

FALSOPIANO

CINEMA

8

MASSIMO BENVIGNÙ

# FILMARE L'ANIMA

IL CINEMA  
DI PETER WEIR

(Prefazione di Jim McElroy)

© Edizioni Falsopiano - 1997  
via Baggiolini, 3  
15100 - ALESSANDRIA

In copertina: Peter Weir "sul set" di *Picnic a Hanging Rock* (1975).

Per le immagini, copyright dei relativi detentori.

Progetto grafico: Daniele D'Alto

Impaginazione e stampa: CrescereInsieme s.c.s. a r.l. - Acqui T.

Prima edizione - Novembre 1997

## INDICE

|                           |                                      |         |
|---------------------------|--------------------------------------|---------|
| Prefazione                | A Rollercoaster Ride                 | pag. 5  |
| Introduzione              | Dei morti, dei poeti e della società | pag. 14 |
| Cap. I                    | What's Up Down Under?                | pag. 24 |
| Cap. II                   | Sitting on the Dock of the Bay       | 35      |
| Cap. III                  | London Calling                       | 38      |
| Cap. IV                   | Paris, NSW                           | 50      |
| Cap. V                    | Books and Rocks                      | 60      |
| Cap. VI                   | Dreamtime & The Reality Check        | 68      |
| Cap. VII                  | Director for Hire?                   | 75      |
| Cap. VIII                 | The Birth Of a Cinema Nation         | 84      |
| Cap. IX                   | The New "Last New Wave"?             | 92      |
| Cap. X                    | East/West                            | 94      |
| Cap. XI                   | Outside It's America                 | 99      |
| Cap. XII                  | A Brand New World                    | 107     |
| Cap. XIII                 | Goodbye, Mr Keating!                 | 113     |
| Cap. XIV                  | Keep your eyes on the Prize          | 121     |
| Cap. XV                   | The Man without Fear                 | 125     |
| Cap. XVI                  | What price Hollywood?                | 133     |
| Cap. XVII                 | The Truman Show                      | 139     |
| Filmografia               |                                      | pag.143 |
| Riferimenti bibliografici |                                      | 155     |

## Prefazione

**A ROLLERCOASTER RIDE**

di Jim McElroy

Incontrai per la prima volta Peter negli anni sessanta. Lavoravamo entrambi in ruoli diversi all'interno dell'industria cinematografica, un'industria all'epoca molto differente da quella attuale. A quel tempo era formata per lo più dalla Government Film Unit dove Peter e mio fratello lavoravano, e da un piccolo numero di case di produzione i cui lavori principali erano il cinema e gli spot televisivi. Io stavo lavorando ad una serie di film "stranieri" che venivano girati in Australia. Questi film includevano *Wake in Fright*, *Ned Kelly* e anche l'italiano *Girl in Australia*, che aveva come protagonista Claudia Cardinale. Mentre diventavamo amici, non potevamo fare a meno di rimanere affascinati dal processo di lavoro che stava dietro ad un lungometraggio. Mentre stavo lavorando al film *Wake in Fright* come aiuto regista, Peter si unì alla produzione per osservare il lavoro del regista Ted Kotcheff. Già allora si poteva vedere il luccicare negli occhi di Peter mentre allo stesso tempo assorbiva quell'esperienza e desiderava un giorno essere lui al comando.

Il nostro primo passo fu di chiedere a Peter di scrivere una sceneggiatura - una storia dell'orrore ambientata su di una nave passeggeri. Doveva intitolarsi *Johnny and The Vampires*; purtroppo, non essendo riusciti ad attirare dei finanziamenti per quel progetto, fummo costretti ad

abbandonarlo.

Nel frattempo Peter stava maturando esperienza come regista. Ci sono stati due film, in particolare, che mostrarono molto presto quale talento individuale avesse. Uno era *Homesdale*, un curioso cortometraggio tra l'horror e il thriller, l'altro, che faceva parte di una trilogia, si chiamava *Michael*. Il soggetto di questo film aveva a che fare con la guerriglia urbana, qualcosa di abbastanza strano per l'Australia degli anni Settanta!

Dopo che Johnny e i vampiri avevano esalato il loro ultimo respiro, Peter contattò Hal e me con una sceneggiatura che aveva scritto. Si chiamava *The Cars that Ate Paris*. Noi fummo subito attratti dall'originalità del lavoro. Dovrei aggiungere qui che la nostra esperienza collettiva nella lettura delle sceneggiature era decisamente limitata. Rabbrivisco adesso al pensiero di quanto poco ne sapevamo allora! Con la fiducia e la presunzione dei ragazzini, ci imbarcammo nell'impresa di assemblare quella produzione.

A quel tempo, il governo federale aveva appena fatto partire un programma di supporto per l'industria locale. Era stata istituita una struttura conosciuta come l'Australian Film Development Corporation. Noi chiedemmo un sostegno finanziario da parte di questa istituzione e ci venne concesso. Io poi trovai un'altra piccola casa di produzione che investì una ulteriore somma nel film, e in un modo o nell'altro raggiungemmo la cifra necessaria. Con un budget di AUD\$213,407, il corrispettivo attuale di US\$1.500.000, fummo costretti ad improvvisare per la maggior parte del tempo!

*Le Macchine che distrussero Parigi* era un film incredibile per l'epoca. Mostrava la vivida immaginazione di Peter, il suo sense of humour e in particolare il suo gusto

per il bizzarro.

Nel 1974 portammo il film al Festival di Cannes. Eravamo giovani, ingenui, ma entusiasti. Dopo aver cercato a lungo un agente per il film, lo trovammo in Jeannine Seawell. Mi ricordo di aver organizzato proiezioni del film per sei agenti. Due non arrivarono in tempo alla loro proiezione. Due si addormentarono durante il film - mai mostrare un film a degli agenti dopo il pranzo. Dei rimanenti due, uno semplicemente odiò il film, e l'altro era la cara Jeannine.

Eravamo riusciti a ricostruire una replica della Volkswagen "appuntita" che appare nel film per scorrazzare lungo le strade di Cannes e promuovere il film. Questo causò un certo interesse ed attirò un buon pubblico per le nostre tre proiezioni, e riuscimmo a vendere il film in diversi territori.

Ma nei due territori principali per noi, l'Australia e gli Stati Uniti, i distributori iniziali decisero di ritirarsi dal film. Addirittura, il distributore australiano ci riferì la sua decisione di abbandonare il film mentre stavamo tornando a casa dalla conferenza stampa da dove ne avevamo annunciato la imminente uscita!

Il distributore americano, dopo mesi di negoziazioni e alla vigilia della firma dei contratti, annunciò a sua volta il ritiro. Alcuni mesi più tardi, quello stesso distributore fece uscire un film che lui stesso aveva realizzato. Aveva una notevole somiglianza con il nostro. Questa è la vita ad Hollywood!

Durante la sua prima uscita il film incassò poco, adesso grazie alla fama di Peter, è in profitto ed ha raggiunto lo status di un piccolo film di culto.

