

LA TARTARUGA E IL CONIGLIO

Enrico Ghezzi

(Titoli di coda in caratteri digitali verdi come il corpo di scrittura dell'iperspazio, alla fine di Matrix. Lunghissimi, fascinosi, un vero videoclip. Ma tutti i titoli di coda delle grandi produzioni sono labirinti seduttivi. Non riesco a alzarmi, non solo per la musica. Centinaia, migliaia di nomi. C'è sempre un ford o un lynch o un «carpenter» (a volte un John, proprio come nell'omonimia del personaggio «reale» recitato da Dafoe nel bellissimo Autofocus di Schrader). Ho sempre l'impressione che ci siamo anche noi, voi, io a guardar bene, tra i nomi che sfilano sempre più numerosi).

Se forse è ancora troppo fisico, un festival, per concentrato e concentratorio che sia, spesso

sembra entrando in una saletta del «mercato» di entrare di colpo in un altro spazio, proiettato e solidificato nello schermo in luogo di porta stellare. Vengono in mente gli ascensori che arrivano di colpo, senza scorrimento di porte, all'interno di una casa o di un ufficio; o certe stazioni della metropolitana di San Pietroburgo, in cui le porte dei vagoni si aprono sui marciapiedi coincidendo con i varchi del muro, allucinando uno spazio balladiano senza più ingressi mediazioni spazi intermedi e di passaggio: il passaggio è annullato, si è sempre «già lì» e da nessuna parte. VA E VIENI. Il festival è un circuito, a volte ne testi e tasti proprio l'imprevista e magari fastidiosa e mortale fisicità.



Decidi di rivedere, facendo omaggio potlatsch del tuo tempo, il sublime capolavoro postumo Va e Vieni di Monteiro che avevi visto in anteprima a Parigi. Dura tre ore, anche se è un istante protratto che situavi intorno ai settanta minuti di durata. Ti vergogni di scavare una pausa di mezz'ora per andare a vedere le piacevoli lepidezze moretiane, nella loro discrezione esibita, nel loro narcisismo teneramente rattrappito anche filmando l'ultimo «spettacolo» di una farmacia newyorchese italoamericana. Va e vieni. Rientri e c'è Monteiro che elenca infiniti medicinali per un rimbaldiano e mai effettuato viaggio in Etiopia, e che poi esce dalla clinica americana della vita protratta per morire quasi diventando un albero. Nel film che sconta la sua propria morte, privatissimo e irridente nell'affrontare la insolubilità della situazione/vita dell'uomo, trovi porte che si aprono curiosamente più sul manuale teologico matrixia-

no che non sulla parte finale di Caro Diario (a oggi non per caso il momento più intenso e più definitivamente ambiguo del cinema di Moretti, quello che (sopra) «vive» in quanto malattia). Monteiro non è più Deus, non può né vuole essere il Terminator di se stesso. Diventa il signor VuVu. Entra senza paura nel va e vieni del nastro palindromo che è il tempo, mimato dal cinema. Il suo occhio wideshot si pietrifica spalancandosi nella lunghissima cantante inquadratura finale che ci guarda infinitamente, occhio ciclopico e dolce di un dio postumo, occhio beato e due volte morto, monocolo nella terra di noi ciechi che vediamo eternamente la morte.

(«Tutti noi fischiando, ma a nessuno viene in mente di spacciarlo per arte, noi fischiando senza badarvi, anzi senza accorgerci, e tra noi ci sono certo molti che non sanno neanche come questa di fischiare sia una delle nostre particolarità»).

Non piangere Argentina

Tornano i Peronisti

In edicola
con l'Unità
a € 3,10 in più

in scena

teatro | cinema | tv | musica

Non piangere Argentina

Tornano i Peronisti

In edicola
con l'Unità
a € 3,10 in più

Alberto Crespi

CANNES Cosa lega un film inglese del '63, in bianco e nero, diretto dal grande scozzese Lindsay Anderson, a un film inglese del 2003, a colori, scritto dal famoso pakistano Hanif Kureishi? Un paio di scarpe. Andiamo con ordine. Il vecchio film è *Io sono un campione*, in originale *This Sporting Life* («questa vita sportiva», che bel titolo!), visto da pochi intimi alla sala Bunuel (quinto piano del Palais, tecnologia sofisticata e sedie comodissime, un gioiellino con un solo, grave difetto: un'aria condizionata da dissenteria immediata). Fa parte di una retrospettiva di film restaurati, parallela a quella su Federico Fellini, che permette recuperi di autentici capolavori: e *Sporting Life* questo è, un capolavoro. Il nuovo film è *Mother* («Madre», che titolo piatto), regia di Roger Michell, quello di *Notting Hill*. Come spesso capita nel cinema britannico moderno, è un'opera di sceneggiatura e di attori, più che di regia. È passato alla «Quinzaine des réalisateurs», la sezione collaterale più prestigiosa del festival.

