

Le suonerie non disturbano quasi più. Più o meno melodiche, attenuate, suscitano reazioni solo in caso di eccesso di durata (per sordità del possessore del cellulare o per integrazione del suono nel tessuto onirico dello stesso), o se emergono proprio nel momento dell'attesa agnizione (?), o se si manifestano in arcaici squilibri ritmicamente imperiosi. Vero e proprio «ricordati che devi morire» per la supposta «arte delle immagini in movimento» (non sarà essa, a stento, la «vita?»); e per lo spettatore: ricordati che «devi» (?) mangiare, parlare, incontrare persone, ricordare una cosa a qualcun altro, il vino prenotare un ristorante, rispondere a chi ti chiede in diretta se quel film vale la pena. Ogni squillo, ogni schermo che si accende, è l'ombra frivola di una sensazione pesante, che quest'immaterialità che qui par di vivere, la gabbia di visioni di incontri di pareri di piaceri di graduatorie non tiene un istante rispetto a un mal di denti, un kamikaze che ferisce solo due persone, la prematura liquefazione di qualche decina di migliaia di europei anziani causa

l'imperanza del clima temperato, una morte, una nascita, per non parlare dell'amore. Poi arriva L'Ultimo Treno, per esempio un primo film stupefacente del giovane russo Alexej Alexejevic German (il figlio del grande alexejgerman), e senti di nuovo, lì, in un ulteriore ultimo film «di guerra» (seconda guerra mondiale) di cui non avvertiresti il bisogno, la necessità improvvisa di



schermo colle

L'ULTIMO TRENO DEL CINEMA

Enrico Ghezzi

questa superfluità. Senti e vedi quel che a teorizzare ti pare ovvio o fumoso. Il film è «ovvio» e ingenuo e fumoso, nel senso che vi si vede continuamente fumo e nebbia a rendere invisibile il bianco della neve che ci ha già accecati. Si vede soprattutto uno sguardo che rischia e trova quella posizione introvabile, continuamente estrema, automaticamente oltre i reticolati delle trincee omicide (del pensare e del sentire) del «documentario» della «fiction» della «narrazione» della «sceneggiatura» dello «storyboard» eccetera. Il miracolo (questo sì) del cinema che nessuna di tali definizioni o oggetti o modi sapreb-

be definire (e nelle quali mai situeremo un film di cineasti diversissimi come huillet-straub lynch sokurov de oliveira godard o bertolucci o cipri e maresco o debbernardi o tsai ming-liang o monteiro o emmer o gitai o belatarr o o o...). Un occhio si installa e va alla deriva nella guerra, che crediamo di aver visto mille volte al cinema e in tv. Prima da un finestrino il medico tedesco richiamato sul fronte russo vede con noi la guerra in un acquario attonito alla amosgitai, movimento casuale di truppe ridecomposte in uomini soli dentro la disfatta. Entra presto anche lui a far parte di quel movimento di

girini in sospensione tra un villaggio un massacro un'esitazione un massacro una fosse continua una mitraglia tra neve e fango. Ingenua la drammaturgia, retorico a volte il domandarsi del medico e del postino, ausiliari/spettatori inevitabilmente attori della guerra. Noi, anche, spostati lì dentro, siamo un «documento», un occhio sperduto a Waterloo nonostante i mille e mille film visti, perché siamo noi sul set mentale (altro che i suggestivi giochini di von Trier), visti nell'atto di spiare di attendere qualcosa, a fare gli impossibili certificatori soggettivi di un «obiettivo» che raccoglie automatiche visioni. A questa non casuale paura e desiderio tra guerra e cinema, e all'insostenibile pesantezza della frivolezza del cinema si annodano i due capolavori visti in uno di questi «oggi». Il «film parlato» di De Oliveira e il Ritorno di Cagliostro di Cipri e Maresco. Vero e proprio «ritorno» dove non si è mai stati - compreso, il loro stesso cinema cinico, qui superato in quanto completamente dispiegato nella sua scissione clinica e poi squartato. Rivisitare un cinema che non c'è