*Picnic at Hanging Rock* fu realizzato nel 1975. Penso che eravamo estremamente determinati questa volta a realizzarlo al meglio, viste le lezioni che avevamo ricevuto dalla nostra precedente esperienza. Come è sempre nel caso dei film di successo, la sua forza stava nella storia che veniva raccontata.

Un libro dallo stesso titolo, scritto da Joan Lindsay, era stato opzionato da Pat Lovell, che divenne la produttrice esecutiva del film. Una sceneggiatura fu tratta da Cliff Green, in stretta collaborazione con Peter. Hal ed io riuscimmo ad attirare l'interesse del principale distributore australiano, la Greater Union. Assieme all' Australian Film Development Corporation e la South Australian Film Corporation, le tre organizzazioni provvedettero a finanziare il film. Questa pellicola costò AUD\$500.000. Penso che oggi un film del genere costerebbe almeno cinque milioni di dollari.

Girare *Picnic* fu uno dei periodi più felici della mia vita. Peter creò una atmosfera splendida sul set e fuori dal set. La nostra collaborazione era al suo meglio.

Io mi ritengo orgoglioso di affermare che la musica utilizzata nel film fu un mio contributo. Avevo sentito il flauto di Pan di George Zamphir circa sei mesi prima che avessimo bisogno della musica per il film. Il ricordo di quei suoni ossessionanti rimase con me. Al momento in cui avevamo finito di assemblare il film, il compositore che avevamo assunto, come a volte accade, non era riuscito a trovare un tema adatto per l'atmosfera del film. Poi io rammentai quel particolare brano di musica. Mi ricordo che corsi in città ad acquistare il disco e poi tornai a casa per chiamare Peter. Suonai quella musica per lui al telefono. Sapevamo di aver trovato qualcosa di prezioso.

Nel momento in cui il film era pronto per l'uscita, un certo numero di figure chiave, più o meno coinvolte nella produzione, capirono che avevamo un successo per le mani. Il successo è, per la maggior parte, un'esperienza positiva, comunque è interessante constatare semplicemente quanta gente salta a bordo della tua carrozza del successo, una volta che esso si viene a concretizzare.

Dopo *Hanging Rock*, Peter chiaramente voleva tornare al suo materiale. Aveva scritto una serie di stesure di *The Last Wave* e un giorno chiese ad Hal e me di leggerne l'ultima versione. Fummo subito affascinati da quel materiale, con la sua tensione e il suo misticismo.

Nonostante l'enorme successo di *Picnic ad Hanging Rock*, trovare i finanziamenti per quella produzione non fu più facile che per la precedente. Alla fine la United Artists ne finanziò un terzo, con il resto della cifra proveniente dalle agenzie governative.

Il film segnò il nostro primo tentativo in cui pensavamo soprattutto al grosso mercato del Nord America. Fino a quel punto, ci eravamo preoccupati per lo più dell'Australia e dell'Inghilterra. Perciò ingaggiammo l'attore Richard Chamberlain per il ruolo di protagonista dell'avvocato.

La parte più interessante del casting fu ovviamente quella degli aborigeni. David Gulpilil era un attore aborigeno già decisamente conosciuto grazie al film *Walkabout*. Comunque per la parte dell'anziano aborigeno tribale, la ricerca era molto più elusiva. Alla fine, attraverso alcuni contatti, Peter localizzò una tribù ed uno dei suoi leaders nell'estremo nord della nostra nazione. Questa persona meravigliosa, Nanjiwarra Amagula, cordialmente accettò di interpretare quella parte. Divenne



una presenza dominante sia fuori che sul set.

*L'Ultima Onda* uscì in Australia nel 1977 e ricevette una calda accoglienza da parte della critica. I risultati al Box Office però si dimostrarono più tiepidi.

A questo punto la carriera di Peter stava iniziando ad accelerare. Diresse *Gallipoli* per Robert Stigwood e Rupert Murdoch, una produzione a cui non presi parte.

Nel 1979 venne pubblicato un libro intitolato *The Year of Living Dangerously*, ad opera di Christopher J. Koch. Lessi quel libro ed investigai sulla disponibilità dei suoi diritti cinematografici. Con stupore e delizia, appresi che Peter aveva opzionato quel lavoro. Allora gli comunicai che mi sarebbe piaciuto produrre quel film e lui, dopo qualche tempo, accettò.

Peter era molto impegnato a scrivere la sceneggiatura assieme all'autore del libro. Questa non fu un'esperienza felice per entrambi e di conseguenza Peter si mise a scrivere la sceneggiatura da solo.

Per un certo tempo il film divenne un progetto in preparazione con la CBS Films Inc, una compagnia appartenente al colosso televisivo americano CBS. Ma lì il lavoro affondò.

Allora tornammo in Australia ed ingaggiammo lo scrittore David Williamson. Peter aveva già collaborato con lui in *Gallipoli*. Finalmente una buona sceneggiatura era pronta.

Tornammo ad Hollywood e alla fine lo studio MGM accettò la scommessa, e si impegnò a finanziare la pellicola. Fu la prima volta in assoluto in cui un film australiano venne finanziato da una Major.

Contattammo Mel Gibson per il ruolo principale di Guy Hamilton e Sigourney Weaver per la protagonista femminile, Jill Bryant.

Era la parte di Billy Kwan che ci dava le maggiori difficoltà. Era stato scelto un attore australiano, ma durante le prove la sua performance non ci convinse.

Peter, come sempre abile nel prendere le decisioni più difficili, mi confidò le sue preoccupazioni e partì per l'America per un nuovo casting. Peter deve aver visto ogni singolo attore di taglia piccola in quella nazione, ma tutto senza risultati concreti. Era molto tardi l'ultimo giorno quando il direttore del casting della MGM mostrò a Peter la foto di un attore. Non disse a Peter che si trattava di una donna, ma lo convinse almeno ad incontrare questa persona. Peter volò a New York e, ventiquattro ore dopo, avevamo trovato il nostro Billy Kwan. La performance di Linda Hunt le guadagnò un Oscar come miglior attrice non protagonista.

Le riprese del film, inizialmente a Manila, furono cariche di tensione. In una occasione, un biglietto che minacciava la produzione venne passato ad un membro della troupe. Per molti questa fu l'ultima goccia e presto divenne evidente che non avremmo più potuto continuare a girare nelle Filippine. In soli cinque giorni fummo di ritorno in Australia e pronti a riiniziare a girare. Per fortuna, visto che, saremmo venuti a conoscenza dopo, la MGM a quel punto stava già seriamente considerando la possibilità di abbandonare la produzione.

Il film venne poi ultimato e mostrato allo studio che gli tributò una calda accoglienza.

La sua uscita nel mondo fece di *Un Anno Vissuto Pericolosamente* un altro classico di Peter Weir. Segnò altresì l'ultimo film "australiano" diretto da Peter e la nostra ultima collaborazione insieme.