In entrambi i film muore un uomo. In *Sporting Life*, a dire il vero, è già morto: è il fu marito della vedova Rachel Roberts, che ospita nella sua casa di Wakefield, Inghilterra profonda, il giovane campione di rugby Frank Machin che è rozzamente e vanamente innamorato di lei. In *Mother* schiatta, dopo un quarto d'ora di film, il marito della mamma del titolo: l'anziana coppia si reca a Londra a trovare i figli, un maschio e una femmina, entrambi sderenati, con rapporti distrutti o in via di distruzione. La visita si fa presto imbarazzante, poi diventa tragica perché il vecchio viene colpito da infarto. Ebbene, in entrambi i film il «segno» del morto è un paio di scarpe. In *Sporting Life* la Roberts tiene sul focolare gli scarponi del marito, perfettamente lucidi, come se il caro estinto dovesse rientrare da un momento all'altro. In *Mother* Anne Reid torna a casa e la prima cosa che vede sono le pantofole del marito: «Sono lì che lo aspettano», mormora in lacrime.

Simili rimandi, a distanza di 40 anni, non testimoniano solo la persistenza della memoria cinematografica. Certo, fa piacere che nel 2003 Kureishi, scrittore e sceneggiatore di vaglia, citi - consapevolmente o meno - il vecchio classico di Anderson. È più importante, però, che le somiglianze e le differenze fra *Sporting Life* e *Mother* raccontino molte cose sul cinema inglese (e forse europeo), sui suoi moduli narrativi, sulle sue tematiche preferite, sul suo periglioso viaggio verso la modernità. Esempio: è ovvio che *Sporting Life* sia un film cento volte più bello di *Mother*, ma è sicuramente più interessante analizzare come *Mother* sia un film più «moderno»: gli sviluppi della trama immaginata da Kureishi pretendono che la madre vedova arrivi addirittura a sedurre il ruspante compagno della figlia. Kureishi non è nuovo a storie erotiche «estreme» e provocatorie, da *My Beautiful Laundrette* di Fears fino al recente *Intimacy* di Chéreau. Seguendo il suo copione, Michell - che non è un regista particolarmente fine - gira un paio di scene di sesso fra Anne Reid e Daniel Craig in cui l'anziana attrice si denuda con coraggio, ma che certo non sono il trionfo del pudore e del buon gusto. Un

Nel film di Michell la sessualità della terza età viene messa in scena con superficialità. In questo, per esempio, ecco un'opera moderna

IL FESTIVAL
Nostalgia di Free cinema

Nella foto accanto, un'immagine da «Sporting Life» di Lindsay Anderson; sotto, «Mother» di Roger Michell.

Abbiamo visto «Mother», dell'inglese Roger Michell. Ci ha fatto venire in mente «Sporting Life», di Lindsay Anderson. Un confronto esemplare tra il grande cinema di ieri e una buona tv di oggi

nonsolokolossal

«Distanti», ecco un regista turco che conosce il cinema e la vita

Umberto Rossi

Nuri Bilge Ceylan (si pronuncia Geilan) ha quarantacinque anni, è un ingegnere che ha rinunciato alla professione per diventare uno dei più conosciuti e premiati fotografi turchi. Nel 1995 esordisce nel cinema con il cortometraggio *Bozozok*, presentato al festival di Cannes. Il primo lungometraggio che dirige è *La cittadina* (1998) in cui riunisce due mediometraggi, il secondo dei quali sviluppa, due anni dopo, in *Nubi di maggio*. Con questo film vince moltissimi premi, ad iniziare dall'Orso d'Oro del Festival di Berlino. *Distanti* è la sua opera più complessa e solida. È il ritratto di due solitudini opposte e, allo stesso tempo, simili. La prima è quella, intellettuale, di un fotografo affermato, che

vede solo oppresso da mille manie, guarda film pornografici e ha un'amante con cui ha incontri monotamente abituarli. La seconda è quella, economica, di un contadino che arriva ad Istanbul spinto dalla miseria per cercare un ingaggio come marinaio. I due provengono dallo stesso villaggio e il primo ospita l'altro, all'inizio con accondiscendenza, poi con crescente fastidio causa il disordine, la scompostezza, verrebbe da dire l'umanità dell'ospite. Un ultimo litigio romperà il provvisorio sodalizio e i due si separeranno ritrovandosi più soli che mai. È un film parco d'avvenimenti e parole, attraversato da una malinconica ironia che sfocia in piccole gag spassosissime. Vi si ritrovano sia la lezione di Michelangelo Antonioni, sia quella di Yasujiro Ozu. Il tutto irrobustito da una raffinata attenzione al paesaggio, un'Istanbul invernale e insolitamente in-

nevata.