mai stato, incontrare la morte di qualcosa che non è mai vissuto. Con lo stesso peso tsaimingliano degli spettri, con il geniale riconoscimento che il cinema tanto più è spettrale quanto più si sa «monumento», statua, mummia. Fino a incontrare il fantasma di lucky luciano, in un intrigo dove cagliostro è il cinema stesso, il suo spreco, il suo complotto economico mafioso e risibile insieme, macchina mortale che sprema e uccide (tras)figurando un altro mondo che è lo stesso. Limpido, altissimo, oltre le stesse culture del cinema, De Oliveira percorre tra fragilità della parola e monumentalità dei ruderi magnifici del mediterraneo una civiltà in cui ogni momento è quello della fine, in cui non c'è più o non ancora il padre, anche (un po', solo un po') perché ha inventato un gioco che ogni momento lavora sulla «fine» che è l'immagine, sulla catastrofe che è la ricerca del padre/origineline sublimata nel reperimento di esso dentro la cosa stessa. (Di qui ripartiremo domani, da cagliostro e dal «film falado», perché non si abbandona la nave).

Alberto Crespi

VENEZIA Il ritorno di Cagliostro è anche e soprattutto il ritorno di Daniele Cipri e Franco Maresco, che essendo artisti generosi non potevano certo ripresentarsi con un film qualsiasi. Infatti *Il ritorno di Cagliostro* è almeno quattro o cinque film diversi racchiusi nella misura di un'ora e mezzo, con una ricchezza di idee e una varietà di approcci stilistici da lasciare a bocca aperta. E non nascondere che l'ammirazione si mescola al disorientamento: tale e tanta è la carne al fuoco, che qualche pezzo si è abbrustolito fin troppo. A ogni modo, alla proiezione ufficiale il film si è guadagnato ben nove minuti di applausi.

Prima Dario Zonta, poi gli stessi Cipri & Maresco in una strepitosa auto-intervista vi hanno ampiamente raccontato su queste pagine come si è evoluto, negli anni, il progetto di questo *Cagliostro*. Parliamo quindi, oggi, del risultato. Si immagina che subito dopo la guerra esistesse a Palermo una scalinatissima casa di produzione, la Trinacria cinematografica, gestita dai fratelli La Marca e protetta dal bico cardinale Sucato, amico dei mafiosi. Specializzati in filmetti «etnici» al cui confronto Ed Wood produceva raffinati capolavori, i La Marca puntano al bersaglio grosso quando a Palermo sbarca il divo hollywoodiano un po' in disarmo Erroll Douglas. Con lui, la Trinacria mette in cantiere un kolossal in costume su Cagliostro, ma la lavorazione è costellata di disastri: Douglas beve, si deprime, e un brutto giorno si sfracella durante una sequenza d'azione. Finirà rinchiuso in un manicomio palermitano, vittima di se stesso e dei leotofanti che ha avuto la sfortuna di incontrare.

C'era molta attesa, come si diceva. E c'erano molti tifosi al Lido, tanto che la proiezione stampa ha avuto sei applausi a scena aperta e molte risate a tratti eccessivamente riantolanti (ci sono momenti spassosi, ma non è un film comico). Liberiamoci subito dai dubbi: l'unico difetto del *Ritorno di Cagliostro* sta nella sua abbondanza,