Peter è una persona decisamente interessante, molto più interessante di tutti i personaggi che porta in vita nei suoi stessi film. E' per molti versi un enigma. In superficie può essere una persona gentile, educata, arguta e concentrata sul suo lavoro. Ma a volte può anche risultare crudele, quando si tratta di proteggere la sua visione delle cose.

Peter inoltre sembra diventare in un certo senso una rappresentazione vivente di ognuno dei suoi film, al momento della loro lavorazione. Durante *Le macchine che distrussero Parigi* era il giovane filmmaker che ama divertirsi con il medium a sua disposizione. In *Picnic ad Hanging Rock* era l'incurabile romantico. Con *L'Ultima Onda* venimmo a conoscenza del giovane regista a contatto con un mondo influenzato dal misticismo e da pratiche e credenze tribali. E in *Un Anno Vissuto Pericolosamente* venne sopraffatto dalla minaccia e dalla drammaticità degli eventi reali, oltre che da quelli che stava ricreando. In certi periodi la sua personalità assume decisamente dei cambiamenti distinti.

E' stata una rara esperienza l'aver condiviso una larga parte della mia vita professionale con Peter. Anche se il piacere di queste esperienze in comune è stato considerevole, devo dire che in certe occasioni mi sentivo come durante un giro sulle montagne russe. A volte era divertente, altre volte decisamente sconvolgente. Comunque, come esperienza di vita, non ce n'è stata nessuna di migliore.

Dal mio punto di vista, Peter Weir è uno dei tesori viventi dell'Australia.

*Jim Mc Elroy, oltre ad aver prodotto in coppia col fratello gemello Hal i primi tre film di Peter Weir, e da solo Un Anno Vissuto Pericolosamente, ha lavorato agli inizi di carriera per le reti televisive australiane TCN-9, Channel O, SAS-10, e come aiuto regista nella serie televisiva Riptide. E' stato inoltre aiuto regista di Tony Richardson nel film Ned Kelly e di Ted Kotcheff in Wake in Fright.*

*Oltre alla sua collaborazione con Peter Weir, ha prodotto A Dangerous Summer di Quentin Masters, nel 1981, L'Ultimo Carico d'Oro (Till There was You, 1990), debutto alla regia del direttore della fotografia John Seale, con Mark Harmon e Deborah Unger, Traps (1994), di Pauline Chan e Mr Reliable (Titolo americano: My Entire Life, 1996) di Nadia Tass.*

Introduzione

## **DEI MORTI, DEI POETI E DELLA SOCIETÀ**

**“Ricordo sempre quella frase di Bruce Springsteen che dichiarò su ‘Rolling Stone’: ‘mi piace dare al pubblico qualcosa in più del prezzo del biglietto’. Io cerco di fare lo stesso.”**

Peter Weir

**“And the poets down here  
Don’t write nothing at all,  
They just stand back and let it all be.”**

Bruce Springsteen, *Jungleland*

**“Feels good, it feels like poetry,  
Don’t ask me to explain  
It just feels good, like poetry”**

Heather Nova, *Doubled Up*

Tra le poche cose che ricordo di quello che mi hanno insegnato a scuola ci sono, ovviamente, i pochi argomenti che mi hanno entusiasmato, quelli che insomma avrei imparato anche da solo, senza bisogno delle istituzioni. Tra questi salvo, ad esempio, i poeti del romanticismo inglese, quelli per capirci da cui parte anche il professor Keating de *L’Attimo Fuggente*, aggiungendoci, lui americano, anche la buonanima di Walt Whitman che arrivò, ad onor del vero, qualche anno dopo.

Dalla prefazione del manifesto di quei poeti, che è

*Lyrical Ballads* di William Wordsworth e Samuel T. Coleridge, mi è sempre rimasta impressa una definizione che cercava, in quel periodo di entusiasmi letterari (“la poesia è lo spontaneo fluire di forti emozioni”, Wordsworth), di spiegare qual’era il meccanismo, lo strano incantesimo che permetteva ad un poeta di concepire e scrivere una poesia. Wordsworth spiegava che il poeta dapprima veniva ispirato da un fatto, un accadimento, una visione rurale, ( a lui bastava anche annusare i tromboncini, i famigerati “daffodils”, ma il buon Coleridge prediligeva anche fiori decisamente più oppiacei...) e poi nella tranquillità del ricordo, grazie al suo mestiere di scrittore, riusciva a riportare sulla carta quella sensazione.

In pratica il poeta differiva dall’uomo comune solo per questa sua particolarità nel cogliere la poesia nella realtà, e saperla trasporre poi in letteratura, il che mi faceva sempre pensare a quei poveracci dall’animo poetico che magari non sapevano trovare l’aggettivo giusto, la rima baciata, e soffrivano come dei disperati perché vedevano il mondo come poeti, il che significava essere fondamentalmente uomini “più saggi e tristi” per dirla con Coleridge, ma non avevano il vantaggio di esprimere i loro sentimenti al pubblico, quindi niente successo, niente posterità.

Ho sempre pensato a Peter Weir un po’ come ad un poeta romantico inglese, non so se perché allo stesso tempo studiavo Byron e guardavo *Dead Poets’ Society*. Di certo il sistema di cui parlava Wordsworth per comporre poesia è molto simile a quello che porta Peter Weir a fare dei film, anche se la differenza tra uno scrittoio con calamaio ed una troupe di 120 persone, tra la critica letteraria e l’industria cinematografica, è tanta.

Ma discutendo con lui ed analizzando la genesi dei suoi film, scopri sempre che parte tutto da un fatto, un momento, un’idea che è balenata per un attimo nella sua

mente, per poi, piano piano, trasformarsi in qualcosa di più, grazie al sapiente utilizzo della tecnica narrativa cinematografica che così difficoltosamente è riuscito, dopo tanti anni di carriera, a fare sua, dopo inizi incerti che l'avevano comunque portato già sulla buona strada.

E poi di poesia si parla sempre nei suoi film, di poesia e di percezione della realtà. Già la giovane educanda Sara, esclusa dal famigerato picnic ad Hanging Rock, aveva i suoi problemi con l'istitutrice che la voleva obbligare ad imparare a memoria un noioso poema. Lei ribatteva di saperne un altro, ancora più lungo. Ma quando la direttrice del collegio Appleyard chiede alla sventurata chi è l'autore di tale opera e Sara risponde di averla scritta da sé, apriti cielo! Le scuole sono fatte per ricevere una educazione, non per far fluire le forti emozioni. Ne sanno qualcosa gli studenti che circa sessanta anni dopo frequentano Welton. Ci voleva il "capitano" Keating a far saltare il tappo della liberazione degli intelletti. E' lui stavolta a chiedere in classe di scrivere una poesia come compito per casa. Si sa, e lo avrebbe cantato Bob Dylan qualche anno dopo, "i tempi stanno cambiando".

