicida che si ritrovano nella stessa camera d'albergo, mi sento tranquillo.

«Il rompiballe», però, era diretto da Edouard Molinaro. Non ti preoccupava l'idea di affidare la tua storia a un altro regista?

Certo che ero preoccupato. Però, come ti dicevo, c'era la forza del soggetto. Poi c'era la presenza di Lino Ventura, un attore formidabile per la parte dell'assassino, che è il personaggio più difficile. Lui era assolutamente credibile e Jacques Brel era talmente strano che alla fine ne è risultato un film ben riuscito.

In seguito, lo stesso film è stato fatto da Billy Wilder.

Ed è stato un insuccesso di Wilder. Effettivamente è stato un insuccesso. Si intitolava «Buddy Buddy». Perché è andato così male?

Il motivo è semplice. Billy Wilder aveva preso Walter Matthau, con cui era abituato a lavorare, per fare la parte del killer, ed è stato un errore. Un giorno, uno dei grandi dirigenti della Universal Pictures mi ha detto: «Non bisogna invecchiare con i propri attori. Bisogna rinnovare». Ma Wilder, che era troppo affezionato alla coppia Lemmon-Matthau, non aveva capito che senza un vero pericolo per l'altro personaggio, cioè il suicida, non c'era più il film. Al posto di Matthau ci voleva un Charles Bronson, o un Clint Eastwood, ma di sicuro non un altro comico.

Vuoi dire che Walter Matthau non era abbastanza cattivo?

Non abbastanza cattivo e troppo ridicolo. Né inquietante, né pericoloso.

E Billy Wilder, che tipo è?

Molto affascinante. E molto divertente.

Quando l'ho incontrato, era appena uscito il musical *Sunset Boulevard*, tratto dal suo film *Viale del tramonto*. Lo portarono a vederlo a teatro. Naturalmente i produttori erano preoccupati, temevano la sua reazione. Alla fine dello spettacolo, lui lo commentò così: «Non è male. Se ne potrebbe fare un buon film».

Con Billy Wilder avete parlato anche della verosimiglianza o inverosimiglianza nel cinema? Perché è stato detto e ridetto che la verosimiglianza delle storie non conta più, ma io avrei qualche dubbio.

Ci sono certi errori di sceneggiatura che

Credetemi, bisogna essere molto seri nella commedia: è una questione di verosimiglianza e di umiltà

oggi possono anche passare inosservati. D'altra parte, vediamo registi che riescono con la rapidità delle riprese a non far notare buchi di sceneggiatura grandi quanto un'autostrada. Prendi la serie di *Arma letale*, con Mel Gibson e Danny Glover. Sono pieni di momenti inverosimili, ma il pubblico si ritrova in una specie di treno fantasma in cui la credibilità non conta più. Se non hai questa «follia» nella regia, non funziona. Io, però, confido ancora molto nella credibilità delle storie.

Mi puoi citare un capolavoro della storia del cinema che contiene degli errori di sceneggiatura?

Per esempio, *To be or not to be* (Vogliamo vivere) di Ernst Lubitsch. Non sono stato io ad accorgermene, è stato François Truffaut. Verso la fine del film, c'è un attore che si è travestito come l'ufficiale tedesco, il Comandante Concentrone. Ma l'attore finisce in bocca ai nazisti senza sapere che nel frattempo è stato trovato il corpo del vero Concentrone tra le macerie del teatro. Quando l'attore arriva con la sua barba finta, quelli delle SS gli dicono: «Buongiorno, Signor Erhard. Felici di vederla. Prego, entri in questa stanza». Appena entra, vede il vero

Erhard seduto su una sedia, morto. E cosa fa? Tira fuori un rasoio dalla tasca, rade il vero Erhard, e poi gli incolla la barba sul viso. Quando tornano quelli delle SS, l'attore si salva tirando la barba al morto e facendolo passare per un impostore. Truffaut ironizzava: «Naturalmente tutti vanno in giro con un rasoio in tasca, la colla per riattaccare la barba pelo su pelo, senza contare quelli delle SS che lo hanno fatto entrare nella stanza e poi sono andati a fare una passeggiata». Insomma, secondo Truffaut la sceneggiatura faceva acqua da tutte le parti. Ciò non toglie che *Vogliamo vivere* fosse comunque un capolavoro.

La qualità dei tuoi film fa fanno anche gli attori, come la coppia Pierre Richard-Gérard Depardieu che tu hai inventato.

Abbiamo fatto tre film insieme, *La capra*, *Due fuggitivi e mezzo* e *I comparì*. La forza di Depardieu moltiplicava la comicità di Pierre Richard. Un po' come per Stanlio e Ollio: Ollio, quando Stanlio piangeva o faceva le sue stupidaggini, lo rendeva doppiamente ridicolo con le sue espressioni di sconcerto. Bastava lo sguardo di Gérard su Pierre, perché Pierre facesse ridere. Depardieu sa recita-

re benissimo l'incredulità e l'altro sa combinare disastri come pochi al mondo.

