

## VELE MISTICHE SU FIUMI NERI

Enrico Ghezzi

In un film prodotto da Spike Lee e diretto da un Greg Wilson, un noir 'black' modesto, intravisto al mercato tra una fine e un inizio di altre cose, folgora in partenza la voce fuoricampo del protagonista che ribadisce uno degli assunti di Matrix: 'nulla è casuale', nulla di quello che ci pare accadere non ha un motivo preciso, non esistono coincidenze, quello che è doveva essere. Se poi Matrix Reloaded continua a stregare o anche solo a contaminare queste parole da quel che (non) si vede a Cannes, è perché l'eterno presente dello spettacolo e del film stesso viene in esso per così dire rifilmato, è un film che passa a un'altra velocità dentro un altro. Mystic River di Eastwood senza Eastwood, con la sua aria di grandissimo cinema classico postlangiano, con la stessa necessità dei capolavori noir di Fritz Lang ma con un dolore meno formato e sessuato e

astralontologico, più caldo e sociale e politico, proponendo come titolo il nome reale e 'storico' del fiume di una delle città fondative degli Stati Uniti, Boston, situa il crimine, la paura, il rapimento e la sottrazione del sogno stesso di una gioventù megliopegiata, all'origine del patto sociale americano. Capace di scorporare l'ambiguità assoluta sul volto tipizzato del Kevin Bacon rinato grazie all'invisibilità dell'Hollow Man verhoeveniano, in un controcampo spietato rispetto ai suoi ultimi film segnati dalla presenza del proprio corpo (da Potere Assoluto fino alla corsa col cuore in gola contro la pena di morte e poi al cuore perso e trapiantato), e in consonanza meno magica e più 'mistica' con Mezzanotte nel Giardino del Bene e Del Male, Eastwood scopre il 'surplace' sociale dispiegando le linee di forza di un soggetto che di nuovo assume la



matrice della causalità, il condensarsi dei nessi in una camicia di forza che sembra fatta a rete, a buchi, e invece dai buchi della rete non scappa nulla, si piega e si riapre fino a contenere o essere tutto. Non c'è scampo: i nomi incisi sul marciapiede, che offuscano la proprietà privata, sono già scrittura del tempo. La pallina da baseball perduta dal figlio nella fessura di scolo dello stesso marciapiede, che Tim Robbins dice 'ricupereremo domani', riappare solo alla fine del film, gigantesca su un carro nella sfilata storica in costume che sancisce l'ambiguità come forma della comunità. Una colpevolezza diffusa e incrociata, un disagio quasi hitchcockiano, percorrono il film e ne sono la trama sempre più spessa man mano che il disegno sembra chiarirsi. Film eminentemente antinarrativo, o allora ipernarrativo a partire del rapimento pedofilo al centro del quartiere, che resterà l'istante esplosivo nel tempo plurimo e svanente di fuoco d'artificio. Ponte sublime, esercizio doloroso di godimento equilibrato tra i film di surplace palindromo ritorno ossessivo e quelli dove segni e

volti scompaiono e si sostituiscono nel tempo, Padre e Figlio di Sokurov. Lontano sia dalla pura trasparenza che dai viluppi più neri, sia dallo specchio scuro che dalla luce istantanea, il film è forse l'unico capace di rischiare davvero l'attraversamento degli strati di luce e di oscurità dello specchio, della tessitura stessa della trasparenza. Al centro del film, tutto fatto di geniali vicinanza ambiguità scambiabilità confusioni di età volti ruoli, padre e figli giocano continuamente il loro peso nella superficie minima di un'asse pericolosa sospesa tra due finestre sul vuoto. Sogno che non ammette risvegli, veglia continua che non permette fughe nel sogno, Padre e Figlio è una vela che si contrae (i corpi che si assottigliano nell'immagine) e poi risventola, una tessitura contorta e poi evidente di desideri di libertà di corpi respiri anime, che muove il film nel vento e poi lo vela. («Oppure si tratta di schiacciare noci, ma ne risulta che non ci si è mai accorti di quell'arte, perché la si dominava senza difficoltà, e che solo quel nuovo schiacciare di noci ce ne rivela l'essenza»).

schermo colle

## Il soldato con la pistola ad acqua

dal 31 maggio  
in edicola con l'Unità  
a € 3,10 in più

## Il soldato con la pistola ad acqua

dal 31 maggio  
in edicola con l'Unità  
a € 3,10 in più

# in scena

teatro | cinema | tv | musica

Alberto Crespi

IL FESTIVAL

## La disfatta di Cannes

CANNES L'edizione 2003 di Cannes può essere valutata in due modi. Primo: un bilancio del festival. Poco interessante, in fondo: preme a solo a noi «festivalieri» e agli analisti della società dello spettacolo, non certo agli spettatori. Possiamo cavarcela in due righe: era il nostro ventesimo festival ed è stato di gran lunga il peggiore, con un programma penoso in cui è spiccato un unico, bellissimo film: *Mystic River* di Clint Eastwood. Fine. Secondo: un bilancio dello stato di salute del cinema in una delicata fase di passaggio, che può essere definita di crisi e solo con molti sforzi potrà divenire di crescita. Questo, agli spettatori che consumano film in modi ormai molto diversificati (nelle sale, in tv, con i Dvd, nel computer di casa), può forse interessare di più.