I poeti guardano alla società da un punto di vista estremo. Intravedono nelle sue viscere le radici del soprannaturale (*L'Ultima Onda*), osservano con sconcerto i loro simili condurre delle non-esistenze (*Fearless*), rinunciare alle emozioni per il piacere di una vita piatta (*Green Card*), il loro sguardo stralunato li porta a terribili conseguenze (*Mosquito Coast*). E' tutta una questione di percezione, di sensibilità, proprio come impara, a sue spese, il giornalista Guy Hamilton di *Un Anno Vissuto Pericolosamente* che, pur perdendo un occhio a Giacarta, acquista una nuova visione delle cose della vita.

Non sono tutti necessariamente artisti o poeti, i protagonisti dei film di Peter Weir, ma di certo ci aiutano, accompagnandoci nei loro viaggi verso società lontane,

ma che potrebbero essere benissimo dietro l'angolo, ad abbandonare i preconcetti e ad assumere uno sguardo nuovo. Tra quelli tra loro che possiedono anche uno spirito compositivo, basta pensare al francese George Fauré di *Green Card*, alieno in territorio americano che, in cima ad un palazzo di Manhattan, mormora in inglese incerto, tra il rumore d'ambiente metropolitano "...Il disordine, il caos". E' il momento, l'ispirazione che lo coglie. Quella sera stessa, al party altolocato della Alta Borghesia Urbana di Midtown, organizzato da un'anziana suonatrice di Mozart che non vuol cedere i suoi alberi alla giovane botanica Bronte, George si troverà a suonare e recitare quel brano, quello stesso mormorio (dopo una cacofonica parentesi al pianoforte che, in quanto a rottura delle convenzioni, le batte tutte). Così facendo, fa vedere con occhi nuovi la situazione e riesce a convincere la padrona di casa a cedere gli alberi. Ah, la potenza della vera arte, a scapito della musica da tappezzeria!

Il romanticismo era anche periodo di grandi musicisti, e la musica è sempre stata molto vicina alla poesia. Peter Weir la considera la sua maggiore fonte di ispirazione, tanto da suonarla ad alto volume addirittura sul set dei suoi film, vuoi per coprire i rumori, vuoi per attirare l'attenzione dei suoi attori su di un particolare feeling. A ripensarci, è esattamente quello che fa John Keating quando dice ai suoi discepoli di ispirarsi a Beethoven mentre giocano a calcio. Non è un caso che "Ludwig Van" sia l'autore di musica classica più utilizzato da Weir nei suoi film. Solo la sua poliedricità può fornire il placido sottofondo prima del dramma (il secondo movimento del concerto N.5 per pianoforte ed Orchestra in *Picnic ad Hanging Rock* e *L'attimo fuggente*), come il richiamo ad una "armonia" perduta (il primo movimento dello stesso concerto in *Fearless*, ma anche la dolce "Per Elisa" danzata in un centro commerciale da Jeff Bridges e Rosie Perez), o il momento di esaltazione corale degli animi con



l'utilizzo del quarto movimento della Nona Sinfonia in *Dead Poets' Society*. Se Bach punteggia fragilmente l'uscita delle ragazze dalla rarefatta atmosfera del college Appleyard (Clavicembalo ben temperato, *summa* dell'armonia classica) in contraltare ai suoni "selvaggi" del flauto di Pan di George Zamphir, Mozart cerca di creare un paesaggio sonoro rassicurante per quell'avamposto dell'Impero inglese in una terra così impervia.

E quale miglior commento per il lungo flash back di Max Klein in *Fearless* della Sinfonia N.3 di Gorecki? Solo un lacerante ostinato di violini in odor di dodecafonìa poteva rendere così bene il profondo caos interiore di chi è sopravvissuto ad una esperienza talmente estrema. E il maggiore Barton, che in *Gallipoli* cerca di salvarsi l'anima, prima di chiamare l'inetto attacco finale, ascoltando l'opera lirica col suo grammofono?

Ma la musica è anche rottura, è anche ribellione ("Posso fare di più, devo fare di più", recita Charlie "Nwanda" Dalton tra una scala e l'altra del suo sassofono, strumento solista, non da orchestra); è anche libertà; è, soprattutto, Rock'n'Roll. E' la radio, ponte tra l'interno e "il mondo là fuori" che trasmette Little Richard e Jerry Lee Lewis a Giacarta per i giornalisti americani, che viene costruita, sempre per ascoltare il rock, dai due secchioni dell'*Attimo Fuggente*, è l'autoradio che si riaccende, con tempismo micidiale, sulle note di "What a Wonderful World" di Sam Cooke all'interno del granaio dove John Book e Rachel Lapp ballano, felici e lontani dalle coscizioni dei loro mondi, pensando a come sarebbe bella e semplice la vita senza quelle cose che ti insegnano a scuola, proprio come dice la canzone. Era *Where the Streets Have No Name* degli U2 la musica che segnava l'inizio del viaggio attraverso il deserto di Max Klein, dopo l'incidente aereo. Weir ha preferito inserire solamente l'intro di quella canzone in un'altra scena del film, ma lo spirito di fondo è ancora presente in quelle scene iniziali del film

(come il fatto che Jeff Bridges si ispiri non poco a John Lennon per il suo personaggio fuori dagli schemi). E in fondo anche la “vegetale” Bronte sorride sui tetti di New York quando George maneggia il suo “spiaggione” o *ghetto blaster* che sia, mentre si scattano le istantanee della loro finta Luna di Miele. Ma le foto sono un’altra storia. Le foto svelano, raccontano, come quelle negli archivi di Billy Kwan, come le foto degli avi di David che vengono analizzate dagli aborigeni ne *L’Ultima Onda*, i ritratti degli *alumni* di Welton davanti ai quali Keating ricorda che siamo “cibo per i vermi”, addolciscono o impauriscono, come le foto degli incidenti di *Le Macchine che distrussero Parigi*, o il ritratto di Walt Whitman che terrorizza Todd perché “sussurra la verità”, o la foto in bacheca dell’ispettore killer di *Witness* che attira l’attenzione del piccolo amish Samuel.

Ho voluto intitolare questo libro “Filmare l’anima” da una riflessione di Weir sulla potenza dei mezzi di riproduzione filmica. Gli aborigeni, è storia nota anche ai più, sembra avessero questa credenza secondo cui non volevano essere fotografati perché secondo loro la macchina fotografica, riproducendo la loro immagine, gli portava via l’anima. Questo punto, per non fare tanto gli eurocentrici colonizzatori portatori di cultura assoluta, andrebbe analizzato. Intanto significa che a): per gli aborigeni, un’anima, o qualcosa di simile, c’è, o c’era. Per non turbare troppo i teologi o gli agnostici, potrei parlare, se me la passate, della categoria del “vero io”, ma, non essendo questa la sede più adatta per simile *disputatio*, passo subito al punto b): quest’anima, a quanto pare, ha qualcosa a che fare con l’immagine, cioè con la percezione che gli altri hanno di noi, oppure con la nostra capacità di vedere.