Una scena da «Il ritorno di Cagliostro» di Cipri e Maresco

che provoca continui cambiamenti di registro e qualche ripetizione di troppo. La primissima impressione è che il film sarebbe stato perfetto, folgorante, se tenuto nella misura di quel capolavoro assoluto che era *Enzo! Domani a Palermo*. Poi, però, si ripensa all'ultima mezz'ora - in cui, dopo l'incidente di Douglas che provoca la fine delle riprese, comincia letteralmente un altro film - e si capisce che Cipri e Maresco

hanno elaborato negli anni un progetto più complesso, più alto. In cui per un ora si scherza, e nell'ultima mezz'ora si elabora in chiave tragica ciò che fino a quel momento è stato descritto con toni da farsa. Prima abbiamo assistito a un divertentissimo «finto documentario», genere nobilissimo (pensate a *Zelig* di Woody Allen, a *Forgotten Silver* di Peter Jackson) in cui vengono coinvolti anche due critici auten-

tici e spiritosi, Gregorio Napoli e Tatti Sanguineti. Le «ricostruzioni» del film della Trinacria sono strepitose: «affreschi storici» su Santa Rosalia e sui Beati Paoli, un film di fantascienza intitolato *La moglie del marziano*. Ed è spassoso, e schifoso, il personaggio del regista «assunto» dai La Marca, tale Pino Crisanti che si ispira - speriamo peggiorandolo molto - al Pino Mercanti autore in quegli anni di un vero film

importante, *Turi della tonnara*. Fin qui, ripetiamo, si scherza: e avrebbe ragione Robert Englund, il divo horror che dà volto e voce a Erroll Douglas, quando afferma che «alla prima lettura del copione mi è sembrato un film alla *Effetto notte*». La svolta avviene, si diceva, nell'ultima mezz'ora: auspice un nano alla Lynch, con il volto da bambino, che sostituisce la consueta voce off di Maresco nel ruolo di Vir-

gilio in questo inferno, veniamo costretti a una seconda lettura della storia di Cagliostro, all'analisi dei suoi retroscena. Scopriamo quindi - sempre nel gioco del «vero o falso», sia chiaro - che dietro il cardinale Sucato, e quindi dietro la Trinacria, c'era Lucky Luciano. Per qualche istante, *Il ritorno di Cagliostro* sembra quasi la parodia di *Segreti di Stato* di Benvenuti: «Il periodo effettivamente è lo stesso - dicono Cipri e Maresco - è la Sicilia dal '47 al '50, i preti erano veramente mafiosi e lo sono ancora. Ed è storia che Lucky Luciano sbarca in Sicilia con gli alleati e, per conto delle famiglie americane, modernizza la mafia dell'isola; i suoi rapporti con la chiesa sono reali, quelli con la Trinacria chissà». Anche gli autori restano sempre sul filo del paradosso, reggono il gioco di specchi che hanno confezionato nel film.

Ed è proprio questo, alla fine, che fa la ricchezza di *Il ritorno di Cagliostro*: è una riflessione sulla morte del cinema, sull'ambiguità del reale, sulla sinistra fascinazione che i delinquenti e i relliti dell'umanità possono esercitare sulle nostre coscienze. È un film forse meno originale e devastante di *Lo zio di Brooklyn* e di *Totò che visse due volte*, ma è come se li riassumesse entrambi, trascinandoli verso un primo tentativo di cinema popolare, più «mediato», più indirizzato verso un possibile pubblico. Con tutta la tragica autoironia del caso: nel film il nostro amico nano dice che i fratelli La Marca erano anch'essi uomini d'onore, nelle interviste Franco e Daniele dicono «i fratelli La Marca siamo noi». Dove sta la verità?

«L'aquilone» del libanese Chahal Sabbag merita attenzione, così «Fango» del cipriota Dervis Zaim. Ma il più bello fin qui è il thailandese «Last Life in the Universe»