Depardieu, purtroppo, fa poche commedie. Le fa soltanto con te.

Ne sto scrivendo un'altra proprio in questi giorni. È un film per Jean Reno e Gérard Depardieu ed è Depardieu che fa il cretino. L'ho già sperimentato con *L'apparenza inganna*. Gérard è un grosso macho che fa battute imbecilli sugli omosessuali ma alla fine diventa una specie di piccolo fiore fragile. È un'evoluzione che solo un attore come Depardieu può fare.

Per consentire ai personaggi queste

Sto lavorando ad un film con Jean Reno e il solito Depardieu: che fa il grosso macho, ma alla fine diventa un piccolo fiore fragile...

evoluzioni, la credibilità credo sia molto importante.

Sicuramente, perché se è scritto male, se non è credibile, potrebbe non funzionare. Gli attori devono essere sinceri. Nella commedia la sincerità è molto importante.

Siamo abituati a credere che la commedia sia qualcosa di artificiale...

No, al contrario. Un attore che recita comicamente in una commedia, è ridondante. Bisogna essere estremamente seri nella commedia. A Pierre Richard ripeteva sempre «Non correre comicamente, non camminare comicamente, non sederti comicamente» perché lui tendeva sempre ad esagerare. Quando ha cominciato a capire che più ci si avvicina alla vita più la situazione appare assurda, è diventato perfetto.

Un altro attore a cui eri molto affezionato credo fosse Lino Ventura. A parte «Il rompiballe», con lui hai fatto un bel noir, «Dai sbirro».

Lino Ventura era un uomo testardo che teneva molto alla sua immagine. Ti racconto un breve aneddoto: volevo dargli la parte di un uomo d'affari manipolato da una puttana in un film che si intitolava *Il telefono rosa*. Vado a pranzo con lui al George V e gli chiedo: «Hai letto lo script?». Lui mi risponde: «Sì». «Ti è piaciuto?». E lui: «Lino Ventura non va a letto con una puttana». Gli dico: «Va bene, ma non è Lino Ventura, è il personaggio». Lui mi risponde: «Sì, ma Lino Ventura non si innamora di una puttana». «Lino», gli dico, «quando uccidi trenta persone nell'ultimo film che hai fatto, non sei tu che li uccidi, è il tuo personaggio». Lui mi fa: «Questo è vero, ma Lino Ventura non va a letto con una puttana». Insomma, ci ho dovuto rinunciare. Per *Dai sbirro* è stato lo stesso. Avevo scritto una prima versione in cui lui veniva comprato dalla malavita, e lo faceva per potersi infiltrare. Ma lui mi ha detto: «No, non mi comprano». E quindi ho dovuto complicare il soggetto. Non è venuto un brutto film, ma poteva essere migliore.

Parliamo dei tuoi remake americani. Come si lavora a Hollywood?

Il mio primo film, *Professione giocattolo*, è stato acquistato da un produttore, Ray Stark, che ha scelo due star del momento, Richard Pryor e Jackie Gleason. Sono arrivato a Los Angeles e naturalmente ho chiamato l'assistente di questo produttore, dicendo: «Mi chiamo Francis Veber e sono l'autore del film. Se vuole che partecipi in qualche modo, mi contatti pure». Non ha mai richiamato. E così ho capito che, in realtà, quando prendono un film per rifarlo, lo comprano e basta. Poi ho fatto lo stesso il remake di *Due fuggitivi e mezzo*, e per fortuna è andato bene. Ma quello che mi è piaciuto di più è stato *Il vizietto*, perché ci hanno lavorato delle persone intelligenti, come la sceneggiatrice Elen May, Robin Williams, e un grande regista come Mike Nichols. Ha funzionato. Ma è raro che accada.

Ho l'impressione che cambiando cultura un film perda le sue qualità.

Quando succede, è sempre un'eccezione alla regola. Le commedie americane, invece, hanno sempre successo.

Perché gli americani ci hanno, e usano una parola un po' forte, «colonizzati»?

Colonizzati o invasi culturalmente, sì. Quando vedi i film di Woody Allen, così newyorkesi quando parla di dove va a mangiare il suo hamburger quotidiano, gli spettatori europei non si sorprendono mai. Invece, il pubblico americano è restio ad apprezzare quello che facciamo noi. Però, qualcosa sta cambiando. La versione sottotitolata dell'*L'apparenza inganna* sta incassando il doppio della *Cena dei cretini*, senza contare successi enormi, come *La vita è bella* di Roberto Benigni.

Come si fa a non sbagliare mai un film, Francis?

È impossibile, credimi. Bisogna semplicemente rimanere umili. Gli americani dicono «You are as beautiful as your last film», sei bello quanto il tuo ultimo film. Se ti va male un film sei rovinato, non ci sono baronie in questo mestiere. Un professore di medicina può operare male molte volte, essere un macellaio, ma dal momento in cui arriva ad essere considerato un barone, non gli verranno più rivolti rimproveri.