La domanda allora può essere questa: quand’è che noi mostriamo noi stessi, e non una proiezione, quello che gli altri vogliono vedere? In fondo *Fearless*, il film incrimi-

nato appunto dalla riflessione “animistica”, tratta, magari in maniera più esplicita delle altre opere di Weir, uno dei temi portanti della sua poetica: qual è la differenza tra il “non essere morti” e l’“essere vivi”? Quand’è che finalmente ci si riesce a ricongiungere con quell’entusiasmo, quella vitalità, quello spontaneo fluire di forti emozioni, che è il midollo stesso della vita?

L’amore gioca certo una parte importante in tutto questo. Ti fa capire ad esempio che essere “politically correct” non basta nella vita, (*Green Card*), oppure ti dà una migliore consapevolezza degli altri (*Witness*), ti riporta indietro dai “lati oscuri” (*Fearless*).

In altri casi, purtroppo, con il midollo della vita ci si strozza (*Mosquito Coast*, *Gallipoli*), sempre a causa degli errori di una società che non riesce a comprendere. Ma Weir, va detto, non è certo un anarchico. L’esempio lampante sta in *Mosquito Coast*, dove sì Allie Fox lascia l’America per lidi inesplorati del Sud America, ma, una volta trapiantato lì, fonda una nuova struttura sociale, modello perfettibile di quella appena lasciata. Non si possono fuggire i problemi del reale, ma bisogna stare anche molto attenti a “quello che non si vede”, come ammonisce un altro Max, l’idraulico-folksinger di *The Plumber*.

Pensiamo ancora una volta agli Aborigeni. Ne *L’Ultima Onda* viene spiegato il loro concetto di “Tempo dei Sogni”, sorta di *trance* in cui la loro percezione è amplificata (“quando la vita è più vera del reale stesso”). E Keating ricorda al Prof. MacAllsiter “Solo nei sogni l’uomo è veramente libero, così è e così sarà sempre”. E a cosa sono paragonati i film molte volte, se non ai sogni? Alcuni accademici che non vanno più in là del loro naso hanno paragonato la caverna dove i ragazzi della Setta dei Poeti Estinti si radunano a quella del mito platonico, luogo quindi di ombre illusorie. Non hanno invece pensato che è proprio lì che avviene la loro *illuminazione*, come accade a David Burton nel sottosuolo di Sydney e a Max

Klein nella fusoliera/tunnel dai richiami Boschiani? Basti pensare a questo piccolo particolare narrativo nel film. All'inizio, nella cerimonia d'apertura dell'anno scolastico di Welton, viene accesa "la luce della conoscenza" ed ogni ragazzo porta con sé una candela. Nella prima scena nella caverna, i ragazzi hanno delle torce con le quali si illuminano a vicenda. In ogni scena successiva la luce nella caverna aumenta, come la loro conoscenza di sé. Insomma è dal buio che nasce la luce, e se ci vogliamo infilare una metafora filmica e pensiamo alla sala come ad una grotta ed al film come ad una luce, il gioco è fatto, è dal cinema che nasce la consapevolezza.

Penso che Peter Weir col tempo si sia trasformato in un entusiasta del cinema, tanto da continuare a porsi interrogativi sul suo futuro divenire, oltre ad essere diventato, dopo un periodo di iniziale indifferenza, uno dei maggiori esponenti per la salvaguardia del patrimonio filmico australiano. Accettando l'anno scorso il premio Ken G. Hall disse: "La preservazione dei film è come l'ecologia. Tutti sulla carta sono favorevoli, ma poi...". La sua formazione, il suo essere stato in contatto con pressanti spinte ideologiche, hanno fatto di lui un libero pensatore che non ha bisogno di sicurezze ("alle marce di contestazione degli anni sessanta io marciavo sempre schierato nel gruppo dei "non schierati"). Il fatto di lavorare per l'industria di Hollywood non lo preoccupa minimamente: "io prima scelgo le storie che voglio raccontare, poi gli attori che voglio utilizzare...". La cosa che lo preoccupa di più è mantenere libero il suo sguardo, senza porgli davanti freni ideologici o commerciali. I suoi film sono decisamente personali, e ad alto coinvolgimento emotivo, anche se, portando ancora una volta il paragone con la poesia, è estremamente difficile stabilire un "giusto" o "sbagliato". Proprio perché è tutto così strettamente soggettivo, è anche complicato addentrarsi in una loro analisi oggettiva.

va. In fondo questo è un altro dei motivi per cui questo libro è intitolato “filmare l’anima”. Perché, razionalmente parlando, filmare l’anima è impossibile.

Sono rimasto molto lontano dal tono di certi scritti accademici (che Peter Weir odia a morte, tra l’altro) proprio per cercare di essere oltremodo “diretto”. Parlando di *Gallipoli* Weir spiega quanto difficile sia stato per lui cercare di raccontare quello che ormai è diventato il nucleo centrale di un “mito”. Anche i film di Weir sono estremamente difficili da “razionalizzare”. Spero di esser riuscito almeno in parte a toccare, anche solo marginalmente, questa materia, nella certezza che, se mai ci fossero delle qualità in questo libro, sono dovute al soggetto trattato. Tra le altre decisioni prese sulla struttura del manoscritto, ho deciso di utilizzare copiosamente le dichiarazioni delle figure chiave coinvolte nel processo creativo. Le frasi riportate provengono da interviste rilasciate da Peter Weir durante la sua carriera e dalle nostre conversazioni personali. A queste si aggiungono commenti di tecnici, attori e produttori dei film. E’ una scelta che difendo perché è a loro che va tutto il mio rispetto, in quanto fautori delle opere analizzate. Anche se a volte possono rivelarsi “armi a doppio taglio”, queste frasi servono a far luce sulla materia trattata.

Visto che si tratta del primo libro, la lista di persone da ringraziare è decisamente folta, chiedo perdono. *In primis* vorrei ringraziare la Casa Editrice, nella persona di Roberto Lasagna, per aver avuto fiducia in questo progetto, e Antongiulio Mancino per averlo fatto partire. Ringrazio poi la mia famiglia, per avermi supportato e sopportato, e gli amici che si sono sorbiti tutta questa faccenda “in diretta”, dando a volte dei preziosi consigli: Giovanni Buggio, che ha letto le prime 10 pagine, Roel Vande Vinkel, che ha discusso con me di contratti e case editri-

ci; con Germaine De Haan siamo giunti alla decisione sulla dedica del libro. Barry e Sylvia Haworth sono stati preziosi nei commenti e nelle ricerche di materiale. Massimo Rainato mi ha aiutato per la preparazione del materiale fotografico. Veronica Croce ha gentilmente concesso la foto di copertina. Grazie a Jim Radford per *The Truman Show*, a Robert Israel per le nostre conversazioni sul cinema muto australiano, a Ronnie Shedlo per le preziose informazioni su Errol Flynn, a David Stratton per avermi consigliato caldamente di leggere la sua seminale opera *The Last New Wave*. Ringrazio Rosie Perez, Helen Mirren, Ismail Merchant, Michael Murphy, per aver condiviso con me le loro opinioni sull'argomento, ed Harrison Ford per avermi dimostrato, con un semplice gesto, la sua grande stima per Peter Weir. Grazie a Jim McElroy, per aver accettato di scrivere la prefazione di questo libro, facendosi convincere solo dal mio entusiasmo. Saluto Ermanno Signorelli, per essere stato il Professore giusto al momento giusto. Vorrei ricordare anche tutti gli appartenenti al progetto "Archimedia" per il loro sostegno. In particolare vorrei ringraziare David "Crazy Dave" Nicholson, per essere stato un amico, un confidente e soprattutto il miglior interlocutore possibile sull'"argomento Weir" in quest'ultimo anno. Questo libro è anche un po' il suo. Infine ringrazio Peter Weir per la sua estrema disponibilità nei miei confronti durante i nostri incontri, e per essere sempre stato per me un modello e fonte di ispirazione.