L'Oriente quest'anno è più vicino. E sa di Mediterraneo

VENEZIA Il meglio viene da Oriente, e sai che novità: da anni il Leone di San Marco guarda a Est, vocazione per altro antica di questa città. Semmai la differenza, in questa edizione 2003, è che l'Oriente si è molto avvicinato. È una mostra mediterranea. Persino i film italiani hanno questa «cifra», se si pensa che *Il miracolo* si svolge a Taranto e sia Benvenuti, sia Cipri & Maresco sono - per nascita o per scelta o per argomento - «siciliani». Libano, Egitto, Cipro, Algeria e Marocco (nel francese *Raja* di Doillon) sono paesi che si sono fatti onore, fin qui, in entrambi i concorsi. In lizza per il Leone d'oro c'è, ad esempio, *L'aquilone* della libanese Randa Chahal Sabbag: film non originale, anzi, molto «già visto», però utile e toccante. È

la storia di due amanti divisi da un confine (massi, è sempre Shakespeare: il *Troilo* e *Cressida*), però non si tratta di un confine qualsiasi, bensì di quello al tempo stesso mobile e blindato che separa il Libano da Israele. L'avanzata israeliana fa sì che i villaggi drusi sul confine cambino nazionalità da un giorno all'altro, che le famiglie vengano divise e che una ragazza destinata dal consiglio degli anziani a sposare un suo cugino si trovi sul lato opposto della frontiera dal promesso. In realtà lei, del cugino, non vuole saperne: ha 15 anni e gioca ancora con gli aquiloni, e le nozze sono combinate all'unico scopo di mandarla in Israele dove le possibilità di vita sono migliori. Ma matrimoni e funerali sono l'uni-

ca ragione valida per attraversare la terra di nessuno, e quando la fanciulla si sposa, succede il patatrac: incrocia lo sguardo con un soldato israeliano (per altro druso come lei, e arruolato a forza) ed è amore a prima vista. Ma il milite, un diciottenne timidissimo, è sempre lassù sulla garitta: come fare per parlargli, per conoscerlo? Il film è brevissimo, poetico (fin troppo), con un finale simbolico perché non c'è ovviamente via d'uscita «realistica» alla situazione. Conta più come messaggio, e come descrizione di una geografia (politica e umana) paradossale, che come storia in sé. La cosa più curiosa è il tono quasi farsesco che la regista adotta di tanto in tanto: la gag delle donne druse, parenti e amiche, che si parlano da un lato

all'altro del confine grazie ai megafoni, scambiandosi anche insulti sanguinosi e racconti assai dettagliati delle performance sessuali dei rispettivi uomini, è a tratti strepitosa. Il Mediterraneo, si sa, è terra di confini reali e inventati. Lo ha dimostrato anche il film turco-cipriota *Fango*, di Dervis Zaim, più importante che bello nel suo raccontare una delle divisioni più assurde nella storia del mare nostrum, la spartizione di Cipro fra greci e turchi. Poi, c'è anche l'Oriente propriamente detto, e anche lì i confini e spaesamenti si sprecano. Finora il film più bello della mostra è passato a Controcorrente, il concorso 2: *Last Life in the Universe* arriva dalla Thailandia, ma è fotografato da un australiano

(il grande Christopher Doyle, da anni collaboratore dei massimi registi orientali) e interpretato da un divo giapponese, Asano Tadanobu, che a giorni vedremo anche nel film di Takeshi Kitano. Il regista ha un nome impossibile, Pen-Ek Ratana-ruang, e una faccia da ragazzino astuto che non dimostra minimamente i suoi 41 anni. È una storia di giapponesi a Bangkok, quindi di «espatriati», sia pure d'alto bordo. E forse è una storia di fantasmi. Il protagonista Kenji medita di suicidarsi nella prima inquadratura, e può darsi che si impicchi davvero e che tutto il film sia da lui sognato nei fugaci istanti che precedono la morte. Sta di fatto che suonano al campanello: è il fratello, che lo coinvolge

in una folle vicenda di armi nascoste in un orsacchiotto e di yakuza sanguinari. Ma è una falsa pista. Il fratello viene ammazzato, e Kenji conosce una ragazza la cui sorella è morta in un incidente d'auto. I due fuggono assieme ed elaborano il lutto assieme amandosi e confrontando la propria irrisolvibile diversità: lei è una scapestrata esperta della vita, lui un bibliotecario maniaco dell'ordine e chiuso nella propria solitudine. Il film è fatto di atmosfere rarefatte, di silenzi, di sospensioni, ma anche di una sotterranea, irrefrenabile ironia. È stato acquistato per l'Italia da Metacinema, una distribuzione giovane e coraggiosa: quando uscirà, non perdetelo. a.l.c.