Un film maturo e molto bello in cui il dolore del vivere supera, ma non annulla le differenze sociali. Se la solitudine dell'intellettuale, venata di piccoli egoismi e minute meschinerie, ha tratti sofferamente essenziali, quella del giovane contadino inurbato è fatta di lotta per la sopravvivenza e mancanza di vie d'uscita ad una povertà che è anche continua, rancorosa sottomissione.

La mancanza d'avvenimenti, intesi nel senso avventuroso, rende ancor più forte la riflessione morale e consegna un quadro disperato e lucido, vigoroso e consapevole. Il film è dedicato ad uno degli interpreti principali, Mehmet Emin, che interpreta il ruolo del giovane disoccupato ed è morto in un incidente d'auto lo scorso dicembre.

tema forte e giusto - la sessualità nella terza età - viene così messo in scena in modo superficiale, con toni da commedia ben poco sofisticata. Sarebbe facile dire che il vecchio Anderson, pace all'anima sua, non l'avrebbe mai fatto. Il problema è un altro: mostrando solo ciò che la morale dei primi anni '60 poteva mostrare (il reggisenò di Rachel Roberts, le spalle robuste di Richard Harris) Anderson scavava molto più a fondo, e in modo assai più perturbante, nel tema che i due film hanno in comune: la freddezza della famiglia britannica, e in senso lato la struttura rigida di quella società, basata su distinzioni (di classe, di censo, di sesso, di ruolo sociale) stratificate nei secoli e ancora durissime da scalfire.

Simili distinguo tra un film e l'altro racchiudono mondi. E il paragone non è generoso nei confronti del cinema britannico di oggi, che pure è vitale, ma tende spesso ad «alleggerire» i temi forti, a trovare soluzioni consolatorie e vagamente hollywoodiane (pensiamo a film di successo come *Full Monty* e *Billy Elliott*: *Mother* è più amaro, ma anche qui il finale è aperto, con una trovata alla *Mondo di Amelie*). Anderson, invece, non aveva paura di affrontare la tragedia, e di fatto *Sporting Life* è un dramma elisabettiano su due esseri che non riescono a comunicare e non hanno il coraggio di dirsi ciò che provano, di gridarsi vicendevolmente il loro amore (tema quanto mai inglese). È questione di tempi, certo: ma anche di spessore intellettuale, di coraggio artistico, di riferimenti stilistici. Ad esempio: la qualità fotografica di *Sporting Life*, nella meravigliosa copia vista qui a Cannes, è sbalorditiva; in ogni inquadratura il bianco e nero rimanda al noir hollywoodiano e all'espressionismo tedesco, le luci tagliano i personaggi e i loro comportamenti, definiscono in modo drammatico gli ambienti. È grande cinema; mentre

Mother è buona televisione. E in questo senso è stato bello rivedere il vecchio Lindsay nel film di montaggio di Gilles Jacob, in un attimo della conferenza stampa per *Le balene d'agosto*, quando diceva «la televisione è fatta per gli uomini, non sono gli uomini ad essere fatti per la televisione». Accanto a lui c'era una leggenda del cinema, Lillian Gish, che in quel bellissimo film faceva coppia con Bette Davis.

Era Cannes 1987: stavamo, allora, scrivendo un libro su Anderson, ma eravamo in ritardo e lui ci presentava a tutti come il suo «biografo», il suo biografo, aggiungendo sarcastico: «I have a biographer but I will never have a biography», ho un biografo ma non avrò mai una biografia. Lindsay Anderson era un uomo meraviglioso, oltre che un grande artista: andare a rivedere *Sporting Life*, qui al festival, è stato il miglior modo per ricordarlo. E comunque, Lindsay, dovunque tu sia, sappi che l'attore che interpreta il vecchio marito in *Mother* ti somiglia abbastanza: forse per questo il film ci ha un po' commossi.

Quello inglese è un cinema vitale anche oggi ma tende ad alleggerire i temi forti, trovando soluzioni consolatorie e hollywoodiane