## Capitolo Primo

**WHAT'S UP DOWN UNDER ?**

*La cinematografia australiana ha avuto una stagione esaltante ai periodi del muto. Poi, dopo la massiccia colonizzazione americana, la produzione locale subì un forte declino. Solamente l'intervento diretto del governo alla fine degli anni sessanta riesce a riportare in auge il cinema australiano in tutto il mondo, con la nascita di nuovi autori.*

**“Se dovessi ambientare un altro film in Australia, farei in modo che un poliziotto saltasse nella tasca di un canguro, dicendo ‘Insegua quella macchina!’”**

Alfred Hitchcock

Il primo libro che si è occupato estesamente dei nuovi cineasti australiani degli anni settanta, ad opera di David Stratton, si intitolava *The Last New Wave*, unendo al titolo del film di Peter Weir la definizione che accomunò tutti i movimenti del “cinema nuovo”, a partire dalla “Nouvelle Vague” francese, una “nuova onda” appunto, ma quella australiana aveva anche la caratteristica di essere l’“ultima”, in ordine di tempo, rispetto alle sue sorelle, quasi tutte figlie degli anni sessanta. Ma l’industria cinematografica australiana non poteva essere certo considerata terreno fertile per una “rivoluzione” in campo cinematografico, e infatti vedremo che le variabili che portarono all’improvvisa crescita produttiva furono di natura sociale e politica, e non necessariamente scaturite da necessità di

rinnovamento artistico. Si arrivava infatti da un periodo catastrofico che per quasi venticinque anni, dalla metà degli anni quaranta, aveva portato la cinematografia australiana al declino, con il minimo storico raggiunto proprio nel 1968 con un unico film prodotto, e non certo alla eccessiva standardizzazione della produzione a cui risposero gli altri movimenti di "cinema nuovo". Ma in passato non era sempre stato così.

C'era stato un grande periodo di attività negli anni del cinema muto, con dei picchi di produzione negli anni dal 1910 al 1912 (si pensi che il primo lungometraggio della storia del cinema, *The story of the Kelly Gang*, nel periodo dei *one-reelers*, è stato girato proprio in Australia addirittura nel 1906), e poi si era continuato a produrre all'incirca una decina di films all'anno, fino alla seconda guerra mondiale. Nel frattempo il pubblico si era abituato sempre più al cinema americano ed inglese, che, grazie alla lingua comune, trovava facile terreno d'esportazione. Tutto questo fino al 1969, quando il Primo Ministro John Gorton decise di istituire, con fondi statali, una scuola di cinema ed una banca per i finanziamenti cinematografici. Da quel momento i film australiani ebbero un supporto decisivo contro le barriere del mercato e della distribuzione straniera. Gli americani infatti erano già sbarcati *down under*, cinematograficamente parlando, prima della prima guerra mondiale, stipulando una alleanza con i distributori e gli esercenti locali, la Australasian Films e la Union Theatres, per creare un monopolio che sostanzialmente impediva ai registi locali di mostrare i propri film, non essendoci sale a disposizione (chiunque a questo punto volesse fare un paragone con la situazione italiana, è libero di farlo). Così si passò dalle 12 case produttrici del 1911, con un totale di più di 50 pellicole all'attivo, ai meno di 20 film nel 1913, fino ad arrivare anche a meno di 10 film realizzati all'anno, dalle ultime case



indipendenti rimaste. I pochi a credere ad una cinematografia australiana si contavano sulle dita di una mano. Tra questi vanno ricordati Stuart Doyle, direttore della Cinesound, una delle poche case rimaste, che però dovette ridurre la sua attività drasticamente all'inizio della seconda guerra mondiale, oppure Hercules McIntyre, capo della sezione locale della Paramount, che cercò di distribuire alcuni titoli australiani fino alla fine degli anni '50. I cineasti australiani cercarono sempre una tutela da parte del governo, unica possibilità contro il monopolio estero. E' del 1926 una legge che obbligava i proprietari delle sale a mostrare una percentuale di produzioni australiane nei loro cinema, ma era così bassa che bastavano i *newsreels* a coprirli, e non servì a nulla. Va notato però che non si era mai chiesto allo stato un intervento in fase di produzione, bensì semplicemente la necessità di uno spazio di visione che, una volta raggiunto il pubblico, avrebbe aiutato a far risalire le sorti dell'industria. Poi la storia dimostrò che c'era bisogno anche di denaro pubblico per girare i film. L'idea poi di esportare le pellicole sui mercati esteri era considerata un miraggio, visto quanto era difficile imporsi nella terra d'origine. Si cercarono sempre altri metodi, come ad esempio ingaggiare alcuni attori che non trovavano più lavoro ad Hollywood, ma questo non aiutava a vendere il film né localmente, né oltreoceano, vista comunque la concorrenza delle star di serie A. L'unica speranza era quella di costituire dei piccoli studios, sul modello di quelli Hollywoodiani, per garantire una produzione di serie e a basso costo, e cercare di finanziarsi con la piccolissima fetta di mercato a disposizione. L'esempio più eclatante di questa soluzione produttiva è stata sicuramente la Cinesound, che produsse 17 lungometraggi tra il 1932 e il 1940, soprattutto grazie al produttore e regista Ken G. Hall. Il suo motto era non diverso da quello che imperava ed impera tuttora nelle strade di Hollywood: dare al pubblico quello che il

pubblico vuole per passare un bel sabato sera. Inoltre fu il primo a cercare di imporre uno *star-system* australiano, con massicce campagne pubblicitarie per le sue dive, come Shirley Ann Richards, attrice di commedia leggera (noi diremmo “dei telefoni bianchi”) o l’americana Helen Twelvetrees. Ma non erano solo gli attori ad arrivare dagli *states* alla Cinesound, che nonostante le contaminazioni evidenti, ai leoni e alle Vittorie alate rispondeva patriotticamente usando come suo “logo” un canguro. Molte volte anche la trame e gli intrecci arrivavano spudoratamente dai successi d’oltrfrontiera, anche se poi venivano inseriti i cosiddetti “australianismi” per accattivarsi l’audience e rendere un po’ originale il piatto proveniente dalla cucina altrui.