film da leoni

Tsai Ming Liang racconta: così marcisce un cinema

Il film interessanti sono quelli che ti fanno chiedere, mentre li vedi, «cosa vuole questo film da me!»: i film belli sono quelli che mantengono viva questa domanda per tutta la durata del film, senza dare alla fine una «vera» risposta. Sotto la lente di questo criterio il cinema si riduce a poco o niente. E ce lo ricorda con assoluta, paradossalmente viva intensità il film in concorso di Tsai Ming Liang *Good by, Dragon Inn*, fino ad oggi il più bello del concorso ufficiale. Il regista taiwanese, autore di film come *Vive l'amour*, *Il fiume e il buco*, dichiara la morte non del cinema, attenzione, ma dello spettacolo cinematografico. Per ottanta minuti descrive l'ultimo spettacolo di una sala cinematografica di Taiwan abitata da spiriti, da uomini come spiriti, che si aggirano nei luoghi decrepiti del cinema. La stacitata immobile e mummificata dei pochi avventori contrasta con l'immaterialità e la metafisica dei film proiettati, dei *Dragon Inn*. La riflessione di Tsai Ming Liang non riguarda il cinema in sé, perché il suo film è cinema allo stato puro. No, la fine è dello spettacolo, la fine del guardare. Non

a caso Tsai ci costringe a un «guardare fisso», a immagini lunghissime che riprendono una donna claudicante attraversare con lentezza vera ed esasperante l'intera sala vuota. Il cinema trasloca, va altrove, dice addio alla muffa e a occhi lesi e spenti, che guardano senza guardare, che abitano il cinema come luogo altro e qualsiasi, dove toccarsi, masturbari, mangiare, pisciare, fumare. La sala cinematografica è una scusa, potrebbe essere il parco o un bar. Il film proiettato è solo, soffre di una incredibile solitudine. Nessuno lo guarda, solo la cassiera, a un certo punto apre una porticina e osserva lo schermo dal basso verso l'alto. Poi richiude la porticina. Si accomiata, dice addio. Lei che il film non li ha visti mai, chiusa dentro il gabbietto della cassa. In una sequenza di alcuni interminabili minuti Tsai inquadra la sala vuota, una sala grande con centinaia di posti, senza nessuno dentro, neanche le maschere abitudinarie che si sono trasferite altrove a omaggiare le loro necessità fisiologiche. È un momento impressionante. Vedere il controcampo della nostra assenza. Qualcuno nella sala del Lido si è voltato (come il sottoscritto) e per un attimo, come fosse in uno dei racconti di *Ai confini della realtà*, non ha visto niente, la sala piena si svuota e tutto svanisce, tutto scompare. Gelo, rigor mortis, de profundis... la tragedia dell'ultimo spettacolo. L'altra faccia della medaglia, la morte del cinema, è raccontata da Cipri e Maresco in *Il ritorno di Cagliostro*. Un ballo, una danza intorno alla fine di un sogno e di una utopia. Un film seicentesco in cui i fantasmi raccontano se stessi e vengono sbugiardati dalla stessa macchina che usano.

d.z.

Online
Nelle sale di ieri
Sul sito dell'Unità un e-book gratuito con gli articoli sulla mostra cinematografica di Venezia
www.unita.it

Il 6 settembre Sandokan ti dà appuntamento al Marais

Il Marais a Parigi. Ma anche l'Alfama a Lisbona, Palermo a Buenos Aires, Garbatella a Roma. Sandokan di settembre è dedicato ai quartieri di quattro grandi città. Storia, cultura, arte, buona tavola e grande musica.

l'Unità
quotidiano più supplemento euro 3,20

www.sandokan.net