Abbozziamo questo secondo bilancio partendo dal penultimo film passato in concorso a Cannes 2003 (l'ultimo, il francese *Le Cotolette* di Bertrand Blier, è un oggetto talmente brutto e immondo che l'abbiamo relegato nella rubrica satirica). Parliamo di *The Tulse Luper Suitcases. The Moab Story* di Peter Greenaway, complicatissimo fin dal titolo che significa *Le valigie di Tulse Luper. La storia di Moab*. Più che di un film, si dovrebbe parlare di un «progetto», parola molto di moda nell'industria mediatica. L'elettico artista inglese ha progettato una trilogia tutta imperniata sulle valigie di Tulse Luper, che proseguirà con altri due capitoli. Forse dovremmo quindi spiegarvi chi è questo signor Tulse Luper e cos'è andato a fare a Moab, località del deserto dello Utah, Stati Uniti d'America, dove sono stati girati decine di film, soprattutto western (ma un altro inglese famoso, Ridley Scott, vi ambientò buona parte di *Thelma e Louise*). La cosa non è semplice. Diciamo che Tulse Luper è un ragazzo gallese e che facciamo la sua conoscenza nel villaggio natio, visibilmente finto e costruito in studio con un gioco di costruzioni abbastanza simile al set creato da Lars Von Trier in *Dogville*.

Corre la prima guerra mondiale e Tulse è un bambino. Lo ritroviamo nello Utah, nel 1938, e successivamente in mezzo mondo: la sua fama di scrittore e «progettatore» d'arte cresce e ciò nonostante Tulse si mette sempre nei guai, passando di galera in galera.

A un certo punto la sua esistenza si fa leggendaria (forse dovremmo dire: virtuale), e le uniche tracce del suo passaggio nel mondo rimangono le 92 valigie (tante quante gli elementi) che Tulse ha riempito di oggetti assurdi raccolti in tutti gli angoli del globo. Altro, su di lui, apprenderemo - si presume - nei due film successivi. Potremmo aggiungere, per dimostrare di non aver studiato invano, che Tulse Luper è una sorta di sintesi dell'Autore nella sua accezione postmoderna, invisibile e secondario; ed è anche - per come Greenaway lo rappresenta - la dimostrazione pratica di

Se Cannes voleva dimostrare che il cinema è morto, come sostiene Greenaway, ci è quasi riuscita. Sarà dura tornare a galla

*Stiamo per salutare il festival, il peggiore da vent'anni a questa parte. Tranne Eastwood e poco altro, il cinema mostra segni di agonia. Il digitale si è bevuto il racconto, la macchina in spalla ha dato a tutti l'illusione di fare film d'avanguardia. Ma sono piccoli mostri*

L'allegria di Cannes: il regista e produttore Luc Besson. In basso, Charlie Chaplin in «Tempi moderni» mostrato al festival nella versione restaurata



Abbiamo visto una dozzina di film girati in digitale: grana traballante e fuori fuoco, montaggio isterico: basta, per sentirsi moderni?

una teoria legata appunto al postmoderno, vale a dire la sparizione del personaggio, la sua frammentazione in un universo di possibilità. Le cose saranno (forse) più chiare quando il «progetto Tulse Luper» si sarà allargato a tutti i media previsti. Dice, infatti, Greenaway: «Il progetto è molto ambizioso: riguarderà 5 mezzi di comunicazione - cinema, tv, numerosi Dvd, internet e un intero scaffale di libri - una



Queste tecniche, naturalmente, influenzano i risultati narrativi: sempre più film iniziano privilegiando il «look», lo stile, la grana visiva a scapito dei personaggi. Non avete idea di quanti film cannensi arrivavano a 30-40 minuti di proiezione senza essersi degnati di farci capire chi cavolo fosse il protagonista, cosa facesse e perché noi dovessimo sentire il desiderio di passare due ore con lui. Gli esempi più clamorosi: *The Brown Bunny* di Vincent Gallo, *Shara* di Naomi Kawase, *Futuro brillante* di Kiyoshi Kurosawa. Ma anche un film importante e stilisticamente raffinato come *Elephant* non scherza, costringendoci a pedinare i personaggi per 50 minuti su 80 prima che esploda sullo schermo la strage, che è poi lo «scopo» drammaturgico del film.