Ben più originale era stata invece la produzione australiana all’epoca del muto. Infatti, probabilmente a causa degli scarsi mezzi e della non ancora presente influenza *yankee*, i temi trattati dalle pellicole erano direttamente collegati al luogo d’origine e presentavano delle interessanti peculiarità. Nel primo grande periodo del cinema australiano, i primi anni ’10, la maggior parte dei film erano ambientati nell’*outback*, la grande pianura, ed avevano come protagonisti i rangers che pattugliavano le zone deserte, una sorta di Western degli antipodi. Infatti stando alle dichiarazioni fatte al “Daily Telegraph” di Sydney nel 1946 da Raymond Longford, attore e poi regista del muto australiano: “tutto quello di cui avevamo bisogno erano dei cavalli, delle uniformi, una diligenza, e abbastanza uomini per interpretare i rangers. Poi si andava nella boscaglia, fuori Manly, ci si accampava lì per una settimana, e senza una sceneggiatura precisa, si faceva il film. Di solito si assaltava la diligenza, si galoppava un po’, e c’era qualche duello”. Insomma non si va molto lontani dalle testimonianze raccolte da Peter Bogdanovich di un John Ford che faceva la stesse identiche cose qualche

migliaia di chilometri più in là, nei suoi primi western con Harry Carey: “...di solito scrivevamo noi i soggetti. Poi, finalmente, ci diedero uno sceneggiatore...così potevamo avere una qualche idea di quello che stavamo facendo...venivano girati in circa cinque giorni, sei al massimo. Avevamo l’abitudine di arrivare a cavallo sul set; giravamo finché diventava buio, e poi dormivamo all’addiaccio, nei sacchi a pelo. Restavamo lì finché avevamo finito di girare il film, e poi ce ne andavamo via a cavallo.” Un altro modo per assicurare una continuità alla produzione in quel periodo era quello di ingaggiare le esistenti compagnie teatrali per riprodurre al cinema i loro repertori già sperimentati. Così facendo esse potevano raggiungere anche i piccoli centri e le periferie, attraverso il “surrogato filmico” delle loro commedie, che potevano essere rappresentate solo nei teatri delle grandi città.

Dopo alcuni titoli isolati come *The Story of the Kelly Gang* (1906) oppure *For the Term of His Natural Life* (1908), alcune compagnie iniziarono ad interessarsi di più alla cinepresa che al palcoscenico, tanto che nel 1911 si formò l’Australian Photo-Play Company, che in un solo anno di attività produsse ben 20 titoli, che, anche se mirati al consumo di massa, riservano una qualche originalità, come ad esempio il primo di questi, *Moora Neya, or The Message of the Spear* (1911). Anche se il *plot* era centrato sull’ormai collaudato avamposto nell’*outback*, il film segnò il debutto degli Aborigeni sullo schermo, con le leggende pubblicitarie dell’epoca che richiamavano al fatto che alcuni di questi erano ancora “selvaggi” ed avevano addirittura attaccato il regista durante una scena di lotta. Altra “australianata” era *The Cup Winner* (1911), che utilizzava alcune scene girate durante la più famosa corsa di cavalli australiana, la Melbourne Cup, e vi ambientava al suo interno una trama di fiction. Magia del cinema muto, fu proiettato per la prima volta poche ore dopo la fine dell’edizione di quell’anno.

Anche la commedia ebbe i suoi eroi: addirittura una intera saga fu dedicata alla famiglia Hayseed, ispirata dai racconti di Steele Rudd sui personaggi di Dad e Dave della famiglia Rudd, che apparivano nel *magazine* "The Bulletin" verso la fine del secolo. Gli Hayseeds erano dei campagnoli che arrivavano per la prima volta nella grande città, pretesto per le svariate situazioni comiche, e proprio per questo si approntavano spesso due versioni dello stesso film, una ambientata a Sydney e una a Melbourne, a seconda del luogo di programmazione. Così si passò dallo specifico *The Hayseeds come to Sydney* (1917) al più generale *The Hayseeds come to Town*. Il regista e produttore Beaumont Smith girò ben quattro film sugli Hayseeds nel 1917, altri due nel 1923 e addirittura ne fece una versione parlata nel 1933. Anche Raymond Longford trovò ispirazione nei racconti di Steele Rudd, ma al posto di rendere macchiette i suoi personaggi, li presentò come dei lavoratori ingegnosi intenti a difendere i loro diritti e le loro conquiste contro lo strapotere dei capitali. Così facendo *On Our Selection* (1920) e *Rudd's New Selection* (1921) divennero due capisaldi della cinematografia australiana, i primi a mostrare l'orgoglio di un popolo in lotta contro le avversità di un territorio e di una dominazione, tanto che questi personaggi apparirono anche negli albi della Cinesound, che nel 1932 approntò un remake di *On Our Selection*, con la regia di Ken G. Hall, ed ancora un *Dad and Dave come to Town* del 1938, che univa l'anima slapstick di Beaumont Smith con la satira contro la borghesia di Longford, fino a *Dad Rudd, M.P.* (1940) che concluse la saga con la famiglia Rudd che finalmente gode il meritato riposo nella sua casa di campagna.

Un altro personaggio molto amato dal pubblico australiano era il "bloke", un tipo gentile, che crede nell'amicizia, che esprime sempre i suoi sentimenti, che non ama l'autorità, e la combatte con la sua vena ironica. Il

film che impose questo *character* si intitolava *The Sentimental Bloke* (1919) e portava anch'esso la firma di Raymond Longford. Era tutto ambientato nella piccolissima e impronunciabile cittadina di Woolloomooloo, che il regista e i suoi interpreti principali, Arthur Tauchert e Lottie Lyell, riuscirono a restituire sullo schermo alla perfezione, facendo amare agli spettatori quel posto sperduto ma pieno di fascino. Fu un incredibile successo, e Arthur Tauchert fu costretto fino alla fine della sua carriera ad interpretare il *bloke*, a teatro e al cinema. Più avanti nel tempo un altro *bloke* conquistò la platea: Pat Hanna, che interpretò la parte del soldato australiano Chic Williams, stanziato in Francia durante la prima guerra mondiale, in *Diggers* (1931), *Diggers in Blighty* (1933) e in *Waltzing Mathilda* (1933) (“Digger” è un termine popolare inglese per indicare l'australiano). Se i primi due film vedono Chic Williams alle prese con la vita militare, *Waltzing Mathilda* è invece il duro ritorno a casa in un periodo di Grande Depressione, con la mancanza di lavoro e di conforto, ben diverso dunque dall'idillio di *The Sentimental Bloke*. Con l'arrivo della guerra il personaggio del *digger*, che in origine non amava molto la disciplina militare, si trasforma suo malgrado in un'arma di propaganda. In *Forty Thousand Horsemen* (1940) di Charles Chauvel, il personaggio interpretato da Chips Rafferty si contraddistingue per il suo eroismo e per la sua efficienza in battaglia. Chauvel ogni tanto non dimentica di mostrare anche gli orrori della guerra (*The Rats of Tobruk*, 1944), ma ormai il personaggio di Rafferty, John Wayne del Sud Pacifico, l'uomo sicuro di sé e pronto all'azione, permarrà per tutta la sua carriera, anche se da soldato poi diventerà mandriano (*The Overlanders*, 1946), venditore di perle in *King of the Coral Sea* (1954) o poliziotto, in Nuova Guinea (*Walk into Paradise*, 1956) come nella “nuova” Australia (*Wake in Fright*; 1971).

Nel frattempo un australiano di adozione diventa una delle star più popolari del pianeta: Errol Flynn. Nato in Tasmania nel 1908, da genitori inglesi (il padre era un eminente della biologia marina in viaggio di studio nel Sud Pacifico), l'uomo che poi gli uffici stampa di Hollywood fecero diventare, stranamente, irlandese, era solito, discutendo il suo carattere ribelle, ricordare l'educazione impartitagli dai frequentatori dei quartieri bassi di Sydney, e alcune strofe di una filastrocca popolare australiana che faceva così:

I can strike a line through scrub or pine,  
Or play a hand of poker;  
Or ride a hack or hump a black  
with any other joker.

o un'altra simile:

For scrapping is my special gift,  
My chiefest, sole delight;  
Just ask a wild duck can it swim,  
A wildcat can it fight.

L'industria cinematografica mondiale voleva tacerne, ma aveva incoronato a suo re un "bloke".

Cosa è rimasto di questo passato, di questi pochi registi, di queste sconosciute celebrità nell'ultima onda del nuovo cinema australiano? Non molto, praticamente nulla. Lo stesso Weir dichiara sempre di essere cresciuto sotto l'influenza del cinema americano, con l'eccezione "dei cinegiornali, e del lavoro di Charles Chauvel e Ken G. Hall, che erano principalmente dei *serials* Western". Quella venatura di nazionalismo che traspariva dalle vecchie pellicole adesso si è trasferita nell'orgoglio delle produzioni statali che riescono a portare le immagini della

loro terra in tutto il mondo. Se una volta si riuscivano a conquistare a fatica le sale di proiezione di Sydney, di Canberra, di Perth, di Melbourne, adesso attendono impazienti quelle di Cannes, di Los Angeles, di Venezia, di Berlino. Eppure anche agli antipodi c'è chi si è voltato indietro a cercare le briciole di celluloidi rimaste, e chi su carta, chi ancora una volta su pellicola, ha provato a ricostruire un ponte che forse non era mai esistito. Per esempio gli storici Anthony Buckley e Joan Long, produttori di *Caddie* (1976), di Don Crombie, film in costume ambientato nella Sydney degli anni '20, che usarono nel loro film vecchi titoli come *The Sentimental Bloke*. Ma ancora più eclatante è il fatto che Joan Long nel 1977 si prese la briga di scrivere una sceneggiatura dal titolo *The Picture Show Man*, che poi venne diretta da John Power, che a tutti gli effetti racconta il passato remoto del cinema nell'isola.

E' la storia dell'epoca d'oro del cinema australiano, vista attraverso gli occhi di un ambulante che trasporta il suo spettacolo di cinema muto da una cittadina all'altra, e si conclude quando arrivano i potenti mezzi tecnologici degli americani, a portare altri sogni. E' una storia che i paesi ad alto tasso di celluloidi nel sangue conoscono fin troppo bene, raccontata da ognuno sulla base delle proprie radici. Basta la necessità di raccontare questa storia di cinema per giudicare l'Australia una nazione con un passato filmico, o forse era più forte la voglia, presente fortissima in ogni australiano, di avere un qualsiasi passato ?

Negli anni settanta si producono, grazie ai finanziamenti dell'Australian Film Commission, ben 150 film, che spaziano in diversi generi, dalla commedia al giallo, dal film in costume all'horror, alla fantascienza. Si segnalano i debutti "ufficiali" di Peter Weir (nell'episodio *Michael* del film *Three to go*, 1970), Bruce Beresford in *The Adventures of Barry McKenzie* (1972), John

Duigan con *The Firm Man* (1975), Fred Schepisi con *The Devil's Playground* (1976), i due primi diplomati della neonata Australian Film and Television School: Phil Noyce in *Backroads* (1977) e Gillian Armstrong con *My Brilliant Career* (1979) con protagonisti Sam Neill e Judy Davis, e poi Tim Burstall con *The Last of the Knucklemen* (1979) e George Miller con il "blockbuster" *Mad Max* (1979), con Mel Gibson. Godono dei finanziamenti anche il canadese Ted Kotcheff (*Outback*, 1971), gli inglesi Tony Richardson (*Ned Kelly*, 1970) e Nicholas Roeg (*Walkabout*, 1971), e l'italiano Luigi Zampa che porta Alberto Sordi agli antipodi con *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* (1971), il cui titolo inglese è il più stringato *Girl in Australia*. Un altro "locale", il regista teatrale Jim Sharman, debutta al cinema con il cult *The Rocky Horror Picture Show* (1975), e una giovane neozelandese di nome Jane Campion decide di iscriversi alla AFTS (che diventerà poi AFRTS con l'introduzione dei corsi di radio).

Influenzati dal cinema a stelle e strisce, ma affascinati pure dai film d'arte europei, i giovani filmmakers cercano di recuperare il tempo perduto e agiscono sia localmente che globalmente. I loro film li fanno conoscere all'estero (decisivo fu l'International Film Festival di Seattle, dove avvenne nel 1975 il debutto americano di *Picnic ad Hanging Rock*, anche se poi il film fu distribuito in America molto più tardi), e, visto il notevole successo raggiunto, si forma già il sospetto che qualcuno abbandoni la patria alla ricerca di altri lidi più fecondi. E' ormai leggenda la storiella che vede Stanley Kubrick al telefono con un executive della Warner Bros., che gli propone di adattare per lo schermo, oltre a *Shining*, un altro libro di Stephen King, *Salem's Lot*. Kubrick consiglia alla Major di affidare quel libro a un giovane australiano di nome Peter Weir, che ha fatto un film "misterioso" su delle



ragazze che scompaiono. (Il buon Stanley non sapeva che uno dei tanti film che furono offerti a Weir dopo la sua “scoperta” era il temutissimo sequel di *2001: Odissea nello Spazio*, *2010: L’Anno del Contatto* poi firmato da Peter Hyams). Ma come sempre quando si tratta di profitti, prima dei geni dell’arte, sono i geni del budget ad arrivare primi. E infatti Roger Corman, sempre lui, si era già accorto di Weir ed aveva già acquistato i diritti americani di *The Cars that ate Paris* (1974), il suo primo film, che era stato presentato al Festival di Cannes, prima ancora che il mondo intero si accorgesse del talento visivo e visionario di questo regista, salendo lungo i sentieri che portavano ad Hanging Rock.