La tecnica sta portando il cinema a ripiegarsi su se stesso. Tutti sono convinti che il digitale richiede nuove forme di racconto, ma pochissimi hanno capito come cercarle. Lars Von Trier, uno dei «guru» delle nuove tecnologie, le ha usate per tornare all'antico (il teatro filmato, la sceneggiatura letteraria). La solidità narrativa dovrebbe essere comunque un punto di partenza, ma essa è ormai un bene rarissimo anche nel cinema hollywoodiano che l'aveva codificata 60-70 anni fa (guardate *Matrix Reloaded*, una storia affascinante sommersa dagli effetti speciali). Stiamo arrivando a un punto in cui, nei Dvd, gli «extra» sulla lavorazione e sul «dietro le quinte» dei film sono assai più interessanti dei film stessi. La mutazione è in corso, ma come nella saga di *Alien* essa provoca, strada facendo, mostri. Cannes 2003 è stato il festival dei mostri.

## promesse

### Si chiama Chaplin e gira in bianco e nero

CANNES E prima di Clint, Charlie. Una possibile risposta alla crisi creativa che il cinema moderno ha dimostrato, qui a Cannes, di attraversare (e della quale parliamo qui sopra), si nasconde nel film di chiusura. Una piccola rivelazione, un notevole filmetto in bianco e nero intitolato *Tempi moderni*, diretto da un giovane regista dallo stile un po' troppo semplice e primario, Charlie Chaplin, che si esibisce anche come attore protagonista dimostrando discrete doti di mimo, saltimbanco e pattinatore. Certo non saprà mai muovere la macchina da presa come Lars Von Trier, ma questo Charlie si farà; anche se ha le spalle strette, direbbe De Gregori.

Bando alle ciancie e alle battute: Cannes 2003 si è aperto con un obbrobrio, il nuovo *Fanfan la Tulipe* prodotto da Luc Besson (che come produttore ha realizzato un'invidiabile doppietta firmando i due film più fessi del festival: è suo anche *Le Cotolette* di Bertrand Blier), ma si è concluso con un capolavoro immenso. Solo che, per trovarlo, ha dovuto inforcare la macchina del tempo e tornare al pericoloso 1936: lì si è imbat-

tuta nel citato *Tempi moderni*, e ce l'ha mostrato, in una preziosa edizione restaurata ad opera della Cineteca di Bologna. Diciamo grazie anche alla Mk2 (la società del noto produttore-distributore francese Marin Karmitz), che ha acquisito i diritti dei film di Chaplin e ci ha regalato, nel 2002, la distribuzione nelle sale del *Grande dittatore*. Così, l'opera di questo sommo artista continuerà a vivere, nei cinema e in una serie di Dvd per i quali (almeno per l'edizione francese, poi si vedrà) la Mk2 ha commissionato documentari e interventi a cineasti contemporanei come Bertolucci, Chabrol, Kiarostami, Jarmusch, Costa-Gavras, Ouedraogo, Kusturica, Liv Ullmann e i fratelli Dardenne. Proprio i fratellini belgi si sono occupati di *Tempi moderni*, definendolo «uno dei più grandi documentari sulla sua epoca. La forza di Chaplin sta nell'usare la finzione per mostrarci la violenza della società, della vita; la vera violenza che opprime la gente negandole la casa e il cibo. Un tema che oggi non è morto: vivere o meno in povertà, essere esclusi o inseriti nella società, il modo in cui l'individuo diventa l'ingranaggio di un meccanismo, quindi un oggetto, sono elementi rilevanti del sistema in cui viviamo».

Come si diceva, il capolavoro di Chaplin è stato presentato in proiezione digitale, dando improvvisamente un senso a tutte le vacue chiacchiere sulle nuove tecnologie applicate al cinema. A questo servono i computer! A mantenere in vita i capolavori, a migliorarne la fruizione e ad insegnare ai ragazzi-

ni di ogni età che è esistito un signore come Chaplin capace di sognare, pensare e realizzare bazzecole come *Tempi moderni*. Per gli ignari, «proiezione digitale» significa che non c'è più la pellicola: il film sta tutto su un dischetto che viene infilato in un proiettore elettronico. Il vantaggio è evidente: non più salti di pellicola, non più lampadine che rischiano di bruciarsi, non più fotogrammi zompanti, non più rulli invertiti da un proiezionista ubriaco. Lo svantaggio, dicono i nostalgici (e ce ne sono anche fra i tecnici), è la freddezza: la «grana» della pellicola è più calda, l'immagine digitale è più gelida. Questo, quando nel 2001 vedemmo *Guerre stellari* in digitale, si notava; nell'arco di due anni la tecnologia dev'essere progredita perché ieri *Tempi moderni* era perfetto, meraviglioso e «pastoso», a livello di bianco e nero, come doveva essere il 5 febbraio 1936 quando Chaplin lo presentò in prima mondiale al Rivoli di New York. In questo caso, grazie computer, grazie Charlie, grazie Cannes. Grazie a tutti.

al.c.